الجمهـــوريّة الجــزائريــّة الديمـقراطيّـة الشّعبيّـــة
وزارة التّعليـــــم العـــــالي والبحـــث العلمـيّ
جـــامعـة عمّـــار ثليـــجي بالأغـــــواط
كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

بِنية الخِطاب السَّردي في روايات "واسيني الأعرج"

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم

في اللغة والأدب العربي

التخصص: تحليل الخطاب الأدبي

إعـــــداد الطـــالب:
عـــمر شـــطـــة

إشراف الأستاذ الدكتور:
إبراهيم شعيب

الموسم الجامعي: (1441-1442هـ/2020-2021م)

الجمهـــوريّة الجــزائريــّة الديمـقراطيّـة الشّعبيّـــة
وزارة التّعليـــــم العـــــالي والبحـــث العلمـيّ
جـــامعة عمّـــار ثليـجـي بالأغـــواط
كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

بِنية الخِطاب السَّردي في روايات "واسيني الأعرج"

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم
في اللغة والأدب العربي
التخصص: تحليل الخطاب الأدبي

إعـــداد الطـــالب:
عـــمـــر شـطـة

إشـراف الأستاذ الدكتور:
إبراهيم شعيب

لجنة المناقشة:

اسم الأستاذ ولقبه	الرّتبة	الصّفة	المؤسّسة
سعد بولنوار	أستاذ التّعليم العالي	رئيسا	عمّار ثليجي بالأغواط
إبراهيم شعيب	أستاذ التّعليم العالي	مشرفا ومقرّرا	عمّار ثليجي بالأغواط
عبد القادر فيطس	أستاذ التّعليم العالي	عضوا مناقشا	زيان عاشور بالجلفة
الوكال زرارقة	أستاذ التّعليم العالي	عضوا مناقشا	المركز الجامعي بأفلو
محمد فنطازي	أستاذ التّعليم العالي	عضوا مناقشا	عمّار ثليجي بالأغواط
عطا الله كريبع	أستاذ محاضر (أ)	عضوا مناقشا	عمّار ثليجي بالأغواط

الموسم الجامعي: (1441-1442هـ/2020-2021م)

بسم الله الرحمن الرحیم

إهـداء

الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على خاتم الأنبياء والمرسلين.

أهدي ثمرة هذا الجهد

*** إلى من ربّتني وأنارت دربي وأعانتني بالصّلوات والدّعوات، إلى أغلى إنسان في هذا الوجود:**

أمّي الحبيبة.

*** إلى من عمل بكدّ في سبيلي وعلّمني معنى الكفاح وأوصلني إلى ما أنا عليه اليوم:**

والدي الكريم.

*** إلى من كانت خير معين لي وخير سند في حياتي، تقاسمني أفراحي وأتراحي.**

زوجتي الكريمة.

*** إلى قرّة عيني وفلذة كبدي "أحمد طه" صانه الله ومتّعه بالصّحة والعافية.**

إلى إخوتي وأخواتي رعاهم الله وحفظهم.

*** إلى كلّ أحبابي، من غابوا، ومن حضروا، إلى كلّ قريب وكلّ بعيد.**

دون أن أنسى أحبة لي، هم مِلءُ العين والقلب، ولا يمنعُني من ذكر بعضهم إلاَّ حُبّـِي لهُم جميعاً.

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا إلى انجاز هذا العمل.

نتوجّه بجزيل الشّكر والامتنان إلى كلّ من ساعدنا من قريب أو من بعيد على انجاز هذا العمل وفي تذليل ما واجهناه من صعوبات، ونخصّ بالذكر الأستاذ الدّكتور: "إبراهيم شعيب"، الذي تفضَّل بالإشراف على هذا البحث، ولم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيّمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذه الدراسة.

كما أتوجه بالشكر الجزيل للأساتذة الكرام، أعضاء لجنة المناقشة، الذين تفضّلوا بتقويم هذه الدراسة ومناقشتها.

والشكر موصول إلى الأساتذة الذين درّسونا بقسم اللغة العربية وآدابها، ولكلّ من ساعدني في بحثي بأيّ وجه من الوجوه، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور الفاضل بوفاتح عبد العليم، له مني كلّ التقدير والامتنان.

إلى هؤلاء جميعاً أقول:

" جزاكُم الله عنّي خير الجزاءِ وأَوفرَهُ وأَوفاه ".

وفي الأخير أرجو من الله تعالى أن يجعل عملي هذا نفعًا يستفيد منه الجميع.

المقدمـة

المقدمة

إنّ الرواية تعتبر من أهمّ الفنون السرديّة وأكثرها استقرارا وانتشارا، إذا ما قارناها مع الأجناس الأدبية الأخرى. و من الأدوات الهامة والبارزة التي يعتمد عليها الروائي السّارد في التعبير عن أفكاره وآرائه وانفعالاته هي تقنية السّرد، التي من خلالها يعبر ويفصح عن خطاب سردي كشكل من أشكال التعبير عن الإديولوجيات وصورة من صور المجتمع بمختلف فئاته وأصنافه وطبقاته و نقل لجملة من الأحاسيس والعواطف و الانفعالات والهواجس. بما فيه من وصف وحوار وصراع بين الشخصيات وما ينطوي عليه ذلك من تأزم وصراع وتطور الأحداث.

والخطاب الروائي ليس هو مجرد نقل وتصوير جملة من الأحداث المتتالية والمتعلقة بأزمنة وأمكنة معيّنة، بل هو أيضا طريقة وأداء يلزمان الروائي على أن يكون متميزا في عرضها بطريقة فنيّة وجمالية، ضمن بنية متكاملة تضمّ مجموعة من المكونات السرديّة المتماسكة تخضع لقوانين تنظّم علاقتها ببعضها البعض.

وبناء على ما سبق حاولنا أن ندرس بنية الخطاب السردي بهدف كشف اللثام عن أهم المكونات الرواية وإبراز تفاعلاتها الدلاليّة والجمالية والفنيّة.من خلال ثمرة جهد كاتب جزائري فرض نفسه على الساحة الأدبية الوطنية والعربية والعالمية ألا وهو واسيني الأعرج، وذلك من خلال رواياته التي تحكي عن الواقع الجزائري التي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، "نوّار اللوز"، " كتاب الأمير"، "ذاكرة الماء" "سيدة المقام"، "سوناتا لأشباح القدس"، "شرفات بحر الشمال"...

وبما أنّ الرواية تتضافر فيها جملة من التقنيات الفنيّة، التي تحدّد في الأخير القيمة الجمالية والفنيّة للرواية، فمن الضروري تقصّي الجوانب المتعلقة بالبنية السردية وتحديدها لاكتمال العمل وانتظامه. وبالتالي سيكون سؤال بحثنا كما يلي:

ماهي أبرز عناصر البنية السردية التي تساهم في البناء الكلي لبنية الخطاب السردي وكيفية توظيفها ؟ وماهي أهمّ الدلالات والأبعاد التي ترمي إليه البنية السردية في روايات "واسيني الأعرج" المختارة ؟

الذي اعتمدنا في مادة بحثنا الموسوم بـ"بنية الخطاب السردي في روايات واسيني الأعرج" على المنهج التحليلي، الذي يغوص في أعماق الخطاب السردي، بالتحليل الدقيق لتقصي وكشف الدلالات والأبعاد، التي أراد الروائي أن يحققها بطريقته وأسلوبه، ومن خلال نظرته الشخصية وتجاربه الحياتية .

وإنّ المنهجية المتبعة في هذا البحث، اقتصرت على اختيار بعض النماذج الروائية للكاتب الجزائري "واسيني الأعرج" التي تقتضي ربط الشخصيات بالأمكنة والأزمنة، لاستخلاص القيمة الجمالية والفنيّة وما تضمنته النماذج المختارة من أبعاد متنوعة ودلالات مختلفة.

ومن أهم الأسباب التي دعتنا إلى اختيار هذا البحث نذكر:

- معرفة العناصر المشتركة بين روايات واسيني الأعرج، من ناحية الشخصيات والزمن والمكان.
- كشف أهم القضايا (الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية والتاريخية والفنية..) التي تناولها الكاتب.
- معرفة الجانب الأسلوبي الفني للكاتب.

ومن أبرز الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث:

- ارتباطنا بعنوان البحث، الذي يتناول عدة روايات للكاتب وتنوعها، وكان علينا لزاما أن نختار روايات تختلف في معالجتها للمواضيع، حتى يكون بحثنا متنوعا وهذا ما شكّل لنا صعوبة وترددا في الاختيار.

– كما وجدت صعوبة في حجم الروايات.

ولبلوغ أهداف بحثنا، قسمناه إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

تناولنا في **المدخل** مفهوم الخطاب الروائي ومفهوم البنية السردية ومكوناتها.

وفي **الفصل الأول** المعنوّن بـ "بناء الشخصية في الخطاب السردي عند واسيني الأعرج " تناولنا عدة نماذج من رواياته وهي: (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش – نوّار اللوز – ذاكرة الماء – كتاب الأمير – سوناتا لأشباح القدس – ضمير الغائب – سيدة المقام – شرفات بحر الشمال) بتوزعه على ثلاثة مباحث، يوضح المبحث الأول، مفهوم الشخصية وتصنيفاتها وأبعادها ووظائفها وملامحها، ثمّ عرّجنا في المبحث الثاني والثالث على عرض أهم سمات الشخصيات الرئيسية والثانوية الفاعلة في الخطاب الروائي، ومساهمتها في تطور الحدث ورصد أبعادها ودلالتها.

في حين خصص **الفصل الثاني** المعنوّن بـ "تجليات المكان ودلالاته" لدراسة ثلاثة مباحث، تناولنا في المبحث الأول مفهوم المكان والفضاء كحيّز تجري فيه الأحداث، ثم قمنا في مبحث ثان، بدراسة الفضاء المديني المحلي والخارجي وانعكاسه على الحالة الشعورية للشخصيات وعلى أفكارها، فالمكان ليس مجرد وصف هندسي يحدّده الروائي كإطار تجري فيه الأحداث، إنّما هو كائن ينمو مع الشخصية ويؤثر فيها.

وفي المبحث الثالث، انطلقنا من الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة وخصوصية كل منهما ودلالتهما، على الشخصيات وأحداث الروايات.

بعد ذلك قمنا برسم خطوات **الفصل الثالث** والأخير، بعنوان" البنية الزمنية السردية في روايات واسيني الأعرج" ممهدا له بتحديد مفهوم الزمن وأقسامه، ومفهوم الترتيب الزمني والديمومة، وهذا في مبحث خاص به. أمّا المبحث الثاني فقد خصّص لمستوى الترتيب الزمني في جانبه التطبيقي وفق تقنيتي (الاسترجاع والاستباق) وتلاه المبحث الثالث، المتعلّق بمستوى المدة الزمنية، التي تتراوح بين تسريع الحكي وتبطيئه، بشكل

تبرز معه التقنيات الزمنية الأربعة: (الخلاصة، الحذف، الوقفة، المشهد)، وذلك للبحث عن القرائن الدالة على اشتغال عنصر الزمن في هذه الروايات، للكشف عن الأبعاد والدلالات للشخصيات الروائية.

ثم جاءت **الخاتمة** والتي ضمت بين طياتها أهم النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا للخطاب السردي.

وبما أنّ المصدر الأمّ المعتمد في هذه الدراسة هو نتاج الروائي "واسيني الأعرج" فقد تصدر قائمة المصادر عدّة روايات، في المقابل، اعتمدنا في هذا البحث على عدة مراجع، نذكر منها على وجه الخصوص، خطاب الحكاية "جيرار جنيت"، انفتاح النص الروائي لـ"سعيد يقطين"، في نظرية النّص الأدبي لـ "عبد المالك مرتاض"، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي "حميد لحيمداني"، بناء الرواية "سيزا أحمد قاسم"، في معرفة النّص "يمنى العيد"، بنية الشكل الروائي لـ"حسن بحراوي"، "جمالية المكان" لـ غاستون باشلار. إلى غير ذلك من المراجع التي استعنا بها في بحثنا.

ولا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان لأستاذي الدكتور" إبراهيم شعيب" لما تحلى به من سعة صدر وفكر، وما أفادني به من توجيهات وإرشادات.

وفي الختام أحمد الله، وآمل أن أكون قد وفقت في هذا البحث، وإخراجه بصورة واضحة مقبولة، وإن تحقق لنا ذلك فالفضل كلّ الفضل لله، وإن شاب هذه البحث بعض النقص هنا وهناك، فإنَّ عزائي أنّ الكمال لله وحده، وأنّه لا يوجد إنسان معصوم من الخطأ، ولعلَّ من أفضل المزايا أن يعترف الإنسان بخطئه، وأن يتعلّم منه الطريق إلى الصواب.

عمر شطة

مدخـل

إنّ نظرية السّرد من أبرز النظريات التي مدّت ظلالها على النّقد العربي الحديث والتي فرضت نفسها على الممارسة النقديّة والتحليل الأدبي بمصطلحاتها. إذ أنّ هذه النظرية أفرزت الكثير من المصطلحات التي تبوأت مكانة كبيرة واهتماما واسعا من مؤلفات النّقاد العرب الذين تداولوها في الممارسة النقدية نظريا وتطبيقيا مع التعمق فيها وفق مناهج خاصة، ومن بين هذه المواضيع التي نالت اهتمام النظريات الحديثة، نجد مصطلحات الخطاب والنص والبنية السردية.

ونظرا لأنّ الكتابة الروائية الجديدة، تعتمد في إنشاءاتها السردية على التمظهرات السردية والتمفصلات التيمية (الموضوعاتية) بما فيها المعرفية والفنيّة المحايثة للعمل الروائي، تخصب نظامها بأشكال جديدة من الوعي والرؤى، باعتبارها أكثر الأنواع الأدبية اتصالا بالواقع، كان لزاما على الخطاب النقدي متابعة ورصد هذه الحركة الأدبية في مختلف تجلياتها السردية.

يعتبر مصطلح الخطاب والنص والبنية السردية من المصطلحات الهامة في الدراسات النقدية واللغوية المعاصرة، ولقد خاض فيها الدارسون على مختلف اتجاهاتهم ومجالاتهم بالتنظير والدرس والتحليل لكون المصطلح إشكالية ينبغي أن تحدد معالمه وقوانينه الإجرائية. وبهدف تجاوز الإشكالية، رأينا من المهم عرض أهمّ التعريفات والمفاهيم ومكونات البنية السردية من راوٍ ومروي ومروي له، وبالتالي نصل إلى تقديم صورة نظرية عن بنية الخطاب السردي.

1- مفهوم الخطاب: (Le Discours)

1-1- لغة:

يعرّفه صاحب لسان العرب بقوله: " خطب: الخطب: الشأن أو الأمر، صَغُرَ أو عَظُمَ، وقيل: هو سبب الأمر. يقال: ما خطبك؟ أي ما أمرُك؟ وتقول: هذا خطبٌ جليلٌ، وخطبٌ يسيرٌ. والخَطْبُ: الأمر الذي تقع فيه المخاطَبة، والشأن والحالُ، ومنهم قولهم: جَلَّ الخَطب أي عظم الأمر والشأن. والخطاب والمُخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخَاطبَة وخطابا."[1]، هذا التعريف يحيلنا إلى أن الخطاب يعني: الأمر والشأن، والحال الذي تقع فيه المخاطبة، وأيضا مراجعة الكلام.

وفي أساس البلاغة حين يقول: خطب خاطبه، أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام، وكان يقوم الرجل في النادي في الجاهلية، فيقول: خطب، واختطب القوم فلانا، فدعوه إلى أن يخطب إليهم، ونقول له: أنت الاخطب البين الخطبة. فتخيل إليه أنه ذو البيان في خطبته[2].

ولقد ورد أيضا في المعجم الوسيط: "الخطاب: الكلام، وفي التنزيل العزيز: **[فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ]** [سورة ص: الآية 23]. وفصل الخطاب: ما ينفصل به الأمر من الخطاب وفي التنزيل العزيز **[وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ]** [سورة ص: الآية 20] .... أو هو خطابٌ لا يكون فيه اختصار مخل ولا إسهاب ممل."[3]

---

1 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج5، ط4، 2005، ص16.

2 الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، ط1، 1992، ص168.

3 ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 1425هـ-2004م، مادة خطب، ص243.

وقد ورد لفظ (خطاب) في قوله تعالى: **[رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَٰنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا]** [سورة النبأ: الآية 37].

1-2- اصطلاحا:

وردت في معجم السرديات الخطاب السردي (Discours Narratif) الذي تناوله معجم السرديات بمفهوم الخطاب القصصي، وهو يمثل "مجالا يتناول تداول الأقوال بين جهات مختلفة، بين المؤلف والقارئ وبين الراوي والمروي له، وبين الشخصية والشخصية وبينها وبين ذاتها لاسيما في المونولوج الباطني."[1]

فالخطاب ارتبط بعدّة تصورات ومنطلقات معرفية، حيث أنّه "يستمد قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية من كونه يقف راهنا في مجال النقد الأدبي الحديث في نقطة تقاطع/ تلاقي بين تحليل النصوص والإجراءات التطبيقية التي تتطلبها عمليات التحليل والأعمال الأدبية الإبداعية بصفة عامة باعتبارها نظاما مغلقا لا يحيل إلاّ على نفسه."[2]

ويفرّق "**سعيد يقطين**" بين النص والخطاب قائلا: "إنّ الخطاب هو في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي، ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، وبتعبير آخر، إن الخطاب هو الموضوع الامبريقي والمجسّد أمامنا كفعل، أما النص فهو الموضوع المجرد والمفترض إنه نتاج لغتنا اليومية".[3]

ترى نظرية التواصل، أنّ الخطاب رسالة بين مرسل ومرسل إليه، القصد منها التبادل والتبليغ والتأثير، داخل سياق محدّد في المكان والزمان، ضمن شروط ما، فهو

1 محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص184

2 عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2006، ص11.

3 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص16.

"الصياغة لفكرة مقصودة، في تتابع لغوي وفق ما تقتضيه القواعد اللغوية، للغة معينة، ومن الضروري هنا ضبط الصحة، والسلامة في التأليف اللغوي، لأن سوء التأليف قد يؤدي إلى الاضطراب في العملية الإبلاغية، ليتم بعد ذلك إرسال (الخطاب) في الهواء إلى المتلقي، إذا كانت الرسالة منطوقة، (أو) تدون في المدونة الكتابية."[1]

ويعرفه **ميشال فوكو** على أنه: "شبكة معقدة من النظم الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب."[2]، اذا (فوكو) يرى أن الخطاب هو عبارة عن شبكة تتكون من مجموعة نُظم اجتماعية وسياسية وثقافية من شأنها أن تبرز لنا الكيفية التي ينتج فيها الكلام على شكل خطاب وبالتالي الخطاب عنده هو كلام مرتبط بنظم مختلفة.

"ففوكو في النهاية غير معني بالإمكانات الشكلية للغة بمقدار ما هو معني بوجود الخطابات كأحداث لها وظائف وعلاقات وآثار، فالوحدة الخطابية تفقد قيمتها، فهي لا يمكن أن تنشأ إلا داخل حقل خطابات متشابك، وهكذا نتوصل إلى أن مفهوم الخطاب لدى فوكو، هو عبارة عن نسق منتج لمقولات متعددة، أو كما تقول سارة ميلز فإن الخطاب لدى فوكو عبارة عن شيء ينتج شيئا آخر (ملفوظ – مفهوم – أثر)، وهو أكثر من شيء موجود فعليا بحد ذاته، وبالتالي يمكن تحليله منعزلا."[3]

---

1 عبد الحليم بن عيسى، الاتصال اللغوي بين الدقة والغموض، مقال بمجلة اللغة والاتصال، جامعة وهران العدد1، أكتوبر 2005، ص23.

2 نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، جدرا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص13.

3 رامي أبو شهاب، الخطاب: المفهوم والحدود، الموقع الإلكتروني، القدس العربي، بتاريخ: 2013/04/11 www.alquds.co.uk

والخطاب حسب "إميل بنيفنيست" (Emile Benveniste) هو: " الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل وبمعنى آخر هو كلّ تلفظ يفرض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما."[1]

وهناك من يعرفه بأنّه: "حوار متبادل بين شخصين على الأقل؛ فهو عملية تلفظية حيوية في الزمان والمكان، يديرها شخصان أو أشخاص بالكلام وبغير الكلام."[2] ومنه فالخطاب هو عملية تستلزم وجود شخصين على الأقل في مكان وزمان معينين لكي تتم.

ويعرفه "**جابر عصفور**": كلمة خطاب من الكلمات التي أصبحت تحمل دلالات محدثة، تقترن بما ينطوي عليه المشهد الثقافي المعاصر من خصائص مائزة على مستويات عدة... فالخطاب هو العملية الاجتماعية لصنع المعنى وإعادة إنتاجه وهو أقرب إلى الكلام بالمعنى الموجود عند دي سوسير، أي اللغة من حيث هي مستخدمة فعليا بواسطة متحدثين، بعيدا عن دلالة اللغة من حيث هي نسق جامد من العلامات، أو من حيث هي بنية ساكنة مغلقة في فضاء محايد."[3]

في حين هناك من ذهب إلى أنّ الخطاب هو عبارة عن " إنجاز في المكان يقتضي لقيامه شروطا، أهمها المخاطِب والخطاب والمخَاطب، ولفظ الخطاب من حيث معناه اللغوي يدل على ملفوظ أكبر من الجملة، منظورا إليه من حيث قواعد التسلسل الجملي."[4]

من هذا المنطلق يمكن القول بأن الخطاب أكبر بقليل من الجملة، أي أن الخطاب أكثر من الجملة وأقل من النص.

---

1 إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص10.

2 خليفة الميساوي، المصطلح اللساني وتأسيس المفهوم، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013، ص178.

3 جابر عصفور، آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1997، ص63. 85.

4 نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص14.

يرى **أحمد المتوكل** أنّ الخطاب لم يعرف حتى الآن تعريفا شافيا وكافيا، وهذا راجع للخلط بينه وبين مصطلح النص، يقول: " مفهوم الخطاب لم يحظ لحد الآن، فيما نعلم على كثرة استعماله بتعريف شاف قارٍّ، وينعكس هذا الوضع في الاستعمال المضطرب لمصطلحين يكادان يستخدمان **كمرادفين يتعاقبان** وهما مصطلحا النص (Texte) والخطاب (Discoure)."[1]

وهناك دراسات تعتبر المصطلحين متطابقين، لكن لا شك في وجود اختلاف بينهما على مستوى المفاهيم والوظائف، فالخطاب يركز على اللغة والمجتمع بالإضافة إلى أنّ الخطاب متحرك ومتغير، وله جمهور وهدف وقصد معيّن ويتشكل من مجموعة من النصوص والممارسات الإجتماعية.

ولعلّ من أبرز من جعل النّص مرادفا للخطاب، هو "بول ريكور" الذي يعرّف النّص بأنّه " كلّ خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة."[2]

وتشير "يمنى العيد" إلى الخطاب بقولها: "النص الأدبي في أبسط مظاهره (كلام) ولأنه كذلك، وجدت العلوم المهتمة بالأفراد طريقها إليه،.. والنص الأدبي يبدعه فرد منغرس في الجماعة، ويتجه به إلى مجموع القراء، لذلك تناوله علم الاجتماع بالدرس، وهكذا إلى آخر العلوم الإنسانية علما علما، لكل منها طريقا تسلكه، إلى الظاهرة الأدبية فتمتحن مناهجها عليها."[3] وانطلاقا من قولها هذا نصدر حكما مقتضاه أنّ النّص الأدبي هو خطاب.

---

1 أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان، الرباط، (د.ط)، 2001، ص21.

2 بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص57.

3 حسين داود، في مناهج الدراسة الأدبية، دار سراش للنشر، تونس، ط1، 1985، ص37.

ولقد عرّف" أحمد المتوكل" الخطاب بقوله: " يعدّ خطابا كل ملفوظ/ مكتوب يشكل وحدة تواصلية تامة." [1] وبالتالي الغرض من الخطاب هو تحقيق التواصل سواء كان عن طريق المنطوق أو عن طريق المكتوب، وهذا لن يتم إلا بوجود شخصين على الأقل.

بحيث يتحدد الخطاب على أساس العملية التواصلية بين المخاطِب والمخَاطب، بحيث لا يتوقف على البعد اللساني لوحده ولا على البعد الاجتماعي والتاريخي ولا على البعد التداولي، ولكنّه مفهوم تندرج ضمنه كلّ هذه الأبعاد والمرجعيات (اللسانية والسيميولوجية والتداولية).

2- مفهوم االخطاب الروائي:

يعدّ "باختين" Bakhtine من الأوائل الذين طرحوا قضية شعرية الخطاب الروائي في مؤلفاته فرأى: " إن الخطاب وإن كان خطابا إنشائيا (Poetique) فهو لا يمكن أن ينحصر في مصادرات ضيقة، لأن ميزة الكلام الروائي أن يكون ذا طابع إيديولوجي تتلابس فيه أصوات المتكلمين تتآخذ وتتنابذ." [2] ومنه استخدم مصطلح الخطاب الروائي (Discours romanesque) معرّفا إيّاه بـ " ظاهرة اجتماعية، لا ينفصل فيها الشكل عن المضمون، فليس الخطاب في الرواية شكلا محضا وليس هو مجرّد حامل لأبعاد إيديولوجية، بل هو خطاب أدبي من أبرز خصائصه، أنّه كلام معقد البنية، ووجه التعقيد فيه، أنّه ظاهرة متعددة الأساليب واللغات والأصوات." [3]

فهو يرى أنّ هذا المصطلح وسّع نطاق البحث في مجال الرواية بما فيها النّص، والقارئ، والكاتب، وكل الصيغ السردية الموظفة في هذا النص، كما يشمل حتى أفكار

1 أحمد المتوكل، الوظيفة بين الكلية والنمطية، دار الأمان، الرباط، (د.ط)، 2001، ص21.

2 محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من سنة 1976 إلى 1986، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2003. ص36.

3 محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مرجع سابق، ص175.

الشخصيات وتوجهاتهم، والفئات الاجتماعية التي ينتمون إليها، والأيديولوجيات التي يؤمنون بها، وبالتالي فمصطلح الخطاب الروائي أكثر تخصيصا، ودقة من المصطلحات الأخرى كالخطاب القصصي السردي مثلا.

ويرى أيضا أنّ الخطاب يولد داخل الحوار، فاللغة تحيا عنده فقط في تلك العلاقات الحوارية بين أولئك الذي يستخدمونها... إنّ هذه العلاقات الحوارية قائمة في مجال الكلمة، وذلك لأنّ الكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة."[1]

كما أشار "سعيد يقطين" إلى القصة بأنّها المادة الحكائية، والخطاب هو طريقة الحكي، وهذا ما وضّحه من خلال هذا التعريف: " الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها، فلو أعطينا لمجموعة من الكتّاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكي وحددنا لها سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضائها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم. وإن كانت القصة التي يعالجون واحدة."[2]

وما يميّز النصوص الروائية، هو (الخطاب القصصي) لما يكتسيه من مكانة هامة و" الخطاب عموما كلام يقوله قائل يتوجه به إلى مخاطب، وإذا نزلناه في سياق قصصي قلنا إنه كلام يحمل مضمونا حكائيا يحكيه راو يسوقه إلى مروي له، وهو إلى ذلك كلام لا ينفصل في تشكله عن أعوان السرد الناهضين به، إذ لا يتصور كلام أدبي لا يشتمل على قرائن تكشف عن آثار صاحبه وآثار صنعته فيه."[3]

---

1 ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شراراة، دار توبقال، 1986، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص266.

2 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، ص7.

3 محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من سنة 1976 إلى 1986، مرجع سابق، ص11.

فالخطاب الروائي هو شكل من أشكال الممارسة الاجتماعية، لارتباط الكاتب بنقل الأحداث والوقائع في إطار المكونات السردية. بحيث أنّ أهم ركيزتين تستند إليهما الرواية، هما: الروائية والأسلوب، حسب "عبدالله إبراهيم"، فالروائية ما شملت العناصر الفنية من حدث وشخصية وزمان ومكان، أمّا الأسلوب، فهو طريقة نسج العناصر الفنيّة بوساطة السرد.[1]

وإنّ دراسة الخطاب الروائي تركز على طريقة بناء وتقديم الموضوع المتناول في الرواية، وباعتبار الرواية المرآة العاكسة للواقع، فإن الخطاب الأدبي فيها يتضافر مع خطابات أخرى أدبية، وغير أدبية؛ لذا على الدارس أن يركز على كيفية نسج هذا الخطاب، وكيفية اشتغال النصوص داخل نص الرواية، وأبعادها النصية، فهو "الطريقة التي تطرح بها مادة الحكاية في الرواية." [2]

3- مفهوم النص:

3-1- لغة:

الأصل اللغوي لكلمة (نص) في معجم "لسان العرب" في مادة: نَصَصَ: النَّصُّ: رفْعُك الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً: رَفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأَيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْرِي أَي أَرْفَعَ له وأَسْنَدَ. يقال: نَصَّ الحديث إلى فلان أَي رفَعَه، وكذلك نَصَصْتُه إِليه. ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها: رَفَعَتْه. وَوُضِعَ على المِنَصَّةِ أَي على غاية الفَضِيحة والشهرة والظهور. والمِنَصّةُ: ما تُظْهَرُ عليه العروسُ لتُرَى، ونَصَّ المتاعَ نصّاً: جعلَ بعضه على بعض.[3]

1 ينظر: عبد الله ابراهيم، المتخيّل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1990، ص115.

2 نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص94.

3 ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج4، ط1، 2005، مادة (نَصَصَ).

2-3- اصطلاحا:

يعرّفه رولان بارت (Barthes Roland): "ليس موضوعاً، ولكنّه عمل واستخدام، وليس مجموعة من الإشارات المغلقة المحمّلة بمعنى يجب العثور عليه، ولكنّه حجم من الآثار التي لا تكفّ عن الانتقال."[1]

عند "جوليا كريستيفا": النّصّ حسب تصوّرها هو تركيب من عدّة نصوص أي تناص، أو عملية استبدال من نصوص أخرى، فالنّصّ جهاز عَبْرَ لغوي يعيد توزيع نظام اللغة، يكشف العلاقة بين الكلمات، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة أو المتزامنة معها، والنّصّ نتيجة لذلك إنّما هو عملية إنتاجية."[2]

والنّص من منظور (عبد المالك مرتاض): هو" شبكة من المعطيات اللسانية والبنيوية والأيديولوجية، تتضافر فيما بينها لتكوّن خطابا، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من أجل إنتاج نصوص أخرى، فالنّص قائم على التجدُّدية بحكم مقرؤيته، وقائم على التعدّدية بحكم خصوصية عطائيته تبعا لكلّ حالة يتعرّض لها في مجهر القراءة، فالنّصّ من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدّد بتعدّد تعرّضه للقراءة."[3]

ولقد اتخذ "عبد الرحيم الكردي" من الرواية، مجالا خصبا للتمييز بين النّص والخطاب قائلا " إنّ مصطلح الخطاب ينبغي أن يتعلق بمستوى القول في الرواية، أقصد فعل القول وهيئته، مرتبطا بموقع معيّن... وبهذا فإنّ الخطاب أعم من الحكي، لأنّ كلّ خطاب روائي يشمل في داخله حكيا."[4]

---

1 R. barthes: l'aventure sémiologique, éditions du seuil, paris, 1985, p13.

2 j. kristeva: recherche pour une sémanalyse, éditions du seuil, paris, 1969, p52

3 عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص55.

4 عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص112، 113.

4- مفهوم البنية السردية:

4-1- تعريف البنية:

4-1-1- البنية لغة:

تحوي كلمة "البنية" مدلولات كثيرة تختزنها لها الذاكرة وتصل حدّ التراكم، وبرجوعنا إلى بعض المعاجم العربية نجد أنها تحيل إلى كثير من المعان نذكر منها:

– البنية في لسان العرب: "البنية، من البناء، والبناء مصدر بنى، وواحد الأبنية وهي البيوت...، ومنه البوان، وتسمى مكونات البيت بوائن جمع بوان، وهو اسم كل عمود في البيت، أي التي يقوم عليها البيت.[1]

و"البِنية والبُنية وما بنيته، وهو البِنى والبُنى، يقال بِنيته وهي مثل رِشْوَةٍ ورِشاً كأنّ البنية الهيئة التي بني عليها مثل المِشية والرّكبة والبُنى بالضّم مقصور مثل البِنى. يقال بنيته وبنىً وبِنيته وبنىً بكسر الباء مقصور مثل جِرْيةً وجرى وفلان صحيح البنية أي الفطرة، وأبنية الرجل: أعطيته بناء وما يبني به داره".[2]

– البنية في المعجم الوسيط: "البِنيةُ ما بُني ج (بِنى)، وهيئة البناء ومنه بِنية الكلمة أي صيغتها، وفلان صحيح البنية. البَنية كلُ ما يبنى، وتطلق على الكعبة. والبُنيّة بُنيّة الطريق: طريق صغير يتشعب من الجادة."[3]

وما دامت البنية تفيد معنى الجسم كما ورد في المعجم، فإن ذلك يجيز لنا القول أن بنية الكلمة تعني جسمها وهيئتها التي تظهر عليها نطقا وكتابة.

---

1 ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، مج 14، (د.ط)، (د. ت)، ص 130.

2 المصدر نفسه، ص160، 161.

3 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص102.

وارتباط الرواية بالبناء ينبع من هذا المعنى اللغوي، ذلك أنّها تنهض على مجموعة من البنى التي تتعاون لتشكل بنتيتها المتكاملة.

4-1-2- البنية اصطلاحا:

البنية كمصطلح مشتق من "الأصل اللاتيني Stuere الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يندي إليه من جمال تشكيلي."[1]

"وهي ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة."[2]

فهي إذا مجموعة من الأجزاء المتّسقة فيما بينها بشكل متكامل أو هي بشكل أدق "حالة تعدو فيها المكوّنات المختلفة لأية مجموعة، محسوسة أو مجردة، منظمة فيما بينها ومتكاملة، حيث لا يتحدد له معنى في ذاتها إلاّ بحسب المجموعة التي تنتظمها".[3]

أمّا عن مفهومها عند البنيويين فإنّ " تصورها يقع خارج العمل الأدبي وهي لا تتحقق في النّص على نحو غير مكشوف بحيث تتطلب من المحلّل البنيوي استكشافها"[4]. وكان الشكلاني الروسي (تينيانوف) أوّل من استخدم لفظة "بنية" في السنوات المبكرة من العشرينات، وتبعه رومان".[5]

---

1 صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص175.

2 المرجع نفسه، ص122.

3 يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، 2002، ص119. نقلا عن:

Petit larousse illustre 1984. Librairie Laroussse; Paris. 1980. p960.

4 نبيلة إبراهيم، فن القص – بين النظرية والتطبيق – مكتبة غريب، الفجالية، (د.ط)، 1990، ص14.

5 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك – عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1990، ص187.

ويرى "جيرالد برنس" صاحب (قاموس السرديات) أنّ البنية هي " شبكة من العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة وبين كل مكوّن على حدة والكل".[1]

إنّ البنية الأدبية تحمل في أصلها معنى المجموع أو الكل المؤلف من عناصر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه" فهي نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء فالبنية ليست هي صورة الشيء أو هيكله أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنّما هي القانون الذي يفسر الشيء ومعقوليته"[2].

4-2- تعريف السرد:

يعدّ السرد من الميادين التي حظيت باهتمام الدارسين في كتاباتهم النقدية المختلفة تنظيرا وممارسة، فقد تفطنوا لأهميته كخطاب. تبدّت ملامحه وتجلياته باعتباره طريقة الحكي والإخبار في كل الأشكال التعبيرية.

فالسّرد – إذن – يعدّ وسيلة فعّالة في نسج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية والمتخيلة وتوزيعها بين ثنايا النّص الروائي. كما أنّ للسرد تأثيره على المتلقي لأنّه يعكس الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية والإقتصادية، في إطار الممارسة الاجتماعية للكاتب من جهة ومن جهة أخرى في كتابته الإبداعية الجمالية الفنيّة.

4-2-1- لغة: تكاد تُجمع المعاجم اللّغوية القديمة على أن السّرد هو متابعة الشّيء للشّيء، سواء في لسان العرب، أو في كتاب العين، أو في مختار الصحاح أو حتى في المعاجم الحديثة، ونفصل ذلك على النحو التالي:

---

1 عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1، 1986، ص19.

2 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص19.

- لسان العرب:

جاء السّرد في لسان العرب": تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متّسقاً بعضه في أثر بعض متتابعا. وسرد الحديث: إذا تابعه وكان جيّد السياق له.. والسّرد: الخرز في الأديم. وقيل سردها: نسجها. وهو تداخل الحلق بعضها في بعض.."[1] وفي القرآن قال تعالى: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي **السَّرْدِ** وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ [2] و{وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ}، قيل: هو أن لا يجعل المسمار غليظاً والثقْب دقيقاً فيَفْصِم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقاً والثقبَ واسعاً قيتقلقل أَو ينخلع أَو يتقصف، اجْعَلْه على القصد وقَدْر الحاجة.[3]

- كتاب العين:

ونفس التعريف تقريبا نجده في في كتاب العين" الذي جاء فيه: سرد القراءة والحديث يسرده سردا، أتى يُتابع بعضه بعضا"[4].

- مختار الصحاح للرازي:

" س ر د: درع مَسْرُودَةٌ و مُسَرَّدةٌ بالتشديد فقيل سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض وقيل السَّرْدُ الثقب والمَسْرُودَةُ المثقوبة وفلان يَسْرُد الحديث إذا كان جيد السياق له"[5].

---

1 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (س ر د).

2 سورة سبأ الآية: 10-11.

3 ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، نفس المادة.

4 الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، ج7، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، الجمهورية العراقية، 1984، ص226.

5 محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، 1987، ص194.

- تاج العروس للزبيدي:

لفظة السرد جاءت "من المجاز: السرد: (جودة سياق الحديث، سرد الحديث.. إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا أو تسرده، إذا كان جيد السياق، وسرد القرآن: تابع قراءته في حدد منه."[1]

- السرد في المعاجم الحديثة:

تضمنت المعاجم الحديثة نفس المعنى في تحديدها ماهية السرد؛ حيث ورد في المعجم الوسيط أنّ السّرد كالآتي": سرد الشيء: تابعه ووالاه... يقال سرد الحديث: أتى به على ولاء، جيّد السياق له"[2].

وتأسيسا على ذلك، فإن دلالة لفظة سرد المتعددة لا تخرج عن: الاتساق التتابع جودة السياق، النسج الترابط.

4-2-2- اصطلاحا:

تجب الإشارة إلى أنّ علم السرد قد بدأ بالشكلانيين الروس، وقد ارتكز مفهوم السّرد عند هؤلاء على الثنائية التي تبنوها في دراستهم له وهي ثنائية (المتن الحكائي) و(المبنى الحكائي). ولا ضير من استعراض بعض التعريفات للسرد التي تقدم بها الشكلانيين، وإن كنا سنعرض لاثنين منهم كما يلي:

- السرد عند توماتشوفسكي:

قام هذا الأخير، وهو أحد الشكلانيين الروس بالتمييز بين نمطين من السرد، هما: السرد الموضوعي Objectif، والسرد الذاتي Subjectif. "ففي نظام السرد الموضوعي، يكون الكاتب مطّلعاً على كل شيء، حتى على الأفكار السرية للأبطال. ويكون الكاتب

1 مرتضى الزبيدي، تاج العروس، ت: عبد العليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1968: مادة (س ر د).
2 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص 42.

مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفاً محايداً كما يراها، أو كما يستنبطها من أذهان الأبطال. ولذلك يُسمّى هذا السّرد موضوعياً لأنّه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يُحكى له ويؤوله. ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الواقعية.

وأما نظام السرد الذاتي، ففيه نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي، ولا تُقدّم الأحداث فيه إلاّ من زاوية نظر الراوي، فهو الذي يُخبر بها، وهو الذي يعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به. ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية والروايات ذات البطل الإشكالي."[1]

- السرد عند تودوروف:

صاغ تودوروف (Todorov) هذا المصطلح (علم السرد) لأول مرة عام 1969 في كتابه (قواعد الديكاميرون) وعرّفه بـ (علم القصة). ويعرّف "تودوروف" السّرد أيضا بقوله: "هو فرع من أصل كبير هو: الشعرية التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها".[2] ومن هنا نلحظ العلاقة الوطيدة بين علم السرد (La Narratologie) والشعرية، التي تدرس الأشكال الفنيّة والجمالية والأساليب الأدبية، باعتبارها إبداعا تلفظيا.[3]

وهذا يعني أنّ "السّردية " تبحث في البنى المختلفة للعمل الأدبي بهدف الكشف عن المنطق الداخلي الذي يحكمها والعناصر المكونة لها بعيدا عن كل المرجعيات فهي تتعامل مع القواعد والقوانين التي تحكم هذا العمل فتستخرج منه النظام الذي يحدد خصائص بنيته، فهو إذا يقف عند "مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومرو له".

---

1 محمد عزام، تحليل الخطاب النقدي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003، ص326 .

2 عبد الله إبراهيم، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص9.

3 O. Ducrot et T. Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, article «Poétique», p. 193, Paris, 1995 .

ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا إذا "فالسردية" هي: العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة". وهنا تجدر بنا الإشارة إلى التعريف بالتيارات التي درست السردية فتبرز لدينا أسماء كل من: "بروب" و"بريمون" و"غريماس" في جهة و"بارث" و"تودوروف" و"جينيت" في جهة ثانية وبين هاتين الجهتين أسماء "جاتمان" و"برنس".

- السرد عند رولان بارث:

يرى هذا الأخير أنّ " السّرد لا يمكنه أن يأخذ معناه إلا انطلاقا من العالم الذي يستعمله ففيما بعد المستوى السردي يبدأ العالم، أي تبدأ أنساق أخرى لم تعد اصطلاحات السرد (وقائع تاريخية) بل تستعمل عناصر اصطلاحية من طبيعة أخرى وقائع تاريخية، تحديدات أنماط سلوك."[1]

وبعد أن وسّع من معناه، ارتأى "رولان بارث" أنّ السرد يشتمل على ما يأتي:

أ- السرد تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أو متحركة، والإيماء.

ب- ويمكن أن يكون السرد في الأسطورة، والحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والمأساة، والدراما، والملهاة، وفي السينما، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة.

ج- السّرد لا يعير اهتماما لجودة الأدب ولا لرداءته، إنّه عالمي (عبر تاريخي)، (عبر ثقافي).

---

1 رولان بارت، مدخل إلى تحليل البنيوي للسرد ضمن كتاب – طرائق تحليل السرد – تر: حسن بحراوي وبشير القمري، وعبد الحميد غفار، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1991، ص29.

ويبدو من هذا الوصف (البارتي) لأشكال السرد، أن معنى السرد هو معنى (القصة) نفسها أو أنّه (ينقل إلينا قصة أو مغزى أو فكرة ما) عبر هذه الفنون فهو تصوير لقصة ونقل لأحداثها عبر أشكاله المختلفة، بحيث أنّ البنية السردية تعني التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية أو الزمان والمنطق في النص السردي.

- **السرد عند بول ريكور:**

أ - ينطوي السرد على أفقين هما:

- "أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولا بدّ من أن يكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي"[1].
- "وأفق التوقّع، وهو الأفق المستقبِلي الذّي يعرب به النّص السردي بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمّة تأويلها".[2]

ب - السرد هو" الطريقة التي تقدم بها الأحداث، أو الطريقة التي تتداخل بها تلك الأحداث، في أثناء تقديمها خياليا".[3]

ج - السرد عبارة عن وجود ثلاثة عناصر أو أركان هي: وجود القصة. وجود راوٍ لها. وجود جمهور أو متلقٍ مستمع أو قارئ تروى له".[4]

د- السّرد "يدفع المتنافرات إلى عالم يخلو منها، ويوحّد الأفعال أو الأحداث في صياغة تصويرية، ويوحّد الفاعلين والأفعال والظروف في حبكة، ثم يوحّد العناصر الزمنية بالعناصر اللاّزمنية ويجمع بينهما".[5]

---

1 ينظر: بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص 31.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 المرجع نفسه، ص 215.

4 ينظر: المرجع نفسه، ص220.

5 ينظر: المرجع نفسه، ص228.

- السرد عند جيرار جنيت:

يقف "جنيت" على مفهوم الحكاية، باعتبارها المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب، الذي يضطلع برواية حدث، أو سلسلة من الأحداث، وفي معنى ثان أن الحكاية كلمة تدل على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخيلية، ويصل جنيت إلى معنى تحليل الحكاية باعتبارها دراسة مجموعة من الأعمال أو الأوضاع المتناولة في حد ذاتها، وفي معنى ثالث تدل كلمة الحكاية على حدث أيضا، غير أنّه ليس البتة الحدث الذي يروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أنّ شخصا ما يروي شيئا ما: إنه فعل السرد متناول في حد ذاته. وتبعا لذلك حصر "جنيت" معاني السرد في ثلاث نقاط وهي:

أ- السّرد من حيث هو حكاية.

ب- السّرد من حيث هو مضمون أو محتوى حكاية ما.

ج- السرد من حيث هو فعل.[1]

- السرد عند جيرالد برينس:

يعرف السرد أنّه: " الحديث أو الإخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهرا) من الساردين، وذلك لواحد أو اثنين أو اثنين (ظاهرين غالبا) من المسرود لهم.."[2]

- السرد عند سعيد يقطين:

يذهب هذا الأخير إلى أنّ السرد (Narration): هو " فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان." [3]

---

1 ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص37، 41.

2 جيرالد برينس، المصطلح السردي، تر عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 145.

3 سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة (السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 13.

وبأنّه " هو التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي (Narrative) كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه والسرد ذو طبيعة لفظية (Verbal) لنقل المرسلة وبه، كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية"[1].

ويتمثّل السّرد عند محمد بوعزة "في القدرة على التفاعل مع النّص السردي، مع بنياته وقيمة متخيلة، باكتساب أدوات تحليلية ومهارات تفكيك عناصر بنيته وإعادة تركيبها، وهذا ما يتيح له ممارسة قراءة منهجية للنّص السّردي."[2]

وأيضا وصفه حميد لحمداني بأنه "الطريقة التي تحكي بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أنّ القصّة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي."[3]

السردية" وإنّ كلّ عمل سردي يحتوي صورا من الحركات والأحداث وهذه الصور هي التي تشكل السرد بمفهومه الدقيق، كما أنّ كل عمل سردي يشتمل على صور من الأشياء والشخصيات."[4]

5- مكونات البنية السردية:

إنّ البنية السرديّة لمنجز حكائي ما، لا تتشكل إلاّ بتضافر العناصر المكونة الثلاث التي هي: الرّاوي، المرويّ، المرويّ له، والرّاوي أو السّارد، هو الشخص الذي يقوم بالسّرد " وهناك على الأقل سارد واحد ماثل في مستوى الحكي نفسه مع المسرود له".[5]

---

1 سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة (السرد العربي)، مرجع سابق، ص 41.

2 محمد بوعزة، تحليل النّص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الإختلاف، الرباط، ط1، 2010، ص12.

3 حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003، ص45.

4 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، (د.ت)، ص380، 381.

5 صفاء المحمود، البنية السردية في روايات خيري الذهبي، مذكرة ماجستير، إشراف غسان مرتضى، جامعة البعث، السنة الدراسية: 2010-2009، ص17.

5-1- الرّاوي (السّارد):

وهو الشخص الذي يقوم بالسّرد أي"هو ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أو متخيلة ولا يشترط أن يكون اسما متعينا، فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع"[1] ويعتبر السّارد عاملا أساسيا في عملية البناء السردي، إذ أنّه يخفي أفكار الشخصيات أو يحولها ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات أو التحولات".[2]

وهنا نودُّ الإشارة إلى أنّ الرّاوي ما هو إلاّ شخصية من ورق على حدّ تعبير "بارث" وهو يختلف عن الروائي الذي هو مبدع الخطاب الروائي الذي هو شخصية من دم ولحم، وهو الذي اختار تقنية الراوي كما اختار الأحداث والشخصيات الروائية والبدايات والنهايات... وهذه التقنية (الراوي) يستخدمها الروائي ليكشف بها عن عالم روايته، ويستتر خلفها ليعبر من خلالها عن مواقفه الفكرية والإيديولوجية والفنية المختلفة، فالرواي هو" الذي لديه ما يكفي من المعطيات عن (المرويّ) بكل ما يحتويه من عناصر: الحدث والشخصيات والزمان والمكان، والقادر على استيعابها والإلمام بأسلوب حضورها وكيفيّة تمظهرها في الخطاب السردي الذي يختاره لبناء هذه العناصر."[3]

5-2- المرويّ: (المَسْرود):

يقصد به نص الرواية، انطلاقا من عنوانها إلى آخر فقرة فيها، "وهي التي تحتاج إلى راوٍ (سّارد) ومروي له (مسرود له) أو إلى مرسِل ومرسَل إليه."[4] وبشكل أدق المروي

---

1 عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص7.

2 ابن عبد الله ثالث منصورية، البنية السردية في المجموعة القصصية، (مذكرة ماجستير)، إشراف: عبد العالي بشير، جامعة أبي بكر بلقايد، السنة الدراسية (2012-2011)، ص8.

3 سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، دمشق، العدد 14، 2013، ص114.

4 عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص12.

هو شكل العمل الأدبي ومضمونه اللذان يكونان البنية السردية.

" فهو كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المرويِّ والمركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر حوله".[1]

وهو "الذي يكون دائما ضمن وعي مسبق لدى المؤلّف ثّم يتوسّل السّارد الأسلوب الأمثل لعرضه بوصفه رسالة لغويّة."[2] وتأسيسا على هذه المفاهيم، يكون المقصود بالمروي تلك المادة المسرودة: أي الوقائع والأحداث المسرودة وفقا لترتيب معين، والمكونة للبناء السردي.

5-3- المرويّ له: (المَسْرود له)

المرويّ له هو الشخص "الذي يكون حاضرا في ذهن المؤلّف/ السارد – (الأصل) – منذ اللّحظة الأولى التي وجّهته لاختيار المتن، لأنّ السّارد ينطلق استجابة للمسرود له (المتلقّي= المروي له)."[3] وقد يكون المروي له، اسما معينا ضمن البنية السردية، وهو مع ذلك "كالرّاوي شخصية من ورق، وقد يكون كائنا مجهولا أو متخيّلا".[4]

أي هو الشخص الذي يُسرَد له أو يتوجه إليه السّرد، أي ذلك الشخص الذي يخاطبه الكاتب أو الراوي، ويدعى – وَفْقاً لذلك – بالمتلقي.

1 عبد الله إبراهيم، السردية العربية، مرجع سابق، ص8.

2 سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مرجع سابق، ص 114.

3 المرجع نفسه، ص114.

4 المرجع نفسه، ص12.

الفصل الأوّل

بناء الشخصية في الخطاب السردي عند واسيني الأعرج

- المبحث الأول: الشخصية الروائية: المفهوم والأبعاد، السمات والوظائف.
- المبحث الثاني: ملامح الشخصيات الرئيسية وأبعادها في روايات واسيني الأعرج.
- المبحث الثالث: ملامح الشخصيات الثانوية وأبعادها في روايات واسيني الأعرج.

المبحث الأول: الشخصية الروائية: المفهوم والأبعاد، السمات والوظائف

تعدّ الشخصية عنصراً مؤسساً في بناء النص الروائي، إذ هي تمثل " العنصر الحيوي في العمل الحكائي بحيث لا نستطيع أن نجد قصة أو رواية معينة دون وجود وتدخل الشخصيات، وذلك لأنّ هذه الأخيرة تلعب دورا أساسيا ومهما في بناء الرواية، مما أدى إلى اهتمام المنشغلين والمهتمين بالأنواع الحكائية المختلفة به."[1] وتعمل كقوة مولدة للأحداث تؤثر فيها وتتأثّر بها، وتدور في فلكه فضاءات الزمان والمكان مشكلة بعلاقاتها المتصارعة عنصراً للتشويق والإثارة. وقد لعب تطور المعرفة الإنسانية وتنامي الاتجاهات الفكرية دوراً بارزاً في الاهتمام بالشخصية الروائية، وتوسيع دورها وأبعادها داخل النص الروائي وخارجه، وذلك بـ"إدخال الجانب التاريخي والموضوعاتي والنفسي أمر ضروري في تناول الشخصية بحيث يضيء لنا جوانب مهمة جدا عن السيرة وتحولاتها الاجتماعية والتاريخية التي تبلورت فيها." [2] وهذا ما اهتمت به الدراسات النقدية التي انصبت على الشخصية من خلال حركتها مع غيرها ومن خلال نموها التدريجي في العمل الروائي.

قد تكون الشخصية الروائية شخصية خيالية لا توجد إلّا في ذهن الروائي، يأتي بها لتمثل شريحة اجتماعية ما، وتدور حولها الأحداث وهي العنصر الرئيس في الرواية الذي يقوم بتطوير الحدث وبنائه، وتخضع الشخصية لعلاقة التأثر والتأثير مع بقية العناصر الأخرى. ويقوم الرّاوي بإضاءة جوانبها باشتقاقها من عناصر أساسية، بيئتها ومولدها وسلوكها والظروف المحيطة بها.

---

1 سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص87.

2 المرجع نفسه، ص88.

لذلك تعتبر الشّخصية الروائية الدّعامة "الأساسية للراوية لأنّها المحور الذي تدور حوله الأحداث، فالسرد والزمان والمكان يوظف لخدمة الشخصية الروائية".[1]

فالروائي "واسيني الأعرج" أعطى لعنصر الشخصية اهتماما كبيرا، بوصفه اللّبنة التي تمحورت حولها فكرة بناء العمل الفني بأكمله، فعلى الرغم من أهمية كل عنصر روائي (كالمكان والزمان والوصف والحوار..) ودوره المهم في عملية البناء الفني، فإنّ تركيبة هذه العناصر بمثابة ظلال مكمّلة ومؤطرة للشخصية. وبالتالي لا يمكن الاستغناء عن هذا العنصر الفني، فـ"ليس ثمة قصّة واحدة في العالم من غير الشخصيات".[2]

1- مفهوم الشخصية الروائية:

إنّ الشخصية الروائية عبارة عن خيال محض صاغها وكوّنها خيال المؤلف "فالشخصية الروائية تمتزج في وصفها بالخيال الفني للروائي (الكاتب)، وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها بشكل مستحيل معه أن تعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط، لأنها شخصية من اختراع الروائي فحسب".[3]

وتتمثل أهمية الشخصية في بناء النسيج الحكائي، من خلال اختراق الفضاء الروائي واكسابه وظيفيته وإنتاجيته جمالياً ودلالياً، وهي العلاقة التي تنتج الأفعال والحالات والأقوال، وكذلك شأنها في إنتاج عوالم الحكاية من خلال أحداثها وبنية خطابها ونسق لغتها وأسلوبها.

---

1 عمر صبحي، البنية والدلالة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل، وزارة الثقافة، الأردن، ط2، 2002، ص127.

2 رولان بارت، تر: منذر عياشي، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص64.

3 آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997، ص26.

فهي تتميز بتنوعها حسب تركيبة كل كاتب، فيصفها عبد الملك مرتاض بـ " هذا العالم المعقد الشديد التركيب، تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية."[1]

وذلك لأنّ الشخصية الروائية بصفتها عملاً فنياً إبداعياً وليس مجرد انعكاس للواقع، بحيث أنّ فنيتها تجعل القارئ مشاركاً في فهم الشخصية الروائية علماً بأن هذا الفهم يتعدد بتعدد القرّاء لاختلاف آرائهم وأمزجتهم وأهوائهم.

والفرق بين الرواية القديمة أو التقليدية، والرواية الحديثة أو الفنيّة يكمن في أنّهم " يلحقون ملامح الشخصية بملاحم الشخص ويستريحون لإيهام القراء بأنهّا ترتقي إلى مستوى التمثيل الواقعي لصورة الحياة... في حين أنّ أصحاب الرواية الحديثة يزعمون أنّ الشخصية لا تعدو كونها عنصرا من مشكّلات السرد في العمل الروائي من أجل ذلك لا ينبغي أن نمنحها كل هذه الأهمية، ونميزها عن المشكّلات الروائية الأخرى تميزا." [2]

إنّ الشخصية في العمل الروائي هي المحرك الأساسي للأحداث والدافع بها للتطور والنماء، وهي بمثابة المرآة العاكسة لملامح الحياة في بساطتها وتعقداتها، " إذ تعتبر أساس ومحور الحركة الأفقية والرأسية فيه، وهي تحتل معظم أجوائه، حيث تمتد منها واليها جميع العناصر الفنية في العمل الروائي، ويتمحور حولها المضمون الذي يود الكاتب قوله للقارئ، حيث يتعاقد القارئ والكاتب تعاقدا أساسه الجوهري، الثّقة والحريّة، وهذا يكون من خلال الشخصية... من فعلها وسلوكها وحركتها داخله".[3] فالشخصيات الروائية لا يمكنها أن تعيش داخل النّص الروائي في حالة انقطاع عن بعضها البعض،

1 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص73.

2 المرجع نفسه، ص85.

3 جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، العدد 13، جوان 2000، ص196.

وإنما تكون في حالة ارتباط وذات تأثير متبادل يستدعي بعضها البعض الآخر لأنّ التجاذب فيما بينها، هو الذي يحكم بنية العمل الروائي ويشكل لحمته.

ومن جهة أخرى هي في علاقة متينة بالخطاب الروائي وكذا في علاقة تفاعلية مع المتلقي القارئ الذي أصبح المنتج الثاني للنّص، وفي ذلك يرى رولان بارث" أنّ الخطاب ينتج الشخصيات فيتخذ منها ظهيرا".[1]

ويعرفها "عثمان بدري" بأنّها "العصب الحي والمؤثر في البناء الفني للرواية كلها"[2] ومن خلالها "تتكامل مختلف العناصر الروائية الأخرى كالحدث والزمان والمكان..."[3]

أمّا "آمنة يوسف" تنسبها إلى الروائي بقولها "فهي شخصية من اختراع الروائي فحسب"[4] وذلك أنّ نقاد الرواية الحديثة ينظرون للشخصية الروائية على أنّها كائن من ورق تمتزج بالخيال الفني للروائي المؤلف وبمرجعياته وبمخزونه الثّقافي الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها. فلم تكن" مجرد تصوير فوتوغرافي أو انعكاس مرآة واقع الحياة، ولكن هناك دائما شيء مضاف وراء عملية الاختيار".[5]

إذ إنّ الشخصية الرئيسة تكتسب أهميتها من دورها داخل العمل، بينما يكتسب البطل أهميته من خلال الخصال التي تميزه، كما يذكر لطيف زيتوني في معجمه السردي. فالبطل شخصية استثنائية بما تحمله من مميزات، تجعلها متفردة بين باقي

1 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص72.

2 بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986، ص7.

3 المرجع نفسه، ص7.

4 آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص26.

5 حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص24.

الشخصيات، بينما الشخصية الرئيسة تتبع أهميتها من وظيفتها ضمن العمل الروائي، ودورها فيه بما يحدد قيمتها من حيث كونها شخصية رئيسة أو هامشية.

2- التصنيف الشخصيات من حيث الأدوار والوظائف:

تعدّ دراسة الشخصية من الدراسات التي تشكل هاجسا بالنسبة لكثير من الدارسين والمشتغلين بالدراسات السردية، بسبب اختلاف أسسها النظرية والمنهجية النابعة من خلفيات فكريّة وإيديولوجية، إضافة إلى اختلافها من الناحية بنياتها الشكلية ومضامينها الدلالية، ومن هنا تجدر الإشارة إلى أنّ الدّارس يكون في أمسّ الحاجة إلى معرفة الشخصيّة وأهمّ تصنيفاتها، لأنّ الشخصية ماهي إلاّ نتاج متخيّل يبدعه المبدع بناء على اختيارات جمالية خاصة، وفي ذلك يقول تودوروف: " إنّ قضية الشّخصية هي قبل كل شيء قضيّة لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنّها ليست سوى كائنات من ورق."[1]

تتنوّع الشخصية الروائية بحسب أطوارها عبر العمل الروائي، وتختلف باختلاف المعايير المعتمدة في تصنيفها. تلك المعايير التي تدور في مجملها حول طريقة بناء الشخصية ووظائفها داخل العمل السردي، ممّا يولّد ضروبا من الشخصيات، فنجد من يقسّم الشخصيات على أساس أهمية الأدوار المنسوبة إليها إلى رئيسية وثانوية ومحلية، والتقسيم نفسه اعتمده عبد الملك مرتاض في دراسته لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ إلاّ أنّه استعمل الشخصية العابرة بدل المحلية، وبيّن المنهجية التي من خلالها نحكم على الشخصية بأنها رئيسية أو ثانوية سواء من الناحية التواترية، أي بإحصاء نسبة تردد أسماء الشخصيات أم من ناحية الأهمية الوظائفية، فالشخصية الرئيسية تسند لها

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 213.

الوظائف المركزية المحركة للبناء السردي. والشخصيات الثانوية هي المساعدة على اكتمال البناء وأخيرا العابرة وهي التي تظهر فقط لأداء وظيفة محددة ثم تختفي."[1]

فيرى بأنّ الشخصية هي: " كائن حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه." [2]

وهناك التصنيفات الحديثة المتعددة (الشخصية المدوّرة والمسطّحة والإيجابية والسلبيّة والثابتة والنّامية...)، التي اعتمدت على: "أبعاد تنظيرية مهمّة مثل تقسيمات أدوين موير وفورستر فـ لوكاتش ثمّ فيليب هامون وأخيرا تودوروف، وهي تقسيمات اعتمدت على النموذج الدرامي أو الفنّي أو الوظيفي أو السيكولوجي."[3]

وقد اتخذنا من روايات واسيني الأعرج مجالاً إجرائيا لهذا المبحث النقدي، حيث عمدنا إلى تحليل خصائص بنية الشخصية الروائية فيه، من خلال الشخصيات الرئيسية والثانوية.

2-1- الشخصية الرئيسية:

وهي الشخصيّة المحورية التي يعبر عن طريقها الروائي عن موضوعه وأفكاره وهي التي تقود مجرى القصة العام أو "هي الشخصية التي يتمحور عليها الأحداث والسرد"[4] وتكون بقيّة الشخصيات المبثوثة في القصة – إن كان هناك أكثر من شخصية – مساندة ومؤيدة لها أو في صراع معها، وأحياناً توضع الشخصيات الأخرى لمجرد الكشف عن أبعاد الشخصية الرئيسة والتقدم بالحبكة نحو الحل.

---

1 ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط) 1995، ص 141، 143، 145.

2 المرجع نفسه، ص 126.

3 محمد نجيب التّلاوي، الذات والمهماز: دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضارية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998، ص160.

4 سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص126.

وهي الشخصية الفنيّة التي "تستحوذ على اهتمام القاص، وتمثل المكانة الرئيسة في القصة، وقد تكون سلبية كما تكون إيجابية، أو متذبذبة بين هذه القصة وتلك، قد تكون محبوبة، أو منبوذة من طرف القارئ، المهم أنّها تمثل المحور الرئيس في القصة والقطب الذي يجذب إليه كل العناصر الأخرى ويؤثر فيها".[1]

ويقودنا الحديث هنا إلى "مسألة (البطل في الرواية)، ففي كل قصة شخص أو أشخاص يقومون بدور رئيسي فيها، إلى جانب أشخاص ذوي أدوار ثانوية، وقد كان من المألوف في القصة أن يقوم شخص بدور البطولة في أحداثها، وينال من الكاتب عناية كبرى، وقد يعبر عن طبقة معينة، أو اتجاه إيجابي أو سلبي".[2] ويصور الروائي هذا البطل وهو يتفاعل مع الواقع ويتحداه، مع إدراكه بمحدودية محاولته أو صعوبتها، أو عدم فوزه في النهاية، إلا أنّه يواصل المحاولة".[3]

"ولكن بدأ إهمال البطل – عند الأوروبيين – منذ الطبيعيين والواقعيين، وصار الكاتب يعمد إلى تصوير عدّة أشخاص لا يخصّ أحدا منهم بصفة "البطل"، وقد يتفاوتون فيكون من بينهم شخصية رئيسية، ولكنّهم يتقاربون في العناية، ويقصد الكاتب في هذه الحالة الكشف عن وعيهم جميعا، بالقياس إلى الموقف العام في القصة، وبهذا تصبح غاية القصة الكشف عن جوانب الموقف، وأصدائه النفسية، وهم لا يهملون تصوير الحالات النفسية لأشخاصهم، ولكنهم يعنون بتصوير الحالات الواعية تجاه الموقف الخاص".[4]

---

1 شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1998، ص25.

2 عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870–1938)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1968، ص 21.

3 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2001، ص534.

4 المرجع نفسه، ص533.

"وقد شرعت بعض الدراسات الحديثة تبتعد عن تسمية (البطل) ورأت فيها بطولة طوباوية، لأنها مقترنة بظهور الأدب الخيالي الذي نشأ في العصور الوسطى، وترى استخدام مصطلح (الشخصية الرئيسة)، لأنّها في رأي أصحاب هذه الدراسات أنسب، كما أنّها تتلاءم مع الدور الفني الذي يسند إليها".[1]

كما أنّ الروايات الحديثة – عموما – تهمل فكرة البطل، "وتهتم بتصوير الوعي الاجتماعي لمجموعة من الأفراد ممثلة لاتجاه خاص في المجتمع، وتنزع نحو الواقع الاجتماعي، وتصوير الوعي الإنساني، مع تعميق هذا الوعي بالطرق النفسية والفلسفية التي عنيت بها القصة".[2]

بحيث أعطت مفاهيم جديدة لمعنى البطولة، يتمثّل أساسا في البطل الإجتماعي والبطل الثوري، حيث" يتركّز مفهوم البطولة في الدّفاع عن حقوق النّاس ومصالحهم الاجتماعية وحرياتهم العامة.'[3]

والأبطال هنا هم دعاة العدالة ورافعو رايات المجتمع الجديد ضد عالم القهر والطغيان والاستغلال، سواء من داخل المجتمع أو من خارجه.

ويقرّ "يوسف الشاروني" أنّ القصّة القصيرة لا تدور أحداثها إلاّ حول شخصية واحدة رئيسة، أمّا الشخصيات الأخرى فتكون في خدمتها فنياً، وإلى جانب الشخصية الرئيسة قد توجد شخصية الراوي وهو قد يكون محايداً كما أنّه قد يبيح لنفسه التدخّل في الأحداث... ولقد كان من المألوف أن يستعمل ضميراً واحداً من أوّل القصة إلى آخرها، أمّا الآن فمن الممكن استخدام أكثر من ضمير.[4]

---

1 شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص 25.

2 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص534.

3 نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربيةللدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص261.

4 ينظر: يوسف الشاروني، دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس للدراسات والنشر، ط1، 1989، ص53، 54.

فالشخصية هي التي تنهض بمهمة رئيسة وبالدور الأكبر في تطور الحدث، كما تساعد المتلقي على فهم طبيعة الخطاب وهي التي "تقودنا إلى طبيعة البناء الدرامي، فعليها نعتمد، حين نبني توقعاتنا ورغباتنا، التي من شأنها أن تحول، أو تدعم تقديراتنا وتقييمنا ومن ثم تنهض قيمة معظم الروايات، وما تحدثه من التأثير الفعال على مدى مقدرة الشخصيات الرئيسة في تقديم الموقف، والقضايا الإنسانية التي يطرحها العمل تقديماً حيوياً. وأننا نميل إلى تقييم العمل في ضوء مقدرة الشخصيات على تجسيد تلك المواقف بصورة مقنعة."[1]

ويرى ابراهيم فتحي في معجمه أنّها " تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائماً، ولكنها الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس لهذه الشخصية." [2] لهذا وجب على الكاتب أن يعتني بشخصيات روايته، بأن يجعلها "مقنعة وحيوية وفعّالة ومتفاعلة في تنمية الأحداث وتصعيدها، وذات تأثير في تصوير المواقف، وأن تحتك بينها وبين نفسها أو مع الشخصيات الأخرى، لبناء الصراع الذي يضفي على القصة نجاحا أكبر كلّما كان أكثر عمقا."[3]

وهي بذلك عكس الشخصية الثانوية التي لا تتغير رغم الظروف المحيطة بالشخصية الرئيسية يقول أنريكي أندرسون: "توصف الشخصيات بأنها رئيسية عندما تؤدي وظائف مهمة في تطوير الحدث، وبالتالي يطرأ على مزاجيتها تغيير وكذلك على شخصيتها، أما الشخصيات الثانوية فهي التي لا يطرأ عليها تغيير أو تتغير في إطار الظروف المحيطة.

---

1 روجرب هينكل، قراءة الرواية، تر: صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، ط1، 2005، ص186.

2 إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، طبع التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1986، ص212.

3 عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 1980، ص26.

إن الشخصيات الرئيسية هي شخصيات مسيطرة، وتظهر بصورة الأفراد المهيمنة رغم أنّ سلوكها قد لا يتسم بالسلوك البطولي.

وأيّاً كانت الأحداث والتصرفات الصادرة عنها، فإنّ الباعث ينير معالم الشخصية. أمّا الثانوية فهي تابعة تسهم في إضفاء اللون المحلي للقصة."[1] فالشخصية الأولى صانعة للحدث والثانية مضيئة له.

2-2- الشخصية الثانوية:

وبالإضافة إلى الشخصية الرئيسية نجد هناك شخصيات أخرى ذات دور أو أدوار ثانوية، لا بد أن يقوم بينها جميعا تماسك يربط بين شخصيات القصة، ويساهم في حركيتها، "وعلى دعم الفكرة أو الأفكار فيها وذلك بتلاقي الشخصيات في حركتها نحو مصائرها، وتجاه الموقف العام في القصة، ولا تكون الشخصيات الثانوية أقل حيوية وعناية من الروائي، فهي كثيرا ما تحمل آراء المؤلف، وكل شخصية ذات رسالة تؤديها كما يريد منها القاص.."[2]

كما أنّها تعمل على تعميق معرفتنا أكثر بشخص البطل عند توضيحيها لمعالمه أو معارضتها له، فتكشف لنا طباعه وأوصافه. وهي التي تشارك في نمو الحدث القصصي، وبلورة معناه والإسهام في تصويره، وتعدّ وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسة، مع أنّها تقوم بأدوار مصيرية في حياة الشخصية الرئيسة. "وقد يجري تصوير شخصية ثانوية غير متميزة وجامدة لكي يمكن تصوير السمات المتميزة للشخصية الأولى، تصويراً واضحاً، بطريقة المقابلة، ونمو الشخصية المتطوّرة قد يقاس

---

1 أنريكي أندرسون، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، تر: علي إبراهيم علي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000، ص239، 240.

2 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 533.

بالثبات الذي يمثله الشخص الجامد"[1].

ومن وظائفها:

أ- أنّها تساعد البطل على إظهار شخصيته.

ب- تعطي الفرصة للبطل لكي يوضّح القرارات التي يتخذها.

ج- تساعد الجمهور على معرفة الكثير من تفصيلات الصراع.

لا تخلو رواية منها وتأتي مساعدة للشخصية الرئيسية، وغالباً ما تكون غير نامية تسير وفق مستوى واحد فهي "إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل سلوكها وإما تتبع لها، تدور في فلكها، وتنطق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها."[2]

كما أنهّا تقوم بخلق الصراع وإثارة الحيوية فدورها مساند وليس ثانويا لأنّ المساندة تعبير أقوى فهو يعطي دلالة المبادر والحيوي والمعاضد فكرياً أو شعورياً يقول باسم عبد الحميد: "إن الشخصية الثانوية هي الشخصية المساندة التي تعطي للعمل الروائي حيوية ونكهته وقدرته على إبلاغ رسالته، وإنّ تجذير الصورة الدرامية داخل العمل الروائي لا يتم الّا من خلال تحريك الشخصيات الثانوية التي تعطي للصراع ذروته ومعناه، ومن هنا فالشخصية الثانوية ليست حالة أو مادة عابرة أو مفروضة على مسرح الحدث، وأستطيع الإدعاء تبعاً لذلك، وبغير كثير من التشكيك أن الشخصية الثانوية بطلة أيضاً إنما بمستواها."[3]

---

1 لين اولتبنيرند وليزلي لويس، الوجيز في دراسة القصص، تر: عبد الجبار المطلبي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ط1، 1983، ص141.

2 إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام، دار المناهل، بيروت، ط1، 1987، ص463.

3 باسم عبد الحميد حمودي، مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 6، 1988، ص42.

وبعد بقي أن نقول إنّ الشخصية الثانوية أو المساعدة لها أهمية كبيرة في الخطاب السردي، فلا ينبغي التقليل من شأنها لما لها من دور بارز في تجلية الشخصيات الرئيسية وإبرازها، فمن خلالها يصنع الكاتب الحدث والحبكة.

وفي روايات واسيني الأعرج كان للشخصية الثانوية دور فعّال في تصعيد الحدث وصنع الحبكة وتجلية الشخصيات الرئيسية بل كان لبعض الشخصيات الثانوية ظهورا أقوى من الشخصيات الرئيسية وهذا ما سنجليه من خلال الحديث عن الشخصيات الرئيسية والثانوية في النماذج المختارة من روايات واسيني الأعرج.

3- أبعاد الشخصية الروائية:

إنّ الشخصية الروائية تتضح معالمها وملامحها من خلال ثلاثة أبعاد، التي لها علاقة بنمو الأحداث وتطورها وتفاعلها، وتعتبر هذه الشخصية مادة خصبة للرواية يمكن الانطلاق منها لكشف الأبعاد والألغاز وتفكيكها من خلال سبر الأعماق وتظهير الصور المخبوءة في عتمة الدواخل. "فالشخصية متلونة كالحرباء لها أبعاد مختلفة ومتنوعة، فقسّم يوسف الشاروني أبعاد الشخصية إلى البعد الجسمي، والبعد الاجتماعي والبعد النفسي الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالبعدين الأول والثاني، فترتبط الأبعاد كلها بعضها ببعض بعلاقة جدلية، ويسهم هذا البعد في الكشف عن نفسية الشخصية، وطبيعتها (عصبية، هادئة، عاشقة، ذات سلوك متناقض)، بتصوير عواطفها وطباعها وطريقة تفكيرها وردود أفعالها، إضافة إلى البعد الفكري الذي يكشف عن فكر الشخصية من حيث التزامها/ محافظتها أو تحررها، ومدى انسجام هذه الأفكار مع ردود أفعال الشخصيات."[1]

1 ليديا راشد، رسم الشخصيات في قصص بسمة النمري، صحيفة الرأي، تاريخ النشر: 26-12-2014، http://alrai.com/article

إن الكاتب يرسم الشخصية الروائية بريشة أدبية وبفكر إبداعي مبرزا سلوكها وتصرفاتها أثناء السرد والحوار والصياغة الفنية وعلى أساسها يتبين المتلقي أبعاد رسم الشخصية وهي أربعة: فزيولوجية واجتماعية ونفسية وفكرية:

3-1- البعد الفيزيولوجي/ الجسمي:

وهو الذي يوضح أوصاف الشخصية من الخارج، فيجسّد الجانب الخَلْقيّ كالطول والقصر والجَمَال والنحافة، والبدانة، والوسامة وهل الشخصية رجل أو امرأة... صغير أو كبير... صحيح الجسم أو عاجز مريض... جميل أو قبيح... تبدو عليه مظاهر الثراء أو الفاقة... ريفي أو حضري...[1] وكل ما يتعلق بمظاهر الشخصية الخارجية، التي تجعل الخطاب الروائي أكثر وضوحا وأكثر إقناعا للمتلقي.

3-2- البعد السوسيولوجي/ الاجتماعي:

يشمل ظروف الشخصية الاجتماعية من حيث مركزها ووضعها الاجتماعي وبيئتها والطبقة التي تنتمي إليها، وأثر ذلك في سلوكها، وهذا ما أكده "محمد غنيمي هلال" أنّ البعد الاجتماعي يتجسّد في: " انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي عمل الشخصية، وفي نوع العمل ولياقته بطبقتها في الأصل، وكذلك التعليم وملابسات العصر، ثم حياة الأسرة في داخلها، الحياة الزوجية والمادية والفكرية، وصلتها بتكوين الشخصية ويتبع ذلك الدين والجنسية والتيارات السياسية والهوايات السائدة في إمكان تأثيرها في تكوين الشخصية."[2] أي أنّ البعد الاجتماعي متعدد الجوانب، ما يدعنا نتسآل: هل الشخصية لشاب موظف أو عامل، أو فلاح، أو طالب أو مناضل.. ؟

1 ينظر: فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، 2008، ص70.

2 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 573.

هل هي لرجل له نفوذ واسع، ثري أو فقير، خادم أو عامل أو إقطاعي أو بطّال أو أستاذ؟

3-3- البعد النفسي:

وهو البعد الذي يرسم أوصاف الشخصية من الداخل، إذ يعنى الكاتب "بتصوير الشخصية من حيث مشاعرها وعواطفها وطبائعها وسلوكها ومواقفها من القضايا المحيطة بها."[1] أي نفسيتها وطبيعتها (سويّة هادئة، عاشقة، مرحة متفتحة، مرتّبة الذهن، تحبّ المطالعة والقراءة.. أم شخصية انطوائية، معقّدة، أو متشائمة، أو متناقضة أو جاهلة أو مضطربة التفكير..)، كل هذا بطبيعة الحال له أهميته البالغة في سلوك وتصرفات الشخصية الروائية، فإن كان الشعور الداخلي إيجابيا سيحفز الشخصية ويقويها والعكس صحيح.

وهو "المحكي الذي يقوم به السارد لحركات الحياة الداخلية التي لا تعبر عنها الشخصية بالضرورة بواسطة الكلام وانه يكشف عما تشعر به الشخصية دون أن تقول بوضوح أو عما تخفيه هي نفسها".[2] فدوره هو فهم سلوكات الشخصية جيدا وتفسير النتائج والنهايات.

ويتفق يوسف الشاروني مع محمد مصايف في أنّه " ثمرة للبعدين السالفين في الاستعداد والسلوك والرغبات والآمال والعزيمة والفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها، يتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء، ومن انطواء وانبساط، وما وراءهما من عقد نفسية محتملة."[3]

---

1 شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص49.

2 جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، تر: ناجي مصطفي، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص108.

3 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 573.

3-4- البعد الفكري:

هو الذي يوضح البنية الفكرية للشخصية كالعقيدة أو التوجه السياسي أو يكشف عن فكر الشخصية من حيث التزامها ومحافظتها أو تحررها، وهل تنسجم هذه الأفكار مع ردود أفعال الشخصيات. ومدى انسجام هذه الأفكار مع ردود أفعال الشخصيات.[1]

ويقصد بالبعد الفكري للشخصية: "هو انتماؤها أو عقيدتها الدينية وهويتها وتكوينها الثقافية وما لها من تأثير في سلوكها ورؤيتها، وتحديد وعيها ومواقفها من القضايا العديدة، وهو ما يؤكد الالتحام الذي تعيشه الشخصية بين ما تؤمن به أو تقوله من أفكار وبين ممارساتها." [2] وهذا من شأنه أن يساعد في خلق الصراع والعقدة على المستوى التكوين الفني للخطاب الروائي.

"ولكن بصورة عامة يجب أن تكون أبعاد الشخصية واضحة، بقدر ما تحتاجه القصة طبعا، وتكون منطقية في تصرّفاتها وسلوكها مع أبعادها الثلاثة (الخارجية والداخلية والاجتماعية)، وأن لا يتناقض فعلها مع وصفها، وإذا أراد الكاتب أن ينحرف بالقصة إلى هدف معين يجعل الشخصية تتخذ موقفاً متناقضاً مع أبعادها فعليه أن يقدّم المبررات المنطقية التي تقنع القارئ بوجهة نظره.".[3]

4- سمات الشخصية الروائية:

السّمات هي الملامح التي تميز شخصية ما عن باقي الناس، كالشجاعة والجبن والذكاء والغباء والتمرد والحقد والانتهازية... الخ، وتظهر هذه الملامح من خلال المواقف التي توضع فيها الشخصيات، وبقدر ما يكون الروائي قادرا على تصوير الشخصية من

---

1 ينظر: يوسف الشاروني، القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا، دار الهلال، مصر، ط1، 1977، ص68.

2 عبد الرحيم حمدان حمدان، مداخلة: بناء الشخصية الرئيسية في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني، المؤتمر الخامس، كلية الآداب، الجامعة الاسلامية غزة، 7-8 ماي 2011، ص 127.

3 إبراهيم شهاب أحمد، بين القصة الأدبية والقصة الصحفية، رسالة ماجستير، الجامعة العراقية، 2012، ص 137.

الناحيتين: النفسية والفكرية، تزداد قدرته على إيجاد الإشكاليات التي تصنع مواقفا نلمحها في أنفسنا، أو في أناس نحس بهم.

وإذا كانت البطولة في الرواية التقليدية أو عند بطل الرومانس فرصته للتحقق والتفرد البطولي، فإنّها في الرواية الحديثة، لا تعني أكثر من حرص شديد على التنسيق مع الآخرين واهتماماتهم، ولذلك فالشخصية في الرواية العربية الحديثة – كما هو واقع الإنسان العربي – بين: منبوذ ومتمرّد وحاقد، وقتيل ومعذّب، ومخنوق ومطارد ومستغَلّ (بفتح الغين) ومُتعب ومُجهد ومجنون ومتصدّع ومُهمَل، مدلِّلة على أنّ ظروف القهر والاستعباد والاستبداد والتجاوز على أبسط الحقوق الديمقراطية والاجتماعية، لا يمكن أن تتيح ولادات مختلفة عن هذه المطروحة، وإذا أريد للرواية أن تفخر بشيء، فإنّها تفخر بطرحها الموضوعي لمأساة الإنسان العربي ومحنته، الغريب في أرضه، المقهور في منزله، الذي تسهم العائلة، والمجتمعات، والحكومات، وقوى الاغتصاب والاحتلال جميعا في سحقه والبطش به.[1]

5- وظائف الشخصية الروائية:

يمكن للشخصية الروائية أن تؤدي وظائف متنوعة في العالم الخيالي الذي يخلقه الروائي،[2] وبما "أنّ الرواية تركز على الإنسان وقضاياه فمن الطبيعي أن تكون الشخصيات هي محور المعاني الإنسانية، ومدار الأفكار العامة للعمل الروائي، وتكمن أهمية الشخصية في الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية والمسائل الموضوعية العامة، وفي إدغامها ما هو ذاتي بما هو عام وموضوعي"[3] "ويمهد سلوك

1 عامر غرابية، الشخصية الروائية، بتاريخ: 2011/07/04.https://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2472-topic

2 ينظر: رولان بورنوف، عالم الرواية، ت: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991، ص143.

3 جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 1985، ص28.

الشخصيات لوقوع الأحداث وتطورها"[1]. ومن أهم وظائف الشخصية في الرواية نذكر:[2]

5-1- فاعل الحدث:

يعرّف الحدث في الرواية بأنه تضارب القوى المتعارضة أو المتلاقية الموجودة في أثر معين، وعليه فإنّ الشخصيات الرئيسية تقوم بتجسيد هذه القوى، أو تكون مهمتها الخضوع لها، أو أن تبث فيها الحياة، ويمكن اختزالها إلى ستّ وظائف أو قوى هي: قائد الحركة والمعارض والموضوع المرغوب فيه أو الذي يرهب جانبه والمرسل إليه والمساعد والمحكم، وليس بالضرورة أن تتجسد هذه الوظائف جميعها دائما في الشخصيات.

5-2- عنصر جمالي:

من النّادر أن تخلو الرواية من شخصيات عديمة الفائدة بالنسبة للحدث، أو لا تملك أيّة دلالة خاصة، وهذه الشخصيات على الرغم من أنّها عديمة الفائدة، ولا وجود لها على المستوى الفني، إلاّ أنّها تحتفظ بوظيفة التزويق المهمة، لأنّها تتيح للروائي رسم لوحة جميلة، ويقدم في نفس الوقت فكرة عن فنّه.

5-3- التحليل النفسي:

يظهر هذا العلم في الرواية بطريقتين مختلفتين:

1- الإيحاء بالحياة الباطنية أو تحليلها.

2- الاهتمام بتحليل نفسية الشخصيات الرئيسية.[3]

---

1 عبد المحسن طه بدر، حول الأديب والواقع، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981، ص162.

2 ينظر: رولان بورنوف، عالم الرواية، مرجع سابق، ص144.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5-4- المتكلم بالنيابة:

عندما نتحدث حول الشخصية المتكلّمة بالنيابة عن مؤلفها، تصبح الشخصية وسيلة الروائي في توضيح أفكاره، وإيصال قراءته للواقع إلى ذهن المتلقي.

5-5- إدراك الآخرين والعالم:

من خلال تصوير الكاتب لأعماق الشخصية الفكرية والنفسية. يدرك القارئ العالم من حوله من خلال أفكار وتصورات ودلالات الرواية.

ومن خلال ما سبق سنحاول اكتشاف شخصيات روايات واسيني الأعرج، "ماتبقى من سيرة لخضر حمروش" و" نوار اللوز" و"ذاكرة الماء" و"كتاب الأمير" و"كريامتوريوم" و"ضمير الغائب" و"سيدة المقام" و"شرفات بحر الشمال"، من خلال بناء الشخصيات من حيث الملامح الخارجية والملامح الداخلية وكذلك الأبعاد الاجتماعية والنفسية والفكرية التي تنبثق من خلال تفاعل هذه الشخصيات ضمن بنية الخطاب السردي.

وإنّ الهدف من دراسة أصناف الشخصية وسماتها وأبعادها في النماذج المختارة لتنوعها وثرائها، ولما لها من أهمية بالغة في تجلياتها الفنية والموضوعية.

المبحث الثاني: ملامح الشخصيات الرئيسية وأبعادها في روايات واسيني الأعرج

لقد عرفت الشخصية تقسيمات شتى، اختلفت باختلاف المعايير المعتمدة في تصنيفها. تلك المعايير التي تدور في مجملها حول طريقة بناء الشخصية ووظائفها داخل العمل السردي، ولقد اعتمدنا في هذا المبحث على دراسة الشخصيات الروائية وتحليل أبعادها انطلاقا من التصنيف الكلاسيكي الذي يقسّم الشخصيات إلى قسمين هما:

1- الشخصيات الرئيسة. 2- الشخصيات الثانوية.

1- الشخصيات الرئيسة في روايات واسيني:

"وتعّرف الشخصية الرئيسة بأنّها تلك التي تسخّر الأحداث والحوار والشخصيات الأخرى لإضاءتها خارجيا وداخليا، سلوكات وأقوالا، كما تهيمن هذه الشخصية على الأحداث والأزمنة والأمكنة وتتفاعل معها."[1]

1-1- شخصية "عيسى القط أو الكاليدوني (الفلاح)" في رواية "ماتبقى من سيرة لخضر حمروش":

تتناول هذه الرواية تاريخ الجزائر من خلال شخصياتها الظاهرة بوضوح في الخطاب السردي الروائي، ممّا يجعلنا أن نتصور المنحى الذي يريد أن يوجهنا إليه الكاتب، باختياره شخصية محورية، البطل "عيسى القط"، الحامل الأساسي الذي يحيلنا إلى الزمن الثوري، حتى يدعونا إلى التصحيح التاريخ المكذوب، إلى نبذ العنف والإقصاء، وما خلفته الثورة من أنظمة سياسية وطبقية اجتماعية. فشخصية عيسى تمثل الاضطهاد الذي لحقته من القوانين الجائرة ما بعد الاستعمار.

1 مريم بوزردة، بنية الخطاب السردي في روايات الأزهر عطية، مذكرة ماجستير في الأدب واللغويات، المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة، الجزائر، 2010-2011، ص178.

فقد كانت رواية "**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**" وما عبّرت عنه شخصياتها تمثيلا صريحا لتلك الفترة التي ظهرت فيها تعددية الأحزاب، والأنظمة السياسية كالرأسمالية، والاشتراكية، وحتى الثورة الزراعية، وما لحقها من تأميمات حكومية، كل هذه الأنظمة هي محطات تاريخية تشير إلى مرجعيات متعددة اعتمدها الكاتب حتى يقدّم لنا الجو العام الذي عاشته هذه النماذج التخييلية، وعاشه أناس واقعيون، دافعوا عن حقوقهم، واستردوها بالمطالبة المستمرة.

وأهم ما يلفت النظر فيما يتعلق بالشخصيات في هذه الرواية أن الكاتب ركز كلّ اهتمامه على هذه الشخصية المركزية "عيسى الكاليدوني" وهو أحد الثوار الذين عرفوا الاغتراب، ثم عادوا للانتماء إلى صفوف الثورة المسلحة بعد اندلاعها، بعد اكتسابهم لوعي سياسي، وهو مناضل أبا عن جد ورث النضال عن والده موح لمباصي الكاليدوني أحد سجناء الاستعمار الفرنسي إلى كاليدونيا الجديدة.

نحاول تتبع السمات الخارجية والأبعاد الداخلية بناء على عملية الاستذكار والاسترجاع التي قام بها البطل عيسى، وللتعرف عن هذه الشخصية المحورية يقدم السارد نفسه قائلا: "أصدقكم القول بأني في هذه اللحظة لست أكثر من مجرد عيسى البدوي المهموم... ابن موح المباصي الذي صال وجال في السجون ثم عاد ليحترق على هذه التربة بصمت.. وابن فطومة بنت الولي سيدي عبد الله بونخلات.. امرأة طيّبة، في زمن وظرف لا تكفي فيه الطيبوبة أبدا." [1]

تظهر شخصية عيسى في الرواية على قدر كبير من القوة **الجسمانية** والنشاط والحيوية وهي صفات صنعت منه ذباحا إبان الثورة المسلحة لا زال يحتفظ – رغم تقدم سنه – ببعض من هذه القوة والحيوية، تعكسها حركاته في ساحات الرقص وميله للشرب.

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الحرمق، سوريا، ط1، 1983، ص98.

"عيناه المخيفتان الجميلتان، احمرتا كالجمرة المتوهجة... شعر بدخان كثيف وساخن يصعد من قلبه ليحجب عنه أجمل الأشياء التي بدأ يغزو أعماقها." [1]

"أنت يا عيسى المسكين، لن تكون أكثر من عيسى... رجل مسن إلى حد بعيد مايزال في قلبه نبض رويشدة ولخضر، وسنابل القمح والشعير." [2] وبعض الأوصاف الجسدية فيما يخص السن وكبره وهرمه، بحيثُ عد الشعر هو العتبة المحيلة إلى ذلك فيما يظهر فيه من بياض.

ومن الناحية النفسية امتازت شخصية "عيسى الكاليدوني" بالتحرر من كافة القيود الاجتماعية والأخلاقية ثائرا ضد خصومه الإقطاعيين يهوى الرقص، والشرب ويأبى الذل يغار على عرضه وأرضه، ذو نظرة إيجابية للعالم فهو كما جاء على لسان عيسى "جميل ويستحق أن يعيشه المرء بعمق."[3]

كان "عيسى" مجاهدا ضمن صفوف جبهة التحرير، والواجب الوطني يحتّم عليه تنفيذ الأوامر، تحت وطأة الضغط الذي مارسته عليه جهات معينة لدحض تفكير لخضر، والقضاء على تطلعاته الشيوعية.. "صحيح أني ذبحت إبان الثورة ناسا كثريين... لكنها الأوامر، والظروف المحرجة وحتى لخضر الذي احتل حضوره ذاكرتي بكاملها... ذبحته ونظفت الخنجر في لباسي، ثم بكيت وبكى معي قبل أن أفاجئه ببرودة النصل وهو يغوص.. يغوص في رقبته.." [4]

فالكاتب أعطى للشخصية الدور الأبرز في الاسترجاع الذكريات المؤلمة ويتضح القول الاعترافي في محاسبة نفسه ولومها وعتابها وندمها على ما أقدمت عليه في حق

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص248.
2 المصدر نفسه، ص94، 95.
3 المصدر نفسه، ص27.
4 المصدر نفسه، ص91.

أخيه "لخضر" وحق نفسه وتتلاءم هذه التفاعلية مع الذات الساردة "مع مقصدها الروائي، وذلك كلّه سعيا إلى تحقيق أكبر قدر من الحفر في اللغة، ورسم صورة للواقع."[1]

فالواقع المرير الذي يعيشه في زمن استقلال الجزائر، هو الذي كان يعود به إلى زمن وسيرة لخضر حمروش، مما جعله يعيش صراعا داخليا عتيفا، فمعرفة – عيسى – المسبقة بلخضر، وتيقنه من براءته من الاتهامات المسندة إليه زاده تأزما، ولهذا نجده في كل مرة يطمئن نفسه بالتكفير عن ذنبه، ممّا أعطى الروائي للسارد مساحات واسعة للتعبير عن مسكوته ومقموعه، وأعطت له أيضا حافزا لتعرية الواقع من خلال إتمام مسيرة لخضر بقيمها ومبادئها، واستلهام القوة والجرأة منه، في إعلاء كلمة الحق، ووتحقيق بعض المطامح التي تعيد لذة الفرح إلى شعوره، ولن يكون ذلك إلاّ باستعادته حقه، وحق لخضر وأهل القرية، والوقوف في وجه الحاج الشارية، وأمثاله. بجمع الجماهير الرافضة للاستغلال.

وكما رأينا في رواية "نوار اللوز" شخصيتي صالح/ ابي زيد الهلالي، التقاطب الحاصل بين الواقع والشخصية التراثية القديمة فهي موضوع اشتراك مع الشخصية الهلالية والشخصية الواقعية، وما يقابله من جهة أخرى تداخل شخصية عيسى مع شخصية لخضر، يتقاطع فيها الحاضر مع الماضي، منتجا دلالات تحمل رهانات زمن الاستقلال مع التاريخ. فالسارد يطلب المغفرة من التاريخ الحقيقي ممثلا في الشخصية الثورية "لخضر". قائلا له "اغفر لي يا لخضر حمروش.. أنا هو أنا.. كما تراني.. لم أتغير كثيرا، ولكني مع ذلك، فقد تغيّرت، مع أني ما زلت أتكلم من حين لآخر بعاطفتي.. أدرك جيدا أن الذئاب لم تقل كلمتها الأخيرة." [2]

1 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص658.

2 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص30.

فمثل هذه التقاطبات (عيسى/ لخضر، صالح/ أو أبو زيد الهلالي) (الماضي/الحاضر، الحاضر، التراث) يتوّلد عنها داخل السرد الحكائي، عدد مهم من التقاطبات يسهم في إغناء وتنويع الخطاب السردي، ومن ثمّ في تعميق الأبعاد التراجيدية للشخصية وابراز سماتها، حيث ظهر البطل سريع التأثر أثناء محاولته قتل لخضر، وطلب منه الفرار، وسرعة تأثره بالقرار الذي اتخذته ضده السلطة العليا لما أقدم على مثل هذا العمل، وظهر على قدر كبير من الاتزان والحكمة، فهو لم يقدم على ما أقدم عليه الشيخ الهبري الذي قام بذبح ابنته عن طريق الخطأ لمجرد الشك في سلوكها. لمّا تعرّض شارية لزوجته قائلا محدثا نفسه: لم أذبح راشدة لأني لست مثلهم ولن أكون كذلك، لكل زمن رجاله."[1]

يسترجع البطل قضية دفاعه عن شرف زوجته وضربه للإقطاعي الحاج المختار محدثا صديقه الأخضر قائلا: " الله غالب يا خويا لخضر.. لقد طار صوابي... كانت الأيام أيام البرص والجوع والتيفوس... هراوة الفأس، كانت أول شيء وقع بين يدي... سمعت بعدها صراخات جافة وأحاديث وخطوات غامضة"[2].

ومن جهة أخرى فهو خائف على نفسه وعلى مصير عائلته، مقدّما تبريرات لصديقه لخضر: "وضعه ليس وضعي ولا وضعك أبدا... وبالتالي فالتصرف سيختلف حتما... فأنا لو رفضت ذبحك، وربما كان قد صدر أمر بذبحي... وأنت تعرف البقية ياصديقي... رويشدة الأولاد... والهم الأكحل الذي حول أجسادنا إلى كتلة أدمية سوداء.. عدت لإزعاجك يالخضر حمروش... لكن ماذا تريد... أشياء كرمال الصحراء نبتت فينا، بالرغم منا.. ربما لو لم أذبحك، ما كنت تذكرتك بهذا الشكل الذي هرّب النوم من عيني."[3]

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص186.

2 المصدر نفسه، ص33.

3 المصدر نفسه، ص128.

تفكير السارد في الانتقام، ماهو في الحقيقة إلاّ انتقام من نفسه لمّا أقبل على ذبح أعزّ صديق له، وانتقام لصديقه لخضر من الظلم الذي لحقه، وانتقام لنفسه من الاقطاعيين والمزيفين، وأوّلهم شخصية الحاج الشارية لما صدر عنه من أفعال مشينة مست بحياة عيسى، وشرفه وحقه. "ذات يوم فكرتُ في الانتقام من الحاج الشارية بطريقتي الخاصة، ولكن راشدة والأولاد، والزمن الصعب.. فوراء هذا العنكبوت جدار من الناس (اللّي يحلوا ويربطوا) ويحمل في حقيبته شهادة مزورة.. وثيقة قدماء المجاهدين.. يحكي الجميع عنه، أنه كان قوميا.." [1]

وتبرز أيضا في قوله: " صحيح أنّ لخضر مات.. وصحيح كذلك أن يد الميت لا تخرج من القبر.. لكن صحيح كذلك أنّ الذي عاش لحظة الذبح، لن يقبل نزول هذا النصل إلا على رقاب أعداء لخضر، والروخا، وعبد القادر.. النمل... الدّجال.. أيامك قريبة ياالحاج المختار.." [2]

اتصف البطل **بالتحدي والصمود والثبات** على مبادئه على الرغم من النكبات التي مّرت به، وحاول متسببوها الهزّ بشخصيته، لكنّه أبى إلاّ أن يبقى صامدا، فإرغامه على قتل صديقه، وسجنه دفاعا على شرفه، وشرف زوجته، وتهديده بالموت واتّهامه من جهة أخرى بخيانة وطنه، كما وضّحه هذا المقطع السردي الآتي:

"الحق حق... عمي عيسى قلبه كبير كالبحر.. كليل هذه الساحة الواسعة لا يحمل حقد إلا لمن يؤذيه... السيد بقي رجلا حتى اللحظة الأخيرة.. لم يتغير حتى حين كان الموت يهدد رقبته.. بل حتى حين اتهم بالخيانة العظمى في حق الوطن الذي حرقه في كل الأشياء العزيزة عليه.. أكل من تربته، كما أكل هو من لحمه.." [3]

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص106، 107.

2 المصدر نفسه، ص120.

3 المصدر نفسه، ص226.

كل ذلك لم ينقص من عزيمته في الوصول إلى حلمه بكل ما وسعه من طاقة وقدرة."[1] وتطبيق العدالة، دون كلل لما يمتلكه من وعي وإرادة من أجل إنجاح مشروع التأميم مع بذل جهده في إقناع أهل قريته بنجاعة المبادئ والقيم التي يؤمن بها، والتي ستكون سبيلهم الوحيد في ضمان حقوقهم. وانتصار القيم العليا على القيم الدنيا.

وذلك من منبع الاعتزاز بالنفس والشجاعة والأصالة والامتداد والارتباط بالأرض، وقد أوضح بعض الدارسين أن الرجل الريفي بوجه عام شديد التقدير لذاته إلى حد المبالغة، إلا أنه مع هذا شديد الانصياع لمعايير المجتمع، كما أن المروءة والشهامة والكرم من أبرز سماته."[2]

يعاني "عيسى" **الشقاء والفقر والتهميش**، ينتظر الاستفادة من سكن ريفي دون جدوى. " من يقبل زيارتك في هذا القبو الذي تنبت فيه الرطوبة... مسد على شاربيه الطويلين، حك قنة رأسه بتثاقل مصحوبة بلحظة تفكير... انتبه إلى أحد صغاره كانت نظرته بريئة. صغير والهم كبير." [3]

فهو يعمل في ضيعة الإقطاعي المختار تحت المذلة والقهر، ليوفر لأولاده لقمة العيش، لكنه ما لبث أن غادر العمل رغم الفاقة الحادة.

"جزء من أملاكه كنت... فلاحا بائسا يشتغل في الضيعة وينام في الإصطبل مع الحيوانات... الأولاد كالحشرات كانوا.. الأفواه الجائعة، والفرنك المثقوب... حرث عليّ يا لالة سيتي كالدابة تماما... زيادة على العمل في الحقل، أربط البهائم، أسهر على راحتها، وبعدها أنام بتعب بعد أن أغسل عظامي المتفككة، وفي معظم الأحيان أنام بلباسي

1 حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، مرجع سابق، ص302.

2 فاتح عبد السلام، ترييف السرد، (خطاب الشخصية الريفية في الأدب)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص150.

3 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص78.

وكسوتي الممزقة، لأجد نفسي قبل مطلع الفجر أسرح كالنملة، على ظهري رفش، وفأس وأشياء أخرى تتكور، ربما كانت الحقد.. حتى الأولاد كانوا لا يعرفون وجهي... زمن ولّى هذا يا لالة سيتي يحفر على القلب كالإبر..." [1] استطاع أن يستفيد إبان الثورة الزراعية بقطعة أرض بمساعدة المتطوعين من أهل القرية، يصفه أحد الفلاحين بقوله عمي: " عيسى لفحل... هكذا الرجال لكلام الصادق وحب الإشتراكية."[2]

تمتاز شخصية "عيسى" بانسجامها مع واقعها والتحامها مع الأوضاع الجديدة التي أفرزها التغيير الاجتماعي، وهو في ارتباطه بواقعه يذكر بالبطل الإيجابي في روايات الواقعية الاشتراكية الذي "لا يعد ثمرة للخيال الفني، وإنما ينتزع من الحياة نفسها." [3]، فقد قدّم لنا الكاتب شخصية ايجابية تؤمن بالاشتراكية، تمثل الصوت الواعي لجميع المستفيدين من الثورة الزراعية والتأميم، بما يكتسبه من شجاعة في التعبير عن قناعته وإيديولوجيته بكلّ دقة وشمولية، فلقد بدا رجلا مقنعا مؤمنا بأفكاره، فها هو مع "ميمون الشمايمي" يحاوره عن سبب عدم حضوره للاجتماع الذي ضمّ الفلاحين والطلبة المتطوّعين بالتعاونية الفلاحية: قائلا له:

"لماذا لم تحضر، مع أنّ الدعوة كانت مفتوحة ؟".

"قيل لي أنّها كانت خاصة بالمتعاونين خاصة بالمتعاونين.".

"هكذا الرجال يا عمي عيسى... الكلام الصادق وحب الاشتراكية."

"الاشتراكية يا ميمون ليست حبا مجردا... لا يكفي أن نحب يجب أن نتعلم كيف ندافع عن هذا الحب.. الاشتراكية شئ نحس به... نعيش ضرورته يوميا.. نجمة نظل

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص205.

2 المصدر نفسه، ص35.

3 فضل صلاح، منهج الواقعية في الابداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط2، 1992، ص84.

وراءها أبد الدهر.. دم يسري في كامل الجسد الذي أكلته الحروب، فلا يمكن يا ميمون يا وليدي، أن نكون ضدّ مستقبلنا."[1]

يعكس هذا الحوار قوّة شخصيته وايمانه بقضيته واصراره على المضي قدما من أجل تأميم الأرض، فهو بمثابة البطل القائد بما يملكه من ماض نضالي وسياسي يميزه عن غيره من الشخصيات المشكّلة لفئة الفلاحين المضطهدين "يضعه في خدمة قضايا الناس وسبيلا إلى تنوير عقولهم مما يجعله يستقطب اهتمامهم واعجابهم بفضل هذا الدور المميز الذي يضطلع به ضمن شبكة العلاقات."[2]

أدمج الروائي جماعة الفلاّحين في خضم الصراع القائم على الأرض، وجعلهم يلتفون حول "عيسى" يستمدون من قوّته وصلابته عزيمتهم ورغبتهم في مواجهة الإقطاعي المختار الشارية، وأعوانه كما يستمد هو "عيسى " من تاريخهم النضالي ومن خيبة أملهم في واقع الاستقلال إرادته وإصراره على مواصلة النضال من أجل مستقبل أفضل.

فالكاتب يتكئ على أحداث زمنية ماضية، مرتكزا في الخطاب السردي على حركة الاسترجاع، جاعلا من شخصية "عيسى" البطل الثوري رمزا للأمانة والكفاح، مستحضرا شخصية "موسى ولد القايد" الذي يحمل اسمه جانبا من أبعاد شخصيته يرث الخيانة عن والده القائد الذي كان بدوره خائنا، وعميلا للمستعمر الفرنسي. وها هو ابنه في زمن الاستقلال يتواطأ مع الإقطاعي "المختار الشارية" وارثا الخيانة عن والده "القايد" ويساعده على حرق مزرعة برمضان فهما كما يصفهما السّارد "برعمان متفسخان بنبتة خبيثة"[3].

فالعودة إلى الماضي، ليس الغرض منه، تمجيده أو البكاء عليه، بل لفهمه وكشف ثغراته ومساءلته، وتصحيحه من زيفه، وجعله سندا لتجاوز تحدّيات الحاضر وبالتالي

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص35.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص272.

3 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص21.

مستقبل أفضل. كما أنّ المزج بين هذه المراحل التاريخية المتباعدة ما هو إلّا محاولة من الكاتب لتقريب الماضي/ التاريخ، من الواقع الجديد...

تؤمن شخصية" عيسى" **بمبادئ الثورة وتحترم أرواح الشهداء وتحافظ على ذاكرتهم**، فهم في نظره"رجال كلمتهم ومضوا... إنهم قمة النزعة الإنسانية الصادقة في بدائيتها..."[1] لذا يأسف "عيسى على مدار الرواية على ما يشهده واقع الاستقلال من سقوط وتراجع عن مبادئ الثورة، وهذا ما تكشف عنه تداعياته المستمرة التي يسترجع من خلالها نضال صديقه لخضر حمروش، " صدق يا لخضر إنّك فوق أنْ تباع وفوق أن تكون أملاكا أو مقاهي وفلات ودراهم توّزع وراء المكاتب."[2] فكأنّما البطل يستوحي قوّته من الماضي المجيد لصديقه" لخضر" ومن شجاعته وقوّته التي كان يضرب بها المثل، فاستحضار شخصية "لخضر حمروش" هو شحن للعزيمة والإرادة والتفاؤل والحلم بمستقبل أفضل يأتي لانتشال الفقراء من عالم البؤس، والحرمان " أيها الطفل الأتي من بعيد، في عيونك ينبت العشب والماء والفرح... نحن في الانتظار... وأطفال الأقبية على قارعة الطرقات ينتظرون ويغنون ويتراقصون كالأطيار الصغيرة..." [3].

إنّ العالم الذي ينشده البطل المبني على القيم الإنسانية العليا والحب والخير، وبتغير أوضاع القرية إلى الأحسن، لذا نجده يتمسك بالأرض المؤممة التي أنشئت عليها مزرعة برمضان الجماعية، مزرعة لإنتاج الحبوب (القمح والشعير). ويناضل مع الفلاحين بالتصدّي لمختار الاقطاعي، الذي يعمل كلّ ما في قدرته إلى استرجاعها وإعادة ضمها لأملاكه الواسعة.

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص44.

2 المصدر نفسه، ص143.

3 المصدر نفسه، ص31.

يتضح ممّا سبق أنّ السّارد يضعنا في الاطار العام للوضع السياسي في فترة الاستعمار، وما بعد الاستقلال، وكأنّ الكاتب هنا يعمل على إعادة كتابة التاريخ بصورة أوضح من خلال تصوير الصراع القائم بين عالمين متناقضين يمثل الأول عالم الإقطاعيين، ممثلا في شخصية المختار الشارية وما يملكه من أساليب لتغليب مصالحه الخاصة باستخدام: الحرق، القتل، التهديد، التجويع، الإغراء بالمال، استغلال الدين والشعوذة والنفوذ. ويمثل العالم الثاني جماعة الفلاحين والطلبة المتطوعين الذين يمثلهم "عيسى" بوعيه السياسي وايديولوجيته الاشتراكية.

وقد اتخذت الشخصيتان في رواية **ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**، من المرجعية التاريخية التي مثلها لنا كل من عيسى، ولخضر مصدرا أساسيا في تشكيل موضوع الرواية، إذ انفتحت على تجارب تاريخية كان لها الصدى الواسع في تأسيس الدولة الجزائرية بعد الانهيار الذي خلّفه الاستعمار. فالحديث عن أبطال الوطن وتضحياتهم، وصراعاتهم السياسية منذ ظهور قانون الثورة الزراعية، ونظام الاشتراكية المناقض لسياسة البيروقراطية الفاسدة، والتعدديّة الحزبية، ونظرة الحكومة للشيوعية في بدايتها الأولى، كل هذه الأحداث التاريخية التي استدعتها الشخصيات الروائية، شغلت مجالا نصيا واسعا، قصد خلق تلك العلاقة الراسخة بين الكتابة الروائية الفنية، والحضور التاريخي، وتجاوز قضية التجنيس الأدبي.

1-2- شخصية "صالح بن عامر الزوفري" في رواية "نوّار اللوز":

ركّز الكاتب على شخصية "صالح بن عامر الزوفري" وإليه تنسب هذه التغريبة، لما لها من مكانة مهمة في بنية الشكل الروائي ووسيلة الروائي للتعبير عن رؤيته، بل هي المسؤولة عن نمو الخطاب السردي داخل الراوية بدلالاتها وأبعادها وتقاطعاته الزمانية والمكانية.

ننطلق في تحليلنا لشخصية "صالح" من كونه نشأ يتيما بعدما فقد والده، وهو يذود عن الوطن إبان الاستعمار الفرنسي، فعاش **الحرمان والفقر**، وعندما اشتدّ عوده، انضم" صالح بن عامر الزوفري" إلى صفوف جيش التحرير الوطني، **مكافحا ومناضلا** عن بلده، حتىّ القي عليه القبض من طرف قوات الاستعمار، لكّنه صمد ولم يفش أسرار الثوار الجزائريين، واستطاع أن يهرب من السجن، وعندما فشل المستعمر في إلقاء القبض عليه عدّه عنصرا خطيرا وظلّت هذه التهمة تلاحقه حتى في فترة الاستقلال، شأنه شأن بطل رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" عيسى ولد موح الكاليدوني.

تصف لنا أحداث الرواية "صالح" **بالشيخ الكبير في السّن**، ذا سحنة صهباء، خشن القامة، ذا عينين هادئتين تتلونان كلّما غضب، أو تعرض لنوع من الاستفزاز، "بكيت بصوت عال، تصوّروا ما أصعب أن يبكي شيخ بدأت تغمره قساوة السنين..."[1] يبكي حزنا وألما، فهو يبحث عن عمل شريف يضمن له ولأسرته عيشا كريما، فعمل في فصل الصيف أيام الحصاد ولكن تعذر عليه إيجاد عمل في باقي الفصول، فسدّت في وجهه جميع الأبواب، وطالته البطالة وسئم الانتظار، ممّا اضطره إلى تهريب الأقمشة وبيعها في الأسواق السوداء، في كلّ فصل شتاء، معرّضا حياته للخطر بسبب الظروف الطبيعية القاسية، وبسبب المطاردات المفاجئة لـ "الديوانة". إلاّ أنه كان كثيرا ما يعبر عن استيائه من عمل التهريب، وعن رغبته الجامحة في ترك هذه المهنة، وهذا ما أسرّ به لنفسه "استطعت أن أترك هذه المهنة القذرة سأتركها حتما لذعتنا في القلب وفي أعز الأشياء" ويصفها أنها "مهنة الهمّ التي لم تعلمه إلا المذلة والبكاء في السر والعلن." فمهنة المتاعب جعلته يفقد أعز أصدقائه: العربي ولد القهواجي، الذي أقدم على ممارسة التهريب، حتى يستطيع أن يجمع ما يكفيه من المال ليتزوج رفيقته "حورية"، فتبددت أحلامه، وسقط قتيلا على يد رجال الجمارك في إحدى رحلات التهريب.

---

1 واسيني الأعرج، نوّار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1983، ص58.

رفض البطل الهجرة إلى فرنسا واللجوء إلى السرقة على غرار بعض سكان البراريك، وإنّما فضّل أن يبقى مع زوجته المسيردية في حي "البراريك" الشعبي الذي يعيش فيه فقراء مسيردا والوافدون الجدد من مختلف المناطق الجزائرية، الذين اكتظ بهم الحي، وطال انتظارهم لمشروع السّد ولأيام الرخاء التي وعد بها زمن الاستقلال. "كل واحد جاء من منطقة سمعوا بحكاية إنجاز سد مسيردة فجاءوا من كل فج عميق من عنابة، سيدي بلعباس، القبائل، الصحراء، وهران، وسكنوا هذه البراريك الممتدة على مرمى العين، ومع كثرة الانتظار، تحوّل أكثرهم إلى تعاطي الحشيش والترابلندو والحياة الرخيصة والربح السريع وإلى بنات بلعباس وشيخات سعيدة."[1]

وقد أثرت هذه **الأوضاع الاجتماعية** السيئة على نفسية البطل، فلم يخف استياءه من سلوكات "ناس البراريك"، فهو يرد تشوهها إلى عدم انسجام الناس وصعوبة أوضاعهم الاجتماعية، وبقاء بعضهم على فطرته البدوية الصافية، يجعل البطل، يأمل في أن يعود هؤلاء إلى طبيعتهم الأصيلة في حالة ذا ما تغيرت أوضاعهم إلى الأحسن فـ "إمكانية إصلاح أنفسنا ما تزال قائمة حين يتوفر العمل في هذه البلدة وسيتوفر حتما." [2] واغتاظ أكثر على أولئك الذين ابتزوا ثروات الشعب، وحرموه من لقمة العيش، وتأججت أحاسيسه بالظلم والقهر، على الذين تاجروا بدماء الشهداء،...

ظلّ هذا النموذج الانساني الصامد في وجه هذه الظروف الصعبة التّي وضع فيها عنوة، الذي لا يراوح حيه الفقير وأهله الطيبين، فهو **شخصية طيبة تجمعها روابط الصداقة** مع كثير من سكان البراريك، كالعربي ابن القهواجي، ويبدي احترامه الكبير للمناضلين أمثال "رومل القهواجي" و"حنّا عيشه" المرأة الشجاعة التي لم تجد سبيلا تتقي به آلام الجوع وقساوة البرد، برغم تاريخهما النضالي الحافل والمشرف، إلا أنّه لم يشفع لهما في جزائر

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص118.

2 المصدر نفسه، ص78.

الاستقلال، فكان يسعى إلى المحافظة على ذاكرة الشهداء، وهذا ما كان يواجه به كل من يتهمه بالهروب وعدم المواجهة: "أوف، يا أخي هربت لأني كرهت مللت رب بلدة يباع فيها الشهداء تماما كما تباع الخردة في الأسواق الرخيسة، وبقدر ما حاولنا أن نكون طيبين وجدنا أنفسنا نئن تحت الجوع، وتحت الكلام المؤلم الذّي يقتل منا الداخل ويقع أكثر ما تفعله رصاصة، رفضت السبايبي ورفضت أن أتحول إلى أحد عبيده الذّين لا يتحركون إلا بأمره، ورفضت الوجوه المتسخة التّي تشكك في محبتي لهذه التربة التّي أحرقت طفولتي، وامتصت نسغ شبابي، ماذا تريدني أن أفعل، غصة بداخلي لحظة واحدة، وبعدها نظّر عليّا إذا شئت. صحيح أني في بعض الأحيان، يصبح بيني وبين الحماقة مسافة أصبع لكن أعتقد، وهذا أضعف الإيمان أنّه من حقي أن أبرر هذه الحماقة."[1]

ومن جهة أخرى تركز الرواية في تقديمها للشخصية "صالح" على تحليها **بقيم الشجاعة والإقدام والأنفه وحدّة الطبع الريفي ورفض الظلم**، ووقوف البطل في وجه "ياسين" خادم "السبايسي" عندما أقدم على إهانة القهواجي في المقهى. قائلا له: "هه سأقف في عينيك كالنّار... أسحب دبوسي وأضربك على الرأس، ليطلع مخك تتسخ به ملابسي وسرج الشهباء الحريري... عضلاتك شابة لكن عيوني المتعبة رأت الكثير من أمثالك ياولد البراريك الحشاش."[2]

"ارتعدت الزرواطة في يده، اسودت الدنيا في عينيه، لم يعد يرى إلّا الأشكال السوداء وعيون جاحظية، ومطوي حاد يلمع بقوة... هجم يسين كالوحش المجروح كانت عيناه مثبتتين على عروق الرقبة التي كانت تنبض بقوة... وقبل أن يلتفت كان صالح قد عالجه بضربة على دماغه... وعاوده بضربة ثانية على الظهر، فانطوى مثل شجرة مقطوعة وهوى على وجه...".

---

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص173.

2 المصدر نفسه، ص114، 115.

كما تتسّم هذه الشخصية **بالتواضع والبساطة** والرأفة بالضعفاء من سكان "حي لبراريك" أمثال لونجا القبائلية الأرملة التي يشفق عليها، ويحاول حمايتها، فيقول: "لولاي ولولا هذه الخلائق الطيبة كنت قد افترست منذ زمن بعيد." [1]

ولمّا التقى في سوق ميسردة بطفلة فقيرة تبيع الزعفران، فقد دار بينهما هذا الحوار: " بنتي البرد عليك لماذا لا تذهبين لبيتك وترتاحين. ؟

– أمّي مريضة يا عمي صالح وحق رأس عَوْدَكْ.

وضع دينارا في كفها المرتعدة، أسنانها كانت تصطك، أخرجت من الكيس البلاستيكي علبة من الزعفران وضعها في جيبه ثم انطلقت في السوق." [2]

ولاشك أن هذه الأوصاف تعبر عن أصالة الشخصية، وتجذرها في المكان، وترفعها عمّا يسود فيه من تعسّف وظلم ومبادئ زائفة، وتقديم المصلحة الخاصة على المصلحة العامة.

من خلال ما سبق يتبين أنّ شخصية البطل سريعة التأثر بمن يحيط بها، سواء يتأثر بكلام "لونجا" كما قالت له في هذا المقطع السردي: " لا ياصالح أنت مسكين وبسرعة يأخذك الهوى..."[3] أو بتأثره لرؤية صديقه "القهواجي" المناضل، يتهجّم عليه من قبل"ياسين" وكذا تأثره لمّا قتل "العربي"، والأكثر من ذلك شدّة تأثره واحساسه بالألم والحسرة عندما قرأ تلك العبارة التي بقيت راسخة في ذهنه كونه عنصرا خطيرا جدا، فهذه العبارة ملأت روحه حزنا، وقد اتهم بخيانته لوطنه، وتخليه عن ثورته، وبالمقابل يتمتع غيره من العملاء والأغنياء بخيرات البلد، فهذا السباينبي كما يصفه السّارد " أخطبوط مخيف أياديه طويلة، حتى وهران

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص112.

2 المصدر نفسه، ص37.

3 المصدر نفسه، ص36.

والعاصمة والبلدان البعيدة والغربية."[1] يملك المال والجاه والأرض، التي يسعى إلى حمايتها من التأميم، يهرب البضائع، تحت حماية كبار المسؤولين، على عكس فقراء مسيردة الذين يدفع بهم التهريب إلى الموت على يد رجال الجمارك.

مما أدى به إلى الابتعاد عن القرية والناس، وحتى عن لونجا، وسرعان ما تلاشت هذه الصدمة بعودته إلى قريته والتقائه بلونجا واعتباره مستفيد حرب بعد نفيه من طرف الحكومة.

أثر وفاة زوجة البطل "صالح" عليه كثيرا، فعاش حياة الوحدة والحزن والانعزال، معبرا عن فقدها وحبه لها. "حتى المسيردية التي لا تمتلك إلاّ طيبتها. ذبحتني من القلب. ذهبت ورغوة الأمومة تملأ ثديها وفمها." [2] على الرغم من الأحزان التي سكنت قلبه، فعشقه لزوجته قابله عشق آخر، عشق تخييلي منذ الطفولة لـ"جازية، وعشق جسّده الواقع مع "لونجا القبائلية"، التي جمعت كلّ مشاعر الحب في قلب واحد، واستطاعت أن تظفر بصالح في الأخير وتحقق رغبته في الأبوة التي انتظرها طويلا، واعادة سلالته المفقودة، وتحقيق التعمير. فيقول السّارد: "تمنيت بيأس العشاق لو بقيت، لكنّها يالله كالنّور تشق الحيطان وكالومض تروح، وكأنّها لم تكن، إنّها لحظة التعبّد للأشياء الجميلة التي لا تعرفها ياصالح فمازلت بدويا حتى العظم لا تعرف فلسفة التفاصيل الصغيرة التي تعيشها."[3]

فلم يكن حظّه من الحبّ والإنجاب إلاّ مع" لونجا" التي أسعدته وأدخلت الفرحة إلى قلبه، حاولت أن تنسيه قساوة النضال ضد الاستعمار، ومرارة الظلم الذي شهده في قريته من طرف أعوان الحكومة.

كما أنّها أشعرته بلذّة الحياة والإحساس بالأبوة، فالفراغ العاطفي الذي عاشه البطل، امتلأ بالحنان والعشق، فيقول السّارد: " أشعر بطيور تحلق في أعماقي، وأتحول لحظتها

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص95.

2 المصدر نفسه، ص7.

3 المصدر نفسه، ص7.

إلى طفل يرضع أصابعه، تكررت العملية كثيرا قبل أن يمتلئ كيس الخيش، وأضيّع ما تبقى من وعي وتفيض الفجوات الفارغة بداخلي بالأشياء الساخنة، دارت في عيني عوالم زرقاء، وحمراء وصفراء، حتى وجه المسردية الذي لم يبرحن منذ وفاتها غاب فجأة." [1]

إنّ هذا العشق، وما يصاحبه من فرح لم يبعد إحساس الحزن والألم عن قلب صالح، بعدما وصفته الحكومة بكونه عنصرا خطيرا وهو الذي ناضل إبان الثورة المسلحة، وحافظ على ذاكرة الشهداء، وفقدانه لزوجته وابنه، ومخاطر عمله، كل هذه الأحداث كانت سببا كافيا لحزنه. وهذا ما يبثه إلينا من همّ وأسى في المقطع الوصفي التالي: "ماذا يا صالح، يا آخر سلالة بني هلال، أيها القمح البليوني بدأت تتفسخ مرغما، وتسقط من عينيك كل الأشياء الجميلة التي أنبتها في قلبك الشهداء دهر من الحزن، ماذا بقي لك من أبي زيد الهلالي غير إرث السيف الذي لا يعرف الغمد، والتهريب والجوع، والفنطازية. الخاوية وصدقك الذي لم تعد له أية قيمة؟"[2]

ومن مواصفاته أنّه يمتلك القوة والشجاعة، والجرأة، إلاّ أنّ شخصيته في بعض الأحيان ينتابها الحذر والخوف بسبب عمله في التهريب. فهاهو يحدث صديقه الحصان "لزرق" " الذي يخاف عليه أكثر مما يخاف على نفسه ولا يفارقه هو ولا المكحلة، جاب الفيافي والقفار "أتعبنا الليل والمسافات البعيدة التي لا ينتهي امتدادها، أخاف يا لزرق، صدّقني أني أخاف أن نقطع كل هذه المصاعب وفي النهاية نسقط ضحايا لعبة تافهة ينفذها من وراء ظهورنا دياب الزغبي بدبوسه الثقيل، فرقابنا نضجت، وأصبحت جاهزة للقطف." [3]

ومن الواضح أنّ الكاتب استعان بالتراث العربي القديم "تغريبة بني هلال" وتوظيف شخصياتها الواقعية ذات المرجعية التاريخية المتمثلة في بطلها أبي زيد الهلالي، بشكل

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص22.

2 المصدر نفسه، ص8.

3 المصدر نفسه، ص26.

تفاعلي تواصلي مع شخصية صالح الزوفري، كأنّما وظيفتها في الخطاب الحكائي هي مساعدة القارئ/المتلقي على فهم أغوار شخصية صالح، واكتساب دلالات وقيم جديدة ذات قصدية يوجهها الكاتب كيفما شاء. " بهذه الصورة التي يتفاعل فيها المرجعي بالتخييلي إلى درجة التماهي يصعب الحديث عن المرجعي الخالص، كما يصعب الحديث عن التخييلي الخالص، فيجد القارئ نفسه يتأرجح بين الموقعين دون أن يجد لنفسه مستقرا، فالنّص يزخر بالشخصيات المرجعية، غير أن هذه الشخصيات تفرغ من دلالتها المرجعية التاريخية لتشحن من خلال خطاب المؤلف السارد بدلالات جديدة توجهها في إتجاه معين، وبالتالي تتلاشى الصور المرجعية. لصالح الدلالات القصدية التي يؤسسها المؤلف."[1]

وبهذا نكون قد تطرقنا إلى ملامح الشخصية "صالح " وما تحمله من دلالات وقيم وأبعاد مادية والاجتماعية والنفسية والايديولوجية التي تحملها من خلال التشكيل السردي الروائي. ومن أبرزها:

ذات **البعد الاجتماعي**، دفاعه عن وطنه وعن دم الشهداء الأبرار واحترامه للذاكرة التاريخية من جهة، والدفاع عن المظلومين والمحرومين، وتصدّيه للظالمين من جهة أخرى. ممّا جعله يكسب محبّة سكان البراريك وصداقتهم، ودفاعه عنهم أكسبه أيضا أعداء يتربصون به. "وماذا عنك يا صالح بن عامر الزوفري. ؟ أنت ولزرق شعر لونجا والجازية التي باعت ذهب بني هلال لتدخل قلبك، كلكم مساكين، مقطوعون من شجرة يابسة، الناس أحبابكم، والناس أعداؤكم يا صويلح..." [2]

وهو من أهمّ الدلالات في الرواية، **قيمة الحب** وما تعكسه من أبعاد نفسية فقد اتسع قلب السارد للجميع، بداية من حبّه وتعلّقه الشديد للجازية منذ طفولته، ليحب

1 سعيد جبار، من السردية إلى التخيلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد الغربي، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001، ص110.

2 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص107.

المسيردية زوجته التي كانت له الأم والأخت والرفيقة، ونضج حبّه أكثر عندما عشق لونجا، وتمنى أن يكمل معها باقي أيامه في قرية مسيردا.

تولّد لدي شخصية "صالح" الأمل في حياة أفضل، عندما ينتابه التفكير في لونجا، وحبه لها، وولده الذي ينتظره منها، واسترداد حقه المهضوم كمناضل في صفوف جيش التحرير الوطني، على أمل أيضا إصلاح حال البلاد، والتخلي على مهنة التهريب التي أثقلت كاهله مع كبر سنه بعد إيجاد البديل المتمثل في مشروع السّد، بعدما كان الأمل مفقودا في روايتي "ما تبقى..." و"نوار اللوز" وقائم على صور الحزن والألم والشقاء والبؤس، والفقر، واليأس والإحباط وخيبة الأمل من واقع تعبث فيه أيادي الانتهازيين والمتنكرين لقيم الثورة ومبادئها.

شعور البطل في وطنه **بالاغتراب** بسبب معاناته من البؤس والمطاردة من عمل التهريب الذي أرغم على امتهانه في ظل الظروف المعيشية الصعبة، وفقدان زوجته وابنه بمستشفى الغزاوات، نتيجة الاهمال الذي لقياه. واحساسه بالإغتراب لمّا هجر القرية، بعدما وصفته الحكومة بالعنصر الخطير، كما كانت تصفه فرنسا.

هذه السمات والأبعاد هي الممثل الحقيقي لبناء هذه الشخصية الروائية، لأنهّا تضع المتلقي منذ بداية إطلاعه على النص في الجو العام للخطاب السردي، هذا ناهيك عن التلازم الحاصل بين االأبعاد والدلالات وكل ما يمت لهذه الشخصية بصلة بالسمات والملامح، وأحداث وأمكنة وأزمنة، هنا تبرز أهميتها في الحكي السردي.

1-3- شخصية الأستاذ الجامعي موح في رواية" ذاكرة الماء":

تمثّل شخصية الأستاذ الجامعي "موح" المحور المركزي الذي تدور حوله أحداث الرواية " ذاكرة الماء" ينحدر من أصول ريفية كغيره من الشخصيات الرئيسية الأخرى، انتقل إلى المدينة وبقي فيها عشر سنوات، إلاّ أن الحنين إلى القرية ظل يراوده مرارا، وبخاصة، بعد أن حرم من زيارتها، بسبب تداعيات الوضع الأمني المتدهور الذي لحق بالقرى، فنجد

البطل يتذكر زيارته الأخيرة للقرية، وكيف ألفها، قد ضيعت معالمها الأولى، ويتذكر الأستاذ طفولته " أدخل السوق مع أمي ملتصقا بعباءتها أشرب الشاي لمنعنع... انزلق من يدي أمي نحو الحلقة، استمع هنا وهناك إلى كل القصص والحكايات الغريبة."[1]

الشخصية يتصارع ماضيها وحاضرها الحزين المخيف من الأوضاع السائدة في البلاد وبين مستقبل مهم وغامض له ولأسرته، فيلجأ إلى إرسال زوجته مريم وابنه ياسين إلى مدينة باريس هروبا من الواقع الوطني المتردي.

كما تبرز محبته لوطنه من خلال رفضه الهجرة إلى فرنسا، التي ينصحه بها القريب والبعيد بمن فيهم زوجته مريم وعمته، وبرغم الأوضاع السيئة والمجازر التي تمر بها الجزائر إلاّ أنّه لم يهرب منها، بل تحدى واقعها وتحدى من خلاله الموت الذي أصبح يلازمه في كلّ لحظة وفي كل مكان ينتقل إليه، فالخوف يحاصره في كل خطوة من خطواته: " كيف تعيش هذه القساوة ؟ كيف تخرج ؟ كيف تدخل ؟ كيف هو طعم الخوف في حلقك؟ بما تشعر وأنت تغادر البيت صباحا واضعا يدك على قلبك أو في جيبك... كيف تواجه الموت كلما نزلت إلى المدينة..."[2]

إنّ تصوير الروائي للبطل، مشتّت بين (الحلم والواقع)، قُدر له العيش في بيت أشبه بالزنزانة مع ابنته الصغيرة التي تحرسه كظله وتحمل همه وهم ما يحصل لمعارف الأسرة وأصدقائها، معبرا عن ضيق البيت قائلا: " هل سأبقى مرة أخرى داخل القبر الذي اسمه البيت ؟ أم سأخرج."[3]

ورغم التهديد بالموت فهو عاشق للبحر لا يستطيع أن يبتعد عن المكان الذي أحبه" الجزائر".

---

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص140، 141.

2 المصدر نفسه، ص186.

3 المصدر نفسه، ص12.

وما يلاحظ على الأستاذ "موح" لمّا تم القبض عليه، أنه لم يخف من السجن لكن بالنسبة له يعني أنّه احتلّ جزءا كبيرا من ذاكرة السلطة المرتبكة ولم ينحن للمحنة التي ضربت الوطن، وهو الذي لم ينكسر أمام استجواب المحقّق، ولا يبيع روحه ورفاقه للسلطات." إلى اليوم لا أعرف أين كنت؟ وماذا ركبت؟ وماذا فعلت؟ وماذا فعلوا بي؟ سوى كلمات الشرطي الطاعن في السن، الذي بعدما يئس من محاورتي قال لي: راكم غالطين ياسيّ موح، أنتم الشيوعيون هكذا، تنطحون حيطانا اصلب من رؤوسكم."[1]

وقد جاء مضمون الخطاب الروائي معبرا عن شخصيات الرواية، المصدومين بحاضرهم المر وراهنهم المرعب الذي يتخطفهم فيه الموت من كل جهة ويتربص لهم عند كل منعطف. ولا يدع لهم إلا فترات محدودة من الصفاء يسرقونها من زمن الموت المجاني القاسي الذي يصبح سيد المدينة كلها وبفرض نفسه على ساكنيها الأبرياء.

1-4- شخصية "الأمير عبد القادر" في رواية " كتاب الأمير":

تعجّ رواية " كتاب الأمير" بالكثير من الشخيات التاريخية والمتخيلة على السواء، وابرزها شخصية الأمير عبد القادر والقس ديبوش والرواي جون موبي، وشخصيات أخرى في جيش الأمير وفي الجيش الفرنسي وقادته، بالإضافة إلى ذلك توجد كثير من الشخصيات المتخيلة التي زادت من تلاحم الواقع بالغوص في أدق تفاصيله وساهمت في نمو الأحداث وتطورها.

بالنسبة لتسمية عبد القادر، فإنّها تحمل دلالات يتصف بها الأمير ولها علاقة بشخصيته وتكوينها، وتركيباتها الاجتماعية والفكرية وتوجهاتها الدينية والسياسية والتي تدل أيضا على تنوّع صفاته وتطابقها مع ملامح الاقتدار سواء من الناحية الجسمية، أو الأخلاقية، ويتضح ذلك في تمكن "عبد القادر" من بناء دولة جزائرية قوية، منظمة عسكريا،

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص76.

وثقافيا ودينيا، إذ وصفه المؤرخ الفرنسي **أوغستان برنار** بقوله مترجما: " وقد أظهر الأمير... حنكة سياسية وبراعة فائقة وكان يتمتع بصفات تدل على أ نه خلق ليحكم."[1]

سلّط الكاتب الضوء على مسيرة شخصية الأمير عبد القادر في كفاحه ضد الاستعمار الفرنسي، وعلى ملامحه وصفاته وأخلاقه وتسامحه الكبير مع أبناء جلدته وكذلك مع خصومه، وهذا ما شهد له به الأعداء قبل الأصدقاء، فقد قال فيه الكابتن هيبوليت" (Saint Hippolyte) "الأمير رجل مدهش هو في وضعية أخلاقية لا نعرفها جيدا في أوربا، رجل زاهد في شؤون الدنيا ويظن أنه موكل من طرف الله بمهمة حماية رعاياه، حلمه ليس الحصول على مجد والهدف الشخصي له ليس من مهامه وحب المال لا يعنيه أبدا ليس ملتصقا بالأرض إلا وفق ما يمليه عليه الله، فهو أداته".

تناول الكاتب جانبا من **المظاهر الخارجية للأمير** في هيئته ولباسه، على لسان الراوي "جون موبي" ومن ملامحه لمّا كان عمره تقريبا الخامسة والثلاثين حسب وصف الأب سوشي له أنّ الأمير عبد القادر يتميز: " بقامة متواضعة، يتجلى، منه وقار عال، وجهه دائري وملامحه متكاملة لحيته كثة وتنحو نحو سواد ظاهر، بشرة وجهه بيضاء، مائلة إلى بعض الصفرة على الرغم من سمرتها من شدة الحر، عيناه الزرقاوان جميلتان وموحيتان، صامت نظرته دائما في حالة تأمل وخجل، ولكنه عندما يتحدّث تتقد عيناه بقوة." [2]

كما يصوّر لنا الكاتب **ملامحه الداخلية** " التي يبرع السارد الخارجي في تقديمها بناء على قدرته على ما يعرفة ما يدور في ذهن الشخصية وأعماقها."[3] وماتحمله من أبعاد نفسية واجتماعية وفكرية، فلقد جاء على لسان إحدى الشخصيات في حوار مع القس: " ستجده

1 عبد الرحمان بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، مطبوعات ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط7، ج4، ص63.

2 واسيني الأعرج، كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد)، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004، ص282.

3 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص68.

اليوم أكبر وأكثر إدهاشا في نقاشاته، لا يطلب الشيئ الكثير من الدنيا ولا يشتكي أبدا ويجد الأعذار حتى لخصومه في الميدان ولا يسمح لأحد أن يمسهم بسوء.... ستجده ساكنا في خلوته، يعذر حتى الذين تسببوا في عذابه الكبير، مسلمين كانوا أو مسيحيين. ويعزي كلّ ذلك إلى الظروف القاسية التي تتسلط فجأة على الأفراد والجماعات." [1]

فهو يمتلك صفة القائد العسكري ذو الثقافة الحربية والروح القتالية، الذي يقود جيش المسلمين لمواجهة العدو الفرنسي ومقاومته بغية نيل الحرية، وعرف بالنزعة الدينية في تمسكه والتزامه بتعاليم الدين وابتعاده عن المحرمات، يقول السّارد عن سهرة الأوبرا: "عندما بدأ العرض، عرف الأمير لماذا تفادى مونسنيور أوبرا موسى، فقد شعر بخجل كبير من رؤية الأجساد العارية وهي تتقاطع على منصة الأوبرا، ولكنه لم يعلق كثيرا حتى وهو في جناحه في النزل يستعيد ما رآه لحظة، لحظة ويستغفر الله على المشاهد التي رآها." [2] ففي حضوره لحفلة "نابليون" شعر بخجل كبير مما رآه، وأظهر عدم رضاه.

ووصفه صديقه "مونسنيور ديبوش" في خاتمة كتابه المهدى إلى الرئيس الفرنسي "لويس نابليون" بما يلي: " عبد القادر، مثل نابليون متدين وهادئ وبسيط في ملبسه... حيوي وشجاع وسيد نفسه، صادق وعبد لوعده، ولا شيء يفقده صوابه مثل الكذب والبهتان، متفان في خدمة عائلته، يمارس نوعا من السحر على كل الذين يقتربون منه، وسخاؤه أهل لكل مديح. وهناك ملمح آخر للشبه هو الحنان... وأخشى أني إذا واصلت في ذكر مناقبه أن أبدو بدوري مأخوذا بسحر هذا الرجل." [3]

إنّ ما يتصف به الأمير من طيبة ورجاحة عقل، جعلته يمارس سحرا على كل من يلتقي به وتقع عينه عليه، بحيث أنه لا يرد كلام عن الأمير، إلا وكان إيجابيا فيه

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص41.

2 المصدر نفسه، ص507.

3 المصدر نفسه، ص485.

إعجاب ومدح واعتراف بنبل وجمال شخصه، يقول عنه القس ديبوش: " أتعرف يا جون، كلما تأملت هذا الرجل، ازددت محبة له ولأخلاقه، الأنانية مؤذية في البداية تمنيته مسيحيا، نزهو به كأخ ونلقنه تعاليمنا ليذهب بها عند ذويه ويشيعها، ولكن مع الزمن تأكدت أن هذا الرجل الذي يشبهنا في كل شيء لا يمكن أن يكون إلا هو رجل محب لكل شيء، يقرب الإنسان من المحبة والله." [1] من خلال هذا المقطع السردي، تشابه الشخصيتين في النزعة الانسانية. وأيضا في صراعهما للظلم والمنفى، " فقد كان هو والأمير وجهان لعملة واحدة. انتهيا نحو المنافي والعزلة."[2]

وهذا الكولونيل دوما يقول: "لم تغيرك فرنسا كثيرا وهي التي كانت. تحلم أن تجعلك مواطنا من ذويها." [3]

تبدو شخصية الأمير منفتحة على ثقافات متعددة يونانية وأوربية، "كنت أعرف قليلا من الفلسفة اليونانية، سقراط، أفلاطون، وخصوصا أرسطو...، ولكن اكتشافي لديكارت قريني من هذه الأرض، روسو حبب إلي المجتمع، وهو على حق فيما يتعلق بالحرية..." [4] حيث كان مهتما بموضوع الحرية الذي يعد موضوعا وثيق صلة بالأمير وأحداث الرواية.

– وقد أظهره الكاتب **شخصية تؤمن بالعلم والمعرفة**، وحريصة على القراءة والمطالعة فهو كثيرا ما يلجأ إلى ابن العربي وابن خلدون.. "عندما عاد إلى خيمته في المرتفعات، فتح كتاب ابن خلدون ثم خطّ على حوافيه بعض الكلمات." [5]

---

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص217، 218..

2 المصدر نفسه، ص431..

3 المصدر نفسه، ص464.

4 المصدر نفسه، ص490.

5 المصدر نفسه، ص272.

وفي تصوره أيضا أنّ المعرفة هي سبيل النهوض بالبشرية، وهذا ما يعلن عنه حزنه الشديد لضياع وحرق المستعمر لكتبه التي كان ينقلها معه إلى عواصمه (المتنقلة) " يحدث معي أن أبكي على كتاب أكثر من بكائي على أعزائي الذين أكلتهم الحرب."[1] فهذا الحزن العميق ناتج عن الرؤية البعيدة التي يتحلى بها الأمير، فهو لا يحارب من أجل التحرر من الاستعمار فقط، بل أيضا كان يسعى جاهدا إلى التحرير عقول الناس من الأفكار البالية التي تتحكم فيها الخرافات والأساطير والأوهام. والنظر إلى الطرف الآخر فيما يمتلكه من قوّة ونقف على أسباب تطوره وازدهاره، ولهذا يقول لأحد رفاقه: " أنظر ياسي قدور... قدماؤنا كانوا أفضل منّا في التدبير العسكري خصوصا في الفترة الأموية والأندلسية، نشعر بقوة التنظيم الروماني في صفوفهم. ونحن لم نصل، إلى اعتبار أنّ تقليدنا للجيش الفرنسي قوّة تبعية وإيمانا بقوانا وليس كفرا." [2]

ومن مواقفه الحكيمة والإنسانية العظيمة، في عدالته وعدم تمييزه بين البشر، عندما انتقد الأمير عبد القادر القس ديبوش لأنّه ميز بين الأسرى الفرنسيين، وهو ما لا يتوافق مع المبادئ التي طالما كان يرددها الآخر المسيحي، حيث بعث برسالة للأمير يطلب فيها سراح سجين فرنسي ذو قرابه له، فأجاب الأمير أنّه كان الأصوب أن يطلب منه تسريح جميع الأسرى باسم العدالة. "كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح المساجين المسيحين... وليس سجينا واحدا كائنا من يكون، وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مسّ كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم، أحبّ لأخيك ما تحبّ لنفسك.." [3] من هنا أدرك القس مدى نباهة ووعي الأمير وحكمته كقائد ذو خلفية عسكرية ودينية تنظر للإنسان، بعيدا عن كلّ معتقد، ومتجاهلا الوساطة مهما كانت.

---

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص289.

2 المصدر نفسه، ص253.

3 المصدر نفسه، ص56.

فشخصية الأمير ترى في الحرب دمارا وهلاكا للبشرية ترفضها الأديان والأخلاق، فقد كان يأسف بعد كل معركة ينتصر فيها على حسرته للسلم. فهي تميل للسلم والهدنة وترفض إراقة الدماء وقتل النفس، فكان دائما يقول: "ربحنا الحرب لكنهم أجبرونا على خسران معركة السلم."[1]

ونلاحظ كذلك أنّ الأمير لم تتوطد علاقته بمونسنيور إلاّ بعد أن تراجع هذا الأخير عن فكرة تنصيره... مما جعل مونسنيور يعرف أن عدم التوافق في الدين ليس من شأنه أن يعرقل التواصل الإنساني، وهو ما ظهر واضحا من خلال حوارات الأمير مع صديقه القس ديبوش وهذا مانقله السّارد "جون موبي" عن سيّده: "الأمير كان وسيلته إلى المحبّة العليا." [2]

ومن مواقف الكاتب الايديولوجية التي اتضحت على مستوى هذا الخطاب الروائي هي قضية التعايش والتسامح والحوار بين الأديان، ومحاولة الربط والتقارب بين حضارة الشرق والغرب وحوار بين المسيحية والإسلام. فكان حوار العقائد حلقة هامة من حلقات الحوار الحضاري العام، وعبر احترام الآخر وتقبل اختياراته، وذلك من خلال العلاقة التي جمعت بين شخصين لهما وزنهما الثقيل في التاريخ الجزائري الحديث، شخصية "الأمير عبد القادر بن محي الدين" بكامل ثقلها ورغبتها في بناء الجيش ومحاربة المستعمر وتأسيس الدولة، وشخصية "مونسينيور أنطوان أدولف" أسقف الجزائر الذي دخل هذه الأرض وهدفه الأول والأخير هو نشر المسيحية وتنصير الشعب.

إنّ شخصية البطل الأمير عبد القادر تقع في قلب الخطاب الروائي ضمن قالب تاريخي فني، حيث إنها موضوع الرواية وبؤرة كل أحداثه، ترتبط تقريبا بكل الأحداث والشخصيات، ومن أبرزها الشخصيات المقربة أليها والفاعلة في الرواية شخصية القس ديبوش.

---

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص130.

2 المصدر نفسه، ص14.

1-5- شخصية "مَي" الفلسطنية في رواية "سوناتا لأشباح القدس": أو "مريم كما سماها جدي عند ولادتها"[1]

هذه الرواية بكل ما تحويه من أخبار، وأحداث تاريخية، إلاّ أنّنا نجدها تركز على الشخصية العارضة لهذه التواريخ، وما تشير إليه من مواقف عالقة بذاكرة مي، تلك الفنانة التشكيلية الفلسطينية التي حمّلها شعور الإغتراب إلى إعادة بناء شتات الماضي من خلال ما سردته لابنها "يوبا" محاولة الحفاظ على ما تبقى من هذه الذاكرة العالقة بين الماضي، والحاضر.

غادرت مي القدس في سنة 1948 وهي لم تتجاوز الثماني سنوات من عمرها رفقة بعض أفراد أسرتها بسبب ظروف قاهرة لتعيش بمدينة نيويورك، إلاّ أنّ الحنين يبقى يربطها بذلك المكان الذي ولدت، وتربّت فيه، وكانت أمنيتها قبل أن تموت أن تشم رائحة فلسطين، وتلمس تربتها، لكنها ماتت دون أن تحقق هذه الأمنية. ولكنّها أن تجعل من ابنها الوحيد "يوبا" – ولد في عام 1967 تاريخ هزيمة العرب – أكثر قربا منها، فتعدّت العلاقة من البنوّة إلى الأخوة والأبوّة والصداقة، خاصة بعدما مرضت ولازمت المستشفى.

"تلك البنت الصغيرة التي دخلت نيويورك وهي لم تتجاوز الثامنة من عمرها، ثم وهي تنجب ابنها الأول والأخير حينما كان العرب يبكون هزيمة 67، لم تؤذيني الهزيمة كما تقول خالتي فهي كبقية الهزائم المتراكمة التي صرنا نخاف من تعدادها، إذ لا يهتم الميّت بالضربات التي تحرق جلده ولكن لأنّ حارة المغاربة التي كبرت فيها مسحت نهائيا وضمت إلى حارة اليهود بالقوة وتشرّد أهلها."[2] فهنا هي تعيش هاجس الخوف من فقدان الهوية.

وإنّ اختيار اسم "يوبا" لابنها راجع إلى تعلق "مي" بأصولها البربرية المغربية الأندلسية، وحنينها إلى موطنها الأم، وما يحمله من دلالات، ترمز إلى الشجاعة، والوفاء.

---

1 واسيني الأعرج، كريماتوريوم (سوناتا لأشباح القدس)، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2009، ص12.
2 المصدر نفسه، ص356.

فمن **الأبعاد النفسية** لهذه الشخصية هو شعورها بالإغتراب والحنين إلى الوطن الأم، وبفعل الظروف القاسية التي عاشتها، تولّد لديها نوعا من الخوف والقلق المستمر من الموت.. كما جاء على لسانها: " أقول هذا الكلام وأنا لا أعرف سرّ هذا الحزن، كلّما انتابتني أرضي الأولى، مثل المرض العضال والخوف الذي لا أعرف له مصدرا..."[1]

نلاحظ أنّ معظم الأنماط السلوكية الصادرة عنها هي تمثيل حقيقي لمشاعرها الداخلية، لذا تعمّد الكاتب أن يورد هذه المشاعر في سياق الخطاب السردي، الذي تشترك في عرضه معظم العناصر السردية.

ولقد ساهمت شخصية "مي" في بناء الخطاب السردي الروائي، عن طريق تقنية التذكر لعدّة أحداث ماضية وحاضرة، والإخبار عنها، مما ساعد في فهم نمط هذه الشخصية وإدراك الظروف التي عاشتها. وتقصي أبعادها النفسية، انطلاقا من صوت السارد "يوبا" في قراءته لـ" مدونة الحداد" التي كتبتها "مي" أثناء تواجدها بالمستشفى، لتلقى العلاج من مرض سرطان الرئة. وهذه المدونة هي عبارة عن كراسة أودعت فيها أسراراها.

1-6- شخصية الصحفي "الحسين" في رواية "ضمير الغائب":

جاء في تقديم البطل (المثقف) لنفسه: "اسمي الحسين، اسم أبي المهدي بن محمد. أحد شهداء هذه البلاد... طولي لا يتجاوز المترين... عيناي عشرة على عشرة، مع احمرار خفيف في العين اليسرى بسبب الضغط."[2]

ويقول في مقطع آخر "صحفي متواضع مكلف بالتحقيقات في احدى الجرائد الوطنية التي بدأت تنهار كلية، منذ عزل طاقمها القديم المدير ورئيس التحرير."[3]

---

1 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص47.

2 واسيني الأعرج، ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص10.

3 المصدر نفسه، ص10.

يحدد المقطعان الهوية الفيزيقية والثقافية للبطل، فهو سليل أسرة ثورية، ذو قامة متوازنة، ونظر سليم، باستثناء احمرار في عينيه ناتج عما يعيشه من ضغوطات ومضايقات بسبب ما يشهده واقع المدينة من تغيرات سلبية تطاله كصحفي، فتعرقل مسعاه في كشف حقائق الماضي، وعلى وجه التحديد أبعاد مقتل الشهيد المهدي وما يختفي وراءه من دوافع.

يذهب الصحفي الحسين إلى أنّ " بعض الأصدقاء المقربين جدا يجدون شبها كبيرا بين بؤس الحسين بن المهدي، وبؤس الحسين بن علي كرم الله وجهيهما."[1] ومثلما أبانت هذه الأخيرة "أنّ الهزيمة التي تلقاها الدعوات والقضايا النبيلة في هذا العصر، واستشهاد أبطالها المادي والمعنوي، إنما هو انتصار على المدى الطويل لهذه الدعوات والقضايا."[2] فإن الحسين بن المهدي يبدي هو الآخر صمودا وإصرار كبيرين في رحلة بحثه عن ملابسات مقتل والده وهذا ما يحدث به نفسه. " أنا أصر على معرفة الحقيقة الغربية التي يتغامز بها الناس." [3]

وعن أصول هذه الشخصية فإنها تنحدر من الريف وتحديدا من قرية مسيردا وهذا ما يصرح بها الحسين "مسيردا وزاد رأسي قاصح ".[4]

على غرار شخصيات واسيني المثقفة وهذا الاهتمام بالمنبت يعود إلى أن أغلب الروائيين العرب والمثقفين ينتمون بالمولد إلى أصول ريفية، دفعتهم ظروف الدراسة والعمل إلى الانتقال إلى المدينة، ومن هنا فهم يمتلكون حضورا كبيرا في الواقع الاجتماعي وفي الواقع الروائي أيضا.

---

1 واسيني الأعرج، ضمير الغائب، مصدر سابق، ص10.

2 عشري زايد علي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1987، ص122.

3 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص23.

4 المصدر نفسه، ص11.

وحينما يشتد إحساسه بالضياع والاغتراب في عالم المدينة، يرتد إلى ذاته، فيراوده حنين فطري لأجواء القرية يهرب إليها: " أتمنى أحيانا أن أعود الحسين بن البلدة الطيب الذي لا يفلسف الحياة كثيرا." [1]

يقع الإعلامي فريسة للفراغ بعد استقالته من وظيفته، فعندما يأتيه صوت بائعة الخبز الشعبي (يما خيرة) " اكتب عنّا يا صحفي آخر زمان، الله يلعنها صنعة لا تعرفون إلاّ الكذب... ماذا تخبئ لنا في جيبك المثقوب. "، يزداد آلمه فيجيئها بمرارة " ضايعين يا يما خيرة." [2]

إنّ **حالة الضياع والقلق والمطاردة** التي يعيشها الصحفي في المدينة، وفشل مسعاه في الوصول إلى حقيقة والده الذي يعد فشلا في إثبات الذات وتحديد هويتها وكيانها المرجعي، إن هذه الحالة أفضت به في نهاية المطاف إلى الجنون، فلقد تفنن الكاتب في وصف الشخصية " يتجلى البعد التخييلي في كون الراوي يتعامل مع شخصياته، أيّا كان نوعها، ليس من خلال المعلومات التي استقاها عنها ولكنه يعيد بناءها وفق المنطق الخاص الذي يحكم عمله الحكائي."[3]

1-7- شخصية الأستاذ الجامعي ومريم راقصة الباليه في رواية "سيدة المقام":

1-7-1- شخصية الأستاذ الجامعي:

فالشخصية الرئيسة عند لطفي زيتوني: "هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسة بطل العمل دائما، ولكنها هي الشخصية

1 واسيني الأعرج، ضمير الغائب، مصدر سابق، ص14.

2 المصدر نفسه، ص32

3 سعيد يقطين، قال الراوي، مرجع سابق، ص98.

المحورية وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية." [1] وهذا ما نجده في رواية سيدة المقام، بين شخصية الأستاذ الجامعي ومريم راقصة الباليه.

هذه الشخصية **اسمها مجهول**، تناديه "مريم" ممازحة بالرجل الصغير وهو اسم كانت تلقبه به أمه حين كان صغيرا... هو أستاذ جامعي تحصل على شهادة دكتوراه دولية بإيطاليا في علم الجمال ونقد الفن الكلاسيكي، بقي سنتين بطّالا، تحصل على تكريم من رئيس الجمهورية ضمن ألف فنّان، لم يقبل الدعوة لتصله شهادته التكريمية بعد أيآم إلى بيته. **وصفه الكاتب ملامحه**، أنّه " ذو شعر إفريقي ملفلف لا يدخله المشط والماء إلاّ بصعوبة بربري ينتعل حذاء رياضي "باسكيت" بيضاء ولباس رياضيا وقميصا لا لون له مائل إلى اللون العسكري الأخضر." [2] تقول مريم على بيت أستاذها أنّه مرتب وأشياؤه تدل عن ثقافته الواسعة ورغبته في التحرر من الذوق العام فهو لا يملك الأستاذ سوى هذا الجو الذي صنعه بيده وملأه بكثير من الأشياء كاللوحات الحائطية الكبيرة، الأسطوانات، الأشرطة، الكتب... يهوى الكتابة، فهي المتنفس له في ظلّ هذه الأوضاع المأساوية، يكتب نصّا روائيا يقاوم فيه فضاعة الواقع ومرارته، ويعبّر من خلاله عن مشاعره ومواقفه، فهي بالنسبة للبطل شيء هام ولا يوجد شيء أهم منها "كتاباتي، هل هناك شيء أهم من الكتابة، من تحويل الكلمات الضائعة الحافة إلى كائنات حية؟ ولكن في بلادنا... مسكين الكاتب يصرخ في واد خال." [3]

يعتبر الأستاذ من الشخصيات الرئيسية التي دفعت بالأحداث إلى الأمام في الخطاب الروائي، فكان حضورها قوي من خلال سرد الوقائع، التي عرفتها المدينة وذلك عن طريق استرجاع الذكريات التي فرضتها الجماعات الدينية التي كانت تجول بشوارع

---

1 لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الراوية (عربي، انجليزي، فرنسي) مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص113.

2 واسيني الأعرج، سيدة المقام، دار الفضاء الحر، ط1، 2001، ص20.

3 المصدر نفسه، ص38.

المدينة فارضة أوامرها فرضا وناهية عما تراه منكرا إزاء قلة حيلة المدينة في رفع هذا الظلم وعجزها عن التدخل لما تراه من إهانة وظلم وشتائم كما تعرض لها الأستاذ كما اتهم بأنه شيوعي وملحد وعلماني."[1] اصطدم الأستاذ المثقف بواقع مرير ومؤلم في مصادرة حقه الثقافي، قائلا في حسرة منه: "أعرف أنّ الفنان في هذا البلد عليه أن يموت ليكون، بدل أن يعمق عشقه للحياة، وإذا لم يمت يقتل."[2] وعندما تتأزم المدينة وتشتدّ محنتها وتطبق على أنفاسهما، يحنّ البطلين، الرجل الصغير وراقصة البالي مريم إلى القرية، فقد كان يتسآل: " ماذا حدث لهذه المدينة وجهها تغير وامتلأت بالندوب وعادت الأمراض الفتّاكة إلى الوجوه بعدما نسيناها." [3]

خيّمت الصورة السوداوية لمـّا ارتبطت المدينة بمقتل مريم برصاصة طائشة، في أكتوبر 1988، عندما كانت تقوم بإسعاف أحد المصابين في مظاهرات المدينة. "مريم" التي كان يصفها بـ" وردة المدينة وحلمها"[4] تكشف **حالة الضياع والتيه التي يعيشها المثقف،** وحمله الأحزان المثقلة بمشاعر الفقد لحبيبته، ويجمل هم الوطن الذي سقط فريسة في أيدي حراس النوايا، وتحول إلى مكان قاهر لذات المثقف، مما دفع بالبطل إلى الوقوف على حافة جسر "تليملي" الذي يرمز في النّص على حافة الموت، فيبدأ في تمزيق بطاقة التعريف الوطنية ثم يقدم على إتلاف جواز سفره، قصد محو هويته محوا تاما وأخيرا ألقى مخطوطة روايته من أعلى الجسر، مادامت الكتابة عرضة لمصادرة حق المثقف، وينغلق المشهد الروائي **بانتحاره الجسدي،** لأنّه أيقن أنّ لا حياة خارج شرط الكتابة، مما جعله يسحق ذاته المبدعة قصد إتلاف أية علامة عن وجوده **ويستبطن هذا الفعل انتحارا فكريا يعلو على الانتحار الجسدي.** فكانت نهايته مأساوية مماثلة لنهاية مريم.

---

1 واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص70.

2 المصدر نفسه، ص198.

3 المصدر نفسه، ص20.

4 المصدر نفسه، ص5.

1-7-2- شخصية مريم راقصة الباليه:

شابة يانعة في العشرينات من عمرها، لا تشيب رغم مأساتها وواقعها الاجتماعي، عيناها الخضروان ووجهها الخمري ورشاقتها تناسب فنّها في معهد البالي للفنون الجميلة، فهي راقصة باليه، انتقلت مع والدتها وزوج أمّها الذي هو في نفس الوقت عمّها من جهة أخرى، من سيدي بلعباس إلى العاصمة، أين تدرس وتتدرب على الرقص، وهي جريئة الى حد الوقاحة عادية الى درجة السطح، فيها رائحة البربرية تهتم بالفنون التشكيلية فهي تقرأ كثيرا لدون كي شوت ولإميل زولا، ومسحورة بقطعة شهرزاد لرمسكي كورساكوف "مناوشة في كل شيئ ورائعة حتى في حماقتها." [1] فكانت تسعى لتحقيق حلمها فاقتنصتها رصاصة غادرة أصابتها في الدماغ يوم الجمعة 7 اكتوبر 1988، إثر محاولتها انقاذ رجل أصيب بدوره ولكنّها لم تمت وطلب منها الطبيب التقليل من الحركات والانفعالات، ولكنّ ولعها بالرقص إلى حد الجنون، لم يمنعها من تحقيق حلمها المتمثل في تجسيد دور شهرزاد في مسرحية "رومسكي" وأداء رقصتها على المسرح الوطني بالعاصمة. **فالرقص بالنسبة لها فضاء لتحوّل الذات إلى غد أفضل،** فاغتيالها هو اغتيال وطن يحلم بالحرية وممارسة الفرد لحقوقه الإنسانية، كان لأستاذة فن الرقص "أناطوليا" الروسية، دورا بارزا في تحفيز مريم على التقدّم للأمام رغم الازمات.. فكانت تحبها وتقدّر مواهبها، وهذا ما صرحت به مريم "أشعر أحيانا أنّ أناطوليا اعطتني من الحب اكثر مما اعطتني امي..."[2].

لطالما تسآءلت ابنة من تكون" ابنة ذلك الجرح الكبير المفتوح على اثنين." [3] ابنة ذلك الشهيد الذي كانت تحس أنه ما زال حيّا في مكان ما، لتكبر في حضن أمّها وعم مزاجي متقلب العقلية، فهي يتيمة لأب شهيد. كباقي الشخصيات التي سبق دراستها.

---

1 واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص51.

2 المصدر نفسه، ص93.

3 المصدر نفسه، ص89.

تزوّجت "مريم" استجابة لضغوطات أمّها وظروفها المزرية، من رجل كان موظفا بسيطا في البريد رغم تحصله على شهادة ليسانس في الحقوق، إلاّ أنّها سرعان ما تمردت ورفضت العلاقة الجنسية به، قائلة: "لم يسرق بكارتها لأنّها لم تكن شيئا خارقا في حياتي."[1]

فالكاتب يبرز الجانب المظلم للزواج من خلال شخصية مريم، "يبدو لي أنّ الزواج في هذه المدينة، إعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية، ومأساة جديدة تضاف إلى عمق الهزيمة التي تكبر معنا مثلما تكب فضاءات عيوننا." [2]

رغم ابداء مريم حبها للريف وتعلقها به باعتباره مسرح الطفولة والحياة إلاّ أنّ هذا لم يمنع حبهّا للمدينة التي قتلتها وسرقت أحلام الطفولة البريئة تقول: " طفلة ريفية مغمضة العينين كنت لست ابنة هذه المدينة ولكنني أحببتها." [3]

معظم الشخصيات تنحدر من الريف، وتنتقل للمدينة لاثبات ذاتها، فهي المرأة الفنانة والمثقفة، تهوى القراءة والاطلاع على الثقافات الغربية المختلفة، " أرجوك اقرأ، اقرأ، لا تتوقف أريد أن أسمع صوتك، أن تاخذني الإغفاءة على كحاتك، اقرأ أيها الرجل الصغير." [4] كانت تصر على البقاء والمقاومة بكبرياء الفنان وتطلعت بالرقص على تحرير جسدها.

وهي المرأة التي حملت أفكارا يائسة عن مصير هذا الوطن " من يدري، البلاد تسير نحو تفتت كبير خسرت ماضيها ومستقبلها، وهي الآن تسير نحو خسران حاضرها."[5]

---

1 واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص90.

2 المصدر نفسه، ص101.

3 المصدر نفسه، ص18.

4 المصدر نفسه، ص281.

5 المصدر نفسه، ص74.

تعمد الكاتب جعلها سيدة المقام لهذا الوطن تواجه الموت ضمن نظام عدواني يمقت الجمال، أراد أن يلبسها ثوبا تراثيا من خلال "شهرزاد" في ذكائها وإبداعها ومقاومتها، فهي سيدة بكل تفاصيلها البسيطة وعفويتها وجمال سموها، لا تشبه غيرها من الشخصيات فقد أضفى عليها الكاتب صبغة رمزية معبرة عن المكان المدينة والتاريخ فجعل منها آلهة ظاهرة لا تحيا إلا بحياة المدينة فمريم وردة هذه المدينة وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة." [1]

1-8- شخصية ياسين في" رواية شرفات بحر الشمال":

في رواية "شرفات بحر الشمال" توّلت الذات الساردة رواية الأحداث وكذا المشاركة فيها "في الوقت نفسه إنه راو ممثل داخل الحكي حيث لا يكون مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي بل شخصية رئيسية في القصة [2]، أي حاضرة بأقوالها ومحاوراتها وأفعالها مع بقية شخصيات الرواية سواء كانت هذه الأخيرة رئيسية أو ثانوية، على امتداد الخطاب الراوئي، منذ بداية فعل الحكي حتى نهايته على معظم صفحات الرواية.

وبما أنّها أيضا الشخصية المحورية التي تستقطب سائر شخصيات الرواية التي تدور في فلكها، وتكشف عن رؤيتها للذات وللعالم، انطلاقا من ذاكرتها، فلا بّد من الإقرار بحقيقة مهمة وهي انّ تاريخ الرواية المعاصرة هو تاريخ اختفاء الشخصية الكلاسيكية.[3] وهذا ما تجلى في عملية بناء الشخصية الروائية من خلال غياب الوصف التقليدي للشخصية وعدم التناسب بين الاسم والمسمى وانتقاء اكتمال فعل الشخصية بما يتناسب مع الخطاب الروائي الذي قدّم لنا الشخصية في قالب فني وبالتدريج، أي على

1 واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص8.

2 حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص49.

3 ينظر: جان إيف تاديه، الرواية في القرن العشرين تر: محمد خير البقاعي، دار الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص31.

شكل دفعات تتناسب مع المنطق وأحداث الرواية وما يمليه جوّها العام، حيث نشأ البطل ياسين، طفلا لعائلة بسيطة، ثم يصير يتيما، ويؤثر عليه رحيل من يحبهم، فهو يشعر بالخيبة كقوله: " في قلبي خيبة كبيرة من الناس المستكينين في كذبهم الدائم... لقد مات الذين كنت أحبّهم، من اغتيل اغتيل، ومن آثر الانتحار فعل ذلك بدون تردّد..."[1]

فقد كان **تعلقه شديدا بكل من صديقته فتنة وأخيه عزيز وأخته زوليخة**، وبفضل أخته وملامستها للطين، غرق ياسين في رحلة البحث عن المعنى عبر النحت وصارت شخصية مغرمة بفن النحت، ومفتونا بصوت المذيعة نرجس صاحبة برنامج "آخر الليل" عشقها السارد لعذوبة صوتها ولغتها العشقية. بعث لها خمسين رسالة حب دون أن يصله منها ردّ، فتابع الكتابة إلى الرسالة الألف بعد أن شكّلت له"حالة تمركز يصعب التخلص منها". [2] لكن دون أن يوافيها بهذا الإرث الكبير من خطابات العشق. يلتقيها في بلاد الشمال باسم آخر: هي حنين تمارس الشعر وتعيش وحشة المنفى بذاكرة مثقلة بالإنكسارات. تكتشف عشق السارد لها عبر حكاية الألف رسالة فلا تتردد في منحه الدفء، في مدينة أمستردام ذات الطقوس الممطرة والباردة. عشق ينتهي هو الآخر إلى الفقد، بسفر السارد صباحا إلى منفى جديد: مدينة سان فرانسيسكو.

شخصية "فتنة" التي تأتي لزيارة"زوليخة" وتحكي لها أخته عن ياسين، فأحبّها وبادلته الحب والفنّ، وهي التي تكبره بعشر سنوات بل إن اللحظات تكاثفت ذات جنون لينعم الإثنان بليلة حب"... لكن أجمل لحظة عودتني عليها هي عندما تضعني داخل صدرها الدافئ."[3]

---

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال (أمطار أمستردام)، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص85-86.

2 المصدر نفسه، ص32.

3 المصدر نفسه، ص32.

فالبحر الذي غابت فيه فتنة واختفت عن الوجود، ألزم السّارد بتنفيذ وصيتها "كلّما اشتقت إلي دير كما كانوا يديروا العشاق بكري، أحرق شعرة من شعرات رأسي وسأحضر أمامك في اللحظة ذاتها، وإذا أردت أن تكون جادا حقيقة اكتب رسالة وضعها في زجاجة ثم ارم بها في عمق البحر ربما صادفت مجنونا مثلنا يوصلها أو يتكفل هو بالرد عليك حتى لا نفتقد نبض علاقتنا بالحياة." [1] وهكذا تلقى البحر، ومع ذلك، ورغم مرور عشرين سنة، ما يزال يبحث عن فتنة التي أحبته بجنون ليلة بأكملها كي يحبها بدوره حتى يشفى منها. إنّه لا يقرّ بموتها على غرار أهل القرية كما لا يقرّ بحياتها ومع هذا فهو مسكون بها وبهاجس البحث عنها كما لو أنها غابت يوما أو بعض يوم فقط. وياسين يدرك "هبله" لكنه يستمتع به في زمن لم يبق فيه للإنسان الجزائري من فرح سوى هذه المتع الصغيرة القابعة في الجزء المجنون والجميل من الذاكرة، وهي التي قالت له في تلك الليلة:

"Ne gâche jamais la partie folle en toi… elle est la plus juste et la plus humaine.." [2]

إنّ معظم شخصيات الرواية **تحوّل مسارها من الحب والتجارب العاطفية إلى الموت أو الفشل**، وهو ما أراد السارد تفسيره بقوله: "يبدو لي أن حالة الحب الملتبسة، حالة دائمة الفشل، أجمل شيء فيها، أننا نقضي العمر كلّه في ترميم الكسورات المترتبة عن هذه الهشاشة". [3] فالموت كان قدر كل من زليخة وفتنة وكنزة وليلى وتينا الوهرانية، بينما أقدمت نادين على الانتحار، وجميعهن خسرن رهان الحب. فالانتحار كان المصير المشترك لبوشكين، ومايا كوفسكي وفانسون فان غوخ، والجنون كان نهاية فرجيينا وولف.

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص59.

2 المصدر نفسه، ص61.

3 المصدر نفسه، ص100.

ويضيف أيضا في مقطع آخر: " لماذا الناس هكذا، كلما أحببناهم ازدادوا ضراوة وتنكرا لهذا عليّ أن أكره لأزداد قربا من الآخرين".[1]

تحددت وجهة البطل ياسين وفق رغبته في **الفن والإبداع**، وبحثا عن وطن بديل بعيدا عن الموت والمحنة التي لحقت به، وطالت وجوده وفنّه، خاصّة عندما قال في أحد المقاطع السردية: " أنا قادم من أرض صرنا نحتفل فيها بذكر الموت وليس بالحياة. ولهذا لا نعرف كيف نتعامل مع السعادة عندما تفاجئنا. كلّ منّا عليه أن ينتظر موته ليحتفي به."[2] تحددت بالسفر إلى "أمستردام" والتكريم تبعا لذلك. ومن جرأة فتنة وجنونها انساق ياسين في رحلة بحث أخرى عن متع الحياة وملذاتها البسيطة.

وصل السارد يائسا يعدما خسر رهان إثبات وجوده بفنّه في وطنه، هو الذي يعلّل خسرانه لرهان كيانه في نبرة يائسة أخرى قوله: " كانت الحياة رهاني المستحيل". [3] وهو الخسران الذي يتردّد إيقاعه الفاجع في كامل مسار الخطاب الروائي، ودفعه للاغتراب.

ينتمي ياسين إلى الطبقة المثقفة، فهو يمتلك فنّ النحت كوسيلة للثورة على القهر الاجتماعي والسياسي وليعبر عن ثورته ورفضه لغياب الحكمة والتعقل وسيادة العنف الأعمى الذي يفقد كل شيء معناه، فالفن ثورة ضد الموت، وحرية التعبير في مواجهة القتل العشوائي.

ومن خلاله أيضا يقاوم ويتحمل الصدمات ويستوعب هول المأساة التي تلامس كل فرد في وطنه، تلامس كل شارع ومدينة. الفن وسيلة من وسائل التعبير وهو الذي يعيد إلى النفس توازنها "ربما الفن هو الخطر الذي يتسلل رغم عيون العسس ويرفع كل

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص87.

2 المصدر نفسه، ص70

3 المصدر نفسه، ص71.

التمزقات والاختلالات التي يتسبب فيها بشر هذا الزمنِ." [1]

يرى ياسين أنّه من حقه أن يكون فنانا، لقد تخلت الجزائر عن أبنائها المبدعين الذين اختاروا الهجرة على أن يكتووا بنار العزلة في وطنهم " أرضنا مثلنا مجنونة تنجب أجمل الأشياء ثم تتخلى عنها في منتصف الطريق للآخرين وكأنها ربت مع الزمن حاسة مضادة للحياة"[2]

يعاني ياسين من الجحود في وطنه وبين شعبه" لكني أحس أن على فناننا أن يموت أولا أو ينفى أو أن ينتحر لتقام له بعد ذلك المآدب والولائم ويتذكر الناس أنه موجود."[3]

ومن أهم الميزات التي اشتغلت عليها الرواية هي بناء الشخصية هي **تيمة الذاكرة والنسيان**، فالذاكرة باعتبارها مؤشر على جزء من التاريخ الجزائري في مرحلة تاريخية محددة، وتيمة النسيان التي تخص ذات الكاتب باعتباره جزء من هذا التاريخ التي قدمه للقارئ في قالب فني رائع يسبح به في عالم الاحاسيس الممزوج بلحظات تاريخية ظلت عالقة في الذاكرة الجمعية للفرد الجزائري. وبالتالي يتجلى هنا الالتباس مابين الممارسة الذاكراتية عند الشخصية ومحاولتها (النسيان) مع اكتشافها استحالة ذلك على اعتبار أنّ " التذكير يعني في قسم كبير منه عدم النسيان "[4]

فمن خلال تداعيات ذاكرة البطل " ياسين "، أو محاولاته الفاشلة للنسيان نتأمل هذا المقطع السردي: "قلتِ: قلل من الخطايا. قلتُ: كيف وأنت أكثر الخطايا إلتباساً ؟ قلتِ تعلم كيف تنسى. وحده النسيان يشفي الذاكرة من أوجاعها القاسية. تصور لو حملت

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص141.

2 سماح ادريس، المثقف والسلطة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1986، ص201.

3 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص29.

4 بول ريكور، الذاكرة التاريخ النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص643.

الذاكرة كل احباطاتنا لانفجرت. قلتُ: "لا وجود للنسيان. هي كلمة للتسلية فقط مثل إي لعبة تعطى للأطفال للتخلص من شغبهم. " نحن لا ننسى عندما نريد ولكننا ننسى عندما تشتهي الذاكرة. والذاكرة عندما تشّرع نوافذها للتخلص من ثقل الجراحات لا تستأذن احداً"[1].

الرواية	الشخصية الرئيسية	الشخصية الثانوية	وظيفة التفاعل والتأثير	المصير
كتاب الأمير	الأمير	القس ديبوش	صداقة – حب – احترام – العلم – تقارب في التفكير.	الإغتراب
ما تبقى من سيرة	عيسى الكاليدوني	لخضر حمروش	صداقة – الثورة – القرية	السجن
نوار اللوز	صالح الزوفري	ابو زيد الهلالي	الشجاعة – الظلم	السجن
شرفات بحر الشمال	ياسين	فتنة	الفن – الحب – الصداقة	الإغتراب
سوناتا أشباح القدس	مي (مريم)	يوبا الابن	الفن –الصداقة – الأبوة.	الموت
ضمير الغائب	الصحفي حسين	مريم	الوفاء	الجنون
ذاكرة الماء	موح أستاذ جامعي	مريم أستاذة جامعية	الهجرة – الشوق	العزلة
سيدة المقام	الرجل الصغير (مجهول الاسم)	مريم راقصة الباليه	الحب، الفن – الموت	الانتحار

جدول يمثل التفاعل والتأثير بين شخصيات روايات واسيني الأعرج رقم: (01)

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص21.

إنّ المثقف كما يقول جاكوبي "مخلوق مديني" فقد برز في الروايات موضوع الدراسة التي تدور أحداثها في المدينة، فكان عاملا مجسدا لعالم المدينة بكل ما يتوفر عليه من إشكالات، بحيث تمتص شخصيته حيثيات المكان وتتمثلها في مواقفها في سلوكاتها وحالاتها النفسية، يؤكد هذا التلازم بين المدينة والمثقف، استناد هذه الروايات على هذه الشخصية في رسم تقاسيم المكان، نظرا لثقلها وقوة تأثيرها وحساسيتها وزمنيتها وهذا ما منح المكان/ المدينة "حضورا يتوفر على قدر كبير من المثول بين يدي الشخصية محتفظا بخاصيته ومرونته وخصبه."[1]

لاحظنا هيمنة شخصية المثقف كشخصية أساسية في النصوص الروائية للكاتب، التي تعبر في جوهرها عن حقيقة التحولات التي حدثت وتحدث في وعي الشخصية، كما أنّها تكشف عن صراعه مع الواقع الذي يرفضه لكنّه أحيانا يفرض عليه، وأحيانا أخرى يحاول الانفلات منه، ومن بينها الروايات موضوع الدراسة من خلال العديد من النماذج المختارة كشخصية الإعلامي في رواية "ضمير الغائب"، وشخصية الأستاذ الجامعي في رواية "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء"، وكذا شخصية الفنان في رواية "شرفات بحر الشمال ووشخصية عبد القادر الأمير في رواية كتاب الأمير وشخصية الفنانة الرسامة مي في رواية" سوناتا لأشباح القدس". وهي في مجملها شخصيات تتشابه في ملامحها إلى حد كبير، وإن اختلفت بعض تفاصيلها الدقيقة.

شخصيات واسيني تتحرك في فضاء القرية، وما يحيطها من الخرافات والأساطير، والاعتماد على الفلاحة كمصدر رزق لهم، أو التهريب كما في رواية "نوار اللوز"، وأغلب الشخصيات تتحرك في فضاء المدينة وسط الرعب والقتل والموت والقمع والتهميش، فهي شخصيات عانت من غياب شروط العدالة والحرية والمساواة يسودها التوتر والقلق وتشتد

1 صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص18، 19.

عليها الضغوطات النفسية والاجتماعية، مما يفقدها ذاتها ويحرمها. " التمتع بالجانب الإنساني، مما يؤدي إلى قطع الروابط الاجتماعية، وفقدان معاني الحياة."[1]

ومن هنا، فإنّه لا يمكن فهم الشخصية الإنسانية منعزلة عن طبيعة البناء الاجتماعي الذي تتفاعل معه، فكل تغير في البناء الاجتماعي يخلف آثارا واضحة في بناء الشخصية الإنسانية، وفي إطار الشخصية يمكن رؤية البناء الاجتماعي القائم، وتقدير مشاركته وتحديد نمطه[2]، وهذا ما ينطبق على الشخصيات الروائية باعتبارها نماذج تعادل الشخصيات على أرض الواقع.

تميّزت الشخصيات الرئيسة المهيمنة على عملية الخطاب السردي، بالعودة واسترجاع ماضيها، وحكي حاضرها ومستقبلها عبر الأحداث المتنامية، في تفاعلها مع الشخصيات الثانوية.

كما أنّ جلّ الروايات المختارة، ركزت على الثورة الجزائرية وعلى الشخصيات الثورية واحترام ذاكرة الوطن برموزها الوطنية، على غرار شخصية "الفلاح" عيسى في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" "يبرز صالح بن عامر" على قدر كبير من الوفاء لشهداء الثورة ومجاهديها، فنراه يتحسر على مدار الرواية على حال المجاهدين القدماء وكذا الشهداء، الذين لم تحترم ذكراهم "المجاهدون المفترض أن يكونوا أكثر الناس تضحية ها هم يبادلون عظام الشهداء بالفيلات والمقاهي والتجارات المربحة."[3] وكذا شخصية صالح الزوفري في دفاعه عن صديقه المجاهد لمّا تعرّض له ياسين في المقهى، فانتفض ثائرا نصرة للمجاهد واحتراما لكفاحه ونضاله.

---

1 ناجي الجيوش، الانتحار، (دراسة نفسية واجتماعية)، الشبيبة للطباعة والنشر، (د.ط)، (د. ت)، ص50

2 ينظر: أحمد التكلاوي، الإنسان والتحديث (قضايا فكرية ودراسات واقعية)، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، (د.ط)، 1980، ص376

3 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص144.

إضافة إلى شخصية الصحفي "حسين بن المهدي" في رواية ضمير الغائب، الساعي وراء حقيقة مقتل والده المجاهد، واسترجاع البطل الزمن التاريخي لسيرته.

يجدر بنا أيضا الإشارة إلى ظاهرة اليتم، التي طالت معظم الشخصيات، وهي ظاهرة ترمز إلى الفقد والضياع التي عاشتها الشخصيات الروائية بين الحاضر (الاجتماعي) والماضي (التاريخي) وترمز إلى القهر والانكسار والألم وخيبة الأمل وعمق الوحدة، بحيث تمارس أغلب هذه الشخصيات دور المتأمل، الذي يرصد بوعي كبير زيف الواقع المعاش، وقد أتاح لها الكاتب فرصة الانغماس، والتفاعل مع ما يعج به الواقع من أحداث، بفعل ما تكتسبه من حساسية اجتماعية، تساعد على كشف الزيف والظلم والتهميش، وإماطة اللثام عن " بعض أوجه الإشكال الاجتماعي من جهة ولكونه (الشخصية الفاعلة)، يقدم للطبقة الكادحة "متنفسا تعبيريا" لبعض ضوائقها وأشواقها من جهة ثانية."[1]

وكان لظروف القهر والخيانة التي تعرض لها الصحفي "الحسين بن المهدي" في راوية ضمير الغائب أفضت به إلى **الجنون** وإحساسا بالموت والضياع، فإنّ الأستاذ الجامعي والكاتب الروائي في "سيدة المقام" لم يستطع احتمال الفاجعة التي ألمّت به بعد اغتيال "مريم" (الوطن) راقصة الباليه التي ترمز للحب وللفن وللجمال، وبعد أن بلغت به الخيبة واليأس من الواقع المزري المأساوي شدتهما، قرّر **الانتحار** فيضع بذلك الأستاذ الجامعي والكاتب حدا لحياته، ونهاية لوطن لا ينتمي إليه.

وفي رواية "ذاكرة الماء" يقرر الأستاذ الجامعي" موح" عند عجزه في أن يجد فضاء يعبر فيه عن كيانه، يساعده على تجاوز الواقع المأساوي في المدينة، يضطر إلى العودة إلى **فضائه المغلق، بالقرية** ويعلن خيبته في الوصول إلى حياة ينشدها، في حين تدفع

1 نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987، ص289

نفس الظروف بالفنان النحات في رواية "شرفات بحر الشمال" إلى **الهجرة والرحيل** عن عالم المدينة إلى مدن أخرى يعتقد أنها مدن النور والحضارة.

كما يمكننا القول أنّ الكاتب قد أبدع في نماذجه الروائية هذه بالوقوف عند الحياة الشخصية، والدوافع الذاتية لمعظم الشخصيات الموظفة في نصوصه. مازجا الواقع بالمتخيل، ليقدم لنا الكاتب تشكيلا جديدا تحتل فيه الشخصيات مركز البؤرة وسط هذا الكم من الأصوات في نقل الأحداث واسترجاع الماضي، وهذا التوجه إنْ دلّ على شيئ إنّما يدل على مقصدية الدلالة الروائية التي تبناها الكاتب في هذه الروايات، وأراد أن يقدمها للقارئ في قالب واقعي تخييلي، مشتغلا في الآن ذاته بخصوصية كلّ منهما أثناء التشكيل السردي. وتعامله مع شخصياته يحيل إلينا أ نّه يتعامل مع شخصيات تقاربه في الزمن، وكأنّه الناقل المستقصي لكل الوقائع. فجاءت شخصية "صالح "التي هي في حقيقة الأمر اللسان الناطق برأي الكاتب لتوضح لنا المواطن السلبية من الإيجابية وتعطي التاريخ حقه في التعبير عن الحقيقة.

لا يمكننا تفسير سيرة صالح بن عامر الزوفري، وفهمها إلاّ بالعودة إلى الماضي التاريخي "سيرة بني هلال" في كل صغيرة وكبيرة بما فيها الأسماء والأقوال، والصفات والملامح، والأحداث وبكل ما يحويه النص من عناصر بنائية، وهذا مانصح به الكاتب واسيني الأعرج في روايته "ماتبقى من سيرة لخضر حمروش".

مثلت شخصية "مريم" حلقة وصل بين أغلب أعمال الكاتب، وهذا ما يؤكده حضورها المكثف في رواياته، منذ أول عمل روائي له، "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"، وأيضا في كل من: "مصرع أحلام مريم الوديعة"، و"سيدة المقام" و"ذاكرة الماء" وتحضر أيضا في رواية "سوناتا لأشباح القدس" من خلال شخصية الأم الفلسطينية مي/ مريم.

أمّا الحدث التاريخي الذي يلقي بظلاله على روايات الكاتب، بل ونجده يهيمن على بعض الروايات المختارة: كرواية: "ضمير الغائب"، "ما تبقى"، "نوار اللوز" فهو ثورة التحرير الوطني.

ويعد استناد روايات الكاتب على تاريخ الثورة المسلحة أمر طبيعي، إذ أن المتتبع لمسيرة الرواية الجزائرية يجد أن "أكثر من 90 % منها كتب عن الثورة الوطنية بأشكال مختلفة وحسب رؤية كل أديب."[1]

ونظرا لما اتسمت به هذه التجربة الثورية من كثافة وعنف وتضحيات جسام فقد "أوكل إليها صفة المرجعية الأساسية في بنية الحدث الروائي، وفضاءاته المتداخلة."[2]

1 واسيني الأعرج، الاتجاهات الروائية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية) المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، 1986، ص228.

2 بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع. ط 1، 2002، ص123.

المبحث الثالث: ملامح الشخصيات الثانوية وأبعادها في روايات واسيني الأعرج

1- الشخصيات الثانوية في روايات واسيني:

1-1- شخصية "راشدة" زوجة البطل في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش".

شخصية "راشدة" هي زوجة البطل" عيسى الكاليدوني" تشبه زوجة صالح المسيردية في رواية "نوار اللوز"، في أنّها امرأة ريفية نمطية، تهتم بشؤون البيت ورعاية الأبناء، تقوم بمساندة زوجها على مشاق الحياة، ولا تتوانى على مساعدته لمّا مرض وأصيب بالشلل. أو عند دخوله السجن.

يصف السّارد جمالها قائلا: " راشدة يادين الرحمة عيونها قاتله، بندقية جائعة هذا الفولار الأحمر الذي تغطي به رأسها بهذه الطريقة." [1]

فإنّها المرأة التي عبّر لها زوجها عن تعلّقه وحبّه لها، لما تتحلى به من صفات كريمة ونبيلة وهو ما يبينه المقطع السردي الآتي: "فيك من صفات الأنبياء يا هذه المرأة.. لا أمتلكُ إلا أن أقول، إنك امرأة فوق أن تكوني مجرد أنثى... مفعم بحبك.. ممتلئ بحضورك المطلق رغم خطوط الشيب التي بدأت تغزوك.." [2]

نشأت" راشدة" يتيمة فقيرة، في ظلّ الأوضاع الاجتماعية المترديّة، لمّا مرض زوجها طافت به عند أولياء الله الصالحين، " رويشدة طفلة مقطوعة من شجرة مثلى حامت بي كالطائر الجريح كل أولياء الله الصالحين... ومع الفقر كانت تنزع ثمن الأسفار من جلدها."[3]

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص73.

2 المصدر نفسه، ص89.

3 المصدر نفسه، ص86.

ورسخ في ذهنها الاعتقاد بالخرافات والجان، لمّا اعتقدت أنّ زوجها يحب جنية، ويحلم بالزواج منها " أعرف أيّها الذئب.. أنت تعشق جنية والجنية تحلم بالزواج بك.. كل الناس يقولون نفس الشيء." [1] وتعيش صراعا من أجل الحفاظ على الأسرة والزوج وهذا ما تعكسه غيرتها على زوجها عند سماعها بعلاقته مع "مريم الروخا" وسعيها لعلاجه من مرضه الذي أقعده الفراش لشهور، كما كانت تغار من ابنتها "ميلودة" الطالبة الجامعية المتطوعة من أجل انجاح مشروع التأميم.

دون أن تخفي خوفها عليه من اسرافه في شرب الخمر، وخوفها من مكيدة الحاج المختار الاقطاعي له. فيشبهها قائلا: "راشدة مسكينة حيوان وديع، تخاف علي... فالزمن صعب والأولاد بعدد النجوم... تخاف فقط لأنها تتصور أن كل من يشرب قد يقدم على الذبح والقتل." [2]

1-2- شخصية "مريم الروخا":

ظهرت "مريم الروخا" بشكل مكثف في القسم الثالث والأخير من الرواية (آلام الرقصة الأخيرة)، وهي إحدى نساء القرية التي تجري على أرضها أحداث الرواية، تقتل زوجها الذي كان يهينها وينتهك حرمة بيتها الزوجية أمام أعينها، مما دفعها إلى أن تثأر منه وتقتله لتدخل إثر هذا الحادث إلى السجن فتنجب ابنتها" ميلودة" خلف جدرانه وهي حين تغادره بعد قضائها سنوات فيه، تسوقها ظروفها الصعبة إلى أحد مواخير سيدي بلعباس.

فمريم الروخا وإن كانت امرأة ماخور فقد حاول الكاتب أن يبرز الكثير من الجوانب الإنسانية فيها، فقد صورها على درجة كبيرة من الرقة والأحاسيس النبيلة والجمال الروحي تحس بابنتها الوحيدة" ميلودة" وتتألم لوضعها وتنشغل دوما بمستقبلها وهذا ما صرّحت به

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص105.
2 المصدر نفسه، ص109.

للبطل عيسى قائلة: "مسكينة الطفلة ميلودة.. كبرت في الهم والغبينة... تحمل... لعنتي على ظهرها أبدا، قهرا بدويا... أخرجتها من دائرتي المغلقة.. أحبها لا تتصور بأيّ شكل... (الكبدة) بنت الكلب.. ثمرة جهدي يا عيسى وحبي..." [1] بل هي كثير ما تحلم بأن تكون كغيرها من النساء "تمنيت أن أكون أما تظفر شعر طفلتها وترتب الأدوات المدرسية للأطفال."[2]

حيث تتحول ساحة الرقص بعد دخول كل من عيسى ومريم الروخا وتماديهما في الرقص إلى ساحة لتصفية الحسابات والمواجهة بين عيسى والمختار الشارية امتزجت في هذه المواجهة أجواء الرقص والفرح والتوق إلى عالم أفضل بأجواء الفجيعة وما توحي به من مرارة وأحزان بفعل سقوط مريم إثر إصابتها برصاص المختار الشارية، وفي هذا السقوط إشارة من الكاتب إلى إصابة "الاشتراكية" في الجزائر، قد تكون مؤثرة وموجعة كإصابة "مريم الروخا" إلا أن الكاتب حاول أن يقلل من حدتها، ومأسويتها بإلقاء القبض على المختار وسقوطه الذي يرمز به إلى ضرورة سقوط الإقطاع.

وهي شخصية إشكالية، تأخذ أبعادا رمزية في الرواية فقد تتحول إلى مجرد ذات منهزمة تختفي وراء قناع المتعة المرغمة عليها، وفي بعض المقاطع تتحوّل إلى رمز للنظام الاشتراكي..

مثلت شخصية مريم حلقة وصل بين أغلب أعمال الكاتب، وهذا ما يؤكده حضورها المكثف في رواياته، منذ أول عمل روائي له، "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"، وأيضا في كل من: "مصرع أحلام مريم الوديعة"، و"سيدة المقام" و"ذاكرة الماء" وتحضر أيضا في رواية "سوناتا لأشباح القدس" من خلال شخصية الأم الفلسطينية مي/ مريم.

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص113.
2 المصدر نفسه، ص117.

1-3- شخصية الإقطاعي في رواية" ما تبقى من سيرة لخضر حمروش":

يطلق عليه السارد اسم **المختار الشارية**، وأحيانا المختار بوشارية، وهذه الكنية تدل على بدانته وسمنته الزائدة، ينتمي إلى الطبقة الاقطاعية الغنية، ومن بين ملامح الثراء التي أشار إليها الكاتب، أسنانه المذهبة التي غالبا ما تظهر من خلال ابتساماته المصطنعة. "جلس الحاج.. لمعت أسنانه المذهبة، أثر نصف ابتسامة صفراء أجبرها صاحبها على الخروج مرغمة."[1]

يبرز البعد النفسي من خلال نقمته وأنانيته وحقده الشديد على الفلاحين والمتطوعين، خاصة بعد ظهور قانون الثورة الزراعية الذي فرضته الثورة الاشتراكية، التي جاءت به الحكومة لاقتطاع نصف الآراضي ومنحها لمن هو أحق بها لتسلبه ثراءه وأرضه، وحقده تحوّل إلى شخصية "عيسى الفلاح" لمّا رأى الفلاحين من البسطاء يقبلون على اجتماعاته ويثقون فيه.

وهو أيضا شخصية سادية، تتلذذ في تعذيب الناس، يقول عنه السّارد "يشوي خلائق الله ويستمع إلى لحمها وهو يتفرقع."[2]

ومن مظاهر شعوره بالخوف ما كان يجول في نفسه من حوارات داخلية، التي كانت نتيجة استمراريته في أعماله الشنيعة، كحرق المحصول السنوي لأهل القرية، "صاح لحاج المختار، وهو يقتحم القاعة بوقاحة.. يرتجف، يسكنه رعب وخوف، من عاصفة، يعيشها كل ليلة في كوابيسه المزعجة."[3]

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص257.

2 المصدر نفسه، ص27.

3 المصدر نفسه، ص68.

وكاعتدائه على رويشدة زوجة عيسى بنيّة اغتصابها، كل هذه الأفعال كانت تزرع في قلبه الخوف، خوفا من انتقام أهل القرية، أو من سكين ينغرز خلسة في بطنه، وخاصة من طرف عيسى الذي طفح به الكيل من أعماله السيئة.

فسبب تموضعه كشخصية مالكة للأرض والمال، ليس في حاضره فحسب بل حتى في ماضيه المدنس بالخيانة، والعمالة للمستعمر، لهذا نجده شخصية غير منسجمة مع واقعها في الماضي والحاضر، فكان الكاتب يشير من خلال شخصيته إلى الإقطاعية الجزائرية، ولمواقفها السلبية من الاستعمار حفاظا على نفوذها وأملاكها. الحاج الشارية بتصرفاته، وأفعاله السيئة مع أهل القرية، فبعد قرار الثورة الزراعية، وتأميم الأراضي ضمن نظام الاشتراكية، نجد الرجل يعمل كل ما في وسعه لإعادة آراضيه، وعدم الرضوخ لهذا القانون.

كما أنّه يتصف أيضا بالأنانية والانتهازية والانحراف الخلقي، فماضيه مدنس بالخيانة الوطنية والعمالة للمستعمر، وحاضره مشوه بالقتل والاغتصاب والتظاهر بالتدين.

ومن بين هذه الأساليب التي لجأت إليها هذه الشخصية الإقطاعية من أجل استعادة أرضه نذكر منها:

- استغلال فتاوى الشيخ الصنجاوي (إمام القرية). في تكفير الاشتراكيين كالطلبة المتطوعين، وفي تأويل الدين تبعا لمصالحه الخاصة: "لكنها الحقيقة ياالله التي تتغلغل في الأعماق كسيف عربي أصيل... حين تنتهي الحكاية.. يتخيل بعضهم أن الجنة تحت أقدام الإمام الذي يصدر الفتاوي ضد الثورة الزارعية، وتحت بطن الحاج المختار الشارية الذي يشوي يوميا خلائق الله، ويستمع إلى لحمها وهو يتفرقع كحبات البنّ الساخنة أما نحن، يبدو أننا سندفع الثمن في القبر قبل جهنم وبئس المصير..".[1]

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص27.

- استغلال الظروف الاجتماعية (المادية) الصعبة للفلاحين ومحاولة شراء النفوس الضعيفة المحتاجة أو بحل مشاكلهم الأسرية العالقة مع البلدية، بواسطة معارفه. بدافع الحاجة لقضاء مخططاته المدمرة، حتى وصل به طمعه لحرق محصول العام بأكمله مصدر معيشة الفلاحين.
- استيلاء "المختار" على أراضي ابن أخيه ميمون الشمايمي، بدون وجه حق ورماه ووالدته في "عزلة حرشاء وجافة... و استولى على البقية في ظروف غامضة."
- الاستعانة بالشعوذة والسحر لشل حركة خصومه على نحو ما فعل مع "عيسى". الذي اصيب بشلل.
- استغلال الخرافة لصالحه للمحافظة على أرضه.
- التحالف الدائم مع أصحاب النفوذ ممن تربطهم مصالح بهذه الفئة (الإقطاعية). فإن كل علاقاته بغيره تقوم على المنفعة الخاصة والمصلحة المادية.
- محاولاته المتكررة لقتل كل من له يد في معارضته، وعلى رأسهم عيسى.

"الحاج المختار ضبع... يقتل خصمه من بعيد برائحته الكريهة... هُزم في استرداد أراضيه، رغم الجبال والنجوم التي يستند عليها في العاصمة، وسيعيد اللعبة بكل تأكيد، ثانية.. ثالثة.. رابعة.. إلى أن يجد نفسه في مستنقع نتن الرائحة." [1]

التحايل على الحكومة بإخفاء أراضيه وتوزيعها على أقاربه حيث يخاطب ابن أخيه "سجلت باسمك وباسم جميع الأقارب القسم الباقي من أراضي.. لكنهم... مصرون على تجويعي وقتلي."[2]

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص26.
2 المصدر نفسه، ص234.

فهذه المحاولات للهروب من التأميم تعبر عن طمع هذه الشخصية الإقطاعية وشدة تعلقها "بالأرض" وعظيم ارتباطها بها، وهي علاقة تتعدى الارتباط المادي (المنفعي) إلى ارتباط (روحي معنوي) فهو مستعد كما جاء على لسان "عيسى" أن يدمر العالم من أجل الحفاظ على هذه الأرض وعلى هذه الأفواه الجائعة التي ملأها تراب الغبن والعياء."[1]

1-4- شخصية "المسيردية" و"لونجا" في رواية" نوّار اللوز":

وفي رواية "نوار اللوز" تظهر صورة المرأة الريفية النمطية، من خلال المسيردية زوجة صالح بن عامر الزوفري، المرأة التي يتحسر البطل على فقدها، فيعود بذاكرته المشحونة بالأسى والحنين " عندما كانت المسيردية على قيد الحياة، كانت الدار أكثر تنظيما، كانت حبلى، وكنا نحلم كثيرا بالأشياء الجميلة التي لم نرها أبدا في حياتنا... حين أفتح عيني مع نجمة الفجر أفاجأ بالقهوة جاهزة وبوجهها المبتسم دوما."[2]

يصوّر هذا المقطع السردي حالة البطل في بعدها النفسي الشعوري، وتلخص تحوّل حياته بعد موت زوجته، التي انقلبت رأسا على عقب، من حياة منظمة ومرتبة، في توافق أسريّ بين زوجين متحابين، إلى حياة صبغتها الوحدة والحزن والانعزال. ويجدر الإشارة هنا إلى أنّ أغلب_روايات الكاتب تظهر فيها الزوجة والزوج في علاقة توافق وتكاتف وتعاون وانسجام، بعيدا عن الصراعات التي يمكن أن تعكر البيت الزوجية.

أمّا الشخصية الثانية للمرأة في رواية نوار اللوز، فتتمثل في شخصية لونجا القبائلية. التي نحاول التعرّف على سماتها وأبعاد شخصيتها، انطلاقا من البعد الفيزيولوجي الذي أولى له الكاتب اهتماما على عكس ما فعله مع شخصية صالح، بحيث اهتم بالأفعال أكثر من الأوصاف.

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص20.

2 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص15، 16.

ولعلّ البعد الفيزيولوجي الذي اعتمده الكاتب في تقديم هذه الشخصية، "هو الذي يقدم لنا عن الشخصية أخبارا شبه يقينية تساعد على تحقيق مقروئية النّص."[1] إنما هو وسيلة لإيهام القارئ بواقعية الشخصيات، وتحقيقا لزيادة المقروئية للنص الروائي.

يصف السّارد لونجا مندهشا من جمالها "يا لله لونجا لم تتغير أبدا هي هي ما تزال طفلة تتعشق المفاجآت الكحل والمسواك والحناء الورقية واللباس القبائلي الفضفاض." [2] وهي تظهر متمسكة بلباسها التقليدي ومبدية زينتها التي افتتن بها البطل صالح. "التفت صالح بن عامر الزوفري إلى لونجا كانت تقف وراءه مشدوهة عيناها المكتحلتان زاد اتساعهما على غير العادة، شفتاها الجميلتان تعطيان الرغبة في التعبد للأشياء التي تثير دهشة فضولنا." [3]

ومعظم أوصاف لونجا كان التركيز فيها على العيون لشدة جمالها، وفي موضع آخر يصفها الكاتب بقوله: " كانت عيونها صافية مثل سماء زرقاء." [4] " فالكاتب يركز على صفتي الاتساع والصّفاء في عيون المرأة، وهما صفتان متقاربتان، ولهما بالإضافة إلى الجانب الجمالي الحسي جانب معنوي، يتمثل في البراءة والوداعة."[5]

ونأخذ وصفا آخر لعينيها: "عيناك جميلتان، بهذا الكحل السّوداني متسعتان أكثر من اللّازم..."[6] وفي هذا يقول أحمد سيّد محمد: " إنّ العينين رفقة الشفتين هما اللّتان تبعثان الجمال في الوجه، ذلك أنّهما نافذة النّفس التي تطلّ على العالم من خلالها."[1]

---

1 عبد الوهاب الرقيق، في السّرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص134.

2 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 29.

3 المصدر نفسه، ص104.

4 المصدر نفسه، ص53.

5 مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، مطبعة دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص173.

6 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص22.

وجاء في مقطع آخر" بانت شقرتها الخمرية بكل وضوح وتجلى عنفوان قداسة الجمال البربري." [2]

ويفضل الكاتب اللون الأحمر لشخصية "لونجا" فيختار لها لباسا أحمر ينعكس على وجهها. "دلفت الحانوت، وهي ملفوفة في فوطة قبائلية حمراء، وجهها أحمر...".[3]

"إنّ وصف لونجا بالحمرة، لكون هذه المرأة القبائلية من جبال جرجرة، وترتدي فوطة قبائلية حمراء، هذا إضافة إلى البعد الإيديولوجي لهذا اللون، فالكاتب يحرص على أبطاله بالاحمرار، كما هي الحال في وصف الفتاة ذات الأشرطة الحمراء في رواية" ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"."[4]

شخصية"لونجا" عاشت الوحدة بعدما ابتعدت عن أهلها، لمّا زوّجها والداها في سنّ مبكرة لشّيخ طاعن في السّن، فلم تذق طعم الطفولة بين أشجار الزيتون ومرتفعات جرجرة، ولا هنئت بزواجها بعدما توفيّ زوجها، شعرت بالإغتراب والحرمان من الأبوّة والزوج والديار والطفولة، ممّا جعلها عرضة للإشاعة والاضطهاد. وهذا ما قاله صالح بن عامر. " لونجا مثلي مسكينة مقطوعة من شجرة يابسة." [5] ولولا وجود البطل والناس الطيبين لما تمكنت من العيش في القرية البراريك بأمان، الذي أحسسها بالأبوة، ثمّ توطدت علاقتها بصالح، فشعرت بمحبة الحبيب الذي علّمها كيف تعيش، وكيف تستمتع، وكيف تحارب من أجل الأشياء التي تعنيها، وسرعان ما كانت سببا في تذوق

طعم الأمومة التي خففت من حدّة وحدتها.

---

1 أحمد سيّد محمد، المرأة في أدب العقاد، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، (د.ت)، ص122.

2 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص163.

3 المصدر نفسه، ص، 29

4 مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص172.

5 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص112.

وكما لاحظنا سابقا ارتباط شخصية صالح بأبي زيد الهلالي، ارتبطت كذلك شخصية لونجا بالجازية، المعروفة في سيرة بني هلال، بشجاعتها وفروسيتها وفصاحة قولها وبديع جمالها، فما كان من صالح إلاّ أن يستحضر معشوقته الهلالية، فسرعان ما تظهر له وسرعان ما تختفي عنه، فالسّارد يصفها بنفس صفات صالح بن عامر من وحدة وحزن وطيبة وحب للفقراء والمخلصين كبعد اجتماعي، ممّا دفعه للعيش مع الشخصية التاريخية"الجازية" بخياله. فتتحققت علاقة التماهي والامتداد بين الشخصيتين الأنثويتين، جازية ولونجا والرابط المشترك بينهما هو صالح الزوفري.

"اغفري لي حماقتي ظننتك أنت كذلك كنت ترددين زوجك الإمام مات والأكثر من هذا، كان الله يرحمه دمه ثقيل، الوحدة قاسية يا بنت الناس، اسالوني أنا، اسالي الجازية، فقد قتلت الأنواء زوجها الشريف بن هاشم، فعاشت شقاء الوحدة حتى العظم، لماذا كل هذا الحزن يالونجا صمتك يعذبني، عيونك القاسية تحرق قلب.." [1] كما تمثل له أول حبّ له منذ طفولته كبعد عاطفي، فالكاتب يشعرنا أنها هي الشخصية الرئيسة التراثية التي تتماهى في المسيردية ولونجا القبائلية.

هذه الفتاة القبائلية الصغيرة صممت على التغلب على حيلة ومكر الجازية، بذكائها وإغوائها وبطيبتها وعفويتها وبساطتها، فاحتلّت في قلب صالح بن عامر موقعا كبيرا، اصرارها ظهر من قولها: " سأكون الجازية التي يحلم بوجهها دائما، وسأعيد نبتة فقراء بني هلال إلى الحياة."[2] كما أنّ حبها لصالح علّمها النضج والمسؤولية، قائلة له " كبرتُ ولم أعد طفلة تلحس إصبعها." [3]

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص21.

2 المصدر نفسه، ص177.

3 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص213.

وهي الوحيدة التي استطاعت أن تنسيه الماضي الذي سكنه المسيردية، فطفولتها وبراءتها، وجمالها الفاتن، هو الذي قربّها من قلب صالح، فاعتبرها ذلك المهْرَب الذي يختبئ فيه كلما شعر بالحزن والحنين للمسيردية، وحتى لطفولته المنسيّة.. فهي زمن الربيع، زمن نوّار اللّوز الذي يذيب قساوة الشتاء والثلوج، هي ثمرة الحب والرغبة في الحياة هي الحلم الذي ينتظره البطل منذ سنوات طوال، في أن يكون أبا.، "هاه، يا بابا صالح يا آخر سلالة المجانين، هي لذة البقاء الخارقة التي يحرقك غيابها من الداخل، تصوروا يا عباد الله الطيبين، عائلة المجانين تُبعث من جديد؟ النور بدأ يدخل محاجر عيون موتى بني عامر، روعة التناسل والإنجاب التي لا تقاوم، آه ياصالح يا آخر أشقياء السلالة، صدقوا، أنّ ما تسمعون بحدوثه في آخر العمر هو صحيح، فلونجا تصدّ ق حتى لو هددت رقبتها بالذبح، الأنبياء يموتون ولا يكذبون، ها قد جاء الذي سيقتل بني كلبون، ويعيد أمجاد قبائل اندثرت على ما تبقى من ركام قبيلتنا. الزمن دار عليها فطحنها كما تطحن هذه الأيام قلوبنا." [1]

أي استمرار سلالة بني هلال، حيث لم نجد لها آثارا طيلة صفحات الرواية لا مع المسيردية، ولا مع غيرها، لتتمكن لونجا من تحقيق هذا الأمل العالق في ذاكرة صالح، لطالما أشعره هذا الحلم بالنقص، وبمولودها سيحافظ على نسل قبيلته وأجداده.

ولقد قال فيها صالح "أنا مندهش من هذه المادة الصلبة التي صنعت منها. قلبك حائط ضخم لا تقوضه عوارض الأيام مدهش ومخيف، تصوري من كثرة خوفي عليك كدت أن أكسرك مثل آنية ثمينة لولا قوتك التي لا تقهر، أنا أعبد في عينيك هذه القدرة الخارقة على إقناع النفس بضرورة المقاومة حتى آخر رمق..." [2] وهذا الإحساس نجم عن حبّ لم تعرف له سبيلا مع زوجها الأوّل، حبّا بدأته متعلقة بأب وأخ، وظلت تستند عليه

1 المصدر نفسه، ص212، 213.

2 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص210.

في وحدتها، وسرعان ما تحول إلى حبيب تبحث معه على كل مشاعر العشق، "لكن معك الرغبة كانت أقوى من قدرتي على مقاومة عينيك، كانت المرة الأولى. التي ذقت فيها طعم الذكورة والحنان." [1]

وإجمالا تميزت شخصيتها، بحبها وعطفها لمن حولها ومشاركة الآخرين آلامهم وأحزانهم وهموهم، فقدانها لزوجها الطاعن في السن، أكسبها روح المسؤولية، ممتزجة بالوحدة التي تدفعها إلى استرجاع أيام طفولتها، التي أطلقت لها العنان، وهي برفقة البطل صالح، فركضها في الساحة، وابتسامتها البريئة ولعبها بتلك الضفائر المسدولة على صدرها، وجملة المصطلحات التي تتخاطب بها مع الجميع، تعبر عن امتدادها لمرحلة الطفولة، التي ما فتئت تنضج في حب صالح، وتنمو إلى أن جاءت لحظة البوح " أنا حامل منك. بيدك بقائي أو ذهابي." [2] بقاؤها مرتبط بزواج صالح بها، أو ذهابها بسبب كلام أهل البراريك، عن علاقتها غير الشرعية وحملها منه، لكنّ صالح تمسك بها، وانبعث فيه الأمل من جديد، وصار يعيش حلم الأبوة، فبعد أن كان مهربا يجول المدن بحثا عما يتلذذ به في الجبال، وبين التلال جاءت لونجا لتشعره بدفء العائلة، والأولاد، والبيت.

بالفعل فقد تمكن الكاتب من المزج بين شخصياته التخييلية الفنيّة، وشخصيات التغريبة الهلالية؛ المتمثلة في صالح/ أبي زيد الهلالي ولونجا /الجازية،.. وهناك شخصيات أخرى، لم يسعنا مجال بحثنا ذكرهم كلهم، مركزين على الشخصية الرئيسية التي تتولى بنفسها استدعاء واستحضار شخصيات من التراث العربي، بما يزخر من أحداث تاريخية، وهذا التوجه إن دلّ على شيئ إنمّا يدل على زاوية النظر التي يقدم بها

1 المصدر نفسه، ص211.

2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الكاتب عالمه للقارئ في قالب واقعي تخييلي ما زجا فيه بين الحقيقة والخيال، مشتغلا في الآن ذاته بخصوصية كل منهما أثناء التشكيل السردي.

1-5- شخصية المرأة في رواية "ذاكرة الماء":

يهتم السّارد في نصه بالحديث عن بعض أفراد أسرته، وبعض صديقاته، ويجعل بعض الشخصيات ممتدّة، أو يعطيها من الأهمية ما يخفّف من مركزيّة حضوره "حيث تظهر الأنا الكاتبة مثقلة بالمعرفة، و التميز، والانتصار معا، أو بعض هذه الصفات على الأقل."[1] لذا أردنا أن نشير إلى هذه الشخصيات لما لها من تأثير على شخصية البطل.

1-5-1- شخصية "مريم" الزوجة في رواية "ذاكرة الماء":

زوجة الأستاذ تدرس بالجامعة، لها ولدين، "ياسين" و" ريما"، تتصف بالرّقة والنعومة والطيبة، مخلصة لزوجها، محبّة له، تحمّلت معه مشاق الحياة، وساندته في كلّ الظروف، عاشت معه أيّام القهر وهو في السجن المركزي، حيث ظلّت طوال خمس سنوات تمارس طقوسها دون أن تتغيب يوما واحدا، هي شخصية مناضلة في صفوف جمعية للدفاع عن حقوق المرأة، ما جعلها عرضة للتهديد بالقتل من قبل الجماعات المسلحة، وهذا هو سبب اصراراها على الرحيل إلى باريس، حاولت إقناع زوجها بمرافقتها هروبا من الموت، فهي لم تستطع الصمود أمام التهديدات اليومية.

" كانت الرسالة مكتوبة بشكل لم يترك لي فرصة للتأمل أو حتى التساؤل:

---

1 تهاني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص326.

– أيّها الطّواغيت الصغار سترون أيّ منقلب تنقلبون... الإنذار الأخير... عندما قرأناها بعيون مرتعشة قالت مريم: لنذهب إلى الأمن على الأقلّ نحيطهم علما بما يحدث."[1]

واستطاعت أن تهاجر إلى فرنسا وتدرّس بالجامعة الفرنسية، تاركة وراءها زوجها ووطنها تحت وطأة الموت في كلّ يوم.

1-5-2- شخصية الابنة الوحيدة:

هي الابنة الوحيدة عند الأستاذ "موح" اسمها "ريما" وتنعم بقدر من الجمال، تشبه أمّها" مريم" في ملامح الوجه، متعلّقة بأبيها تعلّقا شديدا لدرجة أنّها رفضت أن تتركه وحده يواجه الموت، فهي تحمل نفس مشاعره وأخلاقه " أحبك يا بابا، وحدتك ستكون قاسية، أعرف أنّك تحبني، ولن تجبرني على الذهاب، لن أتركك وحدك أبدا." [2] ولكنّ زوجته تطلب منه اقناعها بالانتقال إلى فرنسا، لأنّها عنيدة تفكر وتتصرّف مثلك، " اختر قدَرا غير هذا، الأولاد صاروا مرتبطين بك كثيرا، وإذا لم تذهب لن يذهبوا معي، خصوصا ريما... رأسها مثل رأسك، حاول معها أنت."[3]

كانت نحيلة الجسم، تعاني من حساسية الغبار، ولكنّها تميّزت بالفطنة والذكاء رغم صغر سنّها، فلا تعرف غير كرّاسها اليوميّ (سلطان الرماد) وسيّالها، تسجّل فيه الجرائم اليومية، "أخرجت كراسة مذكراتها سلطان الرماد التي بدأت تسجل فيها حياة أصدقائها الذين قتلوا..."[4].

---

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص52.

2 المصدر نفسه، ص80.

3 المصدر نفسه، ص79.

4 المصدر نفسه، ص192.

و كان السارد قد قدّم هذه الشخصية بأبعادها الكلّية، ووداٮما يستجيب لطلباتها التي تفرزها العلاقات الداخلية للرواية.

1-5-3- الشخصية الصديقة:

صديقات الأستاذ هنّ، فاطمة ونادية وإيماش... يحملن بين ضلوعهنّ قلوبا تنبض بالمشاعر الإنسانية، التي تنساب مع شخصيتهن ومعظمهن من الطبقة النخبوية، ففاطمة صحفية في مجلة تعمل فيها مرغمة "أشتغل في أوسخ جريدة وطنية لكن وساختها لم تمنعها من سحب ثلاث آلاف نسخة في كلّ إصدار."[1]، لأنّها لا تعرف مهنة أخرى غير الصحافة، بقاؤها في هذه المجلة كان من أجل السفر خارج الوطن والالتقاء بالفنّانين والتحاور معهم، وبالتّالي تتيح لها الخروج من ظلمة الجزائر، والتنفس بعيدا عن رماد هذا الوطن، "أسافر إلى الخارج مصر، لبنان، المغرب، تونس... أجري حوارات مع فنانين وفنانات خصوصا الكاتبات السينمائيات، مسرحيات، أقول ما أريد، لا ينزعون كلمة واحدة مما أكتب."[2]

وصديقته "نادية" تعمل كذلك كصحفية، أرغمتها ظروف عملها للإختباء عند صديقها الفلسطيني "نادية اضطرت إلى مغادرة بيت والدها والعيش عند صديقها الفلسطيني." [3] وأرغمتها أمها على الزواج به، قطعا لألسنة الناس، لكن هذا الزواج لم يدم طويلا إذ بمجرد حصول النكبة الفلسطينية، اكتشفت أنّ هذا الزوج متزوج القضية الفلسطينية، لأنّه منذ ذلك الوقت صار يخرج من البيت ولا يعود إلاّ بعد أسابيع، فتطلقت منه، وصارت تقلّل من خروجها اليومي، لأنّها هي الأخرى مهددة من قبل الإرهاب "كنت

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص176.

2 المصدر نفسه، ص177.

3 المصدر نفسه، ص269.

أريد أن أعيش.. لأنّ الموت ينتظرني في كلّ الزوايا... لا أستطيع أن أغامر خارج البيت بعد الساعة الخامسة، عمري عزيز عليّا." [1]

1-5-4- شخصية يوسف الشاعر:

فهو الأستاذ الجامعي، والرسّام والفنّان والشاعر، وهو شخصية صامدة تتمسّك بهويّتها القوميّة، ومؤمن بقضيته، رغم الظروف الصعبة التي تواجهها.

يمثّل طبقة المثقفين، مرتبط بالقراءة والكتب وهو من أهمّ الشخصيات المرافقة للسّارد في حياته، بما يتميّز به من قدرات ومواهب جمّة، فقد دخل السجن مرة واحدة، وفرضت عليه الإقامة الجبرية في مستشفى المجانين، أنشأ تمثالا لاثنين وعشرين ولاية، قُتل من طرف الارهاب.

توجد نزعة سخرية، تجعله قادرا على التهكّم والسخريّة من كل شيء، فهو يتحدّث مع ريما بلهجة لا تخلو من الدعابة الساخرة، حيث كانت تشتهي رسم الأشخاص في أشكال هندسية فيقول لها:

C'est la géométrie des visages

يقولها ثم يندمج في ضحكة عالية مع ريما، لا يضحك إلاّ نادرا، وعندما يضحك يأكل ضحكته بسرعة، هذه المرة كان يضحك على غير عادته، مع ريما يصير طفلا صغيرا."[2]

تمكن الروائي من توظيف أساليب فنيّة في هذه الرواية على الشخصيات الروائية حتّى يصورها لنا وهي تنبض بالحياة في مواقف درامية ذات أبعاد عميقة تضيف خصوبة وثراء للخطاب السردي الروائي.

---

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص275.

2 المصدر نفسه، ص149.

1-6- شخصية القس أنطوان أدولف ديبوش:

يقدم لنا الكاتب في الباب الأول من رواية"كتاب الأمير" إحدى أهم الشخصيات التي ساهمت بكل ثقلها في البناء السردي وفي تفعيل الأحداث والمصائر وهي الشخصية الأجنبية الفرنسية "مونسينيور أنطوان دي بوش" الشخصية الثانية الموازية للشخصية المحورية الرئيسية، وهي صوت مواز لصوت الأمير، إذ ركزّ الكاتب على تسليط الضوء على أعماقها الداخلية، عن طريق كتابة الرسائل المبعوثة إلى الأمير، أو من خلال الكتاب الذي أراد القس إهداءه للرئيس "لويس نابليون"، حتى يحرر الأمير، وقد ظهر صوت هذه الشخصية بالخصوص في الوقفة الأولى من الباب الأول، وظهرت أبرز ملامحها الخارجية من خلال حوارات القس ديبوش مع الأمير.

وصفه خادمه "جون موبي" قائلا: "مشى مونسنيور خطوات وهو يتحسس أوراقه. الملف الذي بين يديه كبير ومرتبك، الخمسون سنة لم تتعبه لكن مظهر السنوات يبدو واضحا على محياه وكأنه عاش أكثر من سنه، لحيته المنطلقة حتى صدره وشعره المخفف كثيرا على الأطراف ورشمات الشيب التي تبدو واضحة هنا وهناك ولباسه الفضفاض الذي يشبه لباس الكهنة وصليبه الكبير الذي لا يغادر صدره والخاتم الخشن. الذ يملأ جزءا من سبابته، تعطيه أكثر من سنه المعتاد."[1]

إنّ السّارد شخّص لنا معظم صفات القس الخارجية وكأنها ماثلة أمامنا بصفة مرئية، فما اتصف به من نوعية اللباس الديني، ولحية طويلة، وبشاشة الوجه، كلها صفات تدل على مكانته الاجتماعية والدينية كونه قس، وتبرز الدين المسيحي الذي ينتمي إليه.

أحبّ أرض الجزائر من كلّ قلبه، ولم يبخل بأيّ جهد في مساعدة فقرائها والمحتاجين واليتامى من أهلها. يقول عنه خادمه جون أقرب الناس إليه: "رأيت في عينيه

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص124.

اشتعلات يتامى الجزائر ودم رجليه وهو ينزع الحذاءين مساء مصحوبا بجلدة القدم التي بقيت ملتصقة بعمق الحذاء الأيمن من كثرة الركض بين مختلف الأمكنة للاطمئنان على من هم في حاجة إليه." [1] وقال عنه أيضا "جون موبي مونسينيور دي بوش: " كان يحب الماء والصفاء والنور والسكينة على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحه إلا المنفى والجري وراء سعادة الآخرين حتى نسي نفسه، لقد منح كل شيء للدنيا ونسي أنه هو كذلك كائن بشري في حاجة لمن يأخذه من الكتف بشوق ومحبة ويحسسه بوجوده." [2] فهو لم يعش لنفسه بل عاش لغيره، يقدم العون والمساعدة للناس البسطاء، متمسكا بقناعاته وقيمه السامية بكلّ إرادة وعزيمة.

كان طيب القلب، ارتسمت طيبته على بشاشة وجهه الدائمة، وهذا ما جعل رفيقه جون موبي غالبا ما يردد عليه قوله: " لو كل الناس مثلك يا مونسينيور لتغيرّ وجه العالم البئيس." [3] ويفكر دوما في الآخرين، ويتألم لألمهم ويحزن لحزنهم، وخاصة عندما انتشر مرض الكوليرا إبان حكم الأمير بالجزائر.

إلاّ أنّ الظروف أرغمته على الرحيل عن الجزائر، التي تعلق بها تعلّقا شديدا، فتلقاه يخاطب الأمير، "المنفى قاس مثلك لم أشته مغادرة تلك الأرض الظروف القاسية هي التي دفعتني. أمنيتي أن أعود لأموت هناك فقط. شيء منها صار في دمي."[4]

دافع القس ديبوش عن الجزائر وعن رجلها العظيم الأمير عبد القادر، فكان له الفضل في خروج الأمير من سجن" أمبواز" من خلال كتابة "عبد القادر الجزائري في قصر الأمبواز، عام 1849م، المهدى إلى الرئيس الفرنسي ولم يهنأ لها بال حتى رأت

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص134.

2 المصدر نفسه، ص11.

3 المصدر نفسه، ص35.

4 المصدر نفسه، ص366.

الأمير يركب سفينة لابرادور متجها إلى القسطنطينية بتركيا، إذ جعل"القس"مهمة الدفاع عن الأمير حلمه الأساسي، "حلماه الأساسيان هو أن ينقذ الأمير أولا، وأن يجد ثانيا روحا سخية تقبل بتنفيذ وصيته".[1] إلى جانب رجوعه إلى أرض الجزائر حتى وإن عاد إليها ميّتا "يجب أن يخرج من هذا السجن المفروض عليه في هذا القصر المفرغ من كلّ حياة."

وإنّ ما جعل شخصية "القس ديبوش" محبوبة عند الجميع، هي تصرفاته والأعمال الخيرية التي كان يقوم بها، رغم فقره ومرضه، وكل آلامه لم يكن ينتظر جزاء أو ردا للجميل من الذين يقدم لهم يد المساعدة، والأمير واحد من هؤلاء، إذ يقر لهذه الشخصية بقوله: " لقد أديت ما كان عليك أن تؤديه. أنا متأكد اليوم أن الناس الخيرين يذكرون أعمالك بمحبة كبيرة... واجبك الكبير هو الذي دفعك لتحمل هذه الديون على ظهرك. لقد بنيت وأنقذت اليتامى ولم تسأل يوما لا عن لونهم ولا عن جنسيتهم ولا عن قناعاتهم. يكفيك هذا." [2] وبادل غيره الحبّ مع كل من تعامل معهم، وخاصة الأمير، لذا غالبا ما كان يشعر بالراحة النفسية والطمأنينة، فلم ينتظر المقابل إزاء حبّه هذا، حتى مع من كان يختلف معهم في الفكر والدين.

ورغم درجة الإقناع التي تخلفها شخصية ديبوش في نفسية المتلقي، باعتبارها الممثلة لمعاني التسامح وحب الخير للناس، والسعي والتفاني في مساعدتهم، إلاّ أنّها لم تخلو من مثالب ومؤاخذات تاريخية، سعى الروائي إلى التخفيف من وطأتها قدر الإمكان، لكي لا يؤثر ذلك على صورة الشخصية ومستقبلها في الرواية لدى المتلقي.

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص125.

2 المصدر نفسه، ص366.

يقول عنه خادمه جون: "حماسه دفع به إلى تحويل المساجد إلى كنائس أو إلى مستشفيات. هذا لم يحبه فيه كثير من المسلمين. رأوا فيه رجلا غير محق في عمله ولكنهم لا ينسون خيره في إطلاق سراح المساجين، والتكفل بالأيتام ومساعدة المعدمين." [1]

لعل في إجراء هذا الكلام الأخير على لسان صديق ديبوش وخادمه المقرب إليه، ما يوحي بعدم تقصد الإساءة من طرف القس ديبوش، حيث لم يكن العتاب قاسيا "رأوا فيه رجلا غير محقق في عمله "، كما أنّ السّارد لم يحصر تحويل المساجد إلى كنائس فقط، بل أضاف لذلك ذكر "المستشفيات "، باعتبارها المكان الذي يحتاجه كل الناس، لتخف بذلك حدة المؤاخذة الموجهة إلى الشخصية. ولم يتوقف السارد عند هذا الحد، وبدأ يذكر أعمالا إيجابية يبرهن بها على عدم أنانية الشخصية، خصوصا بعدما تعرف القس ديبوش على شخصية الأمير: " فهو من ركض طولا وعرضا ليعطي الأمير وحاشيته مكانا يصّلون فيه ويقيمون فيه آذانهم في قصر أمبواز." [2]

لقد بدت شخصية الأسقف السابق للجزائر، شخصية فعالة في المتن الحكائي، وهي لا تقل أهمية عن شخصية البطل الأمير عبد القادر، حيث نجدها تمتلك كل امتيازات الشخصية المحورية التي لا نحس بغيابها أبدا عن مجريات السرد، وتتواجد في أهم الأجزاء الروائية، خاصة الافتتاحية، والخاتمة. ونحن ندرك أهمية ذلك في البنية السردية، وعملية جذب المتلقي لمتابعة السرد.

إنّ المشاهد الحوارية كان لها دور كبير في بروز هذه الشخصية، سواء مع الأمير عبد القادر في سجنه بقصر الأمبواز، أم مع جون موبي خادمه الوفي ورفيق دربه. و بهذا السرد الممزوج بالوصف الداخلي والخارجي لشخصية القس من خلال ابراز ملامحه وسماته وكذا مشاعره وأعماله، يهيئ الكاتب المتلقي ويحمله على تبني الانطباع الأول

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص366.

2 المصدر نفسه، ص432.

حول الشخصية التي جسدت كل معاني وقيم التسامح الديني والانفتاح وتقبل الآخر، وانتصرت للحوار الحضاري الذي لم يحد منه اختلاف الأديان، الأمر الذي ساعد على إقامة حوار بنَّاء بين الإسلام والمسيحية.

1-7- شخصية "يوبا" سوناتا لأشباح القدس:

أمّا بالنسبة لشخصية"يوبا" فهي الأخرى نهضت على جملة من الأبعاد النفسية والمتمثلة في شعوره بالخوف تارة، والحزن والألم تارة أخرى، بفعل تعلّقه الشديدة بأمه، أصبت بحالة ذعر داخلية تشبه الرجفة التي أحسستها وأنا أنحني على مياه نهر الأردن لبعثرة رماد مي على الماء وشممت الرائحة نفسها.." [1] فهو مازال يعيش حالة الخوف رغم مضي سنوات من موتها، كلما فكّر أنه افتقدها بصفة نهائية. فيزيد شوقه إلى رؤيتها ومعانقتها وشمّ روائحها التي لم تفارقه بعد موتها. لم ينس كلامها وذكرياتها وصدرها الحنون..

فهو في حقيقة الأمر فقد كل عائلته بفقدها، فصارت هذه الشخصية تغرق في الحزن وتتخبّط في الوحدة، " في المساء عندما عدنا إلى النزل في الحي اليهودي القديم، غرق يوبا في إيقاع حزين كان يأتيه من وراء حفيف الأشجار..."[2] وكانت هذه المشاعر المشحونة بالألم والحزن، دافعا للشخصية في تأليف المقاطع الموسيقية، التي ارتبطت بحبّه الشديد لأمه، ومنها استطاع المتلقي أن يتعرّف على شخصية مي. كما سمح لأّمه أن تحقق حلمها في إتمام معرضها الأخير، وساعدها في تحقيق أمنيتها الوحيدة في العودة إلى أرض الوطن.

---

1 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص17.

2 المصدر نفسه، ص353.

1-8- شخصية فتنة في رواية شرفات بحر الشمال:

إنّ الرواية لم تأت على وصف مظاهر جمال "فتنة" بقدر ما ركزت على سمات تلك المرأة وتصرفاتها وآرائها في الناس والوطن والحب، فعلمته موسيقى الكمان وموسيقى الجسد، ومن هنا تأتي فتنتها وافتتان الراوي بها، إلى الدرجة الإعتقاد بأنها شخصية أسطورية لارتباط الناس البسطاء بالخرافة "في البداية شعر الناس بغيابها ولكن مع الزمن قبلوا بها واعتبروا ذلك علامة خير. بعضهم قال إن الولي عشق عينيها فأدخلها معه في عمق القبر والبعض الآخر قال وهو يبحث عن كل ما يؤكد يقينه أن السنوات العجاف التي حلت بالقرية جعلتها تغادر المكان نهائيا وأكثرهم منطقا صرحوا بأن الجن الأزرق لم يصبر عليها فسحبها نحو أعماق البحر، في المنطقة الفاصلة بين العرب واليهود بعد أن تخلص من زوجته. الكل أحس في أعماقه بخليط من الفرحة والخوف. كان من الصعب على الناس نسيانها فقد ارتبط وجودها بالسحر والخرافة والحب." [1]

" فتنة " الاسم غير المألوف في وسط القرية الصغيرة التي تنحدر منها، ولعل اختيار اسم فتنة لدلالة ما، إذ يتماسّ فيه الجمال والصراع بين الذاكرة والنسيان، وهو الاسم الذي لم يعجب إمام القرية، يقول السّارد " حتى الإمام لم يكن راضيا. قال: فتنة من الافتتان ولا يجوز أن تسمى امرأة بما يغضب الله.."[2]

فتنة سيدة الموسيقى والعشق، التي وصفها السارد ضمن الخطاب الروائي أنّها أكبر منه بعشر سنوات وفيها يلتبس العشق بالأمومة، "حب فتنة قد سحبني نحو العزلة" [3]. ووصفها بالمهبولة، وصاحبة الكمان والفوطة الزرقاء/سحر الأصابع في براعة عزفها على البيانو وجمال صوتها (الغواية). وذكاء رائحتها ورقة ملمسها، وتوهج جسدها، وجنون

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص38.

2 المصدر نفسه، ص49.

3 المصدر نفسه. ص21

عشقها وسخاء عطائها، فقد تمنّعت على الجميع ماعدا السارد الذي فتحت له كل مغالق فتنتها لأنه الوحيد الذي كانت تحبّ لصدقه وعشقته، فكان أن منحته ليلة حميمية، في مقام الولي الصالح وأوصته بالوفاء، قائلة: "الإنسان عندما يعشق بصدق، يقبل على الموت بشهية مثلما يقبل على الحياة. يختلط عليه الأمران، لا يعرف أين يبدأ الأول وأين ينتهي الثاني. احتفظ بها للذكرى. تذكر دائما أنّي امرأة أحبتك هكذا. وقد أظل طويلاً الوحيدة التي لم تطلب منك شيئاً. حتى قلبك هو ملكك. عدني فقط، إذا كتب لك أن تكبر وتعبر البحر أن تزورني إذا كنت حية. سأرتكب معك الحماقات نفسها ولو كنت أمّاً لعشرين طفلاً. واذا عثرت عليّ وقد متّ ضع على قبري أو على إي قبر يستهويك باقة نرجس باللون الذي تشتهي وتذكرني وقل في خاطرك على الأقل، تلك امرأتي التي كانت تحبني. سأتبعك ذات يوم."[1] هي التي أورثته كمانها وجعلته يقبل على جنونها، هي التي أعطته كل شيء دفعة واحدة قبل أن ترحل فجأة في مياه ميناء الجزائر، دون أن تحدد وجهة رحيلها تماما، تاركة في وجه السّارد العاشق حيرة ودهشة في رحيلها إلى أمستردام أو انتحارها ".. بعد لحظات لم يبق أمامي إلا الكمان والرسالة والفوطة الزرقاء كشواهد على مرورها وإلا لقلت أن ما حدث لي هو أجمل حلم ينتظره العاشق."[2]

ولما قرر الخروج من الوطن والسفر إلى أمستردام، يتذكر وعده لها بأن يبحث عنها في أكثر من مكان وبسؤال الجميع عنها أو عن قبرها حتى انتهى به المطاف إلى مقبرة البحر المنسي، ويهديها باقة نرجس على قبر يحمل لقب "تينا" الوهرانية القريب إيقاعا من اسم فتنة، هذه الشخصية الحاضرة والغائبة من خلال موسيقاها الجنائزية، موسيقى العزلة والحنين، التي يمارس السارد تجربة منفاه على وقعها.

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص55.

2 المصدر نفسه، ص60.

شخصية فتنة تحتل حيزا واسعا جدا في الرواية، وحضورها الواسع يأتي من كونها فضاء دلاليا يستقطب إلى مركزه أحداث الرواية وجوهر دلالاتها الذي هو البحث عن فتنة في بلاد المنفى في ظاهر الخطاب السردي، ولكنه في الحقيقة بحث عن الهوية الضائعة من قبل السارد إثر فقدان الوطن، وتمّزق الروابط التي تشكل عناصر كينونته وتحدّد طبيعة علاقته بالوجود. ففقدان الوطن/ أو خسرانه قرين الفاجعة والمأساة في هذه الرواية.

فشخصيات فتنة وزليخة ونرجس فضاء دلالي للوطن، تشكّل كل منها بعدا أساسيا من أبعاد الوطن، حيث تجسّد الأولى: العطاء والحب والثانية: الأرض والنحت والثالثة: اللغة الشعرية. ويكشف السارد أنّهن أسهمن في نحت معالم كيانه وتحديد ملامح هويته، بقوله: "أختي علّمتني الصبر وحبّ التفاصيل الصغيرة، المهبولة علّمتني ألا أسأل كثيرا عندما يتعلق الأمر بالسخاء ونرجس عرفت منها أن للغة سحر يمكن أن يودي بنا إلى الهلاك أو إلى الجنة التي نصنعها من الأبجديات".[1]

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص184

الفصل الثّاني

تجليات المكان ودلالاته
في روايات واسيني الأعرج

- المبحث الأول: مفهوم المكان والفضاء
- المبحث الثاني: الفضاء المديني المحلي والخارجي
- المبحث الثالث: الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة

المبحث الأول: مفهوم المكان والفضاء

تحتل المدينة مساحة واسعة في الرواية الجزائرية المعاصرة "اهتم بها الروائيون الشباب منهم خاصة كما فعل أيضا الرواد، إذا بدت في البعض من النصوص وكأنها النسيج الجغرافي الوحيد لما تقدمه من تجربة واقعية حيّة إلى جانب الجمالية التي توفرها، التيمات التي احتشدت في تلك الفترة، فكان الروائي الجزائري مسكونا بالحياة الثقافية والسياسية الجزائرية في فترة معقدة من تاريخ العلاقة بين الأعراف السياسية في تسعينات القرن العشرين.."[1]

1- مفهوم المكان:

يعتبر المكان عنصراً حيويّاً من العناصر الفنّية التي يقوم عليها بناء الخطاب السردي الروائي، "فهو يلعب دوراً مهماً في تشكيل النسيج العام للنتاج الروائي، وهو العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل الروائي بعضها ببعض من شخصيات وأحداث وسرد وحوار، أي إنّه الإطار العام والوعاء الكبير، الذي يشد أجزاء العمل كافة، وهو الجزء المكمل للحدث، وأرضية الفعل وخلفيته".[2]

وتتمثل أهمية المكان في الرواية كونه عنصراً فاعلاً في تطورها وبنائها فهو الموضع الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك خلاله الشخصيات، وقد يكون أحيانا هو الهدف من العمل الروائي فهو يمثل " الفضاء الذي يتسع لحركة الإنسان ويتفاعل معها،

1 الشريف حبيلة، الرواية والعنف – دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية –، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، عمان، ط1، 2010، ص22.

2 أحمد زكي، في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980، ص 42، 43.

ويكشف عن جوانب من الشخصية ويبرز مدي ما تمتلكه من حرية، وطبيعة العلاقة بينه وبين الأشياء والأحياء، وبينه وبين الزمن".[1]

لذا فالمكان في الرواية غير المكان في الواقع، فهو مكان خيالي، صنعته اللغة التخيلية للكاتب، له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة. "المكان هو الذي يضفي على التخيل مظهر الحقيقة." [2] "وهو حاصل لمعنى ولحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة"[3]

بفضل ما يوظفه الروائي في خطابه السردي من تقنيات وأساليب فنية، في علاقتها مع المكونات الروائية من شخصيات وحدث وزمان، من شأنها أن تتضافر فيما بينها، لتغدو" كائنا حيّا واحدا وغير منقطع مثل كل جهاز عضوي آخر... تعيش بالضبط إذا ما ظهر في كل جزء منها شيء ما من جملة الأجزاء الأخرى."[4]

مما يعني أنّ أدبية المكان مرتبطة بقدرة اللغة على التعبير عن المشاعر والتصورات المكانية، مضيفة إلى جعل المكان تشكيلا يجمع مظاهر المحسوسات والملموسات، ومكوّنا من مكوّنات الرواية يؤثر فيها ويتأثر بها، تبعا للصورة البصرية التي تجعل إدراك المكان ممكنا بواسطة اللغة.[5]

ويرتبط المكان في "الشعرية الجديدة بالنّص السردي ارتباط النتيجة بالسبب، لأنّه جزء من مكوناته السردية، لأنّه الأداة الأكثر استيعاباً لمعاني النص وفنّياته، إضافة إلى

1 محمد بوريمي، الفضاء الروائي في الغربة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص86.

2 جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم زحل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002، ص137.

3 سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985، ص 74.

4 تزفيطان توردوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص26.

5 سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص75.

أنّ العمل الأدبي يفقد أصالته وخصوصيته إذا افتقد عنصر المكان". [1] فهو "يمثل موضع الأحداث ومدار تحرك الشخصيات، ويبرز مدي ما تمتلكه من حرية، وطبيعة العلاقة بينه وبين الأشياء والأحياء، وبينه وبين الزمن"[2].

فلا ينظر إلى المكان كبناء خارجي محدد بمساحة جغرافية معينة أو على أنه مجرد ديكور، " بل هو كيان زاخر بالحياة والحركة، يؤثر ويتأثر، ويتفاعل مع حركة الشخصيات وأفكارها، كما يتفاعل مع الكاتب الروائي ذاته"[3]. فهو يمثل وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني في نظرية الأدب، لقدرته على تمثيل رؤية فنية وجمالية واجتماعية وفكرية معينة، فلم يعد مجالا لاستعراض قدرات الروائي في الوصف بل صار يأتي لغرض نفعي محدد، يقوم في المقام الأوّل بتأدية خدمة فنية للرواية وإظهار توجهات الكاتب، لأنّه يحمل ملامح بطولة حقيقية من خلال هندسته للرواية هندسة دقيقة. فهو "مكوّن منتج للأفكار والمعاني التي يكيّفها المبدع لصالح انتمائه وتوجهه الفكري والفني، ومُستهلك، يأخذ من الطبيعة والإنسان وحركته مواده الخام، ليعيد إنتاجها من جديد على شكل صور وحالات ووقائع". [4]

2- مفهوم الفضاء:

من النقاد المغاربة الذين تبنوا مصطلح الفضاء نجد "حسن بحراوي" و"حميد لحمداني" و"حسن نجمي" فهذا الأخير الذي عرّفه في كتابه "شعرية الفضاء" على أنّه "فضاء تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيارا لقياس الوعي والعلائق والتراتبات

1 غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1984، ص71.

2 محمد بوريمي، الفضاء الروائي في الغربة، مرجع سابق، ص86.

3 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 29.

4 شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، بيروت، لبنان، ص96.

الوجودية والاجتماعية والثقافية ومن ثم تلك التقاطبات التي انتهت إليها الدراسات الأنتروبولوجية في وعي وسلوك الأفراد والجماعات." [1] فهو يرى أنّ مصطلح الفضاء هو الأنسب وأنّه لا يمكن الحديث عن وجود مكان واحد داخل النّص الروائي، لأنّ حوادث الرواية والتغيرات التي تحدث داخلها تفترض وجود العديد من الأمكنة، إمّا متسعة، أو ضيّقة أو بأحجام أخرى، ومجموع هذه الأمكنة هو مانطلق عليه الفضاء لشموليته وتشكله من المكان، وهو يشير إلى المسرح الروائي بأكمله.

كما أشار الناقد حسن بحراوي إلى مصطلح الفضاء في كتابه "بنية الشكل الروائي" على أنه عنصر من عناصر العمل الروائي "فهو لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي (Espace Verbal) بامتياز."[2] بل ويعتبر المكان جزء من ذلك المفهوم الواسع للفضاء الذي هو" ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة".[3]

أمّا الناقد حميد لحميداني أشار إلى مصطلح الفضاء "كمعادل لمفهوم المكان، في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولك ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة"[4] وميّز بين مصطلح الفضاء والمكان، عندما جعل للفضاء مبحثا خاصا له في كتابه سمّاه (الفضاء الحكائي) متناولا مفهوم الفضاء وعلاقته بمفهوم المكان، حيث قال: "طريقة تحديد وصف الأمكنة في الروايات تأتي عادة متقطعة... تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار... ثم إنّ

---

1 حسن نجمي، شعرية الفضاء – المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص5.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص27.

3 المرجع نفسه ص31.

4 حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص54.

تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها، لذلك لا يمكن الحدث عن مكان واحد في الرواية.. فمجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان والمكان بهذا المعنى هو مكوّن فضائي.. ومادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، انه العلم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث... أنّ الفضاء وفق هذا التحديد الشمولي. أنّه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن ان يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي."[1]

يتجلى لنا من هذا التعريف أن مصطلح الفضاء أوسع وأشمل من مصطلح المكان الروائي خصوصا عند احتوائه لهذه المكونات المشكلة للعمل الفني والروائي، ففي الأول شمولية أوسع، لكونه يشمل المكان. "فالمكان الروائي، مكان بعينه تجري فيه أحداث الرواية، بينما يشير الفضاء الروائي إلى المسرح الروائي بأكمله، ويكون المكان داخله جزءا منه".[2]

3- مفهوم الفضاء المديني:

عرف الفضاء المديني في الرواية الجزائرية تحولات لعلّ أهمها انتقاله من المركز المديني المحلي إلى المركز الأجنبي الغربي، فمقابل المدينة المحلية العاصمة نجد باريس وأمستردام ونيويورك.... فضاءات المنفى، ولبطل الرواية كفضاء للتحرر والعبث وللجمال والفن وللتسامح... وظهرت المدينة معبرة عن رؤى وأفكار تجمع مابين الوجداني والاجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي، وعلاقتها بالذات الأنثوية، فكثيرا ما ارتبطت الأنثى بالمدينة والوطن.

1 حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص63.

2 المرجع نفسه، ص62.

فلا يمكن للرواية أن تقع أحداثها في مكان واحد وفي هذا الصدد يقول ميشال بروتو: "وبحسب معرفتي لا وجود للرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أنّ الرواية تجري في مكان واحد نقلناها أو تنقلنا إلى أماكن أخرى."[1] ونظرا للأهمية البارزة التي احتلتها المدينة داخل الخطاب السردي الروائي، ركزنا على الفضاء المديني لأنّ المدينة ظهرت بشكل قوّي بما تملكه من خصائص ومميزات، في السيطرة على كيان الشخصية الروائية " بقيمها التي تزداد تعددا واختلافا بفعل نمو المجتمع المديني وتعقده." [2] فالمدينة هي أيضا" الحياة بتعددها وتنوعها، هي الأمكنة والبشر[...] والمدينة طريقة النّاس في النّظر إلى الأشياء وطريقة كلامهم، المدينة هي الأحلام والخيبات التي ملأت عقول الناس وقلوبهم."[3] فبتطور المدينة أضحت حاضرة بأحيائها وشوارعها العريقة والحديثة، في العمل الروائي.

واستطاعت المدينة امتلاك ماضي الشخصية وحاضرها، ومستقبلها ووجدت روايات الكاتب نفسها تنحصر مكانيا في إطار واحد هو المدينة، مما أدى إلى تمركز الرؤية المكانية، بين فضاءين هما: المركز المديني المحلي/ الوطني والمركز المديني الخارجي/الأجنبي، وهذا ماتوضحه النماذج الروائية الآتية: "شرفات بحر الشمال"، "كتاب الأمير، "سوناتا لأشباح القدس"، "ذاكرة الماء" "ضمير الغائب" "سيدة المقام" وهي روايات تنفتح جميعها على الفضاء المديني، ما عدا روايتي "نوّار اللوز" و"ماتبقى من سيرة لخضر حمروش".

1 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطنيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1982، ص61.

2 أحمد غريب، علم الاجتماع الريفي، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، (د.ط)، 1984، ص272.

3 بهيجة مصري إدلبي، عامر الديك، السيرة الذاتية في الخطاب الروائي العربي، مؤسسة الوراق للنشر وللتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص105.

المبحث الثاني: الفضاء المديني المحلي والخارجي

1- الفضاء المديني المحلي:

سنتطرق إلى النماذج الروائية المختارة من خلال الفضاء المديني المحلي وهي كالاتي شرفات بحر الشمال وذاكرة الماء وضمير الغائب وسيدة المقام فهي أي المدينة "مكان رحب لانتشار الافكار السياسية نظرا لتعدد مشارب سكانها "[1] ولعلّ الكاتب ركز على الجزائر العاصمة كرمز على الوطن الأم.

1-1- الجزائر العاصمة:

ينفتح الخطاب الروائي في رواية " **شرفات بحر الشمال**"على مدينة الجزائر من خلال إحدى نوافذ الطائرة، والبطل"ياسين" يبتعد عنها مكرها منكسرا، متحسرا على الظلم المخيّم على المدينة/ الوطن " مساحة صغيرة تحاول أن تحتضن بحرا، كلما امتدت نحوه، زادت اتساعا وغموضا، يتطاحن داخلها القتلة والأبرياء، الباعة والمشترون وتفتح فيها أبواب القضاء الموصدة لتبرئ قاتل أخته وأمه لأنه شك فيهما وتدين بالجرم المشهود امرأة ضبطت عند عاشقها، تقاسمه متعة ليلة قبل أن تنطفئ في معابر المدينة المظلمة."[2] ويبعث وصف السّارد للمدينة إلى الشعور بالألم والمرارة ضمن سياق درامي، فهي مدينة معذبة للبطل، كلّما ابتعد عنها حتّى تستسلم لأوجاعها وعاجزة عن تنظيم نفسها بنفسها، واصفا إيّاها بـ"المدينة التي عذبتني منذ أكثر من أربعين سنة تبدو الآن مستسلمة تحتي تتضاءل كغيمة هاربة، كل ما كان كبيرا صار الآن في منتهى الصغر لعبا متراصة بانتظام، وأحيانا في فوضى." [3]

---

1 بوداود وذناني، الوعي. الهوية. الآخر. (مقاربة في رواية نار ونور لعبد الملك مرتاض)، مجلة الباحث، جامعة الأغواط، العدد 5، ديسمبر 2010، ص351.

2 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص14.

3 المصدر نفسه، ص14.

ولقد بنيت المدينة في رواية "شرفات بحر الشمال" على مدن الواقع، فتشكلت على نسق درامي، يحكي عنف الحدث وألم المدينة ووجعها، فالسّارد يعايش مأساة المدينة الوطن. "... ومدينة لا شيئ فيها يوحي بذلك سوى كونها مبنية بحجارة وإسمنت مسلّح. لماذا نخجل أن نقول إنّ المدينة كانت لهم. وإنّ الذين دخلوها كفاتحين، كانوا قتلة، حملوا المعاول التي لا تعرف إلاّ التهديم ثم تصالحوا مع طراوتها وعندما انتهت الطراوة ولم تعد تمنحها المدن، داروا عليها وأكلوها وأحرقوها."[1]

و أماّ مدينة الأطياف فهي المدينة التي كان يحلم بها مع أخيه عزيز والذي قتل قبل أن يراها: " مدينة الأطياف " التي كان يحلم بها تتجسد في الواقع: "مدينة لم يفكر فيها أحد، خارج الأدخنة حيث لا شيء سوى الزرقة والامتداد اللامتناهي... بشوارعها الجميلة وباراتها الأنيقة ومسارحها وفنونها ومساحاتها الخضراء"[2].

ولجسامة معاناة البطل ومأساته، استحضر الكاتب واسيني تقنية الوصف العجائبي، ليرسم لنا حلم البطل وأخيه، بمدينة سماها "عزيز" "مدينة الأطياف"، هذه "المدينة التي عشقتها، مدينة الأطياف، لم يبق منها اليوم الشيء الكثير، فقد حل محلها ضباب غطى كل شيء حتى الجبال التي تطل برأسها متحدية ارتفاعات الطائرة. لقد تبعثر الحلم داخل الدم والخيبات اللامتناهية الزحف المستميت للبداوة والإسمنت المسلح."[3] يعبّر السارد في إيقاع جنائزي يرثي المدينة، التي امتزج بها الحلم مع الدم.. وإنّ التوق إلى الحلم أفرزته الخيبات المتكررة، فما كان يأمله ويتخيله مات بموت أخيه عزيز، "... وعندما نحاول أن نتكلم عن المدينة الوهمية، مدينة الأطياف كما يسميها

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص103.

2 المصدر نفسه، ص212.

3 المصدر نفسه، ص21.

عزيز ممتدة على طول الساحل بألوانها وناسها الرائعين، جميلة ومدهشة لدرجة يصبح الكلام عنها أقل بكثير مما تراه العين."[1]

ترتبط الذاكرة كباقي الروايات الأخرى، في رواية **ذاكرة الماء**، بالفضاء المكاني المديني لتدلّ على فقدانه لماهيته ولهويته، في حيرة ودهشة من السّارد، " هل يعقل أن تتنكّر المدينة لتربتها وذاكرتها ودمها بهذه السرعة. ؟"[2] فيوظّف الكاتب المكان توظيفا رمزيا، يصوّر فيه تشوّه وتحوّل المدينة/الوطن إلى عدوّ، وإلى منفى واغتراب رغم بقائه فيها. "من غير المعقول أن تباد معالم المدينة بهذا الشكل الهمجي وبهذه السرعة وسادة الأمر والنهي لا يعلمون". فالذي لا يمحوه الاغتيال في هذه البلاد تستأصله فقعة أو سكتة قلبية... أشعر أحيانا كأنّ المدينة ليست لي".[3]

وتكشف رواية " **ذاكرة الماء**" الصورة المظلمة المؤلمة لمدينة الجزائر العاصمة بأحيائها الشعبية العريقة (حي القصبة) وبعض أماكنها الحديثة: مقر الجامعة، مقام الشهيد، ساحة الأمير عبد القادر، مطار هواري بومدين والكثير من ضواحيها كالحراش، فوردلو، الأربعاء، مفتاح، سيدي موسى، برج البحري... هذه الأمكنة التي انقلبت فيها الأوضاع الحياتية، ولبست ثوب الفزع والرعب والتوجس، بعد انتشار عمليات القتل والسّلب، تحولت المدينة إلى مجال فارغ "انسحب كل شيء من المدينة الشوارع، الزاهية، الأغاني، الألوان، الألبسة، الصبيان، صارت المدينة فجأة ذكورية وبدون معنى داخلي، تعودت أن تملأ المكان أيام الآحاد من السياح والزوار الوافدين، أصبح من العسير عليها تحمّل خواءات الجمعة، غادرت أماكنها، أو انزوت داخل الحفر المغلقة في الأسطح،

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص317.

2 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 53.

3 المصدر نفسه، ص 273

السوق، وسط ظلمة تزداد كثافة في أعينها."[1]

وصورة المدينة، التي يحلم بها البطل اهتزت واضطربت فتحوّلت إلى صراع بين الحياة والموت، من الأمن إلى الخوف، " فهاهي ذي المدينة التي تملأني حتى القلب، تستيقظ بشكل غريب مثل طفل صغير، حلم كثيرا، عندما فتح عينيه وجد كلّ محيطه المفقود يقف عند رأسه." [2]

فذاكرة الماء هي استذكار الماضي ليتداخل مع الحاضر، فالمدينة لم تكن بهذه البشاعة، ولم تكن بهذا التنقاض، بالانتماء إليها أو الانفلات منها، والمتلقي هو "المتصرف في الفضاء، وهو المنتج الفعلي لدلالات هذا الفضاء، و الرواية نفسها تجهد لتكون نسخة من عالمه وعينة من بعض مناحي واقعه."[3]

رواية "**ضمير الغائب**" تصوّر مدينة الجزائر العاصمة وما شهدته من تحوّلات وتغيّرات انعكست سلبا على المكان والإنسان معا، فشوّهت ماضيها وحاضرها،.... ومن هذه المظاهر السلبية، رواج الإعلانات التي تغزو صفحات الجرائد والمجلات" فندق روزفلت بالعاصمة خمس نجوم يرحب بكم من جديد بطاقمه الأجنبي كل مساء رقص مع فرقة "البوني أم" وحوريات التاهيتي ما عدا أيام الجمعة، ربطة العنق والهيئة الرفيعة، أمور مطلوبة إجباريا تعالوا، وتذوقوا راحة فندق روزفلت ستجدون ما يسركم."[4] دعوة مبطنة للإنسلاخ من قيم المجتمع التي طالما حافظ عليها أجدادنا، كما ظهرت فساد طباع الناس وأخلاقهم وبيع ضمائرهم، وبخاصة أولئك الوافدين إلى المدينة من القرى، الذين أضحوا يمارسون بعض المهن الحقيرة، وهذا ما أثار حفيظة البطل عند رؤيته لأحد

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص64.

2 المصدر نفسه، ص106.

3 حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، ص7.

4 واسيني الأعرج، ضمير الغائب، مصدر سابق، ص59.

أبناء قريته: " وين رانا رايحين يا ربي سيدي؟ حتى كريمو، طفل البلدة الطيب لحقه غبار المدينة. يا محمد!".[1]

وتغيّرت ملامح المدينة بظهور عمليات الاغتيال في شوارعها مما جعلها تعيش حالات الرعب والاستنفار والتوجس، "حتى الشرطي لم يعد في أمان في هذه المدينة بالرغم من السلاح الذي يحمله، الناس في الليل لا يتورعون عن القتل."[2]

ومن المفارقات التي شهدها السّارد "حسين" الذي يرمز إلى الشعاع/الضمير، في وقت بدأ فيه الكسوف يزحف على المدينة، والمستشفى التجميلي يُعمل آلته في أهلها. إنّه الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر، الذي كشف السر/المؤامرة التي تحاك ضد المدينة "المستشفى يا الحسين بُنِي خصيصا لهذه المرحلة لنزع ما تبقى من وجه ناس هذه المدينة وملامحهم في محاولة لتحويلهم إلى قردة."[3]

ومن جهة أخرى تعلن المدينة حربها على بطل الرواية الإعلامي الذي كثيرا ما عبر عن عجزه أمام جبروت المدينة "المدينة استأصلت ذاكرتي وقصت أجنحتي وبهذا لا أستطيع الطيران حتى في الحلم".[4]

وقد أفضت به حالة الاغتراب والضياع، كما رأينا في الرواية السابقة، في هذه المدينة المشوهة إلى التفكير في الانتحار للتخلص من ضغوطات الواقع، وقد كان مآله الجنون في نهاية المطاف.

كما أشار السّارد في الفصل الأخير من رواية "ضمير الغائب" **إلى ضياع المدينة وسقوطها وقد عنونه بـ "انهيار المدينة"**، فبعد أن أصابها التشوّه وغابت عنها العدالة

---

1 واسيني الأعرج، ضمير الغائب، مصدر سابق، ص35.

2 المصدر نفسه، ص134، 133..

3 المصدر نفسه، ص198.

4 المصدر نفسه، ص124.

الاجتماعية وعمّ فيها الخراب والظلم والقتل والاستبداد وسرى الخوف إلى قلوب الناس، ينشد حمو نشيده الخالد "خسارة الدم اللي ضاع. خسارة الدم اللي ضاع."[1] في إشارة واضحة إلى إنهيار المدينة.

ومن خلال هذا الوضع المأساوي فإنّ الروائي كان يستشرف من خلال روايته – التي صدرت لأول مرة سنة 1986 ما سيحدث في الجزائر، والذي تجسد في أحداث أكتوبر من سنة 1988 ليتحول إلى مأساة دامت عشر سنوات دفعت خلالها الجزائر ثمنا باهضا. لذا تنبّأ السّارد (البطل) بوقوع محنة زعزعت الأمن والاستقرار في المدينة، بحيث تعم الفوضى وينتشر الذعر في كل مكان ويمتد إلى القرى والمداشر، فيطالها الخراب وهذا ما يدل عليه المقطع السردي التالي: " أشهد أني رأيت القتلة رأيتهم مثل الموت يدخلون إلى مخادع الأطفال والنساء من الأسطح القرمدية ومن النوافذ المكسورة... ودموعا وأشياء تشبه الدم المتخثر."[2]

في رواية "**سيدة المقام**" تتضح منذ بداية الفصل الأول المعنوّن بـ"مكاشفة المكان" والفصل الثاني أيضا، من الخطاب السردي الروائي عن الرؤية المأساوية لمستقبل المدينة (الوطن)، ومن العبارة الأولى يقول: " شيء ما تكسّر في هذه المدينة بعد أن سقط من علوّ شاهق." [3] فتعتبر مرثية لمدينة الجزائر العاصمة منذ بداية الرواية إلى نهايتها، وتجسيدا فنيا لما ألمّ بها من تغيرّ، أفقدها بريقها وسحرها شيئل فشيئا، فمنذ مظاهرات أكتوبر 1988 الدامية "كل شيء فيها بدأ يفقد معناه، الشوارع، السيارات، البنايات، حتى الوجوه التي تعودنا على وضاءتها صارت متسخة، الأسواق التي تحتل قلب المدينة لم

1 واسيني الأعرج، ضمير الغائب، مصدر سابق، ص233.

2 المصدر نفسه، ص168.

3 واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص5.

تعد تحفل كثيرا بالفرح."[1]

إنّ الفاجعة التي أصابت الجزائر، زاد من شعور الخيبة والاغتراب لدى الأبطال بعد أن حوّل المدينة الجميلة إلى مدينة أشباح يسكنها الحزن والصمت والرتابة وهذا ما دفع بالسّارد إلى التساؤل "ماذا حدث لهذه المدينة وجهها تغير وامتلأت بالندوب وعادت الأمراض الفتاكة إلى الوجوه بعدما نسيناها."[2] لقد سلبت كلّ شيئ جميل، فهي تشكل، "بؤرة لاستلاب الإنسان وتغريبه عن انسانيته ووعيه لذاته."[3]

وتنتهي الرواية بصورة سوداوية ومأساوية، برفض " الفضاء المديني" من قبل البطل المثقّف، وانتقالها إلى " فضاء فجائعي "[4] عندما ارتبطت بمقتل حبيبته "مريم"، في صورة فنية حالت دون سقوط الروائي في واقعية الواقع وتحقيق الانتصار لواقعية الفن، واصفا حبيبته، " وردة هذه المدينة وحلمها، وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة..."[5] وانتحار البطل من فوق "جسر تيلملي"، كما فعلت صديقته الشاعرة صفية كتو، في قوله: " تذكرت صديقتي الشاعرة صافية كتور التي قتلتها المدينة فرمت بنفسها من أعلى قمة في جسر تليملي الذي يربط أسفل المدينة بمرتفعاتها."[6] فكأنّما الجسور في المدينة لا تصلح إلاّ لانتحار المثقف بعدما فقد قيمته وأحسّ بعمق الهوة بينه وبين الواقع، والشعور بالتيه والذهول، فقرّر أن لا ينتسب لهذه المدينة التي شعارها الرادءة، فكان له أن تخلص من جميع أوراقه الثبوتية (بطاقة التعريف الوطنية ومخطوط الرواية وجواز سفره) وأضحى

---

1 واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص35.

2 المصدر نفسه، ص 20

3 عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصور والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2003، ص116، نقلا عن عبد الفتاح ابراهيم، البنية والدلالة، ص182.

4 محمد معتصم، الرؤية الفجائية، (الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص133.

5 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص5.

6 واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص259.

بدون هوية، بلا اسم، بلا انتماء، بلا وطن، بلا ثقافة، "حملت الرواية بين يدي ورقتها بصعوبة فصولها تكاد تنتهي أحد عشر فصلا، لم يعد للكتابة معني في غيابك، بدأت أبعثرها فصلا فصلا حتى يكون وقع الألم محتملا."[1]

فإقدام السارد على التخلص من مخطوط الرواية، هو نتيجة احباط الذات الساردة، وشعورها بالألم والضياع في مدينة لا تأبه له، تقول الكاتبة الجزائرية زهور ونيسي"ظروف الكتابة لا يمكن فصلها عن وضع الثقافة في الوطن، إذا كلّ شيئ يتأثر بغيره من المواضيع أو المجالات المختلفة."[2]

فجاءت رواية "سيدة المقام" برؤية فجائعية بامتياز، تتمحور حول موضوع الموت وتنقل العنف من الواقع الى عالم الرواية في قالب سردي رسم العنف بصورة جمالية فنية شعرية، حالت دون سقوط الروائي في واقعية الواقع، بل ساهمت في تحقيق انتصار لواقعية الفن، فلولا الفضاء المديني العنيف، لما تولّد عنف الخطاب الروائي.

2- الفضاء المديني الخارجي:

إنّ ظروف القهر التى آلمت وألمّت بشخصيات الكاتب "واسيني الأعرج" ودفعت بهم عنوة إلى رفض المدينة /الوطن، ومن ثمّة الانتقال إلى مدن أخرى بديلة، تعيش فيها مع ذاكرتها المختزنة بماض كلّه أوجاع ومآس.

وبذلك تتحول المدينة من خلال حركة شخوصها وتنقلاتها عن الفضاء المديني المحلي إلى الفضاء المديني الخارجي، ويتجلى ذلك في بعض النماذج من روايات واسيني وهي:

---

1 واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص278، 279.

2 بشير يخلف، الكتابة في البوح والإمتاع، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 3، 4 مارس 2004، ص35.

الرواية	• الفضاء المديني الخارجي
شرفات بحر الشمال	• من الجزائر العاصمة إلى المنفى بأمستردام
كتاب الأمير	من معسكر الجزائر إلى باريس
كريماتوريوم	من القدس الشريف إلى نيويورك
ذاكرة الماء	من الجزائر العاصمة إلى باريس .

جدول يمثل تحوّل الشخصيات الرئيسية إلى الفضاء المديني الخارجي رقم: (02)

ينفتح الخطاب الروائي على فضاء مدن الغرب بعاداته وتقاليده ونظامه الخاص، ترحل إليه الشخصيات هروبا من واقع الفضاء المديني المحلي/ الوطن، فيكون رحيلا ونفيا قسريّا شأن أبطال "كتاب الأمير" وأيضا أبطال رواية "سوناتا لأشباح القدس" التي تهجر عنوة إلى أراضي الشتات.. أو انسحابا اختياريا مثلما تجسده رواية شرفات بحر الشمال" و"ذاكرة الماء، فإن فكرة الوطن ترحل مع الشخصية وتواصل نموها في المنفى. ولكنّه " مكان يتعذر فيه ممارسة الانتماء. لأنه طارئ ومخرب ومفتقر إلى العمق." [1]

ينقطع عزيز وياسين إلى هذا العالم المتناغم، كلما ضاقت بهما الحياة في المدينة، يسقطان عليه ما شاء لهما من الدلالات وما يحصدنه من **أحلام**، وطموحات في تحقيق غد أفضل، وحين ينتقل ياسين إلى أمستردام، يلفت انتباهه جمال هذه المدينة البحرية، فتذكره بمدينة الأطياف، التي كانت تراوده في أحلامه، وظلت مكانا ينشده، وقد تبعثر هذا الحلم وهذا ما يعبر عنه في تداعياته "تبعثر الحلم داخل الدم والخيبات اللامتناهية

1 عبد الله إبراهيم، الرواية العراقية الجديدة، المنفى، الهوية واليوتوبيا، كتاب العربي، وزارة الإعلام الكويتي، ط1، 2009، ص26.

والزحف المستميت للبداوة والإسمنت المسلح."[1] ولأنّ ياسين ضيّع مدينتيه مدينة الجزائر ومدينة الأطياف، فقد **دفعه هذا الفقد إلى الرحيل إلى المنفى،** أين لاقى كل التقدير والاحترام على إبداعاته الفنية.

وتحضر مثل هذه النفحات اليوتوبية في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" من خلال أمنيات البطل عيسى وحلمه بغد أفضل يأتي لانتشال الفقراء من عالم البؤس، والحرمان، " أيها الطفل الأتي من بعيد، في عيونك ينبت العشب والماء والفرح... نحن في الانتظار... وأطفال الأقبية على قارعة الطرقات ينتظرون ويغنون ويتراقصون كالأطيار الصغيرة."[2]

يرمز هذا الطفل إلى الحلم الاشتراكي الواعد الذي تنتظره الجماهير، يأتي محملا بالخير والخصب والماء، ويتكرر هذا الحلم اليوتوبي الذي ينشده البطل في المقطع الآتي، " تمنى لو يحملها بين ذراعيه ويسافر بها إلى كل مدن العالم التي حين تحزن تطرح الحب وعناقيد الخبر... يطوف بها إلى أن يتعب."[3]

إنّ العالم الذي ينشده البطل يتأسس على الحب والخير والقيم الإنسانية النبيلة. وافتقاده أو التوق إليه دفع بالبطل / الأبطال إلى الانتقال من الوطن إلى المنفى وهذا ما سنحاول إبرازه في العنصر الآتي.

وفي الروايات التي نحن بصدد دراستها هي تمثيل عميق للفضاء المديني الخارجي، واغتراب الشخصية الروائية له دلالات عميقة، سنحاول أن نستكشفها من خلال عملية تحليلية، لذا فالمكان " هو المكان، يضمر دوما بالنسبة للمنفى قوة طاردة، تجعله يعيش

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص21.
2 المصدر نفسه، ص31.
3 المصدر نفسه، ص86.

حالة انفصام معه ويخفف في مد علاقة تواصل مع المكان الجديد، مما ينطوي على ذات ممزقة لاسبيل إلى إعادة تشكيلها في كينونة منسجمة مع نفسها أو مع العالم."[1]

2-1- مدينة باريس (رواية كتاب الأمير، ذاكرة الماء):

إنّ الكاتب أثناء حديثه على فرنسا، غالبا ما كان يركز على مدينة باريس، الجزء الذي يمثل الكل، فهي التي كانت بمثابة العدو له، **أي للأمير عبد القادر في رواية كتاب الأمير**، انتقل إليها مرغما ممثلة له المنفى والسجن الذي يحضر معنا في رواية كتاب الأمير، ممثلا في الفضاء المديني الخارجي مدينة "باريس"، "لا أرى فرنسا الآن إلا سجنا لي ولمن معي فلا فرق إذا عندي بين هذا القصر وباريس."[2]

إنّ مدينة باريس ورغم ما تُعرف به من أنّها مدينة الأنوار والجمال ورمز العدالة والحرية، فهي تتسم على مدار تاريخها بمعاني إيجابية عديدة، إلا أنها تمثل مكانا غريبا ومعاديا يتعذر على الأمير العيش فيه، وما فاقم في هذا الإحساس وزاد في حدته لديه هو خيانة فرنسا العهد الذي قطعته معه وهذا ما أحزن الأمير، " يحزنني أن يتحول بلد الحرية والانفتاح إلى سجن كبير للآخرين."[3]

لا ينقل "**الأمير**" إحساسه بالاغتراب الخارجي، فحسب وإنّما كذلك إحساس من كان يرافقه من الأهل والأقارب، " الأمر يزداد كل يوم سوءا... صهري زوجته... تفكر في العودة إلى معسكر، بنتي زهرة بدأت تصاب بالخبل، بسبب الخوف والرعب الذي لحق بها في معتقل سانت مارغريت." [4]

---

1 عبد الله إبراهيم، الرواية العراقية الجديدة، المنفى، الهوية واليوتوبيا، مرجع سابق، ص26.

2 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص465.

3 المصدر نفسه، ص132.

4 المصدر نفسه، ص466، 467.

خيّمت على حياة **الأمير الغربة والوحشة والإحساس بالشوق والحنين للوطن،** فكان يحاول الهرب نفسيا وروحيا من **فضاء المنفى،** الذي وصفه عبد الرحمن منيف، " قاس وموحش، ليس لأنه كذلك في الأصل، أو في الواقع، وإنما لأنّه مكان غريب، ولأن الوافد الجديد غير قادر على التكيف معه."[1]، فعن طريق الاسترجاع والتذكر، يتوارى المنفى مكانا ويحضر الوطن زمانا.

إنّ المنفى كما يتصوره الأمير، ليس انفصالا، وابتعادا عن المكان الأصلي وإحساسا بالفقدان، ولكنه كذلك، " إحساسا بالإهانة والتضاؤل والموت البطيء."[2]

"وتلتقي هذه الرؤية مع رؤية مونسنيور ديبوش الذي يرى: أن الإنسان عندما يغادر تربته كأن جلده ينزع وهو حي." [3] وهذا الشعور عاشه عندما غادر الجزائر التي تعلق بها وبأرضها وأناسها، إذ أنها تمثل لهذا الفرنسي الأمان والطمأنينة والعطاء المتواصل، إلا أن ظروفا قاهرة أجبرته على الرحيل عنها فتلقاه يخاطب الأمير" المنفى قاس مثلك لم أشته مغادرة تلك الأرض الظروف القاسية هي التي دفعتني. أمنيتي أن أعود لأموت هناك فقط. شيء منها صار في دمي." [4] ويضيف قائلا مونسنيور مخاطبا الأمير، " لم يكن في نيتي أن أترك الأمكنة التي شيدتها بآلامي وثقة الناس الذين كانوا معي، لكن في الكثير من الأحيان يتخلى عنك أقرب الناس إليك."[5]

وارتباط مونسنيور ديبوش الشديد بالجزائر، جعله يشعر بالغربة، وعدم الانتماء إلى مدينة باريس، فتبدو له بأحيائها الخلفية هادئة... لا تسمع إلا الخشخشات والصوت

1 عبد الرحمان منيف، الكتاب والمنفى، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2007 ص82.

2 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص466، 467.

3 المصدر نفسه، ص493.

4 المصدر نفسه، ص366.

5 المصدر نفسه، ص367.

الجاف للعربات وأصداء حدوات الأحصنة".[1] ويبدي تعجبه من سكانها " أتعجب من هؤلاء الباريسيين كيف يتحملون هذه المدينة المتعبة أقمت بها سنوات ولم أتعود عليها ضخامتها تختفي. ناسها ينفلتون من كل منطق وينقلبون بسرعة من الصعب أن تثق في مزاج الباريسي." [2]

ولكن هذه الصورة المأساوية للفضاء المديني، ما لبثت أن تغيرت مع تغيّر رؤية وعلاقة الشخصية بالمكان/المنفى، بعد أن نال الأمير حريته التي حرم منها مدة خمس سنوات، قضاها متنقلا من سجن إلى آخر، بدت له مدينة باريس جميلة ببناياتها الحديثة ومعالمها التاريخية ونظامها وحينها أدرك ولأول مرة الهوة الفاصلة والفروقات الشاسعة، التي تفصل بين الوطن والمنفى " وهو يرمي ببصره بعيدا بين البنايات الباريسية الضخمة والسيارات التي كانت تملأ الشوارع النظيفة بحركتها وضجيجها والناس وهم يسيرون بانتظام في الحدائق المحيطة بالمدينة. العالم كله كان يتغير بسرعة كبيرة."[3]

كما أدرك أيضا العوامل الخفية التي أدت إلى اندحار جيشه أمام المستعمر، لقد رأى الأمير خلف صورة باريس " أحصنته التي سرقها السجن منه وهي تسلك الحفر والوديان بمشقة في فوضى كبيرة قبل أن تصل القمة منقوصة بأكثر من ربعها. رأي سيوفه البراقة لم تكن كافية لمقاومة زمن لم تعد البطولة والقصائد تنفع فيه كثيرا."[4]

وفي رواية "**ذاكرة الماء**" تلجأ بعض شخصيات الرواية إلى مدينة باريس هروبا من الواقع الوطني المتردي، إبان العشرية السوداء، فمريم زوجة الأستاذ تغادر مدينة الجزائر العاصمة إلى باريس، فتختار بذلك، المنفى خوفا على حياتها وحياة أطفالها، بعد تلقيها

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص367.

2 المصدر نفسه، ص24.

3 المصدر نفسه، ص503

4 المصدر نفسه، ص504

رسائل تهديد من الجماعات الإسلامية، إلّا أنّ عيونها ظلت ترصد حالة الوطن وتترقب أخباره وأحداثه، " كلما سمعت خبرا يأتي من وراء البحر كلما رن التليفون، أتخيل أبشع الصور، مع ذلك أظل أرفض هذا المصير." [1]

لقد رسخت في ذاكرة البطلة "مريم" تلك الصورة الجميلة عن مدينة باريس، التي كانت تزورها مع زوجها ويستمتعون فيها بقضاء عطلة مشحونة بالحب والسعادة والمتعة، أما اليوم، فقد تشوّهت صورتها بتغيّر الأحداث، " ماذا تساوى مدينة أنت لست بها؟!... أمشي في شوارع هذه المدينة الواسعة التي كنا نزورها في العطل... لا لشيء إلا لتذكرك والتمتع بل التلذذ بهذه الذاكرة المنكسرة." [2]، فعوضا من أن يكون المنفى فضاء تتجدّد فيه الشخصية، وتنبعث فيها الحياة، فإنّنا نجده يتحوّل إلى مركز عاطفي ومركز جذب أثيري وامتداد للخيال ومقبرة للذاكرة، التي لا تنقطع، كما حدث للبطل"ياسين" في رواية"شرفات بحر الشمال" الذي لم ينقطع عن الوطن باستدعاء الأحداث والظروف القاسية التي عاشها في مدينته الجزائر، ويتقاطع مصيره مع مصير"حنين" التي جاءت لـ "أمستردام" بذاكرة مشحونة بالمآسي، تعيش على ذكرى الوطن، وتنتظر الموت وهذا ما أباحت به، لياسين، " كل يوم يتأكد لي أني سأموت غريبة على هذه الأرض، بعيدة عن كل ما يذكرني بطفولتي وحماقاتي الأولى، وستأكلني تربة أنا غريبة عنها مع أن لحمي معجون داخل هواء آخر."[3] ويتقطاع مصيره أيضا مع "مي" الفلسطينية في رواية"سوناتا لأشباح القدس"التي تَعْبُر بصوتها المكبوت فضاءها الخارجي"نيويورك" إلى فضائها المديني/القدس، محمّلة بالمعاني الوطنية وثوابت الهوية، وهو تقاطع مع مصير المهاجرين العرب الذين وفدوا إلى مدينة باريس، " فقد كانوا عراقيين أكلتهم المنافي، فلسطينيين ركضوا طويلا نحو وطن، كلما اقتربوا منه، زاد ابتعادا وتقلصا، يمنيين

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص204.

2 المصدر نفسه، ص104.

3 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص311.

وخليجيين، رفضوا البدوات الميتة، لكن صرخاتهم ظلت في واد والدنيا في واد آخر." [1] ومصيرهم واحد بمقبرة منسيّة سواء في مدينة الأنوار "باريس" أو بمقبرة البحر المنسي على حافة بحر الشمال بـ "أمستردام". كما جاء على لسان حارس المقبرة: – مقبرة البحر المنسي التي تضم رفات المهاجرين العرب – " يبدأ بيوم وينتهي بالموت بعيدا عن الأرض".[2]

لقد أضحى الحزن والألم هو الثابت الوحيد في حياة البطلين بفعل ما تختزنه ذاكراتهما من مآسي وأحزان **فالمدينة/ الوطن تسيطر بشكل مستمر عليهما وتحتل مساحات كبيرة في ذاكرتهما.**

فحين يزور الأستاذ زوجته في المنفى يحس بأنّ المدينة فقدت الكثير من تألقها وسحرها، " كنا منكسرين في ذلك الفجر البارد، كانت السكك الحديدية مغمورة بالبياض... فشتاء باريس هذه السنة كان قاسيا رغم أمطاره القليلة." [3] وحتى "الموسيقى التي كانت تنبعث من زوايا البيوت المقابلة، كانت تمر بهدوء، لم أكن قادرا على سماعها كما اشتهي."[4]

وعندما تصف مريم في رسائلها قساوة شتاء "باريس"، فهي، تفتقد للعمق الأسري الحميمي والمديني: "الشتاء هذه الأشياء هجم في وقت مبكر جدا في هذه المدينة التي آلفها أحيانا لكن غيابك يجعلها مستحيلة."[5] ومرد هذه الأحاسيس، هو حالة الصراع النفسي التي تعيشها فهي موزعة بين وطن يطاله الدمار والموت، ومنفى دفعت إليه عنوة وخوفا.

---

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص94.

2 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص257.

3 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص11.

4 المصدر نفسه، ص12.

5 المصدر نفسه، ص203.

1-2- مدينة أمستردام:

قدّم لنا السارد أمستردام، على أنّها مدينة بريئة جميلة، متحضرة، على عكس الجزائر وقد مثلت له، الأمل بعد يأس دام عشرين سنة قائلا: " دعوة أمستردام حملت معها سحرا قديما فقد أيقظت فيا مدافن الروح والخوف، وضعت أمام عيني عشرين سنة من الحنين."[1]

أما رواية شرفات بحر الشمال فإن بطلها"ياسين" وصل إلى حقيقة أنّه لا جدوى من البقاء في أرض الوطن/ مدينة الجزائر، بعد أن أصدرت السلطات قانون الوئام المدني، " سمعت بعض الزغاريد... ذكرتني بسنوات انتهى صراخها وبقى دمها عالقا في الذاكرة لقد عاد القتلة هذا الفجر واستلموا بعض شرايين المدينة، وكأن شيئا لم يكن وانزوى الضحايا في بيوتهم يعيشون مشاهدهم الجنائزية." [2]

ويبدو أنّ رحيل ياسين الفنّان في باطنه قسريّا وفي ظاهره اختياريا تعبيرا عن رفضه المطلق لهذا القانون الجديد الذي يسوّي في تصوّره بين القاتل والمقتول، وكي ينسى جراحاته بعد عودة القتله إلى شوارع المدينة وأيديهم ملوثة بدماء الكثير من الأبرياء مثل، عزيز، غلام الله، أخو فتنة، فتنة، زليخة وغيرهم، بل وكل الذين يحبهم.

إنّ التوظيف الفني للفضاء المديني الخارجي، في الروايات المختارة، غمر الخطاب الروائي بسيل من الأحداث في بعدها الزماني والمكاني بدلالات متعددة، متوالدة، فالسّارد يحاول مقاومة عنف الفضاء (مدينة الجزائر) بجمال وغرابة مدينة أمستردام.. فهو صراع بين الأفضية المدِينيّة، الذي يكشف حقيقة الممارسات السوسيو اجتماعية والثقافية، (الرغبة والحرمان) فما كان يأمله البطل ويحلم به في مدينة الأطياف وجد شبيها لها في مدينة"أمستردام".

---

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص74. 75.

2 المصدر نفسه، ص12.

يرحل من أرض في فترة، كثير من النّاس يعودون إليها، وهذا ما يشير إليه في قوله، " عندما عاد الجميع على أرضهم أريد أن أغادرها. ربما لأني أكثرهم مرضا بهذه التربة أو أن الهزيمة المقترحة عليّ يصعب تحملها وبلعها أنت تذبح في الليل وفي الفجر تسمع في النشرات الأولى للأخبار من ينصحك، يطلب منك ثم يأمرك أن تستقبل قاتلك بكاس الحليب وطبق التمر الصحراوي وأن توقظ ما تبقى من نسائك في البيت ليزغردن عليه." [1]

ويبدي الكاتب وجهة نظره الشخصية عن مدينة أمستردام، وفي آن واحد يُقبل على المقارنة بينها وبين الجزائر و"فنيس"، وهذا ما ظهر في هذا المقطع السردي الوصفي " ياه. هذه أمستردام الشهية؟ المدينة البريئة والعذبة، التي تنام على الماء، مونتسكيو قال عنها: أحبّ فنيس كثيرا ولكنّي أحبّ أمستردام أكثر، فيها تستمتع بالماء بدون أن نحرم من صلابة التربة.. طرقها ناعمة مثل جلد مراهقة مدينة هادئة ماعدا هرير السيارات الخافت، والتزام المطرز بالألوان الغربية، الذي يشقها طولا وعرضا وغيمة رمادية ومطر لا يتوقف أبدا "[2] فمدينتا أمستردام وفنيس تمثلان الفضاء المشتهى والمغري عكس مدينة الجزائر التي تمثل الحرمان، حرمان أهلها من جمالها وفتنها التي سرقت منها.

يعيش السّارد تجربة جديدة تغمرها لحظات شعورية جميلة ولكن سرعان ما تتحوّل إلى دراما، فالمقطع الوصفي الآتي، يبرز السمات الجمالية لـ أمستردام، ويبعث بالمرارة والسّخط لما آلت إليه الجزائر. "وكل الناس في هذه المدينة متشابهين مثل لعب الأطفال الجميلة لا شيء فيهم من شططنا وبؤسنا...."[3] وهذا ما ذهب إليه الناقد المغربي شرف الدين ماجدولين في علاقة الانسان بمكانين مختلفين...، "فكثيرا ما تتحوّل الوقائع اليومية

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص29، 30.

2 المصدر نفسه، ص76.

3 المصدر نفسه، ص16.

المرتبطة بجغرافيا إنسانية بذاتها، في زمن ما، إلى أفق المماثلة بين الأحوال الإنسانية ورمزية المكان الحاضن."[1]

وتمثل أمستردام شخصة"فتنة" التي بحث عنها في أكثر من مكان. فالبحث عن فتنة في بلاد المنفى إنمّا هو في الحقيقة بحث عن الهوية الضائعة من قبل السارد إثر فقدان الوطن، وتمّزق الروابط التي تشكل عناصر كينونته وتحدّد طبيعة علاقته بالوجود. ففقدان الوطن قرين الفاجعة والمأساة في هذه الرواية.

2-3- مدينة نيويورك:

يحكي الكاتب في رواية "**سوناتا لأشباح القدس**" معاناة ومحنة الفنانة التشكيلية مي المهجرة الفلسطينية رفقة بعض أفراد أسرتها بمدينة نيويورك منذ نكبة 1948 فهي المدينة التي اختارها الأب منفى له ولطفلته الصغيرة فهي في نظره "مدينة كبيرة لا تضيق.. كل ناسها جايين من برا وما فيها حدا يزاود على الثاني، مدينة كبيرة وطيبة وناسها كرماء، استقبلت أناسا كثيرين... عبر تاريخها الحديث." [2] لكن، وعلى ما تتصف به هذه المدينة من رحابة، واتساع، واحتضان لكثير من المهاجرين، فهي بالنسبة لـ"مي" مكان غريب يضرم فيها نار المعاناة الأليمة وتشعر بألم والدها، " أنا مريضة بوالدي وهو مريض بي وكلانا مريض بأرض سرقت من فراشه. لا أنا استطعت لأن أتركه، ولا هو استطاع أن يضرب صفحا عنّي وينسى أنّه أنجبني وجاء بي نحو مدينة لا أنا اخترتها ولا هو اشتهاها. أعرف جيدا أنّه لو خيّر للحظة واحدة، لأختار أن يكوت على تربة القدس على أن يعيش داخل هشاشة مفرطة اسمها نيويورك."[3]

---

1 شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص52.

2 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص153.

3 المصدر نفسه، ص36.

وكانت بداية الإحساس بالضياع والاغتراب منذ أن وطئت أقدامها سفينة الرحيل إلى منفاها الأبدي، فقد خاطبها والدها آنذاك "بلادنا ضاقت يا مي، ولم يعد بوسعنا البقاء فيها، جزء منها أخذ منا بالقوة والجزء الآخر سيؤخذ بالسياسة والتقسيمات وسيشرد السكان على المعمورة."[1]

فمن خلال هذا المقطع السردي، يعدّ المكان – نيويورك – بمثابة موقف "مي" في مواجهتها للطرف الآخر، بعد خروجها من القدس إلى الفضاء المديني الخارجي القاسي، فما مدينة "نيويورك" إلاّ وجها آخر للقضية الفلسطينية والمكان المفقود. و تتساءل "لا أدري إذا ما كان بمقدوري أن اسمي هذه الأرض، أرض أجدادي مات عليها الكثيرون لكن الذين استلموها لم يطلقوا للدفاع عن رصاصة واحدة... كل شيء تغير ولم أعد قادرة على تحمل هذه التفاصيل."[2]

نجد الكاتب يغوص في أعماق الشخصية ويظهر مدى اتصالها بالمكان مصّورا مدي تعلقها بأرضها. تصبّ الفنانة "مي "كل أحاسيسها وهي في المنفى بكل ما يحتويه من دلالات سلبية كالاغتراب والضياع عن فلسطين، والانقطاع عن الأهل. وهذه الأحاسيس في حقيقة أمرها لا تتعلق بالذات الساردة وإنما يمكن لها أن تكون تجسيدا لمشاعر الشخصيات الأخرى التي تطرقنا إليها سابقا.

والانجذاب للمكان الأول هو ما جعل "مي" تعيش موزعة بين الماضي والحاضر أو بين فلسطين/ القدس والمنفى نيويورك، ولأنها تعيش هاجس الخوف من فقدان الهوية، فإنها لا تتوانى من مكان الطفولة الذي يسكن الذاكرة والتاريخ في استحضار روائحه العبقة، فحين تزور الأردن وتقف على حافة البحر الميت، تتسرب إليها رائحة المكان المستباح" شممت رائحة القدس وحليب أمي وأحسست بطعم القهوة المسائية على

1 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص153.

2 المصدر نفسه، ص273.

لساني... وجدتني أدور في الحارات القدسية حارة حارة، وبابا بابا: الحرم القدسي الشريف وحارة اليهود... وحارة المغاربة مع باب المغاربة." [1]

فالمكان الذاكرة والوطن، هو مكان الهوية والانتماء والقضية، هو الأندلس الغائبة وفلسطين المغتصبة، هو المكان الذي كلما تعلق وارتبط به الإنسان كلما تحققت إنسانيته وحقق ذاته.

ويجدر الاشارة بنا أن نشير إلى أن أبطال واسيني الأعرج في النماذج الروائية المختارة – لم يجدوا صعوبة في التأقلم مع المكان الجديد والاندماج في ثقافة الآخر، فهي شخصيات واعية ومثقفة، بدا لها المنفى مكانا ودودا للإتلاف الذات والآخر، وتتشابه مصائر المثقفين الجزائريين في أغلب الروايات المختارة.

إذا كانت ظروف القهر والخيانة التي تعرض لها الإعلامي الحسين في راوية ضمير الغائب" أفضت به إلى الجنون في مدينة غطتها الأعشاب الضارة، وأضفت عليها الازمة: "خسارة الدم إلي ضاع" إحساسا بالموت والضياع، فإن الأستاذ الجامعي والكاتب الروائي في "سيدة المقام" لم يستطع احتمال الفاجعة التي آلمت به بعد مقتل مريم (رمز المدينة) وموت الثقافة في وطنه، وبعد أن بلغت به الخيبة والتذمر من الواقع حدّتهما، قرر الانتحار مثلما فعلت صديقته الشاعرة صفية كتو فيضع بذلك حدا لحياته وحدّا لانتمائه للوطن.

وفي رواية "ذاكرة الماء" يقرر الأستاذ الجامعي عند عجزه في أن يجد من يفهمه، لتجاوز الواقع المأساوي في المدينة، يضطر إلى العودة إلى فضائه المغلق، ويفضل العزلة، ويعلن عجزه عن تغيير هذا الواقع، في حين تدفع نفس الظروف بالفنان النحات

1 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص275.

في رواية "شرفات بحر الشمال" إلى الاغتراب والرحيل عن الجزائر إلى مدن أخرى (أمستردام وامريكا..) يعتقد أنها مدن النور والتحضر والفن.

فلقد حمل الفضاء المديني الداخلي والخارجي في الروايات المختارة للدراسة (ضمير الغائب، سيدة المقام، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال، سوناتا لأشباح القدس) دلالات متعددة وهي: الجنون، الانتحار، العزلة، الاغتراب، والموت في تربة غير تربة الوطن.

فإنّ هيمنة الخطاب السردي المديني على الكاتب واسيني الأعرج، إذ نجده يتمظهر من خلال الأمكنة والشخصيات الروائية، من بدايتها إلى نهايتها. وأقلّ ما يوصف به الفضاء المديني أنّه منفتح على مشارف التّيه والفقد والألم العضال والحرمان والاستطيان، تغرق في ذاكرته كلمات الأبطال، وهو تعبير عن إحباط وانكسار ومعاناة وأزمة المثقف والضغوط التي تمارس عليه، ومحاولة لتعرية الأوضاع السياسية والثقافية والاجتماعية.

فالمكان في العمل الروائي هو الذي يعكس التجربة الانسانية والمشاعر والأفكار التي نقشها في ذاكرتنا، فهو الذي واكب الشخصية وأصبح جزء منها، بحضورها الدلالي والرمزي ما أسهم في إعطاء الخطاب السردي دينامكية ابدع فيها واسيني الأعرج وفق نظرة فنيّة جمالية.

فهو خطاب سردي تأسّس على الذاكرة الفردية، فأغلبها هي روايات ذاكرة بامتياز، كما أنها تشتغل على الفضاء المديني الداخلي بصفة عامة وعلى الفضاء الخارجي (المنفى) بصفة خاصة، يتشابك في علاقة تقاطبية من خلال الحضور والغياب، الوطن والمنفى، الذي بدوره أفرز عدّة تقاطبات، عن طريق تقنيتي التذكر والتوالد، وهما من التقنيات الاساسية التي تقوم عليهما بنية الخطاب السّردي.

المبحث الثالث: الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة

إنّ الفضاء المكاني يعدّ عنصرا أساسيا للعمل الفنّي الروائي، بأبعاده الإيحائية ذات الأوجه المتعددة بتعدد الأمكنة المغلقة والمفتوحة في الرواية. ومن المهم الإشارة إلى أنّ تسمية الأمكنة ليست بحسب ما يؤطره المكان، فإذا كان له سقف أو محدود فهو مغلق أو إذا كان واسعا وغير محدود فهو مفتوح. فهذا راجع إلي طريقة التفكير السّارد ورؤيته للمكان، لأنه قد يتحول مثلا السجن بانغلاقه إلى مكان مفتوح في رواية ما، لأنّه كان مكانا للتخطيط والتفكير والثورة على الذات، لهذا قد يخرج من انغلاقيته إلى آفاق أخرى جعلته مفتوحا ويختلف هذا الأمر من رواية لأخرى فيرجع السّجن مغلقا على نفسه. وهذا ما سنراه لاحقا مع رواية كتاب الأمير.

1- الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة:

تحتوي النماذج المختارة على دلالات مكانية كثيرة تهيمن على الخطاب السردي الروائي، وهذا يساعد على تشكيل فضاءات خاصة بها. وتنوعت الأمكنة بين المفتوحة والمغلقة، فنكر منها: المدينة والشارع والمقهى والسوق والمقبرة والمقام والبحر والبيت والسجن.. وهذا ما تمّ توضيحه وتفصيله في الجدول الآتي:

الرواية	المدينة	الشارع	المقهى	السوق	المقبرة	المقام	البحر	البيت	السجن
ذاكرة الماء	*		*		*		*	*	*
كتاب الأمير	*	*		*					*
شرفات بحرالشمال	*		*	*	*	*	*	*	
كريماتوريوم	*				*		*	*	
نوّار اللوز				*	*	*		*	*
سيدة المقام	*						*		
ماتبقى من سيرة..			*		*	*		*	*
ضمير الغائب	*							*	*

جدول يبين الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة التي تمّ دراستها. رقم (03)

ومن أهم الأمكنة التي أثرت في الشخصية الروائية، هو البحر، حيث أصبحت مجنونة بالبحر واتخذته ملاذا في ذاكرتها تهرب إليه لشدة تعلقها به ليصبح هو ملجأها وملاذها الوحيد. إذ أصبح البحر في هذا الروايات مكانا مفتوحا ومكانا للهروب من وطأة الضغط ومحلا تشعر الشخصية فيه بالأمان.

1-1- الأمكنة المفتوحة:

هي الأماكن ذات السّعة والامتداد الفسيح اللامتناهي، توحي بالمجهول، وهي "حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة يشكل فضاءا رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية للهواء الطلق."[1] وتكون متاحة لجميع الشخصيات الروائية، " ولا تحدّها حواجز، وتسمح للشخصية بالتطور والحرية."[2] فهو نقطة الاتصال مع العالم الخارجي والالتقاء والتواصل

1 أويدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر (د.ط)، 2009، ص51

2 حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص162.

مع الآخرين، من خلال "ما تمد به الرواية من تفاعلات وعلاقات وتنشأ عند تردد الشخصية على هذه الأماكن العامة التي يرتادها الفرد في أي وقت يشاء." [1] وتسمح باستخلاص الأبعاد والأفكار التي يرمي إليها الكاتب، بالإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموعة القيم والدلالات فيها."[2]

كما أنّ مدى انفتاحها يعود للحالة النفسية والشعورية للفرد، فتراه حينًا لا نهائي، وتراه حينًا آخر مغلقًا، فهي التي تسبغ عليه لونه فتجعل البيت سجنا، والسجن بيتا، فتشكيل الأمكنة نابع من الإحساس بها، وينعكس بدوره على النظرة إليها.

ومن هذه الأماكن، مايحقق للإنسان المودة، والحب كالحي والشارع والحديقة... ومنها ما يحمل الحياة والموت، والإرادة والسمو واليأس والخيبة، ورغم ذلك فهو مكان إيجابي للإنسان، وحاضن للوجود الإنساني، كالبحر والصحراء مثلا، ومنها مايكون اغترابا وضياعا للإنسان كالمدينة مثلا.

1-1-1- الشوارع:

بداية نشير إلى أنّ الشوارع التي احتضنتها **مدن** "**المنفى**" التي انتقل إليها الأبطال في الروايات موضوع البحث، تقف لتبرز حجم التفاوت الحضاري بين الوطن والعالم الغربي.

جسّدت الشوارع في رواية "**شرفات بحر الشمال**" صورتين متناقضتين بين مدينتين وهما، الجزائر وأمستردام، فمن خلال وصف السارد للشوارع، أدركنا أن الجزائر كانت تشهد محنة وطنية كبيرة، خيّم عليها القتل والخيانة والرعب، أدت إلى انعدام الاستقرار بالبلد فالمواطن الجزائري آنذاك يمضي معظم يومه يختبئ من الموت المباغت ويتحسر

1 فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003، ص80.
2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مصدر سابق، ص79.

على موت اهله وأحبابه، وهذا ما عبّر عنه في المقطع السردي التالي، "لقد ذهب الذين أحبهم وانطفأوا واحد واحدا وعاد القتلة إلى المدينة. يتسللون في الشوراع ويقفون عند مداخل العمارات، كما كانوا يفعلون قبل عشر سنوات."[1]

أمّا أمستردام مثّلت الجمال، الطموح، الهدوء، الأمل، ومظاهر التقدم، وبوصف ياسين للشوارع أعطانا صورة واضحة، تجعلنا نقف أمام المكان، حيث نسافر بخيالنا معه ونعيش اللحظة. مثلما يصف ياسين شوارع المدينة وهو على متن سيارة "حنين": "كانت السيارة تمر عبر المعابر الصغيرة لتندفن من جديد في زوايا تملأها السيارات والإنارات المتداخلة كنت ألتذ بصوت تمزق البرك المائية تحت العجلات."[2] ويضيف البطل ياسين أيضا وهو يجوب شوارعها ويتمتع بمناظرها الجميلة بعدما تساقطت الثلوج عليها"الثلوج التي ازدادت كثافة كانت تتكسر على زجاج السيارة ثم تتسرب بهدوء على الإسفلت الذي بدأ يبيض شيئا فشيئا الأضواء الملتهبة تتقاطع، تتجاذب ثم تتكسر في شكل خطوط صفراء وبيضاء وحمراء على الطريق والواجهات الزجاجية على الحيطان الأجورية القديمة."[3].

إضافة إلى جمال هذه الشوارع تبدو طرقات أمستردام سهلة وآمنة لكنها تثير أحاسيس الوحدة والاغتراب في نفس ياسين وهذا ما يفصح عنه "الطرقات في أمستردام سهلة... لأمستردام طقوسها ولي مدينة تلتصق في الحلق كالغصة... السبب الإحساس بالموت لم ينسحب، صحيح أني لم أعد أنتظر مفاجآته في زوايا المقاهي والمعابر الصغيرة ولكني أصحبه".[4] ولا يتوانى مرّة أخرى في المقارنة بين الشارعين، "كانت حركة الناس في الشارع المواجه لنزل الكنال هاوس تزداد كثافة الناس هنا يخرجون في المساء لمعرفة مقدار حب المدينة لهم ويختبرون حساسيتهم اتجاه الأشياء المحيطة بهم، نحن في

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص14.
2 المصدر نفسه، ص290 – 291.
3 المصدر نفسه، ص290.
4 المصدر نفسه، ص224.

أرضنا وخارجنا نغيب أنفسنا في حفرنا اليومية قبل أن تغيب الشمس لنعلن استعدادنا لموت ينتظرنا في زواية ما في الوحدة والعزلة."[1] وكأنّ الناس في الجزائر مع حلول الغروب، تنبض قلوبهم خوفا معلنين استسلامهم للموت وينتظرونه في عزلة مميتة، فالشارع في الجزائر يمثّل اللا أمن والموت المحتّم.

في حين كلّما تذّكر السارد في رواية "شرفات بحر الجمال"، شوارع الجزائر إلاّ وربطها بالمآسي من موت ورعب وتخلف، فالمواطن لا يستطيع أن يمارس أبسط حقوقه وهي حديثه مع من يصادفهم في الشارع، بدون رهبة، " ماذا يقول من لا يجد الفرصة الدنيا للحديث إلى صديق يصادفه في الشارع بدون خوض مغامرة الاغتيال، أنت في أمستردام وهذا حظ كبير."[2]

من خلال هذا المقطع السردي الذي قدمه لنا "الراوي" نستنتج أنه كان يرى مدينة أمستردام مدينة يملؤها الحب والأمن، فالناس يخرجون صباحا ومساء، ويتمتعون بمناظرها الجميلة، وفي الوقت الذي يحلو لهم بينما في مدينته، يدخلون بيوم قبل غروب الشمس لأنهم لا يأمنون الشوارع ومن فيها على أنفسهم.

وجسّد الكاتب في **رواية "كتاب الأمير"** مثل هذا التفاوت الحضاري، من خلال وصف دقيق لـ "جون موبي" **لشوارع باريس** وللعربات الأحصنة التي كانت تخترق هذه الشوارع تحت أمطار الشتاء. "انطلقت العربة بسرعة مخترقة الدروب الباريسية الضيقة قبل أن تدخل في عمق الشارع الرئيسي. الحصان كان ثقيلا، لكن ثقله في هذه الأمطار يساعده على الثبات ومقاومة الانزلاقات الكثيرة على الطرقات الحجرية والخروج من الأماكن الموحلة والبرك المائية التي كانت تصادفها من حين لآخر في الأماكن المبعوجة".[3]

---

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص109

2 المصدر نفسه، ص128.

3 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص23، 24.

ويصف في مقطع آخر انتظام الناس في شوارع باريس لاستقبال الأمير عبد القادر بعد خروجه من السجن، قائلا: "كانت الجموع المصطفة على طول الشارع تتدافع لرؤية الأمير... وهو ينزل من القطار ويتوجه نحو العربة الحريرية التي كانت تنتظره "[1]. وهذه الترتيبات الدقيقة والانتظام الكبير اللذان عليهما الشارع جعلا الأمير يدرك حجم الهوة التي تفصل بين الأنا والآخر، بعد أن تأمل هذه الجموع الغفيرة "عرف لماذا خسر حربه الأخيرة ".[2] ووجد أجوبة لبعض الأسئلة التي كانت تؤرقه.

كما أنّ الشوارع الباريسية صارت مصدر هلع ورعب في اللّيل، وتوتر فـ "الشوارع الخلفية التي ماتزال فارغة. الفوضى التي حدثت ليلة البارحة ومقتل شاب عند مدخل السوق لم تغير في عادات الباريسيين."[3]

وتأتي الرواية على ذكر شارع الإمبراطورة الذي سيستقبل جثمان "مونسينيور ديبوش". " أصطف الناس على الحافة في شكل سلسلة بلا حدود من شارع الإمبراطورة حتى الأميرالية مرورا من شارع البحرية المكمل الذي ينفتح على البحر وعلى قصر الرياس شيء من الحزن ممزوج بسعادة غامضة." [4]

يرتبط الشارع في هذه الصورة بدلالات الحزن والفرح في الوقت نفسه، ويعود ذلك إلى حزن سكان الجزائر لفقدان الرجل الطيب مونسنيور ديبوش، أما فرحهم فكان بسبب عودة جثمانه إلى أرض الجزائر التي طالما أحبها وأحب أهلها.

ومما سبق يمكن لنا أن نبرز أهم الدلالات التي اضطلعت بها الشوارع والطرقات في المدينة (الوطن) والمنفى، بحيث يرتبط الشارع في الوطن – في القرية والمدينة على

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص 24.

2 المصدر نفسه، ص546

3 المصدر نفسه، ص25.

4 المصدر نفسه، ص546

حد سواء – بقيم التخلف والرداءة، فهو مكان يعكس المستوى الاجتماعي المتدني للريف والمدينة، يوحي منظره العام بالضيق والخوف والبؤس الاجتماعي والفوضى، ويبرز الشارع العاصمي فاقدا لأصالته وهويته. أما في الغرب (باريس أمستردام) فتبرز الشوارع نظيفة، معبدة، مضيئة يخرج إليها الناس للاستمتاع، فهي بذلك تجسد مدى الهوة الحضارية التي تفصل الوطن عن المنفى.

1-1-2- المقهى:

وظّف الكثير من الروائيين المقهى لما لها من دلالات على المكان وما يجري فيها من أحداث، على ألسنة الشخصيات من مناقشات، وحكايات، وأخبار، بأسلوب نابض بالحياة. فالمقهى هو ذلك " المكان المغلق المعد للإقامة المؤقتة، وهو مكان يدخل في بناء العمل الروائي بوصفه فسحة خلاقة تقدم تفاعلا ملموسا مع شخصيات العمل نفسه."[1]

تصف رواية "**كتاب الأمير**" **وصفا دقيقا لبعض المقاهي الشعبية** المتواجدة في مدينة معسكر "على حواف السوق الشعبية، توجد مقاه ضيقة ومتسخة، لا تقدم إلا القهوة التركية بخمسة سنتيمات والشيشة التي تقلل بعطرها من رائحة الأرجل النتنة والحشيش للزبائن الخاصين. كلّ من جلس يشرب لا يقوم إلا إذا جاء من يقومه،." [2] فهو مكان اجتماعي، " الذي تجلس فيه بعض الفئات العاطلة عن العمل لتناول المشروبات والمأكولات وتبادل الحديث فيما بينهم."[3]

وعلى الرغم من ازدحام وضيق المقاهي، واتساخها، واختلاطها، وتقديمها للحشيش إلا أنها تمثل مكان استراحة لكثير من الزبائن المنهكة أجسادهم من شقائهم طول اليوم،

1 مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص 67.
2 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص67.
3 فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، مرجع سابق، ص100.

فقد جاء في حديث السارد عن هذه المقاهي" هي أمكنة للاستراحة من متاعب السوق ومشاكل الأسبوع الثقيلة." [1]

وهي أيضا من الأماكن يستقي منها الناس الأخبار المختلفة ولهذا كثيرا ما يأتي البرّاح ويوقظ الناس من غفوتهم لكي يستمعوا إلى خبر مهم عن هجوم أو عن زواج أو عن إعدام سيعلق فيه شخص على بوابة المدينة."[2]

وليس بعيدا عن حافة "الأميرالية" يلج "الصياد المالطي" و"جون موبي" **مقهى**"**الميناء**" بعد دفن"مونسنيور ديبوش"، تأتي السارد على وصف ما يقدم من مشروبات ومأكولات. " المقهى لم يكن بعيدا عن مكان نزولها... كانت رائحة القهوة المحمصة والسمك المشوي والحمص والذرى أتي من بعيد، من ميناء الجزائر."[3] وارتباط المقهى بالبحر في هذه الأمثلة، جعله يتحول إلى مكان للتذكر واسترجاع تضحيات "مونسينيور" يقول السارد متحدثا عن "جون موبي" حاول أن يستعيد عبثا اليوم الذي أضطر فيه "مونسينيور ديبوش" إلى مغادرة الجزائر تحت ضغط الدائنين."[4]

وفي رواية "**ذاكرة الماء**" شكلت **المقهى** فضاء لتحرّك الشخصيات والتقائها وإطلاعها على ما يحدث في الأمكنة الأخرى من أحداث متنوعة، و يأسف البطل عن غلق مقاهي المدينة التي كانت وجهة لكثير من النّاس، وجزء لا يتجزأ من نشاط وحيوية المدينة، قد فقد بضياعها لذة الاستمتاع بشرب القهوة وهو اليوم لايشربها إلا مجاملة لصديقته فاطمة التي تقاسمه بيتها. " أشرب القهوة إرضاء لفاطمة حتى لا تشربها لوحدها، إذ لم يعد مهما بالنسبة لي أن أتناولها أولا أتناولها، لم تعد تشغلني مطلقا منذ أن

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص67.

2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 المصدر نفسه، ص431.

4 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص432

سرقت مني قعدات "لابراس" ومقهى "الأندلس" و"اللوتس"، هذا الأخير الذي قبل أن يسرق من أملاك الجامعة، حول إلى محل أجوف لبيع المهربات."[1]

أمّا في المقطع السردي التالي، الذي يستغرب فيه من استقطابه لفئة المثقفين، "تذكرت داخل فاجعة التأمل صورة مقهى (LE DEPART) في سان ميشال... هل هو مجرد صدفة الارتباط بهذا المقهى... لماذا اختاره هؤلاء الفنانون الضائعون، داخل هذه المدينة التي تحولت إلى قفز، عندما دخلته أنا ومريم، كنت أظن نفسي أني سأكون وحيدا مع مريم، نستمتع بالمارة... امتلأ بالوجوه التي أعرفها... يتناوبون على الكرسي يتلذّذون بالبيرة الرديئة والقهوة الرخيصة."[2]

نستنتج أن هذا الفضاء كان له حضور في شحن الخطاب الروائي فهو يعكس الحالة العامة للوطن وحالة الذات الساردة الذي كان يأمل أن يستمع بحياته مع مريم كما كان في السابق. فالمقهى هو المكان الوحيد الذي يتحول فيه الفضاء الروائي الى خطاب اجتماعي والاخلاقي عن طريق ترجمة الصفات الطبوغرافية الى نظام من القيم تقرره الممارسة الاجتماعية، و تبرمجه تفضية محكمة."[3]

ساهم هذا المكان المغلق في رواية "**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**" في نقل الواقع النفسي والاجتماعي والاقتصادي السّيء لسكان القرية البطل من جهة، ومن جهة أخرى يصور الصراع القائم بين الفلاحين والاقطاعيين. فالسارد يستعمل مرة أخرى لغة العفونة قائلا: "اقتحمت أنفي رائحة أعقاب السجائر التي تملأ الأرضية المتسخة مع الأتربة وروائح الأرجل المنبعثة من الأحذية، رائحة البول التي تأتي من النافذة المشرعة.... أمّا

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص128.

2 المصدر نفسه، ص88

3 شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 36.

السطح فقد علقت به دقات الشمة الصغيرة مثل كرات الأزبال التي تهندسها الخنافيس.."[1] من خلال هذا المقطع الوصفي، نشمّ رائحة القذارة والعفن، التي توحي بالمستوى المادي للسكان، وفراغهم الداخلي، لكن هذا لم يمنع من تحوله إلى مكان للنقاش والتحاور والتشاور فيما يهم مصائر الفلاحين، ومحاولة لتغيير حياتهم نحو الأفضل.

فالمكان في مجمل أحواله "يشير إلى المشهد أو البيئة الطبيعية أو الاصطناعية التي تعيش فيها الشخصية الروائية، وتتحرك وتمارس وجودها، ويضم المكان قطع الأثاث والديكور والأدوات كافة بمختلف أنواعها واستعمالاتها، كما يشمل الوقت من اليوم، وما يترتب عليه من أضواء مختلفة أو ظلمة والطقس بكل أحواله، وتدخل ضمن المكان الأصوات والروائح"[2].

ففي رواية "شرفات بحر الشمال" المكان في الجزائر غير آمن للمثقفين والمبدعين، فهو ارتبط بـ "أمستردام" أكثر هذا، فنجد "فتنة" تخبر ياسين البطل، عن الرجل الذي يريد أن يتزوجها وأنه يملك مقهى شعبيا بأكبر سوق بأمستردام: "الرجل يملك مقهى شعبيا بأكبر سوق بأمستردام يستقبل الشيوخ وفناني الراي العابرين نحو المدينة."[3] من خلال هذا المقطع السردي، فالمقهى هو مكان للاسترزاق وللعمل الفنّي، فقد ذكر "ياسين" بأنّ "فتنة" كانت فيما مضى تعزف في المقاهي العربية القديمة بباريس، فالمقهى يعدّ مكانا اجتماعيا مهما للتلاقي وتلاقح الأفكار، وتبادل الثقافات، وللترفيه عن النفس، ولطرح مجموعة من القضايا الفنية والاجتماعية والسياسية، كما أنه مكان للراحة والانتظار، يجمع فئات مختلفة من الناس، وهذا ما حدث لياسين "دخلت إلى المقهى لأرتاح قليلا..

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص47، 48.

2 محمد قويفلي، المكان الروائي في روايات غسان كنفاني نموذجاً، مجلة جامعة الملك سعود، الآداب، 1993، العدد2، المجلد5، الرياض، ص 349.

3 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص44.

كانت حركة الناس قوية... فجأة ترنّح سكير طويلا بين الطاولات ليستقر به المقام بالقرب مني... بدأ حديثه بالهولندية وعندما لاحظ أني لم استجب غير حديثه باللغة العربية ".[1]

واتضح أيضا بعد حديثه مع السّكير أنّه مكان مرتبط بالمرأة، فقد خاطب السكير ياسين "باين على وجهك عربي. آه يا وحد الذيب؟ أنت تستنى عشيقه هولندية... بناتهم زوينات." [2]

وتعاطي الخمرة، لما واصل البطل الحديث مع المغربي (السكير). "لم يكن لدي ما أخسره. دفعت له ثمن البيرة لمجاراته قليلا. عندما انتهى منها أخذني من يدي وأخرجني من المقهى." [3] وعرفتنا حنين على إحدى أسماء المقاهي في مدينة أمستردام في قولها: "ما رأيك لو نتدحرج قليلا نحو أحد المقاهي الرمادية نشرب شيئا ثم نواصل نحو الميناء." [4]

من خلال دراستنا لمكان "المقهى" في الرواية، نلاحظ أن السارد لم يتطرق إلى الحديث عن مقاهي الجزائر، لكنه تكلم عن مقاهي أمستردام بإيجاز عرفنا على المقهى الشعبي، والأثري والرمادي، وهي أنواع تبدو مختلفة من أسمائها. فالدلالات المقهى تمثّل الاغتراب المكاني، والتأسف على الماضي والحزن.

1-1-3- السوق:

تعتبر **السوق في "كتاب الأمير"**، مكانا عاما مفتوحا على مدار يومين من أيام الأسبوع هما: يومي الجمعة والسبت يجتمع فيهما الناس الذين يتوافدون من كل نواحي الإمارة للعمل، أو لاقتناء بعض الحاجيات، وقد بدت السوق مكانا مجسدا لطبيعة المدينة في حركيتها الاقتصادية والتجارية، وانفتاحها على الداخل والخارج وهذا ما تعكسه وجود دكاكين اليهود والأندلسيين على الضفة المقابلة للسوق، كما ظهرت أيضا مكانا إعلاميا

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص246.
2 المصدر نفسه، ص246.
3 المصدر نفسه، ص248.
4 المصدر نفسه، ص274.

تذاع فيه الأخبار اليومية ويطلع فيه الناس على القضايا الاجتماعية والاقتصادية، ومن ثمّ تقدم السّوق على أنّها شريان الحياة الأهم في المدينة، وقد برزت في رواية (كتاب الأمير) مرتبطة بهويتها المكانية على عكس ما هي عليه سوق "مسيردة" في رواية "نوار اللوز" أو أسواق مدينة الجزائر العاصمة في رواية "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء".

لم تظهر **السوق** في رواية **شرفات بحر الشمال** كثيرا، فقد اكتفى ببعض ما تتوفر عليها مدينة "أمستردام"، كسوق الورد الذي ذهب إليه رفقة حنين ويقع في ساحة "واترلو" المحاذية للأوبرا.

" أوقفتها في سوق الورد بسرعة اشتريت باقة نرجس وعدت"[1] أو السوق الشعبية التي قصدها بحثا عن ضالته فتنة، وقد جاء في وصفه لها "كانت حركة الناس قوية، هذه السوق الشعبية يأتيها الناس يومين في الأسبوع بدأت أتأمل الوجوه التي كانت تدخل وتخرج علني أعثر على من أعرفه أو على الأقل أشعر بانجذاب نحوه ولكن عبثا." [2] فالسوق بالنسبة لياسين مكان للبحث عن فتنة، من خلال التأمل في وجوه الناس الذين كانوا يرتادون المكان، "إذن راح نحاول نهمل في السوق الشعبية، قالت لي كليمونس: إن اليوم سوق ويمكنني أن أعثر على شيء ما يخص فتنة." [3]، فالسوق يمثل للسارد الأمل في العثور على فتنة، لكنّه ما فتئ أن يزول الأمل بعد حديث دار بينه وبين سكير مغربي. " لا لا عازفة على الكمنجة. قالوا لي كانت تجيء لهذه السوق العربية – هنا ما كان غي العميان اللي يضربوا على الكمان. أعرفهم واحد واحد."[4] إشارة ياسين أيضا إلى سوق كلوزيل الذي يتبضع منه عادة في العاصمة " أتبضع من سوق كلوزيل في منتصف

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص287

2 المصدر نفسه، ص246

3 المصدر نفسه، ص231.

4 المصدر نفسه، ص247

النهار"[1] أشار ياسين هنا لإحدى وظائف السوق وهي التبضع وهو السوق نفسه الذي كان غلام الله يبيع فيه جرائده بائسا يائسا، " ظلّ عمي غلام الله يبيع الجرائد اليومية وينشد أحزانه وأشواقه المرتبكة عند مدخل سوق كلوزيل." [2]

كما تمّ التطرق إلى **السوق في رواية "نوّار اللوز"** وهذا مقطع سردي على سبيل المثال لا الحصر، يتوجه فيه البطل إلى السوق وهو يمتطي حصانه"لزرق". قائلا له: "... سنذهب إلى السوق يا صديقي، نستمع إلى حكايات عمر بوحلاقي عن أبي زيد الهلالي، والجازية التي لم ينته جمالها...، عن السيد علي وراس الغول والزير سالم وأحجيات لونجا... نسوق بضائعنا إذا كانت ظروفنا جيدة ونعود. سأطلب من حماد الزعيمي أن يغير صفالح حدوتيك. أشعر أنهما بدأتا تتعبانك وتغوصان في حافريك يا صديقي." [3]

هذا المقطع السردي تبرز منه أهم وظائف هذا الفضاء المكاني في معرفة التراث العربي المتمثل في سيرة بني هلال والاستمتاع بالقصص الأخرى المشوقة، إلى الجانب التجاري الذي يتم فيه الشراء والبيع، مما بجعله بؤرة للتوتر ودفع الأحداث. وهكذا يشارك فضاء السوق في البناء الفني للخطاب السردي الروائي "وعلى هذا يمكن القول بأنّ المكان في عمل واقعي، يشارك في صنع الحدث أو الفعل القصصي."[4]

وعلى رغم من طبيعة النشاط التجاري، الذي يتميز بالحدة والمشاحنات في عرض البضائع وبيعها، فذلك لا يفسد روح التكافل والتعاون فيما بينهم. خاصة عندما تخترق الجمارك المكان. فنجد شخصية" الخالدي" تمدّ يد المساعدة لصالح" التفت صالح إلى وجه الخالدي. ثم دفن الشكارة تحت أكياس السكر والسميد والقهوة.

---

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص21.

2 المصدر نفسه، ص196.

3 المصدر نفسه، ص25.

4 طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1989، ص40.

– قدامك يا الخالدي. النمس لا يرحم. شاريها لي.

– في قلبي يا عمي صالح."[1] فالسوق هو الصورة المصغرة للمجتمع بكل آلامه وجراحه.

1-1-4- المقبرة:

ترتبط المقبرة في الروايات المختارة بثيمة الموت التي تلقي بظلالها على أغلب النصوص ويتواتر هذا المكان وبكثافة في نصوص معينة منها رواية "شرفات بحر الشمال" التي تعد أكثر الروايات ارتباطا بموضوع الموت والغياب.

يصف البطل "عيسى" في رواية "**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**" العالم بأنّه مثير "للغثيان والرغبة في التقيؤ."[2] منتقدا الواقع الذي يعيش فيه، ومبرزا مأساته ومأساة الإنسان القروي البسيط، فنجده حين يغادر المقهى المتعفن، متجها إلى بيته، يصف مقبرة القرية وصفا مقززا بلغة العفونة، " زم شفتيه.. أحس برائحة ما تنبعث من المقبرة، تشبه إلى حد ما رائحة الجيفة... الولادات المتفسخة... المقبرة واسعة... حدودها مترامية."[3]

أمّا في رواية "**نوار اللوز**" فقد ركزّ السارد في تعريفه **للمقبرة** على حالة الحزن والأسى التي عاشتها القرية، أثناء مواراة جثمان العربي ولد القهواجي التراب، أحد سكان البراريك الذي سقط برصاص حراس الحدود. "تحرك صالح ولجماعة التي تساعده على حمل المحمل.. امتد الناس خيطا واحدا من باب المسجد حتى المقبرة التي تقع على مرتفع القرية. هكذا ناس البراريك لا تجمعهم إلا المآتم." [4]

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص42

2 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص27.

3 المصدر نفسه، ص 14.

4 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص97.

كما أنها المكان الذي فيه تتوحد الأرواح وتزول الصراعات، "رأى كل الفقراء يبكون على الرغم من أن ناس البراريك، مذ كانوا هم دائما ناس البراريك. في كل شيئ يختلفون. يتقاتلون، يتذابحون، تسيل دماؤهم هدرا. ولكنهم أيام الموت والأعراس ينسون كل شيئ."[1]

كما تحضر **المقبرة** أيضا في فضاء القرية في رواية "**ذاكرة الماء**" من خلال استرجاع البطل لذكرى وفاة أحد الرجال الطيبين في القرية، بحيث تبرز المقبرة مكانا خاصا بالرجال دون النساء تمنع الفتيات الصغيرات من الدخول إليها، فقد جاء على لسان ريما ابنة الأستاذ التي رافقت والدها إلى مقبرة القرية لدفن عمي جلول "هاذيك المرة عندما ماتت عمتي القائمة ماخلاونيش ندخل للمقبرة، قالوا المرأة، حرام تدخل وتختلط مع الرجال، لكني صرخت بأعلى صوتي في وجه الإمام."[2]

يتحدث السارد عن المقبرة عند حضور جنازة صديقه يوسف بمقبرة العالية، فوصفها بأنها كانت شاسعة وكبيرة جدا لا يسعها محط العين، " عندما توقفت عند مدخل مقبرة العالية كانت ضخامتها وامتداداتها تتجاوز مرمى العين...."[3]، فقد حضر هذا المكان وفاءً لصديقه الفنان يوسف لأنه يستحق المغامرة من أجله.

"رأيت أصدقاء كثيرين... بدأ الناس يتسربون في هدوء وصمت تحت عيون الأمن الذين ملأوا فجأة كل محيط المقبرة ومدخليها الكبيرين." [4] حصور مكثف لأصدقائه من المثقفين، الذين لم يستطيعوا أن يتعرفوا عليه، لتنكره خوفا على أن تطاله رصاصة الغدر، كما أنّ المقبرة كانت محاطة برجال الأمن استعدادا لأي طارئ أمني.

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 13.

2 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 137.

3 المصدر نفسه، ص326.

4 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ترتبط المقبرة بمعاني الألم والحزن والأسى ووفقد الأحبة والأهل والخوف من المجهول, وهذا ما يبوح به البطل "خوف ما كان يملأني من أين يأتي هذا الفراغ المهول وهذا الشعور القاسي بالوحدة والقصور؟ من هذا القبر الذي أغلق بالتراب...، أمن عين نوارة الهاربتين. أم من هذه الوجوه."[1]

ذكر السارد **المقبرة** في مواضع عديدة من رواية "**شرفات بحر الشمال**" حين دفن عزيز، وزليخة، وبحثه عن فتنة في مقبرة البحر المنسي، وزيارته لقبر والدة كليمونس. فعندما دفنت زليخة أخت ياسين ذكر لنا بعض العادات التي يحفون بها المقابر، كلجوء الأم إلى غرس فرع شجرة صنوبر "كبر بسرعة واخضرّ حتى صار بدوره شجرة عالية تظلّل القبر كلّما صارت الشمس قاسية وعمودية ".[2] ربّما اعتقادا أنّ الشجرة بنموها فذلك من استمرارية الحياة رغم الموت.

ومن العادات والتقاليد التي يبدو أنّ ياسين يؤمن بها هي وضع الكؤوس الفخارية على قبر شقيقته زليخة، لتروي عطشها، "في المساء نفسه انتقيت كؤوسا فخارية عديدة كنت صنعتها مع زليخة ووضعتها على قبرها يقولون عندنا، الكؤوس تروي الميت العطشان، إذ تروي الطيور وكائنات المقابر الصغيرة."[3] يبدو أنّها من الخرافات التي تعوّد عليها أهل القرية، ولا أساس لها من الدّين، لأنه أخبرنا أن الإمام يعمد على تحطيمها، فيقوم بنحت صخرة كبيرة تخليدا لذكراها "حملت صخرة كبيرة على ظهري كصليب المسيح واخترقت بها سياج المقبرة ووضعتها بالقرب من شاهدة المقبرة وبدأت أحفر فيها كل يوم قليلا... وواصلت نقشي... في الشهر الثالث كان وجه زليخة قد برز بدقة على الصخرة."[4]

---

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص339.

2 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 182.

3 المصدر نفسه، ص171 .

4 المصدر نفسه، ص180.

فكانت هذه الحادثة سببا في بروز موهبته الفنيّة في النحت، والتي منحنه شعورا بقدراته الفنيّة، وهذا ما حدّث به حنين، " كان أول فعل نحت على صخرة ميتة أشعرني بقدراتي الباطنية." [1]ومن العادات أيضا التي يبوح بها عند زيارته لقبر أخيه عزيز، ومبيّنا العلاقة الأخوية التي بينهما. "مررت هذا الفجر على قبرك لأغرس بعض النوار، لم أفكر إلا في النرجس، سافرت من أجله واشتريته من المدينة، كنت برفقة ابنك يوسف، يقولون إن الزيارة قبل الفجر تسمح لمن في القبور بسماعنا." [2]

وأماّ حضور **المقبرة في المنفى** فكان من خلال رحلة بحث ياسين عن حبيبته "فتنة" بمدينة أمستردام. وعند زيارته لقبر والدة "كليمونس". واندهش عند دخوله للمقبرة وبدأ يقارنها بمقبرة الوطن، " المقبرة التي دخلناها كانت مليئة بالورود، مقابرهم جميلة وتعطي للموت خصوصية، مقابرنا باردة لا تدفئها إلا الزيارات الدائمة."[3] فوصف مقابرهم بالجمال واحترام خصويات الميت، أما مقابر وطنه وصفها بالبرود.

لكنّ الأمر يختلف بالنسبة لمقبرة البحر المنسي، الخاصة بالمهاجرين العرب، الذين لا يحملون هوية ولا انتماء، والتي يقوم على حراستها، حارس يدعى بالشيخ ويقيّد أسماء المدفونين فيها، " المقبرة التابعة للجمعية قطعة أرض صغيرة اشترتها الجمعية لهذا الغرض، ليس بعيدا عن غابة المدينة، على حافة مصنع قديم للآجر."[4] وسميّت بهذا الاسم، حسب ما قاله الشيخ لياسين بأن الناس هم، الذين سموها مقبرة "البحر المنسي" لأنها محاذية لخليج متوحش، لولا الغابة لمسحتها أمواج البحر." [5] ومعظم من دفنوا فيها عاشوا حياة مأساوية أدت بهم للانتحار، بسبب الإغتراب عن الوطن، وقبور هذه المقبرة تعاني من الإهمال

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 182.

2 المصدر نفسه، ص211.

3 المصدر نفسه، ص223.

4 المصدر نفسه، ص254

5 المصدر نفسه، ص254.

واللامبالاة كانتشار الحفر، وانتشار الحشائش الضارة، ووعورة المسالك المؤدية إليها، وتعرضها لفيضانات مياه البحر، " القبور التي اندثرت معالمها بفعل الإهمال كثيرة."[1]

وكما أنّ المقبرة منسيّة ومهملة، فأهلها أيضا منسيّون، فمن عاش منسي فوق الأرض فهذا مصيره تحتها، فلقد لفت انتباه ياسين حفرة شاغرة بجانب قبر "تينا" فأجابه حارس المقبرة عندما رأى تساؤلات في عينيه، " ما تشغلش بالك، أنا هكذا، كل ما يكون عندي وقت أجهز مساحة لزائر جديد سيأتي صاحب الحظ، المنسيون في هذه الدنيا كثيرون."[2]

إنّ الكاتب واسيني الأعرج، اهتم بذكر تفاصيل المغتربين، كتحديد هوياتهم وأحلامهم، كي يقدّم لنا حجم المعاناة والمأساة التي عاشها المغترب بعيدا عن وطنه الأم. فهو يسرد لنا نماذج من الوطن العربي ولكل شاب قصته، "قبر شاب جزائري كان شرطي مرور في بلدة وحيد أمه وهي التي شجعته على الخروج ماتت بعد سنة نجا من محاولة اغتيال دخل عن طريق إسبانيا مات قبل ثلاث سنوات بنزيف دماغي وجد مرميا على حافة أحد الشوارع. عندما أبلغنا السفارة جاء الرد بسرعة هذا الرجل ليس مقيد في سجلات السفارة".[3]

ومشروع آخر لم يكتب له النجاح: " قبر شاب جاء من البلاد الفقيرة ليجمع ثروة ويعود إلى بلاده لإنجاز مشروع، عندما مات لم يجد من يطالب بجثته ونقله إلى أرضه."[4] ونموذج أخر يرفض أن ينتمي لوطن لم يقدّر مكانته العلمية، "قبر طالب كان يشتغل بمقهى أوصى أنه عند موته يفضل أن يدفن في مقبرة البحر المنسي على أن يعاد إلى أرضه... بنى حياته العلمية على مشقة التعب والعمل في "مالك دونالد وفي السوق

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص246.

2 المصدر نفسه، ص250.

3 المصدر نفسه، ص259.

4 المصدر نفسه، ص254

العربية." [1] ولاجئ مثقف تدفن أحلامه بـ"قبر فنان عراقي مات في العزلة التامة هرب من العراق ودخل عن طريق لجنة حقوق الإنسان ليجد نفسه ضائعا على هذه الأرض."[2]

ومن دلالات المقبرة في المنفى أنّها ترمز للضياع وغياب الهوية وموت الأحلام في مهدها، وانكسار الآمال في سبيل البحث عن حياة أفضل، إذ إنّ أغلب المدفونين فيها لا يحملون أوراقا ثبوتية تحدد هويتهم، وهذا ما جعل ياسين يجد صعوبة كبيرة في بحثه عن فتنة، ويعجز في نهاية المطاف في أن يصل إلى الحقيقة، كما تحمل مقبرة البحر المنسي" الخاصة بالمغتربين العرب وعلى خلاف ما هو عليه حال المقبرة في الوطن مختلف الدلالات السلبية، فهي مكان معرض للزوال بسبب النّسيان والإهمال الذي يطال قبوره، التي كثيرا ما تتلاشى تربتها بسبب فيضان مياه البحر، كما أنّ المقبرة هي رمز للموت فهي أيضا مكانا لبعض الأحياء الذين ضاقت بهم سبل الحياة في المدينة، فاتخذوا منها مسكنا ومصدر رزق كحالة حارس المقبرة وأسرته، يعيشون على ما يتصدق به بعض المحسنين، كما أنّه يعمل بعضهم على المحافظة عليها بتنقية القبور وإزالة الحشائش عنها وحمايتها من الاندثار.

ووردت **المقبرة** في كثير من المقاطع السردية من رواية "**سوناتا لأشباح القدس**" بدور الفعل التحفيزي للذاكرة واسترجاع الماضي، فهو مكان مفتوح على عوالم تخييلية، عندما يقف "يوبا" على قبر والدته "مي" يستدعي حديثها عن زيارة القبور، فيذكر على لسانها، " زيارة القبور تعني في ثقافتنا محاربة النسيان الذي يأكل كل شيء حب متبادل وحديث صامت مع الذين ينامون تحت التراب." [3] ولا تتوانى في الظهور من خلال تردد البطل المستمر بداية كل شهر على هذا المكان لزيارة قبر والدته "مي" وعن هذه الزيارات

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص254.

2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص41.

يقول السارد "منذ أن ذهبت "مي" لم يتخلف (يوبا) "يوما واحدا عن زيارتها كل صباح ثلاثاء من بداية كل شهر، نزولا عند رغبتها، يبكر إليها قبل الذهاب إلى عمله، يمر على بائع الورد المفضل لديها يشتري باقة ثم ينزل نحو قبرها."[1]

وقد أعطى الكاتب رمزية للأجواء الطبيعية المتقلبة، من رياح قويّة وشديدة على المقبرة، ممّا أراد أن يصبغ على المكان صبغة الحزن والكآبة المحيطة به. وهذا ما يحاول السارد وصفه " نزل المساء يومها حتى قبل أن تنتفي الشمس... الرياح القوية التي هبت بشكل عنيف محملة بمياه البحر. ورائحة بحيرة هودسون (Hudson) التي تقع على الطرف الغربي من المقبرة، حركت أشجار البلاطان العملاقة التي تحيط بمدخل القبور بقوة، ونظفتها من الغبار الذي كثيرا ما يلتصق بها في مثل هذا الفصل."[2]

وتصور الرواية مأساة كلّ فلسطيني مهاجر، يريد أن يدفن في وطنه الأم، كأبيها الذي فشل في تحقيق حلم العودة النهائية لأرض، حتى ولو كان جثة هامدة وهو الذي تسآل قائلا "هل الأموات خطرون إلى هذا الحد؟" فالجهات الإسرائيلية ترفض كلّ الطلبات، تريد أن تمنع حتّى عودة الأرواح إلى الأرض المقدسة.

وفي رواية "**كتاب الأمير**" يثير منظر **المقبرة** التي دفن فيها الأمير بعض أفراد أسرته مشاعر الحزن والألم في نفسه وقد قام بزيارتها عند أول خروج له من المدينة. استمرت تنقلات الأمير عبر شوارع فرنسا، وباريس، وصولا إلى بوردو، وأمبواز، وبو، فقد زار الأمير"المقبرة الإسلامية التي نبتت على جنبات القصر. شعر بأن عدد الموتى قد تضاعف في السنتين الأخيرتين وأن المقبرة كانت تكبر باستمرار. قرأ الفاتحة على

1 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص41.

2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أرواحهم..." [1] تضم هذه المقبرة رفات أهل الأمير عبد القادر الذين ارتحلوا رفقته إلى فرنسا قد وافتهم المنية أثناء سجن الأمير، ودفنوا بعيدا عن أرض الوطن.

1-1-5- المقام:

المقام هو المكان المقدس الذي يرتبط ببعض الطقوس الثقافية للمجتمع، إذ أنّ المقامات تضم أضرحة الأولياء الصالحين، ويقوم الناس بزيارتها لتكريم هؤلاء الأولياء إيمانا منهم بقدرة الولي على التوسط عند الله لتحقيق رغبة الزائر، وهناك من يرى بأنّ للولي نفسه قدرة على تحقيق الدعاء في حين يعني المقام لدى المتصوفة "مقام العبد بين يدي الله. عز وجل بما يقوم به من مجاهدات ورياضات وعبادات، وشرطه أن لا يرتقي من مقام إلى مقام إذا لم يستوف أحكام ذلك المقام."[2]

يأتي **المقام** في رواية "**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**" من خلال "رويشدة" زوجة عيسى تمثل المرأة التقليدية وخوفها من الجن وإيمانها بالأولياء الصالحين، فهي عندما يصاب زوجها بشلل نصفي يقودها تفكيرها الساذج إلى أن تحوم به "كالطائر الجريح كل لأولياء الله والصالحين... زاوية المسخوطين، زاوية سيدي بن عمرو.. سيدي علي.. سيدي بوجنان... حمام ربي... حمام بوحجر؟ ومع الفقر كانت تنزع ثمن الأسفار من جلدها."[3] وهي حين تماثل زوجها للشفاء، "ذبحت راشدة معزة سوداء، وشكرت كل الأولياء والصالحين والذين يكتبون على خط الرمل والحروز." [4] تقودها سذاجتها واعتقادها إلى التضحية إرضاء للقوى العليا. وهذا يكشف مستوى تدني الوعي عند المرأة القروية بشكل خاص، كما أشار السّارد لامرأة تسمى "لالة حموشة" الحضرية والتي حكى عنها

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص 502.

2 عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي القاهرة، ط 1، 2003، ص 963.

3 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص 105.

4 المصدر نفسه، ص106.

أهل القرية حول مقامها الكثير من الحكايات الغريبة، فقد رآها البعض في الكثير من حضرات الزهد، تأتي، وكالومض الذي يبهر العيون تعود وكأن الأرض ابتلعتها بالفعل."[1] وآخر أخبارها سمعت من خادمة الولي سيدي بوجنان "ماما نينوت" التي نذرت حياتها لهذا الصالح ولي البلدة "أنّ السيدة انخطفت... ارتعدت كغزالة قدم عنقها للذبح.. أحست كأنّ شيئا يجذبها إلى الخلف... يجذبها نحو الأرض، وهي تصرخ تصرخ حتى دخلت قلب القرية عن آخرها، وتركت شعرة على السطح أفتى فيها شيخ البلدة أنّ من اشتاق إليها وأراد أن يعيش بقربها بمجرد حرق الشجرة مع شيء من القطران وبخور مكة... سيجد نفسه يحاذيها في قبرها، ومن يومها أتلفت الشعرة."[2]

حتى أصبح كل من يدخل أراضي" المختار الشارية " يخاف من عدم زيارة المكان الذي أصبح مغطى بآلاف الخرق السوداء والبيضاء والحمراء وتحيط بالمقام أربعة جدران صغيرة أسموها فيما بعد.. مقام لالة حموشة الحضرية."[3] وبسبب هذه الخرافة يتم استغلال الفلاحين من قبل " المختار" " لعرقلة تأميم أراضيه واتفق مع بعض الإقطاعيين من بينهم "السي الجيلالي السلكة". وكذلك إمام القرية الشيخ"عبد الوهاب الطنجاوي" الذي سارع إلى إصدار فتواه"لا تجوز الصلاة على الآراضي المؤممة." [4] وهذا ما يثير غضب البطل معبرا عن موقفه عن مثل هذه المعتقدات البالية بقوله "يجبروننا على تصديق كل شيء نسمعه منهم؟؟... عندنا عقول نفكر والحمدلله؟؟..." [5]

فالبطل "عيسى" يصطدم بمثل هذه الأفكار البالية التي توحي بسيطرة التفكير الخرافي الناجمة عن تفشي الجهل والأمية في الأرياف الجزائرية، يطل مقام "الولي

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص 160.

2 المصدر نفسه، ص185.

3 المصدر نفسه، ص158.

4 المصدر نفسه، ص158.

5 المصدر نفسه، ص70.

الصالح" على البحر وهو مقر فقيه القرية أيضا، ويرتبط أهل القرية بهذا المكان ارتباطا شديدا لدرجة القداسة، والخوف من جبروته، فهو مكان يطلب فيها الشفاء، كما حدث لـ فتنة التي يئس الأطباء من شفائها، فأراد الفقيه أن ينظر في حالتها، "بعد فشل أطباء المدينة في مساعدتها، أدخلت مقام الولي الصالح المطل على حافة البحر حتى يشوف في حالها... كانت كلما هربت أعيدت ثانية وثالثة ورابعة... إلى المقام."[1] وعندها دعا الفقيه إلى ربطها بجذع نخلة حتى لا تهرب.

وفي بعض المقاطع السردية من رواية **شرفات بحر الشمال**، يتصل "**المقام**" بين ياسين وفتنة، بلحظات العشق والتواصل الروحي بعدما لازمت المكان وتقوم بالعزف على آلة الكمان. "كانت جالسة وسط مقام الولي المفتوح على السماء محاذية لضريحه. ممدة رجليها على قشرة لحاف قديم مغطى جزئيا بإزار أبيض... متكئة بظهرها على شاهدة القبر... عندما يلتقي الاثنان (الأمومة والعشق) نصاب بما نعجز عن تعريفه الحب أوالجنون". [2] بلحظات العشق والتواصل الروحي بين ياسين وفتنة التي أضحت ترابط في المكان وتقوم بالعزف على آلة الكمان.

وتشير رواية "**نوار اللوز**" إلى **مقام الولي** عند حمل رفات العربي ولد القهواجي إلى المقبرة "كان صالح أول من انزلق إلى صدر مقام الولي الذي بني فيه مسجد القرية، وضع بين يديه الذراع الأول للمحمل القديم، وترك الأذرع الثلاث الباقية للناس الآخرين."[3] وأبدت "طيطما" وهي تحدث صالح احترامها لأولياء الله الصالحين لما قالت: "مللت مذلة فلاج اللّفت. مع احترامي لأولياء الله الصالحين.."[4]

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص33، 34.

2 المصدر نفسه، ص41

3 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص96.

4 المصدر نفسه، ص75.

وتولي رواية **كتاب الأمير** أهمية خاصة **للمقام**، بحيث يمثل هذا المكان وجهة لكلّ من ضاقت به سبل الحياة، ومن بين أبرز المقامات التي وردت في الرواية "مقام الولي الصالح عبد القادر الجيلاني". ومن بين المقاطع التي ذكر فيها هذا الولي ما قاله القوال الأعمى الذي تقوده ابنته رقيّة في سوق المدينة:

"نهار تزوج رقية نشد في الله وبركة الأولياء الصالحين وسيدي عبد القادر الجيلاني الذي يستقبلني كلما ضاقت سبل العيش وأشتد شطط الأسفار."[1] وفي مقاطع أخرى من الرواية يتصل المقام بالجانب الديني والسياسي، ففي مناسبة من المناسبات دعا الامام المصلين للتوجه إلى مقام سيدي عبد القادر الجيلاني من أجل صلاة الاتسقاء وبيعة الأمير"طلب من كل المصلين أن يقلبوا ألبستهم، وأن يرفعوا الأعلام الملونة وسار الجميع نحو سهل أغريس، امتلأت الضياع بالكبار والصغار الذين التحقوا بالمتسوقين، الشيوخ على الدواب والنساء في المؤخرة والأطفال في المعابر والطرقات، كانوا يطلبون الرحمة والماء واجتماع البيعة جمع هذه المرة الآلاف من الناس الذين التحقوا بمقام سيدي عبد الرحمن الجيلاني شاء الله." [2] هذا ويرتبط المقام بممارسات متنوعة، يغلب عليها صفة القداسة كالتقرب الزائر إلى الله بواسطة الولي بالصلاة والدعاء، إضافة إلى سلوكات وعادات أخرى بالية، لها علاقة بالشعوذة والخرافة والقيام ببعض الطقوس التي لا علاقة لها بالدين الاسلامي، وهناك مقامات أخرى ذكرت، لا يسعنا أن نذكرها كلّها في بحثنا هذا، مثل مقام "لالة مغنية".

وهكذا فإنّ المقبرة والأضرحة والأولياء هي من العناصر المكانية الثابتة والدالة التي "تعني الرجوع إلى الأصل والامتزاج بالمكان والذوبان فيه."[3]

---

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص71

2 المصدر نفسه، ص72

3 ينظر: الأخضر بن السائح، جماليات المكان القسنطيني – قراءة في رواية ذاكرة الجسد – دراسة نقدية تحليلية، منشورات دار الأديب، الجزائر، ط1، 2007، ص114.

1-1-6- البحر:

يعتبر البحر عنصراً جمالياً متحركاً محسوساً مؤثرا في الأحداث والشخصيات"[1]، فنرى كيف أنّ الراوي والشخصيات الأخرى أصبحت مأخوذة بالبحر وكيف اتخذت الشخصية من البحر ملاذا في ذاكرتها تهرب إليه لشدة تعلقها به ليصبح هو ملجأها وملاذها الوحيد. إذ أصبح البحر في هذا الرواية مكانا مفتوحا ومكانا للهروب من وطأة الضغط ومحلا تشعر الشخصية فيه بالأمان. "البحر في الحقيقة وفي الرمز هو وسيلة وصل بين الطرفين".[2]

يكتسي البحر في روايات "واسيني الأعرج" أهمية خاصة يؤكدها حضوره المتواتر في أغلب رواياته. وفي الروايات التي نحن بصدد دراستها يحضر البحر وبكثافة كبيرة في روايتي "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء" وكذا شرفت بحر الشمال..

فخصّص الكاتب في رواية "**سيدة المقام**" الفصل الثامن تحت عنوان (البحر المنسي)، جاعلا من المكان قائما على جدلية، المدينة/البحر. ليولّد دلالات مختلفة كإثارة المشاعر التي بين البطلين وكذا علاقة التأزم بين المدينة والبحر، لما آلت إليه المدينة من انهيار وخراب بعد سقوطها في يد حراس النوايا، فصار البحر يتمواج بين الحياة والموت، بين الأمان والخوف، بين الحب والقلق.

لم يبق للبطلين إلاّ البحر، "في النّهاية لا أحد استطاع أن يروقنا سوى البحر وأمواجه المتعاقبة في رتابة." [3] بعدما لفظتهما كلّ الأفضية الأخرى (البيت، شوارع المدينة، صالة العرض...) فهو أفضل منهم، وهذا ما قالته مريم...، فالبحر يريحها كلّما نزلت إليه، فهاهي

1 نضال الصالح، نشيد الزيتون (قضية الأرض في الرواية الفلسطنية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2004، ص154.

2 عبد العزيز، المقالح، دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999، ص199.

3 واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص18.

تغسل وجهها بمائه لتقيه الحزن والألم من الهموم التي علقت بها في المدينة ليصبح رمزا للطهارة والنقاء بعد أن توحدت دموعها بمائه. كما نرى في هذا المقطع" مسحت مريم وجهها من رذاذات المطر والموج وسحب أصابع رجليها قليلا من البحر."[1]

وكما أنّ البحر هو مكان للراحة والهدوء والهروب من الهموم، فهو يجسد أيضا تيمة الحب، الذي صار محرما من قبل حراس النوايا، فهذا الشاطئ لطالما كان شاهدا على قصص العشق. " يّقف العشاق على واجهة البحر، يتأملون السفن التي تذهب وتجيئ بأعلامها الملونة.... يضعون اليد في اليد وينزلقون باتجاه مطاعم الصيادين الذين... يسألونك بود كبير!! ماذا تريدون كل شيء جديد!! الكروقيت الميرلان، الروجي، شيان دومير..." [2] فطالما ارتبط البحر كقيمة جمالية مكانية بجسد الانسان وروحه، فيضفي على الوجدان بهجة وراحة للنفوس ومكان للألفة والتقاء العشاق. تحول كلّ هذا فصار البحر رمز للكآبة والتعاسة والحزن " كّان البحر ينسحب مخلفا وراءه أصداء أناس يذبحون، وييحشرجون الحشرجات الأخيرة، أصوات تشبه أصوات السّكاكين وهي تنغرس بقوّة في الرّقاب والصدور."[3]

وفي موضع آخر نجد البحر مذعورا من توسع المدينة عمرانيا، وزحف بناياتها الشاهقة ومنشآتها الاقتصادية والتجارية على سواحله، تحاصره وتضيق عليه الخناق بشدة وكأنها تطلب منه الرحيل دون عودة، فتغيرت ملامح المكان الذي ظل " يركض هربا من زحف المدينة والمدينة تركض ولا تتراجع أبدا. الشوارع من هذا المرتفع تبدوا واضحة وطويلة لكن البنايات كلها اقتربت من البحر واشتد تزاحمها." [4]

---

1 واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص167.

2 المصدر نفسه، ص49

3 المصدر نفسه، ص282.

4 المصدر نفسه، ص268

لقد أخذت المدينة في الاتساع باتجاه البحر، بلا توقف، كأنها تسطو عليه، وتسرق منه لحظات الشغف وسحر الأمواج وجمال زرقته، وسرقت منه لحظات العشق بين المحبين، فصار مكانا متعفنا ومفرغا من محتواه "البحر مزيّت كأنه بركة مهملة كلما هبت عاصفة، جلبت إليها كل أوساخ الحارات والمنحدرات والشوارع الضّيقة. السفن بدأت تتصدأ، وتتفتت بفعل الزمن الذي صار يتحرك بصعوبة كبيرة وتنتفخ ألواحه المرمية على الشواطئ المهجورة."[1] مع مرور الزمن، بدأ البحر يرحل "في الصباح سمعت صوت البحر يرحل والطيور تحترق في الفضاءات الخانقة." [2]، فهجران الناس له بسبب العفن والفوضى والوحشة وتوافد المشردين والسكارى عليه، حوّله إلى فضاء للتسكع والمضايقات ومصادرة حرية الأفراد والاعتداءات الجسدية.

فيصف البطل الواقع المؤلم الذي آل إليه البحر وفي تقهقر قيمه الجميلة، "قلّت وجوه العشاق على واجهة البحر صارت مليئة بالصدأ والحديد في المساءات الأولى، يأتي بعض السكارى والمهلين يبولون في الأماكن العامة، يتقيئون، ثم ينكفئون داخل أنفسهم وداخل الكراتين التي يجرونها وراءهم بحثا عن نوم مفقود".[3]

يذكي البحر ذاكرة البطل، فيسترجع ماضيه الآفل في هذا المكان، يأخذنا عمّي موح الصياد الذي ألفنا كثيرا... نتزحلق في الفلوكا ندخل عمق البحر... وعندما تنتهي الرحلة التي كنا نتمناها أن لا تنتهي يودعنا بعينيه، يا أولاد!! اتهلاوا في أرواحكم".[4]

كما يحضر البحر كمصدر رزق لكثير من الصيّادين والمعاناة التي يتعرضون إليها، في ظلّ تحولات المكان وبروز مافيا العقارات. يتذكر السّارد موت عمي موح الصيّاد.

---

1 واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص42.

2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 المصدر نفسه، ص51.

4 المصدر نفسه، ص 50.

"عمي موح الصياد مات غرقا في البحر... المسمكة التي كان يسيرها أغلقت تقريبا يأتيها بعض الناس يسألونك عن ثمن الأسماك ثم يغادرون المكان بدون أن يأكلوا أو يشربوا."[1]

فهو صورة مصغرة لكثير من الناس البسطاء الذين طالتهم البطالة والفقر، يكدحون من أجل لقمة العيش يستمدون قوتهم من قوة البحر، التي تزيدهم إصرارا على العيش في سبيل حياة كريمة، يعملون بعيدا عن ضوضاء المدينة وقهرها ودمويتها ويموتون في أحضان البحر، لذا يقف موتهم في الرواية معادلا موضوعيا لموت القيم الأصيلة في المجتمع الروائي.

ويرتبط البحر أيضا بالحنين والشوق إلى الطفولة المشتركة بين البطلين"... والسحب التي ركضنا وراءها ذات طفولة فقيرة. والبحر الذي كلّما اكتشفناه ولمسنا اتساعه، ازددنا صغرا. شيئ ما في طفولتنا المشتركة، يحنّ إلى ذاته المقتولة، نبحث داخل الكلمات عن أشيائنا الضائعة،..."[2] والبطلة مريم تبادله نفس الأحاسيس، في شعورها بالفرحة والأمان والحب وهي معه، قائلة، "عندما أكون معك في البحر أريد أن أغني، أن أسمع صوتك وكلماتك، لكن شيئا ما يعكر صفو هذه القداسة."[3]

هذه القداسة التي تخاف مريم أن تضيع وتسرق من البحر مثلما سرقت الأشياء الجميلة من المدينة، ويبدو أنّ دهشتها كانت واضحة لمّا قالت: " – وهل يعقل أن يسرق البحر؟

– البحر كبير قد نمنع من رؤيته، لكن لا أحد يستطيع احتكاره، أو يرحمنا رؤيته ولو في الحلم.

---

1 واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص51.

2 المصدر نفسه، ص185.

3 المصدر نفسه، ص23.

– لست أدري لكني دائما أشعر بحزن كبير أمام الأشياء المدهشة.."[1]

ارتبط مكان البحر بالمدينة التي حوّلت صورته الجميلة إلى صورة سوداوية، وأضحى كل شيء فيه يثير مشاعر الحزن والألم والإعتداء والقذارة والتلوث والوحشة والظلم والموت.

يبقى البحر بالنسبة للأستاذ في رواية "سيدة المقام" هو الحياة التي لا تنتهي، والممتدة والمرتبطة بالشخصية والذاكرة وشدة الارتباط به كان يدفع بطل رواية "**ذاكرة الماء**" إلى المخاطرة بحياته والخروج إلى الشاطئ، ويغرق في اتساعه " أتشجع في أغلب أوقات الوحدة وأخرج بحثا عنه وعن الموجات الضائعة، وعن الوقوفات النادرة لنوارس ليلية."[2] لكنّه في النهاية يحمد الله على بقاء (البحر) في مدينة رحلت عنها كل الصور الجميلة "الحمد لله البحر ما يزال هنا!! البحر لم يمت".[3] وفي نفس السياق نورد ما يؤمن به البطل ياسين في رواية "**شرفات بحر الشمال**"، بأنّ "كل المدن التي لا بحر فيها مدن آيلة للزوال. البحر هو الحياة الدائمة فينا." [4] "المدن التي لا بحر فيها ينتابها الموت بسرعة. هل سمعتم بمدينة نشأت على البحر ثم ماتت؟".[5] ومدينة الجزائر لم تستطع الحفاظ على هذه الحياة لأنّها أعطت ظهرها للبحر بدل أن تتعانق معه واختار لها زبانيتها موتها" انسحب البحر من عيني وانسحبت شهامته. واحترقت هذه المدينة الانكشارية. مدينة البتر التي لا ذاكرة لها."[6]

---

1 واسيني الأعرج، سيدة المقام، مصدر سابق، ص200.

2 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص15، 16.

3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص73.

5 المصدر نفسه، ص182.

6 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تعدّ رواية "**سيدة المقام**" رواية ذات **رؤيـة فجائعيـة** سيطرت فيه الكآبة والحزن شخّصت المكان بكل تفاصيله، حتى أضحى تيمة مرافقة لقيم الحب وانكسار النفوس وانحدار البلاد والاظطهاد الثقافي.

يرتبط بطل "**ذاكرة الماء**" **بالبحر**، ويتواصل معه، فهو المتنفس الوحيد الذي بإمكانه أن يهون على الأستاذ محنة الاغتراب التي أصبح يعيشها في مدينة يطارده فيها الموت في كل لحظة على غرار بقية المثقفين، فالبحر يشعره بحالة استئناس كلما أقبل إلى النافذة، يملأ صدره برائحته، ويسمع تكسرات أمواجه، على الرغم من خطر الوقوف عند النوافذ إلا أن السارد يفتحها ليستمتع برائحة البحر، "" أفتح الباب والنوافذ، أملأ صدري برائحة البحر – أتمتم –. الحمد لله البحر ما يزال هنا !! البحر لم يمت."[1]

فهذا التواصل بين البطل والبحر فهو صورة من صور الالتحام بين الإنسان والطبيعة الناتجة عن الإحساس بوجود البحر، رمز الأمن والهدوء والراحة التي نستشفها من زرقته وصفائه والصراع من أجل البقاء في امتداده، ورمز الوعي واليقظة والضمير الذي لم يمت.

ونظرا لجنون البطل بالبحر فهو لا يكتفي بالإطلالة عليه من النافذة، بل نجده يغامر بالنزول إلى الشاطئ رفقة ابنته"ريما"، ليستمتعا بهدوئه وجماله فـ"البحر كبير وجميل يعطي الإحساس بالعزلة والوحدة." [2]

ففي هذا المكان يلتقي سحر البحر وسحر الكلمة من خلال إحضار البطل لديوان صديقته الشاعرة المغربية فالعزلة كما يقول، "كانت تستدعي الماء واللون والشعر."[3]

---

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص15، 16.

2 المصدر نفسه، ص 163.

3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يعود البطل إلى البحر مرة أخرى ولكن برفقة صديقته "ايماش" هروبا من ضغط المدينة، وفي هذا الفضاء، يتحدث البطل عن هواجسه التي لا تختلف عن هواجس مثقفي العشرية السواد في الجزائر، فقد شبّه البحر "كأنّ البحر يسحبني باتجاهه. الموجات، تتوالى في حركة رتيبة، لقد نفرتنا البلاد يا "ايماش" حتى صرنا نموت، وكأنه كان يجب أن نموت... صرنا أقلية كما كنّا ولكن هذه المرة في عزلة مطلقة. اقلية متهمة بعدم فهمها لبلادها..." [1] ومع رائحة الملوحة والبحر، أرادت صديقته أن تنسيه قليلا الموت والخوف، فغيرت مسار الحديث ذي النبرة المؤلمة إلى الاستمتاع بصوت الأغنية الشعبية للشيخ العفريت التي كانت تنبعث من البار المواجه للبحر.

"إذا نبكي من الهجران

إذ بْكي العاشق يرتاح".[2]

وفي ظل هذه الأجواء الرومنسية استسلم البطلان لسحر البحر وسحر الأغنية " أغمضت "إيماش" عينيها، أغمضت عيني، وبدأنا نمشي دليلنا الموج، ورائحة الملوحة والرمال التي كانت تتكسر تحت أقدامنا، وصوت الشيخ العفريت." [3]

على غرار أبطال الكاتب في مختلف الروايات التي استثمرت البحر، يبرز لنا **علاقته بالبحر** من خلال فعل الاستذكار في رواية "**شرفات بحر الشمال**"، فسيسترجع سواحل الوطن المفرغة الموحشة التي وطأتها أقدامه للمرة الأخيرة " على هذه الحافة التي كنت ألمس ماءها ورملها للمرة الأخيرة كان البحر يعطينا درسا في سيرة الخلق ويعلمنا في غفلة منا كيف نصير متسامحين مثل مائه وملحه."[4] ويواصل تحفيزه للذاكرة بتداعي

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص349.

2 المصدر نفسه، ص345

3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص192، 193.

الصور المحزنة، " كان البحر الموحش الذي تركته ورائي يندفع بقوة في الذاكرة، هو هكذا يبدأ دائما هادئا ومسالما قبل أن ينتهي عاصفا."[1] في هذا المقطع اعتبر ياسين البحر في الجزائر موحشا، لأنه أخذ حبيبته"فتنة" التي كانت تتمنى أن تدفن فيه، وهو أيضا نفس حلم حنين لمّا قالت"، " ياه، ياسين، لو تعرف كم أحلم، عندما أموت أن أجد رجلا يضع جسدي بهدوء في البحر مثلما فعلت كنزة، وكلما مرّ العشاق على المكان يرشقونني بالنوار أملا في حياة جميلة."[2]

البحر رمز طبيعي للحياة وسبب من أسباب الوجود الإنساني واستمرار هذا الوجود وهو أيضا عامل من عوامل بقاء المدينة أو ضياعها، فالمدن – كما يصورها البطل مصيرها مرتبط بالبحر "مع ذلك المدن التي لا بحر فيها مدن ينتابها الموت بسرعة. هل سمعتم بمدينة نشأت على البحر ثم ماتت؟...."[3]

ففي تشكيل الرواية لصورة البحر تزاوج بين صورة مرجعية للبحر وصورة خيالية يحملها الراوي (البطل) للبحر، تسعى إلى تحويله إلى" مكانية حلمية مكانية رمزية مستحضرة عبر اللاشعور".[4] فكأنّ البحر صورة عاكسة للقضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية، التي يريد أن يفصح عنها الكاتب، وفي مقاطع أخرى من الرواية يعطي البطل للبحر بعدا صوفيا، عندما يأخذ في تأمل حبيبات الرمل، التي تحمل سر الحياة الإنسانية "من يستطيع أن يعلم سر هذه الحبيبات الرملية الصغيرة سيعرف السر العميق للحياة كلها."[5]

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 192.

2 المصدر نفسه، ص305.

3 المصدر نفسه، ص193.

4 ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص158.

5 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص126.

كما يمثل البحر لياسين مصدر رزقه لأنّه من رمله يصنع تماثيله ونجد هذا في قوله: "للبحر أثر كبير في تماثيلي من رمله ومادة الطين التي آتي بها من قريتي أصنع ما تراه الآن لا فضل لي من ذلك إلا ما تمنحه لي الطبيعة بسخاء."[1] فذلك هي دلالة البحر عند السارد "البحر كمكان مفتوح يجسد أحلام أبطاله، ويجسد همومهم وطموحاتهم."[2] ولأنّ البحر يعتبر الخزان الحقيقي للحالة الشعورية للكاتب، فهو لا يستهوي العشاق فحسب كما سبق وأن أشرنا عند تناول البحر في رواية "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء"، وإنما يستهوي كذلك الفنانين من موسيقيين ورسامين... يولعون بسحره وامتداده وبأسراره وغموضه، فينعكس ذلك في إبداعاتهم وهذا ما أخبر به "ياسين" الفنان "بيدرو": " البحر وحده يوفر لنا فرصة الاعتراف بالحماقات ويستمع إلى فضائلنا وخروقاتنا المتكررة بمزيد من التسامح والغفران". [3] فهو المرآة التي يرى الإنسان على صفحتها الزرقاء اللامتناهية ذاته، فتشعره بضآلة حجمه. العالم المتناهي في الكبر الذي يتحدث عنه فيلسوف المكان "غاستون باشلار." [4]

ومن صور التوحد والتماهي مع البحر ما ينقله "ياسين" عن حبيبته "فتنة": "من فرط عشقها للبحر كانت دائما تكرر على مسمعي أمنيتها الكبيرة أن تدفن في عمق مائه... وأن تنزل بهدوء نحو القاع." [5]

و كذلك أمر "كنزة"، التي رمت بنفسها في عرض البحر، بعد قصة حب فاشلة "ذهبت إلى الميناء القديم، وهناك أنهت أيامها." [6]

---

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص118.

2 مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة، مرجع سابق، ص115.

3 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص124.

4 غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص170.

5 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص56.

6 المصدر نفسه، ص240.

فالحالة السارد الشعورية المشحونة بالحزن والأسى لفقده حبيبته فتنة، فيأخذه الشوق والحنين إليها وهو يقول متذكرا " وقفت على الحافة اكتشفت فجأة لذة الصمت وصفاء البحر وفجاعة أن تفقد إنسانا عزيزا وضعت الكمان (...) وبدأت أعزف لفتنه، البحر وللأموات فقط، بقايا النشيد الأندلسي الحزين".[1]

"وقبل أن أغادر المكان، أنتقي أجمل زجاجة عطر فارغة من اللواتي حملتها معي إلى حافة البحر... أملأها بالأبجديات اليائسة التي تبدأ كلها عادة بـ: الغالية جدا فتنة وتنتهي بـ: ياسين الذي يتمنى لو لم يحبك، ثم أدخل إلى عمق البحر، وأندفن بين الأمواج التي سرقتها مني... وهناك أطوح بأقصى قوة ممكنة بالزجاجة".[2]

يبرز البحر في رواية شرفات بحر الشمال عالما فنيا ثريا "يحمل سر الحياة وأفق طافح بالأسرار والدلالات."[3] وقد تراوحت دلالاته بين الفقد والحب.

كما يعتبر (البحر) بالنسبة لشخصيات الرواية مصدرا للإلهام وللحب والبوح والتأمل واكتشاف الذات والعالم وجسرا بين الوطن والمنفى.

أما فيما يتعلق بدلالاته ومعانيه السلبية، فتتجلى في سطوته وجبروته وارتباطه بمعاني الحزن والرحيل والموت، وهو المآل الذي انتهت إليه أغلب شخصيات رواية شرفات بحر الشمال.

والبحر في رواية "كتاب الأمير"، حلقة وصل بين مكانين، بين مكانه الحقيقي والمكان الذي يريد أن يكون فيه إذ لجأت الشخصية إلى البحر محدقة إليه حينما كانت تشعر بوجع جسدي وذلك للتخلص من الوضع الراهن كان هناك هروبا من المكان

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص61.

2 المصدر نفسه، ص61.

3 أحمد زنيبر، جماليات المكان في قصص إلياس الخوري، دراسة نقدية، النتوخي للطباعة والنشر، الرباط المغرب، ط1، 2009، ص 62.

الحقيقي إلى المكان الموجود في الذكريات السابقة، لأنّ هذا المكان" يمزج علاقة الماضي بالحاضر، والحياة بالوجدان، ليس سهلا على المرء ترك جلّ حياته تذهب درج الرياح، فالعلاقة بين الإنسان والبحر هي علاقة الذكرى والكدح."[1]

فالرواية قدّمت لنا فيضا من المشاعر لكلا الشخصيتين للأمير والقسّ، اتجاه البحر، بحيث هذا المكا المفتوح مساحة كبيرة من الخطاب السردي، فقد انطلقت أحداث الرواية القائمة على تقنية التذكر والاسترجاع من البحر، وكان انتهاؤها أيضا في المكان نفسه.

جاء الحديث عن البحر مرتبطا بالفضاء المديني، فالأميرالية التي يرمز بها السارد إلى مدينة الجزائر، يجري تقديمها في الرواية من خلال محاذاتها للبحر، وإشرافها عليه، فهي الحد الفاصل بين البحر واليابسة (الوطن).

من اللوحات الفنيّة الجميلة التي قدمها الراوي عن التعالق والتماهي بين المدينة والبحر ما قدمه السارد من وصف: "كانت خيوط الشمس الأولى قد اتضحت تماما واختلطت ألوانها بلمعان سطح البحر... زادت سكينة الماء أكثر... غاب الميناء والأميرالية التي لم تظهر إلى بعض أعاليها، وانطفأت القصبة ببناياتها البيضاء التي تعودت أن تتسلق الجبل الذي يعطي بظهره للبحر." [2] وبما أنّ الأميرالية قريبة من البحر، فقد كان معبرا سهلا على الأعداء للنفاذ منه، وأحكموا سيطرتهم عليها، كما أنّ البحر هو المنفذ الذي خرج عن طريقه الأمير إلى منفاه القسري، بباريس، "التفت صوب البحر والسماء من خلال نافذة الباخرة الثقيلة، تأمل المياه المتدفقة التي كانت تتمزق على جنبات السفينة، لم يعد يرى أسراب الطيور التي شاهدها لأول مرة وهو يمد رجله على سلم الأصمودي، ترفرف، ثم تغيب في الأفق المسود، لم يعد يسمع صوت المؤذن عندما

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص 146.

2 المصدر نفسه، ص16.

كان يقطع بهو السفينة... لا شيء سوى الأمواج المتعددة التي كانت تتكسر على حافة السفينة." [1]

فهذا المقطع السردي يصور لنا الحالة الشعورية المشحونة بالحزن والأسى والألم التي انتابت الأمير، أثناء رحيله، وابتعاده عن وطنه، وهو يشاهد البحر وأمواجه تتصارع وطيورا خيّم عليها الظلام، فيلجأ الأمير إلى "كتاب التوحيدي عله يجد فيه ما يسليه عن لحظات الرحيل القاسية يتوقف عند فصل الغريب الذي ملأ قلبه وعينه."[2]

واللجوء إلى العوالم الروحية للتوحيدي، هو سند يمده بالقوّة أمام ابتلاء الاغتراب، وهو تأكيد بالتمسك بالأصل والهوية الوطنية التي حاول المستعمر طمسها والقضاء عليها بحرق مكتبات الأمير، قراءة في كنف الصوفية تجعل الأمير يتخلص من الآلام والأحزان والخيبات التي تنتابه، وهو يشق في قلبه كما تشق السفينة عباب البحر إلى منفاه بعيدا عن الأميرالية المدينة التي سقطت فريسة في يد أعدائه، كما سقطت مدنا أخرى طالما منحها كلّ ما يملك من حب وقوة لحمايتها والمحافظة عليها من أيدي الأعداء الغاشمين.

"كان الأمير جالسا في قمرته، يتأمل البحر، وهو يرجع إلى الوراء والطيور، وهي تنسحب شيئا فشيئا من المشهد، طلب منه قدور بن علال أن يقوم إذا شاء لكي... يودع وهران الممتدة على مرمى العين بسهولها وبحرها وبناياتها الإسبانية والسانتا كروث التي كانت من بعيد كطائر يتهيأ للتحليق، ولكنه اعتذر... لا يريد أن يرى وهران تهرب من عينيه كأنه يراها للمرة الأخيرة." [3]

وفيما يخص التشابه القائم بين المدن والبحر ما صرّح به "مونسينور ديبوش" أنّ ثمّة "مدن ثلاث تتشابه في جمالها ومواقعها وبشرها: مارسيليا من هذا العلو، وبونة من

---

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص454.

2 المصدر نفسه، ص452.

3 المصدر نفسه، ص542

أعالي كاتدرائية القديس أوغستين، والجزائر من أعالي السيدة الإفريقية، كلها أمكنة تطل على البحر ونوافذ الكاتدرائيات بها لا تفضي إلا إلى الماء والنور وشهوة التلاشي."[1] فالبحر كما يعتقد القس ديبوش، يحيل إلى قيمة جمالية وإنسانية ووجدانية، تتمثل في رمزية التقارب وتعايش الناس فيما بينهم رغم اختلاف الأديان، فهذه الكنائس الجميلة هندسياّ، الواقعة على ضفاف المدن (مرسيليا، عنابة، ومدينة الجزائر)، يضفي عليها البحر هالة من القداسة. ومن شدّة عشقه للجزائر ولبحرها، يطلب من خادمه جون موبي أن يحقق حلمه "كم أحلم عندما أموت... أن تزرع تربتي في البحر فجرا، فقد غادرت تلك البلاد في حالة جوع منها".[2] وهي الوصية التي نفّذها جون موبي، لمّا حمل ترابه إلى السواحل الجزائرية، وهو على متن قارب الصياد المالطي "جنح القارب مرة أخرى قليلا نحو اليمين تحت هزات عنيفة للماء، متفاديا كثافة الضباب وصوت السفينة التي تمخر الأمواج، وتشق صدر البحر الأملس كمرآة... تدحرج القارب نحو اليمين...".[3]

لا يمكن أن نتغافل عن الجانب التاريخي لهذه الوصية لما لها من دلالات إنسانية في علاقاتها بين الأشخاص والديانات والثقافات، بالإضافة إلى كونها قد حركت في الكاتب أبعاداً جمالية حكائية وتخييلية، جعلته يقدم لنا لوحات فنية متخيلة في البحر والطبيعة كوصفه جمال ميناء الجزائر عند اقتراب السفينة التي تحمل جثمان الأسقف الذي طالما خدم أهلها "كان الضباب قد انسحب نهائيا وأصبح ميناء الجزائر والأميرالية... أكثر جمالا ونصاعة... الباخرة ما تزال تزحف نحو الميناء وطيور النورس التي كانت تحيط بأعاليها وسواريها مشكّلة هالة من البياض."[4]

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص541

2 المصدر نفسه، ص542

3 المصدر نفسه، ص16.

4 المصدر نفسه، ص203.

ولا يمكن ذكر البحر بمعزل عن الأمكنة المتعلقة به كالموانئ الأميرالية التي تحولت من مراكز للتجارة إلى مناطق نفوذ للغزاة، وهذا ما أحزن الأمير قائلا لمونسينيور ديبوش"كنا نستورد البارود والكبريت ونورد اللحوم والقمح وكل ما كان يحتاجه الفرنسيون في بلادنا".[1] وذكر سفينة (Solon) التي نقلته إلى مارسيليا بعد استسلامه للقوات الفرنسية، وسفينة الطاميز (Tamise) التي نقلت جثمان ديبوش، وما إلى ذلك من الوسائل النقل البحرية التي استعان بها كل من دخل المدينة (الأميرالية، مرسيليا، وهران)، أو خرج منها، كأماكن انتقال لها دلالاتها.

يعدّ البحر في رواية، كتاب الأمير، فضاء مهما في سير الخطاب السردي، فهو بداية الحكي الروائي ونهايته، مع السارد "جون موبي" وسيّده" ديبوش". فلقد كان البحر إطارا ترتكز عليه نفسيات الشخوص بأمزجتها كما أنّه "جسر تمر من خلاله الأفعال الروائية."[2] فالكاتب يصور لنا البحر كآخر مشهد في النص الروائي، لانه يمثل الذكريات التي لا تنسى، وينظر اليه على أساس، أنه فضاء لما حدث وما سيحدث.

ونخلص إلى أنّ البحر من أهم الأمكنة ورودا في النماذج الروائية المختارة، وقد وظفه الكاتب مشددا على علاقته بالفضاء المديني، وهو أمر طبيعي، فتاريخ المدينة بوجه عام والمدينة الجزائرية على وجه التحديد مرتبط بالبحر، وقد كشفت الرواية من خلال ذاكرة المكان عما يختزنه تاريخنا المغاربي والعربي والإسلامي من مخزون غني بالأحداث والأبطال والظواهر الإنسانية التي يمكن للسرد العربي أن يوظفها لإغناء كتابتنا السردية غنى تاريخنا وحضارتنا.

وهذه **الدلالات** نفسها تتكرس في رواية "**سوناتا لأشباح القدس**"، أين تبدأ الساردة مي في إنتاج خطابها أيام كانت مع والدها على متن السفينة على سطح البحر... فالبحر

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص180.

2 ج. ب كولد ستين، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم زحل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002، ص36.

هو الشاهد الوحيد على محنة انفصال الأمير في رواية كتاب الأمير، ومحنة انفصال الطفلة "مي" عن الرحم الأول الأم/ الأرض وحضوره في النص دلالة على الذات المتألمة المتصارعة في داخلها والمتلاطمة تلاطم أمواج البحر، من حيث كونه فضاء مفتوح لاسترجاع ذاكرة محملة بالعواطف والأشجان، وبثقل التاريخ والأوطان، وهو إلى جانب كل ذلك فهو فضاء مفتوح على باب الهوية والانتماء.

وفي وصف مدينة الأندلس، نجدها تتحسر على أجدادها الذين رموا في البحر: "عندما عبرت بوابات طليطلة القديمة، شعرت براحة داخلية قلّما شعرت بها سابقا، تَمتمتُ في أعماقي بشكل لا إرادي: إذن هذه هي مدينة أجدادي الذين سرق مجدهم ورموا في عرض البحر.؟ شعرت بنسيم خفيف يعبر المكان محملا بعطر لم يكن بعيدا عن رائحة الياسمين ومسك اللّيل."[1]

1-2- الأمكنة المغلقة:

هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، فهو مكان السكن، الذي يأوي الإنسان إليها بعيدا عن صخب الحياة، ويعيش فيه لفترة زمنية طويلة، سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، وفي ذلك يقال: "هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته كمكان العيش والسكن الذي يأوي إليه الإنسان ويبقى فيه فترات من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، لذلك قد يكشف عن الألفة والأمان وقد يكون مصدر للخوف والذعر."[2]

فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرا للخوف والأمكنة المغلقة هي التي " ينتقل بينها الإنسان ويشكّلها حسب أفكاره وحالته الشعورية،

1 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص329.

2 فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، مرجع سابق، ص70.

والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره، وينهض المكان المغلق كنقيض للمكان المفتوح، وقد تلقف الروائيون هذه الأمكنة، وجعلوا منها إطارا لأحداث قصصهم ومتحركا لشخصياتهم."[1] والأمكنة المغلقة متعددة، منها، الأمكنة الأليفة، كالبيت والقصر، وهناك الأمكنة الاختيارية كالمقهى، والأمكنة الإجبارية كالسجن.

1-2-1- البيت:

يعتبر البيت كما هو متعارف عليه المسكن، أو المأوى الذي تأوي إليه جميع المخلوقات طلبا للراحة والاستقرار، فهو البنية الأساسية للعمران البشري المتمثل في مجموع القرى ومجموع المدن ولأنّ البيت "ليس مجرد مكان نحيا أو نسكن فيه، وإنما هو جزء من كياننا ووجودنا الإنساني".[2] فإنّ باشلار جعل للبيت جسدا وروحا واعتبره عالم الإنسان الأول الذي يتيح له أن يحلم بهدوء[3]، ويذهب إلى أنه "واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا."[4] لذلك نلقى الإنسان ما ينفك يعلن من خلال الإقامة في مكان ثابت، سعيا وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات.[5]

ورغم تعدد التسميات التي يحظى بها البيت في الأعمال الروائية، كالمنزل، الشقة، الدار، فإنّ هذه التسميات تلتقي جميعا لتؤكد دلالة واحدة مفادها، أنّ البيت " مكان لابد

1 الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص204.

2 غاستون باشلار، جماليات الصورة، تر: غادة الإمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص290.

3 ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص37.

4 المرجع نفسه، ص 38.

5 ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص52.

منه لضمان استقرار الفرد وإثبات وجوده، فهو خلية يتجمع فيها وداخلها أفراد العائلة حيث يمارسون بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية."[1]

ويمكن التمييز في الروايات المختارة بين البيت الشعبي والبيت المديني.

1-2-1-1- البيت الشعبي:

يحضر فضاء القرية في رواية "**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**" من خلال ربط شخصية البطل بالبيت الشعبي الذي يتواجد كما وصفه "داره المرمية خلف هوامش القرية. طريق المقبرة." [2] حيث تتفرق المساكن التي يسميها المغارات"بيوت صغيرة واطئة كأن حوافر الخيل مرت فوقها. تنبعث من بعض نوافذها الصغيرة أضواء هزيلة، تذكر بالكائنات الحشرية التي تعيش داخلها، متدكسة كالبضاعة المعدة للشحن. تتآكل كالبعوض فيما بينها جوعا، تلتهم طعام اليوم وهي تدرك أن طعام الغد غير مضمون..... هذه البلدة هي هي منذ أن تركها الاستعمار. أكوام صغيرة من الحجارة تماسكت فيما بينها بقليل من الطين والوحل والتبن وروث الأبقار مغارات صغيرة. عادية جدا جدا."[3] فتمنح المكان طابعه الريفي، وتبرهن على افتقاره لأقل ضرورات العيش الكريم، وتفصح عن الوضعية الاجتماعية والمعيشية لأهل القرية.

وعبر المريرة (طريق صغيرة) التي يسلكها السارد البطل، المليئة بالقاذورات والروائح الكريهة، تحمل بين حفرها تفاصيل الفراغ الموحش المتماهي في نفسية البطل، متسائلا، "قبل ولوجه الدار هل كان لابد أن تأكلنا المسافات الطويلة وبرد الليل... ونطأ على هذه الأشواك المنتصبة كالرماح في الأرض... لنصل في النهاية إلى هذا القبو المظلم؟".[4]

---

1 أحمد زنيبر، جماليات المكان في قصص إلياس الخوري، مرجع سابق، ص53.

2 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص12.

3 المصدر نفسه، ص28.

4 المصدر نفسه، ص71.

فمن الزقاق المظلم بأسلاكه الكهربائية العتيقة، يسرع إلى بيته لعلّه يتخلص من عالم المعاناة، "من بعيد بانَ له ضوء داره صغيرا صغيرا.. كنجمة هاربة وسط ظلمة حالكة... قدر أن الدار قريبة لكنه بقدر ما خطا خطوات متسارعة إلى الأمام بقي ثابتا في مكانه."[1]

بيت تتعمق فيه مشاعر الأسى والحزن في نفس البطل "عيسى"، ويزداد ألما وقهرا وهو ينظر لأطفاله النيام على فراشهم الرّث، فهو يصفهم بـ: "مخلوقات بشرية عارية كالدود الأحمر، مطّطها الجوع حتى أصبحت كالأسلاك... أجسام متداخلة في شكل هندسي مضحك ومحزن."[2]

نستشف من هذا المقطع السردي دلالات الشقاء والحسرة، والبؤس والفقر، التي تفسر الواقع الاجتماعي والنفسي والاقتصادي الذي يعانيه البطل وغيره من سكان القرية، ممّا أشعره وهو يتأملهم بـ "رغبة ملحة بالبكاء عاليا عاليا حتى تسمعه جميع الخلائق..."[3]

ونفس الصورة نجدها في في رواية "**نوار اللوز**" من خلال حديث "صالح بن عامر" عن بيته الواقع في "حي البراريك". بحيث استولى على مساحة نصية معتبرة مقارنة بالأفضية المكانية الأخرى، فمنه تنطلق الأحداث، فخروج "صالح بن عامر الزوفري" من بيته، يعني بداية الأحداث، وعودته إليه يعني توقفها. يقول باشلار: ".. إنّ البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج الأفكار وذكريات وأحلام الإنسانية... ولهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا..."[4].

وتتكرس صورة **البيت الشعبي** بخصائصه، ودلالاته في رواية "**نوار اللوز**" من خلال وصف السارد لبيت "صالح بن عامر"، أو من خلال حديث "صالح بن عامر" عن

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص 20.

2 المصدر نفسه، ص 73.

3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4 غاستون باشلار، جمالية المكان، مرجع سابق، ص38.

بيته الواقع في "حي البراريك". ومثلما تحدثنا سابقا عند تناول البيت في رواية "ما تبقى"، فقد جاء البيت في "نوار اللوز" – أيضا – مرتبطا بشخصية البطل، وبطبيعة الرؤى والأفكار التي تحملها هذه الشخصية ففي الأدب دائما يكون البيت تعبيرا صادقا عن الإنسان، كما يقول " روني ويليك"" إنّ بيت الانسان امتداد له، فإذا وصفت البيت، فقد وصفت الشخصية "[1]، فبيت صالح بن عامر هو فضاء يمتد إلى رحبة التبن والإسطبل، فهو متمسك بشخصيته البدوية العربية الأصيلة، فلا يمكن له الاستغناء عن حصانه الذي يشاركه كل صغيرة وكبيرة.

يتتبع السارد في "نوار اللوز" حركة البطل صالح بن عامر التي تكشف عن أهم الدلالات المتعلقة بالبيت في هذه الرواية."لم يدر كيف رفع عينيه نحو السقف الهرم، تذكر أنه من بين هذه الأخشاب تسريب الجازية ".[2]

تتضح صفات القدم والهشاشة من خلال حيطان هرمة وسقف مثقل بالأتربة، وينبعث طيف الجازية أخت الحسن بن سرحان التي لا تنفك تشق الحائط كالنور، مما يعطي البيت دلالات الانفتاح على الماضي التاريخ العربي، ويخلق صورا ذات طابع أسطوري خرافي، حيث يعيش الحلم مع "الجازية" ويعيش الواقع مع زوجته "لونجا".

ويتصف البيت بازدياد توسع شقوقه بفعل أمطار الشتاء الغزيرة وتساقط الثلوج، أسرّ صالح بن عامر لنفسه: " أخ الله يحفظ ذات صباح نردم أحياء تحت أنقاض هذه البراكة أنا ولزرق، والكلبة شطيبا."[3]

---

1 رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص288.

2 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص14.

3 المصدر نفسه، ص18

يجسد بيت البطل شدة المعاناة والفقر والبؤس، فهو بيت متواضع قديم ومتهالك معرض للاندثار، مع قساوة الشتاء ولياليه الباردة والحرمان، يقول السارد: " حين حاول رفع رأسه لذعته البرودة السامة... تأمل الأرضية المتسخة وبقايا الزجاجات الخمرية الفارغة ورائحة النبيذ الأحمر، الكلبة شطيبا تنام مغمضة العينين في طبق الخبز، ملتفة على نفسها كالثعبان.... لأوّل مرة منذ وفاة المسيردية (زوجته)، يشعر بفراغ غيابها."[1]

إنّ صورة المكان الفوضوية والفراغ الذي تمر به الشخصية بعد وفاة زوجته التي كانت تمنحه النظام والحياة، فقد السّارد السند الذي كان يحتمي ويطمئن بحضوره، فهو يحس بالعزلة والوحشة، وهذا الإحساس تجد الذاكرة له منفذا يعود به إلى أمّه عندما قال: " أتذكرك الآن يا ابنة سيدي الرجال ولالّة النساء مثلما أتذكر أمي التي ورثت أحزان أبي وقبيلتها..."[2] فحين ننظر إلى البيت، يبوح لنا بأسرار "صالح بن عامر" وبواقعه المر الذي يعيشه من فقر ووحدة وقلق، " فالروائي يعمل على أن يكون بناؤه له منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته... بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل وقد تسهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها."[3]

فالبيت يمثل له الحياة الفردية والتي يتمتع من خلالها بحرية كاملة بعيدا عن الآخرين من جهة، ويكشف اللثام على سلوك شخصيته الأخلاقية والاجتماعية والدينية والثقافية والنفسية من جهة أخرى، فمن سلوكياته شرب الخمر، ملاذه الآمن من الأحزان التي تسيطر عليه وتغزو المكان، وكذلك يكشف علاقته مع لونجا البربرية بعيدا عن

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص15

2 المصدر نفسه، ص26

3 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص30.

عادات الفضاء القروي العام، وإعطاء علاقتهما الصفة الشرعية، بعدما حملت منه، فتشّكل لديه وعي واحساس عميق بقيمة البيت.

ويتصل البيت أيضا بلحظات الخوف من المستقبل، ومن المجهول، عندما تخبر "لونجا" "صالح بن عامر": " أخاف أن افتقد ذات فجر بارد، حنانك ومجتك لي. أنت بابا ويما وجبال جرجرة التي لا ينتهي امتدادها."[1] فهي تخاف أن يكون مصيره مثل مصير صديقه العربي الذي مات في رحلة من رحلات التهريب الخطرة، إلاّ أن لحظات الحب التي تجمعها بصالح بن عامر تبدد هذه المخاوف، وتثير في نفسها مشاعر الفرح والسرور، فكان أن "ابتسمت في أعماقها تدحرجت أشياء مضيئة ونجوم جميلة... ما يزال في قلب بابا صالح متسع للفرح والحب."[2] ولا يختلف بيت البطل عن باقي بيوت حي لبراريك الذي يقطنه سكان مسيردة، فهي تحمل نفس الدلالات المأساوية: كالضيق والقذارة والافتقار للأثاث والأشياء، ومن هنا فإن هذه البيوت الشعبية التي تصورها الرواية تكشف عن تدهور الأوضاع الاجتماعية في الفضاء القروي، ومن الأمثلة على ذلك بيت "ماما عيشة" يحمل كلّ معاني البؤس والحرمان، ويحيل إلى الوضعية الاجتماعية الرثة لهذه المرأة المجاهدة التي ما تزال تقاوم قساوة البرد في حي لبراريك، "من يدخل بيتها، يخال الروث الملتصق بالحيطان إسمنتا مسلحا."[3]

كما أنّ للبيت تأثير وانعكاسات على نفسية البطل، إذا ما اعتبرناه معادلا موضوعيا لإدانة الواقع ومحاولة التغيير، ولعلّ هذا ما زرع في نفس صالح بن عامر حب المغامرة والتمرد والحنين إلى الماضي.

---

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص141.

2 المصدر نفسه، ص135.

3 المصدر نفسه، ص25

وفي مقابل هذه البيوت المتواضعة نقف عند بيت الحاجة "طيطما" في فيلاج اللفت الذي ترتبط دلالاته بمعاني البذخ والترف والغنى، الذي قصده "صالح بن عامر" لبيع بعض البضائع المهربة ولقضاء وقت ممتع يتناسى من خلاله آلامه وأحزانه، "أعاد الدق من جديد... أطلت امرأة من الأدوار العليا. عرفها... انفتح الباب الخشن على مصراعيه".[1] وحينما دخل البيت، رأى ورودا عند مدخل الدار، تتسلق الدرج بكامله حتى الطابق الأعلى... سمع صوت أمر، عرف أنه صوت طيطما "أقلي الكبدة يا بنت فهو يحب الكبدة."[2]

وفي مقطع أخر يصف السارد (البطل) بعض أشياء البيت ويبرز من خلالها حالة الترف والبذخ التي عليها المكان، فقد وصف السارد أثاث بيتها: "طيطما امرأة تقليدية تزوق حجرتها بالزرابي التي تأتيها من سبدو ومن تلمسان، وبالأواني البيدرية التي تأتي من بلدة مسيردة الحائط مغطى بصور الممثلات والنساء."[3]

تكشف هذه الفروقات بين بيوت حي لبراريك وبيت طيطما بفيلاج اللفت عن حجم الهوة بين الفقراء والأغنياء، فبيت البطل خال من الأثاث إن لم نقل منعدما، باستثناء بعض الأغطية القديمة ووسادة ومصباح زيتي قديم، دلالة على البعد الحضاري بين البيتين، وإن كان سبيلهما من طريقة غير شرعية وهي التهريب.

إلاّ أن الرواية تنفتح على كلّ التوقعات وتزرع الأمل من خلال الشروع في بناء السّد في قرية مسيردة، هذا المشروع الذي سيغير من الأوضاع الاجتماعية لسكان القرية، ويخفف من حدة فقرهم وبؤسهم ويضمن لهم الحياة الكريمة، ويعيد الأمل أيضا إلى قلب "لونجا" خاصة بعد اعترافها بحملها، الذي يعدّ إيذانا بحدوث تغيرات جذرية، ستمس حياة

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص25.

2 المصدر نفسه، ص62، 63.

3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الشخصية وتغير نمط حياتها وتحقق من خلالها أحلامها المستقبلية وآمالها في تحسين واقعها المعيشي. فها هي تفكر في الدار العامرة أحسن من الدار الخاوية، دلالة على ميلاد حياة جديدة "أن تذهب إلى دار صالح للاطمئنان على الأقل صحيح أنه لا يوجد شيء مهم قابل للسرقة ولكن مع ذلك فالدار العامرة أفضل من الدار الخاوية... دار طيطما على ضخامتها يحكى أنها تحولت الآن إلى خراب تنعق فيه بوم مشؤومة، أكلت رأس أهل البيت ويخشى أن تلتهم الحي بكامله."[1]

تجسد البيوت في روايتي "**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**" و"**نوار اللوز**" **المستوى الاجتماعي المتواضع الذي يعيشه الإنسان في عالم القرية**، حيث الفقر والبؤس، وشظف العيش وقساوة الطبيعة في صيفها وشتائها. وقد تأسست الصورة العامة للبيوت على جملة من الدلالات السلبية، يأتي في مقدمتها: الضيق والبرودة، والقذارة وبساطة الأشياء وانعدام بعضها، مما أثر سلبا على نفسية الشخصيات، وبخاصة الأبطال الذين اجتهدوا في البحث عن أماكن أخرى رغبة في الانعتاق من ضيق أفق هذه البيوت ورداءتها.

ويحضر **البيت الشعبي** كذلك في رواية "**شرفات بحر الشمال**" مكانا تختزن فيه العديد من الذكريات والأحداث التي عاشها البطل في طفولته وشبابه في قريته الصغيرة.

كما يظهر بيت "ياسين" مكانا للأيام الجميلة، وتبادل الزيارات بين أهل القرية وخاصة فتنة عندما تزور بيت ياسين فتحكي لزليخة عن أخيها الموسيقي الذي فقدته، وترك فقدانه فراغا كبيرا في حياتها وتستمع بدورها إلى أحاديث زليخة شقيقة ياسين عن نفسها وعن أخيها. "كانت مولعة به وكنت مولعا بصوت نرجس، كلما زارتنا في البيت لتلتقي بأختي زليخة التي كانت تحبها وتسميها ليخة... كانت ليخة تجد متعة في قص تفاصيل تعلقي بالمذيعة نرجس." [2]

---

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص64، 65.

2 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص31.

يذكر ياسين لحظات الحب الأولى التي جمعته في هذا المكان بصوت المذيعة نرجس مقدمة برنامج آخر الليل، الذي ملك عليه كل حياته " كان صوتها يدفع بي نحو الأفراح الصغيرة... كنت أراني وأنا ممتد على الحصير أو داخل الفراش، استمع إلى الراديو في آخر ساعات الليل لأرمم الإنشاء الذي كنت ملزما بتحضيره لمعلمتي." [1] ولا يكتفي البطل بمثل هذا التواصل مع نرجس، ويحاول مراسلتها على أمل أن يتلقى ردودا على رسائله الكثيرة " بدأت أكاتبها بعد الرسالة الخمسين توقفت لأني لم أتلق أي رد لكني هذه المرة واصلت الكتابة لنفسي وصوتها حاضر في ذاكرتي وقلبي في الرسالة الألف تعبت، فتوقفت نهائيا مكتفيا بالإرث الكبير الذي جمعته." [2]

يبرز هذا البيت أيضا مكانا للفنّ وللعمل لاكتساب الرزق، ويمثل بالنسبة للبطل مدرسة تعلم فيها مبادئ فنّ النحت والموسيقى" في جلسات الخلوة عندما تنهمك زليخة في الطين، لمساعدة أمي في صناعة الأواني الفخارية، تعلمني فتنه سحر الأصابع، فجأة معها بدأت أعرف أن للأصابع لغة وعرفت بعدها أن أمّي وزليخة كانتا تتقنان نفس اللغة."[3]

فقد بدا المكان الشعبي لرواية "شرفات بحر الشمال" – على خلاف ما ظهر عليه في روايتي "ما تبقى" و"نوار اللوز" – فضاء مفعما بمعاني الألفة والحميمية التي تجمع بين أفراده (الأم أميزار والأخت زليخة والأخوان ياسين وعزيز).

1-2-1-1- البيت المديني:

ولكن عند انتقال البطل" ياسين" للعاصمة فصورة البيت تحوّلت بتحوّل أوضاع الجزائر المؤلمة، وهذا ما سنراه من خلال الأمثلة التالية من الرواية:

---

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص154.

2 المصدر نفسه، ص32.

3 المصدر نفسه، ص31.

البيت يمثل لياسين الاختباء خوفا من الموت: "سبع سنوات وأنا كالفأر أبحث عن أكثر الطرقات ضمانا للحياة لا أخرج من المربع الذي وجدت نفسي محشورا فيه."[1]

فهو يحطّ من نفسه بوصفه نفسه بالفأر، فالبيت يمثل له مجرد جحر، ضيق لأنّه وصفه بالمربع، الذي يعجز فيه عن الحركة بكامل حريته، كما أنّ الظروف أرغمته على السكن في مثل هذه البيوت الضيقة. ولكي يؤكد لنا ياسين، مدى ضيق بيته قال: "ماذا ينتظر من مريض بأرض وتربة وبلد لم ير منهم منذ سبع سنوات متتالية إلا بعض الأمتار التي توفر له فرصة التخفي." [2]

أمآ **البيت في المنفى** في رواية "**شرفات بحر الشمال**" بالنسبة لياسين يختلف عما هو في الجزائر، وهذا يظهر في المقطع السردي الذي وصف فيه بيت حنين قائلا: "قبالتي باقة النرجس التي عبرت بها عتبة البيت الجميل والتي وضعتها حنين في مواجهتي."[3]

"فالبيت جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول، قبل أن يقذف بالإنسان في العالم، وهو المكان المغلق الاختياري، هو المكان الذي يحمل صفة الألفة وانبعاث الدفء، العاطفي ويسعى لإبراز الجمالية والطمأنينة في فضائه، لهذا فالشخصية تسعى إليه بإرادتها من دون قيد أو ضغط يقع عليها."[4]

فالضيق والاستياء والخوف والظلم، دفعت البطل للرحيل، بحثا عن مكان أكثر استقرار، فكان البيت في المنفى كفيلا لتوفير الراحة والأمن.

ويتحدث السارد في رواية "**ضمير الغائب**" على الغرفة التي كان يكتريها البطل في مدينة الجزائر العاصمة فيركز على، " الحجرة الضيقة المتسخة والسقف الذي انتفخ

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص21.

2 المصدر نفسه، ص72.

3 المصدر نفسه، ص135.

4 مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة، مرجع سابق، ص38.

وأصبح يهدد يوميا بالانهيار... إذ ركض طفل صغير على سطحه تشعر كأن القيامة ستنزل على رأسك."[1]

ويظهر البيت بالإضافة إلى حالة القذارة والرطوبة والإهتراء يفتقد إلى الأثاث ولم تشر الرواية عدا للكرسي القديم والطاولة وشاشة التلفزيون، ويسميه البطل بـ" الجنرال المتقاعد الذي لا يعرف شيئا سوى إعطاء الأوامر." [2] طمس غياب الأثاث والأشياء في بيت "الحسين" دلالات المكان، وجعل وظيفته لا تتجسد إلا من خلال حركة البطل التي تملأه بمشاعر الوحدة والقلق والحزن على غياب القيم وتردي أوضاع المثقفين في عالم المدينة.

ويبرز البيت في "**ذاكرة الماء**" بمثابة الحفرة أو السجن أو القبر"... قبل أن أنتقل نحو هذا البيت الذي صار يشبه قبرا، يسكن به رجل يبدو أنه مازال على قيد الحياة." [3]، انتشر الرعب في أنحاء المدينة بعدما استفحلت عمليات الإغتيال فأصبحت كل البيوت غير آمنة وبخاصة البيوت الواقعة في مثلثات الموت كبيت الأستاذ عندما قال، "صرت عاريا أعيش أعزل مع طفلين وزوجة... ثم وجود هذا السكن داخل هذا المثلث الذي يشبه كل مثلثات الخوف والموت."[4] لقد صار الرعب من الموت هاجسا تعيشه الشخصية الأستاذ في كل لحظة وكابوسا يقلق منامها، فها هو يصف أحد جيرانه وقد جاء متأخرا لبيته، "عندما وقفت أمام باب البيت كنت منهكا... فجأة سمعت خطوات متسارعة... كان جاري الذي يسكن في آخر طابق يصعد جاريا مثل المذعور... داخل صمت الخوف سمعت زوجته وهي تصرخ في وجهه واش بك يا راجل؟... راها فايته الساعة الستة. تأخرت بزاف."[5]

---

1 واسيني الأعرج، ضمير الغائب، مصدر سابق، ص57.

2 المصدر نفسه، ص92.

3 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص16.

4 المصدر نفسه، ص80.

5 المصدر نفسه، ص382.

كلّ هذا يدفع بالبطل إلى الاستقرار في بيت صديقته فاطمة رفقة ابنته "ريما" واصفا إيّاه بـ"القبو الذي لا شيء فيه يصلح سوى مواجهته للبحر."[1] ولعلّها المزيّة الوحيدة التي فيه، أنه مقابل للبحر، أمّا ما تبقى منه فهو تعبير عن قساوة الوحدة ووحشة المكان وضيقه، ولحظات صمت وتأمل لاسترجاع ذكريات الماضي.

ونلحظ أنّ وصف البيت بالقبو، هو ذاته الوصف الذي استعمله البطل "عيسى" في رواية" ماتبقى" عندما تسآل، " هل كان لابد أن تأكلنا المسافات الطويلة وبرد الليل... ونطأ على هذه الأشواك المنتصبة كالرماح في الأرض.. لنصل في النهاية إلى هذا القبو المظلم؟". [2] وبالتالي يحمل معاني الضيق والظلمة والوحدة والألم.

وكما ذكرنا سابقا في حديثنا عن البحر، يبقى هو المنفذ الوحيد للبطل للخروج من حالته الشعورية السيئة لنسيان بعضا من همومه وأحزانه، فالبيت صار بمثابة الحصار أو الإقامة الجبرية للأستاذ الجامعي في رواية "**ذاكرة الماء**"، يختبئ وراء ظلاله المنغلقة ليعبّر عن الضيق والتعاسة والخوف، مما يجعله دائم الهرب إلى داخله خوفا من الخارج. "أقوم من الطاولة الكبيرة أدور داخل بياض الحجرة، أطل من النافذة صوب البحر الظلمة ما تزال تلف المكان."[3]

وارتبط أيضا بالمداهمات الليلية التي انتهكت بيوت شخصيات مثقفة عديدة: فنانين، كتاب وشعراء، من بينها بيت الشاعر يوسف صديق الأستاذ، الذي باغتته جماعة مسلحة مجهولة الهوية باقتحام بيته وتشويه جسده، وهو ما حكاه الأستاذ بمرارة: "فُتح الباب، فدُفع جاره بقوة من طرف شخصين مسلحين كانا في الوراء ثم التحق بهما بعد ثانية شخصان آخران، كتفوا نوارة ثم أخاها ووضعوا في أفواههم كتلا مبلولة من القطن،

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص20.

2 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص20.

3 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص20.

ثم أخرج اثنان منهما سكينتين عسكريتين."[1] وفي نفس السياق تصف نوارة بشاعة عملية اغتيال الشاعر يوسف: "وجدت جسدا ممزقا بدون قلب وبدون رأس. لست أدري كيف استطعت أن أظل واقفة على قدمي وجدت الرأس مرميا تحت مكتبه كان راشقا عينيه في خزرته لا أنساه أبدا ما دمت حية."، ما من شك أنّ هذا الاقتحام الوحشي للمكان الأليف، يجعله يفقد ألفته، ويزعزع استقراره ويحوله إلى مكان للرعب والموت. ويبث في قلوب الناس الرعب واللاأمن.

في رواية "**كريماتوريوم**" نجد صورة **البيت** مغيّبة نوعا ما، ربما يعود ذلك إلى شعور"مي" بالنقص المتمثل في الحرمان العائلي، خاصة الأبوي والبيتي، ولكنّها ارتبطت ارتباطا وثيقا به، كونها كبرت فيه ووضعت فيه لمساتها الفنيّة. فتصفه قائلة، " كلّ شيئ في البيت كان هادئا ومستسلما، الورود، اللوحات القديمة، البيانو، الخزانة العتيقة، الصندوق الصغير الذي خبأت فيه ذات زمن شؤوني الصغيرة وأسراري، إلانقرات المطر، والفرشاة التي كانت تصعد وتنزل في حركة موسيقية شبه رتيبة..."[2] كما أنها جعلت منه موطن الراحة والإلهام والفن، كل حواسها متعلقة به، فهو يذكرها بكل ما هو عتيق، سرعان ما تنسى مخاوفها، وعزلتها ووحدتها "هذا البيت الذي أقامت فيه مي موزعة بينه، وبين بروكلين، أن أطرد أشباحه ولا احتفظ إلا بروحه العميقة، وأنواره الخفية، لقد كان هذا البيت، الفضاء الجميل لمي عندما تنتابها نوبات الألوان ومخاوف العزلة..."[3]

ولقد شاركها عشق المكان ابنها وتأثر به، فهو يراها في كل ركن من أركانه على الرغم من رحيلها عن الحياة، كما يسمع صوتها وموسيقاه في أرجائه. ذلك هو المكان الذي ألفها وأحبّها فيه. فيقول مستحضرا ذاكرته:

---

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص330.

2 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص356

3 المصدر نفسه، ص58.

"الهدوء يلف البيت ولا شيئ إلّا صوت ميْ الذي يذهب ويجيء مثل الموجات التي تدحرجها نسائم الهودسون التي يكاد هسيسها لا يسمع، مرة أخرى انتابته مي بألقها الدائم حتى في حالة مرضها، يتناهى صوتها إلى مسمعه خفيفا كالحفيف."[1]

1-2-2- السجن:

وظّف الكاتب السجن في رواية" **نوار اللوز**" كمكان يبعث على الأمل والتفاؤل وقطيعة مع الماضي وبداية مستقبل جديد، مع مولود جديد له مع زوجته لونجا، وبالعمل في مشروع السدّ الجديد بالقرية، يدفع بالبطل بعيدا عن التهريب والموت والفقر والحرمان. هاهو يشارك زوجته لونجا الأمل لما تسأله: " أنت خائف من السجن؟. لا والله ربما كنت فرحا. فالآن أصبح لي مبرر في السجن وفي العمل. فهذا الكائن الآتي عليه أن ينعم بما لم ننعم به نحن."[2]

ويقول صالح بن عامر: " أنا أفضل السجن على الاستجداء ولن أدخر جهدا لفضحهم واحدا واحدا بدون استثناء.."[3] يظهر هنا البطل بمظهر القوي، الذي يعرف الكثير عن العلاقات المشبوهة التي هي بين النّمس ورئيس البلدية والسبابي.

كما يحضر السجن أيضا في رواية "**ذاكرة الماء**" إلى مكان استرجاعي لجانب من السيرة الذاتية لمريم زوجة البطل، فتتذكر زياراتها لصديقها السجين " كل يوم أحد وأربعاء، أحمل حوائجي وانزل باتجاه السجن المركزي، خمس سنوات، بدون أن أتغيب يوما واحدا عن طقوسي، في أيامي الأولى، كان فرحا رغم قساوة المعتقل. كان سعيدا لأنّ وجوده في هذا المكان، معناه أنه كان جزءا من ذاكرة السلطة المرتبكة"[4] فالسجن لم يمثل له ذلك

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص124.

2 المصدر نفسه، ص212

3 المصدر نفسه، ص212.

4 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص23.

المكان المغلق المعادي، بل كان أفقا للحب للحلم والحب والتسامح، " لقد صار لنا مخبأ صغير، عش عصفور، نمارس فيه حقنا في الحب والحياة."[1]

"الثنائية التي يتابدل فيها الداخل والخارج الأماكن أحيانا كثيرة، فتارة يصبح المفتوح مكان الألفة والسعادة، وتارة تجنح الذات إلى أماكن مغلقة في تلفف حول نفسها لتجد السعادة هناك، وفق لعبة الكرّ والفرّ في صراع الحياة، إذ إنّ الذات تحقق هويتها مرة في تمددها وانتشارها ومرة في تكثيف نفسها."[2]

فعندما نتأمل في دلالة الفضاء الروائي، نلحظ المفارقة المكانية التي شكلت ثنائية ضدية تجمع بين عناصر متعارضة بحيث تعبر عن حالة الظلم والقمع والتعذيب والضيق والاختناق من جهة، ومن جهة أخرى تعبر عن الحب والأمل والتحدّي للاستبداد، فالسجين حاضر داخل وخارج السجن.

يحضر السجن في رواية "**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**" من خلال الذكريات المؤلمة التي تؤجج نار المرارة والألم والظلم الذي لحق به من جراء دفاعه المستميت عن شرفه بعدما تهجم الإقطاعي الحاج المختار الشارية على زوجته راشدة،.. "الله غالب يا خويا لخضر.. لقد طار صوابي... كانت الأيام أيام البرص والجوع والتيفوس... هراوة الفأس، كانت أول شيء وقع بين يدي... سمعت بعدها صراخات جافة وأحاديث وخطوات غامضة"[3] وما يؤالمه أنه ترك وراءه راشدة وأطفالها الصغار تواجه ويلات الزمن لوحدها، وتضاعفت لوحة الشوق اليهم"... أين الزوجة؟ أين الأولاد؟؟ أين الحيطان القديمة..."[4] ثم

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص24.

2 لطيف محمد محسن، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011.

3 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص33.

4 المصدر نفسه، ص201.

ينتقل إلى وصف أيام السجن" أيام السجن كانت قاسية"[1] وعندما خرج منه لم يجد إلا الفراغ وهذا ما عبر عنه في قوله" قذفتك أفواه السجون البعيدة... آه يا الرب العالي من السجن لفم الغول."[2] ولما خرج من السجن كان الإقطاعي مازال في جبروته" هذا الجو المتعكر، يذكر بأيام الشتاء الفائتة.. يذكرني بالعاصفة الثلجية التي هبت يوم خرجت من السجن.. الحاج المختار الشاردة.. الذئب أحمر العين، ما يزال حيا.. غبت كثيرا في بطون السجن المتجئشة، ويوم عدت وجدت الوجه ذاته يمارس طقوسه القديمة فوق صهوة جواد مترهل.. الضربة كانت قوية، لكن رأسه كانت صلبة كأحجار الوديان فلم تنفلق.. إيه الحاج المختار بوشارية واحد منهم."[3]

يعدّ السجن في رواية "**كتاب الأمير**" من أهم الأمكنة المغلقة، ومردّ ذلك الحيّز الكبير الذي خصّص له في صفحات الرواية، ولا ريب أنه يمثل جانبا مهما من سيرة الأمير التاريخية في نضاله ضد الاستعمار الفرنسي.

وبعدما أخلفت فرنسا وعدها مع الأمير فيما تمّ الاتفاق عليه، بدأت مسيرة شقائه ومعاناته مع ثلاثة سجون فرنسية هي: قلعة "لامالق". Lamalgue، وقصر هنري الرابع، وسجن "أمبواز.

يصف الأمير تنقله مع عائلته وحاشيته في "لامالق: " أخذنا مباشرة نحو قلعة لاملق lamalgue التي بدت لهم المكان المناسب لاستقبالنا أنا وحاشيتي المكونة من ثمانية وثمانين شخصا، وحشروني كأي سارق أو رهينة... أقنعوني بالانتظار ريثما يتم الاتفاق مع الدول المستقبلة." [4]

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص33.

2 المصدر نفسه، ص200، 201.

3 المصدر نفسه، ص17.

4 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص466.

أثناء هذه الفترة التي قضاها في هذا السجن، كان قد فقد الكثير ممن كانوا معه بسبب وضعية السجن السيئة. " من "لامالق" إلى هنري الرابع" إلى "أمبواز"... الإهمال وغبن المنفى والفقدان." [1]

قد لا يكون السجن في كلّ هذه الأمكنة، كما نتصوره "كمؤسسة العقاب والمراقبة والتدمير."[2] بل كان عبارة عن قصر يناسب مكانة الأمير لحدّ ما. ولكنّه يبقى مرتبطا بحسب الظروف التي هو عليها من خلال برودته ورطوبته: " المدفأة لم تكن مشتعلة... الحيطان كانت تشبه أطراف قبر مفتوح على آخره." [3]. فهو بمثابة الاقامة الجبرية التي تقيّد حرية الأمير ومن معه، يحرمون فيها من الهواء والشمس.

" لم يكف البرد والظلمة، ووحشة المكان، الآن يسدون هذا الجزء الصغير من القصر حتى من رحمة الله والهواء والشمس."[4] هذه الظروف المتردية تصوّر لنا فضاعة المكان المغلق، والتي عمقت جراح الأمير في غربته، بعيدا عن وطنه، وهو الفارس الذي تعوّد مسابقة الريح على صهوة جواده. فكأنّ الظروف الطبيعية الصعبة المحيطة بالسجن من برد وظلام، غير كافية، حتّى يثقلها السّجانون في قصر"هنري الرابع" بالدّق المتواصل"منذ أيام وهذا الدق يتردد في آذاننا. لم نعد قادرين على النوم. " يتحدثون عن إصلاحات في القصر، ولكننا عرفنا فيما بعد بأنهم يغلقون كل شيء بالقضبان الحديدية. يخافون أن نهرب، وكأننا مازلنا نملك هذه الطاقة."[5]

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص449.

2 حسن نجمي، شعرية الفضاء – المتخيل والهوية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص147.

3 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص463.

4 المصدر نفسه، ص466.

5 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فمن شدة القلق والتوتر وتذمره مما يحدث داخل السجن من حصار جسدي ونفسي، أفصح عمّا بداخله لصديقه "مونسنيور ديبوش" من هذه الحرب النفسية التي يشنها الأعداء لإذلاله. مما دفع الأمير إلى وصفه بـ "سجن مسيج من كل الأطراف" [1]

وبرغم وصف السجن "عالما مفارقا لعالم الحرية."[2] إلا أنه قد يتحول إلى مكان مفتوح، لأنّ الأمير استطاع أن يتسلل من الأبواب الحديدية للسجن، إلى لوعة الحنين لطفولته وشبابه في وطنه الأم، وأتاح له أيضا الفرصة أن يتحرر بفكره ويؤلف كتابين هما: (وحدانية الله) و (ذكر العاقل وتنبيه الغافل). [3] كما أنه وجد فرصة للاتصال والاحتكاك مع العالم الخارجي داخل قصره، بلقاء شخصيات مرموقة وضباط كبار فرنسيين، الذي تجمعهم بهم حوارات ومناظرات " زيارات بعض الأصدقاء والكثير من الفضوليين الذين يريدون معرفة هذا الرجل الذي تحدثت عنه الصحافة أحيانا كالمسيح وفي أحيان أخرى كشيطان رجيم"[4]

فمن بين دلائل الألفة بالمكان ما يجده الأمير من أنسة حضور إبريق الشاي مع حضور "بواسوني " boissonot " المشرف على قصر أمبواز للحديث: "عن العلم والجهل والعقل والكتابة، وهي أحاديث أنست الأمير بعض معاناته في هذه الزنزانة" استمر الحديث طويلا، أنسى الأمير شجنه وأحزانه"[5]

كما تقوم أم الأمير في جناح النساء باستقبال النساء، زائرات الأمير في القصر. "عندما انتهت المساجلة قامت هي ومن كان معها لتدخل على دار النساء، فقد كانت

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، 468.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص55.

3 ينظر: شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، تر: أبو القاسم سعد الله، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2004، ص337.

4 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص487.

5 المصدر نفسه، ص475.

ضيفة لالة الزهرة أم الأمير التي كثيرا ما استقبلت نساء كثيرات يردن النقاش مع الأمير حول أمور شتى." [1]

أمّا في رواية "**ضمير الغائب**" التي تدور أحداثها في مدينة الجزائر العاصمة، فإنّ البطل الصحفي الحسين بن المهدي، يدخل السجن بسبب إصراره على إجراء تحقيق حول ملابسات مقتل والده إبان الثورة المسلحة، حتى انتهى به المطاف خلف جدران السجن الباردة. جاء على لسان الحسين: "وقبل أن انتبه لموقعي وللروائح الكريهة التي تلف دائرتي، وقع على أذني صرير الباب الحديدي العالي الذي أغلقه الرجل الأصلع البدين بإحكام." [2]

ويصف السجن في مقطع سردي آخر "هذا القبو ذو الرائحة الكريهة، بدأت أفكر في سر اللعبة المركبة، شرعت أتسلى بالناس الذين أعرفهم... لم أكن أدري هل مازال الليل في بدايته أم انقضى في هذه الحفرة الكل متشابه... البرد والجوع والروائح الكريهة والذاكرة التي تعبت."[3]

يتعمق الروائي في الكشف عن قسوة السجن ووحشية المكان فيجعلنا نعيش مع البطل اللحظات الشعورية المريرة التي يعيشها من قذارة وضيق وبرودة وجوع، وأن نشعرَ بمعاناته، فلو أنَّ البطل كان محطما جسديا فقط، لهان الأمر عليه، ولكن الذي يؤرقه أكثر هو عذابه النفسي، فقد دخل السجن بتهمة البحث عن حقيقة مقتل والده، فغابت الحقيقة التي كان يأمل في الوصول اليها.

ففي ضمير الغائب يسترجع المهدي والد البطل سنوات الخمسينيات التي قضى منها شطرا من حياته في زنازن المستعمر الفرنسي, ومما يرويه عن سنوات السجن: "في

---

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص442.

2 واسيني الأعرج، ضمير الغائب، مصدر سابق، ص220.

3 المصدر نفسه، ص220.

السجن كانت المياه تهرب... من خلال ثقوب شبابيك السجن الضيقة... كانت الأسلاك الشائكة تنغرس بقوة على أجسادنا والجرذان تهرب الوثائق السرية من قبو إلى قبو."[1] ويحكى أحد أصدقاء الشهيد للحسين: " في سجن السواني كنت مع والدك عاقبونا بالعزل الكلي والتعطيش, والتجويع." [2] يحمل السجن في هذا المثال دلالات التعسف والقهر الممارس من طرف الاستعمار ضد الثوار، فهو مكان مغلق يفتقد إلى أبسط شروط الحياة الكريمة، تتعرض فيه الضحية للتعذيب الجسدي والنفسي، فتبدي تحت سياط جلادها صمودا ومقاومة كبيرة.

وفي رواية "**ذاكرة الماء**" يقدم لنا السّارد السجن كمؤسسة عقابية، وهو بالنسبة للبطل وسط مفتوح مكّنه من احتلال مكانة لدى السلطة "كان فرحا رغم قساوة المعتقل، كان سعيدا لأن وجوده في هذا المكان معناه أنه يحتل جزءا من ذاكرة السلطة المرتبكة".[3]

في هذا النّص كان لهذا المكان وجود مادي، ووجود معنوي، أما المادي فتجسد في سجن السلطة وهذا ما نجده في قول السارد أحمل حوائجي وأنزل باتجاه السجن المركزي، خمس سنوات بدون أن أتغيب يوما واحدا عن طقوسي، في أيامه الأولى كان فرحا رغم قساوة المعتقل"[4] والسجن لم يكن فضيحة أو عار بما أنه كان أفق للحب والحلم والتسامح: "لقد صار لنا مخبأ صغير، عش عصفور نمارس فيه حقنا في الحب والحياة."[5] أمّا الوجود المعنوي فتمثل في الأحاسيس التي كانت تعتري البطل خاصة إذا كانت النظرة

1 واسيني الأعرج، ضمير الغائب، مصدر سابق، ص224.

2 المصدر نفسه، ص19.

3 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص26.

4 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

5 المصدر نفسه، ص27.

للعالم الخارجي تطبعها الحرية، حيث أصبح السجن العقلي الذي ارتبط بالخوف من الموت بمثابة قبر الأحلام.

يحضر السجن في رواية "**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**" من خلال الذكريات المؤلمة التي تؤجج نار المرارة والألم والظلم الذي لحق به من جراء دفاعه المستميت عن شرفه بعدما تهجم الإقطاعي الحاج المختار الشارية على زوجته راشدة،.. "الله غالب يا خويا لخضر.. لقد طار صوابي... كانت الأيام أيام البرص والجوع والتيفوس... هراوة الفأس، كانت أول شيء وقع بين يدي... سمعت بعدها صراخات جافة وأحاديث وخطوات غامضة"[1] وما يؤلمه أنه ترك وراءه راشدة وأطفالها الصغار تواجه ويلات الزمن لوحدها، وتضاعفت لوحة الشوق اليهم"... أين الزوجة؟ أين الأولاد؟؟ أين الحيطان القديمة..."[2] ثم ينتقل إلى وصف أيام السجن" أيام السجن كانت قاسية"[3] وعندما خرج منه لم يجد إلا الفراغ وهذا ما عبر عنه في قوله" قذفتك أفواه السجون البعيدة... آه يا الرب العالي من السجن لفم الغول."[4] ولمّا خرج من السجن كان الإقطاعي مازال في جبروته" هذا الجو المتعكر، يذكر بأيام الشتاء الفائتة.. يذكرني بالعاصفة الثلجية التي هبت يوم خرجت من السجن.. الحاج المختار الشاردة.. الذئب أحمر العين، ما يزال حيا.. غبت كثيرا في بطون السجن المتجئشة، ويوم عدت وجدت الوجه ذاته يمارس طقوسه القديمة فوق صهوة جواد مترهل.. الضربة كانت قوية، لكن رأسه كانت صلبة كأحجار الوديان فلم تنفلق.. إيه الحاج المختار بوشارية واحد منهم."[5]

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص33.

2 المصدر نفسه، ص201.

3 المصدر نفسه، ص33.

4 المصدر نفسه، ص200، 201.

5 المصدر نفسه، ص17

يتسم السّجن في الروايات المختارة بمواصفات الضيق والرطوبة والروائح الكريهة والظلام والصمت والرتابة، فهو ليس سجنا للجسد فقط، بل سجنا للنفس البشرية أيضا وحرمانا لها من أبسط حقوقها المشروعة، إلّا أنّ هذه الدلالات والمعاني تبرز بدرجات متفاوتة من رواية إلى أخرى، ولعل رواية "كتاب الأمير" تكون أكثر الروايات التي أبرزت كيف تحول السجن من مكان مغلق إلى مكان مفتوح، إلا أن ذلك لم يمنع الأمير من إحساسه بمعاناة المنفى.

الفصل الثالث

البنية الزمنية السردية
في روايات واسيني الأعرج

- المبحث الأول: مفهوم الزمن في البنية السردية.
- المبحث الثاني: نسق الترتيب الزمني (الاسترجاع والاستباق).
- المبحث الثالث: نسق المدة الزمنية (تبطيء وتسريع السرد).

المبحث الأول: مفهوم الزمن في البنية السردية

يكتسي عنصر الزمن أهمية قصوى في العمل الروائي على وجه الخصوص "فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا إذا صنّفنا الفنون إلى زمانية، ومكانية، فإنّ القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن."[1] وذلك باعتبار الزمن هو الرابط بين العلاقات القائمة بين الشخوص، والفواعل، والأمكنة، والحوادث المتضمنة في الخطاب الروائي. فإذا كانت " الفنون التشكيلية فنونا مكانية، فإنّ الرواية تعدُّ فنّا زمانيا أو عملا لغويا يجري ويمتدّ داخل الزمن." [2]

لذلك اتفق الدارسون والمهتمون بل وحتىّ الروائيون على أنّ الرواية الآن" تشكل الزمن بامتياز"[3] فالزمن عنصر مهم في البناء السردي للرواية "و من المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السّرد فلا يمكن أن نلغي الزّمن من السّرد، فالزمن هو الذي يوجد في السّرد وليس السّرد هو الذي يوجد في الزمن، "[4] إذ أنّ هذه العلاقة الوطيدة بين الرواية والزمن أفضت إلى القول بأنّ الرواية هي "الزمن ذاته".[5]

1- مفهوم الزمن:

عرفت الرواية التقليدية بزمنها السّردي الخطي الأفقي، إلى أن ظهرت الرواية الحديثة التي سعت للتخلّص من ذلك التتابع المنطقي وتلك الرتابة، بتوزّع الزّمن بين عدّة أزمنة، ينتشر ويتداخل لذا "لا يمكن حجز الزمن في الأبعاد المعروفة: الماضي، الحاضر

---

1 بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص115.

2 الطاهر روابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى والمعنى، مجلّة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ع1 1991، ص24.

3 إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، ط1، 2002، ص 98.

4 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 117.

5 عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988، ص20.

والمستقبل، لأنّها مجرّد صفات توظّفها اللّغة للتّقليل من الغموض الذي يطرحه الزّمن، فالمستقبل مجال منتظر لم يحن بعد، والماضي انقضى ولم يعد له وجود والحاضر يتميّز بعدم الثّبات وامتدادُه لا حدود له، فالماضي نستعيده في الحاضر عن طريق الذّاكرة، والمستقبل نتوقعه عن طريق الانتظار، أمّا الحاضر فهو مجرّد رؤية وفيّة للفعل.."[1]

2- أقسام الزمن السّردي:

حظيت دراسة الأزمنة التي تشكل النّص السّردي، باهتمام كبير من قبل النقاد والباحثين الغربيين، بدءا من الشكلانيين الروس على غرار " توماشيفسكي" الذي ميّز بين نوعين من الزمن في العمل السّردي هما:

زمن المتن الحكائي، وزمن الحكي " فالأوّل هو الذي يفترض أنّ الأحداث المعروضة قد وقعت فيه. أمّا زمن الحكي فهو الوقت الضروري لقراءة العمل."[2] فـ" زمن الحكاية هو مجموع الفترة التي تستغرقها القصة، غير أنّ زمن السرد (زمن الحكي) هو الذي يتناسب مع (البنية السردية)، إنّه زمن القراءة أو (زمن التجربة). وهو زمن يسيطر عليه طبعا الروائي الذي يطوي السنين بجمل قليلة، ولكنه يخصص فصلين طويلين لحفلة شاي أو رقص". [3]

ونجد تقسيما آخر عند " تودوروف" (T. Todorv) يميّز فيه بين زمنين في العمل الروائي هما:

أ- زمن القصة (Temps de l'histoire).

---

1 عمر عيلان، توقيت الرواية ودلالية الزمن الإنساني والنصّي في رواية (بان الصبح) لابن هدوقة، موقع الالكتروني: http://www.benhedouga.com/ .2018

2 الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العلمية، لبنان، ط1، 1988، ص180.

3 رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص229.

ب- زمن الخطاب (Temps du discours).

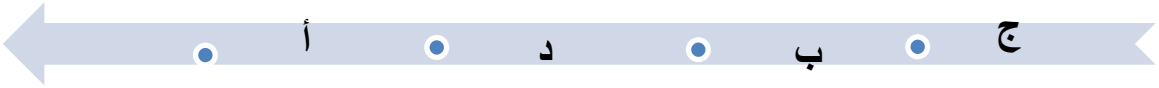
2-1- زمن القصة:

هو"زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنّه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل". [1] أي لكلّ قصة بداية ونهاية، ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي.

2-2- زمن الخطاب: (زمن السرد).

وهو الزمن الذي يحتاج فيه الراوي في لحظة معينة إلى العودة إلى الوراء. وفيه ينتقل بالمادة الحكائية الخام إلى إبداع الكاتب، الذي يُحدث تفاوتا بين زمن السّرد وزمن الأحداث، فلو افترضنا أنّ قصة ما تحتوي على مراحل حَدَثِيَّة متتابعة منطقيا على الشكل التالي: [2]

فإنّ سرد هذه الأحداث في حكاية ما، يمكن أن يرتّب بهذا الشكل:



و هكذا يحدث ما يسمى مفارقة زمن السّرد (زمن الخطاب) مع زمن القصة.[3] وهذا ما أطلق عليه "جيرار جنيت" بـ" المفارقة الزمنيّة.

---

1 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص 49.

2 حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص73.

3 إدريس بودييبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط 1، 2000، ص102.

ولكي نميز بين مصطلحي زمن القصة وزمن الحكاية فإنّ "زمن القصة هو ما يستغرقه الحدث من زمن، للوقوع في مستوى القصة، وزمن الحكاية أو الخطاب هو ما تستغرقه قراءة النّص المعبر عن تلك الواقعة بالذات".[1] ولذا نجد "تودوروف" ميّز أيضا بين زمنين آخرين هما: زمن الكتابة (Temps de l'écriture). وزمن القراءة (Temps de la lecture). وكليهما يندرجان ضمن ما يسمى بـ:

2-3- زمن النّص:

وهو الزمن الذي يتجسد من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، والتي من خلالها يتجسد زمن الكتابة (زمن التلفظ) والذي" يصبح أدبيا بمجرد ما أن يتم إدخاله في القصة، أو في الحالة التي يبحث فيها الراوي في حكيه الخاص عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا".[2]

ويتجسد أيضا زمن القراءة (زمن الإدراك) "فيتحدد إدراكنا إياه ضمن مجموع النص، ولا يصبح عنصرا أدبيا إلاّ بشرط كون الكاتب معتبرا في القصة".[3] ويقصد به المدة اللازمة لانجاز فعل القراءة. ويعتبر سعيد يقطين زمن القصة (زمنا صرفيا) وزمن الخطاب (زمنا نحويا) وزمن النص (زمنا دلاليا).

3- مفهوم الترتيب الزمني: **L'ordre temporel**

إنّ الترتيب الزمني أو النظام الزمني لرواية ما، لا يتم الالتزام به من قبل الروائيين عادة، فالسّرد قد يواكب الحدث وقد يتقدم عليه. إذ يتعلق الأمر" بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع

---

1 أحمد السّماوي، فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، تونس، ص123، 124.

2 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص74.

3 المرجع نفسه، ص74.

الزمنيـة نفسـها فـي القصـة، فعنـدما يسـتهل مقطـع سـردي بإشـارة مثـل: "قبـل ذلـك بثلاثـة أشهر" فعلينا أن نعرف في الوقت نفسه هل جاء هذا المشهد بَعْدُ في الحكاية وهل كان مفترضـا أن يكـون قـد جـاء قَبْلُ فـي القصـة".[1] ولهـذا فـإنّ "بـورجس" (Borges) يـرى أنّ "العمل الروائي المعاصر لم يعد يتحلّى في رصيد مسيرة فرد أو جيل بأكمله، متتبعا بذلك سيرورته الزمنيّة وفق نظام خطي يمتدّ قدما إلى الأمام، بل إنّ مهمّته باتت تنحصر في التداخل الزمني الذي قد تمثله ليلة واحدة في حياة البطل".[2]

فظهر ما يسمى بـ"المفارقة السردية" (Anachronies narrative) التي يعني بها " جيرار جنيت" مختلف أشكال التنافر والانحراف بين ترتيب أحداث الخطاب السردي (زمن الحكاية) وأحداث الحكاية (زمن القصة)، وهو ما يفترض ضمنيا وجود "نوع من الدرجة الصفر (Le degré zéro)، التي قد تكون حالة التوافق زمني بين الحكاية والقصة ".[3] فهي إمّا استرجاع للماضي أو استباق المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة.

ومن هنا يصبح الاسترجاع والاستباق، هما أساس المفارقة الزمنية، وكلّ مفارقة تتّسم بالمدى والاتساع، حيث أنّ المدى (Portée) هو المسافة الزمنية، التي تفصل بين لحظة توقف الحكي ولحظة بدأ المفارقة، أمّا السعة أو الإتّساع (Amplitude) فهو المسافة الزمنية التي تستغرقها المفارقة السردية.[4]

---

1 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص47.

2 الهام علول، نسبة الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال روايته الأخيرة: واسيني الأعرج، ضمير الغائب، واسيني الأعرج، سيدة المقام، ذاكرة المساء، بحث مقدم لنيل الماجستير، 2000، ص114.

3 Genette, Gérard: Figures III. Discours de Recit (Du Seuil, 1972). p: 78-79.

4 ينظر: جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد، مرجع سابق، ص124.

3-1- الاسترجاع: **Analepsie**

يعدّ الاسترجاع أحد التقنيات الأساسية للكتابة الروائية به " يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها لاحقة لحدوثها".[1] أي أنّه يتم العودة بالذاكرة إلى الماضي البعيد أو القريب محدثا بذلك مفارقة بين زمن القصة (الماضي) وزمن السّرد (الحاضر).

وهناك من يفضّل تسمية "اللّواحق" (Analepsie) ذلك أنّ النّقاد العرب قد ترجموا مصطلح (Analepsie) إلى الاستذكار كما يفعل "حسن بحراوي"[2]. في حين نجد أنّ "سيزا قاسم" ترجمه إلى"الاسترجاع"[3] أمّا "سعيد يقطين" فيفضل تسميته "الإرجاع"[4]، ورغم تعدد واختلاف الترجمات فانّ المفهوم واحد وهو "المفارقة بواسطة الاسترجاع".

3-1-1- أنواع الاسترجاع:

3-1-1-1- الاسترجاع الخارجي: **Analepse Externe**

يفسّره "جنيت" على أنّه مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ما قبل بداية الرواية، وبشكل أدقّ فهو "استعادة أحداث، تعود إلى ما قبل الحكي".[5] أي "إلى ماض سابق لبداية الرواية"[6]، ليسير هذا النّوع وفق خطّ زمني خاص به لا علاقة له بسير الأحداث، كما أنّ هذه التقنية تقف إلى جانب الأحداث والشخصيات لتزيد في توضيح الأخبار

1 سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص40.
2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 119.
3 سيزا أحمد قاسم، مرجع سابق، ص39.
4 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص77.
5 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص60.
6 سيزا أحمد قاسم، مرجع سابق، ص40.

الأساسية في القصة، وإعطاء معلومات إضافية تمكن القارئ من فهم هذه الأخبار.[1]

3-1-1-2- الاسترجاع الداخلي: **Analepse Interne**

وهو الذي تقع الأحداث فيه ضمن الإطار الزمني للمحكي الأوّل "العودة إلى ماضٍ لاحق لبداية قد تأخر تقديمها في النّص"[2] ويتصل مباشرة بالشخصيات وبأحداث القصّة، فيسير معها وفق خطّ زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي.

3-1-1-3- الاسترجاع المختلط **Analepse Mixte**:

هو الذي يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي فهو"فسحة زمنية مزدوجة: فترة واقعة قبل بداية القص وأخرى بعده".[3]

3-2- الاستباق: **Prolepse**

الاستباق تقنية زمنية من تقنيات المفارقة السردية تستعمل للإشارة إلى حوادث ستقع في مستقبل السّرد، أو في الزمن اللاّحق للسّرد، ولقد أصبحت لهذه التقنية سيادة على الروايات الجديدة وذات شأن كبير في البنية الزمنية للرواية كونها تأتي " بمثابة توطئة لأحداث يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات... كما أنهّا قد تأتي على شكل إعلان عمّا ستؤول إليه مصائر الشخصيات".[4]

---

1 ينظر: وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985، ص96.

2 سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص40.

3 عبد الوهاب الرقيق، في السّرد (دراسات تطبيقية)، مرجع سابق، ص85.

4 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص132.

كما أنّ توقع وانتظار لما سيقع، لا يعني بالضرورة تحقق ما ينتظر في النهاية، فقد يخيب ويفشل، إنّما يتحكم في ذلك اتجاه تطور الأحداث. ولقد تمّ تقسيم الاستباق إلى نوعين هما:

3-2-1- أنواع الاستباق:

3-2-1-1- الاستباق الخارجي: **Prolepse Externe**

وهي (التقنية) عند جيرار جنيت" مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السّارد بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتمّ إقحام هذا المحكي لمستبق، يتوقف المحكي الأوّل فاسحا المجال أمام المحكي المستبق، كي يصل إلى نهايته المنطقية، ووظيفة هذا النّوع من الاستباقات الزمنيّة ختامية، ومن مظاهره العناوين وأبرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل".[1]

ويتجلى الاستباق الخارجي في العناوين والفواتح النصية وطريقة تصميم الغلاف والألوان، الذي يعدّ أشبه بالإعلان أو المؤشر (Indice).

3-2-1-2- الاستباق الداخلي: **Prolepse interne**

إنّ الاستباق الداخلي "هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني". [2] فهو إذن عبارة عن تنبؤات لا يخرج مداها عن الحكي الأول، بـ" تجاوز حاضر الحكاية وذكرِ حدثٍ لم يحنْ وقتُه بعد، ويشيع وروده في النّصوص المرويّة بصيغة المتكلّم".[3]

---

1 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص267

2 عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، مرجع سابق، ص118.

3 لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الراوية (عربي، انجليزي، فرنسي)، مرجع سابق، ص 15.

وأهم ما يميز تقنية الاستباق هو أنّ "المعلومة التي يقدّمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك من يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف شكلا من أشكال الانتظار".[1]

4- المدة (الديمومة): **La durée**

النّسق الزمني للسرد أو حركة السرد ترتكز على" الوتيرة السريعة أو البطيئة، التي يتخذها في مباشرة الأحداث وذلك عبر مظهريْها الأساسين: تسريع السرد الذي يشمل تقنتي الخلاصة والحذف... ثم تعطيل أو إبطاء السرد، ويشمل تقنتي المشهد والوقفة، حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية ضئيلة". [2]

وإذا ما أردنا ضبط زمن القصة فهو يقاس بالثواني، والدقائق، والساعات، والأيام، والأشهر، والسنوات. بينما طول النّص السّردي (الخطاب)، يقاس بالأسطر والصفحات والكلمات والجمل والفقرات، أي المقارنة بين زمن موضوعي واقعي وزمن كتابي متخيل.

4-1- تسريع السرد(الحكي): **Accélération narrative**:

هو تقديم بعض الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة ضمن حيّز ضيّق من مساحة الحكي، وينقسم إلى قسمين هما:

4-1-1-الخلاصة: **Sommaire**

يكون فيه زمن الحكي أقل بكثير من زمن الحكاية، بحيث يتجلى" السّرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص132، 133.

2 المرجع نفسه، ص144.

أو أقوال".[1] وغالبا ما تستخدم هذه التقنية، عند تقديم المشاهد والربط بينها، وعند تقديم شخصية جديدة في قالب اللاحقة، أو شخصية ثانوية لا يتسع للخطاب معالجتها معالجة مفصّلة وكذلك عند الإشارة إلى الثغرات الزمنية، وما وقع فيها من أحداث".[2] ومن أبرز مظاهر تقنية "**الخلاصة**" أنّها:

أ- محدّدة: تشتمل على قرينة مساعدة مثل (بضع سنوات أو أشهر قليلة...).

ب- غير محددة: تغيب فيها القرينة ويصعب من ثمة تخمين المدة التي استغرقتها.[3]

4-1-2- الحذف: (القطع أو الإضمار) L'ellipse

يعرفُ الحذف بأنّه تقنية زمنية تمكّن الكاتب من تجاوز فترة زمنية بـ "أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ويتمثل في تخطية للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها، وكأنّها ليست جزء من المتن الحكائي".[4] وذلك بإسقاط فترة زمنية سواء كانت طويلة أو قصيرة من زمن الحكي وعدم التطرق إلى ما جاء فيها من وقائع وأحداث.

وقد يكون الحذف من الناحية الزمنية محددا (Ellipses déterminées) مثل: (ومرت سنتان، بعد شهرين...) أو غير محدد (Ellipses indéterminées) مثل: (بعد سنوات طويلة، بعد عدة أشهر...). فالكاتب " يتجاوز بعض المراحل من القصّة دون الإشارة بشيء إليها ويكتفي عادة بالقول مثلا: (مرت سنتان) أو (ونقضى زمن

1 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 109.

2 ينظر: خليل رزق، تحولات الحبكة، نقلا عن بركات نورة، البنية الزمنية في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني، رسالة ماجستير 2000-2001، ص100.

3 ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص149، 150.

4 عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية)، مطبعة الأمنية، الرباط، ط1، 1999، ص164.

طويل فعاد البطل من غيبته) ويسمى هذا قطعا".[1] و"ثغرة"،[2] و"إخفاء".[3] ومن خلال المستوى الشكلي الذي حدده جيرار جنيت نقسم الحذف إلى نوعين هما:

أ- الحذف الصريح: Ellipses explicites

وتكون الفترة الزمنية المحذوفة معلنة فيها بصراحة سواء كانت محددة أم غير محددة.

ب- الحذف الضمني: Ellipses Implicites

لا يحدد فيها الراوي الفترة المسقطة، بل يترك المجال للقارئ أو المسرود له كي يستنتجها بمفرده من خلال ربطها بمسار الحكي.

وهكذا فإنّ للتلخيص والحذف دور كبير في إنجاز الوظيفة الأساسية وهي تسريع حركة السّرد، وهذا النوع من الفنّ الإيجازي يحفظ للسرد الروائي تماسكه الضروري ويضفي عليه بعدا جماليا.

4-2- الإبطاء السردي (تبطئة الحكي):

يعمل الروائي على التبطيئ لايقاف السرد حسب" مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض على السّارد في بعض الأحيان، أن يتمهل في تقديم الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة ضمن حيّز نصّي واسع من مساحة الحكي، معتمدا على تقنيتين، تمكننا من جعل الزّمن يتمدّد على مساحة الحكي، هما: المشهد والوقفة".[4]

---

1 حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص77.

2 سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص64.

3 Fourastié Jean. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage d'Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov: p402 .

4 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص309.

4-2-1- المشهد: La Scène

هي" التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا ومباشرا".[1] ويقول **جنيت:** "إنّ المشهد **حواري** في أغلب الأحيان، وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا".[2] بحيث يتم نقل لنا تدخلات الشخصيات وهي تتحرك وتتكلم وتتصارع، أي المحافظة على طبيعتها الأصلية.[3] دون تدخل من الروائي، ولهذا أمكننا القول أنّ المشهد يركز على الأحداث الحاسمة التي تقدم للمتلقي/القارئ في لحظة ذروتها القصوى. كما أنّه يعتبر منفذا للروائي في تسريب رؤيته وأفكاره، ولعلّ الحوار هو أقرب المقاطع السردية لتقنية المشهد، وإذا أردنا أن نصنّف الحوار لكي يتضح المشهد بشكل دقيق فهو نوعان:

أ- **الحوار مع الغير: Dialogue:** يتم بين شخصين أو أكثر، مما يفسح المجال للشخصية لإبداء آرائها وأفكارها وتصوّراتها للطرف الآخر.

ب- **الحوار مع الذات أو الحوار الداخلي Monologue:** يعدّ أداة فنية يعتمدها السارد للكشف عن دواخل الشخصيات وما يعتريها من أفكار ومشاعر.[4] بحيث يناجي الإنسان ذاته، محاولا طرح قضية تشغل عقله وتقلقه في اللحظة الراهنة التي يعيشها أو في المستقبل.

و للمنولوج وظيفتان هما:

أ- **وظيفة مرجعية:** تخبرنا الشخصية عن ذاتها ومواقفها إزاء الآخرين.

---

1 آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص89.

2 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص108.

3 ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص64.

4 ينظر: هيام إسماعيل، البنية السردية في رواية أبي جهل الدهاس، لعمر بن سالم، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة الجزائر، 1997-1998، ص93

ب- وظيفة انفعالية تعبيرية: تعبر الشخصية عن دواخلها وأفكارها وما يدور في ذهنها.[1]

4-2-2- الوقفة **Pause**

هو شروع السّارد في تعليق تسلسل الأحداث بصفة مؤقتة، بالاعتماد على" الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأنّ السّرد قد توقف عن التنامي مفسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية".[2]

وتشترك "مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر... وترتبط الوقفة بالوصف فيصطلح عليها نقدنا (الوقفة الوصفية) "[3] ويمكن أن نميز بين نوعين من الوقفة هما:

أ- الوقفة الوصفية:

" وتعني توقف الزمن توقفا تاما، يتحرك من دون أي حركة زمنية وهذا يحدث في مقاطع الوصف"[4]، ووفق هذا المعنى "يعطي الوصف لما هو حركي زمنا ميتا، يقوم خلاله بتجميد الأشياء والكائنات في تزامنها مع لحظة الوصف"[5]، وهذه الوقفة لا مناص منها عند لجوء السارد لوصف المكان أو شخصية ما أو الطبيعة فتتوقف حركة تسلسل الأحداث لفترة زمنية معينة، وإنّ " الوصف في السرد حتمية لا مناص منها، إذ يمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أن نسرد دون أن نصف كما يذهب إلى ذلك جيرار جنيت".[6] فالسّرد لا يمكن أن يوجد بمعزل عن الوصف.

---

1 ينظر: نوال لخلف، تقنيات السرد الروائي عند حنامينة، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة الجزائر، 1997-1998، ص93.

2 عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية)، مرجع سابق، ص170.

3 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص175.

4 فضيلة ملكي، بنية النص الروائي عند الكاتبة الجزائرية (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير)، جامعة منتوري- قسنطينة، 2000-2001، ص122.

5 عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، دار العربية للنشر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص29.

6 عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص264.

ب- الوقفة التّأمليّة:

" السّارد عندما يشرع في الوصف يعلّق بصفة وقتية تسلسل أحداث الرواية أو القصة، ولكن من الممكن ألّا ينجرّ عن الوصف أي توقف للحكاية، إذ أنّ الوصف قد يطابق وقفة تأمّل لدى شخصية تبين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما".[1] وللوصف وظائف مختلفة حسب كل رواية، ولكن هناك وظائف عامة تتلخص فيما يلي:[2]

- وظيفة معرفية أي تقدم المعلومات.
- وظيفة واقعية التي تقدم الشخصيات والأشياء والمكان كمعطيات حقيقية.
- وظيفة جغرافية أو علمية.
- وظيفة سردية التي تزود القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصيات التي ترسم الجو وتساعده في تكوين الحبكة.
- وظيفة جمالية تزيينية تستخدم فيها الصور البيانية.
- وظيفة إيقاعية تولد القلق والتشويق بسبب قطع تسلسل الأحداث في موضع حسّاس.[3]

بعد عرض الاطار النظري للبنية الزمنية، سنعرّج من خلال هذا الفصل الثالث إلى تحليل "نسق البنية الزمنية" في النماذج المختارة من روايات واسيني الأعرج، "بالإعتماد على محورين أساسيين، بحيث خصصنا لكل محور مبحث خاص به وهما:

أ- محور نسق الترتيب الزمني: عن طريق الاسترجاع والاستباق.

ب- محور نسق المدة الزمنية: عن طريق تسريع الحكي وتبطيئه.

---

1 نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ط1، ج1، 1988، ص 174.

2 أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، مرجع سابق، ص139.

3 ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الراوية (عربي، انجليزي، فرنسي)، مرجع سابق، ص172.

المبحث الثاني: نسق الترتيب الزمني (الاسترجاع والاستباق)

1- رواية نوّار اللوز:

احتلّ الزمن الماضي مساحة كبيرة من رواية "نوار اللوز" من خلال الوقائع، والشخصيات والأحداث التاريخية الماضية والتي تعود أساسا إلى التراث العربي، موظفا بشكل إبداعي تغريبة بني هلال، كزمن حقيقي واقعي مع الزمن المتخيل في هذا الخطاب السردي، آخذينا بعين الاعتبار خصوصية المتن الروائي المدروس. ولقد أشار الروائي في فاتحة الرواية إلى قراءة سيرة بني هلال، والانفتاح على التاريخ وتراثنا بالعودة إلى الماضي وبحثا عن تفسير للحاضر قائلا: " قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة تنازلوا قليلا واقراؤوا تغريبة بني هلال. ستجدون حتما تفسيرا واضحا لوجعكم وبؤسكم." [1]

فهي دعوة صريحة من الكاتب إلى إقامة علاقة تفاعلية بين زمنين هما: التاريخي، والمتخيل، من خلال تأرجحنا بين الماضي والحاضر، بين الحقيقة والخيال، وأعيننا على المستقبل، من خلال صوت المناضل"صالح بن عامر الزوفري" انطلاقا من تقنية الاستدعاء لاستنطاق الذاكرة والتاريخ.

وحتى نكتشف طبيعة الصلة التي تربط بين الترتيب الزمني حسب تسلسله، سواء ما تعلق بالزمن الماضي البعيد لسيرة بني هلال، أو الزمن الماضي القريب، أي زمن الاستعمار والأحداث في امتدادها الطبيعي أي زمن الاستقلال، علينا أن نقف عند أبرز التقنيات، التي اشتغل عليها الروائي حتى ينقل الوقائع والأحداث من حيز الواقع، والتاريخ إلى حيز المتخيل والفن الروائي، وهذا ما يقودنا إلى دراسة مستويات المفارقة الزمنية الواردة في الرواية ضمن إطار الزمني للخطاب السردي.

---

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص5.

1-1- الاسترجاع:

تتوارد الأحداث مختلطة، ومبعثرة، ساعة تقودنا إلى الماضي، ثم تعود بنا إلى الحاضر لتنتقل مرة أخرى إلى الماضي، وأحيانا تأخذنا إلى المستقبل المتخيل.

ومن الاسترجاعات الخارجية، العودة إلى أحداث القرن الخامس من الهجرة، وأحداث الحرب العالمية الثانية، تحيل إلى فترة خارجة عن نقطة انطلاق الحكاية، فتفردت بميزة العرض دون أن تختلط مع أحداث الحكاية الثابتة، وقد لجأ السارد لعرض هذه الأحداث كديار بني هلال، والصراعات بين القبائل، كقاعدة للخطاب الروائي، ليبين الحكم الذي يطلقه "صالح بن عامر" على شخصية "أبي زيد الهلالي" وقبيلته، فمن الماضي يعود للحاضر، للحديث عن قبيلته أولاد عامر التي سقطت بسبب الصراعات والأطماع، وكأنّه يقول أنّ التاريخ يعيد نفسه، فلا بدّ من المحافظة على التماسك والابتعاد عن النوايا السيئة، للحفاظ على سلالة هذه القبيلة من الاندثار، هذا من جهة ومن جهة أخرى حتى يمكن القارئ من تتبع الأحداث وفهم مسارها، دون أن يتشتت ذهنه بين الماضي البعيد وخلفياته وتطلعات الحاضر، فلجأ السارد للاسترجاع الخارجي، بـ "مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ما قبل بداية الرواية."[1] مثل قوله: " وكذا كان بأولاد عامر حين طمع فقيرهم في غنيهم، ومهبولهم في عاقلهم، فدار عليهم الزمان وسيدور على ماتبقى من باقي هذه السلالة."[2] ويواصل حديثه عن الصراع الذي يفني القبائل قائلا: " يروى أيّها السادة الطيبون، والعهدة على سيدي علي التوتاني أن قبيلة أولاد عامر كانت مركز المتاعب، ومصدر قوة الهلاليين لكن الزمن القاسي دار عليها، فطحنها كما تطحن في هذه الأيام قلوبنا وحواسنا التي ما تزال تشتغل." [3]

1 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص60.

2 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص9.

3 المصدر نفسه، ص8.

ومن المقاطع السردية التي لها صلة بالحرب العالمية الثانية، وبسيرة أحمد القهواجي " وكانت الحرب العالمية الثانية في أشدها. سجلونا في سجلات كبيرة وأخبرونا بأنّنا مطلوبون للمقاومة وأنّه بعد دحر النازية.. مباشرة ستستقل أرضنا."[1] بعد انتهاء الحرب وانتصار الحلفاء خرج الشعب وسكان القرية ومن بينهم عائلة أحمد القهواجي المدعو "رومل" لمطالبة فرنسا بتنفيذ وعدها يوم 8 ماي "خرجت العائلة، لقد قضوا الليلة بكاملها في صنع العلم الوطني. لم يكن العلم جيدا. خصوصا النجمة والهلال، ولكنه كان كافيا لإشباع الجفاف، الذي كانوا يشعرون به طيلة هذه السنوات."[2]

ومن الاسترجاع الداخلي هو ما يتذكره صالح لأيام طفولته: " فرك عينيه في الفراش. مرة أخرى حاول أن يقاوم لذة الفجر وكسله. شعر بنشوة الدفء تصعد من كافة أعضائه. تذكر طفولته التي قضاها في العراء، يلبس سروالا قصيرا مقطعا عند الركبتين وعند حدود انتفاخ الأليتين، وقميصا ممزقا تآكل كماه من كثرة الإتساخ ومسح الأنف."[3] ويسترجع أيضا معشوقته الجازية "ليلة البارحة انتظرتك بحب العاشق المحترق، وحين جئتني في ساعة متأخرة من الليل، وكنت متعبا من السكر، حاولت لمسك فاحترقت بين أصابعي، بكيت كثيرا وبعدها أغمضتِ عينيك سحبت وراءك خيلك وقصدت بلاد الغرب التي كان الزناتي خليفة، قد أغلق أبوابها الأربعة، قبل أن يموت، وتسقط عيناه في سواد الخوف، وتتهاوين أنت تحت قبضة دياب الزغبي." [4]

هذا الاسترجاع لم يحدث فجوة في سرد الحدث الراهن، أو يقطع على القارئ متعة تسلسل السرد، بل أضاف شيئا من التشويق والفضول اتجاه تعلّق صالح بالجازية الهلالية. كما أن هذا الاسترجاع يحفز القارئ إلى التفكير في قراءة تغريبة بني هلال.

---

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص113.

2 المصدر نفسه، ص114.

3 المصدر نفسه، ص12. 11.

4 المصدر نفسه، ص7.

كما نجد أيضا بعض الاسترجاعات الداخلية التي تعود إلى الحقل الزمني القريب من فترة انطلاق المحكي الأول أي من فترة ما قبل الاستقلال، وتذكر الاستعمار، وطرق محاربته إلى فترة ما بعد الاستعمار. مسترجعا طفولته إلى أن صار شابا مشاركا في التجنيد الإجباري في الجيش الفرنسي، والتي شكلّت عاملا فعّالا في توضيح الوقائع الغامضة وسدّ الفجوات التي يتركها الخطاب الحكائي.

1-2-الاستباق:

إنّ التشكيل السردي المتماسك، وسيرورة الأحداث الممتدة بين الماضي، والحاضر ساعدت السارد على لسان شخصيات النص التنبؤ بحدوث بعض المشاهد التي من شأنها أن تضع حدا للظروف والمعاناة التي عاشها صالح في تناقضه بين ماض يرفضه، وينقد أصحابه، وبين حاضر يحاول جاهدا إصلاحه، والسعي إلى تخليصه من أخطاء الماضي، ممّا يبين أنّ لهذه التقنية دلالة إيديولوجية وإخبارية وبنائية تجعل من الخطاب السردي أكثر تماسكا وترابطا في قالب جمالي وفنّي.

يقرر البطل صالح الرحيل عن البلدة من شدّة غضبه لما يحدث له من ظلم وتهميش، وخوفه من المخاطر التي تلاحقه من التهريب، قائلا" بدأت أقرف من هذه المهنة عندي نية لتركها، أو ترك رب هذه البلدة التي أخذت منا كل شيء، ولم تعطينا شيء ولا أني سأندم." [1] فغاب عن الأنظار لمدة معينة، ما جعل القارئ في حالة من الترقب وتخيّل ما سيحدث، ولكنه سرعان ما يعود ليتحقق تنبؤ الطالع المستبق في المثال: " يقول الطالع الذي تأكد من تفاصيل الحكاية سيشرب من حليب الغزلان، والذئاب وسيعود حتما إلى هذه البلدة مشهرا سيفه في وجه الذين حاولوا مسخه إلى قرد

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص117.

أليف." [1] فلا مهرب للسارد من بلدة حارب لأجلها ويأمل أن يعيش فيها سعيدا مع زوجته وابنه.

وفي مقطع آخر نجد بأنّ السّارد يقوم بتنبؤ بأنّه في يوم من الأيام سيسقط البيت الذي بدأ ينتفخ ويثقل على رؤس أصحابه ويظهر ذلك في: " آخ، الله يحفظ. ذات صباح، نردم أحياء، تحت أنقاض هذه البراكة." [2]

2- رواية كريماتوريوم (سوناتا لأشباح القدس):

إذا ما عدنا إلى الزمن القصة الواقعي في رواية"كريماتوريوم"، قبل صياغتها في قالب فني روائي، فنقف عند التواريخ المفترضة في الواقع والتي حددها الكاتب عن طريق المقاطع السردية، تبعا للتسلسل الزمني الموضوعي:

1- تاريخ دخول مي إلى المستشفى (نيويورك المركزي). من بداية 23 أكتوبر 1999 إلى غاية ليلة الأربعاء 31 ديسمبر 1999.

2- وفاة "مي" فجر الخميس 1 جانفي 2000. مصابة بمرض السرطان.

أثناء وجود "مي" بالمستشفى قررت الشروع في كتابة مذكراتها "الشروع في كتابة ذاكرتي الموسومة بالرماد والألوان والكثير من الخوف، بكل الصدق الذي يملأني، ربما استطعت أن أتخلص من بعض أنيني العميق إن أسعفني الموت الذي يترصدني." [3] وذلك انطلاقا من فعل التذكر، متجولة عبر عدة أزمنة تعود إلى الماضي البعيد وذلك بالاستعانة بالكم الهائل من التواريخ المتعلقة بالقضية الفلسطينية، والزمن القريب من

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص171.

2 المصدر نفسه، ص221.

3 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص 48.

الحاضر، كاستعادة ابنها "يوبا" للرحلة التي قادته إلى مدينة ميلانو للمشاركة في مهرجان تكريم الفنانة الراحلة ""ماريا كالاس" واسترجاعه لجانب من سيرة والدته الذاتية "مي".

2-1- الاسترجاع:

إنّ من أهم المحفزات التي جعلت شخصية"مي" تسترجع الأحداث الماضية، هو الجانب الوجداني المتمثل في حرمانها العاطفي، حرمانها من أمها ومن عائلتها ومن وطنها.

"مي... أنت تهربين من عالم ينام فيك وكلما استيقظ، شعرت به جرحا عميقا. كنت أفكر أن ندخل من هنا إلى إسرائيل، أو فلسطين لا تهم التسميات وكنت أتمنى أن تري أهلك وتلمسي طفولتك ".[1]

بعد نصف قرن من الغياب، هاهي مي تستعيد ماضيها المثبت في المقاطع السردية من يوم خروجها من القدس إلى يوم وفاتها في المستشفى المركزي بنيويورك، بعد أن حملت وصيتها ابنها "يوبا" على أن يساعدها على العودة إلى أرض الوطن، ذلك الوطن الذي سلّمه الإنجليز لليهود إثر الاتفاق المبرم مسبقا مع بعضهما البعض.

"منذ نصف قرن فقط، استيقظت مدينة الله على جرح الموت أتذكر جيدا يوم الثلاثاء 29 نوفمبر 1947، كانت العائلة كلها مجتمعة في ذلك المساء حول الترانزستر، عندما انتفض جدي الذي سمع الخبر قبلنا جميعا، على الرغم من ثقل سماعه، كانت الصدمة قوية؛ إذ ظلت الأفواه مشدوهة: قولوا لي أني لم أسمع جيدا؟ بهيك بساطة قرروا تقسيم فلسطين؟ قبل شهر بالضبط كنت مع خالي غسان، في يوم الأحد 30 أكتوبر 1947، في مخزن فايز العلمي، في شارع مأمن الله، وأتذكر حالة الحزن التي كانت تملأ

1 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص 377.

الوجوه المرتعشة والتي اسودت فجأة وصارت كابية، لاحظ الجميع المناشير التي وزعتها الوكالة اليهودية على سكان الأحياء المقدسية العربية."[1]

هذا الخبر وقع كالصاعقة على الفلسطنيين، ممّا ترك آثارا نفسية على "مي" محمّلة بمجموعة من الآلام والخيبات والصّدمات والكدمات، وهي تغادر القدس متجهة إلى أمريكا وعمرها ثماني سنوات.

فمن بقايا طفولتها كتبت "مي" قصّتها، كتبت عن لحظات الطفولة وهي في القدس في ذلك البيت الأندلسي العتيق مع العائلة والأحبة وعن المدرسة: "قلت في الصندوق الخشبي الصغير، كراسة صغيرة لم تفقد لونها النيلي. ما أزال أذكر غلافها إلى اليوم. شاب وشابة يقبضان على يديهما وهما يبتسمان ويتوجهان إلى المدرسة، خذ أي قلم من أقلامي (...) عندما كنت صغيرة أدخل خالي غسان في دماغي سر اللعبة، عندما أهداني قلما بنفسجيا وعلبة صغيرة من الألوان الحارة وهو يمزح لايمكن لابنة أختي: أن تكتب بقلم حزين، قلم رصاص لا يمكن لمي إلا أن ترسم الشموس ولن ترسم عالما رماديا ميتا." [2]

تتذكر رائحة فلافل أبو نجيب في القدس: "لم أكن أرى نيويورك، ولكنني كنت منغمسة في أحياء القدس القديمة (...) كان يأتيني واضحاً صوت عمي أبو نجيب، وهو يمدح فلافله وساندويتشاته التي يملؤها بها: يا الله يا فلافل! طعم الغني والفقير، الصغير والكبير".[3]

بقيت القدس في ذاكرتها، تتجوّل بين حواريها وأزقّتها وأفرانها وأسواقها وحقولها وفراشاتها وألوانها وروائحها، لطيلة تسع وخمسين سنة، منها إحدى وخمسين سنة قضتها في نيويورك، مع الثماني سنوات التي قضتها في القدس.

---

1 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص124.

2 المصدر نفسه، ص82.

3 المصدر نفسه، ص148.

وإجمالا يمكن القول أنّ الكاتب "واسيني الأعرج" قد أسهب في رواية (كريما توريوم، سوناتا لأشباح القدس)، عن الحديث عن حياة "مي" في نيويورك وحنينها لوطنها الضائع "هويتي مبهمة، هكذا يبدو لمن يستمع إلى من ينادي."[1]

2-2- الاستباق:

2-2-1- الاستباق الداخلي:

يبدأ الخطاب الروائي بوصايا "مي" لابنها "يوبا"، والتي تتمثل في ثلاث وصايا كتبتها "مي" عندما باغتها سرطان الرئة، وهي في أوج شوقها لرؤية وطنها الضائع القدس ولو للمرة الأخيرة في حياتها، وقد طلبت كأمنية أخيرة لها أن تحرق جثتها وينثر رمادها فوق أرض القدس، فهذه الوصية هي أوّل استباق ظهر في الافتتاحية السردية، ثم تلاحقت استباقات أخرى، ومن ذلك مثلا المقطع السردي الآتي: "أبسّط عليك الأمور، بيتي في بروكلين هو ملكك من الآن، وقد كتبته باسمك. عندما أموت، ولك حق خمسين بالمئة في المطعم والخمسين الثانية هي لأختيَّ لا أريد أن أترك كل شيء للآخرين، يعبثون فيه كما يشتهون ماجدة وسارة (...) أنا أعرف أنك ستأخذين كل ذلك مأخذ الجد. المسالة مصيرية وتهمك كثيرا في حياتك المستقبلية، هذه وسيلتي للحفاظ عليك، ولا أتركك عرضة للحاجة." [2] فالخالة "دنيا" تمنح ما تملك لابنة أختها " مي" أو ابنتها ما تملكه بعد وفاتها، وفعلا اللاحقة الداخلية تبرر الحديث الوارد مسبقا.

ثم إنّ الخالة "دنيا" تستبق الأحداث حين تشير إلى "المفتاح" الذي لا يزال الفلسطينيون يتشبثون به، فتقول لميّ: "أرأيت المفتاح الخشن المعلق عند مدخل البيت؟ هل تعتقدين أنه سيفتح شيئاً يوماً ما؟ لا أعتقد. الأحياء تُسرق واحداً بعد الآخر، بعد

1 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص97.

2 المصدر نفسه، ص235.

سنوات قليلة لن يصبح لهذا المفتاح أيّ معنى، باستثناء التذكر والألم"[1]. فهي تتنبأ بمستقبل متشائم للفلسطنيين.

نلاحظ مما تقدم أنّ معظم الاستباقات الواردة في النّص، استباقات داخلية لا تتعدى زمن المحكي الأول، قامت على إنجاز وظائف دلالية وإعلامية، وحتى جمالية.

3- رواية ذاكرة الماء:

في رواية "ذاكرة الماء" تدور معظم أحداثها في حقبة زمنية حاسمة في الحياة السياسية في المجتمع الجزائري، وتمتد هذه الفترة من نهاية الثمانينات) 1988 (إلى تسعينات هذا القرن (1995)، دخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى "على مدار سنتين من الخوف والفجيعة بدءا من شتاء 1993، أي ذلك اليوم الممطر جداً، العالق في الحلق كغصة الموت والذي لم تستطيع الذاكرة لا هضمه ولا محوه بين دهاليزها ورمادها، وأنهي بالجزائر في سنة 1995، ذات يوم شتوي عاصف على واجهة بحر خال لم يكن به إلاّ أنا وامرأة من رخام ونوره ونورس مجنون كان يبحث عن سمكة مستحيلة ضاعت داخل موجة جبلية."[2]

تذكر الرواية أنّ أحداثها – كما هي مسجلة في وريقة معلقة على باب المطبخ – تدور حول البرنامج اليومي للشخصية المحورية" الأستاذ الجامعي" والذي يبدأ من الفجر إلى العودة في حدود الخامسة مساء. ويشمل المهمات اليومية التالية:

- **أولا:** رسالة إلى مريم.
- **ثانيا:** المكتبة والبريد.
- **ثالثا:** المطبعة والاستفسار عن روايتي.

---

1 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص273.

2 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص9.

- **رابعا:** الحوار مع نادية في المطعم.
- **خامسا:** المقبرة وحضور جنازة صديقي الفنان.
- **سادسا:** العودة في حدود الخامسة.

وهكذا فإنّ الزّمن الفعلي قد استغرق 14ساعة، ولكن الزّمن النّفسي ممتد، يجول بنا في مدينة الجزائر بأكملها وفي ماضي البطل الرئيسي خاصة وطفولته ونشأته القروية وما وعاه وشهادته على بزوغ فجر الاستقلال وانسحاب الاستعمار كما يستعرض جوانب من حياة أسرته وبعض أقاربه ومعارفه ودراسته وارتباطه بمريم زوجته ونشأة ابنيه وتربيتهما. يستعرض كل ذلك تحت تأثير راهنه القاسي الذي يعيش فيه مهددا بالموت في كل آن متنكرا بشوارب مستعارة وبرنيطة غريبة لم يتعود لبسها مختبئا في بيت مجهول، مع ابنته الصغيرة التي تحرسه كظلّه وتحمل همّه وهم ما يحصل لمعارف الأسرة وأصدقائها.

ويتسم الزمن بحركته المتقدمة إلى الأمام ولا يعود إلى الوراء أبدا، وتعد الرواية أحسن مثال على الزمن حيث قسم الروائيّ روايته إلى قسمين رتب فيهما الزمن فيبدأ القسم الأول: "الوردة والسّيف":

وقسم هذا القسم إلى خمسة عشر جزءا، من الساعة الرابعة صباحا وينتهي على الساعة السادسة وسبع وأربعين دقيقة صباحا.

الترتيب	التوقيت	الصفحة	الترتيب	التوقيت	الصفحة
1	4h – 00Mn	15	9	5h – 50 Mn	110
2	4h – 15 Mn	25	10	6h – 00Mn	122
3	4h – 30 Mn	39	11	6h – 10Mn	134
4	4h – 40 Mn	47	12	6h – 22 Mn	146
5	4h – 50Mn	61	13	6h – 26 Mn	154
6	5h – 00 Mn	72	14	6h – 39 Mn	173
7	5h – 15 Mn	82	15	6h – 47 Mn	189
8	5h – 40 Mn	95			

جدول يبين توقيت القسم " الوردة والسّيف" رقم: (04)

ثم يأتي القسم ثاني "الخطوة والأصوات" الذي يبدأ على الساعة السابعة وأربعين دقيقة صباحا وينتهي على الساعة الخامسة وثمانية وخمسين دقيقة مساء، وينقسم إلى عشرة أجزاء وكل جزء يحمل توقيتا معينا:

الترتيب	التوقيت	الصفحة	الترتيب	التوقيت	الصفحة
1	7h – 40Mn	207	6	13h – 33 Mn	278
2	8h – 26 Mn	219	7	14h – 11 Mn	292
3	9h – 12 Mn	237	8	16h – 12 Mn	305
4	10h – 50 Mn	250	9	17h – 02 Mn	314
5	11h – 47Mn	268	10	17h – 58Mn	326

جدول يبين توقيت القسم" الخطوة والأصوات" رقم: (05)

يتضح من خلال الجدولين، التوزيع الدقيق لزمن الرواية بالساعات والدقائق، مدى الاهتمام الذي يوليه الكاتب لعنصر الزمن، وهو وإن كان زمنا دائريا ينطلق من نقطة ما ليعود إليها مثلما أشارت الرواية على صفحة غلافها، " في يوم واحد من الرابعة صباحا حتى السادسة مساء وعلى مدار زمن حلزوني لا شبيه له إلاّ الجنون العاري، ينحت هذا النّص زمن المحنة الذي جعل من القتلة فجاءة، سادة المدينة."[1]

وفي المقطع السّردي الموالي يحدد بدقة اليوم الذي يقرر فيه الأستاذ القيام بأعماله التي خطّط لها في وريقة، وهي بداية من يوم الثلاثاء على الساعة الرابعة فجرا، هذا اليوم الذي يحتاج فيه الأستاذ إلى تغيير شكله والطريق الذي سيسلكه للوصول إلى الجامعة. "... غدا يوم الثلاثاء اليوم الذي يخرج فيه القتلة عادة سكاكينهم لذبح المثقفين، كتبوا على حيطان المدينة، وفي المحلات وعند بوابات الساحات والمقاهي الشعبية: أيها الشيوعيون ستذبحون حتى لو تشبثتم بأستار الكعبة قل إن الإرهاب من أمر ربّي." [2]

إنّ الفعل السردي في الرواية يستمد فاعليته بالاشتغال عبر مساحة الّذاكرة، ليس باستعادة الزمن الماضي فحسب، بل بربطه بالحاضر وفق علاقة سببية، وهذا راجع لدلالتين هما، أوّلا حتّى يوهم الكاتب القارئ بحقيقة وواقيعة الأحداث، وثانيا يكشف لنا الوعي الجدلي للّذات السّارد بواقعها الاجتماعي السياسي في التسعينيات وما اعتراه من تحوّلات أثرت في الذّات كما أثرت في المجتمع.

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، غلاف الرواية.

2 المصدر نفسه، ص49، 50.

3-1- الاسترجاع:

3-1-1- الاسترجاع الخارجي:

طغى الاسترجاع الخارجي على الرواية، فالسّارد يحكي بضمير الأنا وأسلوب السيرة الذاتية الذي يروي عن حياته النفسية أو الاجتماعية الواقعية وهو ينجز أعماله اليومية المرتبطة بزمن القصة الحقيقي، ولكنّه يعود بنا من وقت لآخر إلى وقت سابق خارج هذا الزمن ليصوّر مراحل حياته، ومثال ذلك: " أمام هذه الكومة من الأوراق، والقصاصات الصحفية القديمة، لم أعد أتذكر شيئا مهمّا، سوى ما قالته العرافة لأمّي منذ أكثر من أربعين سنة، وقبل شهرين من ميلادي كانت أمّي حاملا بي. كانت تخطّ لها الأوشام على زندها، وجسدها، ووجهها، وساقيها وهي تكتشف توازن جسدها بعد ولادات متعدّدة.." [1]

وهذا ما أكده "إبراهيم موسى" بقوله: " مهارة الكاتب في اتخاذ الزمن وسيلة من وسائل المعرفة الإنسانية التي ترينا ماتنطوي عليه نفسيات الآخرين من مشاعر، كما أنّه – الزمن – وسيلة من وسائل التشكيل الجمالي، حيث يبني بصورة غير متسلسلة وغير طبيعية (ماضي – حاضر – مستقبل)، ولكنّه متداخل حسب الأحداث والشخصيات التي سرعان ما تسترجع بعض الأحداث الماضية، كلّما شاهدت أو تذكرت مثلا بعض المثيرات الخارجية المرتبطة بعالمها النفسي، لكي تعرفنا على ماضيها وتربطه بحاضرها."[2] فالأستاذ لمّا فتح النافذة عن آخرها ويدخل الهواء البارد، وأمام القصاصات القديمة، فهذه المؤثرات الخارجية، جعلته يتذكر حدثا ماضيا يعود إلى أربعين سنة، مستخدما الفعل (أتذكر)، وهذا التذكر سببه حالة الرعب والذعر والخوف من الموت في المدينة، بعد أن هدد بالقتل – على غرار الكثير من المثقفين – وخوفه من أن تتحقق رؤية العرافة، التي قالت: " سيكون صبيّا جميلا يعشق حروف الله

---

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص15.

2 إبراهيم نمر موسى، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، مجلة فصول، مصر، المجلد 12، العدد 2، 1 أفريل 1993، ص307.

والكلمات وتربة الأولياء الصالحين. سمّيه باسمهم حتّى لا يسرقوه منك مبكرًا. تصدّقي كثيرًا وإلاّ سيموت بالحديد." [1] ربّما يمكننا أن ندرج هذا المقطع السردي ضمن الزمن العجائبي، وهو الزمن الذي يتقاطع فيه الواقعي بالمتخيل انطلاقا من الاشكاليات التي يريد أن يعالجها الروائيون في كتابتهم. [2]

ومن الاسترجاعات أيضا، ماعلق في ذهن السّارد من خرافات مترسبة في الذاكرة الشعبية بالقرية وهي المسح بالتراب بقوله: " تذكرت فجأة لماذا كانت نساؤنا عندما تدخلن إلى بيت الولي الصالح وتقفن على قبره في أيام الأعياد، أو المرض، أو القنوط تنزعن بعض الأتربة من عمق الأرض تتمسحن بها بعد أن تطلين كامل أجسادهن، لتشفين من البؤس والمرض، ونفور الفراش، وعنف الزوج والكوابيس المخيفة." [3]

"لا بدّ أن يكون القراصنة الأتراك الذين مرّوا على هذه الدنيا قبل الآن. قد امتصوها وحولوها إلى خراب بعد أن حكموها بالنصل والقيامة والخديعة." [4]

فهذا المقطع السردي يصوّر لنا الأتراك قراصنة يفسدون ويخربون وينهبون، وهذا الكلام الذي دار في خاطر الأستاذ مرتبط بحالته النفسية وهو في بيت صديقته التي تأويه وهو ينظر من النافذة صوب البحر، مستغرقا في ما لحق المدينة من خراب.

3-1-2- الاسترجاع الداخلي:

وهذا النوع قليل مقارنة للاسترجاعات الخارجية، ومن ذلك هذه النبرة الحزينة في صوت السّارد، التي تحمل الأسى من تغيير يومي العطلة الأسبوعية" الأيام التي تلت

---

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص15.

2 ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص29.

3 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص117.

4 المصدر نفسه، ص20.

كانت ثقيلة ومهلكة، حتى نهايات الأسبوع التي كنا ننتظرها بشوق لننزل إلى عمق شوارع المدينة، لم تعد تعني لنا الشيئ الكثير منذ أن غيّر يوما السبت والأحد بيومي الخميس والجمعة. نهايات الأسبوع صارت قيامة ننتظر بفارغ الصبر زوالها لنعود إلى العمل."[1]

فالسّارد يضيق به المكان المديني، ليفسح المجال لأيام ترمي بثقلها عليه، فلم يعد يحب انتظار عطلة نهاية الأسبوع كما كان في السابق، فقد حلّ محله الشعور بالملل ونفاذ الصبر.

فالقصاصات الصحفية كانت بمثابة المحفز والمحرك لذاكرة السّارد، فعندما تقع بين يديه قصاصة من جريدة الشعب تذكره بمقتل صديقه الفنّان يوسف الذي اغتيل قبل يومين، ويتذكر كلماته على شكل حوار داخلي:

"يا كلّ صديقي.

يا صديقي.

يا بعض صديقي.

يا أنا.

إنّي أموت في دمك الحي.

من يستطيع أن يغتال بحرا أوشمسا أو شاعرا؟؟ !".

ومع ذلك قتلوك يا صديقي، واسكنوا البحر، وغيّبوا الشّمس مبكرا." [2]

3-2-الاستباق:

إنّ الاستباقات المستخدمة قليلة إذا ما قُورنت بالاسترجاعات، ولعل مرد ذلك إلى أن الاسترجاع يفيد النص الروائي أكثر مما يفيده الاستباق، فالاسترجاع يؤدّي إلى ربط

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص34.

2 المصدر نفسه، ص20.

حاضر الرواية بماضيها، أمّا الاستباق فهو يُفقد القارئ عنصر التشويق في معرفة مآل الأحداث، وهي تأتي على شكل إشارات تمهِّد لأحداث ستقع في المستقبل ومنها:

3-2-1- الاستباق الخارجي:

تتأكد فراسة الشخصية ويتحول استباقه بعد فترة زمنية إلى واقع عياني يشهد أنّ الاستباق قد تحقق، وهذا راجع إلى وجهة نظر الراوي فيما سيؤول إليه الوضع في المستقبل انطلاقا من مؤشرات تحدث على مستوى الواقع السياسي. " لمّا جيئ ببوضياف، عرفت أنّه لن يبقى كثيرا، قلت لأولادي، هذا مسكين نية، عمره محدود وسيودع هذه الدنيا مبكرا أو سيستقيل بسرعة." [1]

3-2-2- الاستباق الداخلي:

أوّل مابرز الاستباق، لما حلم السّارد بالموت: " في الليلة التي مضت أو في ربعها الأخير، رأيت أشياء كثيرة في الحلم محزنة، داستني سيارة، و مزقتني..." [2]. أحلام السّارد ساهمت أكثر من مرة في البناء الفني الجمالي للنص الروائي، فهو في هذا المقطع السردي، يغري القارئي في معرفة نهاية البطل، وهل الحلم سيتحقق أم هو مجرّد هواجس تنتابه بسبب حالته النفسية السيئة، لأنّ الوضع العام بالمدينة، محفوف بالمخاطر، ترهق فيها الأرواح في أيّ لحظة وفي أيّ مكان، فيقول السّارد عن القتلة إذا ما وصلوا إلى السلطة، " فهؤلاء القتلة عندما يصلون سيأكلون الأخضر واليابس." [3] يمثّل هذا الاستباق الرؤية السوداوية للمستقبل ويعبر عن خيبة الأمل الناتجة عن التحولات السياسية. وأيضا من الإشارات الزمنية الموظفة، "أوف صرنا قدريين الموت هو الموت، نتساءل كيف

---

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص67.

2 المصدر نفسه، ص14.

3 المصدر نفسه، ص64.

ستكون نهايتنا؟ تحت سكين حاف، بواسطة منشار لقص البقر المذبوح، بمحشوشة؟ أو برصاصات طائشة؟"[1] يطرح السّارد تساؤلات، عن الطريقة التي سيموت بها، فهو يجعل القارئ في حالة ترقب لما سيحدث للسّارد. "ولعل أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي هو كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله."[2]

ودائما مع تنبؤات السّارد المتشائمة الخاصة بالعلاقات الأسرية وبالانتماء للوطن الذي أنتجته التقلبات الحاصلة في البلاد، حيث صار الخوف هو الحاجز الأكبر بين الناس، حيث قلّت الثقة بينهم، وهذا ما يثير الألم والحسرة في نفس السّارد، ويترك في قلبه جراحا لا تندمل: " سيأتي زمن لا يعرف الواحد فينا صاحبه وأخاه وقريته وربما بلاده، الكل خائف من الكل." [3]

نلحظ من خلال هذه المقاطع السردية، تأزم نفسية السّارد من خلال الأوضاع السياسية التي يعيشها كمواطن من جهة وكمثقف من جهة أخرى، ممّا جعله ينقل إلينا نظرته السوداويّة، المبنية على معطيات الحاضر الأليم الذي آلت إليه البلاد بعد أن غرقت في مستنقع من الدم.

4- شرفات بحر الشمال.

إنّ رواية "شرفات بحر الشمال" تتأرجح بين قطبين شاسعين من الزمن، وهما: الزمن الماضي والزمن الحاضر، فالأول يرتبط عند السّارد بسنوات القهر وأيام الاستنفار والمتجه دائما نحو الموت أو التوجس منه. أما الحاضر فيتجه عكس الماضي تماما، إنّه الانفتاح على الحياة والبحث عن الوجود من جديد، إنّه الانفلات من رهبة الموت وقهرية

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص56.

2 سيزا احمد قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص43، 44.

3 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص278.

انتظاره، واختياره لإمكانية ظهور توجه آخر تستقل فيه حواسه وذاكرتها عن الموت "لأول مرة أشعر أنّني موجود بالفعل وحي يستقبل صباح الشمس والضوء". [1] مع حمله لانكساراته من الوطن يشعر أن أمستردام تحمل الحياة والأمل له.

والروائيون عادة لا يلتزمون بالترتيب الزمني في سردهم للأحداث، فهم يخالفون ذلك بالتقديم والتأخير وفق اختيارات الروائي ولمسته الفنيّة الجمالية.. إذ يتعلق الأمر" بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة ".[2]

وبالعودة إلى رواية " شرفات بحر الشمال " التي قلنا عليها في السابق أنّها رواية مكانية بامتياز، فهي أيضا قطب زمني غنيّ بالذاكرة. التي تتأسس عليها الرواية، وتتعالق فيها سيرة الذات في محنتها، ومسيرة الوطن في محنته إلى حدّ التماهي.

نلاحظ أنّ الأحداث الرئيسية التي شكّلت الخطاب السردي تبدأ من زمن الكتابة سنة 2002، وهي نفس السنة التي سافر فيها البطل "ياسين" إلى أمستردام للمشاركة في المتحف الوطني للفنون، بقوله: "كأنّ تاريخ الاستقلال منذ أربعين سنة لا معنى له سوى بالعودة الدائمة إلى جرح الذاكرة."[3]

ثم تبدأ عملية النبش من قبل "ياسين" في الذاكرة المشحونة بالعواطف والآلام بالحديث عن المرأة الأولى التي عشقها إلى حدّ الجنون "فتنة"، التي غادرته منذ عشرين سنة 1982، مستدلين في ذلك بقوله قبيل سفره " كان اسمها فتنة، نهايات ديسمبر منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا على حافة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال."[4]

---

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص70.

2 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص47.

3 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص78.

4 المصدر نفسه، ص10.

لذلك نجد زمن القصّة قد استغرق بضعة أيام فقط، بداية من انتقال السّارد إلى مدينة "أمستردام" أي شتاء2002، ولكنّ السّارد لم يذكر كلّ أحداث هذه المدة جملة واحدة، بأن يرتّبها كما لو كانت حقيقية واقعية، حيث يقدّم الحدث الأول زمنيًّا ثمّ الذي يليه ثمّ الذي يليه... وهكذا، بل نجد الكاتب يتلاعب بنظام القصّة الأصلي تقديمًا وتأخيرًا، استرجاعا واستباقا، إذ لا يمكن لرواية أن ترصد جميع الحركات والسكنات التي تتعلق بالشخصيّات أو الأحداث.

وهذا ما يسمى بالمفارقة الزمنية السردية إنّما ينشأ من المفارقة التي تحدث بين زمن القصة وزمن الخطاب، فزمن الخطاب لم يتطابق مع زمن القصة، بمجرد استعادة ياسين ذكرياته مع "فتنة" التي كانت تدرس الموسيقى بمدينة وهران وتأتي لزيارة "زليخة" أخته، ممّا جعل الخطاب الروائي يأخذ حيّزا كبيرا من صفحات الرواية وخاصة في الفصل الأول المعنون بـ (روكيام لأحزان فتنة)، إلاّ أنّنا لاحظنا مع نزول الطائرة، يعود بنا السارد إلى الحاضر، قاطعا ذلك الاستذكار بطريقة فنية جميلة، تجعلك تعيش بين عالمين، عالم فتنة/الوطن، وعالم الإغتراب/أمستردام. يقول ياسين" قبل قليل كانت مدينة الجزائر تمتّد أفقا بلا نهاية.... الآن كلّ شيئ هادئ، ضجيج انسحب تاركاً متّسعا أكثر لحركات الطائرة."[1]

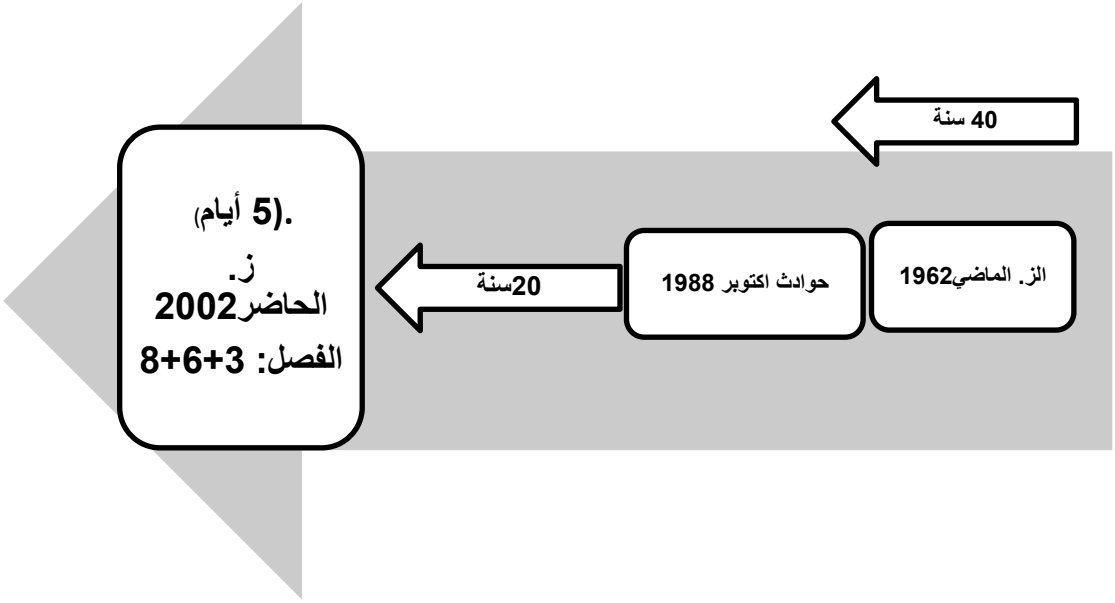
فالفضاء الزمني في الرواية مقسّم إلى زمنين ولكلّ زمن له دلالاته، أوّلا: الزمن الماضي، وهو زمن الأحداث، الذي ارتبط بالتاريخ ومحنة الوطن بعشرية التسعينيات ويومياتها الدموية والحرمان والظلم والموت والخوف والتهميش، يعبر عنه بقول السّارد: "منذ سبع سنوات، منذ أن حلّ علينا الزمن الضّيق الذي فشلت الأسماء في نعته لم أر هذه الأسماء، كلما رفعت رأسي عاليا زادت احتمالات سهوي وبالتالي قتلي." [2] وثانيا:

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص16.

2 المصدر نفسه، ص21.

بزمن الحاضر الذي يعبر عنه ياسين بقوله: "عندما عاد الجميع إلى أرضهم أريد أن أغادرها. ربّما لأنّي أكثرهم مرضا بهذه التربة أو أن الهزيمة المقترحة عليّ يصعب تحملها وبلعها."[1] يغادر الجزائر إلى مدينة أمستردام، إلى عالم خارجي، يحقق فيه أحلامه ويحقق وجوده كإنسان من جهة وكمثقف من جهة أخرى، وهذا ما شعر به قائلا: "لأوّل مرة أشعر أنّني موجود بالفعل وحي يستقبل صباح الشمس والضوء."[2]

وما بين تأرجح الزّمنين على فصول الرواية، وعلى مكانين مختلفين – فضاء مديني داخلي (الوطن) وفضاء مديني خارجي (أمستردام) – ممّا يثري الخطاب الروائي ويضفي عليها إغواء وتشويقا للقارئ.



شكل يبين الخط الزمني لأحداث رواية شرفات بحر الشمال. رقم: (01)

يظهر الحاضر الروائي أكثر مساحة ورقية من الزمن الماضي، على الرغم من قصر المدة الزمنية التي يشغلها، فما هي إلاّ خمسة أيّام قضاها البطل ياسين بمدينة

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص29.
2 المصدر نفسه. ص70.

"أمستردام" قبيل مغادرته لها، متوجها إلى أمريكا، وتظهر هذه الكثافة الزمنية في الفصل الثالث والسادس والثامن، وسبب ذلك تنقل "ياسين" إلى أماكن عديدة مثل: (منزل آن فرانك، متحف الريشكميوزم، بناية الأرشيف الوطني، الميناء، السوق العربية، الميوزيكاثيير، المقبرة، بيت حنين...).

إنّ من المفارقات الزمنية أن يتحوّل السّارد "ياسين" عن حاضر الحكاية إلى الزمن الذي قبله أو الزمن الذي بعده، فالبطل ليس ملزمًا في روايته بالاقتصار على الزمن الحاضر فقط، بل قد يعود إلى زمن سابق لهذا الزمن الحاضر، أو إلى أحداث وقعت قبل تاريخ هذا الزمن، وقد يسابق السّارد الزمن الحاضر فيسبقه مستشرفًا ما يمكن أن يحدث في المستقبل.

وبذلك نجد أنّ الرواية كسرت الخط الزمني المنطقي، ليخترق الزمن الحاضر للشخصية ويلقى بها في أحضان ماضيها، انطلاقا من استعداد البطل "ياسين" للسفر إلى أمستردام، لتمارس بعدها تشظيات يمكن تتبعها على ضوء تقنيتي الاسترجاع والاستباق.

4-1- الاسترجاع:

استخدم السّارد في رواية "شرفات بحر الشمال" تقنية التذكّر أو الاسترجاع في كثير من الأحداث، ممّا يبين أنهّا رواية تعتمد على الذاكرة، تساعد السّارد على فعل الحكي الروائي، حتى يتخيّل إلينا في كثير من الأحيان أنّ الرواية عبارة عن سيرة ذاتية للسّارد، إذ من خلالها نتقرّب أكثر من الشخصية المحورية في علاقتها بالأمكنة وبالشخصيات الفاعلة ومصائرها، فها هو البطل "ياسين" تزدحم عليه أشدّ الذكريات إيلاما قائلا عن مقتل أخيه: " أخي عزيز الذي مات وهو يبحث بعينه في المارة الذين كانوا يهجرون بسرعة محطة القطار عن أمّه لكي تسنده على ركبتها للمرة الأخيرة، ويضع كفّه الطفولية على جبهته ليوقف النزيف المتدفق بغزارة."[1]

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص9.

إنّ شخصية "عزيز" تفتح ذاكرة السّارد على مصرعيها وتفسح المجال لسرد علاقة الشخصية المحكي عنها بأسرتها وبمجتمعها وبحلمها في مواطن متعددة لتشمل انطباعات السارد وتعليقاته على الحدث.

فيرى (مندولا) " أنّ الماضي بصفائه لا يمكن على وجه العموم استرجاعه، لأنّه تعدّل بالتجربة الواقعية بين الحدث وزمن التذكر، وتعرض لكثير من التغيير بفعل مروره من خلال بوتقة العقل. غير أنّ هناك أحداثًا لم يلاحظها الذهن في لحظة حدوثها فانسلّت إلى اللاوعي غير متأثرة بكيمياء التفكير، وعندما يسترجعها من غياهب النسيان تداعٍ عابرٌ في مناسبات نادرة، فإنّها تأتي إلى السطح بشكلها الأصلي وتصبح حرة من الزمن "[1].

4-1-1- الاسترجاع الخارجي:

قد لا يكون الاسترجاع متعلقًا بالراوي، وإنّما بشخصية من شخصيات الرواية، وعلى سبيل المثال مقولة لفان كوخ قبل انتحاره بخمسة عشر يوما وردت في الصفحات الأولى من الرواية: "يبدو لي أنّي خسرت موعدي مع الحياة، وأشعر اليوم كأنّ هذا منتهاي الذي عليّ أن أقبل به." [2]

بهذه الكلمات يحاول الكاتب أن يوازي بين واقع شخصية "ياسين " التي تعيش حالة من الاكتئاب واليأس في أرض الوطن مما دفعها إلى الرحيل إلى المنفى بحثاً عن فتنة / الأمل وبين مأساة "فانسون"، فمغادرة ياسين لوطنه، حتّى وإن لم يكن قسريّا، فهو نوع من الانتحار، وهذا ما تعكسه البنية السردية لنص الرواية.

1 أ. أ. مندولا، الزمن والرواية، ت: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص 157.

2 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق ص8.

و ما حكاه عن شخصية الفنان العراقي الذي غرز سكينة حادة بصدره، وأيضا الطالب الجزائري النادل بأحد مقاهي أمستردام وشرطي المرور.

فيحدثنا عن مشروع الميترو التي ظلّ بين مدّ وجزر في قضية الأشغال التي لا تتقدم. ويحاول السّارد من خلال هذا المقطع السردي تنبيهنا إلى مأساة بلاد بأكملها لا يمثل مشروع الميترو إلاّ جزءا ضئيلا منها. يقول على مستوى عدة أصوات يحكون في هذه القضية: " عندما يتساءلون فيما بينهم عن الميترو يجيبون بالتمتمة وهزّ الرأس: لو كان فقط جاءت في الميترو تهون. البلاد كلها معطلة مثل محرك تعب من كثرة الاستعمال السيئ له."[1]

4-1-2- الاسترجاع الداخلي:

لقد استعاد السّارد ذكريات طفولته التي عاشها في قريته الصّغيرة مع أخته "زليخة" ومحبوبته "فتنة" وأخيه "عزيز"، والسّنوات السبع التي قضاها في مدينة الجزائر، وفي ذلك الاسترجاع ألم وحسرة. وحنين وشوق. مثل أن يسرد لنا البطل ياسين قصة حبيبته "فتنة" التي قد تكون فضّلت الانتحار بين موجات البحر كما فعلت" فرجينيا وولف".

فالرسالة أو الوصيّة التي تركتها فتنة قبل هروبها نحو البحر، كانت من أهمّ المحفزات في إثارة واشتغال ذاكرة ياسين، كيف لا وهو الذي استرسل في التعبير عنها وهو ممدّد على سريره، متجاوزا الضباب قائلا: " الرسالة الأخيرة في يدي... فمازالت هي هي منذ أن قرأتها للمرّة الأولى وتركتها تذوي في الذاكرة. وقتها لم أفهم فيها الشيئ الكثير ولكن فيما بعد تأكدت من أنّها النّص الذي ظلّ طوال العمر يتعالى عليَّ كأيّة استحالة من الاستحالات. كلّ ما قرأته، فتح لي بعض أبوابه المغلقة ونوافذه المُوصَدة." [2]

---

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص19.

2 المصدر نفسه، ص89.

بمعنى أنّ النّص والمقصود به الرسالة، هي المفتاح الذي يدير ذاكرة السّارد في أيّ مكان وفي أيّ ظرف وفي أيّ وضعية ومع أيّ شخص كان معه، مهما أراد النّسيان.

هنا تبرز اللحظة الحاضرة المحفزة للاسترجاع وهي قراءة نص رسالة" فتنة"، فأعاد إلى نفسه ذكرى من ذكريات الماضي البعيد (عشرين سنة) – وهنا تكمن تقنية الاسترجاع – وهي الذاكرة وهذه التقنية في الاسترجاع اشتهر بها كتاّب تيار الوعي، إذ يقدم حدثا في الحاضر يطلق به مجرى الذكريات بحيث يأتي الاسترجاع طبيعياً " وقد برع كتّاب تيار الوعي في هذا الأسلوب الذي يعد (بروست) مبتكره، وقد اكتسب مشهد الاسترجاع الشهير عند بروست" مكانة خاصة في تاريخ الرواية الحديثة (مقطع الاسترجاع الذي يحركه نص الرسالة، فأعاد هذا النص العالم الملتبس بالعشق وأحيا التجربة العشقية في نفس السّارد) فيجيء الاسترجاع ملتحما بالنص مبنياً حول شعور خاص أو ذكرى خاصة الأمر الذي ينجي النص الروائي ويضفي عليه لونا تعبيرياً."[1]

وهي التي قالت له "كلما اشتقت إلي دير كما كانوا يديروا العشاق بكري، أحرق شعرة من شعرات رأسي وسأحضر أمامك في اللحظة ذاتها، وإذا أردت أن تكون جادا حقيقة اكتب رسالة وضعها في زجاجة ثم ارم بها في عمق البحر ربما صادفت مجنونا مثلنا يوصلها أو يتكفل هو بالرد عليك حتى لا نفتقد نبض علاقتنا بالحياة." [2]

فأرسل إليها ألف رسالة عبر البحر، وما تلقى منها جوابا واحدا. وبقي وفيّا لوصيتها وهو مسكون بها ولم ييأس في البحث عنها.

وتعود الذاكرة بالسارد إلى الحلم المشترك بين ياسين وعزيز من خلال مدينة الأطياف: " هيّ في راسي. أنظر على هذه الحافة التي تمتد قرابة الخمسين كيلو. أترى هذه الأطياف التي تتلألأ وكأنّها تأتي من وسط البحر؟ هناك.... لا..... لا..... على

1 ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص43.

2 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص59.

يمين المنارة... أيوة، بالضبط هناك حيث كل يوم ابني مدينة لم يفكر فيها أحد. هنا مكان العاصمة الحقيقي. خارج الأدخنة حيث لا شيء سوى الزرقة والامتداد اللامتناهي. مدينتي التي اشتهي، بشوارعها الجميلة وباراتها الأنيقة ومسارحها وفنونها ومساحاتها الخضراء"[1].

ففي هذا الاسترجاع تفسير للحالة الشعورية التي عليها البطل ياسين مع أخيه، بل تسهم أيضا في التعرّف على الجوانب الخفية والمجهولة التي تتعلق بحياة الشخصية، وهي الحلم والأمل المنشود في رؤية مدينة شاسعة تبعث على الحياة بكلّ ما تحمله من قيم انسانية ومن حرية وتطوّر وازدهار، ممّا أعطى للمكان" قيمة وجدانية وفكرة يشكلّها الوعي، تعويضا عن المكان المادي المنتهك بسبب العنف المتزايد."[2]

"لقد ذهب كل الذين أحبّهم وانطفأوا واحدا واحدا وعاد القتلة إلى المدينة، يتسلّلون في الشوارع ويقفون عند مداخل العمارات كما كانوا يفعلون قبل عشر سنوات."[3]

في هذا المقطع يختصر السّارد الأحداث الأليمة، مسدلا الستار على مسرح التغييب، بعدما كان الموت قدر كل من أخته زليخة ومصير فتنة المجهول، وموت كنزة وليلى وتينا الوهرانية، بينما أقدمت نادين على الانتحار بعد فشلها في الزواج، وجميعهن خسرن رهان الحبّ، واغتيال عزيز وغلام الله أحبّ وأقرب الناس إليه، وبقي السّارد وحده يواجه الغدر، فكان عليه أن يحمل حقائبه وفنّه ويرحل قبل أن يغيب للأبد.

ومن الذكريات السعيدة ذكرياته مع "فتنة" التي أوصته بالوفاء قبل أن تغادر إلى المجهول، قائلة: "عدني فقط إذا كتب لك أن تكبر وتعبر البحر، أن تزورني إذا كنت حيّة، سأرتكب معك الحماقات نفسها، ولو كنت أمًّا لعشرين طفلا. وإذا عثرت عليّ وقَدْ

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص212.

2 الشريف حبيلة، الرواية والعنف – دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية –، مرجع سابق، ص70.

3 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص13، 14.

متُّ، ضع على قبري أو على أي قبر يستهويك باقة نرجس باللون الذي تشتهي وتذكّرني، وقل في خاطرك على الأقّل، تلك امرأتي التي كانت تحبّني"[1].

4-2- الاستباق:

والملاحَظ أنّ الاستباقات المستخدمة في رواية " شرفات بحر الشمال" قليلة إذا ما قُورنت بالاسترجاعات، وهو يشير إلى تقديم الأحداث الآتية وسردها قبل أوانها.

وحسب جينيت فإنّ "الحكاية "بضمير المتكلّم" أحسن ملاءمة للاستباق من أي حكاية أُخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرّح به بالذات، والذي يرخِّص للسّارد في تلميحات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الراهن، لأنّ هذه التلميحات تشكل جزءاً من دوره نوعاً ما"[2] وهذا ما لمسناه من خلال الرؤية السردية التي تمثل ساردا واحدا للخطاب السردي الروائي. وسنحاول ذكر أهمّ ما ورد من أنواع الاستباق على النحو التالي:

4-2-1- الاستباق الإعلاني:

يعلن صراحة عمّا سيشهده السرد من أحداث لاحقة. وظيفته هي "خلق حالة انتظار في ذهن القارئ"[3]. هذا الانتظار قد يقصر وقد يطول. فمن الاستباقات الإعلانية ذات المدى القصير تلك التي توجد غالبا في نهاية المقاطع، وتشير صراحة إلى ما سيحدث في الصفحات الموالية، كقول السارد: "ياه ما أصغر العالم، هكذا دفعة واحدة من النسيان إلى بحر الشمال البعيد وأخيرا إلى شمس المحيط الهادي". [4] هذا المقطع السّردي

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص55.
2 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 76.
3 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 137.
4 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص10.

يضع القارئ من الوهلة الأولى أمام تنبؤ ما سيحدث بالجزائر، بعد المؤشرات التي ذكرها السّارد عن تحوّل الأوضاع السياسية.

4-2-2- الاستباق التمهيدي:

يتمثل هذا النوع في "أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية يكشف عنها الرّاوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا". وهذا ما نلمسه عندما تحدث السارد عن قضية تعطل الأشغال في الميترو: قيل أنّ السبب هو فائض المياه الجوفية بينما على سطح الأرض كان السكان يموتون عطشا. سنصل إلى زمن يتقاتل فيه المواطنون السعداء على قطرة ماء. سيهجم الأقوياء والمسلحون على الآبار والسدود والمسابح لتتقاسم ماءها واليائسون سينزلون إلى البحر يشربون ماءه المالح..."[1] وتتأكد هذه الرؤية المستقبلية للسّارد، لماّ أخبره المهندس أنّ الماء العذب صار يضخ في البحر. والناس عطشى. " الماء الآن يضخ نحو البحر ليتلف هناك. أملا في تجفيف التربة. إنّهم يقتلون المدينة." [2]

5- رواية كتاب الأمير.

لقد استطاع "واسيني الأعرج" أن ينسج نصّا دراميا تاريخيا بطابع حكائي قصصي حواري، مغريّا ومشوّقا للقارئ منذ الوهلة الأولى، بداية من الوقفة الأولى التي تمثلت في الافتتاحية الزمنية المحددة بتاريخ 28 جويلية 1864 فجرا، ووصف الروائي للأميرالية وذكر كلّ ما يحيط بها من بحر وجبال، وكأنّنا على الزورق الذي يركبه جون موبي مع الصيّاد المالطي ونسمع ما يدور بينهما من حوار، الذي كان فحواه في بداية الأمر تنفيذ وصية القس ديبوش.

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص18.

2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

حدّد الكاتب السياق الزمني لسير الأحداث بدقة حيث ابتدأها بالسنة فالشهر ثم اليوم والفصل والساعة، في زمنها الحقيقي " 28 جويلية 1864 فجرا، الرطوبة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر، الساعة الخامسة لا شيء إلاّ الصمت والظلمة ورائحة القهوة القادمة من الجهة الأخرى من الميناء ممزوجة بهبات آخر موجة تكسرت على حافة الأميرالية التي كانت كظلال داكنة هاربة نحو شط البحر."[1]

وبما أنّ الرواية في أغلبها تستند على مرجعية تاريخية، فقد لعب فيها الفضاء المتخيل دورا رئيسيا فجعلها عملا فنيا متميّزا، لأنّ الكاتب" حاول أن يستنطق التاريخ الجزائري في ظل الاحتلال الفرنسي للجزائر منذ 1830 إلى 1847، فبدا مِؤرخا للأحداث والوقائع التاريخية، وهذا ماغلب على جميع أبواب الرواية، لأنّ يصوّر زمنا تاريخيا حقيقيا يه، ولكنه سرعان مايتراجع فيكون روائيا. لأنّ السّرد أضفى على الخطاب صورته التخييلية من خلال اللغة الفنيّة والتصرف في الأحداث والتغيير فيها لتتحول إلى واقع زماني، ومن هنا تظهر قدرة الكاتب الابداعية في إعادة تصوير التجربة الانسانية المرتبطة بزمن ما، " التخييل يملك القدرة على إعادة صنع الواقع العملي، في الحدود التي يستهدف فيها أفقا جديدا للواقع أسميناه عالما."[2]

أنّ الزمن يصبح زمنًا إنسانيًّا بقدر ما ينتظم في السّرد الروائي، والخطاب الروائي يسمح لنا بإدراك تجربة الأمير رغم المدى الزمني البعيد، من خلال المعنى المتجسد في السرد وبقدر ما تجعل من الماضي حاضرا، ومن المستقبل المجهول محتملا ومن التاريخ الحقيقي تخييلا، وهذا ما أكده بول ريكور: " إنّ الزمان يصير إنسانيا مادام ينتظم وفقا

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص9.

2 Paul Ricoeur: Du texte a l'action, Essais d'herméneutique, paris, Editions du seuil, 1986, p23 .

لانتظام نمط السرد، وأنّ السّرد يكون ذا معنى مادام يصوّر ملامح التجربة الزمنية."[1]

فالخطاب السردي هو تمازج بين التاريخي والتخييلي ممّا أسهم في تشكيل هويّة سردية جديدة للأمير عبد القادر، مختلفة عن الهوية التاريخية الراسخة في الذاكرة الفردية والجماعية. بحيث يحدد زمن الخطاب "بالحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد".[2] وجاء هذا النهوض السردي بصوتين أو ساردين، هما صوت"جون موبي" الذي يحكي سيرة سيّده القس "ديبوش" باسترجاع كل الأحداث والتفاصيل محاولا تبليغها بدقة، والصوت الثاني، صوت "ديبوش" الذي يحكي سيرة "الأمير عبد القادر الجزائري"، وذلك تحكي الرواية بشكل متوازي سيرة شخصيتين دينيتين لهما وقعهما على أحداث الرواية.

وانطلق زمن الخطاب بحديث "جون موبي" مع الصيّاد المالطي على مدى يوم واحد، يبدأ من الفجر وينتهي مع حلول المساء. ويحدد بين مؤشرين زمنيين دالين على البداية من "28 جويلية 1864 فجرا إلى المساء والنهاية عندما "لم ير شيئا إلاّ بقايا النوارس التي ضيّعت حركة الميناء أعشاشها، وهي تذهب جماعات جماعات باتجاه مباني شارع البحرية التي تدخل في عمق البحر حتّى رأس البنيون حيث لا شيئ إلاّ الماء والصفاء البدائي الأوّل، حيث لا أثر لأقدام البشر الحفاة أو العراة أو الذين ينتعلون الأحذية الخشنة، وذاكرة ماتزال حبيسة لا تتكلّم إلاّ قليلا، وعندما يخونها لسانها وتنزل أكتافها تعوي مثل الذئب الجائع وتأتي على حافة البحر وهناك تنتحر جوعا وعطشا." [3]

بينما يمتدّ زمن القصّة على مدى قصّتين متوازيتين أو مرحلتين مختلفتين، المرحلة الأولى تمتد من 1848 إلى 1853، وتسرد حياة الأمير ومبايعته وسجنه، ونضال القس

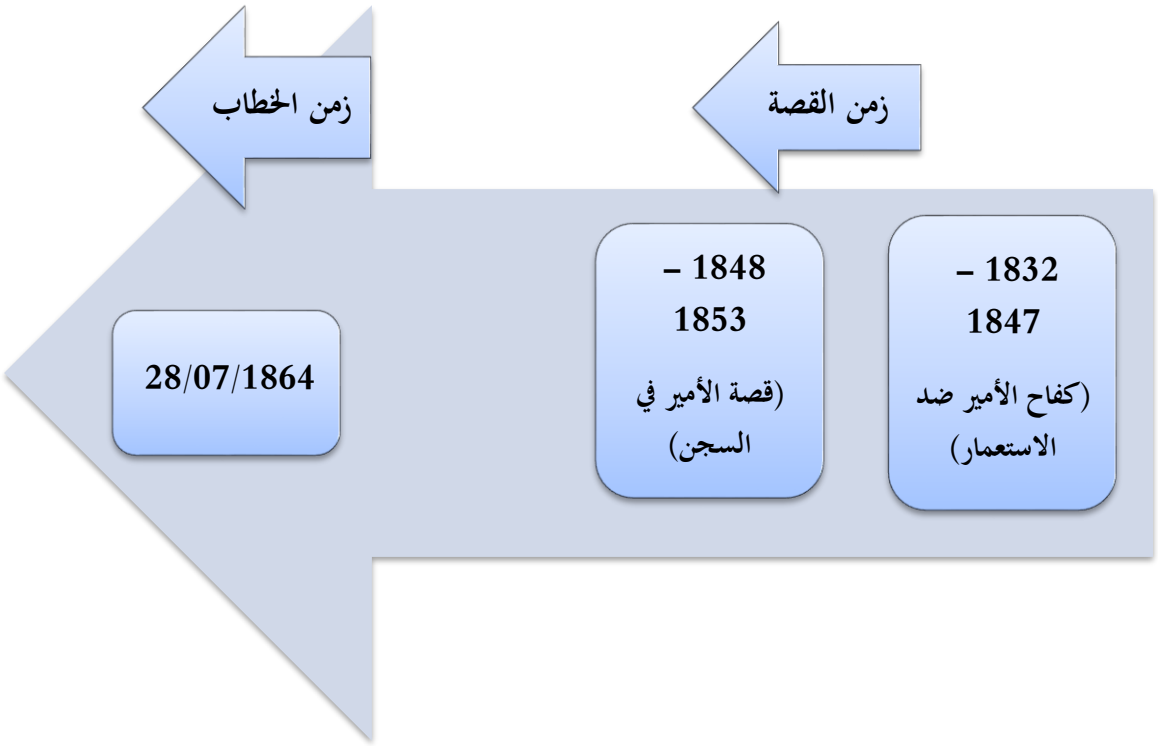
---

1 بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ج1، تر: سعيد الغانمي، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006 ص19، 20.

2 فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص263.

3 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص552.

ديبوش لاطلاق سراحه، توازيها قصة" القس ديبوش"، وهي المرحلة الثانية التي تبتعد أكثر عن الماضي لتستعيد قصة كفاح الأمير عبد القادر ضد الجيش الفرنسي من 1832 إلى 1847، وعلى رأس كل قصّة منهما يوجد حاضر سردي.



شكل يبين زمن القصة وزمن الخطاب في رواية كتاب الأمير. رقم (02)

"فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيّل متعددة واستحالة التوازي يؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بداية بين نوعين رئيسين: الاسترجاعات أو العود إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات."[1]

1 تزفيطان تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص48.

5-1- الاسترجاع:

هو عملية تقنية يتلاعب فيها الكاتب على التسلسل الزمني السردي في العودة بالزمن إلى الوراء، حيث" يتحايل الروائي من خلاله على تسلسل الزمن السردي، عندما يقطع زمن السّرد الحاضر، ويستدعي الماضي بجميع مراحله، ويوظفه في الحاضر السّردي، فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيج الزمن السّردي."[1]

5-1-1 الاسترجاع الداخلي:

يبتدئ زمن الاسترجاع في الخطاب السردي لرواية" كتاب الأمير" من خلال إعمال المخزون الذاكراتي عبر الخادم" جون موبي" وهو السّارد الثاني، في حكيه عن سيّده القس ديبوش، الذي ارتبط بعلاقة صداقة وأخوة عميقة مع الأمير عبد القادر الجزائري. منذ أن أتته امرأة تستنجد به لينقذ زوجها الضابط الفرنسي من سجن الأمير، فيرسل ديبوش إلى الأمير رسالة يطلب فيها تحقيق رجاء هذه الزوجة باسم الإنسانية، فيستجيب إليه الأمير بأريحية لم يكن القس يتوقعها، بل ويعطي القسّ درسا حقيقيا في الإنسانية عندما يذكّره أنّ الفضائل لا تتجزأ، وعلى من يسعى لتحرير سجين فرنسي، عليه أن يفعل الشيء نفسه مع جميع السجناء، بما فيهم الجزائريين القابعين في السجون الفرنسية. فيستعيد جون موبي تلك الحادثة قائلا: " بانت له ليلة 21 ماي1841 أكثر قربا من كأس الماء التي حاول أن يصرف بها جفاف حلقه، امرأة لم تكن كسائر النساء، كأنهّا خرجت من مغارة بدائية، كانت ترتعش كالورقة الضائعة تحاول جاهدة أن توقف الدمعات التي تلألأت تحت ضوء القنديل الزّيتي الباهت." [2]

---

1 عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص28.

2 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص47.

وعلى لسان الأمير عبد القادر تذكر السّارد جزءا من تاريخ المقاومة الجزائرية، حيث استعاد مرحلة صعبة من تاريخ سقوط الزمالة في ماي 1843، وقد مرّت في شريط ذاكرته بألم دفين. ".. تمتم الأمير وهو يحاول أن يفتح عينيه بصعوبة كبيرة، ويتفادى ذلك اليوم صار بعيدا، ولكنّه قريب دوما كالجرح 10 مايو1843." [1]

ونجده كذلك في بداية وقفته الأولى، في حوار بين مونسنيور وخادمه جون موبي، حيث تذكر القس مونسنيور ديبوش حالة الجحود التي أصابت هذه الأرض (بلاده)، يقول السّارد: " حبيبي جون، ليس لدي اقتراح لك، ولكنّي سأكون سعيد إذا قاسمتني مصيري حتى الموت، بلادنا قصيرة الذاكرة. ثم ذكرني بالجحود الذي أصاب هذه الأرض، أستحضر وجه المارشال دويورمنت الذي انتصر على الأتراك، واحتل. الجزائر بعد أن سلم للجنرال كلوزيل مسؤولية البلاد.." [2]

"يجب أن لا ننسى أبدا أنّ هذا الرجل الذي تدافع عنه اليوم ذبح أكثر من 300 سجين فرنسي في يوم واحد، إذا كنتم تعتبرون هذه الجريمة أمرا هيّنا، فاطلقوا سراحه، ومرّغوا شرف هذه البلاد في الأوحال.." [3]

في هذا المقطع السردي يتم استرجاع حادثة إعدام سجناء سيدي إبراهيم في بداية جلسات (البانكي) أثناء محكامة الأمير، حيث انتفض الجنرال "ماربو" متهما الأمير بالمجرم.

5-1-2- الاسترجاع الخارجي:

من أهمّ الأحداث التي عُرف بها تاريخ الأمير والتي وقعت خارج زمن الحكي، هو بناؤه لمدينة (تاكدامت)، لتكون عاصمة إمارته الجديدة، بعد تدمير الفرنسيين لعاصمته

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص292.

2 المصدر نفسه، ص47.

3 المصدر نفسه، ص29.

الأولى مدينة (معسكر): " معسكر كانت مجرد ذاكرة، لقد دمّرت في الهجمة الأولى، ولم يعد بالإمكان الاتكال على مردودها، بالمقابل كان علينا إيجاد عاصمة أخرى أكثر ضمانا وأكثر بعدا عن مرسى مرمى الخصم، مكان له موقع وتاريخ، تكدامت كانت المكان الملائم بين مليانة وخلافة معسكر، أسست هذه المدينة من طرف عبد الرحمان ابن رستم سنة 761 وأخليت عندما استولى عليها الفاطميون في909.." [1]

ومن الفترات التي سبقت نقطة الحكي الأولى التي انطلق منها السّارد، حديث الأمير في معرض حواره مع "مونسنيور ديبوش" عن علماء سبقوا عهد الأمير عبد القادر، ويخبره أنّه ليس أحسن من تاريخهم، ومآلهم كان القتل بسبب جهل الحكام وجبروتهم، وهذا ما ورد في الباب الأوّل، (باب المحن الأولى) من الوقفة الرابعة (مسالك الخيبة)،: ".. لا ألوم أحدا لدينا ما هو أسوأ في تاريخيا الإسلامي. معظم خلفائنا مروا على النّصل، قُتلوا من ذويهم، كبار علمائنا أُحرقوا، وابن المقفع شوي حيّا، الحلاج مُزّق قطعة قطعة، ابن رشد كاد أن يُحرق مع كتبه لولا ضربات الحظ، ابن عربي اتهمه الجهلة بالمروق وغيرهم. للأديان، مونسينيور، أوجه أخرى، مظلمة جداً، ولكنّي أقول حبذا لو يتعظ الانسان وهو يرى هذه الجروح ويحس وقعها." [2]

ما نلحظه بين ثنايا هذا الحوار تسلّل رواسب التاريخ العربي الإسلامي على خطاب الأمير بصيغة نقدية، تحمل دلالة واضحة على رؤية الأمير الحضارية، تتخلّلها حوارات تتسم بالتوافق الروحي والفكري بين الأنا والآخر، أي بين الأمير والقسّ، مع توفر عنصر الإنصات بينهما، باعتباره شكلا حضاريا ينم عن مكانة الشخصيتين ووعيهما بالقيم الأخلاقية وإدراكهما للتشابهات الانسانية بين العالم المسيحي والعالم الإسلامي.

---

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص179.

2 المصدر نفسه، ص33.

5-2- الاستباق:

إنّ تقنية الاستباق قليلة في الرواية"كتاب الأمير"، بحيث نجد للسّارد رغبة ملحة لاستذكار الماضي، ومن الأمثلة على ذلك قوله: " أقول لكم ماذا كان يمكن أن آخذ لو سلكت هذا الطريق الذي تقترحه علي؟ كنت سأقوم بغارة أخرى وأخبركم بعدها بأنّي حجزت خيمة الأمير، سجادته، وربما واحدة من نسائه ومع بعض الحظ، خليفة من خلفائه."[1]

فهذا المقطع السردي عبارة عن أمنية ورغبة شديدة من أحد النواب في القبض على الأمير، والاستلاء على أعزّ ما يملك.

ومن الاستبقات أيضا ما ورد على لسان القوّال الذي يتنبأ بظهور رجل قوي يكون له شأن كبير، هو الأمير عبد القادر: "يقولون أنّه انتهى من قصة السيد علي ورأس الغول، وبدأ هذه الأيام يروي قصصا غريبة عن رجل سيأتي، وسيملأ صيته الدنيا قاطبة، رجل لا ريب فيه، رجل يشبه المسيح بن مريم وهو ليس مسيحيا، وهو مولى الساعة. كما يقولون وكما يقول القوال في السوق." [2]

"أتمنى أن يمدّني الله بعمر آخر لأخدم هذه الأرض التي حرمت منها في وقت مبكر، سأعطيها رفاة الجسد إذا كان رماد تربتي يسكت الأحقاد، ويوقظ حواس النور والحب في قلوب الناس، لم يكن مونسينيور يدري أنّه كان يقطع وعدا على نفسه سيكبله حتى موته." [3]

تحقق أمنية مونسنيور ديبوش بدفنه في الجزائر، وجاء ذلك عند استقبال رفاته من طرف جون موبي خادمه ورفيق دربه، وهو الحدث الرئيسي الذي شغل جل مضامين الأميراليات (1- 2- 3- 4).

---

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص146.

2 المصدر نفسه، ص67.

3 المصدر نفسه، ص15.

6- رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش:

تمّ التطرق في هذه الرواية للزمن بالتركيز على نسق سرد الاسترجاع باعتباره الوسيلة التي أعاد بها الكاتب الخطاب السردي التاريخي، فقد شكل نسق الاسترجاع أو الارتداد للماضي أحد أهم المرتكزات الأساسية في بناء هذه الرواية، كونها تنزع إلى " الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي."[1] مما سمح لذاكرة السارد "عيسى" والبطل الرئيسي للرواية من أن " تلعب دورا أساسيا في إقامة علاقة حتمية، بين الماضي والحاضر."[2] وذلك عن طريق تقنية الاسترجاع على لسان الشخصية عيسى، التي هي قريبة من الوقائع، إذا لم نقل، هي الشاهدة على الأحداث والصراعات.

ويتم الاسترجاع في الرواية "حين يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها."[3]

أمّا عن أهم وظائفه فإنّه " يخلق زمنا ثانيا غير الزمن الحقيقي الذي تعيشه الشخصية الروائية. فإذا كان النص الأدبي بطبيعته ينتمي إلى المتخيل، فإن الارتداد من شأنه أن يخلق متخيلا داخل المتخيل أو هي درجة أخرى من درجات المتخيل الكلي."[4]

6-1- الاسترجاع:

إنّ الرواية تطورت من المستوى البسيط للتتابع، والتتالي إلى خلط المستويات الزمنية من ماض، وحاضر ومستقبل خلطا تاما، مما أدى في الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات.

---

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص121

2 أمينة رشاد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص48.

3 سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص26، 27.

4 مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص54.

إنّ أكبر مساحة زمنية وورقية التي احتلتها الرواية هي الزمن الماضي باعتماد الكاتب على تقنية الاسترجاع عبر موقفين يعيشهما بطل الرواية " عيسى" أولا: أثناء عودته ليلا إلى بيته الواقع على هوامش القرية عند الساعة الحادية عشرة ليلا، وسط ظلمة حالكة: "دارت عيناه الزرقاوين في رأسه.. كمن غادر للتو كهفا مكث فيه أجيالا متعاقبة.. واصل سيره متدحرجا في أحد الأزقة المظلمة... نظر إلى الساعة... بانت له أرقامها المضيئة.. اندهش" غريب الحادية عشرة ليلا؟."[1]

وثانيا: عند خروجه من البيت متجها إلى عرس ابن أخ الحاج الشارية، للسهر والرقص وفي الطريق تبدأ مرحلة ثانية من الاسترجاعات. بينما تميز الفصل (وقائع العرس) بتداخل الماضي مع الحاضر على شكل خطابي، بمعنى أنّ عيسى يخاطب لخضر، كأنّه حاضر معه، ومثال ذلك: واجهته يا لخضر،.. اسمع يا لخضر..). " ومن هنا يأتي تحريف الزمن، أو تحطمه، وخرق تتابعه... من أجل أغراض جمالية ترتبط أساسا بشكل المادة المحكية وفق أنساق سردية متميزة."[2] وتنتهي أحداث الرواية في ساحة العرس.

في حين أنّ الزمن الطبيعي للقصة لا يتعدى ساعات، في الفصل المعنون بـ (آلام الرقصة الأخيرة)، مقارنة بالزمن الماضي، الذي استغرق في الفصلين، الأول (بقايا صور قديمة) والثاني (الموت بجرأة) من الرواية.

إنّ معظم الاسترجاعات هي استرجاعات داخلية تتعلق بالذكريات التي تربط البطل عيسى بمسيرة صديقه لخضر حمروش قبل الثورة المسلحة وإبانها، فالعنوان " ماتبقى من سيرة لخضر حمروش" يجسّد استرجاع البطل كلّ البقايا العالقة في ذاكرته والافصاح عنها.

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص 09، 10.

2 عامر روابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدرواويش لعبد الحميد بن هدوقة (دراسة في المعنى والمبنى) المساءلة، اتحاد الكتا الجزائريين، ع1، 1991، ص27.

إذا ما انطلقنا أنّ زمن القصة الأولى في الرواية، هو فترة شباب عيسى إبان الثورة وهجرته إلى فرنسا، ثم تعرفه هناك على شخصية لخضر، وما تلا ذلك من أحداث ووقائع، لكونه متعلقا بالقصة الأولى، وأغلبها تتمحور حول فكرة رئيسية، هي حادثة مقتل لخضر وما خلّفه هذا الفعل من أثار نفسية على حياة عيسى،: "إيه يا لخضر حمروش ماذا يمكنني أن أقول.. هؤلاء مرتاحون على الأقل، وحتى أنت ياعود السيسبان، يومها وضعتك في حفرة ضيقة كانت قد أعدت سلفا في أحد الوديان المهجورة.. وكان الزمن زمن البرد والجوع والخوف، لا يستبعد داخل ذلك القفر، أن يكون ذئب ما، قد أتى على ما تبقى من جثتك.. أو يكون أحد صغار هذه الذئاب المريضة قد مر من هناك، وعلى صهوة جواده، فأخذت بقايا عظامك حوافر الخيل والكلاب التي تصطاد أحلام الأطفال والناس والفقراء."[1]

وبالتالي فإنّ هذه الحادثة جاءت بعد المنطلق الزمني للقصة الأولى، وامتدت سعتها إلى الفترة الممتدة من أواخر أيام الثورة إلى فترة إصدار قانون الثورة الزراعية.

"سأتكلم... الذاكرة المثقلة.. اسمع يا لخضر. إنّ صوتي يأتي ساخنا مع الأغاني التي كنت تحفظها وأنت وراء خضرة الغاب. تلتهمك النيران.. جارحة تلك الأيام التي أكلتنا وأكلت فينا كلّ الأعشاب الجميلة...". [2]

يستحضر السارد الذكريات الجميلة التي كان يقضيها مع صديقه "لخضر" في وسط الغابة، مع الأغاني التي كان يحفظها ويرددها على مسامع صديقه في جوّ أخوي، ينّم على الصداقة القوية التي تربطهما ببعضهما البعض.

ورابط الصداقة الذي كان بينهما هو الذي يؤرقه ويضرم الصراع النفسي الداخلي، كلما تذكر ذبحه له، مبررا ذلك بأنّ الأمر فوق طاقته، وما هو إلاّ تنفيذا لأوامر الجبهة،

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سايق، ص13.

2 المصدر نفسه، ص10.

قائلا: "أنا الذي ذبحتك، وأنا الذي ردمتك في حفرة.. قالوا لي بأن أبلغك لتحفر قبرك لكني فعلت كل شيء بنفسي، وبدون علمك.. كنت أخاف أن أشفق عليك وأذبح مكانك، وأنت تعرف البقية."[1]

"ياعيسى ياطفل هذه البلدة العاق.. اشرب حتى العمى.. اشرب.. لكن لا تكذب على نفسك.. ألم يقل لك لخضر ذات يوم في إحدى الأحراش الخالية أحب ما شئت لكن تعلّم فقط كيف تدافع عن حبك حتى تضمن لنفسك بقاء حقيقيا..." [2] يظهر من خلال هذا المقطع السردي الدعم المعنوي الذي كان يتلقاه البطل "عيسى" من شخصية" لخضر" في تقديم له جملة من النصائح في التصدّي للظلم الاجتماعي السائد بالقرية، فلقد كان بمثابة القدوة له في كلّ شيئ، فاكتسب منه الشجاعة والجرأة، وهذا من الأسباب التي دفعته إلى تهديد بالقتل إدارة التعاونية، التي لم تفعل شيئا في حل مشاكله، ومشاكل أهل القرية البسطاء. قائلا: "وأنا في الفراش تذكرت أني هددت المتطوعين بالقتل ذات يوم، حين ولجوا التعاونية لأول مرة. قلت وأنا أصرخ...وكانت تحترق في داخلي، كل الأعشاب البحرية الجميلة." [3]

شعور السارد بالظلم، وهو الذي قدّم الكثير لهذا الوطن، وينعت بالخائن، من قبل أكبر الخونة موسى ولد القايد: "على كل حال جاءوني في يوم أحسست فيه بالغبن.. كانت استفادتي من الأرض شرطية، وليست دائمة...يعني أن قبولي كان مؤقتا وقضيتي ستظل مؤقتة إلى إشعار غير محدد...فقد اتهمني موسى ولد القايد طايب بالخيانة في حق الوطن... وقتها تذكرت كل شيء حتى اللحظة التي أجبرت فيها على ذبح لخضر."[4]

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص14.

2 المصدر نفسه، ص97.

3 المصدر نفسه، ص104.

4 المصدر نفسه، ص105.

1-1- الاسترجاع الخارجي:

نشير إلى أنّ الكاتب اعتمد على استحضار حدثين تاريخيين هامين مثلا الخلفية التاريخية لأحداث هذه الرواية وهما: سيرة والده الذاتية، وربطها بانتفاضة الفلاحين – والثورة التحريرية 1954. وهذا ضمن ما يسمى الاسترجاع الخارجي الذي يمثل ماض بعيد سابق لبداية الرواية.

ففي انتفاضة الفلاحين الجزائريين 1871، يعود السارد بذاكرته المثقلة إلى الوراء إلى زمن الاستعمار وتحديدا إلى سنة 1871، فيبحر عبر تداعياته مسترجعا جوانب من سيرة والده المناضل "موح لمباصي الكاليدوني".

وما ميّز مسيرة هذا الفلاح كما جاء على لسان السارد أنه "كان كالجدار الإسمنتي الذي يحتضن هذه البلدة منذ دخول الاستعمار... كما يحكي. أنه كان صديق أحد أفراد عائلة بومرزوق أخو المقراني."[1]

فيتخذ من شخصية "موح لمباصي" والد السارد نموذجا للفلاح الجزائري الواعي والمناهض للاستعمار، وسياسته التوسعية الرامية إلى انتزاع الأراضي من الجزائريين فلاحين كانوا أو ملاكا للأرض، وأنّ الأرض والحياة شيئ واحد.

وإنّ هذا الاسترجاع الذي قام به الكاتب، لا يندرج ضمن الأسلوب المباشر التسجيلي لحدث تاريخي واقعي، وإنّما ضمن الخطاب السردي، في تماهيه مع المتخيل الروائي. مما يمنح العمل بعدا فنيا ووعيا تاريخيا يسمح له بالتحرر من قبضة الزمن.

ففي ملامسة الكاتب للتاريخ من خلال انتفاضة الفلاحين، هو إبراز لدور الفلاحين الجزائريين في الذود عن أراضيهم، التي تمثل لهم الروح والوطن.

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص154.

والكاتب حين يعود لهذه الأحداث التاريخية يحاول ربطها بالواقع المعيش على اعتبار أنها تمثل في نظره جذوره هذا الواقع، التي تجب العودة إليها لكشف حقائقها وأبعادها ونفض الغبار عنها واتخاذها لبنة أساسية ومنطلقا لفهم الحاضر، واستبصار نقائصه وتناقضاته "فمضاعفة الإهتمام بالتاريخ لدى الروائي عامة، إنّما يحمل دلالة قوية على مضاعفة الاهتمام بوعي الراهن، وليس دلالة على الهرب من الراهن ومداراته أو القفز فوقه."[1]

مما يعني أنّ استرجاع السّارد للماضي ثورة الفلاحين في 1971، ما هو إلاّ إمتداد للحاضر الذي يعيشه البطل عيسى الكاليدوني ومن معه من الفلاحين، في كفاحهم ضد الاقطاعيين وشجعهم في زمن ما بعد الاستقلال، فهو "نقطة انطلاق لنضال الطبقة الفلاحية من حيث هي فئة اجتماعية خاصة ناتجة عن دخول الرأسمالية الأرياف."[2]

فمزاوجة الكاتب بين الحقيقي/ التاريخي والمتخيل /الروائي، بين حاضر الشخصية عيسى الكاليدوني وهو الزمن الذاتي مع الماضي وهو الزمن الجمعي، وحركة الشخصية باتجاه المستقبل، الذي يطمح له كل الفلاحين الجزائريين، لم يكن اعتباطيا، وإنّما من منطلق" استعادة التاريخ الوطني الجزائري، وإعادة قراءته في زواياه الأكثر تخفيا."[3]

أمّا الاسترجاع الخارجي القريب من الزمن الماضي للشخصية، هو حديثه عن "راشدة" في قوله: " راشدة.. آه (يابنت الناس).. يوم عانقتها بشراسة وللأول مرة استثرت بداوتي لكني أسكنتها بحمام بارد من الوادي، وليلة الزفاف، أتذكر أني افترستها، ثم في خلوة ما وراء حائط عتيق بكيت كالطفل حتى الصباح.. أصبت بغصة في القلب سكنني

1 نبيل سليمان، الرواية العربية، رسوم وقراءات، مركز الحضارة العربية، 1999، ص39.

2 عبد القادر جغلول، تاريخ الجزائر الحديث، تر: فيصل عباس، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1982، ص129.

3 واسيني الأعرج، الرّواية التاريخية أوهام الحقيقة، مجلّة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد: 19، 2009، ص18.

على إثرها جني أزرق، كان يتخبط بين ضلوع جدتي التي حكى ناس البلدة عنها كثيرا من الحكايات ليس غريبا، فقد كانت لها صداقة طفولة مع الحاجة حموشة."[1] يعود عيسى إلى الوراء، لكي يوصل للقارئ الحالة الشعورية التي كان عليها البطل عند لقائه بـ راشدة قبل الزواج وبعده، والتعريف بها كشخصية محبوبة، وهي التي ذكر السارد في مقاطع سردية خوفها عليه وشدة تعلقها به.

6-2- الاستباق:

إنّ الاستباقات المستخدمة في الرواية قليلة إذا ما قُورنت بالاسترجاعات، ولعل مرد ذلك إلى أن الاسترجاع يفيد النص الروائي أكثر مما يفيده الاستباق، فالاسترجاع يؤدّي إلى ربط حاضر الرواية بماضيها، أما الاستباق فهو يُفقد الرواية شيئاً من عنصر التشويق.

ولعلّ ارتباط السارد بالماضي وخاصة بصديقه لخضر حمروش، كانت من الأسباب التي دفعته إلى أن تكون لديه طموحات وتطلعات مستقبلية للبحث عن البديل، فشخصية لخضر هي أساس الاستباق. مثلما قد وظف الكاتب بعض الاستباقات ليضع القارئ في صورة المحكي سواء عن طريق العنوان أو الملخصات، والذي تناولناه سابقا ضمن إطار الاستباق الخارجي، كذلك نجد أن للاستباق الداخلي موضعه السردي في تشكيل بنية النص.

جاء الاستباق على شكل إشارات تمهِّد لأحداث ستقع في المستقبل، وهو نوعين هما:

6-2-1- الاستباق الخارجي:

وظّف الكاتب جملة من الملخصات التي تسبق عادة الأحداث الروائية، فهي " بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من قبل الراوي فتكون

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص12.

غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات."[1]

لقد توعد عيسى أن يرقص في إحدى أعراس الإقطاعيين الكبار رقصا قد يكون بمثابة انتقام، ورد الاعتبار له، ولصديقه لخضر، ومن آمن بوجهة نظره، وعلى رأس أعدائه (الحاج ولد الشارية) وجماعته وهذا ما أقسم به: "وحق محمد، سأشرب الليلة حتى العمى.. سأرقص.. سأرقص رقصة الموت الأبدي واقتلهم كالكلاب واحدا، واحدا، لحظة جنون طائشة قبل أن يشلوا أعضائي، وأصبح كحيوان صغير نزع الأطفال قوائمه، كما فعلوها ذات زمن ليست ببعيد..." [2]

ونجده يؤكد الوعيد ذاته في المقطع السردي الآتي: "سأرقص الليلة.. وحق دين محمد، سأرقص حتى التهلكة، وغدا مع الفجر حين أعود متعبا استغفر لي رويشدة القلب الكبير.. سأثقب الأرض وأجعل السماء تهوي على رؤوسهم قطعا، قطعا.. وأحرك التربة من أعماقها إلى أن تحتل وتلد تنينا مزركشا كألسنة النّار." [3]

ففي وصف الرقصة، وما يصاحبها من قفز، وضرب للأرض وتحريك الأتربة من أعماقها، حقق هذا التلخيص الاستباقي وظيفته في الفصل الثالث **(آلام الرقصة الأخيرة)**، فقد صور لنا الكاتب هذه الرقصة المشار إليها سابقا بأدق تفاصيلها، واصفا عيسى والروخا، وهما يرقصان بكل ما أوتيا من قدرة، وبالفعل فقد اهتز لهذه الرقصات من عني بالأمر مسبقا، فالغيظ، والغضب، والتحسّر طغى على ملامح وجه ولد الشنافة، وولد الشارية، والمختار وغيرهم كثر، وكشاهد على ذلك قوله: "حاول عيسى أن يرعد أحشاء الحاج المختار الذي كان منغمسا مع القصاب وضارب الطبل.. صوب البندقية نحوه..

---

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص132.

2 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص11.

3 المصدر نفسه، ص99.

اعترضتها رويشدة والأطفال بصدورهم.. خاف.. التفت إلى الروخا.. كانت هذه المرة جد قريبة منه.. همس في أذنها بعدما لثمها ولم تمانع.

– النهايات تأتي دائما هكذا... السرعة الخارقة...

– الموت معك في رقصة مثل هذه نزهة." [1]

ولقد اقتصر الاستباق على استخدام ضمير المتكلم (عيسى)، وحسب جرار جنيت فإنّ" الحكاية بضمير المتكلّم أحسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الراهن، لأنّ هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما."[2] وبما أنّ هذا النوع من الروايات يرتكز على المرجعية التاريخية، فإن الكاتب فيها يسعى إلى إقناعنا بأفكاره ورسالته، وذلك بتقديم إشارات للقارئ تربط حاضر الشخصية بمستقبلها.

6-2-2- الاستباق الداخلي:

ينبئ البطل عيسى صديقه لخضر، أنّ حق المغلوب على أمرهم سيرد، والملاك الكبار سيغلبون على أمرهم، مخاطبا إيّاه: "افرح أو مارس حزنك بشهية؟؟ فغدا في مثل هذا الوقت بالذات، في مكان ما، وفي زمن ما، لا أستطيع تحديده ستعود هذه البنادق التي يلوح بها في الهواء إلى صدوركم وِ الى صدورنا... من يدري ؟ الأمر يحتمل احتمالين لا أكثر." [3] يرسل السّارد إلى نفسه شحنة أمل في تحقيق حلمه وحلم لخضر، وهذا بتعاون الجميع سواء الطلبة، أو الفلاحين وحتى الراقصة روخا ليوضع كل في مكانه المناسب، وكلّ ينال جزاءه.

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص25.

2 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 76.

3 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص12.

فعيسى متيقن أنه سيأتي يوما يتولى فيه أناس مخلصون زمام الأمور، واعطاء كلّ ذي حق حقه، وستكشف كل الملفات الفاسدين، وينالون عقابهم. "أنا متأكد، أنهم مصرون، أن من يأتي بعدهم، لن يترك المسألة تمر هكذا من تحت أنوفهم بكل بساطة... ولن يسمح أن يصيد صيادو الأرغفة اللقمة من الخلف، سيخرج كل ملفات.. كل القوائم المنسية، والمهربة في السفن التجارية التي كادت تؤدي بحياتنا ذات مرة."[1]

بعد التطرق إلى ثنائية الاسترجاع والاستباق في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" فإننا الآن نتطرق إلى تقنية المدة الزمنية ضمن الخطاب الروائي وهي المتعلقة بسرعة أو بطؤ الحكي ما بين زمن القصة وزمن الخطاب، فزمن القصة هو زمن يقاس بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو الشهور أو السنوات... أمّا زمن الخطاب فهو زمن يقاس بمدة قراءته، وهذه التقنية يطلق عليها: المدة.

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص107. 108.

المبحث الثالث: نسق المدة الزمنية (تبطيء وتسريع السرد)

إنّ النّسق الزمني للسرد يرتكز على وتيرتين هما " الوتيرة السريعة أو البطيئة، التي يتخذها في مباشرة الأحداث وذلك عبر مظهريْها الأساسين: تسريع السرد الذي يشمل تقنتي الخلاصة والحذف، ثم تعطيل أو إبطاء السرد، ويشمل تقنتي المشهد والوقفة، حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية ضئيلة".[1] لذلك نجد الكاتب" لجأ إلى إتباع تقنيات سردية يتحدد من خلالها إيقاع الزمن في الرواية، بين تبطيء للزمن أو تسريعه أو مطابقته، فإذا ما أردنا تسريع الزمن نستخدم تقنيتي: الخلاصة والحذف، وإذا ما أردنا تبطيئه نستخدم تقنيتي: المشهد والوقفة.

1- رواية نوّار اللوز

1-1- الخلاصة:

فقد كثر تواترها في نص الرواية بشكل ملفت للانتباه وخاصة الخلاصات التي تقص لنا أحداثا تخص الهلاليين، وقصصهم، ولعلّ غرضه من ذلك السارد نقل جل الأحداث الراسخة في ذاكرته، والمرتبطة في الآن ذاته بالجانب التخييلي الذي سيعرضه أمامنا حتى تكون عملية المقارنة واضحة، ومستندة لحقائق تاريخية مقنعة؛ ولمعرفة مظاهر تجلي الخلاصة عند واسيني وفي روايته.

ويستمر السارد في **تلخيص الأحداث** التي وقعت مع البزناسي عندما تنافس مع رئيس البلدية ليرغمه على التنازل عن فكرة تأميم الأراضي حتى لا تؤخذ مع الأراضي التي قرر توزيعها على أهالي البلدة. وهذا ما ورد في المثال الآتي: " يقول الكتاتبي أن

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص144.

السبايبي في ذلك اليوم تناوش كثيرا مع رئيس البلدية في محاولة لدفعه إلى التنازل عن تأميم الأراضي، وإغماض عينيه عن تقييده ضمن قائمة الذين تمسهم المرحلة الثالثة من الثورة الزراعية." [1]

وفي مثال آخر لـ شخصية العربي الذي يسابق الزمن في جمع المال لي يتزوج: "لكن الفقر قتلنا يا بابا صالح، خمس سنوات وأنا أهرب علني أدخر قرشين وأتزوج." [2] فالسارد اختزل شقاء العربي في امتهانه التهريب وما يحفها من مخاطر والتي أودت به في نهاية المطاف إلى الموت في جملة خمسة سنوات.

إنّ اشتغال الكاتب على الخلاصة يقوده إلى تخطي ذلك العائق الموجود بين الزمن الواقعي والزمن التخييلي، وذلك من خلال تقديم الأول في مضمار الثاني، مستغلا زمنا أقصر، ومساحة أقل، والغاية الإبلاغية ذاتها لإيصال مقصده، وهكذا تحولت "الخلاصة إلى مايشبه البوصلة التي تخبر المتلقي بما حصل من أحداث تهم ماضي أو حاضر الحكاية بأقل إشارة وأسرع إشعار."[3]

1-2- الحذف:

السارد في رواية "نوار اللوز" تعمّد حذف عديد من الأحداث غير المهمة، لا في زمن الحكاية الواقعية المسترجعة (السيرة)، ولا في زمن الخطاب المتخيّل، مازجا في ذلك بين الحذف الصريح المحدد، وغير المحدد، والحذف الضمني.

من خلال تحليلنا لرواية نوار اللوز. نكتشف أنها اشتغلت على هذه التقنية، ونعطي مثالا على الحذف الضمني في قول صالح: "حتى رئيس البلدية بودلخة يا صالح، وجد ذات فجر يعوم منتفخا على سطح مياه الوادي، مطعونا عشر طعنات قاتلة وأقسم برأي

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص40.

2 المصدر نفسه، ص77.

3 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص149.

عودي أن الذي وضعوه، وهو من السلالة التي تلاحقت مع سلالتنا هم أنفسهم الذين حاربوه حتى الموت، حين بدأ يفلت بلزوجة من أكفهم".[1]

نجد صالح وأثناء حديثه عن مقتل رئيس البلدية يصور لنا القتيل دون أن يذكر لنا وقائع الحادثة، فالمتلقي وهو يتأمل هذا السياق يجد نفسه أمام ثغرة سردية في الخطاب الحكائي بداية من إلتقاء رئيس البلدية ببعض الشخصيات إلى غاية اكتشافه مقتولا، فنحن لا نعلم ما حدث بينهم، تاركا الكاتب لنا حرية تداعي الخيال والمساهمة في العملية الابداعية.

ونجد أيضا الحذف الصريح لمّا التقت لونجا القبائلية مع صالح، مختزلة مدة أسبوعين وهي الحالة الحزن التي كان عليها صالح بعد مقتل صديقه، قائلة" لأوّل مرة منذ أسبوعين كاملين لم يضحك إلاّ الآن ويشعر بطفولة ضامرة فيه" [2].

ونشير هنا أنّ أغلب الحذوف مهما كان نوعها، فإن الكاتب بمجرد ذكرها في النص لا يعود إليها مرة ثانية بل ينتقل مباشرة إلى أحداث أخرى عبر الخط الزمني للحكي. ومن هنا فالحذف له وظائف دلالية وتحفيزية ومعرفية وجمالية.

1-3- المشهد:

يقوم على أساس الحوار اللغوي، الذي يتخلل المقاطع السردية، ليجذب السّارد بها القارئ ومثاله هذا المشهد بين لونجا وصالح:

"– ياه ياباب صالح، كي نتفكر حكاية التبن مانعرف إذا نزعف عليك وإلاّ...

– خلِّ البئر بغطاه. ماوقع وقع. اتفقنا أن ننسى هذه الحماقة.

– وشكون قالك حابة ننسى؟ خاصني التبن يا بابا صالح.

---

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص10.

2 المصدر نفسه، ص109.

– الرحبة قدامك. هذه المرة لن أكون أحمق.

– وإذا كنت نحبك أحمق واش تقول؟

– واش يدير الميت بين يدين غساله؟ كه... كه..."[1]

يقدم هذا المشهد حوارا بين العاشقين فيه من المعاني التي توحي بتوافقهما وانسجامهما العاطفي، متخليّا السّارد عن دوره التنظيمي، ممّا يجعل القارئ يعيش الحدث وكأنّه يحدث أمامه.

والملاحظ أنّ الحوار الخارجي غلب على الرواية وهذا يدل على محاولة الكاتب لاستنطاق شخصياته والإدلاء بما تشعر به وما ترغب فيه، وإنارة جوانبها الغامضة.

1-4- الوقفة:

"هي نقيض الحركة الأولى (القفز) وتتبدى في الحالات التي يكون فيها قص الراوي وصفا. إذ ذاك يصبح الزمن على مستوى القول أطول، وربما بما لا نهاية من الزمن على مستوى الوقائع."[2]

يصبح الوصف أكثر تعقيدا، كلما وعى الكاتب أن النص أكثر ارتباطا بنص مرجعي تبرز فيه الوقائع التاريخية؛ لأنّ نصّا من هذا النوّع "يحتاج إلى قراءة خاصة تأخذه في كلّيته دون أن تسقط من اعتبارها هذه الحدود التي تفصل الواقعي عن التخييلي."[3]

"اذكر اللبيّة تهدف. – مساء الخير يا بنتي.

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص109.

2 يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص83.

3 سعيد جبار، من السردية إلى التخيلية، مرجع سابق، ص69.

كانت جميلة. لم تكن مكحلة ولا مسوكة. منذ وفاة العربي، أحجمت عن فعل ذلك. فهي تعرف جيدا مقدار حب صالح الزوفري للعربي. بانت شقرتها الخمرية وشعرها المحنى الذي يشبه الجدات البربريات اللّواتي كنّ يخرجن تحت شمس الصيف والخريف وينشرن الفلفل الأحمر والتين اليابس، فليتمتع الشعر كسبائك نحاسية رقيقة." [1] وصف السّارد لـ لونجا القبائلية، يشير إلى حالة شعورية بين ما يحسه صالح وما تسجله له مشاهدته من إحساس، وبذلك يمكن للقارئ أن يرى الشيئ الموصوف مباشرة، وينجذب إليه، حسب الطريقة الفنيّة التي يجسّد بها الكاتب وصفه.

وتقنية الوقفة تعالج عدة نواحي من مكونات الخطاب السردي. وهذا ما أكده الناقد الفرنسي رولان بارت: " إنّ لكل قرينة وظيفة محددة داخل سياقها، إذ قد يكون مرجعها طبع أو شعور أو مناخ أو فلسفة، ويفيد الوصف اختفاء هوية أو وضع شخصية ما أو حدث في حيّز الزمن أو المكان."[2]

ومن هنا نصل إلى أن الوصف بكل أنواعه وعلى الرغم من كونه عامل تبطيء، لا تسريع يعمل أساسا على تعطيل سيرورة السرد، إلا أن اللجوء إليه من حتميات، وضروريات الكتابة الروائية، لما له من وظائف مساعدة في تشكيل إنتاج البنية الكلية. وأحيانا يمتزج الوصف مع الحوار في مثل هذه الوقفة:

" – مساء الخير بابا صالح. واش راك مع البرد.

ارتبك صالح وهو غارق في وجه رومل ووجهها، حين فاجأته من فتحة الباب المطلة على الزقاق الذي كان يقطعه.

1 واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص108.

2 رولان بارت، النقد البنوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988، ص110، 111.

2- رواية ماتبقى من سيرة لخضر حمروش:

2-1- الخلاصة:

من المقاطع التي وردت بتقنية الخلاصة، مقطع استرجع فيه السارد شخصية العجوز الرومية التي تسكن القرية، لسدّ بعض فراغات السّرد دون المبالغة في ذلك: "الرومية امرأة عجوز.. جاءت منذ أزمنة بعيدة، إحدى أمهات "بيجار" تكونت لها مصالح طويلة عريضة، فبقيت مع ابنها ولم تعد مع الهاربين.. فقدت زوجها في الحرب، فتزوجها أحد أثرياء القرية كانت لديه علاقة معها، حتى وهي متزوجة... كان هناك شيء رقيق كالخيط يجمع بينهما فوق مجرد اللحظات الجنسية المجانية.. البعض يقول أن الطفل ابن الأول.. عيونه... ربيعية.. قد يكون ولد الرومي والبعض الآخر يقول: أنه ابن الثاني.."[1] فهي شخصية ثانوية عابرة، وردت في الخطاب السردي لتسدّ ثغرة من السّرد.

" ما فعله الشيخ الهبري بابنته... أرعب كل بنات البلدة... ذبحها من الأذن حتى الأذن، وخرج برأسها يجوب القرية ويصرخ (...) وقيل فيما بعد أن الطفلة لم تكن حاملا.. فقد أجبرت على أكل نبتة تنفخ البطن من طرف زوجات إخوتها اللواتي كن يغرن من جمالها." [2]

"إيه ياعيسى... مسكينة الطفلة ميلودة. كبرت في الهم أخرجتها مندائرتي.. المغلقة.. اكتريت لها دار في وهران مع جدتها، وكل شهر أدفع لها الإيجار.. ومن حين لآخر أزورها حين يقل الزبائن. في البداية كانت تأخذ مني النقود، والآن توقفت قالت أن الدولة منحتها كسائر الطلبة أصبحت تعول نفسها وجدّتها." [3]

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص100.

2 المصدر نفسه، ص186.

3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

"الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية."[1]

فتذكرنا بماضي الشخصية، ميلودة بنت مريم الروخا، وحادثة مقتل ابنة الشيخ الهبري والمكيدة التي حيكت لها من زوجات إخوتها. وهو تذكير يهدف إلى الربط بين ما كانت عليه الشخصيات وكيف صارت؟ فشخصية ميلودة التي ولدت في السجن صارت طالبة جامعية، فالسارد لم يذكر لنا مراحل حياتها بشكل مطوّل بل اختزل الأحداث دون أن يفقد النص القيمة الجمالية والفنية، ودون أن يختلّ البناء السردي.

2-2- الحذف:

نظرا لأنّ الرواية تغطي فترة زمنية طويلة تمتد من انتفاضة الفلاحين 1871 ومرورا بالثورة المسلحة 1954 إلى ما بعد الاستقلال إبان عرض قانون الثورة الزراعية، لذا نجده يلجأ في عديد من المرات لإسقاط الأحداث غير المؤثرة من الأحداث الحاضرة في النص.

ففي المقطع السردي" الظلمة.. لم يقل شيئا.. سمع أسلاك الكهرباء العتيقة تئن.. بعضها تمزق منذ أكثر من أسبوع.. قبل أيام أحرق طفلا كان وراء خمس شويهان." [2] يستخدم السارد تقنية الحذف عبر اشارة واضحة وصريحة للمدة الزمنية المحذوفة بعبارات موجزة جدا مثل قوله "منذ أكثر من أسبوع" "قبل أيام"، فالقفزة الزمنية التي قام بها السارد ليست إنقاصا من قيمة الحدث، بقدر ماهي معطى اجتماعي آخر، لما تعانيه القرية من إهمال وتهميش وظلم، راح ضحيته حتى الأطفال الأبرياء، فالنتيجة هنا أهم من سرد الحادثة بتفاصيلها.

---

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص146.

2 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص25، 26.

وعند دخول البطل للسجن بعدما أقدم على ضرب الحاج المختار، يقول: "دخلت السجن.. وبعد أسبوع قال لي السجان بأن السيد وقف على قدميه.. لم أدر هل كان علي أن أحمد ربي أم أحزن.. لكن صدقي يا لالة سيتي، أني بكيت فقط.. وسط الغبن، تمنيت لو قتلته، وبعدها لا تهمني البقية." [1]

فالسّارد لا يريد أن يتعمق في تفاصيل فترة بقائه في السجن، فجلّ تفكيره في عائلته، فهو يسرّع الزمن تمهيدا للتعبير عن حالته الشعورية تجاه أسرته التي هي بحاجة إليه، وتعبيرا عما يكنّه لمختار الإقطاعي من بغض، بمعنى أنّ فترة بقائه في السجن، لا أهمية لها، بقدر ما أراد الكاتب أن يبلغه لنا عن الحالة النفسية للبطل.

2-3- المشهد:

ترى سيزا قاسم أنّ المشهد هو " محور الأحداث الهامة، ويحظى بالتالي بعناية المؤلف."[2] هذه العناية تجلّت في اهتمام الكاتب بالتفاصيل الدقيقة أثناء عرضه للمشاهد الحوارية مما زاد من سعتها داخل الخطاب السردي، وكاشفا عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات، وخاصة طريقة تفكير الشخصية المحورية "عيسى"، التي تتحاور مع رئيس البلدية حول قضية القرية الفلاحية، وكيفية تعويض الأهالي بعد حرق محصولهم، وعلى من تُلقى تهمة هذا الفعل، ممّا يشعر القارئ بتلقائية المشهد الحواري وواقعيته ويشوقه لانتظار جواب رئيس البلدية، وهذا ما يوضحه المشهد الحواؤي الآتي:

"لكن يا سادة، الشيخ لماذا هذه القرارات الآن فقط ؟؟ وفي هذا الاجتماع بالذات ؟؟ وفي هذا الوقت."

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص205.

2 سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص36.

– يا عيسى.. قلنا لكم من زمان إننا سننظر مع الحكومة في قضية التعويضات، سنحلها وإن كانت أكبر من مجرد إرادتنا الطيبة.."

– وهل الحكومة هي التي حرقت المحصول؟"

– ليست البلدية بكل تأكيد، أو ستكيل لنا التهم مثل السي الطيب.

– لكن قضية تأخر إنجاز القرية الفلاحية أنتم المسؤولون عنها ".

– هذه مسألة أخرى.. أترك الكلمة.. غيرك يريد أن يتكلم."[1]

2-4- الوقفة:

إنّ من أبرز معالم الوقفة في النصوص الروائية، هي تلك المقاطع الوصفية المتعلقة بوصف الاماكن والشخصيات، فنجد السّارد عند اقترابه من المقبرة، يشم رائحة عفنة تنفره منها، وسرعان ما تتحول إلى رائحة ورد بمجرد الابتعاد عنها: "زم شفتيه.. أحس برائحة ما تنبعث من المقبرة، تشبه إلى حد ما رائحة الجيفة.. الحيض.. الولادات المتفسخة ثم تتحول مع ابتعاده قليلا إلى روائح ورود خيالية.. الطقس بارد.. ولكنه منعش." [2] كان السّارد بصدد نقل أحداث العرس، وفجأة يتحول إلى وصف إحساس الشخصية بالبرد في فصل الشتاء القارس ووصف سلوكها الداخلي ليعكس حالتها النفسية في خوفها من خلال المقطع السردي التالي: "صوت البارود.. الزغاريد.. أصوات غامضة أخرى تجتاح مسمعه، يحس ببرودة لاذعة.. يحاول أن يتكور داخل جلده الهرم، وداخل عظامه التي بدأت تصطك.. لكن اللحظة أضعف من أن تبسط عليه جناحيها الدافئتين." [3]

---

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص23، 24.

2 المصدر نفسه، ص14.

3 المصدر نفسه، ص10.

عودة السّارد إلى بيته وهي اللحظات التي تمثل الزمن الحقيقي: "تتدحرج إلى زقاق جديد، ضيق جدا.. الظلمة مقفرة.. كان يعرف كل المسالك فهو يتذكرها بالعادة والتكرار كحيوان هرم.. الطريق الوحيد الذي يوصله بسرعة إلى داره المرمية خلف هوامش القرية طريق المقبرة." [1]

فالسّارد يتوقف في سرده مطلقا العنان لوصفه، فتأخذ الملامح الدقيقة للطريق وللبيت تتجسد، وتحمل صورة دلالية لأحاسيس البطل"عيسى"، ملونة برمزية الظلم والإقصاء والتهميش، واللاأمل في الحياة. "أي أنّ الوقفة الوصفية ذات طبيعة تفسيرية ورمزية في الوقت نفسه."[2]

3- رواية كريماتوريوم - سوناتا لأشباح القدس-:

3-1- الخلاصة:

لقد وردت قصة "مي" في الواقع خلال فترة زمنية قرابة ستين سنة، لكنّ الكاتب قدّم مراحل حياتها منذ ولادتها حتى سماعها خبر مرضها بصفة عامة وموجزة في بضعة أسطر، دون تحديد للفترة الزمنية، ولكن يمكن اكتشافها من التواريخ المسجلة على المتن الروائي، ومثالها قول السارد:

"مي ولدت مع صفرة أيلول في أرض لم تملك الوقت الكافي لمعرفتها ولاحتى لحبها، وانسحبت من الدنيا بدون ضجيج، عندما كانت نيويورك تغرق في كتل الثلج، وتلبس حداد القرن الجديد. كانت تحب الحياة ولكن هذا الحب نفسه باغتها ذات يوم بمرض لم تكن تتوقعه، انتشر في جسدها بدون أن تحس بوجوده، فقد أتى في صمت مستعيرا أحذية

1 واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصدر سابق، ص12.

2 جيرار جنيت، حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، المقال في طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، المغرب، ط1، 1992، ص77.

السراق، وراقصات البالي كي لا يسمعه أحد سرطان الرئة، أو الداء الصامت كما يسمونه، عندما عادت من مستشفى نيويورك المركزي لم تتكسر على الرغم من هشاشتها المعروفة عندما أخبرها الدكتور هيرفي كروث في العيادة المركزية لأمراض السرطان التي يشرف عليها داخل المستشفى وقرأ عليها بدون مواربة، نتائج الفحوصات."[1]

3-2- الحذف:

" – مي؟ يمّا... من أين لك بكل هذا البذخ الجميل من الألم والأشواق التي دُفنت في عزّها؟ لماذا لم أنتبه طوال السنوات الماضية إلى أن عطبي كان هناك. بالضبط هناك حيث الطفولة المسروقة، الأشواق المسروقة، المدينة المسروقة، والذاكرة المنتهكة والحبّ المقتول؟ لماذا لم أعر كرّاستها النيليَّة، قبا أن تودِّع خريفها الأخير الاهتمام الذي يليق بها؟"[2]

قد عمد الكاتب إلى الحذف بعبارة صريحة ومعلنة محددا الفترة الزمنية بـ (السنوات الماضية)، متجاوزا ما وقع فيها من أحداث، ربّما قد يكون لبعدها عن أحداث الرواية، أو للدلالة على السكوت المضمر الذي يشير إلى بعض المحطات التاريخية التي أبى السارد الكلام فيها وترك للقارئ حرية التصوّر والتخيّل، أو لأنّ تكرارها يفقد الرواية بناءها الفنّي والجمالي.

3-3- المشهد:

من المشاهد الحوارية التي دارت بينها وبين ابنها "يوبا" الذي طلب منها مواصلة الغناء لسماع صوتها الشجيّ، وهذه هي الدلالة القريبة، في حين أنّ الدلالة البعيدة تمثّل الحوارية بين الحاضر والماضي: "لماذا سكتِّ يا يّما. ؟غنِّي كما تريدين. أريد أن أسمع

1 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص235.

2 المصدر نفسه، ص20.

صوتك الحنون كما لو أنّ عمري سنوات قلائل لا أعرف فيها معاني الكلمات، ولكن جراحاتها وأصداء موسيقاها. غنِّي الله يسترك. أغنية جدّك الأندلسي؟

– صوتي كئيب. جدّي مات وشبع موتا وآن له أن يرتاح من مذابح الأندلس، وأن يريحني معه. كم أشتهي أن أزوره برفقتك، كم يبدو قريبا مني أكثر من أيّ زمن مضى، أشعر به يناديني نحو أرضه المفقودة... لا صوت لي. سأشوّه أغنية عزيزة على قلبي وهي ما تبقّى من ذاكرة سُرقت منّي.

– يمّا... جئت لأراك... واصلي فقط وكأنّي لست هنا.

– طيب... سأدندن مثلما أعرف، ما دمت تلحّ على ذلك.

– أنت تتواضعين يا يماّ، مع أنّ صوتك أكبر من كلّ شيء. لو عرفت الدنيا فقط كيف تنصفك وتركتك تهيمين في شوارع القدس وأنت صغيرة تتشبعين من دروبها الضيّقة وتربتها الآجريّة وحجارتها الباردة صيفا والدافئة شتاء قبل أن تأخذك عاصفة مجنونة انتزعتك من أرضك ورمتك في منافي مدينة لم تتصوّريها حتّى في الأحلام." [1]

فهذا المشهد الحواري يكشف حالتها الشعوية، بإيقاظ الذاكرة عبر أغنية أندلسية التي تحيل على الماضي، بأنغام الأسى والتحسّر، فتذكر نشيد جدّها "سيدي بومدين المغيث" الأندلسي، الذي ترى أنّه ما تبقى لها من رحلة ثمانية قرون ونيف:

"لِيّام تمرض وتبرا، والصبر هو دواها...

آه... يا أسفي على ما مضى.

من ذاك الزمان اللي فات وانقضى...

آه يا فرقة الديار، ديار الأندلس،

1 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص26.

ما هانوا عليّ... ما هانوا عليّ..."[1]

3-4- الوقفة:

يتوقف السرد فيها وقتا معينا ليحل محله الوصف، " يكون فيها زمن الخطاب أطول من زمن القصة لأنّ الراوي يوقف السرد ويشتغل بوصف مكان ما أو شخصية روائية، وقد يقوم هو نفسه بذلك أو يسند المهمة لإحدى الشخصيات."[2] ومثاله في المقطع السردي، نحو وصف"يوبا" سعادة أمّه وجمالية أعمالها، كأنّه مصوّر محترف يحمل عدسة وينقل إلينا أدّق التفاصيل لتقريب الصورة للقارئ، وكاشفا عن سلوكات وتصرفات شخصية "مي"، فيراها في ذلك الصباح متأملا: "عندما تأمل يوبا اللوحات في انتظامها الجديد، شعر بمتعه كبيرة رأى مي سعيدة كما لم يراها أبدا في حياته، في قمة نشوتها لم يتغير شيء في اللوحات، ما تزال هي هي، بألوانها المشرقة حتى في دكنتها، وبفراشاتها التي تحيل إلى أصابع مي الرقيقة، وهي تنثر الأشعة الملونة مثل الذي ينثر نجوما على مساحات بكر في السماء، رآها في ذلك الصباح الجميل وهي مليئة بالحياة، تخلط الألوان، ثم وهي تصرخ مثل الطفل الذي وجد معادلته المستعصية." [3]

4- رواية ذاكرة الماء:

استغرق زمن السرد فيها يوما واحدا، حيث تناغم زمن السرد مع حركة الساعة، فجاء الزمن السردي مضطربا يتلاءم مع شخصية الراوي المتأزمة، وتتلاءم مع التحولات السياسية في المدينة.

---

1 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص28.

2 الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ط1، عالم الكتب الحديثة، أربد، 2010، ص177.

3 واسيني الأعرج، كريماتوريوم، مصدر سابق، ص73.

4-1- الخلاصة:

قام الكاتب بتلخيص الطقوس التي كانت تقوم بها زوجة الأستاذ "مريم" عندما تزوره في السجن مستخدما الاشارة الزمنية "خمس سنوات، بدون أن أتغيب يوما واحدا عن طقوسي." [1]

4-2- الحذف:

يتحدث السّارد عن صديقه المثقف (يوسف) وما لقيه من معاناة واتهامات مقابل ما يكتبه من أشعار ومقالات على السياسة الممارسة في ذلك الوقت، ممّا عرضه للسجن عبر فترات مختلفة، اختزلها السارد بالإشارات الزمنية التالية: (طويلا، أسبوعا، بعد سنة)، تسريعا لزمن السرد.

" يوسف بعدما سُجن طويلا بعد انقلاب 1965 بتهمة التحريض والكتابة ضدّ السلطات العسكرية... مرّة أخرى أُخذ من أحد بارات المدينة بتهمة الجنون والتهديد بالقتل للآخرين، بقي أسبوعا ثم خرج، في المرة الثانية اتهموه بنفس التهمة. في المرة الثالثة سُحب من بيته بعد حلّ اتحاد الطلبة الجزائريين وأدخل في المستشفى، ولم يخرجوه إلاّ بعد سنة.... وقبل أحداث 1988 بساعات قليلة داهموا بيته، أخذوه، ضحك طويلا وهو يركب سيارة الاسعاف التي أحضروها له خصيصا...". [2]

4-3- المشهد:

الحوارات التي دارت بين الشخصيات موازية لزمن المشاهد الحقيقية، مثلا حوار الأستاذ مع زوجته مريم التي هاجرت إلى فرنسا وتطلب منه اللحاق بها، وفي نفس الوقت

---

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص23.

2 المصدر نفسه، ص292، 293.

تطلب منه عدم الخروج من البيت حتى لا تطاله أيدي القتلة. فالحوار المستغرق بينهما جوهره هو المدينة والوطن.

" يكفي من المديح الخاوي. أكتب حتى لا أموت.. تسألني عن أحوالنا، نحن مثل بعضنا البعض تماما لا شيء تغير.. هم يكبرون بسرعة ونحن نشيخ بشكل جنوني. توحشناكم.

– واحنا كذلك

– يا خويا. يرحم والديك، ألم تقتنع بعد، بأن الموت صار عند بابك؟

– عارف مخي صار مغلقا.. المؤكد، الحياة هنا أقل تعقيدا ما تتصور. الموت حاضر يوميا، لكن الناس مصرّون على الحياة وإلى النهاية.

– يا رجل، عن أي حياة تتحدث؟ لأجل من تنتحر الآن؟ من أجلنا، لسنا في حاجة إلى شهادات جديدة! من أجل الوطن؟ يريدك واقفا تدافع عنه وليس في قبر.

– أنا عاجز عن تفسير هذه العبثية التي صارت تملأني.

– أنت هو أنت. عندما تصمم لا تسمع إلا لنفسك. ليكن. هل نزولك ضروري إلى المدينة؟"

– إنّي أختنق يامريم في هذه المدفنة. ماذا أملك سوى حضور الجنازة. تعرفين ماذا كان يعني يوسف بالنسبة لي. لم تكن علاقتنا عادية."[1]

قرّر السّارد حضور جنازة عمته بالقرية، رفقة ابنته، بعد حواره مع زوجته "مريم"، التي أوصته بالحذر وعدم البقاء طويلا. فهو مجرد أن رفع رأسه:

"عندما رفعت رأسي نحو مريم، قرأت كل شيئ في عيني، حتى قبل أن أتكلم.

---

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص191، 192.

– أظنّ أنك ستقول لي أنّك ستسافر مع عمتك لحضور الدفن.

– .....

– قلها أنا أعرفك، ولست معارضة على الإطلاق. فكرت طويلا.

– عمتي الأخيرة يامريم.

– أعرف، ولكن ربما. لم تنته عطلتها.

– أيّة عطلة؟ على كلّ إذا ارادت البقاء. فلتبق. ابعثيها فيما بعد.

– مستحيل أنا أعرفها. لن نتركك تتحرك لوحدك على الإطلاق.

– إذن سآخذها معي، وأعدك بإعادتها في أقرب عطلة.

– أيه... احييني يا عمري !يامَنْ عاشْ !؟

– هذا وضع استثنائي.

– حياتنا كلّها استثناء في استثناء. ياسيدي، خلِّها على الله." [1]

جاء الحوار في معظمه فصيحا باستثناء استخدام بعض العبارات التي جاءت باللهجة العامية، كما جاء الحوار مكثفا ومعبرا عن الحالة النفسية للشخصيتين، حالة الخوف والذعر من التنقل للقرية في ظل الأوضاع السيئة بالبلاد.

فيبدو الحوار في سياقه متضمنا لتلك الرؤية الاستشرافية التي يشخص من خلالها الواقع السياسي بكل أبعاده، كما يُستطلع في حدودها المستقبل. وبهذا الشكل يكتسب الحوار مختلف أبعاده المتضمنة لعناصر الواقع، فيغدو حوارا مكثفا بكل ما يحمل من أبعاد دلالية ورمزية.

1 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص103.

4-4- الوقفة:

إنّ الوصف " هو ذكر الشيئ كما فيه من الأحوال والهيئات."[1]

"لم يبق على الصباح إلّا بعض الساعات. زرقة البحر ما تزال داكنة وسط ظلمة لا تخترقها إلا السفن الصغيرة الراسية في مكان ما داخل هذا الساحل الواسع الذي يبدأ يضيق فجأة، لا تظهر إلا أنوارها وهي تتلألأ في العمق مثل النجوم العائمة على سطح البحر." [2]

يصف الأستاذ المكان (البحر) من أجل توسيع مدى المنظور السردي الروائي، بتداعي الشجن عند مقتل صديقه الفنان يوسف، فحضور البحر هو غياب المدينة الدموية، فالكاتب اختار زمن الصباح مع مكان البحر لغرض جمالي وفكري ونفسي مرتبط بالشخصية المحورية، فالمكان الجميل هو الذي يوفر له المتعة التي لا نظير لها.

5- رواية شرفات بحر الشمال:

5-1- الخلاصة:

ومن أمثلة ذلك في "شرفات بحر الشمال"التي كان للخلاصة فيها دورا هاما في تسريع حركة الحكي خلال مواضع تستدعي ذلك، عندما سرد لنا موت أخته، بأيام محددة وهي (ستة أيّام)، " طوال الستة أيام التي تلت عملت باستماتة وبدون توقف حتى مرضت ودخلت الفراش، في اليوم السابع ماتت وفي اليوم الثامن دفنت."[3]

1 محمد عبد المنعم خفاجي، قدامة بن جعفر – نقد الشعر – (تحقيق وتعليق)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (د.ت)، ص130.

2 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص20.

3 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص160.

ومثال ذلك أيضا باستعمال الإشارة الزمنية بداية المقطع السّردي قائلا: "سبع سنوات وأنا كالفأر ابحث عن أكثر الطرقات ضمانا للحياة ولا أخرج من المربع الذي وجدت نفسي محشورا فيه، اتبضع من سوق كلوزيل في منتصف النهار، عندما تكون الشوارع غاصة بالبشر، لا أدري إذا كان مردّ ذلك الخوف من الموت وأنّنا وسط البشر نجد قدرا من الشّجاعة لا نجده في عزلتنا... وقبل أن أنام أندفن في الفراش قليلا، أتذكّر أعمالي المهددة بالتلف والتّدمير هي الأخرى."[1]

يصوّر لنا السّارد الحالة النفسية والاجتماعية التي يعيشها في ظلّ سنوات المحنة، فهو يعيش التوتر والاضطراب والانعزال والترّقب في بيت صغير، خوفا من الموت، فهذه الفترة الزمنية (سبع سنوات) اختزلها في صفحتين، ربما لتكرارية الحدث فيها، لأنّه في موضع آخر من الرواية يقول: " منذ سبع سنوات لم أخرج من اثني عشر متراً مربعاً. فيها الصالة والمطبخ والتواليت والآتلييه الذي اشتغل فيه وانّوم في أكثر الزوايا سواداً كل التّماثيل والمنحوتات خوفاً من اغتيالها وأنسى أنّي كائن موجود عليه أن يتدرب باستمرار على الحياة مخافة أن ينسى وجودها "[2].

حيث نلحظ نفس الأفكار والهواجس التي تراود السّارد، خائف على نفسه، وعلى فنّه المتمثل في منحوتاته، فهو يرى أنّ مشروع القتلة هو إبادة فكر المثقف، ومشروع المثقف هو الإصرار على الحياة رغم الصمت والعزلة التي يعيشها.

ومن التلخيصات التي لم تحدد بإشارات زمنية معيّنة، نذكر منها، علاقة الشخصية المحورية بشخصيات عابرة، تعبّر عن انفتاح السّارد عن تجارب عاطفية مع شخصيات مختلفة (صفاء، سعدية، نادين، ليلى، رشيدة) وذلك في حدود سبع صفحات لخمس شخصيات، ووظيفة هذا التلخيص الإخبار عن الوضعية الإجتماعية

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص24، 25.

2 المصدر نفسه، ص144.

والثقافية والعاطفية لكلّ شخصية، ومدى قدرتها على تجاوز الخوف والقهر في فترة المحنة، وهذا ما ورد بداية من الصفحة 95 إلى الصفحة 102، مع الإشارة إلى حضور " فتنة" التي تفتنها حتى في حضور الأخريات من النساء، واللاتي صرن يغرن منها."تنسى المهبولة". [1]

5-2- الحذف:

يضطرّ الكاتب أحيانا إلى القفز من فترة زمنية إلى أخرى، فيوظّف تقنية الحذف، سواء كان الحذف صريحا أو ضمنيا، فالصّريح هو الذي يكون مصحوبًا بإشارة زمنية (ساعة، يوم، شهر، سنة...) مثل قوله: " بعد سنوات جاءني بوجه منكسر ليؤكد لي أن البلاد تنتحر."[2] يعبّر هذا المقطع السّردي عن المهندس الذي جاء للبطل ياسين، يخبره أنّ رؤيته كانت صائبة فيما يخص مشروع المترو.

ونمثل للنوع الأول أيضا بحديث السّارد عن" فتنة" عند استرجاع ذكرى شيخ القرية الذي أبرحها ضربا مدعيا أنّ ذلك سوف يخرج منها الجن الذي يسكنها. يقول " بعد أسبوع من العذاب استفاقت فجرا من غفوتها."[3] فالسّارد يقطع مدة زمنية تقدّر بأسبوع من الحكي عن فتنة، فلابدّ أنّ المدة كافية لشغل صفحات من الرواية يصف فيها معاناة فتنة وعذابها مما تلقته من معاملة قاسية من قبل شيخ القرية، من ضرب وشدّ وتعنيف، لكنّ السّارد اكتفى بعبارة (بعد أسبوع من العذاب).

أمّا النوع الثاني، الضمني فهو الذي يُدرك ضمنًا أي المؤشر الزمني غير محدّد "يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه "[4]. كحديث ياسين مع أخيه عن

---

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص95.

2 المصدر نفسه، ص18.

3 المصدر نفسه، ص34.

4 حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 77.

مدينة الأطياف فيقطع الحديث عنه حدث آخر، ليعود إلى تداركه في مواقع أخرى من الرواية، مما يعطي نوعا من المصداقية السردية للخطاب الروائي.

ومثال ذلك أيضا ما أكده على أنّ "الفنّ في بلادنا ليس ترفا هو الحياة نفسها وإلاّ ما هي الخيارات الموضوعة أمامنا لكي لا نجن؟"[1]

5-3- المشهد:

اعتمد ياسين في رواية "شرفات بحر الشمال" على بعض الحوارات في استعادة ذكريات الماضي، مما زاد في الإيهام بواقعيتها وقوة تاثيرها. وهذا ما ذهب إليه سعيد يقطين بقوله أنّ السّرد يختص: " بتلخيص السارد لحركة الأحداث وأفعال الشخصيات وأقوالها وأفكارها بلسانه هو، أما الحوار فهو خارج عن إطار السرد."[2]

ومن المهم أن نشير لرواية "ذاكرة الماء" التي بطلها الأستاذ الجامعي الذي استند على الصور وقصاصات الجرائد التي يحتفظ بها، في استدعاء الماضي، وإعمال ذاكرته.

تتجلى المشاهد الحوارية في تأرجحها بين الحاضر والماضي، فمن الماضي هذا الحوار الذي دار بين ياسين وأخته زليخة، الذي ورد على شكل استرجاع، فالبطل ياسين حاضر لحظة الحوار الذي يجري بين فتنة وأمّه، فيستيعد ذكرياته مع أخته قائلة له:

– "المهبولة نعرفها مليح. راها طايحة فيك يايمّاك. نعرفها. عندما تحبّ رجلاً تأتي به ولو كان يحطّوه في كرش يمّاه.

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص29.

2 عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مرجع سابق، ص103.

– يزّى ما تتمسْخريش بي. كبيرة عليّ.

– المهبولة حتى شي ما يمنعها. يالله عاونّي في طين البؤس هذا وبركة ما ضيع في وقتك وتلعب معايا لعبة الغمّايضة." [1]

نلحظ على سبيل المثال السابق أنّ شخصية "زليخة" تحافظ على لهجتها ونبرتها الخاصة، عبر مساحة تشغلها ضمن الخطاب الروائي لتتكلم بلغة اجتماعية معينة، وتحيل على فكرة أنّها تدرك تعلّق فتنة بأخيها "ياسين".

"مسافر غدا إذن.

– وبلا رجعة هذه البلاد ليست لنا يا عمي الطاهر، أدركت هذه الحقيقة متأخرا ولكني أدركتها على الأقل"[2]

– ستخسرك البلاد.

– لا أعتقد، تعرف يا عمّي الطاهر، في هذه البلاد Personne n'est indispensable فلن تتأثر لغيابنا، ربّما قد تسعد أكثر، فهي اليوم لمن صنعوا فراشها منذ الاستقلال ويرشونها كلّ ليلة بمزيد من العهر والقتل والسقوط.

– سنخسرك نحن على الأقل." [3]

أوضح المشهد الحواري الذي دار بين الحاج الطاهر المسيلي صاحب الدار التي كان يسكنها البطل بالعاصمة، عن عمق الأسى والحسرة والبؤس الذي سبّبه عودة القتلة دون عقاب في قوله: " لقد عاد القتلة هذا الفجر واستلموا بعض شرايين المدينة، وكأنّ

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص168.

2 المصدر نفسه، ص24.

3 المصدر نفسه، ص9.

شيئا لم يكن وانزوى الضحايا في بيوتهم يعيشون مشاهدهم الجنائزية ويتأملون تفاصيل القيامة من وراء زجاج النوافذ الموصدة وهم لا يصدقون"[1]

فالسّارد عبر الحوار كشف للقارئ عن التغيّر السياسي والاجتماعي المفاجئ، الذي دفع به إلى الرحيل عن وطنه، الذي يعاني فيه الجحود ويعاني فيه من خطر الموت المتربص به في كلّ زوايا المدينة، معبّرا عن ذلك بقوله: " لكني أحسّ أنّ على فناننا أن يموت أوّلا أو ينفى أو أن ينتحر لتقام له بعد ذلك المآدب والولائم ويتذكر النّاس أنّه موجود." [2]

يكشف المشهد الحواري عن صوتين مختلفين لغة ودلالة من ناحية اللّغة: تراوح اللغة في الحوار مابين الفصحى والفرنسية والعامية. أمّا من الناحية الدلالية: يحرص السّارد في إنطاق الشخصية بما يتناسب مع فكرها وثقافتها ومكانتها الاجتماعية، وزاوية رؤيتها، وحالتها النفسية.

فيتسم الصوت الأول، صوت الحاج الطاهر المسيلي، بالبساطة في بنية لغته، وانحصار زاوية رؤيته في خسارة الشخصية المثقفة. مما جعله يعتقد أنّ الوطن كلّه سيخسر هذا المثقف، ويتسم الصوت الثاني، صوت السّارد بنبرة مأساوية تقلبات الوطن. هذا من جهة ومن جهة أخرى يتسم صوت السّارد بازدواجية اللّغة مما يشير إلى مستواه الثقافي، ويتموقع الراوي بالتالي كمحاور لا ينحرف بأسلوبه وفق تغير الطرف المحاور.

كما قد يتنقل الحوار إلى أصوات أخرى يصل إلى الاسترجاع فيه إلى المدى البعيد، يتمثل في حكاية فتنة لياسين عن زواج والديها وكأنّهما حاضرين، قائلة بصوتهما: " قالت له: اختطفني. اختطفها وتزوجها. (..) عندما ذهب إلى جدّي قالت له يما نجمة:

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص13، 14.

2 المصدر نفسه، ص29.

لا تذهب سيقتلك. أصبر سنة أخرى على الأقل. قال لها: إذا صبرت سنة سأكون في عين والدك جبانا (..) عندما وصل كان جدي ينتظره بسلاحه (..) أنزل أمّي من الحصان. سألها سؤالا واحدا ثم أغلق الملف نهائيا: هل تزوجتما كما نصّ عليه الكتاب، قالت: نعم.."[1]

إنّ هذا المعمار الهندسي المتميّز للنّص الحواري، يسمح للقارئ أن يندمج ضمن سياق الخطاب الروائي، ويتفاعل مع مختلف الفئات والطبقات الاجتماعية، بتنوع الأسلوب واللغة، إذ " يمكن أن ندخل إلى الرواية اللغات والمنظورات الأدبية والإيديولوجية المتعددة الأشكال، لغات الأجناس التعبيرية والمهن والفئات الاجتماعية، لغة الرجل النبيل، والمزارع، والبائع والفلاح."[2]

ومن نماذج الحوار الداخلي، ما تجلى خلال الفصل الأول"روكيام الأحزان فتنة" يتشتت ذهنه وهو على متن الطائرة، وكلّما تناهى صوت مضيفة الطائرة، يغرق في مناجاة معشوقته: "... أهذه أنتِ؟ ياه؟ أين اختبأت كلّ هذا الزمن؟ ألم يكن من الممكن أن تأتي على دفعات؟ مجيئك هكذا دفعة واحدة يضيّعني. كدت أنسى هذا الوجه الرائع. تصوّري، أكثر من عشرين سنة." [3]

في هذا المقطع السردي، يفتح البطل مناجاته بمجموعة من العبارات الاستفهامية، مثّلت الحالة الوجدانية التي وصلها إليها، وهو يتدفق شوقا ووُجدا ورغبة في لقائها، ممّا يجعلنا نتوغل في أعماق ذاته ليعبر عن احاسيسه وهواجسه ومكنونات قلبه، وهذا ما يؤكده الناقد مراد عبد الرحمان مبروك: " تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 52.

2 ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص55.

3 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص25، 26..

للشخصية، مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا."[1]

5-4- الوقفة:

يحوي الخطاب الروائي سيلاً من المقاطع الوصفية، لأنّ السّرد لا يمكن له أن يستغني عن الوصف، فبذلك يكون الوصف عنصرا مساعدا للسّرد، له تأثيره المباشر في بناء الشخصية وله أيضا تأثير في تطوير الحدث، كما لا يمكن للوصف أن يقوم مقام السرد وتأدية وظيفته.

ومن الشخصيات التي اهتم السّارد بوصفها وصفا دقيقا شخصية (حنين)، وذلك في ختام المؤتمر، الذي خصّصت أمسيته لكوكبة من الشعراء، بعنوان " لن يموت صوت النساء" تقدّم فيه "حنين" قصيدة شعرية:

"عندما أطلّت حنين تمنيت أن أظلّ أصفق ولا أتوقف أبدا. في صوتها شيئ من شطط النرجس وعسل النحل البريّ.

عندما استحمّت بالأضواء الخافتة، شعرت بملامحها تزداد اتساعا وبحفرة الخدّ الأيسر تزداد توغلا. لباسها الأبيض المطرّز بكلّ الألوان البربري النارية والمعشّق بالذهب والأحزمة المحلية، يشّع من بعيد. الشال الأسود المرقّط بنجوم صغيرة كلّما لامسها الضوء ازدادت اشراقا ولمعانا، يذكر بالأندلسيات العريقات عندما كنّ ينزلن إلى باحة دار العرس يستمعن إلى الشعر والموسيقى ويتركن العين تزوغ قليلا نحو المعشوق المنزوي في الظلّ. هي تشتهي أن تكون جميلة ولا تقبل بأنصاف الإعجابات." [2]

---

1 مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة "رواية تيار الوعي نموذجا، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص16.

2 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص264.

يعبّر المقطع الوصفي عن دقة الوصف لشخصية "حنين" وبشكل مفصّل، بحيث أخذت الشخصية الموصوفة نصف صفحة من الخطاب الروائي، ممّا يجعل القارئ يقف أمام جمال المشهد وأناقة صاحبته، فيكشف السّارد عن انفعالاته النفسية اتجاه الموقف، الذي أثر فيه كثيرا وخاصة أنّ حنين تكلمت عن قصة وفائه لـ"فتنة' بلغة شاعرية جميلة، توحي للقارئ بواقعية المشهد كأنّه ضيف من ضيوف المؤتمر.

"كانت مدينة أمستردام تمرّ بسرعة على وقع الأمطار الموسميّة الباردة. الثلوج التي ازدادت كثافة، كانت تنكسر على زجاج السيّارة ثم تتسرّب بهدوء على الإسفلت الذي بدأ يبيّض شيئا فشيئا، الأضواء الملتهبة، تتقاطع، تتجاذب ثم تنكسر في شكل خطوط صفراء وبيضاء وحمراء، على الطريق والواجهات الزجاجية وعلى الحيطان الآجوريّة القديمة وعلى القنوات البحريّة المتعدّدة التي تجعل من أمستردام بحيرة عائمة." [1] هذه الوقفة الوصفية، تظهر كثيرا من التفاصيل، حيث يتخذ السّارد من الفعل الوصفي (تنكسر وتتسرّب ويبيّض وتتجاذب وتنكسر) سندا بصريا تموج فيه الحركة، في قالب جمالي تزييني وتفسيري ورمزي ذا بعد دلالي في الراوية، أي" أنّ الوقفة الوصفية ذات طبيعة تفسيرية ورمزية في الوقت نفسه."[2] حيث أنّ استخدام الألوان عملية لها دلالة رمزية، ولما كانت الألوان ترتبط ارتباطا وثيقا بعمليات التفكير والانفعالات.

فهذا ما انعكس على الحالة الشعورية للسّارد وهو برفقة حنين قائلا لها: "أنتِ لا تدركين قدر السعادة التي أنا فيها. أنا الآن طفل عمره أقلّ من عشر سنوات ويمكنك أن تفعلي بي ما تشائين." [3]

1 واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص277.

2 جيرار جنيت، حدود السرد، مرجع سابق، ص77.

3 واسيني الأعرج، مصدر سابق، ص277.

6- رواية كتاب الأمير:

6-1- الخلاصة:

تعتبر تقنية الخلاصة بمثابة الاستعراض السّريع لفترة من الماضي وهذا ما ذهب إليه "بيرسي لوبوك" في حديثه عن الراوي بالذي يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته، عن طريق تقديمها في المشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية، أي خلاصة إرجاعية. [1] كتلخيص الكاتب لطفولة الأمير عبد القادر، في شكل تخيل على لسان مونسنيور ديبوش: " فرأى الأمير يركض على حافة وادي الحمام، ثم وهو يقطع البحر والقفار مع والده باتجاه القيام بمناسك الحج، وزيارة علماء القاهرة والتوقف في مقام سيدي عبد القادر الجيلاني ببغداد ودمشق، والبقاء قليلا في مقام ابن عربي" [2]

مع رجوع الجنرال "بيجو" إلى قيادة الجيش مكان " فالي". استطاع "بيجو" أن يحتّل " في أقلّ من ربيع واحد"[3] كلّ عواصم الأمير، مليانة، تكدامت ومعسكر، وأكثر من ذلك أصبح محرما على الأمير الاستقرار في مكان واحد، فاختصر الكاتب في صفحات قليلة زمن أحداث خسارة الأمير، بعبارة: (أقلّ من ربيع واحد). مبيّنا أسبابها بقوله:

" كنت أعرف أنّنا سنخسر الكثير، ولكن القبائل كانت مخطئة.

– مخها حابس ولا حل لي معها إلا ابتلاع هذه الخسارات الفادحة." [4]

وفي المقطع السّردي الموالي ذكر الكاتب المدة الملخصة بعبارة (أسبوع) دون ذكر التفاصيل بشكل دقيق، مشيرا إلى إخلاء الجيوش الفرنسية بعض المدن الجزائرية، منها

---

1 ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص146.

2 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص51.

3 المصدر نفسه، ص271.

4 المصدر نفسه، ص270.

تلمسان وفق بنود الاتفاقية المعقودة بين الجنرال "بيجو" والأمير. "عندما اقترب الظهر خلت السوق فجأة على غير عادتها وبدأ الناس يعبرون الطرقات والممرات جماعات جماعات باتجاه الجامع بحثا عن الأمير. استمرّت عملية إخلاء المدينة بحسب الاتفاق قرابة الأسبوع من 2 إلى 17جويلية تحت قيادة القبطان روفراي، مساعد معسكر الجنرال بيجو. عندما خلت المدينة من الفرنسيين الذين خرجوا عن آخرهم بموجب الاتفاق. كان الأمير يزحف من الأعالي باتجاه الجامع الكبير." [1]

6-2- الحذف:

قول السّارد: " الرياح الباردة جمدت كل شيء وضيقت كل المساحات سنة أخرى تمر بسرعة." [2]

لقد عمد الكاتب إلى الحذف بعبارة صريحة حددها بـ (سنة) لأنّ الكاتب لم يشر للأحداث التي جرت في هذه الفترة الزمنية المحددة، وبالتالي يكون الكاتب قد حذف أحداثا روائية لا يستهان بها، أو ربّما هو كان في غنى عنها، لأنّ إعادة تفاصيلها وتكرارها يفقد الرواية بناءها وجماليتها.

" بعد أسبوعين من السّير والركض وصلت خيّالة الأمير محمّلة بالغنائم والانكسارات."

يقطع الكاتب مدة أسبوعين كاملين من سير الخطاب السردي، عبر الإشارة الزمنية " بعد أسبوعين" لعدم أهميته لها في تصوّر الكاتب، وبهذا الحذف يتم تسريع الزمن.

---

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص270.

2 المصدر نفسه، ص57.

6-3- المشهد:

تعتمد الرواية على المشاهد الحوارية الخارجية بشكل كبير، قصد تعريف الشخصيات بنفسها، وما يصاحبها من أحاسيس ومشاعر داخلية، خاصة الحوارات التي كانت بين مونسنيور ديبوش والأمير عبد القادر، والقس ديبوش وخادمه جون موبي ففي الوقفة السادسة من الرواية نجد حوار القسّ مع جون موبي في بيت أخيه:

سألته بعد شرب القهوة:

– هل يريد سيدي شيئا آخر؟

– شكرا أتذكر يا جون أيّام المحنة في طوران والبرد القاسي وطيبة النّاس.

– كنت الآن أفكر في ذلك وكأنك قرأت ما في قلبي، أتذكر يا سيّدي حتىّ كرامتك الكثيرة.

– أيّة كرامات يا جون، إنها إرادة الله.

– أتذكر تلك المرأة التي جرت نحوك بخطوات سريعة، ووجهها غارق في دموعها، سألتها ماذا تريد؟ وما مصدر شقائها؟

– قالت لك إن وضعية أمها تحيرها، مريضة وهي في أقصى درجات المعاناة، وطلبت منك أن تدعمها وتباركها.....

– مجرد دعوة طيبة وصلت، الراحة الكبرى عندما يرضى علينا الله والنّاس.

في هذا الجزء من الحوار بين ديبوش وخادمه نلاحظ أنّ الخادم يحاول أن يُذّكر سيّده ببعض خصاله في مساعدته للناس والمحتاجين إليه، وذلك ليرفع من معنوياته، بعد أن لاحظ عليه التّعب والإنهاك والصفرة التي علت وجهه على غير عادته.

كما تبرز بعض المشاهد الحوارية (الممتدة من الصفحة 126 إلى 134) جرت بين الأمير والقس الجانب المتطرف من الأديان الذي ينسحب على كل الأزمان، مثلما عانى منه الأمير في بداية عهده يقول: "وكأنّ قدر البشرية أن تدمي نفسها لكي تدرك بعد

نصف قرن أو أكثر أنها أخطأت. اليقين بأمتلاك الحقيقة يعمي صاحبه ويقوده نحو الهلاك." [1]

ويقول أيضا: " كنت أقاتل ليس فقط الفرنسيين ولكني أقاتل حالة العمى التي كانت تصيب بعض خلفائي فيظنون أنهم ملاك الحقيقة فيكفرون ويقتلون من يشتهون." [2]

"– هل أنتم جياع؟

– قليلا، ردّ كبير الأطفال بخجل.

– وهل تعرفون سبب جوعكم ؟

– جدًا جدًا، كرَّر الأطفال الصّغار مثل الفريق الموسيقي.

– من إذن

– طبعا الأمير هو السبب، ردّ كبيرهم وهو يحاول أن يخبئ عينيه.

صمت العسكري قليلا، تعمّق قليلا في عيون الأطفال الصغار.

– معكم حقّ، خذوا، ثم أعطى لأصغرهم قطعة خبز.

وقبل أن يمُدّ الطفل الصغير يده نحو يد العسكري، التقت خزرته بخزرة أخيه الكبير، فامتنع عن أخذ الخبز، أخذ العسكري الطفل من يده وسحبه قليلا من المجموعة، لكنّ أخاه تبعه حتى صار قريبًا منه.

– إنّه أخي الصّغير يا سيّدي وأخاف عليه.

– أعرف لن آكله، أنا أسأله لماذا لا يأخذ الخبز وهو في حاجة ماسّة إليه ؟ أعرف أنّكم تتضوّرون جوعًا.

---

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص57.

2 المصدر نفسه، ص128.

– صحيح. ولكن ديننا يمنعنا من الأكل من أيديكم.

– لماذا ؟

– لأنّكم لا تتوضؤون.

– ولكنّنا لسنا مسلمين مثلكم، وماذا يجب أن أفعل لكَيْ يأكل أخوك الصغير الخبز؟

– أن تتوضّأ أن تغسل يديك وذراعيك، ووجهك، وفمك وأذنيك، ورأسك ورجليك.

طلب العسكري ماء من حرّاسه ثم انحنى أمام الإناء، وبدأ يغسل يديه وذراعيه ووجهه، وأذنيه ورأسه، ثم نزع حذاءه الخشن والجوارب التي كانت تغلفها بعد أن انتهى سأل الطفل من جديد:

– والآن؟

– ممكن.

ثم مدّ الخبز إلى الطفل...." [1]

نلحظ طول الحوار ودوره في إطالة زمن السرد، والذي أخذ صفحتين كاملتين من حجم الرواية، في حوار الضابط الفرنسي مع الطفل الصغير الجائع، والذي أعطاه الضابط قطعة من الخبز بعدما توضّأ، وبالمقابل طلب من الطفل أن يخبره في حالة إذا ما رأى الأمير. ويدلّ الحوار على الوضع الاجتماعي للقبائل من مجاعة وبرد وخوف.

ومن الحوارات الداخلية التي تبطئ الزمن السردي، الحوار الذاتي لمونيسيور ديبوش، حيث يحدّث نفسه عن كيفية تحمّل الباريسيين للمدينة وشوارعها التي تتعبه، على لسان الراوي جون موبي بضمير الغائب (هو) أثناء السرد، "تمتم موسنيور ديبوش وهو

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص186، 187.

يرتّب قليلاً من هندامه الأسود ويمسح لحيته الكثة من المياه التي علقت بها: " تاركا المجال لشخصية القس، فرصة التأمل ومحاورة ذاتها من خلال المونولوج، قائلا:

– أتعجب من هؤلاء الباريسيين كيف يتحملون هذه المدينة المتعبة. أقمت بها سنوات ولم أتعود عليها. ضخامتها تخيفني. ناسها ينفلتون من كل منطق وينقلبون بسرعة. من الصعب أن تثق في مزاج الباريسي."

6-4- الوقفة:

لقد عمل واسيني الأعرج على إضاءة الزمن وعلاقته بالأمكنة التاريخية، والذي يمكن قياسه بواسطة المعارك التي خاضها الأمير عبد القادر وانتصاراته وبالخسائر التي تعرضت لها جيوشه، وهذا ما نجده في انتصاره على عبور نهر الملوية والذي ورد في النص: " عندما عاد الأمير في نهاية النهار نحو الدائرة كانت الشمس التي برزت قليلا قد اندفنت من جديد في عمق سماء منكسرة وشاحبة، مثقلة بغيوم سوداء ظلت تتقاطع فيما بينها عبثا. كانت وجوه سكان الدائرة متعبة ومرهقة من الأموات والأمطار التي لم تتوقف الا قليلا ومن العمل المستمر للانتهاء من تثبيت حواجز المعابر التي لم يتحمل الكثير منها قوة اندفاع المياه.

– كيف الحال يالسي البوعناني.

– صعب جدا ولكن نستطيع أن نقول أننا ردمنا الكثير في هذا المعبر الضيق الذي يمكن أن يصبح عمليا في وقت قياسي على الرغم من الأمطار. على الله أن لا تخذلنا المرتكزات الخشبية التي يرتكز عليها كل شيئ.

– الوقت محسوب يا لبوعناني وجيشنا لم يعد كافيا للمقاومة.

– أنت تعرف ياسيدي أننا نفعل المستحيل." [1] امتزجت في هذا المقطع الوقفة الوصفية مع المشهد الحواري الذي دار بين الأمير وأحد العساكر "بوعناني" وأهمية الوقت وسرعة ردم المعبر رغم قساوة الطبيعة.

"شعر مونسينيور بامتعاض كبير قبل أن يدخل إلى الدهليز الضيق المؤدي إلى الحجرات التي يحتجز فيها الأمير وعائلته، المليئة برائحة الرطوبة والعفن الذي يشبه رائحة الفئران عندما تعبر مكانا تاركة وراءها شعرها ورائحة بولها القوية التي تجرح خياشيم الأنف بحدة." [2]

والملاحظ في المقطع السردي السابق عملية المزج بين وصف المكان وطبيعة الإحساس البشع الذي أحسّ به"مونسينيور"إثر زيارته لـ"الأمير"، هذا المكان الذي وصفه الكاتب وصفا مقرفا ومقززا وهذه الصورة تعكس مدى معاناة الأمير عبد القادر قصد التقريب الصورة للقارئ وشد انتباهه بالرغم من أن هذا الوصف نقل لنا أوصافا مستقلة عن مضمون الحكي.

1 واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص391، 392.

2 المصدر نفسه، ص47.

الخاتمة

الخاتمة

في ختام دراستنا للنماذج المختارة من روايات واسيني الأعرج، نلحظ أنّها واكبت تحولات الواقع الوطني الجزائري والتزمت بطرح قضاياه وإشكالاته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، وقد ألقت هذه التحوّلات بظلالها على العناصر المكونة للخطاب الروائي، وأثرت تأثيرا عميقا في بنيته الدلالية، وبدت الشخصيات وتجليات المكان وتنوع الزمان في النماذج المختارة علامات دالة عن أهمّ المراحل التي مرّ بها تاريخ الجزائر الحديث كمرحلة الثورة المسلحة، فترة الاستقلال، التحوّل الاشتراكي، التراجع عن المسيرة الاشتراكية، الأزمة الوطنية، وما صاحبها من تطورات وتغيّرات شهدتها الجزائر.

كما ظهر جليّا مزاوجة الخطاب الروائي بين الواقع والتاريخ، ممّا مكّن الروائي من توسيع آفاقه وتعميق دلالاته من خلال العملية السردية، فالمادة الحكائية المتوفرة مع توظيف الروائي لتقنيات السرد الحديثة، بشكل فنّي متميز، مُفْعم بحيوية الزّمن وتشابكه، ونبض المكان وجماليّته، وتعدّد الشخصيات وتشابك أدوارها، وهي تحمل في ثناياها أبعادا ودلالات يّتكئ عليها الخطاب السردي صراحة أو ضمنا على مستوى تقديم القصة، والتي نحددها كمايلي:

أوّلا من ناحية الشخصيات :

- تصوير الصراع القائم بين عالمين عالم الإقطاعيين، ممثلا في شخصية المختار الشارية ويمثل العالم الثاني جماعة الفلاحين والطلبة المتطوعين الذين يمثلهم" عيسى" بوعيه السياسي وايديولوجيته الاشتراكية.
- الاستناد على الشخصية الروائية، كمرجعية تاريخية في تشكيل موضوع الرواية، بخلق علاقة بين الكتابة الروائية الفنية، والحضور التاريخي. إذ انفتحت على (قانون الثورة

الزراعية، ونظام الاشتراكية المناقض لسياسة البيروقراطية الفاسدة، ونظرة الحكومة للشيوعية في بدايتها الأولى، أحداث أكتوبر، والتعدديّة الحزبية..). وذلك لمعالجة هموم الوطن والذات، في قالب حداثي بما يتوافق مع التفكير الآني.

- شعور الشخصيات المحورية في وطنها بالاغتراب بسبب معاناتها من البؤس والمطاردة والتهميش والخيانة والخوف، إلى درجة الانتحار والجنون والاغتراب والسجن والهروب.
- تصوير الكاتب حالة الضياع والتيه والتهميش التي يعيشها المثقف الجزائري،
- تصوير الانتحار الجسدي الذي قام به الأستاذ هو دلالة مبطنة عن الانتحار الفكري، تعبيرا عن معاناة المثقف.
- إضفاء الصبغة الرمزية على الشخصيات من خلال الفضاء المديني والوطن، فشخصيات فتنة وزليخة ونرجس ومريم، وياسين وحسين، تمثل الفضاء الدلالي للوطن، و تشكّل كل منها بعدا أساسيا من أبعاد الوطن.
- هيمنة شخصية المثقف كشخصية أساسية في النصوص الروائية للكاتب، التي تعبر في جوهرها عن حقيقة التحولات التي حدثت وتحدث في وعي الشخصية، كما أنّها تكشف عن صراعه مع الواقع الذي يرفضه لكنّه أحيانا يفرض عليه، وأحيانا أخرى يحاول الانفلات منه كشخصية الإعلامي في رواية "ضمير الغائب"، وشخصية الأستاذ الجامعي في رواية "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء"، وكذا شخصية الفنان في رواية "شرفات بحر الشمال ووشخصية عبد القادر الأمير في رواية "كتاب الأمير "وشخصية الفنانة الرسامة مي في رواية" سوناتا لأشباح القدس". وهي في مجملها شخصيات تتشابه في ملامحها إلى حد كبير، وإن اختلفت بعض تفاصيلها الدقيقة.
- التركيز على الثورة الجزائرية وعلى الشخصيات الثورية والدعوة إلى احترام ذاكرة الوطن برموزها الوطنية، والوفاء لشهداء الثورة ومجاهديها، إلى درجة هيمنة هذا الحدث

التاريخي في روايات: ضمير الغائب"و "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"و" نوار اللوز".

- لاحظنا ظاهرة اليتم، التي طالت معظم الشخصيات، وهي ظاهرة ترمز إلى الفقد والضياع التي عاشتها الشخصيات الروائية بين الحاضر (الاجتماعي) والماضي (التاريخي).
- إبداع الكاتب في نماذجه الروائية هذه بالوقوف عند الحياة الشخصية، والدوافع الذاتية لمعظم الشخصيات الموظفة في نصوصه. مازجا الواقع بالمتخيل.
- توظيف شخصية "مريم" كحلقة وصل بين أغلب أعمال الكاتب، وهذا ما يؤكده حضورها المكثف في رواياته، منذ أول عمل روائي له، "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"، وأيضا في كل من: "مصرع أحلام مريم الوديعة"، و"سيدة المقام" و"ذاكرة الماء" وتحضر أيضا في رواية "سوناتا لأشباح القدس" من خلال شخصية الأم الفلسطينية مي/ مريم.
- استثمار الكاتب لبعض الفنون الجميلة كالنّحت في رواية شرفات بحر الشمال والرسم والموسيقى في رواية سوناتا لأشباح القدس، والرقص في" سيدة المقام"، باعتبارها روايات ذات توجه حداثي، في تعبيرها عن ثورتها على القهر الاجتماعي والسياسي والتهميش الثقافي وليعبر عن ثورته ورفضه لغياب الحكمة والتعقل وسيادة العنف الأعمى الذي يفقد كل شيء معناه، فالفن ثورة ضد الموت، ونوع من التعبير الحر في مواجهة القتل العشوائي.
- مثلت المرأة الوطن رمز النقاء والاخلاص والصفاء والحلم والعنفوان والحرية التي اغتالتها المدينة.
- بروز الخطاب الأيديولوجي في رواية ضمير الغائب وسيدة المقام وشرفات ونوار اللوز من خلال الأوضاع والأحداث السائدة بعد الاستقلال.

- نلمس الخطاب الانهزامي الاستسلامي في رواية سيدة المقام، بانتحار الأستاذ المثقف، وإتلاف هويته وروايته.
- استناد الرواية في مادتها الحكائية على التاريخ واعتماد طرق إبداعية لإعادة نقل الوقائع التاريخية في قوالب تخييلية.
- لعبت شخصية السّارد دورا أساسيا في التواصل بين النّص والمتلقي، وبينها وبين مختلف الشخصيات الروائية، وكذا مع بقية عناصر السرد داخل البنية السردية.
- اهتمام الروائي بالمضمون والأفكار أكثر من اهتمامه بلغة الاستعارات والرموز، لأنّ الهدف من هذا العمل الروائي هو نقل لحقائق أو تصوير لواقع عاشته الجزائر وتجسيد لمواقف ومفاهيم إيديولوجية.
- انحدار شخصيات الرواية تقريباً من الطبقة المتوسطة والمثقفة، مما يكشف تباين مستوى الشخصيات وهي تعبر عن ذواتها دون تدخل السارد أو الكاتب بصورة أو بأخرى.
- تميّز الروايات بمعجمها اللفظي والتعبيري، والاشتغال على جمالية اللغة تصويرا، وإيحاء، ودلالة نفسية، وتاريخية واجتماعية وإيديولوجية.
- توظيف الخرافة والتراث (المحلي / الوطني) ليمتدّ أحيانا إلى التراث العربي الإسلامي. كسيرة بني هلال.
- توظيف لغة الحوار فيتغلغل إلى أعماق الجزئيات وأخيرا إلى أعماق الذات في الرواية.
- تميزت اللغة السردية بالتنوع والانفتاح، حيث نجد فيها اللغة الوصفية الشعرية، واللهجات العامية واللغة الفرنسية.
- فاعلية اشتغال الذاكرة في بناء الشخصية على وفق محوري الحضور / الغياب والنسيان / الذاكرة.

- اعتماد الروائي على الثنائيات (الانغلاق والانفتاح، الحضور والغياب) الذي أقيمت عليه مختلف الأحداث والوقائع التي في النهاية ماهي إلاّ صورة عن الوطن. (ثنائية الزمن الحاضر الماضي فلا يفهم حاضر رواية نوار اللوز إلا بالعودة الى الماضي تغريبة بني هلال).

ثانيا: من ناحية تجليات الفضاء المكاني:

أولى الكاتب عناية خاصة بفضاء المدينة أكثر من فضاء القرية، ولكن هذا لم يمنع من إبراز صورة القرية وتحديدا في روايتي "ما تبقى" و"نوار اللوز" عالما يرزخ تحت طائل الفقر والعزلة والتهميش والبطالة.

- هيمنة الفضاء المديني وخاصة مدينة الجزائر العاصمة، على النماذج المختارة، بالاهتمام بشوارعها وأحيائها ومعالمها التاريخية والحديثة، وبحرها، ممّا يوهم القارئ بواقعيتها ويقوي إحساسه بوجودها.

- حضور المكان في النماذج الروائية المختارة لم يقتصر على مدينة الجزائر العاصمة، وإنما وردت عدّة مدن داخلية، خاصة من الغرب الجزائري ولكن لم نركز عليها كثيرا.

- توظيف الفضاء المديني الخارجي بالتركيز على باريس وأمستردام ونيويورك ولقد كان لهذه الفضاءات دور في إغناء الخطاب السردي، بنقل حالات المكان الواقعي إلى النّص الروائي، كتصوير للصراع القائم بين الأفضية المدِينيّة، الذي يكشف حقيقة الممارسات السوسيو اجتماعية والثقافية.

- تمثيل المدينة بالوطن التي تبرز معاناة الشخصية المحورية، مما يدفعها إلى الرحيل قسرا أو رغبة إلى فضاء المنفى، الذي يتحوّل إلى مكان للأمن وللاستقرار ولحرية التعبير وللعدالة الاجتماعية ومنبرا للثقافة وللفن والجمال وللنظام. فكأنّما هو صراع حضاري بين الفضاء المحلي والفضاء الخارجي على غرار ما هو عليه في رواية "شرفات بحر الشمال" ورواية "كتاب الأمير" ورواية "سوناتا لأشباح القدس."

- التعرض إلى أزمة الانتماء والهوية الوطنية، وعن رغبة الأبطال في البحث عنها خارج الوطن وداخل الوطن.
- سيطرة الأمكنة المفتوحة على الأمكنة المغلقة ورغم ذلك بدت ضيقة بسبب الأوضاع السيئة، التي انعكست على نفسيات وانفعالات الشخصيات.
- تصوير فضائي الوطن والمنفى، ليس بوصفهما فضاءين جغرافيين يؤطران حركة البطل وفعله فحسب، بل بوصفهما فضاءين للانتماء والاغتراب، فحيث يغيب الوطن كفضاء آمن يحضر كفضاء وجداني، يملأ الذاكرة وإذ يتحول الوطن إلى منفى للموت، يصبح المنفى وطنا للحزن والاغتراب، فهما يجتمعان معا ليحققا جدلية (موت/حياة) إما موت الجسد، أو موت الذاكرة، فهي تشمل عدّة دلالات: الجنون، الانتحار، العزلة، الاغتراب، الموت.
- توظيف "البحر" بشكل كبير وربطه بالفضاء المديني وهو أمر طبيعي، فتاريخ المدينة بوجه عام والمدينة الجزائرية على وجه التحديد مرتبط بالبحر، فهو مصدر استرجاع للكثير من الشخصيات.
- عدم توظيف الكاتب للوصف المنفصل عن السّرد، مما يبيّن استفادته من تقنيات الوصف الموظف في خدمة القصة، بل ويأتي جزءاً لا ينفصل عن السّرد، فالوصف الوارد في الرواية، الخاص بالأمكنة كثير جدا، وانصبّ اهتمام الكاتب كذلك على ما يعتري دواخل الشخصية وانعكاس حالاتها الشعورية على الأشياء المحيطة بها، فجاء المكان ممتزجاً بذات الشخصية، وجعله الكاتب جزءاً نابضاً يتكلم ويشارك السّارد.
- إبراز أهمية البيت عن باقي الفضاءات التي أثرت في الشخصية وتأثرت بها في آن معا، كان المكان عنصرا حيا وفاعلا في الأحداث وفي الشخصيات وفي تنوع أزمنة الرواية.

- تصوير الكاتب محنة الوطن وأزمته الاجتماعية والأمنية والسياسية والثقافية، هو المكان الكلّي، والرؤية الكلية للكاتب من خلالها صوّر الانكسارات واليتم والفقر والفقدان والرّحيل والغربة.

- ترمز مدينة الجزائر في نظر الكاتب إلى الوطن الأم، فهي المقصودة من وراء كل هذه الدلالات النصية، المتمثلة في: الجروح والآلام والأحزان والتي تجسدت في شخصيات فتنة ونرجس وزليخة... ممّا حوّل الفضاء المديني إلى فضاء فجائعي.

ثالثا: من ناحية المفارقة الزمنية:

- تميّزت النماذج المختارة بأنها روايات استرجاعية بامتياز، بالعودة للزمن الماضي، من خلال استرجاع الشخصيات المحورية للماضي البعيد كاسترجاع زمن الطفولة، أو الزمن التاريخي (الثورة المسلحة، ثورة الفلاحين، سيرة بني هلال،..)، أو استرجاع الماضي القريب كاسترجاع أحداث أكتوبر الدامية، في مرحلة الثمانينيات، التي تمثل نقطة تحول حاسمة في تاريخ الجزائر الحديث، وتهدف الاسترجاعات المذكورة إلى الكشف عن عمق التحول في حياة الشخصيات، وترمي أيضا إلى إبراز حجم التغير الناجم عن حركة المجتمع، بحيث تلتبس في هذه الاسترجاعات السردية سيرة الذات بسيرة الوطن، ويتحول كل منهما مرآة للآخر.

- تقديم البنية الزمنية بشكل معقد ومتداخل لان زمن القصة حافل بأحداث والزمن الخارجي المليئ بالمتناقضات ينعكس على الزمن الداخلي للرواية ولعلّ هذا ما يفسر الاسترجاعات الكثيرة مع توظيف تقنيات زمنية مختلفة تضفي على الخطاب السردي جمالية خاصة.

- هيمنة المفارقات الزمنية وتنوّعها من الاسترجاعات والاستباقات مع توظيف نسق الديمومة بتسريع الحكي وتبطيئه. قصد سد الثغرات، كما أن الوعي الفني عند سرد الأحداث يفرض على الكاتب أن يتغاضى عن بعض الأحداث فلا يذكرها في أوقات

وقوعها، دون أن يتجاهلها نهائيا، بل يفضل العودة إليها بما يتلاءم وسرد الأحداث حتى يخرق أفق التوقع عند القارئ ويزيد في إثارته وتشويقه.

- غلبة السّرد البطيء، بسبب الاعتماد على تقنيتي المشهد والوقفة، فالكاتب منح للشخصيات حرية الحوار وحرية الوقفات التأملية والوصفية.
- توظيف الحرب التحريرية الجزائرية والتي تركت بصماتها على سائر النماذج الروائية، فمنهم من يتذكر الحرب من باب التغني بالأمجاد، ومنهم من يستحضرها بوصفها مرتكزا لنقد الواقع، ومنهم من يوظفها لنقد الخطاب الرسمي المبني على تكريس الشرعية التاريخية.
- توظيف أسلوب "التقطيع الحكائي" من خلال الانتقال عبر الأمكنة والأزمنة وهي تقنية من تقنيات السرد الحداثي كالفن السنمائي.

وخلاصة القول أنّ هذه الدراسة ما هي إلاّ محاولة لتسليط الضوء على أهم ما تضمنته نصوص الروايات من مميزات وخصائص لبعض الجوانب الفنية التي أسهمت في تشكيل بنية الخطاب السردي، فهي تبقى مجرد مقاربة لا تدعي الإحاطة بكل مكونات الخطاب السردي في النماذج المختارة، وإن كانت تطمح لأن تكون قد وفقت على الأقل في الوقوف على توضيح العلاقات القائمة بين العناصر السردية والوصول إلى الأبعاد التي ترمي إليها الروايات، والتي أفضت إلى تشابك دلالاتها وتنوع أبعادها.

Summary

Summary

As many others modern literary genres the novel has taken great place in terms of abundance, prosperity and spread. Narration is considered one of the important tools uses by the Novelist to express his thoughts, opinions and emotions, the narrative structure become a form of ideological expression and a picture of all society's classes and mirror reflecting emotions and premonitions.

Critical studies pay a great attention to narrative discourse because he considered as a structure that include coherent narratives components which subject to laws that regulate their relationship with each other what make completely difficult to separate between them in order to achieves the research its objectives, however scientific necessity impose procedural and methodological work in order to reveal the most important components and its semantic aesthetic and artistic interactions.

The narrative text is not only an event or topic, but it is also a way an performance that obliges the narrator to be distinguished in presenting events by the sweetest way. Might-be in the last years, narratives Algerian's works deal with its reality in a way that made it distinct by their narrative material and their writing strategy.

We have tried to study narrative discourse structure of a narrator who has imposed himself on the national and international literary arena thought many of his novel creations as: Ma tabaqa Min Seiret Lakhdar Hamrouch (what remains of Lakhdar Hamrouch biography), Nouar EL Laouz (Almond Blossoms), Kitabu al Amir (the prince's book), Dakiret EL-Maai (water memory), Sayedet EL-Makam (the lady of Shirin), Crimotorium. Sonata li achbahi al quds (the Sonata of the ghost of Jerusalem), chouroufat Bahr EL Chemel (The Balconies of The North Sea). we denote her the Algerian novelist Waciny El-Aaradj.

Considering that the novel combines many of artistic techniques that ultimately determine the value of the novel what makes the identification of narratives structures becomes a matter of importance to achieve the regularity of the work, thus the goal of this research is to settle on the most narrative elements that contribute the overall temporal structure of narrative algerian's discourse and know the relation that exist between them. Therefore our research is tagged with '' the structure of narrative discourse in the novels of Waciny El-Aaradj" , depending on the descriptive and analytical approach that can help to get all breath of the words by the best way using an easy and clear language.

Our plan methodology was limited on some novel's models of Waciny El-Aaradj which required linking characters with places

and times to extract the dimensions and aesthetic value of the narrative text.

So we have committed the following plan:

Chapter one entitled ‘’ building the character in the narrative discourse of Waciny El-Aaradj" in which we have studies some of their novel models (Ma tabaqa Min Seiret Lakhdar Hamrouch, Nouar EL Laouz, Dakiret EL-Maai, Kitabu al Amir, Crimotorium. Sonata li achbahi al quds, the absent pronoun, Sayedet EL-Makam, the balconies of the North sea) and we had divided the first chapter on three topics; in the first one we had presented the concept of personality; it qualifications, dimensions , functions and features, in the second and the third one we had presented the most important features of the major and minor characters which animated and interacting the scene.

The second chapter entitled ‘’ the appearance of places and its meaning’’ Was divided also on three topics the first topic were talking about place and space in which all Novel’s actions were passing by this two elements, we had studies in the second one the domestic and outdoor urban space and its reflections, the last topic was divided we were starting from opening and closing spaces and the specificity of each of them and their significance on the characters.

The third chapter entitled "Narrative temporal structure in the Novels of Waciny El-Aaradj " defining concept's time in narrative structure, the second topic was devoted in their practice side to the level **temporal order** using as technics **Analepsis** and **prolepse**, the third topic related to the level of **the temporal duration** it ranges between speeding up the narration and slowing it down where can stand out the four temporal technics **(summary, ellipsis, pause, scene**) to look for clues that indicate the function of the element of time in these novels.

The conclusion included the most important results that we had reached in our studies by dividing it according to what was mentioned in three chapters (characters, place and time) and perhaps the most important conclusion is the communication and interaction of characters with place and time through the coherence and texture of events which produced meaning in an artistic coherent and interrelated form.

قائمـة المـصادر والمـراجـع

قائمة المصادر والمراجع

! مصحف القرآن الكريم، رواية ورش، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2018.

1- المصادر:

1) واسيني الأعرج، نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1983.

2) ---------، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الحرمق، سوريا، ط1، 1983.

3) ---------، ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

4) ---------، سيدة المقام (مرثيات اليوم الحزين)، دار الفضاء الحر ط1، 2001.

5) ---------، ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

6) ---------، شرفات بحر الشمال (أمطار أمستردام)، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

7) ---------، كتاب الأمير(مسالك أبواب الحديد)، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004.

8) ---------، كريماتوريوم (سوناتا لأشباح القدس)، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2009.

2- المراجع:

أ- المراجع بالعربية:

1) إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام، دار المناهل، بيروت، ط1، 1987.

2) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

3) إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، ط1، 2002.

4) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، طبع التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1986.

5) أحمد التكلاوي، الإنسان والتحديث (قضايا فكرية ودراسات واقعية)، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ط1، 1980.

6) أحمد السّماوي، فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، تونس، (د.ط)، 2002.

7) أحمد المتوكل، الوظيفة بين الكلية والنمطية، دار الأمان، الرباط، (د.ط)، 2001.

8) --------، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان، الرباط، (د.ط)، 2001.

9) أحمد زكي، في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980.

10) أحمد زنيبر، جماليات المكان في قصص إلياس الخوري، دراسة نقدية، النتوخي للطباعة والنشر، الرباط المغرب، ط1، 2009.

11) أحمد سيّد محمد، المرأة في أدب العقاد، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، (د.ت).

12) أحمد غريب، علم الاجتماع الريفي، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، (د.ط)، 1984.

13) أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

14) الأخضر بن السائح، جماليات المكان القسنطيني – قراءة في رواية ذاكرة الجسد – دراسة نقدية تحليلية، منشورات دار الأديب، الجزائر، ط1، 2007.

15) إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط 1، 2000.

16) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997. أويدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر (د.ط)، 2009.

17) بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت. ط1، 1986.

18) بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع. ط1، 2002.

19) بهيجة مصري إدلبي، عامر الديك، السيرة الذاتية في الخطاب الروائي العربي، مؤسسة الوراق للنشر وللتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

20) تهاني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

21) جابر عصفور، آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1997.

22) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.

23) حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

24) حسين داود، في مناهج الدراسة الأدبية، دار سراش للنشر، تونس، ط1، 1985.

25) حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

26) حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

27) حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003.

28) خليفة الميساوي، المصطلح اللساني وتأسيس المفهوم، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.

29) سعيد جبار، من السردية إلى التخيلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد الغربي، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001.

30) سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة (السرد العربي). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

31) -------، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

32) -------، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

33) -------، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

34) سماح ادريس، المثقف والسلطة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1986.

35) سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

36) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985.

37) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

38) شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

39) شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1998.

40) الشريف حبيلة، الرواية والعنف – دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية – عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، عمان، ط1، 2010.

41) --------، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، ط1، 2010.

42) صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

43) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

44) طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1989.

45) عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005.

46) عبد الرحمان بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، مطبوعات ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط7، ج4.

47) عبد الرحمان منيف، الكتاب والمنفى، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2007.

48) عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.

49) عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصور والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2003.

50) ---------، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988.

51) عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية)، مطبعة الأمنية، الرباط، ط1، 1999.

52) عبد العزيز المقالح، دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999.

53) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك – عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1990.

54) عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2006.

55) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، دار العربية للنشر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

56) عبد الله إبراهيم، الرواية العراقية الجديدة، المنفى، الهوية واليوتوبيا، كتاب العربي، وزارة الإعلام الكويتي، ط1، 2009.

57) ---------، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.

58) ---------، المتخيّل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1990.

59) ---------، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992.

60) ---------، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

61) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870- 1938)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1968.

62) ----------، حول الأديب والواقع، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981.

63) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1995.

64) ----------، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

65) ----------، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، (د.ت).

66) عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1، 1986.

67) عبد الوهاب الرقيق، في السرد (دراسة تطبيقية)، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998.

68) عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 1980.

69) عشري زايد علي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1987.

70) عمر صبحي، البنية والدلالة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل، وزارة الثقافة، الأردن، ط2، 2002.

71) فاتح عبد السلام، ترييف السرد، (خطاب الشخصية الريفية في الأدب)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001.

72) فضل صلاح، منهج الواقعية في الابداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط2، 1992.

73) فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003.

74) فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، ط1، 2008.

75) فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2004.

76) لطيف محمد محسن، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011.

77) محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، مكتبة التحرير، بغداد، ط1، 1986.

78) محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من سنة 1976 إلى 1986، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2003.

79) محمد بوريمي، الفضاء الروائي في الغربة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 1985.

80) محمد بوعزة، تحليل النّص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الإختلاف، الرباط، ط1، 2010.

81) محمد عبد المنعم خفاجي، قدامة بن جعفر – نقد الشعر – (تحقيق وتعليق)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (د.ت).

82) محمد عزام، تحليل الخطاب النقدي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003.

83) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2001.

84) محمد معتصم، الرؤية الفجائية، (الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

85) محمد نجيب التّلاوي، الذات والمهماز: دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضارية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998.

86) مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة "رواية تيار الوعي نموذجا، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.

87) مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، مطبعة دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009.

88) مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

89) ناجي الجيوش، الانتحار، (دراسة نفسية واجتماعية)، الشبيبة للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت).

90) نبيلة إبراهيم، فن القص – بين النظرية والتطبيق – مكتبة غريب، الفجالية، (د.ط). 1990.

91) نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987.

92) نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

93) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، جدرا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006.

94) نضال الصالح، نشيد الزيتون (قضية الأرض في الرواية الفلسطينية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2004.

95) نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، جدرا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009.

96) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ط1، ج1، 1988.

97) واسيني الأعرج، الاتجاهات الروائية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية) المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، 1986.

98) وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985.

99) ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

100) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

101) يوسف الشاروني، القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا، دار الهلال، مصر، ط1، 1977.

102) يوسف الشاروني، دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس للدراسات والنشر، ط1، 1989.

ب - المراجع الأجنبية:

1) Fourastié Jean: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage d'Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov.

2) Genette Gérard: Figures III. Discours de Récit (Du Seuil, 1972).

3) j. kristeva: recherche pour une sémanalyse, éditions du seuil, paris, 1969

4) O. Ducrot et T. Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, article Poétique, Paris, 1995.

5) Paul Ricoeur: Du texte a l'action, Essais d'herméneutique, paris, Editions du seuil, 1986.

6) R. barthes: l'aventure sémiologique, éditions du seuil, paris, 1985

ج- المراجع المترجمة:

1) أ. أ. مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1997.

2) أنريكي أندرسون، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، تر: علي إبراهيم علي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000.

3) بول ريكور، الذاكرة التاريخ النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

4) ------، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ج1، تر: سعيد الغانمي، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006.

5) ------، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.

6) --------، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

7) تزفيطان توردوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

8) ج. ب كولد ستين، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم زحل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002.

9) جان إيف تاديه، الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي. دار الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.

10) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 1985.

11) جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم زحل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002.

12) ----------، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، تر: ناجي مصطفي، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989.

13) جيرار جنيت، حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، المقال في طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، المغرب، ط1، 1992.

14) -------، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

15) روجرب هينكل، قراءة الرواية، تر: صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، ط1، 2005.

16) رولان بارت، النقد البنوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988.

17) -------، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993.

18) ------، مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد ضمن كتاب – طرائق تحليل السرد – تر: حسن البحراوي وبشير القمري، وعبد الحميد غفار، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1991.

19) رولان بورنوف، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991.

20) رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

21) شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، تر: أبو القاسم سعد الله، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2004.

22) الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العلمية، لبنان، ط1، 1988.

23) غاستون باشلار، جماليات الصورة، تر: غادة الإمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

24) ----------، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1984.

25) لين اولتبنيرند وليزلي لويس، الوجيز في دراسة القصص، تر: عبد الجبار المطلبي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ط1، 1983.

26) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

27) ----------، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شراراة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

28) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطنيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1982.

د- المجلات:

1) إبراهيم نمر موسى، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، مجلة فصول، مصر، المجلد 12، العدد 2، 1 أفريل 1993.

2) باسم عبد الحميد حمودي، مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 6، 1988.

3) بشير يخلف، الكتابة في البوح والإمتاع، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 3، 4 مارس 2004.

4) بوداود وذناني، الوعي. الهوية. الآخر. (مقاربة في رواية نار ونور لعبد الملك مرتاض)، مجلة الباحث، جامعة الأغواط، العدد 5، ديسمبر 2010.

5) جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، العدد 13، جوان 2000.

6) سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، دمشق، العدد 14، دمشق، 2013.

7) الطاهر روابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى والمعنى، مجلّة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، العدد 1، 1991.

8) عبد الحليم بن عيسى، الاتصال اللغوي بين الدقة والغموض، مقال بمجلة اللغة والاتصال، جامعة وهران، العدد 1، أكتوبر 2005.

9) محمد قويفلي، المكان الروائي في روايات غسان كنفاني نموذجاً، مجلة جامعة الملك سعود، الآداب، المجلد 5، العدد 2، الرياض، 1993.

10) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، 2002.

11) واسيني الأعرج، الرّواية التاريخية أوهام الحقيقة، مجلّة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 19، 2009.

هـ- الرسائل الجامعية:

1) إبراهيم شهاب أحمد، بين القصة الأدبية والقصة الصحفية، رسالة ماجستير، الجامعة العراقية، 2012.

2) ابن عبد الله ثالث منصورية، البنية السردية في المجموعة القصصية، (مذكرة ماجستير)، إشراف: عبد العالي بشير، جامعة أبي بكر بلقايد، السنة الدراسية (2011-2012).

3) إلهام علول، نسبة الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال روايته الأخيرة: ضمير الغائب، سيدة المقام، ذاكرة المساء، بحث مقدم لنيل الماجستير، 2000.

4) خليل رزق، تحولات الحبكة، نقلا عن بركات نورة، البنية الزمنية في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني، رسالة ماجستير، 2000-2001.

5) صفاء المحمود، البنية السردية في روايات خيري الذهبي، مذكرة ماجستير، إشراف غسان مرتضى، جامعة البعث، 2009-2010.

6) فضيلة ملكي، بنية النص الروائي عند الكاتبة الجزائرية، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة منتوري- قسنطينة، 2000-2001.

7) مريم بوزردة، بنية الخطاب السردي في روايات الأزهر عطية، مذكرة ماجستير في الأدب واللغويات، المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة، الجزائر، 2010-2011.

8) نوال لخلف، تقنيات السرد الروائي عند حنامينة، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة الجزائر، 1997-1998.

9) هيام إسماعيل، البنية السردية في رواية أبي جهل الدهاس، لعمر بن سالم، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة الجزائر، 1997-1998.

و- المؤتمرات:

1) عبد الرحيم حمدان حمدان، مداخلة: بناء الشخصية الرئيسية في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني، المؤتمر الخامس، كلية الآداب، الجامعة الاسلامية غزة، 7-8 ماي 2011.

ز- المعاجم والقواميس:

1) ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج4، ط1، 2005.

2) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج5، ط4، 2005.

3) ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، مج 14، (د.ط)، (د. ت).

4) جيرالد برينس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.

5) الخليل بن احمد الفراهيدي، العين، ت: مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار الحرية، بغداد، 1984.

6) الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، ط1، 1992.

7) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

8) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الراوية، (عربي، انجليزي، فرنسي) مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

9) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مج1، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط 4، 2004.

10) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

11) مرتضى الزبيدي، تاج العروس، تر: عبد العليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1968.

12) أبو بكر الرازي: مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، 1987.

ح- المواقع الالكترونية:

1) رامي أبو شهاب، الخطاب: المفهوم والحدود، الموقع الإلكتروني، القدس العربي، بتاريخ: 2013/04/11 www.alquds.co.uk

2) عامر غرابية، الشخصية الروائية، بتاريخ: 2011/07/04. سا 09.11 https://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2472-topic

3) عمر عيلان، توقيت الرواية ودلالية الزمن الإنساني والنصّي في رواية (بان الصبح) لابن هدوقة، سنة 2018، موقع الالكتروني: http://www.benhedouga.com

4) ليديا راشد، رسم الشخصيات في قصص بسمة النمري، صحيفة الرأي، بتاريخ: 2014/12/26، http://alrai.com/article.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

+ **إهداء**

+ **شكر وعرفان**

المقدمة.....أ – د

مدخل

تمهيد ..... **Error! Bookmark not defined.**

1- مفهوم الخطاب: (Le Discours) 7

1-1- لغة 7

1-2- اصطلاحا 8

2- مفهوم االخطاب الروائي 12

3- مفهوم النص.....14

3-1- لغة 14

3-2- اصطلاحا 15

4- مفهوم البنية السردية.....16

4-1- تعريف البنية 16

4-1-1- البنية لغة 16

4-1-2- البنية اصطلاحا 17

4-2- تعريف السرد 18

4-2-1- لغة 18

4-2-2- اصطلاحا 20

5- مكونات البنية السردية 25

5-1- الرّاوي (السّارد) 26

5-2- المرويّ (المَسْرود) 26

5-3- المرويّ له (المَسْرود له).....27

الفصل الأوّل

بناء الشخصية في الخطاب السردي عند واسيني الأعرج

المبحث الأول: الشخصية الروائية: المفهوم والأبعاد، السمات والوظائف 29

تمهيد.....**Error! Bookmark not defined.**

1- مفهوم الشخصية الروائية 30

2- التصنيف الشخصيات من حيث الأدوار والوظائف.....33

2-1- الشخصية الرئيسية.....34

2-2- الشخصية الثانوية.....38

3- أبعاد الشخصية الروائية 40

3-1- البعد الفيزيولوجي/ الجسمي.....41

3-2- البعد السوسيولوجي/ الاجتماعي 41

3-3- البعد النفسي.....42

3-4- البعد الفكري 43

4- سمات الشخصية الروائية.....43
5- وظائف الشخصية الروائية.....44
5-1- فاعل الحدث 45
5-2- عنصر جمالي.....45
5-3- التحليل النفسي 45
5-4- المتكلم بالنيابة.....46
5-5- إدراك الآخرين والعالم 46
المبحث الثاني: ملامح الشخصيات الرئيسية وأبعادها في روايات واسيني الأعرج.....47
1- الشخصيات الرئيسة في روايات واسيني 47
1-1- شخصية "عيسى القط أو الكاليدوني (الفلاح)" في رواية "ماتبقى من سيرة لخضر حمروش".....47
1-2- شخصية "صالح بن عامر الزوفري" في رواية" نوّار اللوز".....57
1-3- شخصية الأستاذ الجامعي موح في رواية" ذاكرة الماء".....65
1-4- شخصية "الأمير عبد القادر" في رواية " كتاب الأمير".....67
1-5- شخصية "مَي" الفلسطنية في رواية "سوناتا لأشباح القدس" أو "مريم كما سماها جدي عند ولادتها" 73
1-6- شخصية الصحفي "الحسين" في رواية "ضمير الغائب".....74
1-7- شخصية الأستاذ الجامعي ومريم راقصة الباليه في رواية "سيدة المقام" ...76
1-7-1- شخصية الأستاذ الجامعي.....76
1-7-2- شخصية مريم راقصة الباليه.....79
1-8- شخصية ياسين في" رواية شرفات بحر الشمال" 81

المبحث الثالث: ملامح الشخصيات الثانوية وأبعادها في روايات واسيني الأعرج.....92

1- الشخصيات الثانوية في روايات واسيني 92

1-1- شخصية "راشدة" زوجة البطل في رواية "ماتبقى من سيرة لخضر حمروش". 92

1-2- شخصية "مريم الروخا" 93

1-3- شخصية الإقطاعي في رواية" ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" 95

1-4- شخصية "المسيردية" و"لونجا" في رواية" نوّار اللوز" 98

1-5- شخصية المرأة في رواية "ذاكرة الماء" 104

1-5-1- شخصية "مريم" الزوجة في رواية "ذاكرة الماء".....104

1-5-2- شخصية الابنة الوحيدة.....105

1-5-3- الشخصية الصديقة 106

1-5-4- شخصية يوسف الشاعر 107

1-6- شخصية القس أنطوان أدولف ديبوش 108

1-7- شخصية "يوبا" سوناتا لأشباح القدس.....112

1-8- شخصية فتنة في رواية شرفات بحر الشمال.....113

الفصل الثّاني

تجليات المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج

المبحث الأول: مفهوم المكان والفضاء.....117

1- مفهوم المكان 117

2- مفهوم الفضاء 119

3- مفهوم الفضاء المديني 121
المبحث الثاني: الفضاء المديني المحلي والخارجي 123
1- الفضاء المديني المحلي 123
1-1- الجزائر العاصمة 123
2- الفضاء المديني الخارجي 130
2-1- مدينة باريس (رواية كتاب الأمير، ذاكرة الماء) 133
1-2- مدينة أمستردام 138
2-3- مدينة نيويورك 140
المبحث الثالث: الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة 144
1- الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة 144
1-1- الأمكنة المفتوحة 145
1-1-1- الشوارع 146
1-1-2- المقهى 150
1-1-3- السوق 154
1-1-4- المقبرة 157
1-1-5- المقام 164
1-1-6- البحر 168
1-2- الأمكنة المغلقة 182
1-2-1- البيت 183
1-2-1-1- البيت الشعبي 184
1-2-1-1- البيت المديني 191

1-2-2- السجن 196

الفصل الثالث

البنية الزمنية السردية في روايات واسيني الأعرج

المبحث الأول: مفهوم الزمن في البنية السردية 206

تمهيد ..... **Error! Bookmark not defined.**

1- مفهوم الزمن 206

2- أقسام الزمن السّردي 207

2-1- زمن القصة 208

2-2- زمن الخطاب (زمن السرد) 208

2-3- زمن النّص 209

3- مفهوم الترتيب الزمني L'ordre temporel 209

3-1- الاسترجاع Analepsie 211

3-1-1- أنواع الاسترجاع 211

3-1-1-1- الاسترجاع الخارجي Analepse Externe 211

3-1-1-2- الاسترجاع الداخلي Analepse Interne 212

3-1-1-3- الاسترجاع المختلط Analepse Mixte 212

3-2- الاستباق Prolepse 212

3-2-1- أنواع الاستباق 213

3-2-1-1- الاستباق الخارجي Prolepse Externe 213

3-2-1-2- الاستباق الداخلي Prolepse interne 213

4- المدة (الديمومة) La durée 214
4-1- تسريع السرد(الحكي) Accélération narrative 214
4-1-1-الخلاصة Sommaire 214
4-1-2- الحذف (القطع أو الإضمار) L'ellipse 215
4-2- الإبطاء السردي (تبطئة الحكي) 216
4-2-1- المشهد La Scène 217
4-2-2- الوقفة Pause 218
المبحث الثاني: نسق الترتيب الزمني (الاسترجاع والاستباق) 220
1- رواية نوّار اللوز 220
1-1- الاسترجاع 221
1-2-الاستباق 223
2- رواية كريماتوريوم (سوناتا لأشباح القدس) 224
2-1- الاسترجاع 225
2-2- الاستباق 227
2-2-1- الاستباق الداخلي 227
3- رواية ذاكرة الماء 228
3-1- الاسترجاع 232
3-1-1- الاسترجاع الخارجي 232
3-1-2- الاسترجاع الداخلي 233
3-2-الاستباق 234
3-2-1- الاستباق الخارجي 235

3-2-2- الاستباق الداخلي 235
4- شرفات بحر الشمال..... 236
4-1- الاسترجاع..... 240
4-1-1- الاسترجاع الخارجي 241
4-1-2- الاسترجاع الداخلي 242
4-2- الاستباق 245
4-2-1- الاستباق الإعلاني..... 245
4-2-2- الاستباق التمهيدي..... 246
5- رواية كتاب الأمير. 246
5-1- الاسترجاع..... 250
5-1-1 الاسترجاع الداخلي..... 250
5-1-2- الاسترجاع الخارجي 251
5-2- الاستباق 253
6- رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش 254
6-1- الاسترجاع..... 254
1-1- الاسترجاع الخارجي..... 258
6-2- الاستباق 260
6-2-1- الاستباق الخارجي 260
6-2-2- الاستباق الداخلي..... 262

المبحث الثالث: نسق المدة الزمنية (تبطيء وتسريع السرد) 264
1- رواية نوّار اللوز 264
1-1- الخلاصة 264
1-2- الحذف 265
1-3- المشهد 266
1-4- الوقفة 267
2- رواية ماتبقى من سيرة لخضر حمروش 269
2-1- الخلاصة 269
2-2- الحذف 270
2-3- المشهد 271
2-4- الوقفة 272
3- رواية كريماتوريوم – سوناتا لأشباح القدس- 273
3-1- الخلاصة 273
3-2- الحذف 274
3-3- المشهد 274
3-4- الوقفة 276
4- رواية ذاكرة الماء 276
4-1- الخلاصة 277
4-2- الحذف 277
4-3- المشهد 277
4-4- الوقفة 280

5- رواية شرفات بحر الشمال 280
5-1- الخلاصة 280
5-2- الحذف 282
5-3- المشهد 283
5-4- الوقفة 287
6- رواية كتاب الأمير 289
6-1- الخلاصة 289
6-2- الحذف 290
6-3- المشهد 291
6-4- الوقفة 294
الخاتمة 297
Summary 306
قائمة المصادر والمراجع 311
فهرس الموضوعات 329