الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 20 أوت 1955 -سكيكدة-

كلية الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربيّ

أطروحةٌ مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه (الطور الثالث ل م د)

شعرية الخطاب الروائي في روايات عز الدين جلاوجي

إعداد الطالبة
لمياء هواين

مدير الأطروحة: أ.د. نسيمة علوي
أستاذ التعليم العالي

المؤسسة: جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

أعضاء لجنة المناقشة:

السنة الجامعية 2024-2025

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
أ.د. نبيل بوالسليو	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة 20 أوت 1955 -سكيكدة
أ.د. نسيمة علوي	أستاذ التعليم العالي	مشرفة ومقررة	جامعة 20 أوت 1955-سكيكدة
أ.د. دياب قديد	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة 1
أ.د. عثمان رواق	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	جامعة 20 أوت 1955-سكيكدة
د. نادية خاوة	أستاذ محاضر أ	ممتحنة	جامعة محمد الشريف مساعدية-سوق أهراس
د. أنيس فلالي	أستاذ محاضر أ	ممتحنا	جامعة 20 أوت 1955 -سكيكدة

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى أبي الطيب صاحب الفضل الجزيل رمز المحبة والعطاء

إلى روح أمي الطاهرة طيب الله ثراها

إلى روح أخي الحبيب طيب الله ثراه

إلى إخوتي الأحبة وأختي الغالية

إلى عائلة عمي العزيزة

إلى رفيقاتي رعاهن الله وحفظهن: هناء المهنا، فاطمة إبراهيم، ملاكي، هاجر بوعكاز، زهية بولحية، إيمان لعور، فوزية بوقرن، أمينة نطور، عزة شبلي، رباب هواين.

إلى كل من كان لهم أثر في حياتي، وإلى كل من أحبهم قلبي ونسيهم قلمي.

شكر وعرفان

قال تعالى:﴿ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾

الحمد لله حمدا كثيرا طيبا يملأ السماوات والأرض، والشكر له قبل كل شيء على ما أكرمني به من إتمام هذا البحث.

واعترافا بالفضل وتقديرا مني أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان لأستاذتي المشرفة الدكتورة "نسيمة علوي" التي كانت حافزا ومنبعا لجهدي، لقبولها الإشراف على الرسالة، وعلى توجيهاتها السديدة ونصائحها الدقيقة، وملاحظاتها القيمة، وصبرها الطويل على، وثقتها بي، فجزاها الله عني خير الجزاء، وبارك لها في وقتها وعملها، مع تمنياتي لها دوام الصحة والعافية.

كما أتقدم بالشكر لأساتذة كلية الآداب واللغات الأجنبية (قسم اللغة العربية وآدابها) وأخص بالذكر الدكتور "نبيل بوالسليو" رئيس لجنة التكوين في الدكتوراه، وذلك لتوجيهي ومساعدتي في تجميع المادة البحثية.

ولكل من مد لي يد العون، أو أسدى لي معروفا، أو قدم لي نصيحة، أو كانت له إسهامة صغيرة أو كبيرة في إنجاز هذا العمل فله مني خالص الشكر والتقدير...

الباحثة

مقدمة

زاد الاهتمام بشعرية الرواية وأسلوبيتها لابتكار تقاليد خاصة بجمالية النص السّردي، تزامنًا وإرهاصات الرواية الجديدة؛ إذ يراهن الخطاب الروائي على توظيف الشعريّة واستثمار إمكانية ابتكار حالات تخييلية والخوض في الشعريّة ضمن مسارات سردية للعثور على اللحظات غير المألوفة والبحث عن كل ما هو جديد ومستحدث للوصول إلى مضامين وأشكال جديدة؛ وأدى تغيّر المنحى الكتابي بالنص الروائي ليصبح مساحة للتجريب يحمل معاني الجدة والابتكار الكتابي والخرق اللغوي، وبالمقابل ظهرت بجانب هذه التنويعات الكتابية أطروحات نقدية مهمتها رصد الانحرافات الجمالية ووضع القوانين الإبداعية التي تنظم الفواعل السّردية المساهمة في تحقيق إبداعية النص وجماليته.

تبنى الروائيون الجزائريون التجديد على المستوى الشكلي والمضموني؛ فانفتح الخطاب الروائي على غيره من الأجناس الأدبية مستوعبا مختلف الخطابات التراثية والتاريخية والسياسية والدينية والثقافية، وأدى الإغراق في التجريب إلى استحداث نصوص قادرة على ابتلاعه وتوظيف جمالياته، لتمنح القارئ مذاقا جديدا ومتعة في القراءة، وقد سار الروائي الجزائري "عز الدين جلاوجي" على نهج المجددين، واستطاع أن يفتح آفاقا جديدة وبناء جمالية خاصة لتجربته الرّوائيّة، واستمدت نصوصه الرّوائيّة جاذبيتها ورونقها من استراتيجيته المعتمدة على استثمار العجائبي والرمزي وإذابته في المستوى الواقعي واستثمار التاريخي والديني والثقافي والسياسي والاشتغال المكثف عليها لتتعدد القراءة، وتتشكل الأبعاد الخفية للنص الروائي.

وفي هذا السياق كانت قراءة بعض النصوص الرّوائيّة الجلاوجية، ومعالجة تمظهرات بنية الخطاب الروائي الجلاوجي وشعريته، وهو يكشف عن نفسه في صورة شكل روائي معاصر، يسعى لإنشاء المفارقة والتنوع على مستوى صيغ التعبير واشتغال الشّخصيّة وأبعاد المكان الفني وأشكال الزمن.

وفي هذا المدار يطمح البحث إلى طرح مسألة الشعريّة ومظاهر التجريب والتجديد وعلاقتها بالانحرافات السّردية والكتابة الرّوائيّة الجزائرية، وعليه كان عنوان البحث "شعرية الخطاب الروائي في روايات عز الدين جلاوجي"، وقد وقع الاختيار على نماذج

روائية تجريبية للتحليل والدراسة الشعريّة ؛ ثم تحديدها في مدخل هذا البحث نظراً لتميّزها الفني والجمالي، وبخاصة رحلته الإبداعية في ذاكرة التاريخ والهوية الجزائرية موصولا بالصوفي والأسطوري والإنساني، لينسج نصوصاً ملحمية تترجم رسائل المرجعية التاريخية والوطنية والإنسانية الحضارية التي يشكلها المخيال الروائي للمؤلف، ويطرحها وفق طرح قصصي وبناء سردي خارج عن المألوف والسائد في السّرد الروائي ليخرق ضرباً من المغايرة الإبداعية.

ويعود الاهتمام بالخطاب الروائي عند جلاوجي لتمكنه من تجاوز التجارب التي سبقته، وعاصرته وتقديمه المختلف في كل نص جديد، ضمن إطار مشروعه في الكتابة الإبداعية الرّوائيّة الجديدة، تحت شعار التجريب روح الإبداع والانحراف عن المألوف القرائي حيث يسعى المتلقي لارتياد جزر مجهولة تخرق أفق تلقيه.

وقد واجهتني بعض الصعوبات في أثناء مسيرتي في البحث تتعلق بالظروف العائلية والصحية، لكن هذا لم يمنعني من الاستمرار في دروب ومجاهل البحث العلمي الشائكة والممتعة، وكانت هناك عوائق أخرى تتعلق بالنماذج التطبيقية؛ إذ جاءت مكثفة من حيث دلالتها وانفتاحها على زخم معرفي كبير، تمثلت في أجناس أدبية وغير أدبية زادت في ثرائها وتنوع مضامينها، مما شكل عائقا في القبض على جل تفاصيلها والإمساك بكل جوانبها.

يهدف البحث لمحاولة الكشف عن مواطن الشعريّة في روايات عز الدين جلاوجي من خلال:

- الكشف عن البلاغة السّردية من خلال تقنيات الصوت السّردي والصيغ الخطابية وأنماط الرؤى وطرائق اشتغالها في النص الروائي "عناق الأفاعي"
- الكشف عن جمالية بناء الشّخصيّات بالبحث عن موقعها داخل المسار الحكائي للنص الروائي "الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجّال" من خلال تتبع الوظائف الموكلة إليها وتفاعلها مع عناصر السّرد ومدى مساهمتها في إنتاج الدلالة داخل النص.
- الكشف عن مظاهر الأمكنة في النص الروائي "حائط المبكى" من خلال استنطاق بلاغة النص الداخلية.

- الكشف عن شعرية التّقنيّات الزمنية وجماليات استعمالها والبحث عن مظاهر الإبداع الزمني في النص الروائي "العشق المقدنس" واستنطاق أهم التّقنيّات الزمنية التي أفضت السّرد الممتد عبر دهاليز المدنس، ودفعته صوب المجهول الذي يعصف بأحلام وحياة الشّخصيّات، ومن ثم إخراجه إلى أنوار القداسة.
- رصد وعي الروائي الجديد الذي أسَّس مشروعه بأسلوب فني وجمالي رفيع، رصّعه بالصور والرموز، ومختلف التشكيلات الفنية والمضامين الجديدة والتنويع في المادة الحكائية والمراجع البشرية والتاريخية والثقافية والهوية الحضارية، والاشتغال على آليات وطرائق سردية مغايرة سعيًا منه نحو الانفتاح والابتكار والتجديد في الكتابة الإبداعية الرّوائيّة.

وإذا ما انتقلنا إلى إشكالية الدراسة الشعريّة للخطاب الروائي في روايات عز الدين جلاوجي، فإنها تنطلق من فكرة مدى تمثل البنية السّردية للنصوص الرّوائيّة من مكامن الشعريّة. وهل استطاعت ملامح التجريب تشكيل السمات والخصائص الفنية للخطاب الروائي؟ وفي غضون ذلك، كان للبحث وقفات للإجابة عن التساؤلات الآتية:

-كيف منحت مختلف الوسائل التعبيرية لطرائق السّرد شعريتها الخاصة على مستوى البنية السّردية المتعلقة بتقديم القصة؟

-كيف حقق الاشتغال بموقع الشّخصيّة وبنائها داخل المسار السّردي وتحديد علاقتها بالعناصر السّردية الأخرى قيمتها الجمالية والرمزية؟

-كيف حققت التّقنيّات الزمنية لطرائق السّرد شعريتها الخاصة؟ وما هي الخصائص المميزة لهذه المفارقات الزمنية؟

-كيف مارست التقنية المكانية حضورها السّردي؟ ماهي الدلالات التي تحملها الأفضية المعتمدة في بناء النص الروائي؟

ولعل من أهم الدراسات الجوهرية -في الدراسات الشعريّة للخطاب الروائي-التي انطلق منها البحث في رسم إطار نظري وتطبيقي لمفهوم الشعريّة والمفاهيم الإجرائية للتحليل البنيوي للمحكي الروائي أبحاث "جيرار جينت" التي جمعها في أعماله (Figures I,

II, et III)، وكتابه خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، وكتاب الشعريّة لتزفيتان تدوروف، ومن أهم مراجع التأسيس الغربية المترجمة أيضا التي فتحت أمّام البحث آفاقا أكثر رحابة حول الموضوع "قضايا الشعريّة " لرومان ياكبسون وبحوث ميشال بوتور في الرواية الجديدة.

ولقد وجدنا مراجع عربية خصبة ساهمت في تأطير البنية السّردية، أهمها: "تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السّرد-التبئير)" لسعيد يقطين وكذا "بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن-الشّخصيّة)" لحسن بحراوي، بالإضافة لكتاب "بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي" لحميد لحمداني، وكتاب" بناء الرواية (دراسة مقارنة) في «ثلاثية» نجيب محفوظ" لسيزا قاسم، و"البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله" لمرشد أحمد.

وقد اعتمدنا على منهج الشعريّة البنيوية التي تبحث في جماليات التشكيل الروائي وبلاغته، والكشف عن الطرائق الفنية الانزياحية عن المألوف السّردي؛ وعليه اخترنا دراسة نصوصنا الرّوائيّة والحفر في البنية الحداثية للعناصر السّردية وفق «**أدوات ومنهج الشعريّة البنيوية**» التي تنظم الفواعل السّردية المساهمة في تحقيق إبداعية النص، وقد تم وضع خطة منهجية تتفق مع متطلبات العنوان وموضوع البحث ومنهجه، توزعت على مقدمة عامة ومدخل تمهيدي وأربعة فصول ثم خاتمة وقائمة مصادر ومراجع البحث.

فبعد المقدمة التي تخص موضوع البحث، يأتي مدخل البحث بعنوان: **مقاربات في مفهوم الشعريّة** وهو ينشغل بالتنقيب عن مفاهيم الشعريّة في النقد الحداثي والبحث عنها في النقد الغربي، ومحاولة جمع بعض آثارها في النقد العربي ورصد الاختلافات المنهجية في التصورين الغربي والعربي والبحث في الدراسات الحداثية التي تعنى باكتشاف منابع أخرى للشعرية وامتداد نظريتها للخطاب الروائي.

أمّا الفصل الأول فعنوانه: **شعريّة الطّرائق السّرديّة في رواية عناق الأفاعي** وتم الولوج إليه عبر تمهيد نظري عنّي بالوقوف على طرائق السّرد الأدبي المرتبطة بالصيغة والرؤية السّردية والصوت السّردي، والتطرق للتصورات النقدية الغربية والعربية التي تناولت هذه المفاهيم والتّقنيّات السّردية وتحديد مظاهرها وأشكالها السّردية، ليتم بعدها

الدخول لمتن النص الروائي المقترح للتحليل وإيضاح حالات اشتغال طرائق السّرد في "عناق الأفاعي" وكشف صور الإبداع فيها من تنوع الصيغة وشعرية الرؤى الفنية وجمالية الأصوات السّردية المتعلقة بملحمة حكائية جماعية متميزة .

أمّا الفصل الثاني فجاء بعنوان: **بناء الشّخصيّات في رواية "الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجّال "** وغايته هي استخلاص ملامح الاشتغال الجمالي في بناء الشّخصيّات في المحكي الروائي "الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجّال "، وتم الوقوف قبل ذلك عند مفهوم الشّخصيّة الرّوائيّة وأهميتها في النقد البنيوي وتقديمها تقديما نظريا وفق مختلف الدراسات والنظريات السّردية القديمة والحديثة، وإبراز أهميتها في العمل الروائي ورؤية النقاد لها والوقوف عند أهم التصنيفات التي قدمتها هذه الدراسات على اختلاف توجهاتها، ليأتي بعد ذلك التقديم التطبيقي والوقوف على أثر الشّخصيّة الرّوائيّة في البناء العام للقصة وكيفية تقديمها ووظائفها وعلاقتها بغيرها من عناصر السّرد (الحدث والمكان والزمان) لتحديد قيمتها الجمالية والرمزية التي أسهمت في الوصول للغاية المنشودة وراء الحكاية.

وجاء الفصل الثالث بعنوان: **جماليات الفضاء المكاني في رواية "حائط المبكى"** وغايته الكشف عن بلاغة التقنية المكانية ورصد الانزياحات الدلالية عبر جمع أشكال وصور الأمكنة في النص الروائي، ولإعداد الفصل قدمنا حوصلة نظرية حول مفاهيم المكان الروائي وأهميته وأشكاله في النقد المعاصر، ليأتي بعد ذلك الكشف عن صور المكان الجغرافي والدلالي في حائط المبكى وعلاقته بباقي العناصر السّردية، إلى جانب البحث عن دلالة المكان في العتبات النصية بوصفها فضاءً شعريا بصريا له دور فعّال في تحديد هوية النص الإبداعية والبلاغية، إضافة لاستحضار جمالية الأمكنة التخييلية وما لها من أثار قرائية مهمة ودورها الفعّال في تحديد هوية النص.

أمّا الفصل الرابع فكان بعنوان: **شعرية الزمن الروائي في رواية العشق المقدنس** ويهدف للكشف عن شعرية التّقنيّات الزمنية وجماليات استعمالها بدءا بتمهيد نظري يستوعب مفاهيم الزمن وإشكاليته في النقد الروائي وأشكال حضوره وآليات دراسته في الخطاب الروائي، ليتم تطبيق التصورات النظرية والنقدية من حيث تميز أهم التّقنيّات الزمنية مثل

جمالية الاستذكارات والاستشرافات، بإضافة إلى جانب بلاغة تقنيات الديمومة وبروزها على شكل آليات إبطاء وتسريع السّرد، بالإضافة لبلاغة التواترات السّردية وتباينها مقارنة بمسار الزمن السّردي في العشق المقدنس.

أمّا خاتمة البحث ونتائجه فإنهما يمثلان تركيبًا لكل الاستنتاجات التي توصلنا إليها خلال أربعة فصول، وهي ملخصات لكل الآليات والتّقنيّات التي تم تقديمها على مستوى الوحدات السّردية للخطاب الروائي الجلاوجي، وبنائها وتشكليها تشكيلا شعريا يجمع بين البنى الفكرية وجمال البنية السّردية، تم تحديدها في خصوصيات الإبداع في طرائق السّرد والاشتغال الجمالي لبناء الشّخصيّات وجماليات البنية المكانية وشعرية التّقنيّات الزمنية.

ومن المتوقع أن يكشف هذا البحث عن ميزة الكتابة والطرائق الفنية المغايرة للمألوف السّردي لدى الروائي "عز الدين جلاوجي" وفُرادة خطابه الروائي، وهو يتأسس على الانفتاح على المخزون الثقافي والتاريخي والحضاري الجزائري؛ عن طريق ولوج مغامرته الإبداعية بتجريب تقنيات حداثية وفنية مبتكرة تروم الفرادة والاختلاف في الطرح، وقد أعقبنا ذلك بقائمة المصادر والمراجع المختلفة التي تمت الاستعانة بها في البحث من أجل الخروج به في الصورة التي هي عليها الآن.

وإذا كان للبحث حسنات فالفضل لله تعالى ثم للأستاذة المشرفة الدكتورة "نسيمة علوي" التي لم تبخل بجهدها وصبرها في التصويب والتوجيه طوال سنوات البحث، فكانت عونا وسندا بتشجيعها ونصائحها وإرشاداتها القيمة.

كما لا يفوتني تقديم خالص عبارات الامتنان والشكر للسادة الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة القراءة والمناقشة على تجشمهم عناء القراءة، وتصويب وتوجيه وتقييم البحث، وإثرائه بنصائحهم وتصويباتهم القيمة.

المدخل: مقاربات في مفهوم الشعرية

1- مفهوم الشعرية

أ. في النقد الغربي

ب. في النقد العربي

2- شعرية الخطاب الروائي

1- مفهوم الشعرية:

إن الحديث عن غاية النص الأدبي وخصوصيته الجمالية والأسلوبية، والبحث في مكوناته البنيوية وأسراره الوظيفية، كان موضع اهتمام النقاد ودارسي الأدب؛ إذ بدأ الاهتمام بجدية بالظاهرة الأدبية في السنوات الأخيرة مع جملة من الباحثين والأسلوبيين والبنيويين والشعريين[1]، ذلك أن التطور التقني الذي مسّ الكتابة الإبداعية كان له الأثر الأكبر في تغير طرائق تحليل النص الأدبي وفق أطر ومنطلقات فكرية حداثية متجددة ومتعددة، وعليه "بقي النص الأدبي رهين التحولات البحثية؛ فبعد ضمور مجهودات المناهج السياقية حلّت المحاولات النصانية (البنيوية وما بعد البنيوية)، لتجعل الأدب علما ذخيرته اللغة ومراميه الإبداع والتواصل اللانهائي مع متلقي الرسالة الأدبية"[2]، بالمقابل يختار المبدع لغة الغموض والانزياح والايحاء حتى تمثل بلاغة جديدة تتمشى مع الإنجاز التقني الحداثي، وهذا بدوره مطلب النقد المعاصر الباحث عن طرائق للتحليل أكثر تقنية وحداثة؛ "فالدرس المنهجي للنص لا يتوخى من التفكيك الإشارة إلى أجزائه ومفاصله الأساسية فقط، إنما يسعى كذلك، معتمدًا على هذه المفاصل والعناصر، إلى القبض على إبداعه البنيوي العام وإلى الإمساك بإشعاعاته المضيئة المتفرقة"[3]

ظهرت في ساحة النقد أفكار وأصوات تنادي بضرورة البحث في الخصائص الداخلية للنص -بعيدا عن الظروف الخارجية- والتنقيب عن أسرار الإبداع الحقيقية، وقد نتج عن هذه الأصوات والأفكار، منهج بلاغي يبحث عن غايات الأثر الأدبي الحقيقية؛ ويقصد به "**منهج الشعرية**" وعليه، نسعى في هذا المدخل البحث في دلالات الشعرية في النقد الغربي والعربي، والكشف عن منحى تطور مفهوم الشعرية وتطويع المجهودات النقدية في

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث. (تحليل الخطاب الشعري والسردي) الجزء الثاني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص11.

[2] نسيمة علوي: مقاربة منهجية في مفهوم الشعرية، مجلة حوليات كلية الأدب واللغات، جامعة طاهري محمد، بشار، الجزائر، ع 15، 2015، ص 104.

[3] سامي سويدان: في النص الشعري العربي (مقاربات منهجية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989، ص 17.

مجال علم الأدب، محاولين الإمساك بالأدوات الإجرائية للمنهج، للوقوف على مخبوءات وأسرار الإبداع السردي في النصوص الروائية المعدة للدراسة التطبيقية.

لا بأس أن نشير قبل الدخول في مفهوم الشعرية، أن مصطلح الشعرية "يرتبط في دلالته الذهنية الأولية بجنس الشعر، في وعي المتلقي العربي بحكم العلاقة الاشتقاقية التي تؤلف لسانيا بين اللفظين من جهة واختلاف السياق الثقافي الذي أنتج المصطلح"[1] كما يجدر الإشارة لمجهودات النقد الغربي في تخليص المصطلح من قيود الشعر واقتصاره على الشعر دون الأجناس الأخرى؛ إذ جعلته مفتاحا لعلم الأدب ككل، ونظرية عامة للإبداع، لذلك يرى "عبد السلام المسدي" أن "ترجمة الشعرية بلفظ (poétique) قد لا يفي بالغرض الدلالي للعبارة الأجنبية ذات الأصل اليوناني، لذلك يعمد البعض إلى التعريب فيقول (بويطيقا)، والسبب في ذلك أن اللفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر، وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموما"[2].

أ- في النقد الغربي:

توالت الأبحاث والدراسات الغربية الطامحة لانجاز نظرية عامة للأدب في إطار الشعرية، وتوسعت مفاهيمها مع ظهور الشكلانية الروسية الذي كان إيذانا بميلاد توجهات جديدة في الدراسات الأدبية، تهدف إلى إقامة علم للأدب محدد المعالم ومستقل في موضوعه؛ يبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في الشعر والنثر[3] لتكون وعاء شاملاً لقضايا الإبداع.

لا غرو من أن ظهور الشكلانية الروسية قد حول الاهتمام النقدي من المبدع والمتلقي على حد سواء إلى النص في حد ذاته بوصفه المركز الجوهري؛ إذ كانت المقاربات السابقة (النفسية والاجتماعية...) تبتعد بالنسبة للشكلانين عند طبيعة الجوهرية للأدب؛ إذ كانت تلغي الشكل من أجل فهم المضمون وتقدم مبدأ الحقيقة الواقعية

[1] المكروم السعيد: الشعرية البنيوية (أصولها المعرفية وتطبيقاتها النقدية)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة وهران، الجزائر، 2010-2011.ص 3.

[2] عبد السّلام المسدّي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، (د.ت)، ص 171.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 83.

على مبدأ اللذة الجمالية فانبثاق النظرية الشكلانية ليس بغرض تصحيح النظرية الأدبية القائمة أو مراجعتها، وإنما لجعل فكرة النظرية الأدبية بالذات أمرا ممكن التحقيق[1]وعليه، كان تحديد موضوع الشعرية الذي يؤسسه المبدأ التعارضي والفرقي، ولعل الفرق الحاسم الذي يميز الأدب عن غيره من الأنظمة الفكرية والمعرفية التواصلية الأخرى هو ما حدده "فيكتور شكلوفسكي"(v. shklovsky) في مبدأ التغريب (Défamiliarisation) الذي "يسقط الألفة عن الأشياء أو تغريبها وجعل الأشكال صعبة وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه؛ لأن عملية الإدراك غاية جمالية في حد ذاتها ولابد من إطالة مداها.[2]

اكتسب مفهوم التغريب أهمية بالغة لدى الشكلانين، بوصفه أساسا فرقيا واضحا ومحددا "فالتركيز على هذه التقنية أدى إلى تناول الأدب على أنه استخدام خاص للغة يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة العملية وتشويهها؛ فاللغة العملية تستخدم استخداما يرتبط بأفعال التوصيل، أما اللغة الأدبية (الشعرية) فليست لها أية وظيفة عملية، وإنما تجعلنا نرى بطريقة مختلفة فحسب"[3] وعلى هذا النحو، فإن اللغة الأدبية تمتلك وظيفة جمالية لا تتجاوز حدود تحسين إدراك الأشياء، وليست لتجديد المعرفة وإضافتها، فالتغريب عند "شكلوفسكي" ليس معناه انتقاء الكلمات بوصفها أكثر شعرية من غيرها، و إنما هو كيفية لغوية أكثر تأثيرا ولفتا للانتباه، يستخدمها الأديب لإثارة اللذة الجمالية عند المتلقي.[4]

إن مفهوم التغريب الشائع في كتابات الشكلانين كان مقدمة لتأسيس منهجي للشعرية؛ وقد تَقَدَّمَت ضمن هذه الأبحاث والدراسات الشكلانية أبحاث "رومان ياكبسون"(Jakobson Roman)، حيث برزت في كتابه **"قضايا الشعرية" (Questions de poétique)** وأسهمت بشكل فعّال في تأصيل الشعرية وجعل النظرية الأدبية أمرا ممكن التحقق، فهو يرى أن "موضوع العلم الأدبي ليس الأدب، وإنما الأدبية؛ أي ما يجعل من

[1]آن جفرسون، وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة (تقديم مقارن)، تر: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1992، ص 38.

[2]المكروم السعيد: الشعرية البنيوية (أصولها المعرفية وتطبيقاتها النقدية، ص 13.

[3]رامان سِلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998، ص 28.

[4]المكروم السعيد: الشعرية البنيوية (أصولها المعرفية وتطبيقاتها النقدية)، ص 14.

عمل ما عملا أدبيا"[1]، فمن خلال دراسته لمجموعة من الأشعار الروسية حدد "ياكبسون" أهداف المبدع الخاصة بإنتاج الأدبية، وهي تحويل فعل لفظي إلى أثر، أما نظام العلاقات ونسق الأدوات الذي يتحكم في هذا التحويل هو الموضوع الذي طوره اللساني في تحليليه للقصائد.[2] وعليه، يؤكد على دور الأدوات اللفظية المساهمة في تحديد أدبية الأدب أو بتعبير "جوناثان كولر" (Jonathan Culler) "العناية بالاستراتيجيات اللفظية والعناية بصدارة اللغة ذاتها، بإعادة توجيه الاهتمام من المؤلف إلى الأدوات اللفظية باعتبار أن بطل الأدب الوحيد هو الأداة"[3]؛ وبتوضيح موضوع الشعرية تمكن "ياكبسون" من تحديد مسار دراسة الأدب وتصحيحه، بإعادة توجيه نحو أسئلة الشكل والتقنية.

ربط "رومان ياكبسون" الشعرية باللسانيات؛ "فإذا كانت اللسانيات علم البنى اللغوية، فليست الشعرية إلاّ فرعا منه، ويمكن للشعرية أن تُعرف بوصفها الدّراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عمومًا وفي الشعر على وجه الخصوص"[4] وتتجلى «**الوظيفة الشعرية**» في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن المسمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[5]وهي تقوم بدور رئيسي في بنية الخطاب، وهذه الوظيفة تنال مسارا واسعا من الكلام، بالاعتماد على العلامات الفعلية في وحدة دالها ومدلولها، كما تحتل مكانة مهيمنة في اللغة الشعرية.

---

[1]Roman Jakobson : Huit Questions de poétique, éditions du seuil, paris, 1977, p 16.(" L'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité ،c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire").

[2]رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار طوبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 78.

[3]جوناثان كولر: النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافية، دمشق، الجمهورية العربية السورية، (د.ط)، 2004، ص 146.

[4]رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 78.

[5]المرجع نفسه، ص 19.

ويحدد "ياكبسون" "المعايير اللسانية التي على أساسها يتم التعرف إلى الوظيفة الشعرية وحصرها في صيغتين أساسيتين لتنظيم الرسالة (Message) هما: محور الاختيار(Sélection) ومحور التأليف (Combination) وتُسْقِط الوظيفة الشعرية مبدأ التعادل والتكافؤ لمحور الاختيار على محور التأليف"[1] ومن ثم ينتهي إلى تخصيص معالم الوظيفة الشعرية في لغة الرسالة، ليحددها على مستوى الشعر في الإيقاع، في حين أن النثر يفتقر إلى تلك الإيقاعية، وعلى الرغم من أنه لم يقصر حضور الوظيفة الشعرية على جنس الشعر؛ إذ يمكن أن يمتد حضورها للأشكال النثرية الأخرى إلا أنه قدر ارتباطها بالشعر أكثر رسوخا[2]

ينطلق "ياكبسون " في حديثه عن الأثر الأدبي من مفهوم المهيمنة باعتبارها عنصرا بؤريا (Focal) للأثر الأدبي؛ إذ إنها تتحكم وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية[3]وبناءً على ذلك، فقد منح صفة الشعرية علامة تساوي بين الأثر والوظيفة الجمالية، باعتبار أن الأثر الأدبي رسالة لفظية تكون فيها الوظيفة الجمالية هي المهيمنة، التي تمنح بدورها النص القدرة على تحقيق سلطته الإبداعية؛ فمن دونها تفقد البنية الداخلية للخطاب انتظامها وتوازنها الذي يحدده بالأساس العنصر المهيمن بوصفه "العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الفني؛ والذي يحكم غيره من العناصر أو المكونات ويحددها ويحورها"[4] بالمقابل، لا يحصر ياكبسون الوظيفة الجمالية في الأثر الشعري فقط؛ فحديث الخطيب والمحادثات اليومية ومقالات الصحف، والإشهار، والكتابات العلمية، كل هذه الأنشطة من الممكن أن تضع في اعتبارها حيثيات الجمالية، وتلعب لعبة الوظيفة الجمالية بالاعتماد على الكلمات بعيدا عن الإطار المرجعي[5]

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 33.

[2] المكروم السعيد: الشعرية البنيوية (أصولها المعرفية وتطبيقاتها النقدية)، ص 18-19.

[3] رومان جاكبسون: القيمة المهيمنة؛ ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 81.

[4] رامان سِلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 36.

[5] رومان جاكبسون: القيمة المهيمنة، ص 83.

يؤكد "ياكبسون" من خلال دراساته وآرائه حول مفاهيم الأدبية وأهمية اللسانيات في الدراسات الأدبية ودور علاقات التكافؤ في تحديد الوظيفة الشعرية، والمساهمة في إحداث الوظيفة الجمالية التي تميز النص عن باقي الأعمال الإنسانية في محاولة للفصل بين هذه المصطلحات الثلاث ليحقق "استقلالية الوظيفة الجمالية التي تعني بدورها استقلالية الأدب، لأنها لا تتجلى إلا في الأدب وإلا كيف يكون النص نصا أدبيا؟[1]

أثارت هذه البحوث اهتمام زملائه في حلقة براغ؛ فقد أبدى أعضاء الحلقة اهتماما كبيرا بالدراسات الشعرية وعلم الجمال العام يتقدمهم " موكاروفسكي" (Mukařovský) الذي يهتم بالبنية الجمالية للنص؛ إذ يصفها ويعرفها بأنها "مجموع مركب من مكونات مترابطة ومتحققة بصورة عملية وجمالية في سلسلة متصاعدة ومعقدة، يربط بينها على التوالي العنصر المهيمن على هذه المكونات"[2]

في مقاله «**اللغة المعيارية واللغة الشعرية**» المنشور سنة 1932 قام "موكاروفسكي" بتأسيس حلول لعدد من القضايا النقدية والجمالية بناءً على مناقشته قضيتي اللغة المعيارية (Langage standard) واللغة الشعرية (Langage Poétique)؛ إذ "يرى أن السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية؛ أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له، ويريد باللغة المعيارية –هنا–اللغة اليومية التي تستخدم في الكتابة غير الفنية، لتحقق هدفها الأساسي وهو التوصيل، في حين يصف لغة الأدب بالشعرية ليكشف عن مدى الارتباط الوثيق بينهما، وتأثير كل منهما على الآخر، ذلك أن اللغة المعيارية هي التي تشكل الخلفية التي تعكس الانحراف الجمالي المعتمد للغة الشعرية"[3]، ويعتمد في مقابلته بينهما "مصطلح الأمامية (foreground) التي تعني–هنا–العناصر البارزة في العمل الفني وفي حين يعني مصطلح الخلفية (background) العناصر الكامنة

[1]مسلم حسب حسين: الشعرية واللسانيات (إشكاليات النظرية اللسانية للمنهجين الشكلي والبنيوي)، مجلة آداب البصرة، جامعة البصرة، العراق، ع 74، 2015، ص 9.

[2]يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر: ألفت كمال الروبي، فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج5، ع1، يناير 1984، ص 38.

[3]المرجع نفسه، ص 40.

التي تشكل خلفية العمل الفني، وعليه، تختلف اللغة المعيارية عن اللغة الشعرية من حيث الشكل والوظيفة أيضا إذ تسعى الأولى للتوصيل، في حين يتقهقر هذا التوصيل إلى الوراء في اللغة الشعرية، حيث تستخدم حدا أقصى من الأمامية لتصبح الوظيفة الجمالية هي المهيمنة"[1] لتقوم بربط المكونات اللغوية للعمل بعضها ببعض ليكون كلاً فنيا متسقًا.

استنادا لآراء المدرسة الشكلية حول اخضاع الخطاب الأدبي لقوانين البنية اللغوية وما قدمه الشكلانيون حول الوظيفة الشعرية، التي تشير في مجملها إلى التحريف اللغوي، الذي يتحقق في الشعر بواسطة تداخل الكلام العامي مع اللغة المعيارية وانتهاك قانونها، ولعل هذا الانحراف اللغوي هو ما شد انتباه "جان كوهن"(Jean Cohen) للاهتمام بالظواهر الأدبية الغريبة عن المألوف اللغوي، ففي كتابه «**بنية اللغة الشعرية**» أثار أهم القضايا الأسلوبية التي تمنح النص الشعري خصوصيته وتفرده عن النص النثري، باعتبار أن النثر هو الاستعمال بعفوية؛ أي مجموع الأشكال الأكثر رواجا في لغة مجموعة واحدة حسب الإحصاء، أما الشعر فقد صار أكثر شاعرية مع تقدمه في التاريخ، الأمر الذي يسمح بتعريف الحداثة الجمالية"[2]

بنى كوهن شعريته على الانزياح (Ecart) واعتبره آلية من آليات الشعرية بوصفه أسلوبا معينا في الكتابة، وعلى هذا، يعرّف الشعر بأنه انزياح عن قانون اللغة العادية تماما، مميزا بين النثر والشعر بقوله إن "النثر هو اللغة الشائعة وهي المعيار(Norme)، بينما القصيدة انزياحا عنه"[3] ليؤكد أن "الشعرية علم موضوعه الشعر"[4] وهي متعلقة بالانزياح بل هو مبدأ أساسي لتشكيل جماليات الخطاب الأدبي في ابتعاده عن اللغة العادية.

[1] يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص 41.

[2] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 22.

[3] المرجع نفسه، ص 15.

[4] المرجع نفسه، ص 9.

يحصر كوهن مجال بحث الشعرية في بنية الشعر، والتجليات اللفظية للظاهرة الشعرية وتحديدا القصيدة، في حين ينفي عن لغة النثر صفة الإيحاء ليصفها بالتقريرية المباشرة، معتبرا الشعرية ظاهرة أسلوبية، وبالتالي فإن "الإيحاء وظيفة الشعر الذي يغدو من خلالها استثناءً جماليا لقاعدة الكلام، ليستنتج أن الشاعر لا يتحدث لغة عادية وأن غير العادي في لغته هو الذي تؤسلبها، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري"[1] لذلك، ينصرف المعنى الدلالي للأسلوب على فكرة القيمة الجمالية التي تصاحب أسلبة الكلام في لغة الشاعر والممارسة الأدبية.

لعل الطرح لمسألة الشعرية هو محاولة من كوهن استثمار مبدأ المحايثة اللسانية الذي أقره "فرديناند دو سوسير" (Ferdinand de Saussure)؛ أي تفسير اللغة باللغة نفسها، لهذا تبدو الشعرية محايثة للشعر[2] فحرصه أن يكسب شعريته أهمية معينة وفق طرح منهجي، يوفق فيه بين المقتضيات الموضوعية من جهة والجمالية من جهة ثانية، جعله يجتهد في استنباط البنية الشعرية واكتشاف معياريتها الجمالية.

وتوصل كوهن إلى أن مجال الشعرية أوسع من أن يحصر في قصيدة، غير أنه يحدد موضوعها انطلاقا من مبدأ التعارض القائم بين النثر والشعر، وبالعودة إلى الشعر بوصفه نظما مقننا خاضعا للقياس، ذلك "أن اللغة تقبل التحليل في المستويين الصوتي والدلالي، والشعر يخالف النثر في خصائص موجودة على المستويين"[3] وعليه يخصص الشعرية ويجعلها محددة في اللغة الشعرية، والبحث فيها وفي مقوماتها التأسيسية.

وفق هذا التخصيص يوضح كوهن أن للغة الشعرية مصدرين الأول صوتي والثاني دلالي (معنوي)، وهذا ما دعاه إلى أن يميز بين ثلاث أنماط من الشعر؛ "فالأول المعروف باسم «**القصيدة النثرية**» التي تعتمد على الجانب الدلالي، ويمكن أن تدعى «**القصيدة الدلالية**»؛ ذلك أن العناصر الدلالية تكفي لخلق الجمال، أما الصنف الثاني فيمكن أن ندعوه «**القصيدة الصوتية**» لأنه يعتمد من اللغة إلا عناصرها الصوتية، ولا يندرج تحت هذا النوع أي

[1] جون كوهن: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر/ اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 2000، ص35-36.

[2] المرجع نفسه، ص64.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

عمل أدبي مهم والصنف الثالث نمنحه اسم الشعر الصوتي –الدلالي أو «**الشعر الكامل**»"[1] وعليه فشعريته الأسلوبية قائمة على الانزياح اللغوي الذي يمس مستويين من مستويات التحليل اللغوي (الصوتي والدلالي) للحكم على شعرية النصوص، وهكذا يتضح أن كوهن ورغم اعترافه بإمكانية توسيع أفق الشعرية لتشمل حقولا سيميولوجية أخرى؛ إلا أنه يحصر توجهه الجمالي في جنس الشعر وتحديدا الشعر المنظوم بوصفه موضوع الشعرية.

إذا كان "كوهن" قد عكف على دراسة شعرية الشعر، فإن "تزفيتان تودوروف" (Tzvetan Todorov) قد صرف اهتمامه إلى شعرية النثر؛ تسمح بالكشف عن خصوصية الأعمال الأدبية ذات الطابع السردي؛ إذ يتصور بأن الشعرية تستبد بالأدب كله نثره وشعره، وأنها تلك القوانين التي تحكم عملا إبداعيا ما.

ففي كتابه «**الشعرية (la poétique)**»؛ يحدد "تودوروف" موضوع دراسته، وغايتها وضع القوانين العامة التي تبحث في خصائص الإبداع، ويؤسس مفهوم الشعرية بناءً على الموقف من الدراسات الموجهة للنص الأدبي والتي يرى أنها اتخذت موقفين "الأول موقف التأويل، وهو الموقف الذي يرى النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، أما الموقف الثاني يتأسس على أن كل نص معين يمثل تجليا لبنية مجردة"[2] من خلال هذين الموقفين المتوازيين جاءت الشعرية لتضع حد لهذا التوازي (التأويل والعلم) في حقل الدراسات الأدبية، فهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية "فالشعرية لا تسعى لتسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم والدة كل عمل، فهي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و" باطنية" في الآن نفسه"[3] إذن هي تخضع لمنطق التجريد، بواسطة القوانين التي يسعى المشتغل بالشعرية إلى الوصول إليها.

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 11-12.

[2] « Pour comprendre ce qui la poétique on doit partir (…) deux attitudes sont à distinguer dès l'abord la première voix dans le texte littéraire lui-même un objet de connaissance suffisant, selon le seconde chaque texte particulier est considéré comme la manifestation d'une structure abstraite » Tzvetan Todorov : la poétique, édition de seuil, 1973, paris, p 14-15.

[3] تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 23.

وعليه، فإن شعرية تودوروف وموضوعها هو العمل الأدبي، وهدفها هو التركيز على البيانات الكامنة في الخطاب الأدبي واستنطاق خصائصه المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية، ومن ثم فالشعرية من وجهة نظره "تلك النظرية الداخلية التي تدرس الأدب من الداخل بمعنى هي الكشف عن جملة القوانين التي يمكنها أنّ تتحكم في كل الأعمال الأدبية "[1]وتحيل هذه المعالجة الداخلية للغة النص والتي تفضي بدورها إلى استخلاص قوانين الوحدة والتنوع في الأعمال الأدبية.

يقول "تودوروف":" ينشأ الخطاب حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه، هذا الخطاب لم يكن موحدا منذ نشأته سواء من حيث غايته أو أشكاله، ولكنه اتخذ اتجاهين مختلفين: التفسير والنظرية، وتنشأ الشعرية من إفراز هذا الخطاب أي العثور على مقولات الأعمال الأدبية أو طرائق صياغتها"[2]وحسب ما أورده تودوروف مع "أوزفالد دوكرو"(Oswald Ducrot) في معجمهما الموسوعي لعلوم اللغة "فإن السؤال الأول الذي يجب على الشعرية أن تجيب عنه: ما هو الأدب؟"[3] وهذا أول سؤال جوهري يطرح على الشعرية الداخلية؛ أي تهتم بالخصائص البنيوية المجردة لهذا النشاط القولي القديم، ولذلك، فكل شعرية هي شعرية بنيوية في اعتقاد تودوروف مهما كان المجال الإبداعي موضع الدراسة، وبالتالي "كان لزاما على أي باحث في الشعرية امتلاك الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى، وتحديد مكونات النص الأدبي من أجل وصف لعلاقات المشتركة في تفعيل حركة الإبداع.[4]

[1]تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 23.

[2]عثمان الميلودي: شعرية تودوروف، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص4.

[3]« La première question à laquelle la poétique doit fournir une réponse est qu'est-ce que la littérature ? » Tzvetan Todorov, Ducrot Oswald : dictionnaire encyclopédique des sciences du l'engage, édition de seuil, 1972, paris, p107.

[4]عثمان الميلودي: شعرية تودوروف، ص 5.

ويبقى سؤال البنيوية الشعرية الأهم هو كيف تتحقق الدلالة؟ ويرتبط هذا الكيف بسؤال القانون الذي يحكم بنية النص، وكل بحث في شعرية (شعرية السرد، شعرية القصيدة،) إلا وغايتها الوصول إلى تلك القوانين المؤطرة للإبداع الفني.

وعليه، نستطيع القول إن "الشعرية لا تتحدد بنوع أدبي معين بل يكون مدار اشتغالها الخطاب الأدبي بوصفه إبداعا، وقد "أثرت هذه الدارسة البنيوية على تشكيل هذا المفهوم الحداثي للشعرية بولادة «**شعرية بنيوية**» تدرس الخصائص العامة للأعمال الأدبية وتهتم بكشف أسرار الإبداع مع تحطيم مبدأ التقاطبية (شعر ونثر)؛ لأنّ الشعرية أصبحت مقياسا لدرجة الانحراف الإبداعي في جميع الأصناف الأدبية، ولا سلطة للشعر أمام الانزياح البلاغي الذي تقدمه طرائق السرد في القصة والرواية والمسرح"[1]

لا يختلف "جيرار جنيت" (Gérard Genette) عن تودوروف في تعريفه للشعرية وفقا لمقولة البنية وبأنها نظرية عامة للأشكال الأدبية[2] وعلى هذا النحو، فإن الشعرية لدى "جنيت" لا تتوقف عند دراسة الأشكال والأنواع الأدبية بل هي "استقصاء لممكنات الخطاب المتنوعة ولا تعنى بالمتحقق والمنجز من الأعمال الأدبية بل ما يمكن أن يتوقع من أنساق أدبية مفترضة أن موضوع النظرية لا يعني هنا الأدب الحقيقي وحده وإنما مجموع المفترض الأدبي"[3] غير أنه فيما بعد غيّر نظرته نحو الشعرية رغبة منه في تطوير مشروعها النظري[4] بتحريرها من حتمية النسق أي البنية؛ فبعد أن انشغلت فيما قبل بالمفترض والممكن الأدبي؛ أي (البنية المجردة والباطنية للأدب) وبصيغة أخرى

[1] نسيمة علوي: مقاربة منهجية في مفهوم الشعرية، ص109.

[2] مسلم خيرة: الشعرية الفرنسية وأثرها في النقد المغاربي، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، جامعة السانيا – وهران، الجزائر، 2013-2014، ص 178.

[3] المرجع نفسه، ص 178.

[4] L'objet de la poétique n'est pas le texte. (Considéré dans singularité ceci est plutôt l'affaire de la critique) mais l'architexte ou l'Architex tira lité du texte. (C'est peut la même chose « la littérature», c'est –à- dire l'ensemble des catégories générales. Ou transcendante, type de «discours. Mode d'énonciation, Genre littéraires, ex dont relève chaque texte singulier», Gérard Genette, Palimpsestes : la littérature au second degré seuil, Éditeur Seuil, Paris, 1982, p7.

« **جامع النص**(**architexte**)»؛ أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة ونذكر من بين هذه الأنواع :أصناف الخطابات وصيغ التعبير ،والأجناس الأدبية[1] وأصبحت فيما بعد تسمى « **بالتعددية النصية** (**rantextualité**) »، إذ يقول: "أقول اليوم وبتوسّع أكثر أن موضوع الشعرية هو التعدية النصية أو التعالي النص للنص (transcendance textuelle du texte) الذي كنت عرفته تعريفا كليا فقلت أنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[2]، وبالتالي فإنّ التعدية النصية تتجاوز جامع النَصّ، وتتضّمنه مع أنماط أخرى من علاقات التعدية النصية، ولعلّ هذه النظرة وهذا التحول التعالي النصي هو "أول محاولة منهجية للتحول من النسق المغلق إلى النسق المفتوح وبهذا أتاح هذا المفهوم الانتقال من الشيفرة اللسانية إلى السيميوطيقية أو الأيديولوجية بوجه عام، وذلك عن طريق رفص الانغلاق باعتبار النص يشتغل منفتحا على نصوص سابقة[3]

يؤصل "جينت" من خلال هذا التطور المنهجي لمفهوم الشعرية للعلاقة بين النص وما يسمى بالمجال الحيوي للنص؛ أي ربط النص الذي هو النصي الجمعي بالمرجع السابق وبالبنيات النصية السابقة، فعند تفاعل هذه البنيات يتشكل النص؛ فالنص الجمعي أو الشامل لا يخص النص السابق، وإنما ينطلق منه، وبالتالي ينتج نصا جديدا"[4] وهو ما يندرج دوما في إطار المنهج البنيوي الذي يفترض الانطلاق من داخل النص والعودة إليه، وليس العكس.

وانتهى أن الشعرية هي العلاقة بين عمل وآخر أي بين جنس وجنس آخر و "الشعرية بهذا المفهوم مجالها واسع ورحب من أجل رصد الوقائع اللغوية داخل النص الأدبي وكذا من أجل كشف المحتمل الذي يمكنه

[1] جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»، بغداد، (د.ت)، (د.ط)، ص5.

[2] جيرار جنيت: طروس الأدب على الأدب، تر: محمد خير البقاعي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع333، كانون الثاني 1999، ص117.

[3] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001، ص 93.

[4] رولان بارت وجيرار جنيت: من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص 72.

الحدوث؛ أي أنها تلك المحاولات في البحث عن المتخفي وأيضا عن ألا موجود والممكن والمحتمل الوقوع، وإذا كان الكاتب يحاول الإبداع فالناقد بالتالي يحاول إيجاد مفتاح هذا الإبداع، ويقول جنيت في هذا الموضوع: إذا كان الكاتب يسائل الكون فّإن الناقد يسائل الأدب"[1]؛ فضمن ما تعرض إليه من مقترحات حول موضوع الشعرية سعى إلى تحديث رؤيته النقدية من مجال النص (L'architexte)، "فظهرت مميزات النص المغلق إلى تطبيقات ومفاهيم النص الشامل المغلق في كتابه" **خطاب الحكاية، بحث في المنهج** " حيث تمكن من خلال تحليله لرواية مارسيل بروست " بحثا عن الزمن الضائع " من وضع قواعد نصية وخطابية أضحت أوليات في فهم بنيات السرد ومكوناته وماهيات صيغه التركيبية، فكانت له رؤى نقدية مختلفة للنص الأدبي، كما ابتكر تقنيات ذات طابع حداثي تفتح للقارئ سبلا وآفاقا جديدة للتعامل مع أي نص"[2]، فكان لها الفضل في إعادة الاعتبار لكل مكون داخلي وخارجي في النص من حيث أنها تثير الاهتمام بقضايا الإبداع والجمال والشعرية.

وهكذا منذ ظهور الدراسات البنيوية تطور مفهوم الشعرية في النقد الغربي؛ فقد كان لتغير المنطلقات الفكرية والتصورات الذهنية حول مشكلة الإبداع في الأعمال الأدبية الأثر الأنجح لهذا التطور و"بذلك أصبحت الشعرية منهجا له أساليبه وأدواته الإجرائية وانطلقت من فجوة البحث الضيق في بلاغة اللغة إلى آفاق أوسع تتعلق ببلاغة النص من حيث تركيبه أو دلالة صوره المجازية التي تتسم بنوعية الخطاب الأدبي[3]

ب– في النقد العربي:

تشكل قضية الشعرية Poétique في النقد العربي –نظرية وتطبيقا –مسألة مهمة؛ إذ اهتمت الدراسات النقدية العربية بهذا النوع من المعرفة النقدية، فتجلت هذه الدراسات في الكتابات المتعلقة بالخطاب النقدي والممارسات التطبيقية، وبدأ الأمر يتحقق شيئا فشيئا، خصوصا أنّ التراث العربي القديم يستجيب لآليات

[1]مسلم خيرة: الشعرية الفرنسية وأثرها في النقد المغاربي، ص 132.

[2]هند بوعود: شعرية العتبات النصية في الرواية، مجلة الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر–بسكرة، العددان 14–15، جانفي –جوان 2014.ص 158.

[3]نسيمة علوي: مقاربة منهجية في مفهوم الشعرية، ص109.

استنطاقه واستخراج ممكناته وطاقاته الإبداعية[1]، وفي هذا الصدد يرى "كمال أبو الديب" أن عبد القاهر الجرجاني حاول أن يقيم بناء نظريا متكاملا لفهم الظاهرة الأدبية عن طريق اكتناه تجسدها النصي، لتكون منطلقا لأبرز محاولات الإحياء الثقافي في مجال الدراسات البلاغية والنقدية[2] إذ يبني كثير من المهتمين بالشعرية درسه على جانب كبير من الشعرية التراثية العربية، التي عنيت بالدراسات اللفظية والبحث في علاقة التطابق بين اللفظ والمعنى والظواهر البلاغية، وكان لامتداد هذه الأبحاث والاهتمام بالأثر الكتابي والغاية البلاغية الدور الأهم في تنظيم الرؤى الإبداعية وتطوير درس الشعرية في الفكر العربي.

يعتبر مصطلح الشعرية من أكثر المصطلحات والمفاهيم التي وقع وما زال يقع حوالها الاختلاف والتضارب، سواء من حيث الاصطلاح أو من حيث المفهوم؛ "فلفظة الشعرية في النصوص النقدية العربية القديمة لا تمتلك مقومات الاصطلاح؛ فهي غير مشبعة بمفهوم معين، كما أنها لم تكرس تماما في تلك النصوص، فضلا عن النصوص المترجمة عن أرسطو والنصوص التي شرحت كتابه، ولهذا لا يمكننا أن نعدها مصطلحا ناجزا ولدته الكتابات العربية القديمة"[3]، وعليه، فإن أهم الكتابات والإنجازات ترتبط بانفتاح الفكر العربي في مجال الشعرية على غيره من الإنجازات ذاتها في الفكر الغربي.

لقد واجه المصطلح الغربي للشعرية (poétique/ Poétics) مشكلة تتعلق بالترجمة إلى العربية؛ حيث نجد مصطلحا غربيا واحدا ومقابلات عربية عدة تتعلق بنزوع الباحثين –وفقا لاجتهاد كل واحد منهم– إلى ترجمة المصطلح في ضوء ما يتوافق مع رؤيته ووعيه للدلالات التي ينطوي عليها، لتحديد المقابل الأكثر إحاطة بدلالة المصطلح الغربي؛ فقد ترجمه سعيد علوش إلى «**الشاعرية**» واعتبرها "درسا يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تضع فردية الحدث الأدبي، وقد أشار إلى أن تودوروف يعتمد هذا المصطلح كشبه مرادف لـ "علم /نظرية الأدب،

[1] مسلم خيرة: الشعرية الفرنسية وأثرها في النقد المغاربي، ص 7.

[2] كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 8.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص12.

ونوه أيضا أن الشاعرية تعرف بأنها نظرية عامة للأعمال الأدبية"[1] وقد اقترح "عبد الله محمد الغذامي" في ترجمته (Poétics) ذات الترجمة التي اعتمدها علوش؛ إذ "أخذ بكلمة «**الشاعرية**» لتكون مصطلحا جامعًا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر، كما أن هذا المصطلح في نظره كان متداولا في الاستخدام الشعبي، ثم إن الناس يقولون في وصف جمالية بعض الأشياء حولها: موسيقى شاعرية، منظر شاعري، موقف شاعري، وهم لا يقصدون بذلك الشعر وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخييلية"[2]

أما "حسن ناظم" فقد حصر في كتابه «**مفاهيم الشعرية**» المقابلات التي اجترحها الباحثون العرب والنقاد والمترجمون لمصطلح (poétique/Poétics) فيما يلي" الشاعرية والإنشائية، بويطيقا وبويتيك، نظرية الشعر وفن الشعر، فن النظم والفن الإبداعي، علم الأدب والشعرية"[3]، وفي الأخير يرى أن "لفظة الشعرية مقابلا مناسبا لـ (Poétics) نظرا لشيوعها وتبوث صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح في الوقت الذي يخبو فيه بريق البدائل الأخرى"[4]

من الواضح أن "الشعرية ابنة جهازها وعصرها المعرفي وكانت في جميع تجلياتها وتسمياتها تخضع لنمط البنية الفكرية والفنية السائدة فيه"[5] بالإضافة إلى اختلاف المفهوم تبعا لاختلاف المدرسة الأدبية والمنهج النقدي لكل ناقد الذي تحدده جملة الأدوات الأبستمولوجية التي يعتمدها في الرؤية والسبر والتحليل، فهذا كمال أبو الديب يؤسس تصوراته الشعرية على "وظيفة من وظائف ما يسميها الفجوة أو مسافة التوتر، وهي خصيصة مميزة وشرط ضروري للتجربة الفنية والرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن التجربة العادية اليومية"[6]وعليه، فإن الفجوة هي

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني / سوشبريس، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 127.

[2] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998، ص 21-22.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 14-15-16.

[4] المرجع نفسه، ص 17.

[5] نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، (د، ت)، ص 313.

[6] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 20.

الغياب الذي ينشئه النص الشعري بعيدا عن المرجع الإنساني لرؤية الأشياء، في حين أن مسافة التوتر هي فاصل النشوة الذي يثيره انحراف اللغة عن حقيقتها الإخبارية وتحولها لكائن فني متألق[1].

كما يرى "كمال أبو الديب" أن مبدأ الفجوة أو مسافة التواتر يظهر في "جملة من التجليات أبرزها: التضاد والاقتحام ودرامية الحدث والمفاجأة والتغاير والتحدي والترميز والأسطرة...وغيرها"[2]، ويستطيع كل دراسٍ أن يرى من التشابه في مسألة الشعرية بين ما يؤسسه كمال أبو الديب ومنهجيته في كتابه «**في الشعرية**» وما قدمه جان كوهين من خلال مبدأ الانزياح ومنهجيته في كتابه «**بنية اللغة الشعرية**» دون أن يعني ذلك بالضرورة وجود تأثر أو تداخل نصي بينهما.

إن تحديد مفهوم الشعرية في نظر "أبو الديب "يحتاج إلى درجة عالية من الدقة والشمولية للبحث في أنظمة العلاقات المتواشجة التي تندرج فيها مختلف الظواهر المعزولة التي تشكل خصائص مميزة، وهكذا يتم "تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع أو الصورة أو الرؤيا أو الموقف الفكري...بيد أن هذه العناصر في وجودها الأحادي عاجزة عن منح اللغة طبيعة أخرى، ولا تؤدي هذا الدور إلا حين تندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية؛ إذن فالشعرية خصيصة علائقية تميز ترابط مكونات النص فيما بينها ضمن سياق يدل على ذاته فقط"[3]

يتضح أن دلالة الشعرية –حسب تصور أبو الديب–تتجاوز التصورات السابقة التي تعنى بالشعر فقط لتبحث في وظائف اللغة التي تحرك التصورات الذهنية والمشاعر وإثارة الإيحاءات عبر اللغة بمختلف سياقاتها ومكوناتها؛ وعلى هذا الأساس، فإن "مفهوم الشعرية ينطلق من النص بوصفه بنية لغوية تحدده خصائص تصويرية ودلالية وصوتية وتركيبية وتشكُّلية، غير أن هناك مكونات نصية أخرى تحددها الفجوة، أو ينشئها الغياب الذي

[1] نسيمة علوي: مقاربة منهجية في مفهوم الشعرية، ص112.
[2] نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد، ص 311.
[3] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 13-14.

يشكل لذاتها شعرية غير لغوية، وتندرج ضمن مواقف فكرية أو بنى شعورية تصورية مرتبطة باللغة أو بالتجربة أو البنية العقائدية (الأيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام"[1] غير أن مواقف معظم النقاد تنسحب من جمع مكونات الرؤى الشعرية في الحياة العامة، لتذهب لعلاقة الشعرية بفنيات التعبير المعتمدة لإيصال الرسالة الإنسانية على نحو جمالي، ذلك أن جماليات التعبير كثيرة منها الثنويات المتعارضة التالية: الوضوح/الغموض، السهولة /الصعوبة، التوصيل /الانغلاق ...[2] وهذا ما تعنى به الدراسات الأسلوبية التي تبحث في انحرافات الظواهر الفنية عن معيارية الأداء السائدة في اللغة اليومية وكذلك ما خلص إليه "أدونيس" في ضوء دراسته للشعرية العربية؛ إذ يرى أن "سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة؛ أي تراها في ضوء جديد؛ اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره"[3] وبناء على بحثه في المبادئ الجمالية والنقدية سعى إلى تشكيل خطاب نقدي مبني على أساس مفارقة الوضوح والغموض، لينتهي بذلك إلى مبدأ الخرق واللامألوف.

وانطلاقا من هذه الرؤيا يرى "عبد السلام المسدي" "أن الخلخلة التي يحدثها التغيير الحاصل في نظام اللغة هو ما يولد الطاقة الإبداعية، وهذه السمة الفنية حصيلة المفارقات الواضحة بين التركيب اللغوي وغيره من الأنظمة الأخرى، وتحدث جراء هذه العملية انحرافات ومجاذبات يختارها الكاتب لينقل العبارة من درجتها العادية الساكنة إلى خطاب متميز له خصوصيته[4]

وقد أثار مفهوم الشعرية إشكالا عند النقاد العرب يتعلق بالدرجة الأولى بمنهج الدراسة المتبعة في تقديم إضافات نقدية جديدة، الأمر الذي أعاق بشكل أو بآخر وجود تعريف جامع شامل ولعل ما قدمه "حسن ناظم" في كتابه «**مفاهيم الشعرية**» يعد أكثر شمولا من حيث "جمعه لآراء العديد من المهتمين بفضاء الشعرية

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 22.

[2] نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد، ص 338

[3] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص78.

[4] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص41.

قديما وحديثا منهم "حازم القرطاجني" و "كمال أبو الديب" و "جان كوهن" و" رومان ياكبسون"، " تزفيتان تودوروف" و"جيرار جنيت" وعلى هذا الأساس، جاءت تعليقات المؤلف مستوفاة لدلالة اللفظة في الخطاب النقدي الرهن"[1]

والشعرية عموما، هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات[2]

2- شعرية الخطاب الروائي:

أمام تلك المقاربات النقدية لمفهوم الشعرية في النقد الغربي والعربي، نرى انفتاحا للدارسات التي تختص بمجال الشعرية؛ إذ أصبح الخطاب الأدبي كافة مجالا خصبا للتطبيقات الشعرية، وعليه، فتحت أمام البحث النقدي آفاقا كبيرة للاطلاع على قراءات عديدة للنصوص التي كانت قد غيبتها الرؤية الأحادية للمنهج الكلاسيكي؛ فلم تعد تقتصر على الشعر والنظم، بل تم تجريبها على النصوص السردية وأصبح هناك ما يسمى بشعرية الخطاب السردي أو شعرية السرد وأضحى المجال السردي مجالا من مجالات الشعرية.

أسهمت الدراسات الحداثية في تدشين عصر جديد للدرس النقدي "يعنى باكتشاف منابع أخرى للشعرية تتواجد تحت طيات النثر، تتعلق بطرائق التعبير وشتى أصناف الصور والدلالات المنبثقة عن اللغة السردية وكانت الرواية نموذجا فريدا للتجريب ثم التأصيل لشعرية بنيوية"[3]؛ لذلك نسعى للبحث عن مصادر شعرية الخطاب الروائي **–وهو موضوع بحثنا–**في محاولة للتوفيق والتَوْحِيد بين الآراء النقدية النظرية وبين تطبيقاتها المنهجية على النص السردي.

---

[1] نسيمة علوي: مقاربة منهجية في مفهوم الشعرية، ص112-113.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 9.

[3] نسيمة علوي: مقاربة منهجية في مفهوم الشعرية، ص 113.

أولى النقاد وعلماء الأدب اهتماما كبيرا بمختلف قضايا وجهات النظر المطروحة حول سمات الرواية وتاريخ تطورها والتأسيس لنظرية في الرواية بداية من كتابات "جورج لوكاش" وصولا إلى بحوث الرواية الجديدة، وعلى الرغم من وجود العديد من الدراسات المهتمة بسمات الرواية؛ غير أن البحث في أسلوبية الرواية من أجل الوصول لشعرية روائية لم تتم إلا بعد ترجمة نصوص الشكلانين الروس ثم تطوير أفكارهم إلى أبحاث تعنى بشعرية الرواية وتنفتح على شتى المناهج[1]؛ فبعد المبادئ التي جاء بها "مخائيل باختين" بدأت دراسة النصوص السردية تأخذ منحى أسلوبيا بنيويا ركز الباحثون من خلاله على البنية الداخلية للرواية، لتتغير بعدها قواعد دراسة الأعمال الأدبية وفي مقدمتها الرواية.

من المؤكد أن النصوص الشعرية ظلت ردحا من الزمن أسيرة الدارسات البلاغية الكلاسيكية التي كانت تبحث عن الخصائص المميزة في الخطاب الأدبي وآثارها الجمالية، وربطها بالشعر حتى مجيئي الدراسات البنيوية التي أعلنت عن تحقق خصائص الجمالية وتوفر شروطها الشعرية في النصوص السردية.

إن الرواية جنس من الفن الأدبي، والخطاب الروائي هو خطاب شعري إلا أنه علميا لا يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلمات المقيدة[2] وقد أثار "جان إيف تاديه" (J.Y Tadié) مسألة وجود نوع أدبي مستقل يسميه بالسرد الشعري (Le récit poétique) وهو "ظاهرة تقاطع بين الرواية والشعر وتعتبر شكلاً من أشكال السرد الذي يتخذ الشعر وسائل الإثارة فيه، لذلك فتحليل السرد الشعري يتطلب البحث عن تقنيات الوصف في الرواية والشعر معا"[3]

---

[1] الطاهر روابنية: تضافر الشعري والأسطوري (قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي)، مجلة تجليات الحداثة، ع3، 1994، جامعة وهران، الجزائر، ص 78.

[2] مخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 43.

[3] «Le récit poétique est un phénomène d'intersection entre le roman et la poésie, qui est une forme de narration dans laquelle la poésie prend les moyens de l'excitation, de sorte que l'analyse du récit poétique nécessite la recherche de techniques de description dans le roman et la poésie ensemble».Jean-Yves Tadié, Le récit poétique, PUF, 1ère édition, Paris, 1978. p7-8.

ومما لا شكّ فيه أن المعظم النقاد يتفقون على اختصاص أبحاثهم في دراسة البنيات المتحكمة في الخطاب الادبي دون تقيد بنوع أدبي محدد، وتهتم بتوصيف طرائق الكتابة والكشف عما تخفيه من جماليات لغوية ودلالية، في حين بات الاهتمام منصبا على آليات اشتغال النص الروائي، والإنجازات السردية بوصفها أكثر بروزا في الإنتاج الأدبي الراهن وعليه أصبح " النص الروائي بما هو جزء من الأدب وخطاب من الأنواع الأدبية يكون كذلك بتوفره على شعريته (sa poéticité)؛ أي ما يجعله خطابا شعريا (Discours Poétique)"[1] ومنه تتجلى شعرية الخطاب الروائي في إنشاء المواقف الدرامية الغريبة والمثيرة البعيدة عن الواقع، من مثل ابتكار شخصيات تؤدي وظائف سردية محددة، وتأسيس نماذج مكانية وزمانية، وأشكال حوارية مختلفة ومغايرة عن نمط المسرود الكلاسيكي، لتغدو مصدرا جديد للمتعة الجمالية.

تزامنا مع ظهور ارهاصات الرواية الجديدة، زاد اهتمام الروائيين بأسلوبية الرواية، وشعريتها لابتكار تقاليد خاصة بجمالية النص السردي، وأدى بهم الإغراق في التجريب إلى محاولة تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية وهم ينطلقون في ذلك من المفهوم السينمائي للنص المبدع[2] إذ يراهن النص الروائي على توظيف الشعرية باستخدام إمكانية ابتكار حالات تخييلية والخوض في الشعرية ضمن مسارات نثرية للعثور على اللحظات اللامألوفة؛ "فالإبداع اليوم لا يرتبط بهوية المؤلف بقدر ما يتعلق الأمر بقدرة السارد على ترك العناصر السردية الداخلية والخارجية للغة في صورتها عند انفلاتها من روح المبدع"[3] ومن ثم، تتحول الوظيفة السردية إلى ذريعة للتعبير عن مختلف مستوياتها التخييلية، والانفعالية، والعاطفية، وغير المألوفة لتكسب في صيغ ومواصفات مضبوطة (ضمن

[1] أحمد المديني: أسئلة الإبداع العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985، ص 87 -88.

[2] الطاهر روابنية: تضافر الشعري والأسطوري، ص 78.

[3] نسيمة علوي: شعرية الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني (رواية التبر نموذجا)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة منثوري- قسنطينة، الجزائر، 2001-2002، ص 17.

شروطها الخاصة) التي تتجاوز الإطار التاريخي والإخباري للحكاية لتنفتح على الرمزي والتأويلي وكذلك على الشعري بصفاته الخاصة[1]

وعلى ضوء هذا الانفتاح وبالمقارنة بين النوع الشعري والنوع الروائي، فإننا نلحظ اختلافا بين الشكلين من حيث طريقة التحليل والبناء الدرامي للأحداث "فالشاعر يعبر عن النزعة الذاتية، وهذا يعني أن «**النوع الشعري**» تلتقي فيه خصائص النوع بالمظهر الفردي؛ أي أنه يزكي التوجه الفردي وتميل إلى التطابق معه، وعلى هذا الأساس يقر بالوحدة الأسلوبية، بينما الخاصية الجوهرية في «**النوع الروائي**» تتعارض بمستويات مختلفة مع أي توجه أسلوبي أحادي وفردي مباشر، لأن الفن الروائي يقوم بالضرورة على مبدأ التعددية الأسلوبية، ذلك أن الرواية وبسبب طابعها التمثيلي والتشخيصي يكون المبدع فيها مدفوعا إلى تنويع الأبطال من مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية "[2] فمن خلال توزيع الأدوار التمثيلية وتعددية الأصوات وتبادل صيغ الخطاب تنشأ الرواية جماليتها التي تميزها بشعرية داخلية " فحين يبحث السارد أو المبدع عما يميز روايته ذات الطابع الحواري بين الأصوات المختلفة داخل النص؛ يبحث عن القيمة الجمالية في طابعها الشعري، وما تمتلكه من إمكانات كبيرة لصنع جماليتها الخاصة، "[3] لذلك فإن موقع الكاتب ورؤيته هما اللذين يحددان نمط جمالية الرواية وبلاغتها الخاصة.

يحاول الكاتب الروائي تقديم رؤيته الخاصة من خلال مظهر تعددية الرؤى والمعاني والأساليب الحوارية واستثمار طاقتها الشعرية، التي تسمح له بشغلها بشخصيات مركزية تحاور ذاتها توليد إنتاجية للنص بواسطة التعبير الشعري، لتصنع مع اللغة السردية ثراء دلاليا استثنائيا، يظهر على شكل تداعيات لمقاطع شعرية، "وتتجلى عادة هذه الطاقة الشعرية المولدة للمعاني في الرواية المونولوجية، وهي أكثر النصوص الروائية استخداما للأساليب الشعرية

[1] بول شاوول: علاقة القصة العربية بالشعر وبالقصيدة، التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد 6، 1993، ص 121.
[2] حميد لحمداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، ط1، 1989، ص 16-17.
[3] المرجع نفسه، ص46.

وتظل مع ذلك منتمية لخصوصية النوع الأدبي بالنظر إلى أنها تحافظ رغم كل شيء على مظهر الصراع بين الرؤى والأساليب واختلاف البنيات المكانية والزمانية "[1] وهو المظهر الضروري لبناء أي شكل قصصي.

اتسعت الدراسات الشعرية النقدية الحديثة لتشمل مختلف أشكال الخطاب الأدبي، وبناء عليه "يمكن القول إن البحث العربي الشعري – في الوقت الراهن–أكثر انهماكا بفحص آليات الخطاب السردي والدرامي والنقدي منها بفحص آليات الخطاب الشعري، وهذا ما يؤكده الازدهار النسبي للسرديات، ولنقد النقد في نقدنا الحديث لنكون أمام مجموعة من الأدوات الإجرائية التي تفيد في الكشف عن البنى الداخلية للنص وسوف تسهم مجموعة الأسئلة التي يطرحها النقد في استنكاه شفرات النص وكشف أدبيته وخصائصه الشعرية"[2]

تُجمع الشعريات الحديثة على تجاوز التصور القديم لمفهوم الشعرية وحصره في مجال النظم والشعر؛ ليغدو الخطاب الروائي المجال الخصب لمعظم الدراسات التطبيقية المعاصرة، التي استثمرت ما قدمه "رومان ياكبسون" حول أدبية النصوص؛ لتشمل ما تلاها أيضا من بحوث الأسلوبية والبنيوية التي تنصب على الخصائص اللغوية وآليات التعبير التي تحول الأثر الأدبي عن سياقاته الإخبارية إلى وظيفته التأثيرية والجمالية في ظلال النص النثري وبلاغته.

يجدر الإشارة إلى أن الوسائل التقنية لأسلوبية وبلاغة الرواية غير محددة؛ "فالروائي أمامه ما لا نهاية له من الإمكانات لكي يشدّ إليه انتباه القارئ جماليا؛ إذ بإمكانه اعتماد جميع الإمكانات المتاحة لدى الشاعر من (استعارة، وكناية، ورمز، وأسطورة)، وما لدى المسرحي من (حوار، صراع درامي، تصوير المشاهد) وما لدى الرسام من (هندسة المواقع) وما يتبعها من تشكيل الحيز المكاني؛ إضافة إلى ذلك، يمكنه الاستفادة من مدونات التاريخ

[1] حميد لحمداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص 65.

[2] فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكاليات المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي)، المركز الثقافي العربي، بيروت /الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، ط1، 1994، ص 103-104.

والفولكلور واستثمار طاقات وأساليب الخطب والحديث اليومي العادي"[1] لتصير الرواية "نصا محبوكا، ناضجا بالشعر وتشظيات السيرة، والواقع والأسطورة، والمناهج المستعارة من القصيدة، ومشاركة تقنيات السينما باقتطاع الزمن ورصف الصور لتقول جديدا أو لتحكي فريدا،كل ذلك في مزيج باهر يفيد في تراكم التقنيات الروائية. وباجتماع ذلك المكر الشعري المدهش ومنهج السرد تحقق الرواية إنجازها من الخلابة والسحر"[2] ولهذا كانت الرواية أكثر الفنون قدرة على استيعاب وإدماج وسائل الأداء الإبداعية المنتمية إلى الفنون الأخرى.

وكثيرا ما تجد تجليات الشعرية في النصوص التي تنحرف عن قواعد النوع، وتتميز بما تحدثه من تجاوزات واختراقات في بنية الجنس الأدبي؛ "ولا يقتصر تجلي بواعث الشعرية وظهورها في النص الروائي على تجليات اللغة وهي (المعبأة بالحالات الوجدانية أو المصوغة صوغا مؤثرا أو الملونة بالأخيلة...)، وإنما تطول الشخصيات غير المألوفة أو الخيالية أو الطريفة أو "المجنونة" أو المختلة وتطول كذلك الموقف ذاته، ويمكن أن تكون شعريا وإلى إيحائية البنية الكلية ودلالتها وتواتراها المفتوحة أو إلى حالة التباس؛ فالشعرية يمكن كمونها خارج تجليات اللغة المباشرة".[3] ذلك أن الشعرية تتأتى من جوانب أخرى اجتهدت الدراسات في استجلائها وإبرازها.

لكل نص روائي تشكيله الخاص وبنائه المتفرد الذي يفرض طريقة استنطاقه ومقاربته، ومن هذا المنظور يشير "صلاح فضل إلى أنه "إذا ما انتزعت الكلمة في السرد دور البطولة عن بقية عناصره، واستقلت بشعريتها وخصائصها الجمالية عن شبكة العلاقات السردية أخد العمل الروائي يميل تجاه الغنائية، وهذا ما يحدث غالبا في النصوص المختلطة التي لا تقوى على توظيف الخواص النوعية للرواية"[4] وفي هذا الصدد كان "مخائيل باختين"

[1]حميد لحمداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص82.

[2]علي جعفر العلاق: شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، نادي جدة الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، مج 6، ع 23، مارس 1997، ص 99.

[3]بول شاوول: علاقة القصة العربية بالشعر وبالقصيدة، ص 124.

[4]صلاح فضل: بلاغة الخطاب وبلاغة النص، عالم المعرفة، الكويت، ع 164، 1992، ص 270-271.

شديد الحذر والتنبيه على خطورة الاقتصار على المستوى اللغوي المباشر في دراسة الأساليب الروائية، وقد عدد أنماط المقاربة الأسلوبية للخطاب الروائي في خمسة أشكال:

1-يجري تحليل أدوار المؤلف في الرواية؛ أي كلمة المؤلف المباشرة فقط، من وجهة نظر التصويرية والتعبيرية الشعرية المألوفة. مثل الاستعارات والتشبيهات والتنخل المعجمي وغيرها.

2-يتم استبدال التحليل الأسلوبي للرواية بوصفها كلا فنيا، حيث يقدم بدلا من ذلك وصف ألسنيا محايدا للغة الرواية.

3-يختار من لغة الروائي العناصر المميزة للاتجاه الفني الأدبي الذي ينسب إليه الروائي، مثل تلك العناصر المميزة للاتجاهات الرومانتيكية أو الطبيعية أو الانطباعية أو غيرها.

4-يجرى البحث في الرواية عما يعبر عن فردية المؤلف؛ أي تحلل لغة الرواية على أنها الأسلوب الفردي للغة الروائي.

5-تدرس الرواية على أنها جنس بلاغي، وتحلل وسائلها وطرقها من وجهة نظر فعاليتها البلاغية فحسب[1]

يرى باختين أن أنماط التحليل الأسلوبي الخمسة السابقة تغفل بقدر أو بآخر الخصائص الكلية الشاملة للجنس الروائي؛ إذن " إن الابتعاد عن هذه المقاربات النقدية الخمس واستبدالها ببحوث شعرية بنيوية تهتم بدارسة الخصائص العامة للجنس الأدبي، من شأنه أن يثري آفاق الكتابة السردية وإحداث أشكالٍ انحرافيه عن نموذج الإبداع المتوارث، وهذا حال الدراسات الحداثية التي تسعى إلى إنجاز أعمال نقدية تضاهي لغة النص المقروء"[2]ولعل المتأمل لهذه الدارسات الحداثية يرى أنه اهتمامها ينصب على آليات اشتغال النص الروائي بما هو خطاب يتعين تفكيكه والنظر إليه من الداخل.

[1]صلاح فضل: بلاغة الخطاب وبلاغة النص، ص 271.

[2]نسيمة علوي: شعرية الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني (رواية التبر نموذجا)، ص 19.

كان لتطور النقد الإنجليزي أثره العميق في الاهتمام بالبنيات السردية داخل المحكي الروائي؛ "فكان هم بيرسي لوبوك (P.Lubbock) هو كيف تتشكل الروايات من حيث إن للقارئ دورا فعالا في هذا الإجراء، إلا أن المسألة الأساسية عنده توقفت في حدود وجهة النظر، ليأتي فورستر (Forester) ويتقدم خطوة في التحليل مجترحا سبع مقولات هي : القصة، والشخصيات، والحبكة، والخيال، والبنية، والإيقاع، والتنبؤ (النبرة الغنائية) في حين تعادل الشعرية عند واين بوث (W.Boothe) مفهوم البلاغة من خلال بلاغة التخييل"[1]

بالمقابل، نجد بحوث «**الشعرية البنيوية**» التي تتقدمها بحوث "جيرار جينت" و "تودوروف" بوصفهما أهم ممثلي الشعرية الحديثة للرواية نظرا لما أحدثته من تغيرات جوهرية في الدراسات الشعرية للخطاب الروائي؛ "فبعد أن قام جنيت بنشر أعماله الأولى القريبة من البلاغة، التي جمعها في كتبه "أشكال1" و"أشكال2" فرض نفسه كأحد الممثلين الرئيسيين للشعرية الحديثة وبخاصة من خلال كتابه "أشكال3" (Figures III) الذي شهد حفاوة عالمية واسعة، لأنه ليس مجرد دراسة للأشكال والأنواع بالمعنى البلاغي والشعري الكلاسيكي، بل لأنه عبارة عن استقصاء لمختلف احتمالات الخطاب"[2] ذلك أن في دراسته المعنونة « **بالخطاب المسرود** » يقابل شعريته المفتوحة بشعرية الكلاسيكيين المغلقة، وعندها يقترح منهجا تحليليا ينطلق من العام إلى الخاص، وهكذا أفاد من جل الدراسات التي سبقته مقدما إطارا متكاملا للدراسة الشعرية التي صاغها في جملة من المفاهيم الإجرائية السماحة بالتحليل الأعمق للمحكي الروائي.

وضمن هذه المعطيات النقدية (النظرية والتطبيقية) استرشدنا إلى نصوص روائية تكسر البناء الروائي التقليدي؛ إذ تنتظم متونها على الكثير من التقنيات الانحرافية والانزياحية وكثيرا ما تخرج عن المألوف والسائد في السرد الروائي لتخرق ضربا من المغايرة الإبداعية.

---

[1] فانسون جوف: شعرية الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص8-9.

[2] جان ايف تاديه: شعرية الرواية (الشعرية الفرنسية)، ضمن كتاب النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1993، ص 349.

إن النصوص الروائية المختارة للدارسة لها خصائص فنية متميزة عن غيرها من المتون الروائية، وعلى غرار هذا الطرح تم اختيار روايات «**عناق الأفاعي**»، «**الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال**»، «**حائط المبكى**»، «**العشق المقدنس**» للكاتب الجزائري "**عزالدين جلاوجي**" كنموذج لدراسة مكامن الشعرية فيها من حيث بناء وتركيب وتشكيل السمات والخصائص الفنية للخطاب الروائي، في محاولة لتطبيق نظرية «**الشعرية البينوية الحديثة**» وبخاصة (شعرية جيرار جنيت وتودوروف) على المتن الروائي الجزائري بصفة خاصة والعربي بصفة عامة.

وسيتم من خلال هذا البحث الإجابة عن الأسئلة المتعلقة بجمالية وبلاغة السرد بالحفر في البنية الحداثية للعناصر السردية، وكشف أدوارها وتتبع ترتيب الأحداث ومعرفة مسارها وفق حتميات زمانية ومكانية مغايرة ومتفردة من منظور فنيات الرواية الجديدة وخارجة عن البناء التقليدي للنص الروائي.

الفصل الأول:
شعرية الطرائق السردية في رواية عناق الأفاعي

أولاً: طرائق السرد الأدبي:

I. الصيغة

II. الرؤية السردية

III. الصوت

ثانيا: اشتغال طرائق السرد في "عناق الأفاعي"

I- اشتغال الصيغة السردية

II- شعرية الرؤى السردية

III- جمالية الأصوات السردية

ثالثا: خصوصيات الإبداع في طرائق السرد لـ"عناق الأفاعي" (ملخص ومحاولة تركيب)

I- تنوع الصيغة

II- توزان الرؤية/ موضوعية وجهات النظر

III- ذاكرة الصوت السردية/ بلاغة الثروة الإنسانية.

أولاً: طرائق السرد الأدبي:

اتضحت معالم الرواية في القرن العشرين، واتخذت شكلا لتعدد الأصوات وتنوع الملفوظات والمواقف الأيديولوجية، غير أنها جنس أدبي غير قار وغير متكامل، فهو يسعى إلى التحرر من قيود أحادية الرؤى والتقدم بحركية الرواية إلى الأمام؛ فالرواية تطمح إلى تطوير طرائق السرد وأساليب الكتابة وفنونها، فهي كما عرفها "مخائيل باختين"(M. Bakhtine) "ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها"[1] فانفتاحها جعلها تنبني على تعدد الصيغ والأنماط المختلفة مما يعطيها خصوصية لا تتوفر في غيرها من الأجناس الأدبية.

مما لا شكّ فيه أن النص الروائي يزخر بأنماط كتابية مختلفة ومتعددة بتعدد صيغ الخطاب وآلياته وفق رغبة المبدع، ومن هذا المنطلق ظهرت على الساحة النقدية بحوث ودراسات ترتبط بتقنيات السرد الروائي، انطلاقا من محاولة معرفة الطريقة والكيفية التي يعرض ويقدم بها الكاتب نصه ومدى التزامه بها، وكل هذه المنطلقات تدخل فيما يعرف في المفهوم النقدي بالصيغة (Mode).

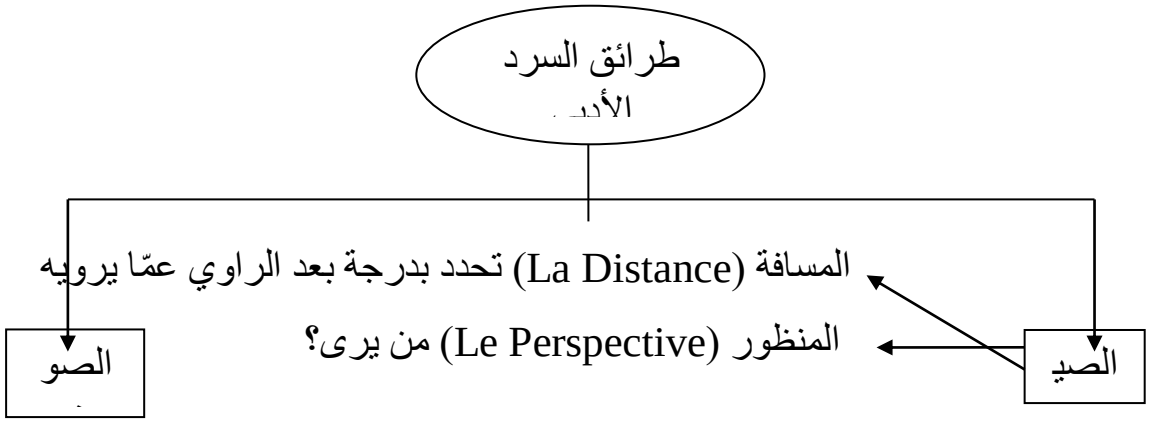
بجانب ذلك حاولت هذه الدراسات التقاط زاوية الحكي وأبعاده، بهدف رصد مكانة الراوي ومجال تحركه في النص، وعلاقته مع شخوص نصه ضمن مجال الرؤية السردية (La Vision Narrative) أو ما يعرف بالمنظور (Le Perspective)

كما غاصت هذه البحوث في طرائق السرد بالبحث عمن يتكلم والمعبر عن آرائه في الحكي ومدى تطابق كلام الشخصيات والراوي، والبحث عن وجهة صدور الكلام السردي، وتنطوي هذه الإشكالية ضمن مجال الصوت (La Voix) والأجزاء المتعلقة به.

ينظر النقاد لهذه القضايا الثلاثة (الصيغة-الرؤية-الصوت) على أنها منفصلة على حدة، رغم تشابكها وتداخل مفاهيمها ووظائفها، في حين ينظر "جيرار جنيت" (G. Genette) وهو أول المنظرين لهذه المشكلات السردية المهمة على أنها قطعة واحدة تلتف حول غطاء واحد، رغم فصله بين الصيغة والصوت في دراسته؛ فجاءت طرائق الحكي على الشكل: الصيغة تتضمن كُلًّا من المسافة والمنظور وجعل قضية الصوت في مبحث مستقل بذاته.

[1] مخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 1988، ص 9.

ويمكن وضع خطاطة لمختلف طرائق السرد الأدبي على الشكل التالي:



I. الصيغة (Mode)

1- مفهوم الصيغة:

الباحث في مفهوم الصيغة يصطدم بإشكالية معقدة؛ وهي التباس مقولة الصيغة مع مقولتين أخريين هما: «المسافة (La Distance) والمنظور (Le Perspective)» نظرا لتداخلهما الكبير حتى أصبح الفصل بينهما صعبا، غير أن "تودوروف" (Todorov) حاول التفريق بينهما وبيان الحدود الفاصلة بينهما؛ إذ يرى أن الرؤية السردية "تتعلق بالطريقة التي يُدرك بها الراوي الحكاية"[1] بينما تتعلق مقولة الصيغة بـــ "طريقة حضور الأحداث التي يستدعيها النص"[2] على الرغم من وجود حد فاصل بين المقولتين إلا إنهما "تتقاطعان في المسافة التي تنهض بين الراوي وما يروي؛ أي أن: كيف يرى الراوي ما يروى، ليس

[1] تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: محمد ندم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1996، ص 81.
[2] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 45.

مستقلا تماما عن كيف يروي الراوي ما يرى ويسمع"[1]، الأمر الذي يوضح التكامل بين المقولتين؛ فما يرويه الراوي يصدر عن موقع وعلى أساس المسافة التي منها يروي تتحدد صيغ الخطاب.

ويدرج "جنيت" ما حد به معجم ليتري(Littré) الصيغة بمعناه النحوي وهو "اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعملها لتأكيد الأمر المقصود وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي تنظر منها إلى الوجود أو العمل"[2]

ولا يخرج هذا المفهوم عن الاستعمال السردي الذي يستعمل هذا المصطلح للدلالة على ما يشمله النص الروائي من أشكال الخطاب المختلفة، التي يدرجها في بنائه على شكل يسهم في تماسك البناء الروائي وانسجام وحداته السردية، ما يكشف قدرة السرد على إنتاج نص روائي منسجم ومتماسك في أنماط وصيغ مختلفة.

وأجمع النقاد على وجود صيغتين رئيسيتين في الحكي هما العرض (La Présentation) والحكي (La Narration)، وكان "أفلاطون" (Platon) أول من قابل بين صيغتين للقص "هذا التقابل ينهض على أساس ما إذا كان الشاعر هو الذي يتحدث دون أن يحاول – حتى-أن يوحي علينا أن شخصا سواه هو الذي يتحدث وهذا هو «الحكي الخالص»، أو ما إذا كان الشاعر يسوق الكلام؛ كأن شخصا هو الذي يتحدث؛ أي لو كان الشاعر هو نفسه هذه الشخصية أو تلك، ونحن هنا نكون بإزاء ألفاظ منطوقة وهذا ما يطلق عليه أفلاطون لفظ «المحاكاة»"[3]

وقد عاود هذا التعارض بين القص والمحاكاة الظهور في نظرية الرواية في النقد الأدبي الأنجلو سكسوني في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مع "هنري جيمس"(H. James) واتباعه، من خلال مصطلحي «العرض (showing) والسرد (telling)»،ونتج عن هذه الثنائية المقابلة طريقتان في تقديم الحكاية هما: «المشهد والبانوراما» ؛ فإذا كان «**الأسلوب المشهدي (Le Style Scénique)**» يقوم على العرض

[1]يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، ط3، 2010، ص 163.
[2]جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص177.
[3]السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص 133.

والرؤية المصاحبة فيقدم الراوي الأحداث بطريقة حية مفصلة ولا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات؛ فإن «**الأسلوب البانورامي (Le Style Panoramique)**» يعني الجمع بين القص المجمل والرؤية من خلف؛ فالحكاية تقدّم في هذه الحالة من منظور كلي المعرفة وكلي الحضور ويتوخى الروائي هذه الطريقة في القص لتغطية فترات زمنية وأحداث كثيرة[1]، غير أن هذا الطرح يفضل العرض على السرد والمشهد على البانوراما ذلك أن الروائي "يفكر في قصته كقضية يجب عرضها واظهارها إلى حد أن نقول نفسها"[2]؛ففن الرواية في تصور "بيرسي لوبوك" (P. Lubbock) لا يتجسد بالفعل إلاّ عندما يبقى الراوي خفيا وتعرض الأحداث كأنما تروى من تلقاء نفسها[3]

وعرفت مقولة الصيغة قمة التطور في الدراسات النظرية والتطبيقية مع الشكلانين الروس الذين عملوا على بيان أشكالها بعيدا عن مقولة المحاكاة التي جاء بها كُلًّا من " أفلاطون" أو " أرسطو"(Aristote)* فأقاموا فروقا بين الخطاب والقصة أو ما يسميه " توماشيفسكي" (Tomachevski) بالمتن الحكائي«Fable» والمبنى الحكائي «Sujet» إذ إن "الخطاب «Fable» هو مجموع الاحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل في حين تتألف القصة «Sujet» من نفس الأحداث مع مراعاة نظام ظهورها في العمل"[4]

الملاحظ أن صيغة الخطاب أو نمط الحكي يتحددان من مادة القص في حين موضوع الحكي هو مجموعة العلاقات المبنية عن الأحداث وأقوال الشخصيات؛ إذن الخطاب يعتمد على السرد والعرض بوصفه تشكيلا إبداعيا يراوح من النقل الحرفي للأقوال وبين التحريف الجمالي لكل ما هو واقعي ضمن مجال العرض، أما السرد فيختص بتعاقب الأحداث على

[1]محمد قاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 50.
[2]شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن حمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1995،ص 158.
[3]محمد قاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 50.
*المحاكاة عند أرسطو ذات مظهر درامي، بل مسرحي، وذلك ما يعبر عنه حين يقول بأن القصة أو الحكاية (Mythos) هي جوهر التراجيديا قبل (Ethos) [الشخصيات أو الأخلاق] واعتبرها مزية هوميروس التي جعلت م ملامحه حقيقية وتلك سبب تفوق التراجيديا على الملحمة. (ينظر: شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: محمد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 19.)
[4]مراد عبد الرحيم مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 23.

مساحة الورق؛ إذ يكون هذا التتالي السردي مفرغا من إنجازات الحوار والمشاهد التعليقية[1]،فمن خلال التفاعل الحاصل بين السرد والعرض تتفرع صيغ خطابية متميزة عن بعضها البعض من حيث الطبيعة والعلاقة فيما بينها[2] وتحدد شكلها في الخطاب الروائي بحسب المتطلبات الدلالية واحتياجاتها الجمالية.

تبعا لذلك، التفاعل وإلى جانب مساعدة تقنيات الزمن تعمل أحداث الرواية على كسر أحاديّة الصيغة، فيؤدي ذلك إلى تعدد وتنوّع خطاب الراوي بين المباشر وغير المباشر، ما ينتج عنه صيغ مختلفة من حيث تعاقبها وتزامنها ودرجة حضورها ونمط تأليف عناصرها، وهذا ما أشار إليه "تودوروف" بوجود نمطين أساسيين هما «العرض (Représentation) والسرد (Narration)» مؤكدا على أن "قص أحداث غير لفظية لا يلحقه تنوّع في الصيغة على عكس قص الكلام الذي يأتي في أشكال متعددة"[3].

ويذهب "جنيت" إلى ذات الاتجاه بإقراره بوجود نمطين من الحكي، انطلاقا من مفهوم المسافة الذي ميز "أفلاطون" – كما أسلفناه في حديثنا عن القص الخالص والمحاكاة – بين راو يسرد الأحداث بنفسه وآخر يقدمها عن طريق شخصيات توكل إليها الأقوال إلى جانب ما ميزته الدراسات الأنجلو-ساكسونية مع هنري جيمس من خلال «العرض (showing) والسرد (telling)»، وبمناقشته لهذه التصورات السابقة اقترح جنيت مظهرين للسرد هما سرد الأحداث أو الأفعال (Récit d'événement) وحكي الأقوال (Récit Des Paroles)[4].

ينظر "ميخائيل باختين" إلى أن الرواية على أنها "ظاهرة متعددة الأساليب واللغات والأصوات"[5]؛ ويوضح لنا الأنماط الأساسية الأدبية التي تتكون منها:[6]

1. السردية المباشرة الأدبية في تعدد أشكالها.

---

[1]نسيمة علوي: صيغ السرد الروائي، مجلة المقال، منشورات جامعة 20أوت سكيكدة 1955، مج3، ع5، 2017، ص 151.

[2]نجوى منصوري: ظاهرة التعالق النصي في روايات الطاهر وطار (رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي – أنموذجا-) أعمال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب الروائي عند الطاهر وطار، جامعة قصدي مرباح، ورقلة، يومي 23-24 فيفري،2011، ص 19.

[3]تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 64.

[4]سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي؛ تقديم: محمد القاضي دار سحر للنشر، تونس، (د.ط)، 2009، ص 125.

[5]ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 38.

[6]ميخائيل باختين: الخطاب الروائي (دراسة)، تر: سعيد علوش، مجلة أقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ع2، فيراير،1989، ص 84.

2. أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو القص المباشر.

3. أسلبة مختلف السرد المكتوب، الشبه أدبي والرائج (الرسائل، المذكرات الخاصة...إلخ).

4. مختلف الأشكال الأدبية والتي تعود إلى فن الأدب وخطاب الكاتب (الكتابات الأخلاقية والفلسفية والخطابة والبلاغة وغير ذلك).

5. خطابات الشخوص المفردة أسلوبيا.

إن باختين يرى أن صيغ الخطاب جريان لوحدات أسلوبية غير متجانسة متعلقة بمستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة تتآلف وتشكل الوحدة الكلية للخطاب.

ويؤكد باختين على خاصية تعدد الأصوات التي تميز الرواية إلى جانب التعدد الأسلوبي اللغوي؛ فالرواية يتقاسمها خطاب الكاتب وساردیه إلى جانب الأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخوص، مؤكدا على الطابع الحواري للنصوص؛ إذ لا توجد بنية نصية لا تنفتح على بنيات أخرى غيرها ومخالفة لها.

1-1 أشكال الصيغة:

تدخل الأشكال المقدمة سابقا في محوريين أساسيين حددهما "جيرار جنيت" بـــ حكي الأحداث وحكي الأقوال.

أ. حكي الأفعال (Récit d'événement):

اقتضى تناول "جيرار جنيت" لإجراء حكي الأحداث إدراج تطبيق على نص هوميروس ليصل إلى أنّ: "المعطيين الضمنيين اللذين وردا في ملاحظة "أفلاطون" هما: كمية الإخبار السردي (La quantité d'information) وغياب المخبر؛ أي السّارد، بمعنى (حضوره الأدنى)، فيصبح الإظهار (Monter) طريقة يروي بها، وتقوم هذه الطريقة على قول أكثر ما يمكن وعلى قول هذا الـــــ الأكثر بأقل ما يمكن في آن واحد[1] أو ما يطلق عليه "أفلاطون" التظاهر بأن الشاعر أو السارد ليس هو من يتكلم وبمعنى آخر يترك المجال لكلام الشخصيات، ليخلص جيرار جنيت بمعادلة قائمة على صيغة: كمية الإخبار + حضور

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 181.

المخبر= علاقة عكسية؛ وتبعا لذلك، يستلزم أنه كلما كان السارد حاضرا أكثر قلت كمية الإخبار فنكون أمام «المحاكاة Mimésis» وكلما زادت كمية الإخبار قل حضور السارد الذي ينهض به فيروي وينقل المعلومة السردية، وهو إذ يفعل ذلك يسقط المسافة بينه وبين ما يروي، فنكون أمام «حكي خالص»[1] وبمأن كمية الإخبار في علاقة عكسية مع سرعة الحكاية؛ ذلك يحيلنا إلى درجة حضور المخبر على علاقة مع درجة حضور المقام السردي أو ما يعرف بالصوت (Voix).[2]

ب. حكي الأقوال (Récit Des Paroles):

ما دامت المحاكاة الكلامية للإحداث غير الكلامية ضربا من الوهم، فقد عَدّ جنيت محكي الأقوال المجال الفعلي للتحليل والإجراء، وهذا يوضح أنّ الأحداث الكلامية قابلة للنقل؛ فمن خلال سوقه للمثال الذي أورده للتميز بين خطاب أفلاطون وخطاب هوميروس بإعادة كتابة مقطع هوميروس كان ذلك لبيان الفرق بين «خطاب منقول» ينقل أقول الشخصيات كما يفترض أن يكون قد نطقت بها بأسلوب مباشر، وبين «خطاب مروي أو مسرّد» منظور إليه بوصفه حدثا كبقية الأحداث[3] ليكون أمامنا حالتان ممكنتان لخطاب الشخصيات: «خطاب منقول (Rapporté)» و«خطاب مسرّد (Narrativisé)» إضافة إلى نوع ثالث من الخطاب هو «خطاب محوّل(Transposé)»ناتج عن استعمال الأسلوب غير المباشر إضافة إلى عناصر وسيطية.

كل هذه الأنواع الثلاثة من الخطاب هي نتاج لتلاق وتظافر حكي الأحداث وحكي الأقوال في النص الروائي، مع العلم إنّ لكل نوع علاقة مباشرة مع طريقة تقديم المتن الحكائي، وهذه هي أهم الطرائق السردية التي يتم من خلالها سير العمل الفني مع اختلاف كل طريقة في تقديم أسلوبها ومنهجها الخاص بها؛ فهي تحضر على مستوى الإجراء فتتحاور وتتقاطع وفقا لدرجة الإخبار السردي ودرجة حضور المخبر، لتتمثل صيغة

[1] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص 125.
[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 182.
[3] المرجع نفسه ص 185.

الخطاب في درجة الدقة التي يستحضر بها هذا الخطاب مرجعه فنجدها في الخطاب المباشر ونجد الدرجة الدنيا في حال قص وقائع غير لفظية ودرجات وسطى في الحالات الأخرى[1]

تؤكد جل الدراسات النقدية على أنّ إنجازات النقد الروائي الأنجلو-ساكسوني كان علامة فارقة في هذا الاتجاه بالنظر إلى ما قدمه رواده "هنري جيمس" و "بيرسي لوبوك" ومدى فاعلية إسهامهم في أعمال السرديين (جيرار جنيت و تودوروف...وغيرهم)؛ فهنري جيمس الذي أسس لنوع جديد من المحكي حاول أن "يكتشف طرقا في السرد القصصي تستطيع أن تنقل نقلا جديدًا أحاسيس عدم الوعي باستخدام ما تعلمه في المسرح؛ أي إفشاء القضية أثناء المشهد واستعمال الحوار المزدوج كطريقة لسرد القصة، إبعاد المؤلف العليم بكل الأمور عن القيام بدوره المعتاد كمخبر أو معلق"[2]، ويحيلنا هذا لتراجع حضور السارد وعدم إمكانية عرض الحبكة كما هي وإنما "تبدأ الحبكة في التكشف بالتدريج عن طريق لوحات أو مشاهد تكون الشخصية حاضرة فيها"[3] ليكشف لنا عن إمكانية دمج الفن المسرحي بالطريقة القصصية.

أعاد "بيرسي لوبوك" ما عرضه هنري جيمس في كتابه «**صنعة الرواية**» مستفيدًا من نظريته ومن ثم تسنى له تطوير المفهوم وجعله قابلاً للاجتهاد والاشتغال عليه، فقد صرح قائلاً:"استعمل الصورة والدراما لأنّ هنري جيمس استخدمها في مناقشة رواياته، إلاّ أنّ عليّ أن استعمل هذين المصطلحين بمعنى أكثر اتساعا مما فعل"[4]،ليميز بين نوعين من الصيغ لتقديم الحكاية وهما «الأسلوب البانورامي (Le Style Panoramique)» و«الأسلوب المشهدي (Le Style Scénique)»؛ إذ إن في الأسلوب البانورامي تبقى الهيمنة الشاملة للراوي على العملية السردية المتعلقة بكمية الإخبار كالوصف والتعليق، في حين في الأسلوب المشهدي تلغى وساطة السارد وحضوره وإعطاء الاستقلالية لشخصياته من خلال الحوار الذي يتعلق ظهوره في النص الروائي بالأسلوب المباشر بمساهمة الراوي في تنويعه وضبط مقاييسه وفق حالات الشخصيات ليكون جاهزا لنقل أقوالهم كما هي، في حين يتغير

[1] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 47.
[2] ليون إيدل: هنري جيمس، تر: محمد السمرة، عرض وتلخيص: توفيق عثمان، مجلة الثقافة، مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون، مصر، ع64، أكتوبر 1964، ص 33.
[3] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص 51.
[4] بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000، ص 107.

هذا النمط مع الأسلوب غير المباشر الذي يحمل قضايا متعددة وفق ذاتية أو موضوعية السرد ليصدر من خلالها توضيحات تصوّر انطباعات ترافق كلام السارد.

2- أنواع الصيغ الخطابية:

تحدث "سعيد يقطين" عند تصنيفيه لأنواع صيغ الخطاب انطلاقا من معيار يتمثل في الطريقة التي يقدم بها الراوي القصة أو يعرضها، ويؤكد على وجود صيغتين أساسيتين هما: العرض والسرد تنضوي تحت كل واحدة كل منهما أنماط أو صيغ وفق ما يلي:[1]

أ. **صيغة الخطاب المسرود:** وهو الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله، يتحدّث إلى المروي له سواء كان هذا المتلقي مباشرا (شخصية) أو المروي له في الخطاب الروائي بكامله، هذا مع اعتبار أنّ المتلقي عندما يكون مباشرا، فإنه يكون على مسافة مما يُرْوَى له؛ لذلك يمكن اعتباره غير مباشر لكن عندما لا تكون هناك مسافة، فإن صيغة الخطاب المسرود مكملة لصيغ اصلية داخل المبنى الحكائي.

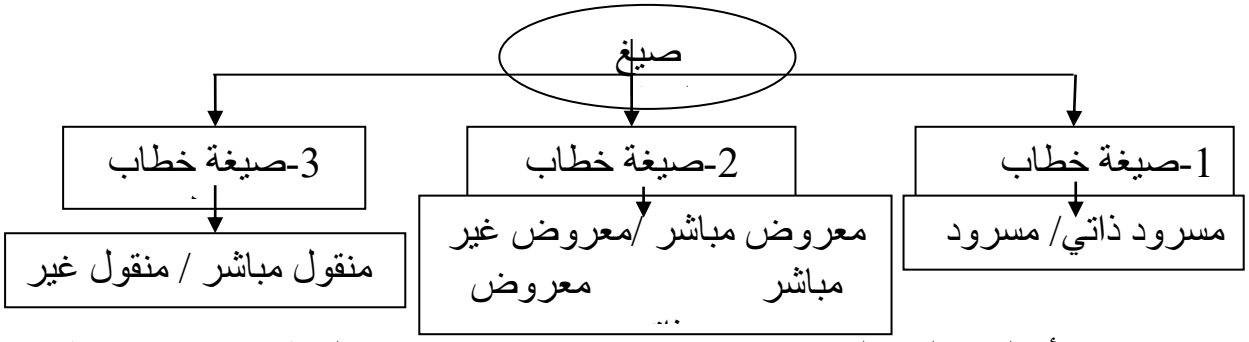
ب. **صيغة الخطاب المسرود الذاتي:** تتجلى عندما يتحدّث المتكلم عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي؛ إنّ هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه، وهي تقابل عند جنيت الخطاب المحوّل(Transposé) وتتصل هذه الصيغة بالاسترجاعات الماضية.

ج. **صيغة الخطاب المعروض:** تقوم على ثلاث أنماط من الخطاب أوّلها: «**صيغة الخطاب المعروض المباشر**» وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر ويتبدلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي، وهي التي يراها جنيت تنويع على الخطاب المنقول (Rapporté) أما ثانيهما: «**صيغة الخطاب المعروض غير المباشر**» وهي أقل مباشرة من المعروض المباشر لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب (Para-Discours) التي تظهر لنا من خلال تدّخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده، باعتباره مؤشراً لمتلق غير مباشر، وأخيراً نجد «**صيغة الخطاب المعروض الذاتي**» وهي عكس الخطاب المسرود الذاتي؛ فإذا كنّا في المسرود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي؛ فإننا هنا نجده يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام.

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1989، ص 197-198.

د. **صيغة الخطاب المنقول:** تتجلى في صيغتين تتداخلان وصيغ الخطابات المسرودة والمعروضة على حد السواء هما: «**صيغة الخطاب المنقول المباشر**» و«**صيغة الخطاب المنقول غير المباشر**»؛ فالأول يشبه المعروض المباشر لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصلي، وهو ينقله كما هو، وقد يقوم بنقله إلى متلق مباشر (مخاطب) أو غير مباشر، أما الثاني مثله مثل المنقول المباشر مع فارق وهو كون الناقل هنا يحتفظ بالكلام الأصل ولكنه يقدمه بشكل خطاب مسرود.

يظهر من خلال هذه التصنيفات للصيغ الخطاب وجود ثلاثة أنماط رئيسة هي: المسرود والمعروض ويحتل المنقول مركزا وسطا بينهما متفرعة كل حسب الذاتية والموضوعية سواء المباشرة أو غير المباشرة، مرتبة حسب ما يأتي:



تتميز أساليب الفن الروائي بخصوصيته في تعدد صيغه الخطابية، وتعدد خطاباته الموكلة لشخصيات العمل على صعيد التشكيل والرؤى، مع إدراك تداخل هذه الخطابات فيما بينها داخل أنساق الخطاب بأشكاله المختلفة والمتنوعة متفقة مع النسق التخييلي الذي يقدمه المبدع.

II. الرؤية السردية (vision narrative):

تعد الرؤية السردية مكونا خطابيا أساسيًا في العمل الحكائي، وهي من المفاهيم المهمة في الدراسات السردية والنقدية المخصصة للرواية، والاهتمام النقدي بتحديد الرؤية السردية وضبط مفهومها ليس وليدَ اليوم؛ فهو يعود إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وأسفر عن ذلك ظهور جملة من الأبحاث والاجتهادات، غير أن هذه الدراسات كانت متضاربة ومختلفة فيما بينها في كثير من الأحيان؛ وهذا راجع إلى "ارتباط هذا المكون الخطابي بوثوق بأحد أهم مكونات الخطاب السردي وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي

بوجه عام"[1]ولقد عُرفت الرؤية السردية بتسميات عدّة منها: وجهة النظر والمنظور والتبئير...

1- مفهوم الرؤية السردية:

يحيل مفهوم الرؤية السردية فعلًا على مجموع المشاكل التي تثيرها علاقات الراوي بما يحكيه وعلاقته بقارئه[2]، يبدو أن هذه الأهمية الأساسية التي دفعت كثيرا من الباحثين المهتمين بالفن الحكائي في الغرب من سواه إلى معالجة ودارسة هذا المفهوم والتعمق فيه تعمقا واسعا؛ تجلى في إنجازاتهم لعدد من البحوث حول مفهوم الرؤية تحليلاً وتطبيقًا، خصوصا بعد أن أكد الناقد والروائي الإنجليزي "هنري جيمس" على أهمية الرؤية أواخر القرن التاسع عشر حيث لعب مفهوم الرؤية السردية دورا كبيرًا في النظرية كما التطبيقات الأدبية في الدول الأنجلو سكسونية منذ هنري جيمس، فكما أن الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها – من منظور ما- فإنّ الروائي يعرضها من وجهة نظر معينة، ويجب على بلاغة الخطاب السردي أن تدخلها بعين الاعتبار[3].

ويؤكد "تزفيتان تودوروف" على أهمية الرؤية السردية؛ إذ يقول: "للرّؤى أهمية ما بعدها أهمية، ففي الأدب لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام، إنما بإزاء أحداث تقدّم لنا على نحو معين؛ فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدّد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد حسب الرؤية التي تقدمه لنا"[4] ويعرفها بـالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف الراوي[5]

وفي منتصف الأول من الأربعينيات قدّم كل من "كلينت بوكس" (Cléanth Brooks) و"روبرت بين ورين" (Robert Penn Warren)، انطلاقًا من أساسين هما: وضع السارد في

---

[1]سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد-التبئير)، ص 283.

[2]فرانسواز فان روسوم غيوم: وجهة النظر أو المنظور السردي نظريات وتصورات نقدية، في كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جيرار جنيت وآخرون، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 7.

[3]عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي (آراء وتحاليل)، عالم الفكر الكويت، مج22، ع4، أبريل – مايو-يونيو، 1993، ص 35-36.

[4]تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص، 51.

[5]تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: حسين سبحان وفؤاد صفا، كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي(دراسات)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 62.

العمل الحكائي، وطبيعة وجهة النظر إلى أحداثه، فحصلا من ذلك على نمذجة أربعة أنماط اصطلاحا عليه «البؤرة السردية (Focus of narration)» وهذه النمذجة على الشكل الآتي:

	أحداث محللة من الداخل	أحداث محللة من الخارج
السارد الحاضر كشخصية في الحدث	1-البطل يروي قصته	2-شاهد يروي حكاية البطل
السارد الغائب كشخصية في الحدث	4-المؤلف يروي بطريقة العليم بكل شيء	3-المؤلف يروي الحكاية من الخارج

وقد علق جيرار جنيت على هذه النمذجة قائلا: "يبدو أن الحد الفاصل هو وحده الذي يهم وجهة النظر(الداخلية)أو(الخارجية)، بينما ينصب الحد الفاصل الأفقي على الصوت؛ أي هوية السارد من غير اختلاف حقيقي في وجهة النظر"[1]؛ أي أن المحور العمودي (داخلي-خارجي) مرتبط بوجهة النظر بينما المحور الأفقي (الحضور-والغياب) يخص الصوت أو هوية السارد في الرواية.

وحدد "بيرسي لوبوك" الرؤى السردية أو وجهات النظر، بناءً على أسلوب تقديم الحكاية وعلاقة السارد بهما معًا، ومتأثرًا بتصور أستاذه هنري جيمس، على النحو الآتي:[2]

1-في التقديم البانورامي: يكون السارد مطلق المعرفة تمامًا.

2-في التقديم المشهدي: يغيب السارد فاسحًا المجال لشخصيات العمل الدرامي كي تقدم الحكاية مباشرةً للمتلقي.

3-في اللوحات: تتركز الأحداث إما على ذهن السارد، وإما على إحدى الشخصيات.

كما ظهر في النقد الانجلو-سكسوني اجتهاد آخر في هذا المجال، قدمه "نورمال فريدمان" (N.Friedman) مستفيداً من عدد من مقترحات سابقيه فيما يخص تصنيف وجهات النظر السردية، معتمداً على التمييز بين القول (Dire) والعرض (Montrer) فاقترح فريدمان

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 198.
[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 199.

تصنيفًا منظمًا ومفصلًا ضمنّه وجهات النظر الممكنة حسب درجة الموضوعية وتوسع في تقسيمها إلى ثماني حالات موزعة إلى أربع مجموعات على الشكل الآتي:[1]

أ. السرد الكلي المعرفة	المعرفة الكلية للكاتب
	المعرفة الكلية المحايدة
ب. السرد بضمير المتكلم	الأنا كشاهد
	الأنا كمشارك
ج. السرد الكلي المعرفة	المعرفة الكلية المتعددة الزوايا
	المعرفة الكلية الأحادية الزوايا
د. سرد موضوعي محض	الصيغة الدرامية المسرحية الافتراضية
	الكاميرا التي تعد محض تسجيل دون تنظيم أ اختبار

2- أنواع الرؤية السردية:

ومن الدراسات التي تهتم بالمنظور السردي نجد دراسة "واين بوث"(W.G.Boothe) في كتابه «**بلاغة الرواية**» مقترحا تصنيفا مفصلا لوجهات النظر وتحليلًا دقيقًا للصيغ السردية، وقد كان عنوان كتابه دالًا بدقة على هذا الاهتمام؛ لأنّه يقصد بالبلاغة "مجموع التقنيات المستعملة من طرف الروائي ليحقق التواصل مع قرائه؛ أيّ ليفرض عليهم عالمه المتخيل ويتعلق الأمر بالرسائل التي يتوصل بواسطتها الكاتب التحكم في قارئه بشكل يجعله يشاطره نظام قيمه"[2] وبهذا ينتقل الاهتمام من تحليل التقنيات إلى تحليل أصوات الكاتب التي تسمع نفسها-حسب بوث- من خلال مختلف التقنيات، وهذه الأصوات هي التي تهمنا بالدرجة الأولى، وفي نظر بوث ما يهم هو ليس الإجراء المستعمل، وإنما الراوي الذي يستعمله.

كان الأهم بالنسبة إلى بوث؛ إدخال الكاتب من جديد في العمل الأدبي، وبالتالي في الرؤية التي يكوّنها القارئ عن العمل، ولو في صورة «أنا ثانية» أو «كاتب ضِمْني» كما اصطلح عليه، ويرى أنه حتى في الرواية التي لا يمثل فيها السارد، تَفترض الصورة

[1] جيرار جنيت: المنظور(Perspective)، في كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جيرار جنيت وآخرون، ص 58.

[2] شريف حبيلة: بينة الخطاب الروائي في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، ص 292.

الضمنية لكاتب متخفٍ في الكواليس، إلى جانب الكاتب الضمني الذي لا تخلو منه أي رواية بصرْف النظر عن نوعها، تحدث بوث عن نوعين آخرَيْن من الرُّواة، آخذًا في الاعتبار العلاقة التي تربطهما بالحكاية، أحدهما «الراوي غير الممسرح (الممثل)» الذي يلتبس كثيرا بالكاتب الضمن، والثاني هو «الراوي الممسرح (الممثل)» الذي يتقمص رداء الشخصية، يتبادل الحوار مع غيرها من شخصيات المِحْكي إرسالًا واستقبالًا[1]

أما "جيرار جنيت" الذي قسم الحكي إلى ثلاث مقولات كبرى (الزمن، الصيغة، الصوت) تندرج ضمن المقولة الثانية التي فرّعها جنيت نفسه إلى فرعين: المسافة والمنظور، وجعل تلك الرؤية التي أطلق عليها اصطلاح «التبْئير (Focalisation)» داخلةً في الفرع الثاني، ونبه إلى أن معظم الأعمال النظرية المقدّمة حول مسألة المنظور السردي، وأساليب خطابة الحكاية عامة، تعاني من خلط مزعج بين «الصيغة (Mode) والصوت (Voix)»؛ أي بين السؤال " من يرى؟ ومن يتكلم؟".

وانطلاقا من مشروعه للتميز بين ما يدعوه هو بالصيغة والصوت مصطلح التبئير وقدم له ثلاثة أنماط:[2]

الأول: تمثله الحكاية الكلاسيكية وهو ما يسميه بـــــ **الحكاية غير المبأرة أو ذات «التبئير الصفر».**

الثاني: هو الحكاية ذات «**التبئير الداخلي**»؛ ويشير جنيت أن ما يسميه تبئيرًا داخليًا قلّما يطبّق بكيفية صارمة تمامًا، وبالفعل؛ فمبدأ هذه الصيغة السردية بالذات يَسْتتبع اسْتتباعًا صارمًا تمامًا ألا يصف السارد الشخصية البُؤرية أبدًا، ولا حتى يشير إليها من الخارج، وألّا يحلل أفكارها أو إدراكها تحليلًا موضوعيًا أبدًا؛ ويؤكد أن هذا التبئير لا يتحقق بصفة حرفية تامة إلا في الحكايةّذات «المونولوج الداخلي» ويتخذ التبئير الداخلي لدى جنيت ثلاث صور إذ إنه قد يكون «ثابتًا»، وقد يكون «متغيرًا»، وقد يكون «متعدِّدًا».

الثالث: هو الحكاية ذات «**التبئير الخارجي**»؛ إذ يتصرف فيها البطل أمامنا من غير ان يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه.

---

[1] فرانسواز فان روسوم غيوم: وجهة النظر أو المنظور السردي نظريات وتصورات نقدية، ص 16.
[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 201-202.

لقد كان النقد الفرنسي أكثر اهتمامًا بدارسة الرؤية السردية، وكان جهده وإنتاجه في هذا المجال الأكثر تأثيرًا، ويظل "جون بويون" (J. Pouillon) رائدًا في هذا المحور؛ حيث تناول الرؤية السردية في كتابه «**الزمن والرواية (Temps et Roman)**» الذي يوضح تصوراته لموضوع الرؤية السردية بمنهج متميز، وقدم لها تصنيفا تأثر به من جاء من بعده أمثال تودوروف، حيث استعاد تصنيف بويون للرؤى السردية مع إدخال تعديلات طفيفة على التقسيمات وجاءت كالآتي:[1]

أ. **الرؤية من الخلف** (La vision par derrière)**:** يرمز له تودوروف بالصيغة الرياضية[2] «**السارد> الشخصية الروائية**»؛ حيث تفوق معرفة السارد معرفة الشخصية، يعلم عنها كل شيء، سواء أكان ظاهرًا أم غيرَ ظاهر، وهو سارد مهيمن يتجاوز علمُه كل توقعات الشخصيات؛ فهو يعرف الرغبات الدفينة أو حتى الأفكار المتخمرة في ذهنها، ويعرف باطنها كله، بل يعرف أشياء عنها قد لا تعرفها تلك الشخصيات عن نفسها، وتحضر هذه الرؤية بكثافة في السرد الكلاسيكي أو ما يعرف بحكاية السارد العليم.

ب. **الرؤية مع** (La vision avec)**:** وذلك أن السارد يساوي الشخصية ويرمز لها تودوروف رياضيا بـــ «**السارد= الشخصية**»؛ حيث تكون معرفة السارد بقدْر معرفة الشخصية الروائية دون أن تتجاوزها بتقديم معلومات أو غيرها ممّا لا علمَ لها به؛ إذ يقول إلا ما تعلمه هي، وفي هذه الوضعية يسمح أن يُستخدم ضمير المتكلم؛ لتساوي الطرفين المذكورين عِلمًا ومعرفة، إلا أن السارد يمكنه أن يستخدم أيضا ضمير الغائب الذي يمكنه من متابعة شخصيات عدّة.

ج. **الرؤية من الخارج** (La vision de dehors)**:** حيث تكون معرفة السارد أقلَّ معرفة من معرفة أي شخصية من الشخصيات الروائية، ويقابلها تدوروف بالصيغة «**السارد< الشخصية**»؛ فالسارد يقدم الشخصية وفق ما يراه ويسمعه، دون أن تنفذ إلى أعماقها لينقل لنا ما تشعر به أو ما يدور في خَلَدها بصفة عامة، فمعرفتُه خارجية سطحية محدودة جدًّا.

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد-التبئير)؛ ص 293.
[2] تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 58.

ويحلينا جيرار جينت على نمذجات للرؤى السردية والمنظور السردي التي يبلورها سابقا كل من بويون وتودوروف وما اقترحه هو:[1]

جيرار جينت	جون بويون	تزفيتان تودوروف
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر من الشخص
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية

III. الصوت (Voix)

1- ماهية الصوت السردي:

أورد جيرار جينت ما أورده اللغوي الفرنسي "جوزيف فندريس"(Joseph Vendryes) في تعريفه للصوت قائلا: "الصوت مظهر للفعل الكلامي منظورا إليه في علاقته مع الذات؛ والمقصود هنا بالذات ليس من قام بالفعل فحسب، بل من نقله أيضا، وكل من تحمل مشاركتهم في هذا النشاط السردي"[2]؛ وعليه يرفض جينت الخلط بين الصوت والصيغة، وقد فصل بينهما نظرا لوجود فرق بين طريقة تقديم القصة في شكل الخطاب وبين زوايا الرؤية السردية وجهاتها، في حين هذه العناصر متعلقات شكلية تنظم النص بينما الصوت مظهر لفظي متعلق بحضور التلفظ الفعلي القائم بعملية الكلام المسرود.

ترتبط مقولة الصوت بالعلاقات الخاصة بين الراوي ومن يروي لهم والحكاية التي يرويها، كما أنها ذات علاقة بالزمن ومستوى السرد حسب أنماط الصيغ، وترتبط بشكل حميم "بفكرة الموقف أي بدرجة الحضور الصريح أو الضمني لشخص الراوي، ولأن الاختيار بين المواقف الروائية تحددها الأشكال النحوية المتعددة كالضمائر والأفعال، فعند إسناد الأفعال –مثلا-لضمير المتكلم في النص السردي يمكن أن يحيل إلى مواقف متباينة

[1] كرسيان أنجلي وجان إيرمان: السرديات (Narratologie)، في كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جيرار جنيت وآخرون، ص 115.
[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 228.

ومتغايرة جدا وإن اتفقت نحويا؛ إلا أن التحليل السردي لتركيبة الأصوات الروائية ينبغي أن يميزها"[1]

للصوت السردي وظيفتان: الأولى تتعلق بصاحب الصوت المتلفظ به الذي يعبر عن الانفعالات والتعليقات الداخلية على الحدث الخارجي، أما الثانية ترتبط بقدرة صاحب الصوت على سد الثغرات التي يتركها صاحب الصوت السابق؛ أي إكمال الحدث الناقص،" فلكل شخصية من شخصيات الرواية صوتها الخاص المعبر عن أجزاء من الحدث الرئيسي ومن جماع هذه الأصوات يعلم القارئ حدث الرواية في نموه وتطوره...لذلك فالأصوات هي التعبير الأمين عن مضمون الرواية،ثم أنّ ظهور شكلها تم قديما من خلال تقنية الراوي فقط، في حين أضيفت الأصوات حديثا لمساعدته على إنجاز الخطاب"[2]

لا تتحدد القصة بمضمونها فقط ولكن بالشكل والطريقة التي يقدم بها المضمون، لذلك "يستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها من جهة، وتشبع بالتالي نهم المتلقي كطرف ضروري للفعل السردي في الاطلاع عليها من جهة أخرى"[3]؛فالرواية بحاجة لمتكلمين يحملون عنها خطابها الأيديولوجي ولغتها الخاصة.

وفي هذا السياق، يقول "تودوروف" "إن مقولات المظهر اللفظي وقضايا سجلات الكلام تهتم بالعلاقة بين الخطاب والتخيّل الذي يخلقه وتبحث عن هوية المضطلع بالخطاب أي "الذات المتلفظة" أو كما يقال عادة السارد"[4]وهذا ما يجرنا إلى قضايا الصوت السردي.

إن السارد هو الفاعل في كل عملية البناء الحكائي، وهو الذي يجسد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات وكذا اختيار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي والمتحكم في التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية.

إن درجات حضور السارد تتفاوت درجاتها؛ إذ يمارس جدلية الحضور والغياب، ذلك "أن للقصة وسيلة إضافية لجعل السارد حاضراً، وتتمثل في إبرازه ماثلا داخل العالم المتخيل، وقد يتوارى خلف السطور فيقال عنه كاتب ضمني، ولا يجب الخلط بين "الأنا"

[1]صلاح فضل: بلاغة الخطاب وبلاغة النص، ص 285-286.
[2]سمر روحي الفيصل: ملامح في الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،1979، ص 320-322.
[3]عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي (آراء وتحاليل)، ص 33.
[4]تزفيتان تودوروف: الشعرية، 56.

والذات المتلفظة الحقيقية التي تسرد القصة، فمجرد أن تصبح الذات المتلفظة ذاتا للملفوظ حتى تصير الذات التي تتلفظ ذاتا أخرى، وعلى سبيل المثال نجد في جملة (هو يجري) ضمير "هو" أي ذات الملفوظ، ونجد ضمير "أنا" أي الذات المتلفظة، أما في جملة (أنا أجري) تنغرس الذات المتلفظة بين الضميرين لأن "الهو" و"الأنا" موجودان دائما، لذلك فالسارد الحقيقي الذات المتلفظة يعبر عن صوته بأنا ولا يكون ذلك إلا مظهرا من مظاهر التنكر، فضمير المتكلم لا يوضح صور السارد بل يجعلها أكثر ضمنية"[1].

إن مسألة السارد التي أثارت حولها الجدل النقدي منذ ظهور الأدب، تقول بأنه تركيب صوتي متعدد يخترق الأفق الخطابية دونما حدود، فالسارد هو الفاعل المسيطر على الخطاب وبناء الحكي، صاحب الصوت الخفي الذي يحمل آراء مواقف المؤلف الحقيقي للنص أو السارد الفعلي. إلخ ويمكنه تنظيم دور الشخصيات وتداخلاتها وأفكارها تبعا لرؤية خفية يمثلها السارد الضمني أو الخيالي(Fictif) ومن ثم توجيها نحو مواقفه الأيدولوجية والاجتماعية، والثقافية والأخلاقية المشتركة.

ويقودنا هذا الكلام إلى قول "ولغ غانغ كايزر" (W. Kayzer) أن السارد ليس هو السارد الحقيقي بل هو شخصية تخييل تقمصها المؤلف؛ إنه قناع السارد الشخصي وهو مجرد ظل، لذلك يجب تدمير التماثل بين السارد الروائي والسارد الحقيقي وفق الحياة العادية، إن السارد الروائي يشبه الاله العالم بكل شيء، إنه الخالق الأسطوري للعالم في حين السارد يقوم بدور ثانوي كتركيب الخطاب وتنظيم الأصوات الروائية.[2]

ترى "يمنى العيد" أن تعدد الرؤى يؤدي لا محالة لتعدد الأصوات الروائية، إذ يطرح تعدد صوت الراوي مسألة تغيير نمط البنية الفنية حين يعني تعدد زوايا الرؤية... إن تعدد مواقع الرؤية يطرح تعدد الأصوات الذي يطول هوية الشخصية، كما يطول المنطوق وعمليته أيضًا[3]

ويرى "حميد الحمداني" أيضا "أن تعدد الرواة يؤدي غالبا إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة، وتنتمي لهذا النوع الروايات الرسائلية، وليس من الضروري أن تكون

[1] تزفيتان تودوروف: الشعرية، 56-57.
[2] ولغ غانغ كايزر: من يحكي الرواية؟،تر: محمد اسويرتي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي(دراسات)، ص 113.
[3] يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص 80-81.

الرواية داخل الرواية مشروطة بتعدد الرواة، فبإمكان راو واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية الرؤية، وهكذا يولد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية"[1]

وعليه، فإن يسمح الحكي للسارد باستخدام عدد من الرواة ليساهم في بناء الفعل الفظي سواء بالحديث عما يجول في خواطرها، أو المشاركة في سرد الوقائع.

2- أشكال الأصوات السردية:

تحاول مقولة الصوت السردي(la voix Narrative) الإجابة عن السؤال " من يتكلم؟"؛ أي عن الشخص المتكلم في القصة وعلاقته بها من حيث تموضعه فيها خارجيا وداخليا، وقد حدد "جنيت" أربع حالات ترصد العلاقة بين السارد بالقصة من خلال مشاركته في الأحداث أو عدم مشاركته نظرا لمستواه السردي.

واستنادا لهذه الحالات أقام "سعيد يقطين" تصنيفا للأصوات الروائية ضمن شكلين سرديين مهمين على الشكل التالي:[2]

2-1 الشكل السردي: برّاني الحكي (Hétérodiégétique) يضم الصوتين:

أ- **خارج الحكي** (Extradiégétique)**:** وهو الذي يحكي قصة غير مشترك فيه، ومن الخارج ويسمى الناظم الخارجي؛ أي سارد ينقل الأحداث من خارج القصة لا يشارك في أحداثها ولا علاقة له بها باستعمال ضمير الغائب.

ب- داخل الحكي(Intradiégètique)**:** وهو الذي يحكي القصة غير مشترك فيها، لكنّ بوساطة شخصية تفصله عنها مسافة معينة ويسمى بالناظم الداخلي.

2-2 الشكل السردي: جواني الحكي(Homodiégètique) ويضمن الصوتين:

أ- **داخل الحكي:** فيه ترجع مهمة الحكي للشخصيات ويسمى بالفاعل الداخلي تميزا عن الفاعل الذاتي

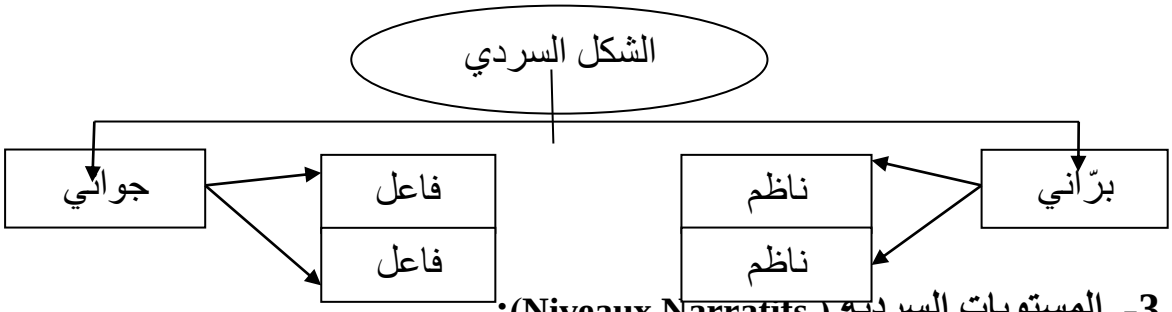
ب- **الحكي الذاتي** (Aoutodiégètique): فيه تمارس الحكي شخصية مركزية وهو الفاعل الذاتي.

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1991، ص49.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد-التبئير)، ص 310.

انطلاقا من هذه الأصوات السردية يمكننا أن نجلي خلال تداخلاتها أصواتا فرعية أخرى نلخصها وفق الخطاطة الآتية:



3- المستويات السرديّة (Niveaux Narratifs):

يفرق جيرار جنيت في هذا الصدد بين مستويين للسرد هما:[1]

أ. السرد الابتدائي (narration primaire) **أو سرد من الدرجة الأولى** (narration au premier degré)**:** وهو سرد خارجي

ب. السرد من الدرجة الثانية (narration au second degré)**:** وهو سرد متضمن في الحكي

فعندما يكتب المؤلف رواية يمثل هذا العمل سردا ابتدائيا للحكاية، أما إن أخذ الكلمة داخل هذه الرواية شخصية أو حتى الراوي نفسه ليقص حكاية أخرى فذلك سرد من الدرجة الثانية.

وانطلاقا من العلاقات التي تربط هذين المستويين، يتم تحديد وظائف السرد من الدرجة الثانية بالنسبة للسرد الابتدائي حسب وظيفتين هما:[2]

1- **وظيفة تفسيرية** (Fonction Explicaticative)**:**

أول علاقة بين هذين المستويين علاقة سببية مباشرة بين أحداث السرد الابتدائي وأحداث السرد من الدرجة الثانية تضفي على السرد الثانوي وظيفة تفسيرية؛ كأن تروي شخصية لشخصية ثانية من شخصيات السرد الابتدائي تسلسل الأحداث التي قادت شخصية ثالثة إلى وضعها الراهن على مستوى السرد الابتدائي، ويكون سرد هذه الأحداث سردا من الدرجة الثانية ويقوم بدور لاحقة تفسيرية.

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 242-243.
[2] جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية (د.ط)، العراق،1986، ص 100-101.

2- **علاقة أغراض** (Relation Thématique)**:**

وهي علاقة لا تتضمن أية استمرارية مكانية-زمانية بين السرد الابتدائي والسرد الثانوي بل هي علاقة تباين أو مجانسة؛ كأن تروى لنا في تطاق السرد الابتدائي طفولة بطل تميزت بالشجاعة ثم تروى لنا في نطاق السرد الثانوي طفولة عنترة بن شداد وأعماله الفذة.

وتحدث داخل مستويات السرد علاقة متباينة بين السارد والحكاية وتكون على ضربين هما:[1]

أ- **السارد الغريب عن الحكاية** (Narrateur hétéro diégétique)**:** وهو سارد له سيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية يسرد أحداثها.

ب- **السارد المتضمن في الحكاية** (Narrateur Homodiégètique)**:** وهو سارد حاضر بوصفه شخصية في الحكاية التي يروي أحداثها ويلفظ هذا السرد باستعمال ضمير المتكلم.

4- زمن السرد:

لضبط الوضع الزمني للسارد بالنسبة لزمن الحكاية يمكن الحصول على أربعة أنماط من السرد على الشكل الآتي:[2]

أ- السرد اللاحق (Narration Ultérieure)**:** فيه يتموضع السارد في موقع يمكنه من عرض أحداث فوق طبيعية، فالماضي يمنح حرية ابتداع صور غرائبية بتضخيمها، وأيضا في روايات الخيال العلمي التي تنبني على رؤية مستقبلية، يمكن أن يتم تزاوج بين العلم والمتخيل، إن السرد اللاحق، يهتم بحكي أحداث ماضية، سواء في الزمن البعيد أو الزمن القريب.

[1] جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ص 102.
[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، المغرب،ط1، 2009، ص 147-149.

ب- **السرد المتقدم** (Narration antérieure)**:** هو سرد استطلاعي يتواجد غالبا بصيغة المستقبل، يكثر ظهور هذا السرد في الروايات الخيال العلمي، ويعد بمثابة النموذج السردي الذي يستريح عليه بقية الأزمنة الأخرى، إذ يعمل على تمديد بعض الغموض الذي ينشأ عن علامات الحيرة والدهشة من تلك الأحداث في شكل استباقات أو استشرافات.

ج- **السرد المتزامن** (Narration Simultanée)**:** هو سرد في سيرة الحاضر معاصر لزمن الحكاية؛ أي إنّ أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في آن واحد، بفعل عصر الإيهام الذي يتحكم في تزامنية الأحداث الحقيقية والمتخيلة من أجل إزالة حدة التوتر لدى المتلقي الذي تغزوه الحيرة والاندهاش إزاء العمل الروائي.

د- **السرد المدرج (المتخيل)** (Narration Intercalée): يقوم السرد المدرج مع السرد اللاحق على خلق نواة سردية واحدة تدور حول تنويع مدرات الحكي، وهذا النوع أكثر تعقيدا؛إذ ينبثق من أطراف عدّة ويظهر في الرواية القائمة على تبادل الرسائل بين شخصيات مختلفة،حيث تكون الرسالة وسيطا للسرد وعنصرا في العقدة، ثم إن تعددية الخطابات من بين الأشكال السردية التي تدخل ضمن إطار السرد المتدرج.

5- وظائف السارد (Fonctions du Narrateur):

بعد ضبط تواجدات السارد الداخلية والخارجية، أوكلت إليه مهمة توزيع الوظائف الخطابية التي حدد جيرار جينت* كما يلي:[1]

أ- **الوظيفة السردية** (fonction narrative)**:** لم يكن لأي نص سردي ليخرج للوجود لولا السارد الذي اضطلع بوظيفة القصة وهي كبرى وظائفه ويرى "جيرار جنيت" أن هذه الوظيفة "لا يمكن لأي سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد"[2]

ب- **الوظيفة التنسيقية** (fonction de régie)**:** وتظهر من خلال التنظيم الداخلي الذي يأخذه السّارد على عاتقه، انطلاقا من الربط والتذكير بالأحداث أو استباقا، وأمثلة هذا

*نحا جيرار جنيت في طريقة اسناد الوظائف إلى السارد نحو ياكبسون في توزيعه وظائف اللغة فقد عمد إلى النظر في مظاهر المحكي وهي القصة والنص السردي والوضعية السردية بطرفيها السارد والمسرود له (للمزيد ينظر سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص 135.)

[1]جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ص 103-104.

[2]جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،264.

النّوع كثيرة؛ فكلّ تقديم أو تأخير أو حذف أو تسريع في الأحداث، أو تبطيء لها، أو تكرار... أو غيرها من آليات نسج وبناء المتن القصصي؛ هو من قبيل التنسيق. وقد تميز القصص العربي بهذه الخاصية كأن يقول السارد مثلا :«سوف أقص عليكم الأحداث التي وقعت في مكان كذا (...) وسنرى فيما بعد كيف تعقدت الأمور بحيث.... ».

ج- **وظيفة التواصل أو الإبلاغ** (Fonction communicative)**:** فالسّارد يتوجّه إلى المسرود له، وهو القارئ النصّيTextualisé ، ويهتمّ بإقامة صلة به.ويظهر من خلال إبلاغ السارد رسالة للقارئ سواء كانت الحكاية نفسها أو مغزى أخلاقي أو إنساني.

د- **الوظيفة الانتباهية** (Fonction phatique): يقوم السارد بهذه الوظيفة لشدّ انتباه القارئ وضمان الاتصال بينه وبين المرسل إليه في المقاطع التي يستوجب حضور القارئ؛ كأن يقول الراوي: «قلنا يا سادة ياكرام »

ه- **الوظيفة الاستشهادية** (Fonction testimoniale)**:** تلمس هذه الوظيفة " عندما يشير السّارد إلى المصدر الذي يستقي منه خبره، أو درجة دِقّة ذكرياتها الخاصة، أو الأحاسيس التي تثيرها في نفسه هذه الحادثة "[1]؛ أي من خلال عرض السارد للمصادر التي استقى منها معلوماته، حيث يثبت في خطابه مصدر الأقوال والأحداث.

و- **الوظيفة الإيديولوجية**(idéologique) **أو التعليقية** (commentative)**:** وتظهر عندما يتدخل السّارد بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في القصّة؛ فيفسّر ويعلق على الأحداث، ويبدي رأيه وموقفه إزاءها. تعليقا مباشرا دون أن يختفي وراء شخصية لتكون هي الناطق الرسمي باسمه، فتظهر هنا معارفه وثقافته اتجاه عديد الأحداث المكونة للمتن الحكائي؛ كأن يقوم السارد بالتعليق على بعض المواقف وتأويلها حسب أفكاره وأيديولوجيته، ويحدث هذا كثيرا في روايات التحليل النفسي.

ز- **الوظيفة الإفهامية** Conative **أو التأثيرية** (Impressive)**:** وتتمثل في إدماج القارئ في جو الحكاية من خلال التأثير في إحساسه وإقناعه بضرورة الحلول في مغزى الخطاب ونجد هذا الأمر مماثلا في الروايات العاطفية أو الأدب الملتزم.

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 265 .

ح- **وظيفة الانطباعية أو التعبيرية** (Fonction Expressive)**:** ونقصد بها تبوء السّارد المكانة المركزية وتعبيره عن أفكاره ومشاعره، وتتجلى هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذاتية.

احتلت دراسة الصوت وتحديد فروعه المتعلقة بالمستويات السردية وزمن السرد ووظائف السارد موقعا ثابتا في دراسات الكثير من النقاد، دون أن ننسى أن جل هذه التصنيفات والتعليقات تستند إلى ما قدمه "جيرار جنيت" في كتابه **""« خطاب الحكاية (Figures III)»**

بعد تقصي مفاهيم الصوت السردي، يمكننا البحث عن هذه التقنية وطريقة اشتغالها ضمن النص الروائي المقترح للتحليل مع الكشف عن الصيغ الخطابية وأنماط الرؤى المهيمنة في **"عناق الأفاعي".**

ثانيا: اشتغال طرائق السرد في "عناق الأفاعي":

استطاع الأديب الروائي **"عز الدين جلاوجي"** التميز في رؤيته الخاصة عبر الاشتغال على التجريب وعلى اللغة التي تشكّل للكاتب هاجسا كبيرًا، والحقيقة أنّ التجريب الروائي قد أصبح هاجس كل مبدع ينشد الاستمرارية والتجدّد، إذ بدونه يصير الكاتب حبيس قوانين الكتابة التقليدية، ورهين النمطية[1]،وبالمقابل يمارس رؤيته السردية وفق منظور جمالي انطلاقا من الدلالات القريبة من الواقع العياني، ليتجاوزها في رحلة أسطورية في ذاكرة التاريخ الجزائري، لينسج نصا ملحميا وهو يترصد ذاكرة الجزائر النضالية والتاريخية منذ الوجود العثماني إلى دخول الاستدمار الفرنسي الجزائر، ويتم ذلك وفق صيغ خطابية تغرق في الموروث والديني والثقافي والأساطير والصوفية وخبايا التاريخ.

يغترف **"جلاوجي"** من المرجعية التاريخية والموروث الشعبي والديني والفكري ليبني صرحا سرديا فنيا موصولا بالصوفي والأسطوري، وروح التاريخ الجزائري والمقاومة. يحتاج لقارئ متحصن بالزاد التاريخي؛ إذ يجد نفسه أمام تجليات فائقة من آثار الذاكرة التي تسبر أغوار أمشاجنا باستحكام، وأن يتفاعل مع المنظومة السردية ويكون ملزما بأن يربط آصرة الحبل السري بين السلف الذي يقوم بإمدادات معرفية ثرية للخلف لما في ذلك من تراكم خصب في المحمولات السردية المشعة[2]،ففي رواية **"عناق الأفاعي"** يمتزج المرجع التاريخي مع متعة الابداع التخييلي فينتج حينئذ شكّل سردي ملحمي تشيد أحداثها روح المقاومة الشعبية. واستدعاء مكونات مرجعتيها التاريخية من صور بطولات ملموسة (مقاومة الأمير عبد القادر ... مقاومة الزعاطشة...) ومن صور البطولات الأسطورية المتخيلة (شامخة والأشباح المقاومين، الدرويش...)، وكأنه يستثمر التراث الديني والتاريخي والانساني الفكري من أجل الوصول إلى تقنية حداثية موغلة في تاريخ الجزائر والذاكرة متحكما في الرؤية السردية بما تتوخاه آلية السرد.

I- اشتغال الصيغة السردية:

[1]طانية حطاب: استراتيجيات التجريب في روايات عز الدين جلاوجي، الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية في دورته 15، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، أيام 8 – 9 – 10 نوفمبر 2016، الموقع الإلكتروني: https://www.benhedouga.com

[2]عبد القادر فيدوح: مرايا الذاكرة في عناق الأفاعي للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي، مجلة تامرا، مطبعة محافظة ديالى المركزية، العراق، ع10-11، 2020، ص 89-90.

تحيل رواية **"عناق الأفاعي"** إلى مخطوط **"حكاية شامخة وشامخ الأخوان في قتال يأجوج ومأجوج الجنيان ومن ساندهم من شرار بني الإنسان "**، استلهمت الرواية سرد حكايتها بمواضيعها التاريخية والتراثية والحضارية موغلة في رسم التراث والتاريخ والتماهي في الروحية الصوفية.

تدور وقائع رواية **"عناق الأفاعي"** حول أبعاد إنسانية تاريخية نضالية يشترك فيها مرجعيات الذاكرة، والإنسان، ومرجعية الأرض وهي تعود إلى فترات المقاومة الشعبية الجزائرية؛ إذ يتقاسم سير أحداثها شخصية "شامخة" في رحلة البحث عن أخيها "شامخ" الذي أصبح بحارًا يحارب الصليبين في عرض البحر أسوة بخاله البحار "الريس حميدو" لتتسارع الأحداث بسقوط الجزائر العاصمة ودخول المستدمر الفرنسي وبداية المقاومة الشعبية التي كانت "شامخة" جزء من أحداثها؛ بداية من مقاومة أهالي العاصمة إلى مقاومة الأمير عبد القادر وصولا إلى مقاومة الزعاطشة.

يبدأ سرد الأحداث من بداية التهديد الصليبي الفرنسي بالهجوم على الجزائر العاصمة والتجهز لدخولها عبر ميناء سيدي فرج، وفي الجانب الآخر يتجهز جيش "الداي حسين" للتصدي لهذه التهديدات بقيادة "يحي آغا" وما فتئت الخيانة تطرق قصر الداي وكان بطلها صهره ومستشاره "إبراهيم آغا" وسرعان ما وقعت العاصمة واستسلم الداي ووقع وثيقة الخروج وضمان سلامته، بعدها توالت الفوضى والقتل في السكان والاستلاء على الممتلكات، وهبّ الشعب الرافض للسيطرة الأجنبية للدفاع عن أرضه وعرضه ومعتقداته، فانتهت بهم الأمور إلى مجازر وحشية بحق الأبرياء.

تعيش بطلة الرواية **"شامخة"** مغامرة بطولية بين البحث عن أخيها **"شامخ"** وبين المعارك التي كانت تدور بين المستدمر الفرنسي والمقاومين للاحتلال والهروب من **"المعمر الأشقر"** الذي ظل يلاحقها انتقاما للعار الذي لحق عائلته حين أسرهم خالها "الريس حميدو" وباعهم في سوق النخاسة، خاضت مع **"الأمير عبد القادر"** معارك كثيرة ضد الفرنسيين، مثل معركة التافنة والسكّاك ومعركة الزمالة وغيرها. وبعد نفي الأمير عبر القادر إلحقت بمقاومة **"الشيخ أحمد بوزيان"** وهناك التقت بشقيقها شامخ وشهدت معركة واحة الزعاطشة التي انتهت بخسائر فادحة حيث أبيدت الواحة بأكملها وأخليت من سكانها،

وكانت شامخة من وجهت زوجة أخيها وأبنائه وجمع من الأطفال نحو النجاة من المجزرة وبعد أن أدركها كل من **"كوهين"** اليهودي و**"الأشقر"** المعمر الفرنسي و**"مدبب الأنف"** العميل يلاحقها ضحت بنفسها لحمايتهم وماتت شامخة وكانت رمز الخلاص.

بعد هذا العرض البانورامي لأحداث الرواية طويلة الأمد وفيه ركزنا على أهم المحطات في بناء الحكي، كان لزاما أن نفكك أجزاء العلاقات المتداخلة في النص، ويجدر الإشارة إلى أن الرواية قسمت على ثلاثة أقسام لكل قسم عنوان وموضوع.

1- بانوراما الرواية:

1-1 القسم الأول: (الحبر الذي خان أوراقه " إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ"):

في قراءة رواية **"عناق الأفاعي"** يلحظ القارئ أن وحدانية الصوت السردي تبدو متوارية نوعا ما؛ إذ بمقتضى ميل السرد إلى الدوافع الموضوعية في مواجهة بواعث الذات الأمينة /والخوانة التي كرست الثنائيات بين صوت الحق في المقاومة الشعبية والشخصيات الوفية للوطن وصوت الخداع في المواليين للاحتلال الفرنسي تبعا لذلك التفاعل تعمل أحداث الرواية على كسر أحادية الصيغة، فيؤدي ذلك إلى تعدد وتنوع الخطاب بين المباشر وغير المباشر، ما ينتج عنه صيغ مختلفة من حيث تعاقبها وتزامنها ودرجة حضورها ونمط تأليف عناصرها.

يعلن السارد عن هيمنته الحكائية إذ يتحدث بضمير الغائب عن البطلة الحقيقية **"شامخة"** وهذا ما يتجلى في مقدمة القسم الأول للرواية الذي مزج فيها السارد بين الخطاب المسرود (الحكي عن رحلة شامخة في البحر للبحث عن خالها)، ثم الانتقال إلى الخطاب المعروض في شكل حوار بين **"شامخة"** وخادمتها **"نانّا"** يتم فيه عرض تبادل الكلام حول رؤية خالها، غير أننا نجد فيه مصاحبات الخطاب (Para-Discours) التي تظهر نتيجة تدّخلات السارد ويتم بالانتقال إلى الخطاب المسرود ليكون ملحمة تاريخية تعبر عن رؤيته نحو شخصية البطل الرايس حميدو.

«إرهاق كبير تبدى على ملامحها وهي تقفز من فوق الأدهم، أسرعت إليها الخادمة نانّا تجمع ما ترميه خلفها من وسائل الملاحة التي تعودت أن تستعين بها حين تغيب أياما

في رحلتها البحرية، سحب الخادم الجواد بعيدا، وظلت نانّا تخطو بحذر خلف سيدتها وقد تمزق قلبها حسرة عليها.

بخطى واثقة رزينة قصدت شامخة القبر الذي يقبع في خشوع عند مدخل القصر...، جثت شامخة على ركبتيها وانفجرت باكية، وقد احتضنت القبر، تتزاحم بين شفتيها دموع وحسرات وآلام وأحزان وكلمات عرجاء، ودون أن تنبس مدت نانّا يديها إليها فسحبتها إلى غرفتها، وقد رأت على محياها شحوبا أخافها.

(...) قالت نانّا فجأة:

-التقيت خالك اليوم. رفعت شامخة عينيها في نانّا وقالت باهتمام:

- أي أخوالي تقصدين؟ أمالت نانّا رأسها، وزوت عينيها، وأجابت مبتسمة.

-الرايس حميدو رحمه الله.

أسرعت شامخة تسأل، وقد غالبها الدموع: أحقا؟ وكان حزينا؟

-حقا وصدقا، وكان حزينا، ممتد القامة، مفتول العضلات، كث الشارب، لكنه كان من غير عمامة، ومن غير سيف، وعلى ملامحه حزن وألم، لم يزد على أن حدق في لحظات، ثم اختفى صوب البحر.

فصرخت شامخة، ثم وقفت قائلة:

-يا ألله، وهكذا رأيته البارحة

اندفعت خارجة وأدركت نانّا ما دار في خلد شامخة فأسرعت خلفها، وحين كانت شامخة تثبت الفانوس كانت نانّا قد فرشت البساط، وجلستا عند القبر في خشوع تتلوان القرآن، وعلى ذلك دأبتا كل حلول ذكرى استشهاد الرايس حميدو، وهو يخوض معركة ضد الأسطول الأمريكي والبرتغالي قريبا من الشواطئ الإسبانية، كان قتله صدفة بقذيفة أصابت حراقته، وكان مقتله طعنة في قلب الأمة.»[1] إن التنويع في الصيغ ضمن الحدث الواحد يعتبر من جمالية التواصل بين ذات البطل وذات السارد.

إن الكلام المعروض ينتمي للمشهد الحواري والخطاب المعروض الذي ركز السارد فيه على تفصيل الخطاب في صيغته المباشرة الذي يتم فيه إنجاز خطاب البطلة في مقابل

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2021، ص 15-21.

ذلك يلجأ السارد للخطاب المسرود ليكون فيه المتلقي على مسافة مما يرويه السارد؛ قصد التحكم في تلك الخطابات بشكل يجعله يقدم صورة إجمالية لخطاب الشخصية البطلة التي تقضي في البحر أياما معدودات تبحث عن خالها بين الأحياء والأموات، حتى يئست وأقامت له قبر في قصرها ولكن ضمن خطاب السارد الذي يزين خطابه المسرود بمصاحبات الخطاب كصورة حول طبيعة شامخة وعلاقتها الوطيدة بخالها وتعليقا عن الحالة النفسية التي تصدر خلال الحوار.

تبدو الرؤية الاختزالية للخطاب خاضعة للرؤية الداخلية للسارد وهو يقوم بذلك بدور السارد/الشاهد الذي يروي الأحداث بوصفه شاهدا وعليه يمارس السارد نوعا من الهيمنة الصوتية التي يتخللها صوت البطلة، إذ إنّه يؤطر الخطاب المعروض انطلاقًا من عرض أقوال الشخصية ومن ثم تحويله إلى منقول يتوازى فيه صوت السارد وصوت شامخة.

على طول صفحتين يهيمن الخطاب المسرود التي تخلله لحظات شعرية، يتألق فيها وصف شخصية **"مسرور"** ابن عم شامخة ثم تتقطع وتيرة السرد فجأة ليعلن الحوار الذي يدور بين شامخة وابن عمها حول عرض الزواج، يعلق السارد عمّا يجول في خاطر مسرور من شكوك، ليكون القارئ حيال سرد ذاتي مسافته ضمنية في خطاب تساؤلي يؤثثه السارد حسب رؤيته الداخلية.

«وانسحب مسرور يغادر بيت عمه الذي أصبح بيت شامخة، يجر أذيال خيبة طالما جرها، وعلم بها القاصي والداني، أي عناد في رأس هذه اللعينة التي لا تسمح لقلبها أن يخفق له، وهو زين الشباب وأغناهم في كل هذه المدينة؟ وأي ساحر مريد ملأ رأسها بأوهام عودة خالها الرايس حميدو وقد ابتلعته الحيتان العملاقة في أعماق البحار منذ أكثر من عشر سنوات؟

وكان مسرور كلما قلب الأمر استقر تفكيره على أبي حمزة القرطبي، هو وحده من يستطيع أن يتسلل إلى عقلها الصغير بهذه الأوهام والخرافات، وفجأة برق في أعماقه وهم ظل يشع حتى صار شمسا في واضحة النهار: هل يمكن أن تكون شامخة عاشقة لأبي

حمزة القرطبي؟ متعلقة بأطراف شيخوخته؟ وأي مانع والرجل أرمل؟ وأي مانع وهي غرير تخدعها الكلمات المنمقة؟»[1]

وفق منظوره السردي يدبج السارد صوته السردي؛ إذ يختار ما تتطلبه لغته السردية الواصفة، فالخطاب المسرود متميز في مقدمته الوصفية وما يلها من أحداث. فالسارد يملك رؤية من خلف كرؤية شاملة، مخترقا جميع الحواجز كيفما كانت صيغتها[2]؛فهو العليم بكل شيء يعرف الرغبات الدفينة أو حتى الأفكار المتخمرة في ذهن **"شامخة"**، فما على **"مسرور"** سوى طرح التساؤلات التي تدور في ذهنه تبعًا لأوامر السارد المؤطر للخطاب.

ينتقل الصوت السردي من الأحادية إلى تبادل المواقع، فتوكل المهمة **"لأبي حمزة القرطبي"** الذي يدير حدث آخر من الخطاب.

«الوضع على غير ما يرام، مقبلون على زمن فتن تصيّر الحليم حيران، فازت أمُّك أن رحلت عن هذه الفانية، وفاز قبلها أبوك رحمهما الله، لن أطيل اليوم مع الطلبة، سأعطيهم مفاتيح عامة لكتاب تهافت التهافت كما وعدتهم ونحن ننهي دراسة كتاب تهافت الفلاسفة، وسنعود إلى الموضوع تفصيلا إن كان في العمر بقية»[3]

يفاجأ السارد القارئ بحوار قصير ومهم بين شامخة وشيخها القرطبي ليواصل الخطاب المسرود فعاليته وفق رؤية داخلية للخطاب، فالشخصيات أقل معرفة بأوضاع القصة.

يقدم السارد في الوحدة الخامسة من القسم الأول حكايته عن الخيانة التي تعرض لها **"الداي حسين"** التي كانت بطلها جاريته **"منارة"** وصهره **"إبراهيم آغا"**، إذ يحتل التبئير هنا حمولة دلالية لها تأثيرها فيما يلي من الأحداث ويتم ذلك عبر خطاب معروض ورؤية مصاحبة للسارد.

«وأجهشت فجأة وهي تخطو باتجاه الجدار، لحق بها في حيرة، داهمه عبقها كأنها بستان من أزهار، سأل بلطف:

ـخيرا، ما الذي وقع؟

صمتت لحظات ثم ردت باضطراب.

---

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص24.
[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 48.
[3] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 27.

-صرت أخاف.. عليك.

اندفع الداي حسين باتجاهها حتى كاد يلامسها، فاستدارت إليه وقد اغرورقت عيناها قال: عليّ تخافين؟ ومِمّ؟ أنا لا أخاف إلا من الله ولن...

قاطعته مضطربة:

-أخاف عليك من شياطين الإنس، من النصارى واليهود المتربصين بنا(...) وانطلقت منصرفة، تخطو على أصابع قدميها، فأعادها الداي حسين أمرا:

- عودي إلى مكانك، أفصحي عما في أعماقك، ما أخافك؟

-رؤيا رأيتها مرتين، وصرت كلما نمت خشيت أن أراها مرة أخرى.

-رؤيا؟؟

سأل الداي حسين بحيرة، ثم وقف وقد بدا شديد الاهتمام، واصلت تقول:

-تتجلى لي دوما قبيل الفجر بلحظات سيدي، حين أفتح عيني مذعورة يكون الأذان يرفع.

حملق فيها متمتما ويسراه تمسد لحيته الكثة، ثم قال ملوح برأسه:

- رؤيا.. فعلًا رؤيا، والرؤيا جزء من الوحي، خبريني أيتها القديسة بالتفصيل، سأدعو شيخ الإسلام ليعبر الرؤيا، تعالي تعالي نجلس.

جلس الداي حسين، لكنها ظلت واقفة مطرقة، تحاول أن تمسح عينيها وأنفها بمنديل أبيض، وحين رفع فيها بصره قالت:

-كان ذلك يا مولاي ليلة الاثنين السابق، ثم تكرر لي يوم الجمعة؛ وراحت تشرح.

- رأيت حفظ الله مولانا، رأيت مولانا في حديقة غناء ذات ورود عطرة بألوان وأشكال شتى، وأشجار مثمرة تكاد أغصانها تصافح الأرض، وكان الجو ربيعيا وموسيقى العصافير تملأ الفضاء، كان مولاي مستلقيا على سرير من حرير أخضر تحت شجرة وارفة.

وقام الداي حسين مبتهجا، وقال:

- الله، كل ما ذكرته مفرح جدا، إنها الفردوس الأعلى، أنزلني الله وإياك الفردوس الأعلى.

فلوح بيده قائلا:

- أكملي.. أكملي.

احتضنت منارة وجهها بيديها، فغطت عينيها، كأنما تمتنع عن رؤية شيء مخيف، وقالت: ورأيت يا مولاي عقربا أسود في حجم أرنب، ينط.. ينط.

عاد الداي حسين إلى مكانه، وجلس منكمشا، وقد تغيرت ملامحه إلى فزع جديد، وراحت منارة تواصل سرد الحكاية.

-وقفز العقرب في حجر مولانا الذي قام فزعا صائحا، وأسرعت إليك يا مولاي، وأمسكت أنت العقرب تود أن تضرب به الأرض، لكن اللعين عاجلك بلسعة في يدك اليمني، ثم قفز إلى رقبتك.

ضغط الداي حسين أصابع يمناه، ثم مدّ كفه إلى رقبته يتحسسها، متمتما.

- أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، أعوذ بالله.

وبسط راحته فمسح عرقا عن جبينه وقام مهدئا

- لا تهتمي إن هي إلا أضغاث أحلام، واصلي واصلي، حكاية مسلية.

-وليت الأمر توقف عند هذا يا سيدي، لقد راح العقرب يعدو كالغزال، ورحت أنت تصيح أمسكوا الخائن، أمسكوه، اقتلوه، أمسكوا يحيى الخائن اقتلوه، وراح جنودك يطاردونه دون جدوى.

وانتفض الداي حسين واقفا، يمد في اضطراب بصره إلى كل جهة، وهو يقول مكلما نفسه:

-يحيى! يحيى الخائن ؟!! يحيى الخائن ؟!!

وأسرع يلتفت إليها سائلا:

- ومن يحيى الخائن؟ من؟»[1]

يؤطر السارد الخطاب المعروض غير المباشر الذي يتورى فيه السرد، ويظل السارد /الشاهد يدلل على وجوده مصاحبات الخطاب التي تظهر لنا من خلال تدّخلات السارد قبل العرض أو خلاله أو بعده وما تحمله من دلالات تتصل بمضامين الخطابات المعروضة

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 51-54.

(اندفع الداي حسين باتجاهها ـظلت واقفة مطرقة ـقام الداي حسين مبتهجًا ـضغط الداي حسين أصابع يمناه).

يظهر من خلال هذا الخطاب المعروض قصدية حكائية التي استدعت توظيف هذا المشهد الحواري لفك شفرات عنوان القسم الأول (الحبر الذي خان أوراقه "إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ")،لأن كل المعاني الواردة في سياق الخطاب المعروض غير المباشر تحتاج لإضافات السارد اللازمة لإعادة إنتاج الخطاب وبناء أفكار الشخصيات.

يغترف السارد من البناء القرآني في محاكاة صيغية لرؤيا الملك في قصة "سيدنا يوسف عليه السلام"، وهنا يجد القارئ نفسه أمام تناص غير مباشر لقصة الرؤية ضمن حكي سردي مبنيًّا على معمارية تاريخية دينية تنحو بالنص منحىً ديني تاريخي "وكأن النص لا ينتظم خيوطه إلا إذا كان موصولا من جهات أخرى، كي ينهض على معمار نصي له جاهزيته التامة"[1]؛فالرواية تُعلم القارئ بنمط من التقابل بين نص يقع خارجيا بوصفه عتبة في عنوان القسم الأول يشعره بالدخول، ونص داخلي بوصفه مجموعة من التداخلات المتباينة بين السرد والعرض أي بين سرد الأقوال والأحداث.

انتماء النص إلى مدونة المرجعية التاريخية التي تتميز بحضور التاريخ كمادة خام، كان سببا في طغيان صيغة السرد المكثف على صيغة الحوار بين الشخصيات يتفق مع الغوص في الذاكرة لمعرفة معالمها وأعلامها ووقائعها المغيبة وإعادة إحيائها وبعثها بصورة يمتزج فيها التاريخي بالتخييل.

لقد قام السارد بتبئير الأحدث بتعويض المقاطع السردية بمقاطع حوارية لذلك يطغى الخطاب المعروض على كثير من الصفحات، مع ترك المجال للشخصيات كي تعبر عن المقاصد الحكائية؛ إذ "تعد هذه المقاطع الحوارية وحدات سردية توزع سياقات الحكاية وتعلن عن وظيفة نصية ملازمة للموقع المصاحب للحالة التي تستدعي توظيف المشهد

[1]ناصر اسطمبول: رواية عناق الأفاعي وقراءة تأويلية، عز الدين جلاوجي (قناة تهتم بمنشورات ومؤلفات الأديب الدكتور عز الدين جلاوجي وكل ما يتعلق بحياته)، قراءة عميقة وباذخة لرواية عناق الأفاعي نشرت بتاريخ 20ديسمبر 2021، الموقع الالكتروني:https://www.youtube.com/watch?v=SMoi4nYX3PY

الحواري"[1] تقاسم السارد الإخبار عن الوحدات الدلالية المشكلة للنص مع شخصيات فاعلة وغير فاعلة في توليد السياقات المرجعية التخييلية لسقوط الجزائر العاصمة اعتمادا على المرجعية التاريخية وبداية خيانة المستشار **"إبراهيم آغا"** لداي حسين وتحريضه على التخلص من قائد جيشه **"يحي آغا"** ،فكان أحد الأسباب في انهيار الجيش وضعف دفعاته ، ومن ثم تسهيل دخول القوات الفرنسية ميناء الجزائر وحلول الدمار وتفشي الفتن والفوضى.

أولى السارد صوتا سرديا ثانويا مهمة الإفصاح عن قضية الخيانة الأولى والتحريض على لسان الجارية **"منارة"**، التي أشعلت رؤيتها شرارة التشكيك وتخوين قائد الجيش ؛إذ أقنعت الداي أن العقربان الأسود في رؤيتها كان **"يحي آغا"** وعلى الرغم من أن **"منارة"** شخصية مساعدة لعمل إحدى الشخصيات الفاعلة وهو **"إبراهيم آغا"**، إلاّ أن السارد أوكل لها مهمة الإفصاح عن أسباب شكّ الداي في إخلاص قائد جيشه.

«أخبريني سيدتي الجميلة، الحسناء الفاتنة، بأي ذكاء أقنعته أيتها الماكرة؟

ـتقصد مكر الحلم؟

سألته متبسمة

فاقترب منها أكثر، وقد اشتد اهتمامه فعلًا

ـ سمعته يتحدث عن الحلم

ـلقد ابتلع الطعم، حين أخبرته أني رأيت قبيل صلاة الفجر، وقد نمت على وضوء، أن عقربانا عملاقا أسود اللون قد لدغه وفر، وأنه راح يطارده ويصيح: اللعنة عليك يا يحيى الخائن، اللعنة عليك.

وغرقا في الضحك، وعاد يجلس حيث كان على كرسي الداي حسين، وما كاد يتمالك نفسه حتى قال:

ـ يا لمكر النساء، ولا الشيطان يفلت منها»[2]

تمتلك شخصية منارة صوتا سرديا منذ اللحظة الأولى التي وهبها السارد فيها عبارات تلفظية دقيقة (عقربانا أسود لدغه، اللعنة عليك يا يحي الخائن) مارست من خلالها دورها في

[1]عبد الفتاح الحجمري: التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية (التركيب السردي)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 205.
[2]عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 59.

تبئير الأحداث، بل أنها أسهمت وفق مبتغاة تخييلية في رسم معالم الخطاب التاريخي ومواقف الدسائس والأحقاد.

لا تخلو أي وحدة من وحدات القسم الأول من الرواية من تفاصيل الخطاب المعروض، وفي تلك قصدية موضوعاتية "غرضها تحويل الحوار التاريخي الدرامي إلى مشهد تخييلي تتجسد من خلاله قدرات الروائي في عرض الأقوال التي تتلاءم مع الخطاب التداولي للسياق الراهن"[1]

يجعل السارد من أقوال الشخصيات في تناص مع القرائن الدينية والتاريخية الثابتة للفتن كما جاء على لسان كل من **"يحي آغا"** في حواره مع **"إبراهيم آغا"** في أثناء اجتماع الجيش وعرض كل التجهيزات لصد حملة القوات الفرنسية لدخول الجزائر عبر مينائها.

«رفع يحي آغا عينيه في إبراهيم أغا، ثم حدق في الداي حسين قائلا:

-نحن لا نخون من يضع فينا ثقته، وما قمنا به هو من صميم اختصاصنا ومهامنا، وأنا أطمئن الجميع، سنكسب النصر المؤزر، مادامت خيوط القيادة بيدي وحدي، ومادام الرجال لا يأتمرون إلا بأمري، وسيدي الداي حسين يدرك بخبرته الطويلة في هذا الميدان أن كثرة الرياس تغرق السفينة.

ضرب إبراهيم أغا الطاولة بيده وقام قائلا في غضب:

-وما محلي أنا من الإعراب يا سمو الداي يحيى؟ التفت إليه يحيى آغا وقال بحيرة:

-أهي الفتنة يا إبراهيم آغا.

قاطعه إبراهيم آغا

-الفتنة نائمة ولعن الله من يوقظها.

ارتجف يحيي أغا غضبا، ثم تمالك نفسه فتنفس بعمق وقال:

-الفتنة نائمة وأنت أيقظتها، لسنا في وقت تشاحن وتصادم، للبلد داي واحد هو سيدنا ومولانا الداي حسين، وقائد جيشها واحد يا إبراهيم آغا.

تبسم إبراهيم أغا في سخرية وقال:

[1] نسيمة علوي: جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني، دار النشر نور بابليشينغ (Noor Publishing)، ساربروكن، ألمانيا، (د.ط)، 2016، ص 172.

-في كلامك طعن في سمو الداي، وفي صهره يا.. حضرة.. قائد جيشها.

-هل لك رأي آخر؟

اقترب إبراهيم أغا من يحيى حتى كاد يلتصق به وقال:

-في هذا البلد داي واحد هو الداي حسين، وقائد جيش واحد هو الداي حسين، وإن نحن إلا جند بين يديه.»[1]

يبرز السارد تعدد الرؤيات في صورة الأحداث والشخصيات، وهذا ما يلحظ من خلال انفعالات وتفاعل الشخصيات فيما بينها، غير أن السارد يغير في مستوى الخطاب المباشر إلى خطاب غير مباشر بالتعليق عن الأقوال التي يتم نقلها عبر نعوت أو تعليقات (ارتجف يحيي أغا غضبا-تمالك نفسه فتنفس بعمق -تبسم إبراهيم أغا في سخرية) وعليه، فإن مصاحبات الخطاب صيغة مؤطرة تقوم بالتقديم، في حين، تأتي صيغة الخطاب المعروض متضمنة في نطاق صيغة الأصل ،وعن طريق التناوب ننتقل بين المسرود إلى المعروض غير المباشر ومنه إلى المعروض.

من دون شك أن التنويع الصيغي الذي لجأ إليه السارد مكنه من إنجاز تنقلات زمنية لينفتح الخطاب المسرود على شكل صيغة أخرى هي "المونولوج المسرود" الذي غالبا ما يرد على شكل تساؤلات تعبر عن حسرة في ذات الداي حسين بعد توقيعه معاهدة الاستسلام مع الكونت**" دي بورمن"** ومغادرته الجزائر العاصمة بعد أن سلم مفاتيحها للفرنسيين.

«ليس يدري إلى أي جهة ستقاد به السفينة، وليس يدري أي صفحات سيفتحها له المستقبل (...)

أليس جديرا به لو ظل هنا؟ أليس أولى لشرفه وكرامته وهو المحارب الصلد أن يموت مقاتلا بين طعن القنا وخفق البنود؟ وأي أيام هذه التي سيضيف صفحاتها لدفتر العمر فتسوّده لؤما ونذالة؟»[2]

يقدم السارد حدث الاستسلام بصوت **"الداي حسين"** الداخلي بأسلوب غير مباشر، وكأنها تأتي من وعي الشخصية؛ أي أنه يقدم الحدث النابع من الوعي مباشرة، ويقدمه في

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 61-62.
[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 135-136.

ثوب لغة الشخصية ووفق خصائص العملية الذهنية لديها[1]وعليه، يأتي الصوغ السردي للأفكار الداخلية الصامتة معقدا ،كون أن هناك تداخلاً صوتيًا بين صوت السارد والشخصية، ومعه تداخل وجهة النظر المفرد الغائب مع وجهة نظر المفرد المتكلم، والقصد هو الربط بين السارد والشخصية، وخلق تناغم بين الصوتين والخطابين والرؤيتين؛ فالخطاب في مجموعه مزدوج متداخل يحمل في ثناياه بعدا مركزيا يتمثل في تضمين الكاتب لرؤيته حول موضوع معاهدة دي بورمن أو معاهدة استسلام الداي حسين في تاريخ الجزائر والتنكر لروح المقاومة وشرف الدفاع على الوطن حتى الموت ونيل الشهادة بدل الاستسلام والخضوع والفرار المذل.

يختم السارد القسم الأول بخطاب مسرود يصف فيه مشهد تحويل جامع "كتشاوة" إلى كاتدرائية مسيحية الذي أشرف على عملية اقتحام الجامع الدوق "دو روفيغو" التي انتهت بمجزرة بشعة وفاجعة موت الشيخ أبو حمزة القرطبي ومعه سقطت مئات من الجثث دفعا عن الجامع، والبطلة في هذه الوضعية مقصاة من السرد الحكائي، في حين يعلق السارد على ما تحسه **"شامخة"** ضمن حكي جواني يطبعه بناء سردي ذو رؤية مصاحبة تنظم مجموع التخييل حول "رؤية مع" منسجمة ومتناغمة من خلال تعليق السارد على المجزرة.

«كانت في حاجة إلى أن تحكي للكون وحشية الإنسان يذبح أخاه الإنسان، يذبح العزل والأبرياء، يذبح البراءة والأنوثة، وأبدانا هدها الزمن، يغتال ببرودة الوحش الأزهار والعصافير وآمالا عبقت في النفوس»[2]

يكفي القارئ أن يلاحظ أن ضمير الغائب في بداية التعليق من المقطع غيره في نهايته ففي الأول يحيل الضمير "الـ **شامخة"** أما الثاني يحيل على **"ضمير الإنسانية"**؛ هذا الضمير الذي يجعل سارد أكثر قربا من الشخصية وأكثر تعاطفا معها، وهو ما يجعل الخطاب يأتي مزدوجا متداخلا، يجمع بين السارد والشخصية في الوقت نفسه، كأن الخطاب لا يمكن أن يكون إلا ثنائيا.

[1]روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص 66.
[2]عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 157-158.

نوّع السارد خطاباته حسب حاجة النص المحكي، وحضور الناظم الداخلي بشكل مميز، يبزر ذاتية الخطاب المسرود بالإضافة لصيغ المعروض الذي يكتسي طابع حكي الأحداث ونقل الأقوال، فاتحا المجال لتعددية الأصوات مما يضفي نوعا من الرؤية البوليفونية "ذلك أن الحقيقة توالد بالحوار والخاصية الحوارية في رواية الأصوات وسيلة تقديم الحقيقة"[1]وهذه التعددية من شأنها تحقيق المزيد من الترابط والمزيد من الوحدة الشكلية في اختيار المادة المعالجة لموضوع القسم الأول وإمكان تحقيق الإحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور الداخلي للشخصيات.

1-2 القسم الثاني (الصقر الذي خانته براثنه" قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنْتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ"):

يبئر السارد في هذا القسم حكيه حول رحلة شامخة مع أدهمها للالتحاق بجيش **"الشيخ محي الدين"** في دفاعه عن الأرض والشرف ومن بعده الالتحاق بابنه **"الأمير عبد القادر"** ومقاومته، ويتم ذلك عبر خطاب مسرود ورؤية داخلية للسارد.

«كانت شامخة قد استعدت لكل طارئ، تنكرت في ثياب تاجر بسيط، وحشت مكحلتيها جيدا بالبارود، لن يمنعها عن تحقيق مرادها أي عائق، لقد صارت المعركة الآن معركتها والثأر ثأرها، مستعدة الآن أن تقاتل هذا الغول الذي أزهق بكل وحشية روح أبي حمزة القرطبي وآلاف الأبرياء العزل، واغتصب بكل همجية هذا الوطن المسالم، وحاولت أن ترسم في ذهنها صورة السبط محيي الدين الذي شكَّ كبرياء فرنسا رغم شيخوخته، وتهيأ لها مهيبا تطوقه هالة من نور، وله جناحان يمكن أن يطير بهما، وله سيف ذو فقار، وابتسمت في أعماقها وهي تتذكر وصف أمها للحسن والحسين، ولأبيهما الإمام السيد علي قاهر الكفار»[2]

عبر لغة شعرية رامزة يسهب السارد في الإحاطة بروح البطلة وما يخالجها من أحاسيس مثقلة من إثر مجازر المستدمر الفرنسي، يؤطر السارد الخطاب بصيغة المسرود الذاتي مع تداخل صيغة المعروض وفق رؤية مصاحبة أي "رؤية مع" وتظهر كالآتي:

[1]محمد نجيب التلاوي: وجهات النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000، ص 55.
[2]عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 233.

«انضمت شامخة إلى جموع النسوة بعد أن استحمت، سمعت منهم كثيرا من الفجائع لكن ما روته لهم كان الأفجع، بكل ألم حكت لهم عن مذبحة جامع كتشاوة، والساحة العامة، وبكل حرقة نقلت إليهم مجزرة العوفية ومذبحة البليدة.

سهرت شامخة مع أهل البيت، حدثتهم طويلا عن مغامرات خالها الرايس حميدو، وعن نانّا بستانا للمحبة، وعن شامخ الذي لا تعرف مصيره إلى اليوم، وعن أبي حمزة القرطبي البدر الذي كان يشرق على الجميع، وعن استشهاده في الوقت الذي فر الأمراء والملوك.

قال الشيخ وهو يبتلع غصصا تراكمت في حلقه:

-الأرض يفديها أبناءها بنيتي الغرباء فلا أمل فيهم.»[1]

يؤثث السارد خطاب البيعة بمعروض يمزج فيه بين ذاتية المتحدثين في أثناء إنجاز الكلام؛ أي بين عرض خطابات المتكلمين وبين الآراء المتعلقة بمستقبل الإمارة تحت قيادة الأمير:

« قام الشيخ محيي الدين ثانية فاستل سيفه وقدمه لابنه عبد القادر قائلا:

-أيها الابن البار، أسلمك الأمانة بعد أن حملتها رغم الداء. والأعداء، وإني لأشهد الله تعالى ونبيه وملائكته أنك الأكفأ والأنسب لتحمل الأمانة.

وقام الشيخ أحمد بن التهامي فنزع عمامته ولفها على رأس الأمير ثم راح البقية يعانقونه مبايعين.

قال محمد المشرفي وقد سالت دموعه:

-كأني أستروح عبق الصحابة الأطهار، وهم يبايعون الرسول الأكرم تحت الشجرة. ثم رفع يديه إلى الأعلى وبسط كفيه ولج بالدعاء:

-اللهم إنك لتعلم ما في قلوبنا من صدق، وتعلم ما فيها من حب لك ولنبيك ودينك، اللهم فأنزل علينا السكينة وأثبنا فتحا قريبا»[2]

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي ، ص 231.
[2] المصدر نفسه، ص261-262.

يشارك السارد المتكلمين رؤاهم الذاتية، وعليه يشكّل صوته المصاحب في الخطاب ناظما داخليا يسهم في إضاءة حدث البيعة وشخصية الأمير؛ إذ يدبج وجهات النظر وفق مسار ديني متأصل حيث يزينها باستحضار بيعة الصحابة لرسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) عند الشجرة المباركة.

يقام حوار جواني بين الأمير ونفسه في لقائه مع الراهب الذي راح يعيد له حكاية شامخة ورحلتها للالتحاق بجيشه، حوارٌ تغزوه إشارات عميقة في حقيقة أن المرأة أساس الوجود.

«لم يكن لقاء الراهب ليشغل بال الأمير عبد القادر كثيرا...لكن حكاية شامخة وملامحها وشخصيتها قد شغلته كثيرا، أي عبقرية لهذه الأنثى الخارقة، هل يمكن أن تكون الأنثى أصل الحياة وأصل الوجود؟ وتمتم بأبيات ابن الفارض:

مَن لي بإتلاف روحي في هوَى رَشَإٍ*حُلْوِ الشمائل بالأرواحِ مُمتَزِجِ**

مَن ماتَ فيه غَراماً عاشَ مُرْتَقِياً * ما بينَ أهلِ الهوَى في أرفع الدّرَجِ**

مُحَجَّبٌ،لو سَرى في مِثلِ طُرَّتِهِ * أغنَتْهُ غُرّتُهُ الغَرّا عن السُّرُجِ**

وإن ضَلِلْتُ بلَيْلٍ من ذوائبِهِ * أهدى لعيني الهدى صُبحٌ من البَلَجِ**

وإن تنَفّس قال المِسْكُ مُعْترفاً * لعارفي طِيبِه، مِن نَشْرِهِ أَرَجي»**[1]

تمثل تلك الإشارات العميقة تساؤل الأمير حول إمكانية أن تكون المرأة أساس الوجود رؤية سردية يسعى السارد لإيصالها عبر خطابه؛ إذ يصورها الخلاص؛ وهذا ما لا يتعارض مع تنوع أدوارها كونها توحد أبعاد هذه الرؤية بين ما هو تاريخي وما هو نضالي وما هو صوفي[2]

تواصل شامخة رحلة المقاومة ومعارك النضال ضد المستعمر والخونة مع الأمير عبد القادر، ويقدم السارد تفصيل تلك الرحلة عبر خطاب مسرود يتداخل فيه الخطاب المعروض يتخلله وقفات وصفية لبعض المشاهد الحوارية ذات البعد الصوفي بين الدرويش وشامخة

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 304-305.
[2] عبد القادر فيدوح: مرايا الذاكرة في عناق الأفاعي للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي، ص 99-100.

«وارتفع صوت الدرويش مبحوحا، تناهت إلى شامخة بعض كلمات متقطعة، يا نايم. تهوم، وأسرعت شامخة تلقاه، صاحت فيه:

- يا درويش يا درويش.

ظل يردد وهو يندفع إليها: يا نايم قم وحد الدايم، يا نايم قم وحد الدايم.

تمتمت شامخة: سبحانه، ثم قالت: أي نائم تقصد؟

- لا يقظان يا شامخة.

غيرت دفة الحديث قائلة:

- نذهب إلى سوق العصر.

وأسرعا معا، تلزم شامخة الصمت غالبا ولا يكف الدرويش يردد: يانايم قم وحد الدايم، يا نايم قم وحد الدايم، كأنما يغنيها»[1]

يميز الخطاب المعروض تلك العبارة التي يتلفظ بها الدرويش (يانايم قم وحد الدايم، يا نايم قم وحد الدايم)، يتوسلها السارد بدلالات دينية ورمزية صوفية بالغة التأثير، ويطلق العَنان لمخيلة شامخة في فهم معانيها؛" فلغةُ الدّرويشِ كلُغةِ الوحيِ، وحده صاحب الروح والقلب النابض من يمكنه إتقان هذه اللغة، حتى وإن لم يملك يومًا لسانًا"[2] ليغير السارد إيقاع السرد بعد الجواب (لا يقظان يا شامخة) نحو الصمت والتدبر.

على مدى صفحات عدّة يهيمن الخطاب المعروض، ليغيب صوت السارد تاركا المجال للمحاكاة (Mimésis) مزدوجة الوظيفة: -قلة كمية الإخبار وتدني حضور السارد الذي ينهض به- بإظهار خطاب معروض ذي مظهر دراميٍّ، لينشأ نوعا من التنويع الصوتي والتعدد على مستوى وجهات النظر المساهمة في تحقيق الأبعاد الدرامية اللازمة، مع إضافة كلمات القول لتشكيل المعروضات غير المباشرة وتوظيف تدخلاته التي تصف الانطباعات وتستبصر الأوضاع والأحداث.

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 345-346.
[2] خالد محمد عبده: معنى أن تكونا صوفيا، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط2، 2018، ص 81.

يعرض السارد حرقة وحزن الأمير على أُولَئِكَ الأبرياء الذين استشهدوا في **"معركة أم العساكر"** وعرض توسلاته إلى الله ضمن خطاب مسرود في صيغة معروض ذاتي بمعينات لفظية تدل على حوارية الشخصية مع نفسها في أثناء إنجاز الحدث.

«انفض معظم الناس عائدين من المقبرة الجديدة التي أقاموها القتلى اقتحام مدينتهم معسكر، بعض من القلوب الكئيبة بقيت تستند قبر حبيب فقيد، ظل الأمير عبد القادر واقفا يطوي يديه في حزن، يتأمل مئات القبور التي اختلفت أحجامها، واتفقت في الحزن الذي جللها، كان الوقع عليه شديدا وهو يرى هؤلاء الأبرياء وقد ذبحوا بطريقة همجية يعجز الحيوان عن محاكاتها، بل حتى عن التفكير فيها، ترددت في ذهنه الآية الكريمة "أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء؟"، تساءل في أعماقه، هل هؤلاء السفاحون هم من قصدتهم الملائكة؟ وانفجر يبكي بحرقة، ويمد يده إلى السماء داعيا بصمت: اللهم تقبلهم في الشهداء، اللهم لا تكلنا للفسدة الظالمين، اللهم لا تجعل لهم علينا سبيلا.

حين انتبه الأمير عبد القادر لنفسه لم يجد إلا بعضا من رفاقه ينتظرونه»[1]

يتراءى للقارئ من خلال هذا المشهد المعروض حدوث تدخلات ذاتية للسارد برؤية داخلية لما يجري من جزئيات في الحدث ليقوم بدور السارد/ الشاهد الذي يرويه؛ إذ إنّ السارد يؤطر الخطاب المعروض بعد تحويله إلى مسرود يتوازى فيه صوته وشخصية الأمير، ليشكل صوته في الخطاب ناظما داخليا يكرر سؤال الأمير ودعائه، بالمقابل، لم يمنع السارد أناه من تحويل الواقعي إلى أدبي تخييلي مثلما حدث في التعليق عن تضرعات الأمير التي رددها بصمت.

تدخل البطلة **"شامخة"** في حالة من الذهول والسعادة بعد ظهور أخيها شامخ، ليختلط حينها صوتها المنقول مع صوت **"الفارس كث اللحية"** يشكّله السارد حسب رؤيته إلى المجد والرمز التاريخي النضالي.

«ألف الناس الفارس كث اللحية وهو يقص عليهم كل يوم أخبارا عن شرق الوطن حيث كانت تبزغ شمس قسنطينة... وعن معركتها الأخيرة التي انحنت فيها للوحش الكاسر، عن بطلها الغريب الذي أرسلته المقادير من السماء ليوقع على لوح البطولة.

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 376-377.

وكانت دهشة شامخة كبيرة وهو يذكر اسمه، ردت بصوت مسموع وكل بدنها يرتجف:

-شامخ.

أكد الفارس كث اللحية

-أجل شامخ، شامخ القلعي، الفتى الأسطورة الذي دوخ فرنسا ودوخنا ودوخ المدينة، نزح بعد سقوط البيضاء، مع زوجته وطفليه، وفي أيام ملأ النفوس حماسة، وشحذ القلوب كبرياء، كان خطيبا مفوها، ومقاتلا عنيدا، في عينيه هدير الموج، وفي صوته قوة الريح.

كانت آخر كلماته تصل باهتة إلى أذن شامخة، وقد راحت تنسحب منتحبة(...) شغل ظهور شامخ المفاجئ كل حياة شامخة، تجلس إلى الجميع محدثة عنه مذ كان صغيرا يكبرها بعامين، إلى أن تمرد على حلقات أبي حمزة القرطبي، وعكف على إقامة علاقة محبة مع المهر الأدهم الذي ابتاعه والده خصيصا له ولشامخة، إلى أن تمرد على الجميع وارتمى في حضن البحر متأثرا بما كان يحيكه الناس عن بطولات خاله الرايس حميدو، ومن ذلك لم يعد يراه أهله حتى ملأ قلوبهم أسى وألما، ويأسا من عودته من جديد، خاصة وقد نسج الناس قصصا عن مقتله، وهي قصص تحولت إلى يقين في قلب نانّا، التي ظلت تؤكد أن قلبها لا يطمئن إلى ما يقولون، وكان ظهور الأشباح في قلب العاصمة فجأة لمقارعة المحتلين مناسبة لعودة الحديث عن شامخ وهو يبعث من جديد، خاصة وقد حصل شبه إجماع على أنه هو من يقودهم ويخطط لكل هجماتهم»[1]

يسعى السارد إلى إقامة بلاغة قصصية وجمالية أسطورية وإنجاز تاريخي؛ فعن طريق إقناع المستمع والإلحاح على تحريكه وإثارته يبدأ السرد البلاغي في التحرر من قيد العرض البرهاني، كي يؤدي وظائف أخرى تجعله أقرب إلى نطاق الشعر[2]ويستمر الحكي الخالص مع تواتر صيغ المنقول والأقوال بين الحين والآخر ليكون له بؤرة مركزية يدور حولها السرد، بينما تتخذ الجمالية الأسطورية مسارا نضاليا يمتاز بالعزم والبسالة ويتسم

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 392-394.
[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وبلاغة النص، ص 255.

بطُّمَأنِينَة الحوار الجواني حين يأسس فكرته القومية التاريخية فهذا المجد يخفف من وطأة الشوق للقاء.

يؤطر السارد أيام مقاومة الأمير عبر القادر كما يريده وفق خطاب مسرد ذاتي، مع غياب صوت الأمير ليشكّل أجزاء الخطاب وفق مستويات إبداعية تطرح تلك الأيام لحظات للتواصل الروحي والانعزال البعيد عن بشاعة الحرب وجرائم الإنسانية.

«مرت الأيام على الأمير عبد القادر حزينة كئيبة، يقضيها بين صلاة وذكر، ويغرق أحيانا بين طيات الكتب فلا يصحو من سكرها، كانت الأرض حوله أضيق من سم الخياط، وكان قلبه داخله أوسع من كل الدنيا، يمد نظره حوله فيؤلمه ما لحق بالناس، تتعسه البسمة المشنوقة على الشفاه، والفرح المغتال على العيون، والأرض العذراء وقد دنسها الأنجاس، شنقوا فيها أغاريد الطيور بحبال حقدهم، وذبحوا فيها موسيقى الجداول بخناجر كرههم، وأحرقوا فيها بهاء الأزهار والأعشاب بنيران بغضهم»[1]

من الملاحظ أن تلك الأيام تتوارى ها هنا، فما يشعر به الأمير يعرفه السارد ويشعر به، فيضيف إليه بعض التحريفات الجمالية التي تُلغي ذاتية ووحدانية الشعور والإحساس، حين تتحول مرارة الأيام إلى موضوع للتبئير تنبني عليها بقية الأحداث بتوقيع معاهدة الاستسلام مع **"الجنرال لامورسي"** المعلنة عن نهاية مقاومة الأمير عبد القادر التي دامت قرابة العقد والنصف.

يحتكر السارد الوصف والتعليق ولا يترك المجال أمام صوت الأمير؛ حين يُحوِّل صِيَغهُ الكلامية إلى خطاب منقول غير مباشر يتصرف فيه لتسريع السرد والحصول على النهاية المتخيلة.

1-3 القسم الثالث (الدرب الذي أكتشف سبيله" وعلامات وبالنجم هم يهتدون"):

إن موضوع التبئير في القسم الثالث يدور حول البطولة والشجاعة والتضحية، وقدرية المكان لتكون واحة الزعاطشة رمزا لرؤية تخييلية مختلفة، ينحصر صوت شامخة في صوت داخلي، ليتحرر صوت الناظم الخارجي في توظيف الفعل الحكائي حسب رؤيته

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 473.

الخلفية لأحداث قصة تاريخية شبيهة بقصة سيدنا موسى عليه السلام مع أخته حين أرسلتها أمها للبحث عن مستقره ومعرفة خبره.

«في البعد تراءت واحات نخيل في منحدر من الأرض، كأنها تقوم نشازا في هذا الفضاء البائس، ابتسمت القلوب رغم الشعث الذي عرش على الوجوه، وزادت الخيول في سرعتها تسابق ما تبقى من نهار لتبلغ الواحة، للخيل أحاسيس تفوق أحاسيس البشر، وارتعش قلب شامخة، هل يمكن أن يكون شامخ على بعد ساعة من زمن؟ هل يمكن أن تهديها الأقدار لقاء بأخيها وقد حرمت منه سنوات طويلة؛ وأنى للقلب أن يهرب من القلب؟ وأني للأقدار أن تحرم القلوب المحبة من لقاء يطفئ لهيب الشوق؟»[1]

يخضع خطاب البطلة **"شامخة"** الذهني إلى هيمنة الخطاب المسرود، الذي تكفّل به خطاب السارد الذي يعتمد على بعض المؤشرات الرمزية القدرية التي تحدث نوعا من الشرخ السردي المؤدي إلى إبطاء خطابه المسرود وإطالة الوصف والتعليق، وبذلك يمتلك السارد رؤية شاملة لما يجول في جوانيات شامخة وما يحيط بها من كائنات ورقية متحكما في مشيئة التقديم والتأخير والتعليق على الحدث المروي.

يتصرف السارد في تصوير النهاية المأساوية لواحة الزعاطشة والمقاومين فيها بقيادة **"الشيخ بوزيان"** و**"شامخ"** بوصفه السارد / الشاهد.

«بدأت المدفعية تصب جام غضبها على محيط الواحة، ثم تمتد حتى أعماقها، امتلأ الفضاء غبارا ودخانا، وبهت لون شمس الخريف كأنما تسربلت لباس الحزن، وتعالت صيحات المقاتلين والمتألمين، وفجأة خرست المدفعية، وأعطى العقيد كريوسيا أوامره لمدبب الأنف، فانطلق يقود المئات من فرسانه يخترق الواحة وقد تخلخلت دفاعاتها الأولى، ظل العقيد كريوسيا يتابع المعركة انطلاقا مما يصله من أصوات، حتى إذا بلغته الإشارة أعطى الأوامر لقادة الفرق فاندفعوا يخترقون الصفوف، وقد تم فتح ثغرات داخلها، بعد أن تهاوت أشجار الواحة، وقتل المئات من المقاومين.

داخل الساحة العامة وبين الخيام التحم المقاتلون بكل أنواع الأسلحة، وقد اشترك جميع من بقي في المعركة، حتى النساء والأطفال والعجزة، والتهبت النيران في كل مكان،

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي ، ص 522.

وكاد الدخان يغتال نور المساء وقد تلبدت السحب وعصفت الرياح الرملية، ظل شامخ يمد بصره في دهشة وقد تراكم أمامه آلاف القتلى والجرحى، يحاول وهو يقفز فوق الجثث أن يدافع عن الضعفاء العزل، صاح الشيخ أحمد بوزيان بأعلى صوته يدعو الجميع للصمود واستقرت في فخذه طلقة من بندقية قريبة فانهار فوق جثث تراكمت حوله، أسرع إليه شامخ يحاول أن يسحبه بعيدا، التقت عليه طلقات مختلفة اخترقت كل جسده فهوى جثة هامدة، أسرعت شامخة تقفز بعيدا، وهي تجر خلفها زنوبيا التي لم تقاوم رؤية المشهد فانهارت»[1]

ظلت وجهة نظر السارد متميزة خلال الحكي،لتمنحه ملكة إبداعية يطرحها الصوت السردي في وحدات القسم، معلنًا عن حضوره غير المشارك في مشهد نهاية شامخة وقتالها الأخير مع **"الأشقر"** المعمر و**"كوهين"** اليهودي و**"مدبب الأنف"** الخائن معترفا بحقيقة "عناق الأفاعي" في خاتمة الرواية، مفصحا عن هوية الأفاعي المتعانقة التي كانت تلاحق شامخة في رحلتها وبطولاتها، وكان هذا الاعتراف موضوعا للتبئير التي دارت حوله جل الأحداث في عناق الأفاعي التي سبقت وتلت الوصول إلى النهاية المبأرة.

«وقف مدبب الأنف بعيدا يتابع المعركة التي بدا فيها كوهين والأشقر أضعف من أن ينازلا شامخة، وراحا يتقهقران أمام ضربات شامخة حتى أسندا ظهريهما إلى صخرة عملاقة، وعلى أعتابها خرا صريعين.

حين قفزت شامخة مبتعدة، أطل مدبب الأنف من خلف الصخرة، تأمل جثتي رفيقيه وقد هزته الدهشة فارتعش كل بدنه، استل بندقيته سريعا من فوق ظهره، وفتح من فوهتها على شامخة جحيم الموت، ولم تجد شامخة في تلك اللحظة إلا خنجرها تستله من حزامها وترمي به ليستقر في قلب مدبب الأنف، دوت صيحته تشق سكون السفح الذي غطاه دخان وغبار كانت زنوبيا ومعها علي قد أسرعا إلى مكان المعركة، وكان المساء قد سحب آخر خيوطه ليفسح المجال الستائر الليل، مدا أنظارهما حيث كانت شامخة تلألأ المكان فجأة، ظل النور المتوهج يرتقي رويدا رويدا والجميع يتابعه بدهشة، حتى استوى نجمة في السماء تضيء كل الجبل.

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص585-586.

ومن خلفهم ارتفع فحيح نتن، التفتا وقد تملكهما الرعب، قريبا من الصخرة انتصبت ثلاث أفاعي، تراجع علي حيث أمه، ضمته إليها وهي تستعد لمواجهتها، انسابت الأفاعي واندفعت تتسلل عميقا في جوف الأرض. قفزت زنوبيا وخلفها علي باتجاه القمة، في الأعلى حلق حولهما عشرات الأطفال، كان ظلام الليل حالكا، لكن النجمة ظلت تلمع في السماء بديعة أنيقة»[1]

يبني السارد صيغ الخطاب على وحدة تركيبية متجانسة يغزوها الوصف الشعري باعتماد الرمزية الدينية والصوفية كوسيلة فنية باعتبارها إضافة لترابط الدوافع الداخلية والأيديولوجية، ومن بين الأبعاد الشعرية التي استفاد منها السارد توظيفه النص القرآني كعنوان فرعي للقسم الثالث **"وعلامات وبالنجم هم يهتدون"** و" لهذا التوظيف شذراته المقدسة وتحسين الأسلوب، ما يفضي على النص جمالية ورؤية فنية واضحة، فحازت بذلك جمالية التناص على كل أبعاده الفنية"[2]إذ قدم حضور النص القرآني رؤية خاصة بالسارد تعبر عن نهاية صوته الإبداعي، فموت شامخة وتحولها للنجمة كانت موضوعا للتبئير في هذا القسم؛ فكانت رمز الخلاص والنور الذي يهتدى به ليجعلها السارد علامة، يُعّلم بها الطرق لمواصلة الرحلة.

2- أشكال الخطاب المسرود:

2-1 التسلسل أو التتابع (Enchainement)**:**

يبرز خطاب السارد في ثلاثة أشكال سردية هي التسلسل والتضمين والتناوب، إذ يقوم التسلسل على رصف مختلف القصص ومجاورتها؛ أي تتوالى حكاية قصص متعددة؛ فـبعد الانتهاء من حكاية القصة الأولى يتم الشروع في حكاية القصة الثانية.[3]

يظهر لنا التسلسل في **"عناق الأفاعي"** من خلال تتابع الخطابات وتسلسلها في الحكي؛ إذ يبدأ السارد بتقديم ملخص وصفي عن شامخة وعلاقتها بخالها "الريس حميدو" ثم

[1]عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي ص 600-601.
[2]مديحة سابق والطيب بودربالة: تمثل الخطاب القرآني في روايات عز الدين جلاوجي، مجلة الإحياء، جامعة باتنة 1 الحاج لخضر، الجزائر، مج 20، ع24، ماي 2020، ص583.
[3]تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص56.

يتعرض بعدها إلى رحلة البحث عن أخيها شامخ وتتبع أخباره وما يحيط هذه الرحلة من بطولات.

مع استمرار رحلة الخطاب المسرود عبر خط تسلسلي، يرصد السارد الأحداث الأساسية والتعليق عليها في حدود ما يحتاجه النص، وفق كلام موضوعي ويظهر من خلال هذا المقطع.

«كانت أحلام الأمير عبد القادر أكبر من أن تحد، وأكبر حتى من أن تسعها عقول من حوله من أتباعه، كان كل همهم أن يقفوا صفا واحدا في وجه الصليبيين ويمنعوهم من الاستيلاء على أرض الإسلام، وكان يحلم بإعادة مجد الإسلام بإقامة دولته على أرضه بعد أن تضعضعت أركانها على يد الأتراك»[1]

يستعرض السارد بضمير الغائب الصراع بين الأفكار المتعددة للشخصيات في حين يترك العنان لأفكاره وآرائه، ونسبها للشخصيات، دون أن يفسح لها المجال للتعبير والتحدث عن نفسها.

إن التسلسل الحدثي في **"عناق الأفاعي"** يوقع القارئ في تعالق بين النهاية التي تنتظر البطلة **" شامخة"**، إذ في غمار البطولات السردية نتتبع تداخلات وتفاعلات صيغية بين صوت السارد والشخصية وامتزاج الواقعي والتخييلي وتفعيله.

«كانت شامخة وزنوبيا قد أكملت تهريب مئات من الأطفال والمسنين عبر مسارب مختلفة، لتحضنهم الفيافي القاحلة، وجلستا تأخذان قسطا من الراحة، تمددت زنوبيا، وظلت شامخة تستند جذع نخلة، لا رغبة لها في النوم، وأنى لها ذلك وهي تنتظر انفجار المدافع في عمق الواحة بين لحظة وأخرى، عادت بها الذكرى سريعا إلى مجزرة جامع كتشاوة، وتجلى أمامها أبو حمزة القرطبي شامخا يتحدى بصدره العاري همجية الفرنسيس، ثم هو يذبح كطائر خُطاف، ثم يرفرف عاليا حيث جنان الخلد، ثم تمتد يد الهمج لتحصد أرواح الآلاف من الأبرياء العزل»[2]

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 270.
[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 583.

يلجأ السارد إلى تغييب الراحة التي تبحث عنها **"شامخة"**، في حين، تسمح لحظات الاسترجاع بتسلسل عدة أحداث قريبة من الواقع الحكائي، كاستعراض وحشية المستدمر الفرنسي، ومن ثم العودة لهمجية المجازر في حق الأبرياء العزل، وقد كانت شامخة تستبصر الوضع فيما يجري في الأرض من ابتلاء وتحاول أن تتمكن منه سعيا إلى إيجاد مخرج يتناسب مع المقام.[1]

2-2 التضمين (Enchâssement)**:**

يُعرف التضمين بأنه إدخال وإدماج قصة في قصة أخرى[2]بحيث يتم عبر علاقتين أساسيتين الأولى العطف (coordination) والثانية التبعية (subordination)

يلجأ السارد إلى المزج بين صيغتي المسرود والمسرود الذاتي، أي بين ذكر الأحداث وتفصيلها بعيدا عن تدخلاته الذاتية الإنشائية وبين مصاحبات المسرود كالتعليق والاسترجاع والوصف.

يظهر تضمين القصص في أثناء محاولة السارد المتكررة في بعث نفس جديد للخطاب الحكائي لذلك يعمد إلى الواقع المتخيل كي ينسج على منواله واقعا محكيا مثل هذا المقطع التضميني:

«مكان القصر كان كنيسا يهوديا صغيرا، أقامته ثلاث عوائل في منخفض من الأرض لممارسة العبادة، وحوله أقامت بيوتها أحاطتها بأشجار سرو، وفي الأعلى بنت حولها سورا مرتفعا، جعلها بمعزل تام عن الناس جميعا، غير أن زلزالا رهيبا ضرب المكان فدمر الكنيس والبيوت وطمر الجميع، ومع الأيام سويت بهم الأرض، إلى أن اشترى القلعي الجد السهول وأقام قصره قريبا من الكنيس.(...) وتجلت المدينة البيضاء لكوهين كعروسة ستزف إليه قريبا، وتخيلها وهي تستسلم للفاتحين الجدد يغتصبون عذريتها إلى الأبد، لتكون بلون أخر، وطعم آخر، وعبق آخر، وتناهت إلى مسمعه أجراس الكنائس تهتز لها جنبات المدينة، تعانقها دعوات الكنيس الذي حلم ببعثه قريبا من قصر آل القلعي»[3]

[1]عبد القادر فيدوح: مرايا الذاكرة في عناق الأفاعي للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي، ص100.
[2]تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 56.
[3]عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي ص 83-96.

ضمَّن السارد في حديثه عن ماضي قصر **"آل القلعي"** قصة كنيس يهودي، مهمتها المقاربة السردية للواقع الحقيقي والتعليق؛ إذ لا تسهم في بنية الحكي إلا بقدر ضئيل.

إن قصة **"الكنيس اليهودي"** الذي ضمّنها السارد حكّيَّهُ السابق لمحتواه ضمن مجال تاريخي ديني غايته تغريب القصة وإدخالها في متوالية مختلفة الدلالة عن الواقع الحكائي، حتى تغدو **"دعوات الكنيس"** الذي يحلم بها **"كوهين"** أن تنبعث من قصر القلعي، تواصلا تاريخيا بين القارئ والسارد "إذ تستبعد الغاية من المنظور الاعتيادي لها للوصول إلى الغايات المرجوة منه فينتج عنه إطالة في عملية الإدراك"[1] فتغريب القصة هدف بذاته ينبغي إدامته؛ له فاعليته الملقاة على عائق مخيلة السارد الذي راح يخوض في التاريخي والديني المحظور، وصراع المسلمين مع اليهود وسعيهم في الاستيلاء على ممتلكات الغير في مساعٍ مستمرة للتهويد.

يرتبط التضمين في أغلب الحالات بالمشهد الاسترجاعي، أي بعودة شريط الذكريات إلى أفق الحدث الآني، وعليه، يختار السارد في هذا الموقف خطابا مسرودا ذاتيا؛ فأثناء استرجاع **"نانّا "** لذكرياتها وعلاقتها بعائلة القلعي، يجد طريقا لتضمين رؤاه التخييلية لإبراز القصة الرئيسة عبر خرق حكائي تَضَمَّنَ قصصا قصيرة تعد اختصارا للحدث الكبير في الرواية وفق صيغة مسرودة طويلة المدى تظهر كالآتي:

«وجلست تعيد إلى ذاكرتها عقودا مضت عليها في هذا البيت حين استقدمها علي القلعي من الشارع، وقد كانت مشردة تعيش على صدقات الناس، واحتضنتها زوجته رفيقة لها لا خادمة، وعلى يديها تربى ابناهما شامخ وشامخة، اللذان كانا لا يريان نانّا إلا أمهما أيضا، يأنسان إليها، ويسران إليها أكثر مما يسران لأمهما.

جنح شامخ إلى عالم البحار، وأوغل فيه كلية بعد وفاة والده، رغم محاولات والدته في أن تثنيه عما كانت تراه مجرد غي أودى بخاله ...وظل شامخ مصرا على عشق البحر ومعانقة أهواله، وقد رضع ذلك صغيرا من فم والدته حين كانت تهمس في قلبه الصغير

[1] روبرت سي هول: نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992، ص46.

بأساطير عن عبقرية خاله وبطولته، وعن انتصاراته على الجن والعفاريت والحيتان العملاقة...حتى ملأت وجدانه حكايات وأساطير لا تنتهي عن خاله.

في حين اكتفت شامخة التي كانت تصغر أخاها بأربع سنوات كاملة ببطولتها داخل ذاتها، وقد كانت أميل إلى العلم والفن أول الأمر، ثم تعلق قلبها بالفروسية، وصارت تقضي كثيرا من وقتها مع مهر أدهم... وتعلقت به وتعلق بها، ومعه مهرت في الفروسية، غير أن جنونا صار يعصف بها نحو البحر والمخاطرة في أمواجه بعد وفاة والدتها، كلما استرجعت ذكريات والدتها استرجعت معها حكاياتها عن خالها»[1]

إن التضمين الذي اعتمده السارد كان على درجة من الطول ويأتي لغاية جمالية وظيفتها ملء فراغ الحكي وتضخيم حجم الخطاب المسرود، كما استطاع أن يغير نسق البناء نفسه، فتضمين السارد قصة كل من **"شامخة"** و**"شامخ"** ضمن قصة الخادمة **"نانّا"** بوصفها قِصَصًا ذاتية نشأت عن القصة الرئيسية وذات علاقة بها؛ فهي بدورها تنازع القصة الأصلية على السرد، فتغير نسق البناء من التتابع إلى التناوب، وهو النسق الأكثر جمالية وحداثة في البناء[2]

2-3 التناوب (L'alternance):

توليفة من المساقات السردية؛ تحكى في اللحظة السردية نفسها أو لحظات مختلفة، كأن يحدث تناوب لوحدات من مساق معين مع وحدات من مساق آخر[3]

يعتمد السارد على المسرود المتناوب في **"عناق الأفاعي"**، إذ يلجأ إلى استرجاع أحداث تم القفز زمنيا ليعود إليها، كأن يحكي السارد أصل **"الجارية منارة"**؛ إذ اعتبر **"كوهين"** ما قامت به من خيانة للداي حسين نصف النصر الذي حققته فرنسا، ثم يقتطع

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 30-31.
[2] ايمان حسين محيي: بنية الحدث في رواية (مقتل بائع الكتب) للروائي سعد محمد رحيم دراسة فنية موضوعية، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، بغداد، العراق، ع 2، 2020، ص 128.
[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص 23.

المباشرة السردية لينتقل إلى القصة الحقيقية لوصولها لقصر الداي ليعود إلى الإحاطة بالمكيدة ونتائجها.

«هل تدرك يا سيدي أن نصف النصر الذي حققته فرنسا كان بفضل هذه الساحرة؟ اسم هذه الفاتنة الساحرة أريئيل وهو اسم يهودي.

-لم تخبرني كوهين، كيف كان لهذه الحسناء نصف الفضل فيما حققت فرنسا.

-لأريئيل قصة طويلة، ملخصها أني رحلت بها منذ خمس سنوات من شمال تركيا، كانت آنذاك كاعبا تسيل لعاب القلوب، بقدر ما حباها الله من جمال حباها من ذكاء، وبقدر ما حباها من شجاعة حباها من إخلاص ووفاء، وبعتها للداي حسين على أنها مسلمة من تركيا اسمها منارة، قلت له: يا سيدي لقد طوح بها اليتم في سوق النخاسة، وما كدت أراها حتى خطرت ببالي، فلا يليق بهذا الحسن الرباني إلا مولانا الرباني الداي حسين.

واصل كوهين ثم كان يا ما كان، في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، وأدرك كوهين لذيذ الطعام فسكت عن لغو الكلام»[1]

يستعين السارد بوصفه ناظما خارجيا بشخصية كوهين، ليتناوب على حكي هاتان القصتان وفق مسرود ذاتي تتخلله بعض المقاطع المعروضة كجمل (هل تدرك يا سيدي أن نصف النصر الذي حققته فرنسا كان بفضل هذه الساحرة؟ / ثم كان يا ما كان، في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، وأدرك كوهين لذيذ الطعام فسكت عن لغو الكلام) التي تؤدي وظيفة استرجاعية اختزالية تملأ الفراغات الفنية في الحكي.

يلحظ القارئ من خلال هذا التقديم تناوب قصتين حدثتا في الماضي، لا يجمع بينهما إلا كونهما جَرَتَا في زمن واحد، وعليه، رأى السارد ضرورة العودة إلى أصول الحكاية وفق رؤيته للحدث الذي يتخذ شكّلا دائريا من الناحية الزمنية، فقد انطلق من لحظة حاضرة نحو الماضي لاستعادة حدث سابق،وتحويله إلى لاحق يشفع للسابق ما تركه من ثغرات على مستوى الخطاب.

يستمر السارد في اعتماد التناوب واسترجاع الأحداث بغرض دمج القارئ في عالم الحكي، ومنحه معرفة أكثر بالشخصيات والخلفيات التي أسهمت في صنع الأحداث؛ فالسارد

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 175-176.

ترجع بالذاكرة إلى ماضي **"شامخ"** فيذّكر تفاصيل لقائه بزوجته زنوبيا التي شرعت الأبواب للماضي بكل ما يحمله من بوح وأحداث.

«الصدمة كانت كبيرة وشامخ يقص تفاصيل غريبة عن زوجته.سحبها ذات يوم من بين مخالب موج شرس، وقد أعياها التجديف، احتفظ بها في مسكنه الخشبي على شاطئ البحر، كانت في العشرين من عمرها، لكنها لم تكن تعرف شيئا عنها وعن أهلها، كانت صدمة الغرق عليها قوية، ففقدت ذاكرتها، ولم يجد شامخ حلا لها وهي تقيم معه غير أن يتزوجها، ومعه بدأت تبني ذاكرة جديدة، بدايتها تلك اللحظات الأولى التي نجت فيها من الموت غرقا، ومعه خاضت بعض معارك البحر، ثم بعض معارك البيضاء حين تبنى شامخ حرب المباغتة أو حرب الصعاليك الأشباح كما سماها، ومعه ارتحلت إلى قسنطينة التي كانت فأل خير عليه فرزق بولده البكر علي الذي كان وضعه فأل خير على والدته وهي تستعيد ذاكرتها، وكانت الصدمة شديدة الوقع عليهما وهي تبوح له باسمها: زنوبيا، ويكفي أن تذكر لشامخ ذلك حتى تعود به الذكرى سريعا إلى شاطئ الصخور الذي قيل إن أبا حمزة القرطبي قد فقد فيه زوجته وابنته زنوبيا، ليقضي وهو على يقين أن البحر ابتلعهما، فعاش ما تبقى من عمره حزينا كئيبا عازفا عن الدنيا، حتى قضى شهيدا في الدفاع عن جامع كتشاوة، لتسوق الأقدار ابنته إلى شامخ فيتزوجها وينجب منها عليا على مشارف قسنطينة والبنتين وهو يجوب جبال الأوراس مع أحمد باي داعيا للجهاد»[1]

يتوارى السارد خلف ذاكرة **"شامخ"**، إذ يوكل مهمة الماضي **"للهو"** الذي يسود ضميره الغائب التناوب القصصي، واستطاع عبره نقل تفاصيل الحدث وأمكنته المتعددة في الوقت نفسه الذي ينقل فيه جملة المشاعر التي انتابت **"شامخ"** حينها، التي حملت مضامين حكائية أخرى سدت عدّة ثغرات في استمرارية الحكي، وأثثت مسارات جديدة ساعدت المتلقي في تجميع الأحداث، وإقامة الوصل بين السرد الآني والسرد التابع للقصة.

3- حضور الخطاب المنقول (المباشر وغير المباشر):

بعد التطرق لأشكال الخطاب المسرود ودرجات حضوره، نتحدث عن صيغة الخطاب المنقول التي تتيح للشخصيات ممارسة وظيفيتها التمثيلية مقابل الوظيفة السردية للسارد؛ إذ

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 536.

لا يمارس سلطته المطلقة على السرد تفاديا للملل والطول، بل يتنازل عنها متخذا موقع المتبع للأحداث مع نقل ما تتلفظ به الشخصيات من غير التدخل.

تتسم أحداث رواية **"عناق الأفاعي"** بالمحاكاة يتخللها الحكي الخالص وحكي الأقوال ونقل المعلومة السردية، وعليه، تتوازى بنية الخطاب المنقول مع الخطاب المعروض.

يعتمد السارد بعض الصياغات اللفظية التي توازي بين كمية الأخبار المسرود ودرجات حضور الكلام المسرود عنه "وفق صيغة منقولة تهيمن فيها مقاطع سردية تتضمن أقوال الشخصيات دون تصرف أو تحريف من طرف السارد، مع ضرورة المحافظة على الصيغة الأصلية حتى تندمج روح المتلقي، وتطمئن لما يقال ويحكى"[1]

يمزج السارد بين المسرود والمعروض الذي بدوره يمكّنه من نقل الأقوال بأمانة، وفق مشهد استرجاعي يظهر كالآتي:

«تذكر الأمير عبد القادر كلمات أبيه: سنقاتلهم لنبرأ إلى الله من إثم التقاعس، سنقاتلهم حتى لا يبقى في ذمتنا دين أمام الله، وأمام التاريخ والأجيال»[2]

لقد نقل السارد كلمات "الشيخ محي الدين" كما استدعته ذاكرة ولده "الأمير عبد القادر" دون تدخلات الإطناب أو الحذف، إذ جاء منقولا صريح الدلالة الذاتية، التي توضح توجهات الناقل، وكأن النقل الحرفي لكلمات الشخصية زيادة في ثقة القارئ لما يرويه.

يلاحظ القارئ أن الكلام المنقول يحمل مخلفات الذاكرة وثقلها الذي يزيد العبء داخل الخطاب المسرود في صيغة خطاب معروض غير مباشر، في حين يسهم المنقول في إيصال الحالة الشعورية التي تعتري الشخصيات والتعبير عن قناعتهم، فمن خلال هذا المقطع تظهر قناعة "الأمير عبد القادر" واقتدائه بنهج والده، إذ يحمل على عاتقه واجب القتال في سبيل الله وتحمل مسؤوليته كقائد أمام التاريخ والأجيال القادمة، وعليه، يسهم هذا النقل في تأثيث بنية الخطاب وتركيبه بإحكام يتداخل فيه العرض مع السرد.

يلجأ السارد نادرا إلى الخطاب المنقول المباشر، في حين، يحتمل المنقول جزءا من التراثية التي تحملها طبيعة القبائل العربية مثلما الحال عندما ينقل الشاب المنتحب صراخ

[1] نسيمة علوي: شعرية الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني (رواية التبر نموذجا)، ص 79.
[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 426.

شيخ "قبيلة أولاد يحيى بن سالم" الذي استنفر رجال قبيلته لخوض المعارك ضد الجيش الفرنسي بقيادة الجنرال بيجو:

«قص عليهم رحلة قبيلته أولاد يحيى بن سالم منذ خطب فيهم شيخهم صارخا: البدار البدار، النفير النفير، من تخلف فالنار مأواه وجهنم مهواه، والرسول خصيمه بين يدي الإله»[1]

قبل أن ينقل السارد كلام الشيخ "الشريف بومعزة" يحدد صيغة المنقول أنه نداء واستنفار (صارخا: البدار البدار، النفير النفير) وهو عملية تأهب اسْتِعْداد جماعية، وكأن السارد يُشرك القارئ ويشمله في العملية؛ إذ يسهم دوره في تكثيف العلائق الكلامية من حيث مبناها ومعناها وخواصها الأكوستيكية.

إن اكوستيكية الصوت المتكرر ينبئ عن تواصل إبلاغي بين صاحب الكلام "المنادي" (destinateur) ومتلقي الإخبار "المنادى عليه" (destinataire) ،في حين، تعلقت الرسالة (message) بمهمة مقدسة كان على الشيخ أن يخاطب سامعه بلغة واعظة وواعدة تحتاج شفرات (codes) لفك رموزها ودلالتها الدينية والدنيوية بالترغيب والترهيب (من تخلف فالنار مأواه وجهنم مهواه، والرسول خصيمه بين يدي الإله)، إذ كيف لنصرة الحق والانتصار أو نيل الشهادة وارتقاء جنات الخلد أن يتحقق دون تضحية.

إن السارد يزاوج بين المنقول غير المباشر بدرجات متفاوتة الحضور، وفق متطلبات الكلام المحول إلى صيغة معروضة أو منقولة، بالمقابل يحوّر السارد رغبات صاحب الكلام لإنشاء نوع من التناسق بين وجهات النظر وتحديد المنظور السردي المطلوب.

ولما كان المنقول بين العرض والسرد، فإن السارد اعتمد اللا مباشر في عرض الأقوال وضمّنه مصاحبات إبداعية " كأن ينفذ مثلا إلى الإحساس الجواني للصوت المتكلم ويبالغ في تأطير القول المنقول حتى تظهر ذاتية السارد"[2] ويوجد المنقول غير مباشر بوضوح في أثناء أحداث سقوط العاصمة؛ ففي غمرة الأسى يظل الوساوس ينخر تفكير الداي حسين ويتخبط في حسم قراره بتوقيع معاهدة الاستسلام، فاسحا المجال أمام السارد كي يشتق

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 508.
[2] نسيمة علوي: شعرية الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني (رواية التبر نموذجا)، ص 77.

من شعوره الداخلي سجلات لفظية ترد في جملة من التساؤلات على صيغة منقول غير مباشر تسرد حيرته وقلة حيلته.

«رغم موقف الداي حسين الصارم من وجوب إبرام المعاهدة، لكن وساوس ظلت تنخر قناعاته، ما سمعه منذ قليل قد يكون صحيحا، ومتى كان لهؤلاء الأوباش عهد أو ثمة، وهل الحرب إلا خدعة؟ وأي عهد لهم كان مع الخائن إبراهيم أغا؟ واتسمت أمام بصره منارة، وهي تفيض جمالا لم ير مثله قط، وتذكر القربان الأسود وابن سيرين؟ هل كانت منارة مجرد طعم منذ البداية؟ أم تم تدجينها فيما بعد؟»[1]

يكثر السارد اعتماد هذا النوع من الخطاب في تأطيره المآمرة على الداي حسين، التي قام بها صهره إبراهيم آغا وخادمته منارة، التي كلفته خسارة العاصمة وتوقيع معاهدة الاستسلام، إذ يتكلم صوته الحقيقي ويتجلى ناقله "الأنا الثانية" التي تؤطر الحدث وفق معينات لفظية على اختلاف درجات حضورها المتعلق بكمية الإبلاغ السردي المراد إيصاله خلال الخطاب المسرود المنقول.

جاء الخطاب المنقول غير مباشر ممزوجا بين موضوعية النقل وذاتيته، وعليه، يستعين السارد **بالمتغيرة الموضوعية-التحليلية*** التي تفتح إمكانات واسعة في السياق السردي، الذي يسمح للسارد بنقل الأقوال والتعليق عليها،وبالتالي، يتغير الخطاب المباشر إلى غير المباشر عبر الوصف والتعليقات، مثل هذا المقطع الذي تتضح فيه انزعاج كوهين من ذهاب قصر القلعي لغيره وتفكيره في استرداده لإحياء مجد الكنيس اليهودي على أنقاضه.

«لم يكن يشغله إلا قصر القلعي الذي يسعى مسرور بكل ما أوتي لاسترجاعه ...كيف استطاع هذا الأحمق أن يصل إلى الجنرال دو روفيغو؟...ابتسم لا بأس فليسترجعه، وليحرسه حتى أضع يدي عليه، من هناك سأحيي مجد الكنيس، ومجد الشهداء الذين غدر

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص132.

*يذكر ميخائيل باختين أن النقل غير المباشر ينتج عنه تفكيك تحليلي للمعنى موضوع، وكذلك للنمط تمظهره اللفظي؛ ويسمي المتغيرة الأولى خطابا غير مباشر موضوعيا – تحليليا، ويسمى المتغيرة الثانية خطابا غير مباشر لفظيا –تحليليا (للمزيد ينظر: ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 173-174)

الزلزال بهم، لن يكون الكنيس إلا معلما عظيما أجعل منه محجا لكل يهود هذا الوطن، والأوطان المجاورة»[1]

في هذا المقطع يتماهى كلام السارد مع المسرود، ومعه يتخلى النص المكتوب عن الإشارات الطباعية الدالة على وضعية الكلام ،وتلاشي الحدود اللفظية الكتابية وإلغائها من نقطتي القول أو الأقواس...

إلى جانب المتغيرة الموضوعية التحليلية يدمج السارد صيغة الخطاب غير المباشر متغيرة خطابية **هي "المتغيرة اللفظية –التحليلية"**[2]،وفي هذه الحالة، تظهر شخصية القائل من خلال الصياغة الأسلوبية للكلام المسرود، التي تحمل في طياتها الأوصاف الذاتية للمتكلم، كهذا المقطع الذي ينقل فيه السارد إنشاد الشيخ بوزيان قصيدة المنجية بأسلوب يتم فيه الانتقال من الخطاب غير المباشر إلى الخطاب المباشر:

«ظل الشيخ أحمد بوزيان حيث صلي بالناس...رتلوا حزبين من القرآن الكريم، وحين هم بعض الحاضرين بالانصراف رفع صوته الرخيم منشدا قصيدة المنجية

اشـتَـدَّي أزمَـةُ تَـنـفَرِجـي قَـد آذَنَ لَيـلُكِ بِـالبَـلَجِ

وَظَـلامُ اللَّيـلِ لَهُ سُـرُجٌ حَـتّى يَـغشَـاهُ أبُـو السُرُجِ

وَسَـحَـابُ الخَـيرِ لَهَـا مَـطَرٌ فَـإذَا جَـاءَ الإبّـانُ تَـجـي

وانخرط الجميع في ترديد القصيدة حتى اهتزت الواحة»[3]

ولما كان الشيخ أحمد بوزيان -الذي يظهر شخصيته بوصفه القائل – شيخ الواحة وقائد رجالها في معارك واحة الزعاطشة ضد الاستدمار الفرنسي، كان عليه لزاما حثهم على الصبر عند الشدة، وما على الرجال غير الإصغاء، من خلال هذا المقطع يظهر للقارئ حدوث انتقال مفاجئ من السرد إلى العرض بحكي الأقوال دون مشاهد حوارية واضحة، بالمقابل، يكتفي السارد بتقديم الكلام المنقول بتلقائية دون تحريفات تشوشه للوصول إلى القارئ.

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 209.
[2] ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ص 174-177.
[3] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 549.

يشير "مخائيل باختين" إلى متغيرة ثالثة للخطاب غير المباشر يسميها **"بالمتغيرة الانطباعية"**،وتقع في منتصف الطريق بين المتغيرة الموضوعية -التحليلية والمتغيرة اللفظية –التحليلية[1] ومن خلالها ينقل السارد الكلام المنقول ثم يتدخل بين الحين والآخر؛ إذ حين ينقل الخطاب الداخلي للأفكار يغيره ويدبجه وفق رؤاه الخاصة.

السارد في **"عناق الأفاعي"** يعي جيدا مكانة علماء وشيوخ الدين والعلاقات التي تربطهم بالسلاطين وإخلاصهم لصراطهم ومدى تزاحمهم لإرضائهم، فهو لا يتوانى في فضح تملقهم وإبداء انطباعاته الخاصة حول هذا الخطاب بأبعاده الدينية والتاريخية.

يطلق السارد العنان لقريحته التخييلية كي يعبر عمّا يفكر فيه **"شيخ الإسلام"** حول مكانته من الداي حسين -وهو مخلص الأمين الذي لا طالما كان يقول كلنا خدمك مولاي الداي، يكفي أن تفكر وتحس، ويجب أن نلبي-ليكون حينذاك في حالة وعي كتابي تأثثه التأويلات الجمالية للمعطى الديني الثابت في تكوين الوعي التاريخي «**-هل أنا من حاشيتك؟ لم يكن شيخ الإسلام في تلك اللحظة يفكر إلا في مكانته من الداي حسين، وهل ستكون له الحظوة في أن يرحل مع سيده ضمن حاشيته، وهو الذي خدمه منذ اعتلى سدة الحكم في هذا البلد؟ أم سيتخلى عنه ليجتمع إليه الهرم والمرض وإهانة الناس والصليبيين المحتلين؟**»[2]

تبدو للوهلة الأولى أن بعض التراكيب والكلمات منبثقة من وعي **"شيخ الإسلام"** ذاته (هل أنا من حاشيتك؟)، لكن سرعان ما يلحظ القارئ أن السارد يتولى مهمة التعليق والاجابة، بإعطاء تبريرات تنظم المضمون الذي يعبر عنه.

4- تكثيف الخطاب المعروض:

يميل السارد إلى تكثيف المشاهد الحوارية كون النص الحكائي يتخلى نسبيا عن حكي الأحداث، ليغطي الخطاب المعروض معظم صفحات رواية **"عناق الأفاعي"**، فالسارد يتعامل باحتراس شديد ليترك المجال لكلام الشخصيات موهما نفسه بتنازله الكلي عن الكلام

[1] ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ص178.
[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص132

لمصلحة شخصيته، ويعتمد المؤلف المجرد على صيغ المعروض (المباشر وغير المباشر والذاتي) ويتدخل في ترتيب المستوى البلاغي للأقوال.

يرتبط المعروض المباشر بذاتية اللغة التي ترتد أحيانا، فيقدم السارد للقارئ الخبر وكأنه صادر عن الشخصية وليس عنه[1] في المقابل لا يتوانى في تدوين الأقوال حسب معرفته وتنظيم حضور الإبلاغ المباشر حسب طبيعة الحكي،وعليه، تأتي بعض أحاديث الشخصيات مفعمة بالرمزية الأسطورية والشعرية اللغوية، وتأثيراتها الجمالية في ذات المتلقي، من مثل الحوار الذي دار بين **"شامخة" وابن** عمها **"مسرور"** الذي تغيب فيه ذات السارد وإطلاق العنان للخطاب كي يحاكي ذاته:

«-لا تكوني عنيدة، ولو أخبرت أبي لألزمك بالأمر

- الحب يا مسرور إرادة وحرية، وليس إلزاما أيها البطل.

- معذرة، أدرك وأنا لا أريد غيرك، أنت ألهتي، أنت عشتاري.

- آلهة، عشتار، عاصفة أنا، صخر يتحطم عليه الأبطال»[2]

يقدم السارد الخطاب المعروض بأسلوب مباشر، وفق مشهد حواري منفتح على التأويل، إذ تشتغل الإحالة الأسلوبية على تحفيز ذاكرة القارئ للبحث عن التناص المرجعي **"لأسطورة عشتار"**؛ ففي الحوار الذي يدور بين "مسرور وشامخة" يكشف السارد عن حمولة دلالية منفتحة على فضاء أسطوري ورمزي؛ فانسجاما مع روح الأسطورة.

يسجل القارئ الحضور القوي للجمال والجرأة التي تمثلها (شامخة / عشتار) وبين رغبة (مسرور/تموز) الذي تقدم لخطبة آلهته، ولكن كان لعشتار رأي مختلف يتراوح بين الحضور الفاتن المحيل للحرية (الحب يا مسرور إرادة وحرية، وليس إلزاما) والانبعاث من جديد لعصر الهزيمة والظلم (عاصفة أنا، صخر يتحطم عليه الأبطال).

لا ترتبط الحمولة الدلالية للأسطورة بالحدث كإطار مرجعي في المعروض، وإنما "نزوعها نحو شبكة الاحتمالات لما يحدث يدفع القارئ لاكتشاف البعد التأملي"[3]؛بحيث يبدع

[1] تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 63.
[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص24.
[3] عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، دار الوصال، الجزائر، ط1، 1994، ص74.

السارد من العرض خطابا ثانيا يتشظى في آخر يساهم في تقديم ما هو آت لاحقا من الأحداث، ليتقاطع استحضار عشتار زمنيا مع رغبة شامخة التي يحمّلها السارد صفة الفردوس الأرضي[1] مع أمل بعث جديد لواقع يعيش الهموم.

يجعل السارد الشخصيات تتحدث بأسلوبها وتعبر عن فكرها، مثل ما هو الحال في الحوار الذي دار بين اليهودي كوهين والجنرال **"دوق دومال"** حول إتمام الاتفاق مع الأمير عبد القادر وترحيله خارج الجزائر.

«لوح كوهين برأسه، وهو يفرغ كأسه وقال:

ـ بودي أن أعرف ما تفكرون فيه بشأن عبد القادر.

وضع الجنرال دوق دومال كأسه، وقد رشف منه آخر ما فيه، وقال:

ـلا شيء سوى أن نرحلة إلى عكا ونطوي ملفه تماما، الباخرة جاهزة وأنا أنتظر الأوامر.

اندفع كوهين واقفا بغضب وقال:

ـ غباء، غباء هذا التصرف

اندهش الجنرال دوق دومال وقام سائلا:

ـأي غباء؟ ما تقول يا كوهين، ما...

أسرع كوهين يرد:

ـ هل تعتقد أن الأمير عبد القادر سيسكت، سينجو من الحصار هنا ليؤلب الدنيا عليكم هناك، سيبعث لكم في كل شبر من هذا الوطن مقاومة شرسة(...)عكا، عكا؟ فكر معي صديقي، لماذا اختار هذا الثعلب عكا دون غيرها من أرض الله؟ عكا المدينة الصغيرة والتي ظلت صغيرة منذ أسسها الكنعانيون والفينيقيون؟

قلب الجنرال دوق دومال شفتيه بحيرة وقال:

ربما رغبة منه في الاعتزال، هو الآن بحاجة إلى أن يقضي بقية عمره بعيدا عن مشاكل الناس.

[1] عبد القادر فيدوح: مرايا الذاكرة في عناق الأفاعي للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي، ص105.

لا صديقي، عكا تعني الرمل الحار، تعني الثورة والالتهاب والرفض، عكا تعني رمز مقاومة فرنسا وهزيمتها، هل تعلم بأن نابليون على جبروته وكبريائه انهزم على شواطئها أخر القرن الثامن عشر، أي قبل أقل من خمسين عاما من الأن.

قال الجنرال دوق دومال:

ـ موسوعة أنت سيد كوهين»[1]

يفضل السارد نقل الحوار بأكمله، بل لم يكتف بذلك ؛ وعمد لنقل أقوال الشخصيات والكشف عن مواقفها التي مكنت القارئ من الاطلاع على حقيقية الخطاب من جوانب عدّة، متكاملة الدلالة، ومختلفة الأصوات حين يضبطها بواسطة معينات صيغية تتجلى في علامات العرض وتأطيرات السارد وتعليقاته في النقاط المتقطعة، التي نجدها في كلام الجنرال "دوق دومال "(أي غباء؟ ما تقول يا كوهين، ما...) دلالة على توقيف سلسلة الاستفهامات الكثيرة التي تدور في ذهن الجنرال بحثا عن مبررات لغضب كوهين والتي لا يسعها الفضاء الطباعي المخصص للحوار الجدي القائم بينهما.

يرد كوهين على محاورة الجنرال بمصاحبة فكر السارد، إذ يجعل التاريخ عبرة وجب من الجنرال الأخذ بها، لقد ذكره كيف تحطمت أحلام نابليون فرنسا عند أسوار عكَّا (عكّا تعني رمز مقاومة فرنسا وهزيمتها، هل تعلم بأن نابليون على جبروته وكبريائه انهزم على شواطئها آخر القرن الثامن عشر)، هنا يقر السارد تداخل رؤاه مع رؤى الشخصية؛ فكلامها يتوافق مع البنية الحكائية التي ابتدعها، التي لا تحيد عن الفكرة العامة للخطاب المتمثلة في "الإفادة من الماضي والتأمل في تاريخ الأمجاد بوصفه مفصل تحول لتأسيس وعي الوجود التي يفرض التعهد بوعي المسؤولية والارتباط بهوية وعي الضمير"[2]

يستحضر السارد هذا الخطاب المعروض على مدى صفحتين ليمثل مشهدا حواريا يقتطع زمنا خطابيا تُشكّل مدته استراحة سردية، يتخلى فيها السارد عن زيادة الإخبار،فاتحًا المجال لزيادة حضور الأصوات الروائية وتعددها.

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص495-497.
[2] عبد القادر فيدوح: مرايا الذاكرة في عناق الأفاعي للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي، ص 91.

يهتم السارد بنقل أقوال الشخصيات ثم تأطير الأبعاد الزمنية والمكانية التي يتناسب مع توقيت صدور الأقوال عن صاحبها في صيغة خطاب معروض غير مباشر "ليمنح الخطاب تضاعفا حجميا بعيدا عن التقنيات الزمنية التي تعمل على سد الثغرات المتخلفة عن خط سير السرد"[1]؛ إذ يتم تعويض المقاطع السردية بمقاطع حوارية تطغى على الصفحة الواحدة، من مثل الحوار الذي دار بين "الأمير عبد القادر" ورجاله حول تآمر جيش سلطان المغرب "عبد الرحمن بن هشام" مع المستدمر الفرنسي واقتراب جيوشه من الحدود الغربية، التي ترصدت خلفها بنادق الصليبيين وسيوفهم المتعطشة لكسر مقاومة الأمير، تاركا المجال للشخصيات لتعبر عن مقاصدها الحكائية.

«قال الحاج مصطفى:

-إنه يصر على قتالنا وحصارنا، وعد فرنسا بأن يقدمك إليها أسيرا ذليلا.

واصل محمد المشرفي:

-مستعد أن يتحالف مع الشيطان للحفاظ على عرشه.

رتل محمود المجاهدي:

-ولا تركنوا إلى الذين ظلموا فتمسكم النار.

قال الأمير عبد القادر:

-هناك أمران يجب الانتباه إليهما أيها الإخوان: أولا لن نبادر إخواننا المغاربة بالقتال، ولنصبر على أذاهم، ولنمد لهم حبل الأعذار، فالقاتل والمقتول في النار. وثانيا لنكن يقظين لمخطط أعدائنا الذين سيدفعون بنا إلى الاقتتال وإلى التناحر وإلى العداء، وحتما سيجدون بنا الأعذار ليولغوا في دماء إخواننا كما ولغوا في دماء الجزائريين الأبرياء العزل.

قاطعه الحاج مصطفى قائلا:

-لكن يجب أن نفكر في الحل وقد حصرنا في هذا الشبر من الأرض، لا نستطيع مقارعة جيوش فرنسا، ولا يجوز شرعا أن نقاتل جيش السلطان، فما الحل وقد تخطفتنا

[1] نسيمة علوي: جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني، ص 169.

الطير من فوقنا، وابتلعتنا الأرض من تحتنا؟»[1]

اعتمد السارد على تنظيم المواقع القولية للشخصيات مركزا على ذكر أسماء المتحاورين، مضيفاً كلمات القول لترتيب الخطاب المعروض غير المباشر، لغاية تواصلية تهدف لشد انتباه المتلقي إلى الملفوظات المنجزة في هذا المقطع الحواري المقدم، ليختفي صوته ويكتفي بنقل الجمل الحوارية، ولا يظهر إلا من خلال الإحالة والوصف والتعليقات على المواقف الكلامية[2] مضيفا بعض الانطباعات لغاية سياقية، مفادها تبئير هذه الوحدة الضرورية في بناء أيدولوجية واضحة للنص.

يلجأ المؤلف المجرد لعرض الأقوال وفق صيغة الخطاب المعروض الذاتي على شكل مونولوج ينتجه **"إبراهيم آغا"** وفيه يتم عرض كلامه مع ذاته في حوار داخلي.

«اندفع إبراهيم أغا يعد نفسه لليوم المشهود، وردد في أعماقه: ما أعظمك يا الله وأنت تمنحني هذا الحظ العظيم، حظ الدنيا، وحظ التاريخ، سأتوج ملكا عظيما أبسط سلطتي على كل بلاد المغرب العربي، وأورث الحكم لذريتي من بعدي قرونا من الزمن، وسأدخل التاريخ قائدا عظيما يغير مجرى الأحداث، بل ويصنع التاريخ، فالتاريخ يصنعه العظماء، أما الضعفاء فإلى مزبلة التاريخ.

وكاد يصرخ: الداي حسين إلى مزبلة التاريخ، يحيي آغا إلى مزبلة التاريخ، وأما أنت يا أحمد باي فلك معي يوم عسير»[3]

يعرض السارد كلام الشخصية الداخلي بحرفتيها كما يتلفظها؛ إذ يحاور إبراهيم آغا نفسه ويتحدث إلى ذاته وقت إنجاز الحدث وهو يوم تتويجه أمام الملأ، في حين يتدخل السارد بمعينات لفظية: (اندفع إبراهيم أغا يعد نفسه لليوم المشهود/ وكاد يصرخ) التي تساهم في تأطير الخطاب.

II- شعرية الرؤى السردية:

تتوارى أحادية الرؤية في رواية **"عناق الأفاعي"** ومعها تتقلص هيمنة السارد على العملية السردية المتعلقة بكمية الإخبار؛ إذ تلغى وساطته وحضوره لإعطاء الاستقلالية

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 467-468.
[2] نسيمة علوي: جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني، ص 176.
[3] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 116.

لشخصياته من خلال العرض الذي يتعلق ظهوره بزيادة كمية الأقوال المتلفظ بها من طرف الشخصيات.

يبئر السارد حكيه وفق "مقولة كمية الإخبار التي تنشأ وفق امتداد زاوية الرؤية وعمقها ودرجة نفادها وينقسم هذا الامتداد إلى رؤية داخلية ورؤية خارجية"[1]

1. التبئير على الخيانة:

تحتل الخيانة مقاما طباعيا واسعا، ولأن السارد ملزم بالاهتمام بالفعل السردي وما يدور بفلكه من تصوير للحدث، فإن هذا العمل السردي –أي التبئير على الخيانة-يجعل السارد مبئّرا للحدث من الداخل (Intradiégètique)؛ ففي الحوار الذي يدور بين "الداي حسين وإبراهيم آغا" من جهة ثم "منارة وإبراهيم آغا" من جهة أخرى حول "يحي آغا" والتشكيك في قدراته على قيادة الجيش، وبداية شرارة الخيانة يقدم السارد الحدث "بأسلوب مشهدي" يقوم على العرض المصاحبة؛ إذ يصف الناظم الداخلي حركات المتحاورين كونه شاهدا على اللقاء وغير مشارك فيه:

«أنّ الباب فجأة وفتح عن آخره، فتسلل نسيم داعب الستائر، ومعه تسلل إبراهيم أغا في عدته العسكرية صائحا في غضب، ويمناه على مقبض سيفه.

-ما عدت مهتما إلا بسبحتك أيها الداي المعظم

واندفع الداي حسين واقفا في غضب، حدق لحظات في الوافد، ثم تمالك نفسه، وهو يرفع سبحته إلى الأعلى، ثم قال:

-أتسيء إلى السبحة يا إبراهيم أغا؟ أنت تسيء إلى شعائر الله.

اقترب إبراهيم أغا أكثر، وخلفه انغلق الباب فأحدث ضجة، رفع فيه الداي حسين عينيه، لكن إبراهيم أغا واصل بذات الحدة.

لن ننتصر إلا بالقوة، وما تقوم به إن هو إلا خذلان ومضيعة للوقت.

وأحس الداي حسين بالإهانة من هذا الشاب الطموح المتنمر، فقال وقد اشتد غضبه:

-عليك أن تكون مؤدبا يا إبراهيم أغا، لا تنس أنك تخاطب سيدك ومولاك الداي حسين، ولولا أنك صهري لكان حسابي معك عسيرا.

[1] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 53-55.

تراجع إبراهيم أغا إلى الخلف خطوات، وطأطأ رأسه، وقد أسدل يديه باستقامة على جانبي فخذيه، وقال:

-معذرة سيدي ومولاي، ما قلت إلا عن حرص وغيرة، وسنك يزحف الآن إلى السبعين أطال الله عمرك، وأبقاك ذخرا للأمة، وأعداؤك الذين هم أعداؤنا جميعا يتربصون بنا الدوائر.

حدق الداي حسين في صهره لحظات، كأنما يحاول أن يقرأ أعماقه... وقال:

- أنت تتوهم أن لك ولنا أعداء، قضى أجدادنا في هذه الأرض الجنة ثلاثة قرون آمنين مطمئنين، يحصلون على الولاء من كل هذا الشعب الطيع المسالم، هل علمت لهم ثورة علينا قط؟

صمت إبراهيم أغا لحظات ثم رفع بصره، وطوى يديه وقال:

- أدام الله حكم مولانا وعزه، لم يرغب فينا هؤلاء إلا لضعف فيهم، ولم يقدموا لنا الولاء والطاعة إلا لما رأوا قوتنا وبطشنا، لقد احتلهم الأسبان ردحا من الزمان، وانتهكوا أعراضهم، ونهبوا خيراتهم، وكذا فعل بهم شذاذ الآفاق من الصليبيين، حتى أنجدهم الأخوان بربروس عروج وخير الدين.

واقترب خطوات من الداي حسين، وقد ذهب عنه اضطرابه، وهم أن يضيف لكن الداي حسين أسرع يقول بكل ثقة:

-وهم لن ينسوا لنا هذا الفضل، لن ينسوا أن دماء أجدادنا سالت على هذه الأرض من أجلهم، وسنستمر نحن الأحفاد في حكمهم، اطمئن لن يكون منهم إلا الولاء.

لوح إبراهيم آغا برأسه كأنما يوافق على كلام سيده، ومرر يده على أنفه المفلطح، ومد عينيه يتأمل الداي حسين، وقد انسحب إلى الخلف فبدت بطنه أكثر انتفاخا، ثم قال بحذر:

-ولكنك يا سيدي لم تبت حتى الآن في شأن ذلك الثعلب اللعين.

جمع الداي حسين طاقته واندفع واقفا وهو يسأل في سخرية:

-من تقصد؟ أفصح لقد كثرت أمامك الثعالب.

-لا أقصد غيره، وأنت تدري من أعني.

رد إبراهيم أغا والداي حسين يوليه ظهره، فلزم مكانه يعبث بسيفه يستله قليلا ثم يغمده، وحين لم يأته الرد واصل قائلا:

-بل لقد رقيتُه يا مولاي العزيز.

التفت الداي حسين ضاحكا بسخرية وتعجب، دس سبحته في جيب جبته الواسع وقال:

-رقيتَه؟ وهل تملك أنت أن ترقي سوى الثعالب؟ يظهر أنك من جنسها، فكل يرقي ما كان من جنسه.

اضطرب إبراهيم أغا وقد أحس بالحرج الشديد، مد إليه الداي حسين يده مربتا على كتفه، ثم قال ساخرا:

-لا عليك إبراهيم آغا، لا عليك، ولكن أنبئني أيها الملك المبجل، إلى أي رتبة رقيتَ الثعلب الماكر؟

-شكرا سيدي الداي، لقد رقيت الثعلب الماكر إلى رتبة إبليس اللعين.

غرق الداي حسين في الضحك حتى دمعت عيناه وقال:

-رتبة علية لم يبلغها كبار ملوك الدنيا يا إبراهيم، ومن هذا المحظوظ باللعنة؟

- ومن يكون يا سيدي غير يحيى اللعين؟

لوح الداي حسين برأسه وقال:

-أعرف أنك تقصده.

اقترب الداي حسين من النافذة وسحب الستارة قليلا، لحق به إبراهيم آغا، ووقف خلفه فبدا أطول منه بكثير، ثم قال:

- أنت تدرك يا سيدي الداي ويا صهري العزيز أني أشد الناس حرصا على الإمارة وعلى عرشك، وأنا متأكد من أن ذلك الثعلب يكيد لك ويسعى للإطاحة بك، لن يغمض له جفن حتى يحقق أطماعه.

استدار الداي حسين وغرق في صمت عميق، وقد ارتسمت على ملامحه كآبة قلقة، عاد حيث كان يجلس لكنه ظل واقفا، وظلت عيون إبراهيم ترصد تحركات ملامحه، قال الداي حسين:

-رصدت له العيون في كل مكان وزمان، أحصوا حتى خطواته وأنفاسه، وكل التقارير تقول غير ذلك يا إبراهيم آغا.

- طبعا ولن تكشف سره، ألم أخبرك أنه شيطان ماكر. رفع الداي حسين عينيه في إبراهيم آغا، وقال بنبرة فيها تحد:

-ما رأيك في أن الجميع يحبه، إنه يكسب الإجماع حوله، كل الجزائريين يدينون له بالطاعة والاحترام؟

وتشجع إبراهيم أغا فتقدم بكل ثقة كأنما كان ينتظر ما سمعه اللحظة من الداي حسين، وقال:

-صدقت ومن هنا يأتي خطره، أليس هذا من فعل الشيطان الذي يجري في عروقنا كالدم؟ ولهذا يعمل منذ أن عينته قائدا لجيشك المظفر، استمال الناس، واستمال رجال الجيش، وماذا بقي له غير أن يعصف بك، ويحل محلك؟ فكيف يا مولاي تترك مخلصا وفيا مثلي وأنا صهرك الأقرب، والأقربون أولى بالمعروف، وتقلد طماعا أفّاكا مخادعا مثله؟ حماك الله سيدي بطيبتك وصدقك، ولكن ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا...

إلى هنا أنهى الداي حسين المقابلة، وقد أحس بثقل الحوار ولا جدواه، فاندفع عائدا من حيث أتي، وظل إبراهيم أغا يذرع المكان في قلق ظاهر، ثم هم أن يخرج، فتناهى إليه همس أنثوي يناديه.

- إبراهيم.

عاد إبراهيم آغا مبتسما وهو يقول:

-منارة، يقينا كنت تتنصتين علينا.

ردت بصوت خافت.

- وهل أدعك لوحدك، أنا أتبعه كظله دون أن يشعر.

ومد إبراهيم أغا رقبته الطويلة إلى حيث اختفى الداي حسين، ثم قال بصوت خافت وهو يضغط على قبضة سيفه بيمناه:

-وما يفيد التنصت؟ لابد أن نغسل رأسه الأحمق، لن أطمئن حتى أرى رأس هذا الثعلب اللعين معلقا تلعب به الصبيان، لن أطمئن حتى أعين على رأس الجيش، إبراهيم أغا قائد جيش الداي حسين، عندها سيكون الطريق سالكا لتحقيق أحلامي، وأحلامك.

اقتربت منه حتى كادت تلتصق به وقالت مطمئنة:

-خفف أحقادك، المهم أن نزيله من على القيادة، فليس من السهل أن نوغر صدر الداي حسين بقتله.

التفت إبراهيم آغا إليها دفعة واحدة كعاصفة رفض، وقد ارتفع صوته دون أن يدري:

-لا يمكن أن نقضي على منافسته مطلقا حتى نخمد أنفاسه، إنه كإبليس اللعين اكتسب إليه كل القلوب، وأنا على يقين أنه يزحف إلى العرش، ونحن أولى به، نعم نحن أولى به حبيبتي منارة»[1]

يركز السارد التبئير الداخلي على عرض أقوال الشخصيات "الداي حسين وإبراهيم آغا ومنارة" مع إحداث مسافة بين صوته وصوتها ويقوم الناظم الداخلي "بإعادة إنتاج فعل التلفظ الذي تقوم به الشخصيات الفاعلة في الحوار تبعا لأوضاعها وموقعها داخل الحكاية"[2] فمن خلال هذا التبئير الداخلي تمكن السارد من معرفة أحاسيس الداي وإبراهيم ومنارة وتوقعاتها حول سير الأحداث التي تأتي في خضم الحجم الطباعي المخصص للقسم الأول للرواية.

تظهر تدخلات السارد من خلال تأطيره هذا الخطاب المعروض غير المباشر عبر مصاحبات الخطاب بمعينات لفظية تسهم في توضيح الرؤى ومعرفة ما يجول في خواطر المتحاورين بالتعليق على أقوالهم ووصف تحركاتهم (تراجع إبراهيم أغا إلى الخلف خطوات، وطأطأ رأسه، وقد أسدل يديه باستقامة على جانبي فخذيه / لوح برأسه كأنما يوافق على كلام سيده، ومرر يده على أنفه المفلطح/ التفت الداي حسين ضاحكا بسخرية / اقتربت (منارة) منه حتى كادت تلتصق به/ التفت إبراهيم آغا إليها دفعة واحدة كعاصفة رفض)،إذ يقوم السارد "بتحديد طول الجمل الحوارية ومراعاة الغايات المتحملة للفعل التلفظي المنجز

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 34-39.
[2] نسيمة علوي: جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني، ص 197.

من طرف المتكلمين"[1]وتتعلق هذه الجمل القولية بأهمية الشخصية داخل الحكي وبالظرف الحكائي للخطاب المعروض أو سياق انتاجه ، وتكمن جمالية هذا التبئير الداخلي في إبراز البعد الدلالي للغة الحوارية ؛فهذا المشهد الحواري لم يأت اعتباطيا في ثنايا المد السردي بل يشكل في حد ذاته وحدة مركزية للقضايا المطروحة في الرواية.

2. التبئير على الرحلة:

قبل بدأ الأحداث الحقيقية المتعلقة برحلة **"شامخة"** للبحث عن أخيها **"شامخ"** يوجه السارد رؤيته حول ماهية شخصية الشبح وكأنه يخبر المتلقي بحقيقته في هذا الحدث الحكائي، إذ تعتبر شخصية مشاركة في الأحداث من خلال طيفه الذي يعمل السارد على إظهاره؛ فمفهوم الشبح لم يعد متعلقا بالكائنات فوق الطبيعة، بل أصبح كائنا فاعلاً في الأحداث من حيث بث الرعب في نفوس الجنود الفرنجة.

يشكّل الشبح موضوعا هاما تتناقله أفواه الناس، إذ إنّ علاقته النضالية مع الشباب الرافض للهزيمة التي سببتها خيانة **"إبراهيم آغا"** بقتله قائد الجيش **"يحي آغا"** وتواطئه مع **"اليهودي كوهين"** وتقديم التسهيلات لدخول الجنود الفرنسيين وسقوط ميناء الجزائر واستسلام الداي وتوقيعه معاهدة الاستسلام.

«تناقل مئات من الناس أن فتى مقنعا قد ظهر في السوق، يدعو إلى النفير لحرب الصليبيين، ولكنه أيضا يدعو إلى الثأر من دم يحيي آغا، قالوا جميعا إنه من أتباعه وجنوده الأوفياء، وقال بعضهم: إنه شامخ.»[2]

يركز السارد التبئير الصفر على رصد تحركات الشبح (قد ظهر في السوق/ يدعو إلى النفير لحرب الصليبيين /يدعو إلى الثأر من دم يحيي آغا)، إذ تقوم شامخة بوظيفة نقل أخباره بأمر من السارد العليم، بالمقابل نجد أنه يتنازل لها كي تدلي بأقوالها بواسطة الخطاب المنقول، في حين يلحظ القارئ نزع الخفاء والتستر عن صفته وجعله الظاهر في الأسواق والمنادي بالجهاد وكان وجوده مقلقا ومؤلما للاحتلال.

[1]المرجع نفسه، ص 198.
[2]عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 68.

إن شخصية الشبح/ شامخ لا تحتل مكانا مبأرا في تقديم بنية السرد فقط، بل هي سبب في الرحلة التي قامت بها شامخة، إن شامخ شرف عائلتها وكأنها ومربيتها نانّا تعيشان أمل عودته وانبعاثه من رماد الغياب من جديد.

«التفتت إليها نانّا دون أن ترفع هامتها وقالت: أيمكن أن يكون شامخ الآن حيا؟ رفعت شامخة فيها عينيها وقالت: يشيع الناس أنه الشبح، إن يكن هو فهو شرفنا. وسكتت كأنما تنتظر تعليقا ثم واصلت بحماس. بدأ شبحا ثم صار أشباحا، لعله ضم إليه عصابة من الشبان، إنه يثخن في الفرنجة، وقد تصير العصابة جيشا شعبيا المقاومة المحتلين الأنجاس»[1]

يوجه السارد تبئيره الداخلي على أقوال كل من **"نانّا"** و**"شامخة"** ومعرفة ما يجول في خواطرهما وعرضها على شكل خطاب معروض، فالإحساس التي تشعر به شامخة تجاه أخيها يسهم في خلق بؤرة سردية تزيد من تواترها عقب التصريح في اقتفاء أثره، والانتقال إلى الوحدات اللاحقة من رحلتها؛ تلك الأحداث اللاحقة المتعلقة بالانضمام للمقاومات الشعبية وصولا إلى لقائه والمشاركة معه في معركة الزعاطشة واستشهادهما معا.

يُقدم السارد الأحداث المهمة للرحلة وفق مستوى تبئيري مركز يزاوج فيه بين (الداخلي والخارجي) بوصف مشاق الرحلة التي تظهر من خلال المعوقات الطبيعية والبشرية التي طالت **"شامخة"** في مسيرها وعلى رأسها ملاحقات الأشقر المستمرة حتى النهاية.

«ما كادت شامخة تلج أولى شجيراته حتى أحست أن هناك من يطاردها، وكأن الأدهم أحس بذلك فاندفع ينجو بها، وفجأة قفز بها على هاوية سحيقة، واستدار في طريق جانبي ضيق وارتقى بها صخورا عالية أشبه بالكثبان، وتوقف صامتا.

قفزت شامخة مستعينة بأغصان غليظة ممتدة أفقية، بين صخرتين راحت تراقب غريمها الذي لم يكن إلا الأشقر اللعين، وقد توقف به حصانه عند الهاوية فلم يجرؤ على القفز. كان الأشقر كما رأته أول مرة في الجامع، لم يتغير فيه سوى ما يضعه على عينه وقد أهداه سيف شامخة عمى سيلزمه طول العمر... أعدت شامخة بندقيتها وسددتها نحوه، كان الحصان في مرمى نيرانها، وكان الأشقر يختفي خلف حصانه، أعادت المكحلة إلى

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص138.

سرح حصانها، معركتها مع الأشقر وليس مع الحيوان البريء.

في الوقت الذي كان قلب الأشقر يعتصر حقدا وخيبة، كانت شامخة تمخر السهول حيث لا تعرف أين ينتهي بها المسير وكان قلبها يعتصر ألما وهي تعيد أمام ناظريها مشاهد الخديعة...»[1]

يحضر الناظم الخارجي في هذا المقطع الذي استدعى الإحاطة لمعوقات الرحلة الخارجية، وعليه كان السارد في حالة الاستعداد التام لوصف مشاقها (ملاحقة الجنود الفرنسيين/ القتل / الخطر الدائم/ التعب والارهاق) وفق رؤية برانية الحكي(Hétérodiégétique) بموضوعية ينقل فيها واقعية مختلف الظواهر المحيطة وجميع العلائق التي تنظم سير الرحلة، فيمارس رؤيته من الخارج بوصفه ناظما خارجيا، بالمقابل، ينتقل القارئ للعالم الداخلي للشخصية ووفق منظور بنائي متعلق بمرحلة حكائية خاصة يقوم السارد بتبئير داخلي يتعمق عبره كاشفا عن جوانيات شامخة (معركتها مع الأشقر وليس مع الحيوان البريء) وينقل جانب من جوانب الإنسانية في روحها وإلتزامها بآداب القتال أثناء المعركة.

عند فرار **"شامخة"** من بنادق الحرب واستراحتها في أكناف قبيلة العوفية؛ تجلى في منامها رؤية خالها الرايس حميدو،وهنا، يقوم السارد بتبئير داخلي يكشف فيه جوانيات **"شامخة"** ويقوم في بعض المواقف باختراق حاجز الإحساس الخفي وغير المعلن من طرفها؛ من مثل نقل السارد عالم الرؤيا التي تجلت في المنام بكل أبعادها وتفسيراتها. إذ تم تبئير الرؤية في الرحلة على الشكل الآتي:

«كانت شامخة قد تغلغلت في منحدر من الأرض، وكانت أشعة الشمس تنعكس على صخور الجبال المقابلة حتى تتلألأ .وبرقت في ذهنها رؤيا كانت قد رأتها وهي تنام في أكناف قبيلة العوفية، كان الرايس حميدو قد تجلى لها يعدو فوق جواد عربي أصيل، يستل سيفه المحبب لديه، يرفعه عاليا وقد انعكست عليه أشعة الشمس، وما كاد يغيب نحو الغرب، حتى عاد أدراجه على ذات المضمار حتى تجاوزها منتشيا نحو المشرق، وكانت شامخة تتابعه بإعجاب بالغ وهي تطوي ذراعيها إلى صدرها، لكن الجواد بدأ يطير به فجأة

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 203-204.

كبوراق كثير الأجنحة، وراح يتلألأ باتجاه الشرق، ثم يصغر كلما ابتعد، ثم انفجر فجأة وقد رسم هالة عملاقة. »[1]

ينقل لنا السارد بوصفه ناظما داخليا الرؤيا التي تشبه بأبعادها الإسراء الروحي، ويتولى مهمة الوصف الجواني لحركة الأحاسيس والانفعالات (كانت شامخة تتابعه بإعجاب بالغ وهي تطوي ذراعيها إلى صدرها) فعند مشاهدة المعاني المتجسدة في صورة الرايس حميدو المحسوسة بالخيال، تراءت لها أن روحها تسري ومن ثم عرجت بها هالته إلى الاتجاه الصحيح.

وأسهمت هذه الرؤية في توضيح الأحداث اللاحقة، لأن السارد يقوم بدور المعبر والمؤول الذاتي للمتخيل المجرد (رؤية مبشرة-سبيل واضح)،ومنه، يتم تحويل الرؤية إلى واقع كتابي يتأسس على بنية خطابية يكون فيها المئبر هو (السارد) وتكون (شامخة) ذات التبئير، بالمقابل تكون (الرؤية/ المنام) بؤرة الحدث في حين يكون (الاتجاه الصحيح) موضع التبئير.

يستمر التبئير على الرحلة عند وصول شامخة لضريح "سيدي أحمد الكبير" فرارًا من ملاحقات الأشقر المعمر لينتهي بها المسير في بيت الراهب.

« مساء ذلك اليوم كانت شامخة بعيدا عن المدينة، وبعيدا عن ضريح سيدي أحمد الكبير، ممددة على سدة عالية، في بيت راهب أقامه في منبسط من الأرض، بين أشجار غابية كثيفة، وعلى أعتاب نهر صغير رقراق، قال الراهب وهو يدثرها:

-ستكونين بخير بنيتي، ثقي بالله وتوجهي إليه بالدعاء، جراحك وحروقك ليست مزعجة إن هي إلا أيام وتشفى، ستكونين أحسن(...) وصل الوافد بحصانه الضخم قريبا من الكوخ، مدت شامخة بصرها، تملكها الفزع، إنه الأشقر اللعين مرة أخرى، ارتفعت قليلا على مرفقها تعد نفسها لمواجهة قريبة، أي قوة تملك لتواجه هذا الأحمق؟

صاح الراهب: أهلا بالأمن والأمان، بالسلم والسلام. رد الأشقر بغلظة محولا دفة الحديث:

-أبحث عن شيطانة فرت مني، أطاردها من زمن. تبسم الراهب، ولوح برأسه نافيا:

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 216-217.

-لا تقصدنا الشياطين بني، حين نكون إلى الله أقرب، تكون الشياطين عنا أبعد.

قاطعه الأشقر بغلظة أشد:

-لا أريد فلسفة أيها الراهب البائس، أقصد فتاة ارتكبت معصية في حق الله وفرت، لا بد من تأديبها.

التفت الأشقر إلى اتجاهات مختلفة كأنما يتشمم رائحة شامخة، ومد بصره طويلا في الوادي الكثيف الأشجار، وقال: حاستي لا تخطئ، لقد تتبعت أثرها منذ خروجها من البليدة فارة من نار الحرب.

ترجل الأشقر يحمل بندقيته... بلغ الباب، خفق قلب شامخة، وقطعت أنفاسها، مد رأسه قليلا داخله تأمل الأرضية جيدا، لا شيء عليها سوى فراش رث وبعض أوان فخارية. تراجع، امتطى صهوة حصانه وانطلق مبتعدا، وهو يقول بصوت عال:

-حين أزهق روحها وأتلذذ بتعذيبها سأبحث عن طريق الله أيها الراهب الأحمق.

في الغد كانت شامخة في أحسن حال، تسللت إلى الوادي فاغتسلت، وجلست إلى الراهب تتأمله

- كيف لم يرني؟ كيف لم يشك ويقتحم علي خلوتي؟ هذا أمر يدهشني.

سألت شامخة مرة ثانية فأجاب الراهب:

- حين يريد الله فلا إرادة تمضي مع إرادته بنيتي.

غشيها اطمئنان كبير، كانت بحاجة أكبر إلى راحة نفسية قبل راحة البدن، وستغرف ذلك قرب هذا الراهب في هذا المكان الآمن الساحر، تجدد طاقتها لتنطلق نحو الغرب حيث أشار الرايس حميدو»[1].

يستعمل السارد ضمير الغائب نفيا منه الاتصال بالشخصيات ووفق رؤية خارجية ترتبط بصوت مجهول يقدم مادة الحدث ويحدد مكانه[2]، في حين يتدخل بمعينات خطابية تقدم لظهور الأحداث اللاحقة في المبنى الحكائي ليظل السارد /الشاهد يدلل على وجوده من خلال معينات العرض غير المباشر (صاح الراهب/ قاطعه الأشقر بغلظة أشد).

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 221-224

[2] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 126.

يخبر السارد القارئ عن احتمال توقف الرحلة وتوقف المسار الحكائي الذي تأسست عليه الرواية لو تمكن الأشقر المعمر من إيجاد شامخة، حين يغير مستوى التبئير بين (المبئر والمبأر)؛ أي انتقاله من السارد إلى الأشقر (مد رأسه قليلا داخله تأمل الأرضية جيدا، لا شيء عليها سوى فراش رث وبعض أوان فخارية) فتغير الرؤية يحمل القارئ على النظر بعينه ليرى المكان برؤية مصاحبة، وتبقى الرحلة هي بؤرة الحدث المحكي، وفيها تواجه **"شامخة"** متاعب السفر والموت الذي يتربص بها، لقد عانت شامخة لحظات الخوف وكان السارد مخففا لجراحها (كانت بحاجة أكبر إلى راحة نفسية قبل راحة البدن، وستغرف ذلك قرب هذا الراهب في هذا المكان الآمن الساحر، تجدد طاقتها لتنطلق نحو الغرب حيث أشار الرايس حميدو).

وفق منظور داخلي وخارجي يستمر التبئير على الرحلة، فتولى السارد مهمة الناظم الخارجي ليبئر أماكنها وفق رؤية برانية الحكي، وبشكل موضوعي يقدم الموضوع المبأر، في حين يهيمن الناظم الداخلي الذي يتولى السارد من خلاله مهمة تقديم الحدث من منظوره الداخلي.

يغرق الناظم الداخلي في تبئير حالة الحزن التي مرت بها شامخة بعد معركتها مع الأمير عبد القادر ضد جنود الاحتلال الفرنسي؛ إذ ينتقل من الحاضر المؤلم للماضي القريب عن طريق شريط الذكريات.

«انسحبت شامخة بعيدا، انزوت إلى جذع شجرة وغرقت في البكاء، وقد بسطت شريط ذكرياتها، مقتل محمود الحوات، أبي حمزة القرطبي، وناتّا، آه يا ناتّا أيتها القلب الطيب والروح الشفافة، أين أنت الآن؟ وأي قساوة تتجرأ أن تفرقني عنك، وتطوح بي بعيدا إلى أقصى نقطة في الغرب؟ فهل ستطوح بي إلى مجاهيل أخرى من أرض الله الواسعة؟ أم ستمنحني قبرا هاهنا فأنام بسلام، وترحل روحي عائدة إلى خالقها، ووقف أمامها أخوها شامخ كما رأته أخر مرة، شابا بهيا يفيض نشاطا وحماسة، أين أنت يا ابن أمّا، وهل يمنحني القدر فرصة أخيرة الأراك وأضمك إلى صدري الذي يتحرق شوقا

إليك؟»[1]

ينفذ السارد إلى دواخل **"شامخة"**، وعبر وظيفتي السرد والتبئير يبئر حالة الحزن والبكاء التي أصابتها، وعبر الانتقال الزمني الذي يتجلى في المسرود الذاتي يدخل في علاقة حميمية مع القصة بوصفه ناظما داخليا، بالمقابل يرصد القارئ صوت الشخصية الداخلي عبر جملة من التساؤلات والتعليقات الداخلية (آه يا نانّا أيتها القلب الطيب والروح الشفافة، أين أنت الآن؟ وأي قساوة تتجرأ أن تفرقني عنك/ أين أنت يا ابن أمّا، وهل يمنحني القدر فرصة أخيرة الأراك وأضمك إلى صدري الذي يتحرق شوقا إليك؟).

يتباين صنفا تبئير الرحلة بين الداخلي التي يتعلق بالأمور المجردة التي يصعب على القارئ لمسها أو مشاهدتها، وعليه، يتصرف السارد في تقديم مختلف الصور عن الجوانيات المضطربة للشخصيات الروائية (حزن /خوف / رؤيا، اطمئنان) بالمقابل يتراجع السارد المبأر الخارجي ليترك المجال للقارئ كي يرتب الوحدات المتخيلة والواقعية للرحلة وللموضوع المبأر، ويكتفي الناظم الخارجي بكل موضوعية بوصف مشاق الرحلة ومعوقاتها الطبيعية والبشرية بعيد عن المبالغة الفنية، ليستكمل تبئير الأحداث المهمة في رحلة شامخة.

3. تداخل الرؤى البرانية (الخارجية) والجوانية (الداخلية):

ينقسم الخطاب من حيث أشكاله السردية إلى شكليين سرديين بارزين الأول (براني الحكي والثاني جواني الحكي)، ويكون الراوي في صيغة براني الحكي برانيا عن القصة وشخصياتها؛ والمقصود بذلك ألا يكون شخصية في القصة، بينما يكون في صيغة جواني الحكي مشاركا في القصة كواحد من الشخصيات لكن علاقته بها تختلف باختلاف موقعه الذي يحتله في السرد[2]،وعليه، فإننا سنقف في دراستنا على مختلف الرؤى التي استوعبتها مدونة **"عناق الأفاعي"** انطلاقا من جدالية (البراني /الجواني) وتحديد أنواع المنظورات السردية وعمقها.

تتعلق الرؤية البرانية بصوتين سرديين، يطلق على صاحبهما بالناظم ويظهر الشكلان في "عناق الأفاعي" كالآتي:

---

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 474-475.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد-التبئير)، ص 314-316.

1.3حضور الناظم الخارجي:

يرى الناظم الخارجي الأحداث من الخارج؛ إذ يبئرها وينظمها بوصفه مؤطر للحدث والمقدم العام للفضاء الذي تجري فيه القصة.

يظهر السارد بوصفه ناظما خارجيا في بدايات الحكي؛ حين يختص بمهمة التأطير الخارجي للأحداث المتوقعة، ويتزامن حضوره المستمر قبل دخول أصوات الشخصيات، مثل هذا المقطع الذي يتوارى فيه أنا الشخصيات، فاسحًا المجال أما السارد ليبدع لغة واصفة للمكان الجنة، الذي حل به شركاء المؤامرة وسقوط العاصمة **"كوهين اليهودي"** و**" الجنرال الدوق دو روفيغو".**

«عبر سلم خشبي فاخر وبين أشجار مثمرة عبقة فسح كوهين الطريق للجنرال الدوق دو روفيغو كي يرتقي قبله إلى السطح، وكان ممتلئا دهشة من هذه الفخامة في خشب السلالم، ليس في نوعه الفاخر فحسب، بل في نقوشه، وفي العبق الذي كان يفوح منه، وفغر فاه وهو يستوي على السطح الواسع المبلط بالزليج الملون الذي شكل في أرضيته وجدرانه فسيفساء بديعة، كما شكلت الأعمدة والأقواس الرخامية مهرجانا مدهشا للفن، لم يبال بالطاولة الفاخرة التي كانت تتوسط السطح ولا بالكراسي الوثيرة التي أحاطت بها، وإنما اندفع مفتونا بفوارة صغيرة تمج ماء فيحدث صوتا أشبه بصوت الموج، وقف عندها طويلا يتلمس ماءها الزلال»[1]

يبدع السارد في وصف مكان الضيافة، ويظهر بجلاء ميله إلى شعرية الوصف الخارجي، ليبرز بوصفه مكونا بلاغيا له أبعاد لغوية جمالية، بالمقابل، يشير هذا الترهين السردي على وجود صوت ذي رؤية خارجية يقوم بتحديد مكان الحدث بدقة فيفيض في وصفه وهذا صوت السارد العليم[2].

يستمر حضور الناظم الخارجي كلما استوجبت حاجات الوصف الإبداعي، خاصة أثناء تخلي الشخصيات عن أدوارها التعليقية، في"هذه الحالة ينفصل السرد عن التبئير ويتماهى خطاب الأقوال مع انفعالات السارد نقصد بذلك تدخلاته في تنظيف الحكي وحضوره كسارد

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 172.
[2] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص 126.

فقط لا كشخصية مشاركة في الحدث"[1]

يقوم الناظم الخارجي بتحليل الصفات الخارجية لشخصية **"الأمير عبر القادر"** وفق منظور بنائي لا يسمح له بالتعمق في جوانياته أثناء حدث البيعة بوصفه مرحلة حكائية خاصة.

«توضأ الأمير عبد القادر، ودخل الخيمة الجديدة التي نصبت خصيصا تحت شجرة الدردار، استوى جالسا وسطها، ومد يده إلى المصحف يتلو منه، ولم يطل به الأمر حتى دخل محمود المجاهدي، فجلس عن يمينه، وهم الأمير عبد القادر أن يوقف التلاوة لكن المجاهدي أشار إليه بالمواصلة، وراح يتابع التلاوة بإمعان. وبلغ السمع حديث يقترب من الخيمة، طوى الأمير عبد القادر المصحف وقال:

-صدق الله العظيم، أنستنا الأحداث الأوراد.

تبسم محمود المجاهدي، وربت على كتف الأمير عبد القادر قائلا:

-ولكنها لم تنسنا الشيخ.

رد الأمير عبد القادر بسرعة منشد:

إذا لم يكن للشيخ خمس فوائد * وإلا فدجال يقـــــود إلـى الجهل**

عليم بأحكام الشريعة ظاهــراً * ويبحث عن علم الحقيقة عن أصل**

ويظهر للوراد بالبشر والقرى * ويخضع للمسكين بالقـول والفعل**

فهذا هو الشيخ المعظم قــدره * عليـم بأحكــام الحــرام مـن الحـل**

يهذب طلاب الطـريقة ونفسه * مهـذبة مــن قبــل ذو كــرم كلــي**

ودخل الجمع، ظلوا يتتابعون حتى امتلأت بهم الخيمة، وسريعا راحت الأصوات تخفت»[2]

قام السارد بنقل مظاهر التصوف لدى الأمير عبد القادر ورصد سر العلاقة بينه وبين كتاب الله مع المحافظة على خصوصية الخطاب المنقول؛ إذ ينظر إلى الحدث من بؤرة سردية برانية تطرح الأقوال بكل موضوعية بعيدا عن مقاصده ونواياه الذاتية؛ فدوره مؤطرًا

[1] نسيمة علوي: جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني، ص 195.
[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 266-267.

أو منظمًا للحكي يتوارى بسبب تعدد الأصوات، وعليه، فإن تدخلاته ما هي إلا معينات خطابية تسهم في تقديم الحدث اللاحق وتمهد لظهوره في المبنى الحكائي.

تتواتر الرؤى الخارجية مع اقتراب تحقيق هدف رحلة **"شامخة"** في الوصول لأخيها "شامخ"؛إذ ينظم السارد الخطاب لاستقبال حدث بؤري مهم يتعلق باقتراب موعد اللقاء، ينظر السارد إلى هذا الحدث ووفق منظور شبه خارجي، بالمقابل تلتزم شخصية **"شامخة"**بالتصريح والبوح عن مكنوناتها حتى تساعد المبئر في انتقاء المعينات اللفظية المناسبة وهذا ما نجده في المثال الآتي:

«في البعد تراءت واحات نخيل في منحدر من الأرض، كأنها تقوم نشازا في هذا الفضاء البائس، ابتسمت القلوب رغم الشعث الذي عرش على الوجوه، وزادت الخيول في سرعتها تسابق ما تبقى من نهار لتبلغ الواحة، للخيل أحاسيس تفوق أحاسيس البشر.... وارتعش قلب شامخة، هل يمكن أن يكون شامخ على بعد ساعة من زمن؟ هل يمكن أن تهديها الأقدار لقاء بأخيها وقد حرمت منه سنوات طويلة؛ وأنى للقلب أن يهرب من القلب؟ وأني للأقدار أن تحرم القلوب المحبة من لقاء يطفئ لهيب الشوق؟»[1]

يبدأ الناظم الخارجي الذي يتداخل والمئبر بتأطير الزمن من خلال وصف ما تبقى من النهار (وزادت الخيول في سرعتها تسابق ما تبقى من نهار لتبلغ الواحة) وكذا تأطير المكان الذي سيجري فيه الحدث من خلال تحديد موقعه (تراءت واحات نخيل في منحدر من الأرض)، ومن خلال الرؤية البرانية الخارجية يتم تأطير مكان الحدث، إذ يقدمه وينظر إليه من الخارج.

2.3حلول الناظم الداخلي في الشخصيات:

يتوارى خطاب الشخصيات خلف الخطاب المنقول والمسرود الذاتي، وعلى الرغم من كون السارد برانيا عن الأحداث وغير مشارك فيها لكنه يجد منفذا إليها من طريقين:[2]في الأولى يقدم لنا الحدث كما ينطبع في دواخله؛ أي يدخل في علاقة حميمية بالقصة، فيقدمها من منظوره الخاص، كما نعلم أن مؤطر الخطاب اختار المنظور التاريخي والصور

[1]عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 522.
[2]سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد-التبئير)، ص 315.

التاريخية، واشتغاله على المادة التاريخية التي تنبني بين تداخل الذاكرة الملحمية والسرد التخييلي.

قد يماثل خطاب الناظم الداخلي من حيث الشكل والمضمون ما يوثقه المؤرخ، حين يلبس السارد قناعه ليحفر في عمق الوقائع التاريخية والإنسانية؛ نقصد بذلك تلك الرسالة الإبداعية الإنسانية التي "تقول الذاكرة وتنفتح على الإنسان في خيره وشره، في حبه وبغضه، في قوته وضعفه، في ظاهره وعمقه، في تعقله وجنونه، في تقواه وعربدته"[1]

تحل روح (السارد/ الناظم الداخلي) في ذات **"شامخة"** المرابطة مع السكان داخل **"جامع كتشاوة"** دفاعا عنه عندما تواجه وحشية وهمجية جنود المستدمر الفرنسي وآلياته الحربية التي انتهت بمجزرة في حق الأبرياء العزل، ليتخلى الجميع عن مهمة الإخبار ورواية تلك الفاجعة الأليمة، وحينها يجد السارد منفذا ليقول ما عجزت عنه الألسن بعد الصدمة:

«انحنى عيسى خجلا أمام الرب مما فعل باسمه في أتباعه ومحبيه.

ونذرت مريم العذراء براءة من وحشية الإنسان ضد أخيه الإنسان.

وقمط الصمت الكون كله»[2]

يبتدع الناظم الداخلي أسطرا حرة تعلن ذاتيته بوصفه متكلما ومؤطراً للخطاب، وتتجلى هذه الأسطر في جمل تشابه في شكلها النظم الشعري الحر، غير أن ذلك لا ينفي تواصلها مع المبنى الحكائي وارتباطها بالحدث بوصفها انطباعا سرديا مسكوتًا عنه من صاحب الموقف الدرامي.

عبر رسالة فنية جمالية يتداخل فيها المحكي والشعر يحرك السارد القارئ من خلال انجازه الشعري وتعليقه على معنوية المظاهر المحيطة بالحدث، فيقدمه حسب منظوره الخاص، الذي تجلى في رسم ووصف الصورة المثلى لأعداء الإنسانية؛ حيث وحشية الإنسان ضد أخيه الإنسان الذي سولت له الوحشية والظلام الكامن به لارتكاب من الجرائم ما لا يتصور العقل البشري، وما خجل عيسى عليه السلام نبي المحبة إلا وصمه عار ستلاحق

[1] عبد الحميد هيمة: جمالية التفاصيل في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر "، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع2، جوان 2017، ص 2.

[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 154-155.

من يدعي أنه من أتباعه ويقتل باسمه كذبا.

يركز الناظم الداخلي على الشخصية المحورية **"شامخة"** ويرافقها في رحلتها بحثا عن أخيها **"شامخ"**، إذ يعتمد نمظا سرديا آخر تتماهى رؤاه مع رؤى (السارد/الشاهد) فنحصل على الرؤية الموازية أو المصاحبة (الرؤية مع) وبذلك تتداخل الأصوات السردية ويصعب تميزها لولا وجود " ضمير الغائب" الذي يفصل بينها.

في أكثر من موقف يشغل السارد وظيفتين؛ ليكون ناظما خارجيا مكتفيا بالوصف الخارجي للحدث، ويتحول إلى ناظم داخلي حين يسجل آثار تلك المواقف الحسية والتحولات والأحداث على نفسيتها.

«تملك شامخة حزن شديد وقد تذكرت محمود الحوات الذي قضى حياته مكافحا(...)، ورددت في أعماقهما: ليتك معي الآن أيها الشهيد، ليت الأقدار منحتك عمرا أطول لتكون رفيقي في هذه المغامرة الجديدة التي لا أعرف أين تنتهي، وخيل إليها فجأة أن خالها الرايس حميدو يناجيها: إنه قدرك يا شامخة، وقدر العظماء أن يموتوا واقفين كالأشجار، ويموتوا على القمم كالنسور، لكن الصوت تلاشى فجأة، التفتت إلى كل الاتجاهات تبحث عن خالها، لم تكن ترى شيئا غير أرض شهباء نصب لها الجفاف مقاصل في كل مكان»[1]

يتقاسم السارد الأحاسيس والرؤى مع**"شامخة"** وتحل الوحدة والتيه على كليهما، إذ يشترك كلاهما في نفس القدر وهو قدر العظماء، ومن ثم يحدث تناوب وتداخل بين الرؤيتين "البرانية (الخارجية) والجوانية (الداخلية)"مع ملاحظة هيمنة الصوت الداخلي على الحدث المحكي.

تتداخل الرؤية البرانية والجوانية للحدث المحكي، وعبر جملة من المؤشرات السردية الدالة على تعدد وظيفة السارد الفنية وتوزيعها على البطلة **"شامخة"** التي أتاحت لها الفرصة لتسفر عن أفكارها وتوقد فيها شرار السجال الفكري الداخلي (ليتك معي الآن أيها الشهيد، ليت الأقدار منحتك عمرا أطول لتكون رفيقي في هذه المغامرة الجديدة التي لا أعرف أين تنتهي)؛ إذ عن طريق هذه الرؤية الداخلية –الذاتية تنبثق الوقائع التي ينظمها

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص516.

الماضي الذي يتفجر من إطار الحاضر[1]القائم على وجود الرحلة واستمرارها (هذه المغامرة الجديدة التي لا أعرف أين تنتهي). بالمقابل يتجلى صوت المناجاة الذي تقوم به شخصية **"الرايس حميدو"**،ليجد القارئ نفسه أمام فاعل داخلي يقوم عن طريق الرصد بموضوعية بمواساة الشخصية، الذي يكتفي الناظم الداخلي بإعادة سرد ما قاله بصيغة الخطاب المنقول (إنه قدرك يا شامخة، وقدر العظماء أن يموتوا واقفين كالأشجار، ويموتوا على القمم كالنسور)،وعليه، يصبح السرد بكامله من خلال جوانب الرؤية السردية وتقاطباتها من (منظور وعمق) ذا أهداف محددة هو تقديم كل وجهات النظر أو كل التبئيرات لهذا الحدث[2]؛ وفي هذا الإطار تتظافر ثنائيات (البراني/ الجواني) (الداخلي /الخارجي) و(الذاتي /الموضوعي) ليصبح القارئ مدركا لكل الرؤى السردية.

III- جمالية الأصوات السردية:

1- مصادر الأصوات السردية:

يتسم النص السردي بتفاعل دينامي بين مقتضيات مختلقة تنحصر ضمن مقتضيات أربعة على الشكل الآتي:[3]

أ- **المؤلف الواقعي –القارئ الواقعي**: إنهما شخصان حقيقيان، لا ينتميان إلى العمل الأدبي بل يعيشان في العالم المادي الموجود بالفعل، غير أن المؤلف الواقعي يمثل شخصا ثابتا ومحددا بينما القارئ الواقعي متغير عبر العصور ومن أجل فك شفرة رموز الرسالة الأدبية عليه أن يمتلك شفرة المؤلف الجمالية والاجتماعية والأيديولوجية.

ب- **المؤلف المجرد –القارئ المجرد:** في نفس الوقت الذي ينتج فيه المؤلف الواقعي نصه ينتج أيضا صور أدبية مسقطة عن ذاته؛ أي أناه الثانية أو ما يسمى المؤلف الضمني أو المجرد وكذلك صور القارئ المجرد أو الضمني، وكلا الشكلين ينتميان إلى العمل الأدبي لكن دون أن يكونا مشخصين فيه مباشرة.

ج- **السارد والمسرود له:** إن المؤلف المجرد الذي يبني العالم الروائي الذي ينتمي

---

[1]عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص 133.
[2]سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد-التبئير)، ص 333.
[3]جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بنحدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي(دراسات)، ص 87-95.

إلى السارد الخيالي وهذا الأخير بدوره هو الذي ينقل العالم المسرود إلى القارئ الخيالي (المسرود له)، وتوجد علاقة جدلية بين السارد والمسرود له، وغالبا ما لا تظهر صورة المسرود له إلا بشكل غير مباشر أثناء مناداة السارد له.

د- **الممثلون:** يشملون السارد والشخصية، ويعهد لهما بوظائف إلزامية أو اختيارية ثانوية كالآتي:

- وظائف أساسية إلزامية: يضطلع السارد بالفعل السردي إجباريا فيباشر بذلك بوظيفة تصوير للأحدث بينما تمارس الشخصية وظيفة التأويل والفعل، ويمكن للسارد تأطير خطاب الشخصية بخطابه الخاص.
- وظائف ثانوية أو اختيارية: يمكن للسارد أن يعبر عن موقفه الأيديولوجي بمزاولته وظيفة التأويل، كما يستطيع أن يضطلع بوظيفة التماهي مع إحدى الشخصيات ومن تم ينهض بوظيفتي التصوير والمراقبة.

1-1 نداءات الريس حميدو:

عندما يتوارى الصوت خلف بوابة الأرواح والعوالم غير المنظورة، تتراءى في جوف النص السردي أصوات نداءات يخترق عبرها السارد في **"عناق الأفاعي"** حجاب اللا منظور كي يترك الفضاء رحبا لأصوات كل ما هو ممكنًا بوصفها نوعا من التخييل الحلمي، وهي كذلك تخييل فونتاستيكي يجمع بين التغريب والتعجيب وتتأرجح بين الواقعي والخيالي"[1]

يظهر صوت من العوالم الروحية، وهو صوت غير عادي في الشبكة السردية التي ينسجها خيال السارد إنّه صوت **"الريس حميدو"** الذي يحيل إلى صيحات ونداءات التحذير لشامخة من قادم الأيام:

«-اللهيب قادم يا صغيرتي، سيفحم العصافير والجداول والبراعم والفراشات.

-اللهيب قادم يا صغيرتي سيحيل الأرض رمادا والقلوب سمادا، ويزرعها دمارا وموات.

[1]مختار عثمان: مرجعية العوالم الممكنة في نصوص الريحاني (نحو مقاربة تخيلية في رواية المشرط)، مجلة التنوير، الجزائر، ع5، 2018، ص 254.

تناهى إليها الصوت حزينا، ظلت تفتش عنه فلم تهتد إلى مصدره، فجأة ارتطمت أمامها كوة من نار تعالى لهيبها فدخانها، ثم استحالت كومة من رماد، ارتعشت، تقهقرت، خطت نحوها مستكشفة، انتفضت كومة الرماد، خفق بجناحيه وطار، ظلت تتابعه بعينيها وهو يوغل في البعد، وفي الأفق البعيد استوى قمرا دريا»[1]

بعد أن أخفى السارد هوية الصوت المجهول الذي ينبعث عند الخوف من عمق نفس شامخة الحالمة، فضّل أن يبقى مصدره مبهما برصد دلالات العبارات والقضايا في ارتباطها بالترهين السردي، وعبر استثمار المنظور السردي يختار المؤلف المجرد التمطيط الوصفي للفعل السردي ليتدخل بالتعليق بغية التصوير، في شكل متخيل يتماهى فيه مع شخصية **"شامخة"** وهي تتابع وتراقب انتقال الصوت من عالم المقدس (الحلم) (تناهى إليها الصوت حزينا، ظلت تفتش عنه فلم تهتد إلى مصدره) إلى عالم المادة (ارتطمت أمامها كوة من نار تعالى لهيبها فدخانها، ثم استحالت كومة من رماد) ليتحول إلى عالم الأساطير (انتفضت كومة الرماد، خفق بجناحيه وطار، ظلت تتابعه بعينيها وهو يوغل في البعد، وفي الأفق البعيد استوى قمرا دريا).

يمنح السارد نصه فضاءً عجائبيا غرائبيا يؤثثه صوت الشخصية الساكنة بين عالم المادة وعالم الروح، إنّه صوت المتخيل السردي القائم على التحبيك السردي الذي تبتدعه اللغة بوصفه مساعدا رئيسا لوظيفة الفواعل السردية (الشخصية /السارد/ مؤلف مجرد/ ممثلون).

2- هوية السارد في "عناق الأفاعي":

إن السارد هو الفاعل المهيمن في عملية البناء الحكائي والمسؤول عن أغلب الأحكام التقويمية، وله دور مهم في إجلاء أو إخفاء أفكار الشخصيات، وكذا اختيار الخطاب المباشر أو المروي مع التحكم في التبدلات الزمنية المختلفة.[2]

أ. السارد /الشاهد:

كما أشرنا سابقا فإن وحدانية الصوت السردي تبدو متوارية نوعا ما؛ فأحداث **"عناق**

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 105.
[2] نسيمة علوي: جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني، ص 182.

الأفاعي" التاريخية والإنسانية والتفاعل بين شخصياتها تعمل على كسر أحادية الصوت، فيؤدي ذلك إلى تعدد وتنوع الخطاب بين المباشر وغير المباشر، تنظمه المعرفة الكلية المحايدة والرؤية الخارجية من جهة، ومن جهة أخرى يتساوى منظورها الداخلي مع المعرفة الكلية الشاهدة على الوقائع الماضية والحاضرة، لنكون أمام **(السارد/ الشاهد)** الذي يكتفي بوظيفة الشاهد على الوقائع ؛فهو برّاني الحكي يقوم بسرد الأحداث وتقديمها والتعليق على أقوال الشخصيات.

يقوم **(السارد /الشاهد)** بدور المتكلم الرئيس في النص؛إذ يصدر صوته عبر مختلف الصيغ الخطابية المسرودة والمنقولة والمعروضة، ويجلى من خلال منحه لأصوات أخرى فرصة الكلام، حينها يتم تدبيج مصاحبات الكلام وفق منظوره الروائي؛ فيدخل بأسلوب مباشر في تنظيم أفكار الشخصيات وترتيب أقوالها وفق ما يقتضيه المقام السردي، فنجده - مثلا -يستأثر بتشكيل الصوت الصادر منها وتنميطه بموجب ما يستدعيه فضاء الحدث وما يحيط به.

يجعل السارد **"شامخة"** أسيرة المد التعبيري المشحون عاطفيا وأخلاقيا، وفي المثال الآتي يندمج صوته مع صوت البطلة، وعليه، تتساوى الرؤى في تلك اللحظة ليكشف عن مصدر واحد تفيض به أحاسيسها هو مصدر الإنسانية عبر حفريات مواجعها وآمالها.

«ركنت المدينة البيضاء إلى الحزن، وقد توشحت سواد الثكل. خرست كل المآذن وقد جللتها الأقراح. هجرت كل الطيور أوكارها وأحلامها وفي ظلمات الليل باتت العيون تعتصر ألما وحرقة. وباتت القلوب المرتجفة توقع موال الفجيعة»[1]

يتحد صوت السارد في هذا الموقف الإنساني المفجع بالضمير الجمعي وبالكائنات الأخرى الباحثة عن السلام والأمان... إذ يتماهى صوت شامخة وينطلق موال الفجيعة من **"الأنا إلى نحن"** (ركنت المدينة البيضاء إلى الحزن /خرست كل المآذن وقد جللتها الأقراح/ هجرت كل الطيور أوكارها وأحلامها / باتت العيون تعتصر ألما وحرقة) ،إنها صورة المعاناة الخرساء الباحثة عن الإنقاذ من مرحلة الانهيار وخوفها من ظلام القلوب وحشية البشر.

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 154.

تضيف شهادة السارد للمبنى الحكي صوتا مستمرا على طول السرد وحاضرا في جميع الصيغ الخطابية لذلك يمكن القول أنّه "الصوت المبأر من طرف صاحبه بالذات"[1]ومن خلال التبئير الداخلي والخارجي يتأكد حضوره الصوتي المكثف.

يحتل السارد في **"عناق الأفاعي"** مكانة سردية مهمة من حيث تنميطه الصيغ الخطابية على هواه ويظهر تعاطفا ودعما شديد مع البطلة **"شامخة"** في رحلة بحثها عن أخيها شامخ ومواسيا لها وباقي الشخصيات التي تشاركها المقاومة ضد المستدمر الفرنسي؛ إذ يركز على جوانياتها، وهنا ينقل الأحداث والوقائع كاملة توضح المعنى الظاهر للخطاب المسرود الذاتي.

يعتمد صوت **(السارد/الشاهد)** على حضوره الشامل في كل المواقف التي تعجز فيها الشخصيات عن البوح والتعبير حول ما يحيط بها من فواعل ومؤثرات جانبية تحول دون الكلام عن دواخلها المنكسرة، ليترك الفضاء رحبا للسارد الشاهد على الوقائع ليبئر ما يريد، وعبر الضمير الغائب يطمس آثار المَدّ السردي للشخصيات الروائية، وهكذا نجده -مثلا- يمارس وظيفته في مقطع تنهار فيه قِوَى**"شامخة"** وتخور طاقتها التعبيرية لنظرا لنفسيتها المتعبة:

«تحتاج شامخة إلى نوم عميق، لقد كانت رحلتها طويلة ومرهقة، لها ولأدهمها، وكانت نفسيتها محبطة جدا...، ولكن لا بأس ستكون بأحسن حال، المهم أن تخلد إلى الراحة، وبدل ذلك طوحت بها الهواجس بعيدا إلى بيتها الذي هجرته ولعلها لن تعود إليه، إلى ناتّا التي لا تعرف ما حل بها الآن، إلى قبر خالها الذي لا تخال إلا أن القحط قد داهمه فجفت أزهاره، إلى الشهيد أبي حمزة القرطبي، الذي لا يمكن أن يغيب عنها لحظة، بوسامته وهدوئه وعميق علمه»[2]

يمنح **(السارد /الشاهد)** القارئ بعض الشروحات المنطقية للحدث المبأر بهدف إقناعه بواقعية الكلام المنجز إذ "يتجاوز السارد /الشاهد استبطان الشخصية المباشر إلى توظيف تقنية أكثر إقناعا عبر تفاصيل خارجية تجعل القارئ يصل لانفعالات الشخصية بطريق

[1]نسيمة علوي: بلاغة الصوت السردي في رواية التبر لإبراهيم الكوني، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع12، جوان 2017، ص 217.
[2]عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 212.

الاستدلال"[1]؛فأثناء بناء خطابه المتخيل المتعلق بالحدث المروي يقف القارئ المجرد أمام خطاب ثنائي الصوت (صوت السارد/ صوت شامخة) ذو الحوار الداخلي؛ أي يشتمل على صوتين مترابطين حواريا وكأنهما يتعارفان[2]؛ففي المقطع السابق تحبط نفسية **"شامخة"** ويذهب صوتها وتنهار قواها من مشاق الرحلة والهروب المستمر من ملاحقات الأشقر المعمر، حينها يتدخل السارد لنقل مشهد نزولها إلى الراحة والتعبير عمّا يجول بخاطرها بعد هذه المشاق والصعوبات.

يمارس **(السارد /الشاهد)** شهادته على معظم المواقف الذاتية المرتبطة بالشخصيات من أقوال وظروف حياتية وأحاسيس، إذ يجعل من موقعه كشاهد والغياب الصوتي للشخصيات أحيانا أداة لعرض تفاصيل عن حياتها، مثلما هو الحال مع شخصية أبي حمزة القرطبي:

«كم يسحره هذا اللحن الحزين! كم يحلق به بعيدا حيث الأرواح الخالدة! وبالضبط حيث روح زوجته التي غادرت مع ابنتها الوحيدة منذ عقد من الزمن في حادثة بحرية فاجعة، ومن ذلك لم يتزوج القرطبي، وأخلص للعلم والفن، وهو يردد دوما: الحب للأرواح ولا يأتي إلا مرة والزواج للأبدان وقد يأتي مرار ولا هدف له إلا الحفاظ عن النسل»[3].

يقدم السارد عرضا عن حياة **"القرطبي"** وحياته السابقة وعلاقته بزوجته وفاجعة خسرتها مع ابنتهما الوحيدة؛ وهكذا يتحدث نيابة عن الشخصية المغيبة صوتيا، ويعرض كل هذه الأخبار السردية مع غياب صوتها ليظهر صوت (السارد /الشاهد) محللا لجوانيته المساهمة في تفسير الأحداث وإضاءة بنية القصة المتخيلة.

ب. السارد الغائب:

إن سارد الرواية ليس هو المؤلف، بل إن السارد شخصية تخييل تقمصها المؤلف[4] إنه قناع الأنا الشخصي له دور ثانوي كتركيب الخطاب وتنظيم الأصوات الروائية، وهو السارد الغائب يكتفي بمهمته بوصفه راوٍ إطاري يستهل سرده دون أن يشير إلى نفسه أو يحدد

[1]أسماء صالح الزهراني: الكتابة الواقعية وانفتاح النص (خصوصية الصوت السردي في تجربة القاص عبد الرحمن الدرعان)، مجلة الجوبة، مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، المملكة العربية السعودية، ع 49، أكتوبر 2015، ص 72.
[2]ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 91.
[3]عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 28-29.
[4]ولغ غانغ كايزر: من يحكي الرواية؟، ص 113.

هويته[1] وغالبا ما يقوم (السارد/الغائب) باعتباره شخصية في الحدث بوظيفة السادر ذو المعرفة المطلقة.

يروي السارد الحكاية بطريقة العليم بكل شيء؛ وهذا ما يظهر في معظم الافتتاحيات التي تسبق المقاطع الحوارية التي يهيئها السارد مكانيا وزمانيا ويؤطرها ليتم إنجازها من طرف الشخصيات الفاعلة في الحكي.

«أشرقت شمس يوم جديد على أرتال من العمال يعيدون صياغة الجامع بلمسات كاتدرائية»[2]

يوضح هذا المقطع الافتتاحي من الوحدة العشرين في القسم الأول من الرواية نوعا من المعرفة المطلقة وهيمنة صوت السارد الذي يحلل الأحداث من الداخل بعد مجزرة **"جامع كتشاوة"** الشنيعة في حق الأبرياء، تبرز جملة (أشرقت شمس يوم جديد على أرتال من العمال يعيدون صياغة الجامع بلمسات كاتدرائية) بؤرة مهمة عن أسباب تلك المجزرة المروعة داخل المتن الحكي المتعلق بالمادة الحكائية المعالجة لموضوع القسم الأول وسرعان ما يفصح السارد عنها من خلال لواحق الحدث الوصفية المفسرة للأشغال والمتعلقة بظروف التغيير:

«لما كان آخر المساء، وصلت عربات تسير الهوينى وحولها سار المرافقون في خشوع وإجلال، حتى إذا بلغت قريبا من مدخل الكاتدرائية توقفت، وظل الرجال يقفون حولها في صمت، في مدخل البوابة وقف القس والجنرال الدوق دو رو فيغو في بهجة وأناقة...

وقف القس وسط قاعة الصلاة، جال ببصره منتشيا في كل الجدران والزوايا، وقد طالها التغيير الكلي، اختفت الآيات القرآنية التي كانت تنبض في المكان بعبقرية الخط العربي، وتم طمس النقوش والزخرفات التي كانت تغرد في كل زاوية، مفصحة عن الانتماء العربي الإسلامي، ازدان المكان عوض ذلك بصور مسيحية مزخرفة ذات ألوان زاهية، وثبتت في أماكن بعينها تماثيل القديسين، وعلى النوافذ التي كانت سافرة للنور

[1]محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2012، ص106.
[2]عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 164.

ستائر حمراء فاخرة منحت المكان غموضا ورهبة وهي تقمع تدفق أشعة الشمس»[1]

إنّ (السارد /الغائب) روا غير متضمن في الأحداث التي يرويها، غير أننا نجده يحلل ويعلق ويتدخل في تفاصيل السرد عبر هويته ووظيفته التنسيقية التي تنظم الأخبار التي تصله من المؤلف الضمني بوصفه الأنا الإبداعية للمؤلف الواقعي.

قد يجنح (السارد /الغائب) أحيانا إلى تقويض صوته العليم فيتحول إلى مجرد ناقل، فيلجأ إلى رواة آخرين ليحافظ على مسافة ما بينه وبين ما يرويه، فيرويه من الخارج انطلاقاً من ذاكرة الشخصية؛ إذ نجده يقوم بإكمال الحدث الناقص من لقاء شامخ بزوجته زنوبيا باعتبارها ابن القرطبي وسد الثغرات السابقة من قصة أبي حمزة القرطبي عن خسارته لزوجته وابنته.

«يكفي أن تذكر لشامخ ذلك حتى تعود به الذكرى سريعا إلى شاطئ الصخور الذي قيل إن أبا حمزة القرطبي قد فقد فيه زوجته وابنته زنوبيا، ليقضي وهو على يقين أن البحر ابتلعهما، فعاش ما تبقى من عمره حزينا كئيبا عازفا عن الدنيا، حتى قضى شهيدا في الدفاع عن جامع كتشاوة»[2]

يعتمد **(السارد /الغائب)** على ذاكرة شامخ وتراسل ذكرياته الخاصة بالموقف المسرود عنه من الحكاية المنجزة التي تحتاج للسرد الاستذكاري (تعود به الذكرى سريعا إلى شاطئ الصخور الذي قيل إن أبا حمزة القرطبي قد فقد فيه زوجته وابنته زنوبيا)،وعليه، يتم تبئير الحدث خارجيا في صيغة خطاب منقول عبر أصوات داخلية؛ فما يرويه قد سمعه من الآخرين، الأمر الذي يمنحه معرفة محايدة نوعا ما ويعطي سرده قدراً أكبر من المصداقية والموضوعية.

ج. السارد/ المجهول:

يقل حضور **(السارد /المجهول)** في عناق الأفاعي مقارنة بـ (السارد /الشاهد) أو (السارد /الغائب)، ويرجع ذلك لتعدد الأصوات السردية وتنظيم مواقعها داخليا وخارجيا، فكل من السارد **(الشاهد أو الغائب)** يتجلى في النص داخل مجرى الأحداث، فيمكن للقارئ

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 164-166.
[2] المصدر نفسه، ص 536.

أن يميز صوتهما عبر المقاطع المتتالية التي يتبادل فيها أصوت الشخصيات الروائية، بالمقابل، يقتصر وجود **(السارد/المجهول)** على الصفحات البيضاء التي تفصل بين أقسام الرواية وهو يتدخل ثلاث مرات فقط من أجل التعليق الخارجي على الأحداث المستقبلية.

ولعل هذه التدخلات من ابداع المؤلف المجرد "بوصفه ذاتا مبدعة (Rousset) مسقطة عن ذات المؤلف الواقعي، وبشكل غير مباشر يمكن أن نستنبط المواقف الأيديولوجية للمؤلف المجرد بالاستناد على طرائق اختياره للعالم الروائي، وانتقاء الأساليب والثيمات، بالإضافة إلى تلك المواقف الأيديولوجية التي تمثلها المقتضيات الخيالية (السارد والمسرود له والممثلون)"[1]التي يمكنها التعبير بلسانه.

يظهر صوت **(السارد /المجهول)** في شكل جملة يرفقها بآيات من القرآن الكريم، غير أنها تؤطر لأحداث لاحقة كالذي نجده في صفحة الأولى؛ إذ يتوسط بياضها عنوانا يحدد ترتيب القسم مع وجود جملة مجهولة النسب يرفقهما بآيات من سورة يوسف:

«القسم الأول

الحبر الذي خان أوراقه

" إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ"»[2]

يظهر من خلال تعليق الذي وضعه (السارد / المجهول) في الهامش أن أصل عنوان القسم الأول هو البرزخ الأول* بينما يشير أن جملة (الحبر الذي خان أوراقه) عنوان فرعي من إضافة محقق المخطوط، وقد يلحظ القارئ أنّ هذه الجمل والآيات مقتبسة من خارج المتن الحكائي، لكن سرعان ما يكتشف مدى إسهامها في التقديم للأحداث المنجزة في هذا القسم.

يعلن صوت (**السارد / المجهول)** عن وقوع الخيانة في بداية الحكي (الحبر الذي خان أوراقه) ولربما كانت علاقة الحبر بالورق هي "الصورة التي يمكن القبض من خلالها على الوجود كون الكتابة على الورقة بالحبر تدل على المضي في مسار الحياة التي يملأ الإنسان

[1]جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، ص 88-89.

[2]عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 13.

*سبق وأن أشرنا أن رواية "عناق الأفاعي" تحيل إلى مخطوط "حكاية شامخة وشامخ الأخوان في قتال يأجوج ومأجوج الجنيان ومن ساندهم من شرار بني الإنسان " وقد استهلت سردها به.

وقائعه منذ ولادته حتى مماته، وكون الحبر خان الورقة تماما كما خيانة الذات التي تختفي في السراب من دون أن يكون لها ذلك التفاعل الطبيعي للوجود[1].ثم ينتقل مباشرة إلى نقل قصة رؤيا الملك وقصها لسيدنا يوسف عليه السلام {"إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ"}*وهذه إشارة منه إلى وجود تطابق بين القصة المتخيلة وقصة الملك في الواقع، وكأن هذا التطابق يمنحه الإمكانية لإعادة سردها، لأن مقتضى هذه العلاقة يدل على وجود تداخل موضوعاتي بين النص المقدم إلينا ولا سيما من جانب الآثار الروحية في معناها الصوفي والتاريخي، ما يفيد في تأصيل الهوية الدينية لتاريخ الجزائر.

يتواصل حضور صوت **(السارد/ المجهول)** بعد نهاية المدى الطباعي الكبير للمنجز السردي الخاص بالقسم الأول، ليعود مرة أخرى للظهور؛ إذ يضمّن في منتصف بياض الصفحة عنوانا آخر يحدد به ترتيب القسم مع الإشارة إلى ما يقابله في المخطوط في أسفل الصفحة، ويضيف معه عنوان فرعي جديد يصاحبهما بآيات من سورة يوسف:

«القسم الثاني

الصقر الذي خانته براثنه

" قَالَ :إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنْتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ"»[2]

يخبر **(السارد /المجهول)** القارئ المجرد عن حدوث خيانة أخرى تمس براثن الصقر وحلول الوهن والضعف في روحه (الصقر الذي خانته براثنه) وتحمل هذه الجملة دلالات عميقة، ولعل في اعتماد الصقر ما يشير إلى انجذاب القارئ لربط الصلة بين الصقر وبراثنه التي تؤطر لبروز تصدع حدثي مؤلم بين المحارب وسلاحه، فالخيانة صادرة عن الضمير الجمعي من وجهة عدم الإحساس بالمسؤولية تجاه المصير المشترك الذي يتشخص في صورة الذات الأمينة والذات الخوانة، ولكن الخيانة أسفرت عن دمار عظيم بات يمارس سلطته على الواقع الذي أرهقته الخيانة من الضمائر الغادرة وألحق بالأمير الصقر نهاية لشموخه وعزته انتهت به منفيا عن أرضه وطنه.

---

[1] عبد القادر فيدوح: مرايا الذاكرة في عناق الأفاعي للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي، ص 94-95.

* سورة يوسف الآية 43.

[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 225.

بالمقابل يقدم **(السارد/ المجهول)** مرة أخرى آيات من سورة سيدنا يوسف {"قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنْتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ"}* وهذا ما يدفع بالقارئ لطرح جملة من التساؤلات في ذهنه بالنظر إلى اعتبار أن صوت السارد المجهول يكشف هوية السارد في النص؛ فكيف لـ (السارد /الشاهد) أن يتنبأ بحلول ما حدث من خلال آية واحدة محملة بالدلالات والإحالات الدينية والتاريخية والإنسانية؟ هذه هوية السارد من حيث بنية الخطاب وعلائقه النصية المتعددة بين فضاء التخييل والفضاء الطباعي (البياض والسواد)[1]

بالعودة إلى هوية صوت **(السارد /المجهول)** فإن حقيقته ترجع من غير شكّ إلى ما يريده المؤلف الواقعي للنص، وهذا ما يلزم به (السارد/ الشاهد أو الغائب) بوصفهما وعيا مؤلفا مساعدا " فالكذب إن كان في العمل السردي فصاحبه المؤلف الواقعي؛ لأن دور السارد في الأطوار التي يبرز فيها في المقعد الأمامي لا يأتي شيئا غير النهوض بالوظيفة التي يكلفه المؤلف بإنجازها وتحت رقابته الصارمة ورعايته الفائقة[2]

إلى جانب ذلك وبالرجوع إلى المؤلف الواقعي فإنه يحقق موضوعية الحدث بعيدا عن التخييل الأدبي، إذ إنّ قصة سيدنا يوسف ودلالاتها محسوسة في الطبيعة الإنسانية فيما تتجاذبها من دوافع السلوك المتصل بدافع الأبوة ومدى (الألم) الذي سيلحق الأب حيال أي أذىً يلحق بولده، غير أن العمل السردي يعمد إلى تحريف الوقائع حتى يغدو الحكي أكثر تخييلا، وفي ضوء هذا، ومن الزاوية الفنية يتمكن القارئ من التكهن بالأحداث اللاحقة التي ستتحرك في بيئة الوقائع المتخيلة المنجزة في القسم الثاني، والأهم من ذلك يستمر صدى صوت **(السارد /المجهول)** المرتد بوصفه انعكاسا لصوت المؤلف الواقعي على مدى البياض الذي اختاره ليعلن عن صوته المحجوز طوال الحكي.

مما لا شكّ فيه، أن تردد صوت **(السارد/ المجهول)** دلالة على وجود كاتب مفترض مسقط عن ذاته منتج لعالم الرواية، وهو بدوره يصنع ساردا خياليا يحمل عنه مهمة تقديم

*سورة يوسف الآية 13.

[1]نسيمة علوي: بلاغة الصوت السردي في رواية التبر لإبراهيم الكوني، ص 219.

[2]عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، العدد 204، ديسمبر، 1998، ص 206.

الأحداث اللاحقة، ومنه يمكن القول أنّ صوت السارد/المجهول في **"عناق الأفاعي"** ما هو إلا تبئير غير مباشر لرؤية المؤلف الحقيقي للرواية واعتماد وجهة نظره للعالم الحقيقي الذي يعج بمواضيع الإنسانية والمحبة والحرية والأنانية والكراهية والخيانة والرغبة في الخلاص.

ينتهي ظهور صوت **(السارد/ المجهول)** في القسم الثالث والأخير من الرواية المتعلق بموت **"شامخة"** بعد قتالها الفرسان الثلاثة وموتهم في مكان واحد،إذ يحدد السارد في منتصف البياض عنوان القسم الثالث مع عنوانه الفرعي وعلى منوال القسمين السابقين يدرج آية من سورة النحل:

«القسم الثالث

الدرب الذي أكتشف سبيله

وعلامات وبالنجم هم يهتدون»[1]

يوجه صوت السارد القارئ بعد أن عاش قلقا سرديا طوال وحدات الحكي في القسمين السابقين نحو طريق الخلاص، الذي هو انعكاس صدى كاتب مجهول كون جملة (الدرب الذي أكتشف سبيله) تعود لكاتب آخر يشار إليه بمحقق المخطوط، ليتلاشى ببطء كونه متأخر عن واقع الحكي في **"عناق الأفاعي"** نظرا للمسافة الفاصلة بين مصدر صوته ومساحة الحجم الطباعي العاكسة له.

لكن تواجه القارئ صعوبة أخرى في اكتشاف هوية صوت **(السارد /المجهول)**، خاصة حين يعلن عن وجود مصادر متنوعة لصوته الذي يغترف من آيات القرآن {"وعلامات وبالنجم هم يهتدون"}*التي من شأنها أن تسهم حسب موقعها في هذا القسم من الرواية في استشراف الأحداث وتبئير الموضوع المقترح في وحدات المبنى الحكائي الخاصة به.

3- وظائف السارد:

عود على بدء، لنقول إن **"عناق الأفاعي"** رواية ذات بنية متعددة الصيغة والرؤى والأصوات، ومن ثم يقوم السارد بترتيب الخطاب، وتشكيل صوره الإبداعية المناسبة

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 503.
* سورة النحل الآية: 16.

للمواقف السردية تبعا لتعدد الرؤى الذاتية والموضوعية،كما يشتغل بتنظيم دور الشخصيات وتداخلاتها وأفكارها، ومن ثم، توجيها صوب المواقف الأيدولوجية المشتركة، وعليه، يقوم السارد بتوزيع الوظائف الخطابية على مستويات متعددة وفق الشكل الآتي:

أ- الوظيفة السردية (الذاتية/ الموضوعية):

يروي السارد في **"عناق الأفاعي"** الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية والإنسانية التي مرت بها الجزائر في "ظل الصراعات المعاقبة عليها الخاصة بالوجود العثماني ومن ثم الغزو الفرنسي"[1]وسقوط الجزائر وتوقيع معاهدة الاستلام، ومن بعدها بدأت المقاومات الشعبية التي واجهت القوات الفرنسية بشدة وعلى رأسها مقاومة **"الأمير عبر القادر"** التي استمر أكثر من خمس عشرة سنة، وصولا لمقاومة الزعاطشة تحت قيادة **"الشيخ أحمد بوزيان"** التي انتهت بمجزرة مروعة أبيدت الواحة بأكملها ،وأخليت من سكانها نتيجة العنجهية المتطرفة للجيش الفرنسي المدجج بالأسلحة الفتاكة.

يشرع السارد من بداية القسم الأول في الرواية بسرد الأحداث المنجزة والوقائع الممكن حدوثها، تأكيدا منه على حضوره في طيات الخطاب، معتمدا على التعليقات الموضوعية فيما يخص الأفعال السردية الفعالة في البناء الحكائي مثل توقيع معاهدة الاستلام، انضمام شامخة للمقاومة، نهاية مقاومة الأمير عبد القادر، الحصار في واحة الزعاطشة، نهاية شامخة ...بينما يروى الحالات النفسية بصفة ذاتية من شأنها أن تدفع بالمتلقي إلى الشعور بالمواقف السردية الموصوفة والإحساس بها؛"فأثناء نشاط الذات الساردة في التشكيل السردي يقوم السارد بترتيب عمليات الوصف...وهو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الروائية أو تلك، أو بعينيه هو، دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا، وأخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي"[2].

[1]عبد القادر فيدوح: مرايا الذاكرة في عناق الأفاعي للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي، ص 105.
[2]تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص64.

يثير السارد في القارئ شعور الأسى والحزن ليشارك **"شامخة"** شعورها وحزنها وقساوة الحياة وفقدانها الأمان والاطمئنان كما يحدث في المقطع الآتي:

«في شرفة المنزل كانت شامخة تغرق في أمواج من الحزن، وهي تحس أن يد الدهر كانت قاسية حين امتدت لأبيها فأمها وبلدها، وها هي ذي تتربص بها وبأخيها، وهي في ربيع العمر تفتح أكمام عينيها عن سنوات كان يمكن أن تكون بهية بهيجة، بما حباها الله من جمال فاتن، وثراء واسع، وذكاء خارق، وأخيها شامخ الفتى القوي المغامر الذي ظل بعناد يجالد على درب أجداده وعثاء الأيام والليالي وطوقتها من الخلف يد حانية، احتضنتها بين أصابعها وطبعت عليها قبلة وهي تبكي، لم يبق لها إلا نانا مِجنًّا تدفع بها غوائل الدهر، وصدرا كبيرًا واسعا عبقا تهرع إليه كلما حاصرتها ذئاب الزمن الغادر، وإلا أبا حمزة القرطبي نفسا كبيرة، وهامة شامخة، يملأها دوما تحديا وكبرياء»[1]

اعتمد السارد في سرد هذه الحادثة على مدى تأثره بها، فراح يرسم ويؤطر لوحة تأملية بريشة الوعي النفسي والإحساس الداخلي الذي انتاب شخصياته المبأرة، التي يعتمد في تقديمها على نوعين من الإدراك فكان الأول حسيا تعكسه الحواس بوصفها أداة مهمة لمعرفة العالم المتخيل وتقريبه من المتلقي، والآخر معنويا تشكله الألفاظ الدالة عليه.

يقوم السارد بترتيب الأحداث وسردها وفق صيغة الخطاب المسرود، وهو ما يجعل من نصه نصا سرديا، ويمكن القول أن الوظيفة السردية هي من تمنح السارد صوتا مطلقا تغيب فيه أصوات المسرود عنهم، وكل ما يصدر من صوته من ممارسات بنائية يقوم بها انطلاقا من معرفته المطلقة.

ب- وظيفة الإبلاغ *السردي:

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 137.

*تشير بنية الإبلاغ (Communicative)إلى حقل بحث فرعي في اللسانيات النظرية تتعامل مع الطرق التي يتوخاها المتكلمون في تشفير التعليمات الموجهة إلى السامع عن كيفية معالجة القول باعتباره بلاغا (Message) نسبة لأحوالهم الذهنية المؤقتة، فالأقوال تنقل المعلومات المتضمنة في البلاغ تنقل في الآن ذاته (للمزيد انظر منصور مبارك الميغري:

تناول السارد في **"عناق الأفاعي"** مواضيع مهمة تتعلق بقيم الإنسانية والتاريخ وصون الهوية الثقافية والدينية والروحية،"فقد حصّنت هذه الرؤى السردية الجانب الديني والعلمي والتاريخي في مرجعية الثقافة الجزائرية بعمق"[1]،واعتمد السارد في ذلك على أصوات سردية تتفاوت من حيث حضورها المباشر وغير المباشر، ومن ثم، فإنّه يقوم بتبليغ رسالة إنسانية ثقافية حضارية تحقق شروطه الخطابية والجمالية بين الواقعية والتخييل.

تفيض مدونة **"عناق الأفاعي"** برسائل مختلفة للتبليغ السردي تحددها عناصر البنية التبليغية العامة للرواية وهي: المبلِّغ/ السارد، المبلَّغ / المسرود له، البلاغ، قناة التبليغ، الوضع، المرجع[2]وتظهر هذه العناصر وفق مخطط نظرية الإبلاغ والتواصل اللفظي الذي أقامه رومان ياكبسون في الخطاطة التالية:[3]

يكون السارد هو المبلِّغ للرسالة الإنسانية بوصفه الأنا الثانية للمؤلف الواقعي، ويعمل على إرسال المدونة الخطابية ونقلها إلى مستقبل توجه إليه؛ "إذ ينبغي أن يتضمن النص ما يشير إلى أن القصة موجهة فعلًا إلى متلقي معين"[4]بوصفه قبل كل شيء قارئا واقعيا تختلف ثقافته وهويته، وتتغير ظروف استقباله للرسالة عبر العصور والأمكنة؛ فهو يستقبل رموز الرسالة الأدبية محاولا فكّ شفرتها ورموزها معتمدًا على شفرة المؤلف الجمالية والاجتماعية والثقافية والأيديولوجية.

التعلق الإبلاغي في نظرية معنى-النص وما يشير إليه من قضايا علاقة البنية بالوظيفة، ضمن كتاب تجديد المنوال اللساني (بحوث محكمة) ، تحرير فدوى العذراي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2021، ص 239.)

[1]عبد القادر فيدوح: مرايا الذاكرة في عناق الأفاعي للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي، ص 96.

[2]بعيطيش يحي: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر –بسكرة- الجزائر العدد 8، جانفي 2001، ص 162.

[3]الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية (مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص34.

[4]ناهضة ستار جواد ومحمد حليم حسن: المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والتعليمية، جامعة بابل، العراق، ع18، كانون أول 2014، ص178.

في حين يبرز صوت المبلَّغ بالرسالة لكونه قارئا خياليا (المسرود له) كما هو الحال في **"عناق الأفاعي"** إذ يخاطب المؤلف الواقعي عبر سارده الخيالي متلق متخيل حكائيا، الذي يغدو صوته أكثر بروزا في أثناء دخوله المبنى الحكائي.

يمر صوت المرسل /الباث عبر سياق مرجعي يحيل إلى عوالم الأسطورة والتخييل الذي يعود بالأساس إلى جملة العتبات الخارجية والداخلية (عنوان الرواية والعناوين الفرعية للأقسام) وما تحويه من صور مصاحبة والإيماءات التي تستفز القارئ وتستوقفه لفكّ الشفرات الدلالية التي يهيمن عليها صوت السارد المجهول.

تتجلى بلاغة هذا الصوت ضمن المقطع الختامي للرواية؛ إذ تنتهي الأحداث ويصمت السارد الذي يسكته المنشئ الأول للعالم التخييلي وهو المؤلف الواقعي الذي اختار في النهاية فك أسرار الإخبار السردي كما يلي:

«**كانت زنوبيا ومعها علي قد أسرعا إلى مكان المعركة، وكان المساء قد سحب آخر خيوطه ليفسح المجال الستائر الليل، مدا أنظارهما حيث كانت شامخة، تلألأ المكان فجأة، ظل النور المتوهج يرتقي رويدا رويدا والجميع يتابعه بدهشة، حتى استوى نجمة في السماء تضيء كل الجبل...**

ومن خلفهم ارتفع فحيح نتن، التفتا وقد تملكهما الرعب، قريبا من الصخرة انتصبت ثلاث أفاعي...انسابت واندفعت تتسلل عميقا في جوف الأرض.

قفزت زنوبيا وخلفها علي باتجاه القمة، في الأعلى حلق حولهما عشرات الأطفال، كان ظلام الليل حالكا، لكن النجمة ظلت تلمع في السماء بديعة أنيقة»[1]

يبئر السارد الحدث المنجز في هذا المقطع خارجيا، إذ بعد المعركة التي دارت بين شامخة والفرسان الثلاثة التي انتهت بموتهم جميعا لم يبق لدى السارد أي كمية من الأخبار يبلغها إلى مستقبل الرسالة الخطابية، لذلك يتدخل صوت آخر ليعلن عن نفاد الكمية الإخبارية، ومن ثم يتلاشى صوت السارد التخييلي ومعه يتوقف المدّ الإبلاغي بتحقيق الوضوح الإبلاغي الخاص بصوت المؤلف الواقعي، وتنوير آفاق انتظار القارئ نحو سبيل الخلاص الذي كان ينبئ بوجود تواصل إبلاغي بين المبلِّغ والمبلَّغ، وعندما تعلق الأمر

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص600-601.

برسالة فكّ شفرات (الأفاعي الثلاث والنجمة التي يهتدون بها) يتدخل صوت المؤلف الحقيقي ليشرح للقارئ حقيقة هذه العلامات؛ فداخل الهامش يتحول المتخيل إلى تاريخي توثيقي، ويضمن المؤلف صوتا آخر مضافا "انتهى البرزخ الثالث بقول علي بن شامخ القلعي المكحالجي:"وفي الحين رفع الله إليه العمة الطاهرة. لتكون نجمة ظاهرة. ومسخ شياطين الإنس حيات ماكرة. لعينة فاجرة. ونجاني الله أنا ومن معي. لنسعى في الأرض بالصالحات"*

يبدو أن بروز صوت المؤلف الحقيقي وبروز صوت آخر؛ الذي يحتل موقعا في الهامش الطباعي جاء ضرورة سردية يعلن من خلالها نهاية المحكي المتخيل السردي،ونهاية المخطوط الذي استدعاه مساعد، ليؤكد المؤلف العمق الزمني بين أداء نصه في الحاضر وبين استدعاء هذا الماضي عبر هذا المخطوط، الذي لا يبتعد عن الواقع الحقيقي الذي استدعى تلك المواقف والأحداث.

عناق الأفاعي قصة تتشابه مع ظروف عدّة لأشخاص عاشوا آلام الحروب والصراعات ووجع المنفى وهم في أوطانهم وعانوا من الظروف الاجتماعية والثقافية والتاريخية والثورية وكل أشكال الاضطهاد، غير أن الإيهام بالواقع من طرف المؤلف الحقيقي للنص يجعله يقدم للقارئ محكيا مزدوجا؛ ومن أجل تبليغ الرسالة الإنسانية والتاريخية والهوية الدينية والروحية قام السارد بإبداع خطاب تخييلي يحاول عبره أن "يروي نص منسيا (المخطوط)؛ ليؤدي سردية مفارقة للوضوح التعييني والإبلاغ، وعلى هذا الأساس، وردت الشذرة البيانية التي تشكّل النص وتصنع تشكّله الحي"[1].

ج- وظيفة الإيهام بالواقع:

تمكن السارد في **"عناق الأفاعي"** من إنشاء أرضية محاكاة للعالم المتخييل والعالم الواقعي التي من شأنها أن تساعد المتلقي على تقبل الأحداث المنجزة في القصة؛ الأمر الذي

* ينظر هامش الرواية، ص، 601.

[1] ناصر اسطمبول: رواية عناق الأفاعي وقراءة تأويلية، الموقع الإلكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=SMoi4nYX3PY

يكسبها مظهرا حقيقيا من خلال موضوع الأحداث والفواعل المكانية والبشرية المستنسخة من الواقع.و يظل السرد التخييلي محاولة لتصوير الممكن في الوجود وإعادة بناء الحياة[1]

قام السارد بإضاءة الأحداث والوقائع المنجزة بخلفية زمنية تحيلنا إلى التاريخ الجمعي؛ إذ يدخل القارئ في أجواء النص المتفاعل مع وقائع التاريخ الثوري الجزائري (معاهدة دي بورمن أو معاهدة استسلام الداي حسين/ معاهدة التافنة...) والمقاومات الشعبية (مقاومة الأمير عبد القادر وخوضه معركة المقطع / معركة أم العساكر.. مقاومة الشيخ أحمد بوزيان ومعركة الزعاطشة....) التي جسدتها الشخصيات التاريخية (الداي حسين/ الأمير عبد القادر/الشيخ بوزيان إلى جانب جنرالات الاحتلال الفرنسي منهم : الجنرال لامورسي والجنرال الدوق دو روفيغو والجنرال بيجو ...) التي تضافرت وتداخلت لتحرك المتن الروائي، ونسجت خيوطه فشكلت هذه المحطات التاريخية نوعا من المصداقية للأخبار المنقولة من قبل السارد.

استطاع السارد أن يحدث نوع من الوهم المرجعي المؤسس على أعمدة التاريخ الجزائري النضالي ضد الاحتلال الفرنسي ؛إذ قام باستنساخ شخصياته وأمكنته وأحداثه، ومن ثم إدماجها ضمن النص المحكي.

يتوارى السارد خلف قناع التاريخ لتأطيره حادثة توقيع **"معاهدة التافنة"** المعاهدة التي تمت بين **"الأمير عبد القادر"** و**"الجنرال بيجو"**؛إذ يغترف من الوثيقة التاريخية ومن ثم يتفنن في إعادة بعث أحدثها وأطرافها وتأطير فضائها وتوضيح أسبابها بحلة تخييلية عبّر من خلالها عن رأيه إزاء ما قد يترب عنها، وفي الحقيقية كل الأخبار والمعلومات التي علّق صوت السارد عليها هي معلومات وأخبار تتعلق بأبعاد تاريخية وواقعية تساعده في تقديم التحليلات.

«ومهما يكن فقد تم توقيع المعاهدة على مشارف وادي تافنة، معاهدة سعى إليها الجنرال بيجو بعد هزائمة النكراء أمام الأمير عبد القادر لأغراض واضحة حتما، وهي استرجاع أنفاس مقاتليه الذين أنهكتهم مقاومة الأمير عبد القادر، ولكن حتما هناك أغراض سرية ستبديها الأيام، وقد قبل الأمير عبد القادر هذه المعاهدة، كان جنوده أيضا في حاجة

[1]سعيد بنكراد: انشطار الذات الساردة، مجلة الشارقة الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ع17، مارس 2018، ص 84.

إلى تضميد الجراح التي لحقت جيشه، ولحقت أبناء شعبه، الحرب كنود، لها أوزارها التي تلحق حتى المنتصر فيها، وقد تحمل الأيام القادمة مفاجأت سارة، الرسائل التي أرسلها عبر حاكم جبل طارق إلى جلالة ملكة بريطانيا قد يفتح باب التعاون واسعا، وليس له من هدف اللحظة إلا أن يشتري الأسلحة البريطانية، ومنه يحصل على اعتراف ضمني يكسر به طوق العزلة العالمية، ومنه يرتاد آفاق علاقات دولية مختلفة، يمكن أن يحدث ذلك لسببين الأول هو العداء الشديد بين فرنسا وبريطانيا، والثاني هو المنافسة الشديدة بينهما على التوسع في البلاد العربية، ويمكن أن يفشل فهما في نهاية المطاف يصدران عن منبع واحد»[1].

إذن يقوم السارد في **"عناق الأفاعي"** بوظيفة الإيهام بواقع الأحداث والأماكن والشخصيات فهو "العليم بفن الحكي وطرائقه فتوسل بسبل شتى كتعدد الأصوات في الرواية، وإدماج التاريخي والواقعي بالتخييلي ليشدّ المسرود له حتى لا يمل من سماع قصة طويلة مجزأة إلى أقسام تقص في فترات زمنية معلومة"[2]وبالتالي، يتحول ذلك التاريخي من أحداث واقعية وقعت في فترة زمنية محددة الفضاء والشخوص، إلى منجز حكائي متخيل تفرض لغته صيغة سردية جديدة، يستوعبها المزج التاريخي الواقعي والتخييلي في بوتقة فنية جمالية تشد القارئ للتعاطي مع التاريخ بصورة دلالية جديدة.

د- وظيفة التأثير في القارئ:

يقوم السارد بوظيفة تأثيرية (Impressive) يهدف من خلالها إلى إدماج القارئ في جو الحكاية والأجواء المحيطة بالأفعال المنجزة، بالتأثير في إحساسه للشعور بآلام الشخصيات وإقناعه بالفكرة المركزية للنص ومغزى الخطاب.

يعمد السارد إلى اختيار "الصور الأشدّ تأثيرًا في النفس البشرية لتحريك مشاعر متلقي الخطاب واستفزازها، فيصحو الضّمير الإنساني من غفوته"[3]؛فالهدف هو التأثير في المتلقي عبر اطلاعه على انطباعات الأصوات المتكلمة في النص، وشعورها تجاه ما تتحدث عنه،

[1]عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 383-384.
[2]الهادي غابري: وظائف السارد في رواية"باب الشمس"، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ج59، مج15، مارس 2006، ص 337.
[3]المرجع نفسه، ص 318.

ولكي ينهض السارد في **"عناق الأفاعي"**بهذه الوظيفة يجعل من القارئ يقف أمام هول الصدمة التي صاغتها جرائم الاحتلال الفرنسي في حق الأبرياء والتعبير عن المواقف المؤلمة التي هيمنت بسطوتها على الشخوص وعلى البطلة "شامخة"، وفق مشاهد إنسانية لها التأثير البالغ في الوجدان الجمعي للجمهور المتلقي ،كهذا المقطع الذي يبئر فيه السارد حزن **"شامخة"** وبكائها بحرقة:

« وظلت شامخة تبكي بحرقة، وفي أعماقها كانت تمور مشاعر متصارعة متضاربة، أمواج للخوف وأخرى للحقد وثالثة لحزن ذابح وأسى حارق...كانت في حاجة إلى أن تحكي للكون وحشية الإنسان يذبح أخاه الإنسان، يذبح العزل والأبرياء، يذبح البراءة والأنوثة، وأبدانا هدها الزمن، يغتال ببرودة الوحش الأزهار والعصافير وآمالا عبقت في النفوس»[1]

يتوسل السارد بوسائل تعبيرية وملفوظات انفعالية استفزازية تشكّل الموقف الجمعي للإنسانية (وحشية الإنسان يذبح أخاه الإنسان /يذبح العزل والأبرياء/ يذبح البراءة والأنوثة وأبدانا هدها الزمن/ يغتال ببرودة الوحش الأزهار والعصافير وآمالا عبقت في النفوس) ومن ثم تحرك في المتلقي مشاعر التضامن والمواساة ومعانقة الهم الإنساني؛ لذلك فصوت السارد في هذا الموقف التأثري يعتلي درجات الحضور القصوى "لينتصر للقيم الإنسانية بعامة وحياة الحب والحرية، ويتحد صوته مع صوت الإنسان الذي يمجد العيش بسلام"[2]فصوت السارد حين يبلغ مداه التعبيري لتلك الدرجة يضطلع بوظيفة أخلاقية إنسانية سامية كي "يوصل الرسالة الإنسانية بصورة أكثر وضوحا وتألقا"[3].

ثالثا: خصوصيات الإبداع في طرائق السرد لـ"عناق الأفاعي" (ملخص ومحاولة تركيب):

بعد هذا البحث والتحليل لطرائق السرد في عناق الأفاعي نصل الآن لتحديد بعض الخصائص الفنية والإبداعية لمختلف الوسائل التعبيرية، التي منحت لطرائق السرد شعريتها الخاصة على مستوى البنية السردية المتعلقة بتقديم القصة المتخيلة.

I. تنوع الصيغة:

[1]عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 157-158.

[2]نعيمة سعدية: عندما تفوز الجائزة بالكتابة المنتصرة للإنسانية (جائزة كتارا تنتصر لملحمة الإنسان "عناق الأفاعي" لعز الدين جلاوجي)، جريدة الراية (صحيفة إخبارية يومية) ، الجزائر، العدد 2648، الصادر بتاريخ 13نوفمبر 2022، ص 22.

[3]نسيمة علوي: بلاغة الصوت السردي في رواية التبر لإبراهيم الكوني، ص 223.

تحتفي رواية **"عناق الأفاعي"** بتنوع صيغها السردية وانصهارها في بنيتها، ومما لا غرو فيه أنها نص محاكاة يتخلله الحكي الخالص ،وما حضور حكي الأحداث إلاّ لوجود راو يسرد الأحداث وينظم الصور والمشاهد من جهة ويقدمها عن طريق شخصيات توكل إليها الأقوال من جهة أخرى، لذلك يمكن القول إن البنية السردية قائمة على مسرحة الأحداث عوض سردها ،ومن خلال حكي الأقوال ونقل المعلومة السردية تحولت لقضية معروضة.

من مظاهر الإبداع في **"عناق الأفاعي"** التبادلات الصيغية التي يؤطرها الخطاب المسرود؛ إذ يتداخل الخطاب المنقول و المعروض مع مساعدة مصاحبات الخطاب المتمثلة في تعليقات السارد على أقوال الشخصيات، بوصفها معينات لفظية تؤدي دورها في وضوح الفكرة وبيان المطلب الحكائي مثل هذا المشهد الذي يقول فيه:

«قفز –مسرور- من فوق جواده، واندفع داخلا غير مبال بالكلاب التي اندفعت إليه مرحبة، راح يصيح في جنبات البيت: مأساة، فاجعة، مأساة فاجعة.وحين لم يتلق ردا، جرع من كأس عصير، ومد رأسه وقد الفته الحيرة، دخل الغرفة ونادي بصوت منخفض. منارة.. منارة. واندفع يكرر اسمها بحثا عنها في كل مكان دون جدوى. وتسلل بين أشجار قريبة، ولكن لا أثر لها. هزته الفجيعة وهو يعود إلى سريره فيتكور عليه، وقد تسارعت دقات قلبه، مرددا: لقد اختطفها الأوباش»[1]

نلحظ أن هذا الخطاب المعروض الذاتي يتداخل مع كلام ينقله السارد ويقدمه بشكل خطاب مسرود؛ إذ لم يسلم الخطاب بدوره من تدخلات السارد الذي لم يمنع نفسه من تأطير الحدث ونقل مشهد الفزعة والخوف التي انتاب **"مسرور"** من مشهد موت **"إبراهيم آغا"** في يوم تنصيبه المزعوم الذي هرع لطلب منارة ودخوله المنزل بحثا عنها في حالة مضطربة دلت عليها تلك الحركات اللاإرادية التي يقوم بها،(قفز من فوق جواده، واندفع داخلا غير مبال بالكلاب/ راح يصيح في جنبات البيت/ جرع من كأس عصير ومد رأسه وقد ألفته الحيرة/ هزته الفجيعة وهو يعود إلى سريره فيتكور عليه)؛ إذ يقوم السارد بنقل الأفعال المترتبة عن الخطاب المعروض الذاتي حتى يقرب المشهد التعبيري ويبلغه للمتلقي ويوصله كمشهد حي مكتمل يمتزج فيه مع الأقوال ويتطابق المعروض الذاتي مع تعليقات

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 118-119.

الناقل للمشهد؛ فهذه التبادلات الصيغية أغنت الخطاب بتعدد وتنوع الصيغ التي تتيح استغلال مختلفة الصيغ الممكنة لتقديم الحكي أو إضاءته والتعبير عنه بشكل ملائم ومتكامل[1]

تشتغل الصيغ وفق صيغة الخطاب المسرود التي يتضاءل حضورها فاتحة المجال لظهور صيغ أخرى يقدم السارد قصته من خلالها ؛فكثرة المشاهد وتداخلها له دور كبير في أن يكون الخطاب المسرود تأطيرا لها لتأتي بقية الصيغ وبالأخص المسرود الذاتي والمعروض لتقديم رؤى الشخصيات وأفعالها فيما يخص ما يجري من أحداث وأفعال.

في **"عناق الأفاعي"** يتوزع حضور (السارد/ الشاهد) -بوصفه الأنا الثانية التي يصنعها المؤلف الواقعي للنص- ويصدر صوته السردي عبر مختلف الصيغ الخطابية المسرودة والمنقولة والمعروضة، ويجلى من خلال رؤية داخلية تتلون فيها الأحداث والشخصيات بانطباعاتها، فهو يقدم ما يشاهده من أحداث ويكون شاهدا عليها.

طوال الحكي يعتمد السارد على الضمير الغائب الذي يتكفل عبره بعرض مكنونات الشخصيات المتحدثة والتعليق على المواقف التي تحتاج إلى تأطيرها عبر متغيرات ومعينات لفظية تحليلية أو انطباعية التي تغترف من المرجعية التاريخية فنجده يضمن قصة تاريخية ضمن الخطاب المسرود الذاتي من أجل إضاءة جوانب من أفكار الشخصية وتحويل صيغة الخطاب المسرود إلى صيغ أخرى، مثلما نجد في هذا الحوار الداخلي للداي حسين عندما فقد السيطرة على العاصمة وسقوط مينائها بيد الجنود الفرنسيين:

« عاد بالذاكرة إلى سقوط الأندلس، تخيل عبد الله الصغير يقف أمامه مقهقها في سخرية، انتفض في مكانه وهو يمسك خده، وقد دوت في أعماقه صفعة عائشة الحرة على خد ابنها عبد الله الصغير، وتوهم شبحها يخترق الجدار فتقف بين يديه صارخة في هزء: ابك ابك كالنساء ملكا مضاعا لم تحافظ عليه كالرجال، ارتعش في مكانه محوقلا، وارتفعت اللعنات تنصب عليه من كل فج عميق، خيل إليه اللحظة أنه يقف في محكمة التاريخ وقد أحاطت به الأجيال صارخة، راح يسترجع أولئك الذين في مثل حالته، أولئك الذين سقطت على أيديهم المدن والدول، أولئك الذين سلموا بلدانهم وشعوبهم لأعدائهم، تذكر خير الدين بربروس، لعن نفسه من الأعماق، ود لو يقف بين يديه الآن فيصفعه، فيقطف رأسه عن

[1]سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد-التبئير)، ص 260.

بدنه، وأشرق بين عينيه صاحب البشارة، غرس رأسه بين يديه منتحبا مرعوبا، ظلت الصورة تكبر أمامه، نظر فيه صاحب البشارة باحتقار وقذف في وجهه لعنات واختفى»[1]

إن هذه التضمينات تدفع القارئ إلى الرجوع إلى التاريخ لفهم أوجه التشابه بين "الداي حسين" و"عبد الله الصغير وخير الدين بربروس"،غير أن تدخلات السارد الانطباعية والتحليلية أسهمت في توضيح أوجه التشابه بين الحدث والموقف التاريخي؛ فعبر التضمنين والتناوب يتم الانتقال بين صيغة المسرود والمعروض الذاتين اللذان يؤطران الموقف ليكون "دور السارد عبر الخطاب المسرود مقتصرا على الربط بين الصيغ أو التأطير لتقديم كمية معينة من الأخبار والأفكار المتداخلة زمنيا والمتباعدة أحيانا حتى على صعيد الحدث"[2].

يعد الحضور المكثف للخطاب المعروض السيمة الأبرز في خصائص الإبداع في **"عناق الأفاعي"**، فالنص لا يخلو من الحوارات الخالصة المتضمنة خطابات الشخصيات والافت أن السارد يطيل المشاهد الحوارية كون الرواية رواية أقوال وأحداث، ويأتي هذا التضخم الصيغي ضمن صفحات وفقرات طويلة يريد السارد منها منح مجال الكلام لأصوات الشخصيات وممارسة أفعالها، دون أن ننسى تدخلاته لتأطير الخطابات ضمن المعروض غير مباشر التي تعد من مظاهر الإبداع النصي.

II. توزان الرؤية/ موضوعية وجهات النظر:

يرتبط مفهوم الرؤية بتقديم مادة الرواية وكون **"عناق الأفاعي"** مدونة إبداعية تزاوج بين صيغيتين للظهور من حيث "هي تقديم مسرحي يمزج بين المشهد والعرض من جهة ومن حيث تظهر كتقديم سردي يستند على المادة التاريخية والصور الواقعية من جهة ثانية، فالنوع الأول يرتبط بغياب المؤلف والثاني بحضوره، أما في واقع الأمر فلا تخلو رواية من النوعين معًا، وإن اختلفت درجات استخدامهما"[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 127-128.
[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد-التبئير)، ص 273.
[3] انجيل بطرس سمعان: وجهة النظر في الرواية المصرية ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج2، ع2، 1982 ص 107.

إن الطبيعة الاستعراضية للنص الحكائي **"عناق الأفاعي"** المتمثلة في نقل وقائع متنه وتقديمها في قالب لغوي من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات "يستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها من جهة وتشبع نهم المتلقي كطرف ضروري للفعل السردي للاطلاع عليها من جهة أخرى"[1]

تتمثل هذه الهيئة في السارد الذي يخوله مؤلف الرواية مهمة الترتيب والتنظيم والتقديم وتحديد زوايا النظر، فاسحًا المجال لضبط وجهات النظر في علاقته بعالمه الحكائي والمنظور المناسب لسرد الأحداث وتسلسل درجات حضور آراء الشخصيات وتعاقبها في الحكي.

يلحظ القارئ توازنًا في الرؤية السردية نظرًا لتواري الرؤية الأحادية كراء من خلف ومعها تتقلص هيمنة السارد على العملية السردية المتعلقة بكمية الإخبار التي تنظمها المعرفة المحايدة؛ إذ يقل حضوره في المتن الحكائي لإعطاء الاستقلالية لشخصياته من خلال العرض الذي يتعلق ظهوره بزيادة كمية الأقوال المتلفظ بها عن طريق استخدام الخطابات المعروضة التي تحتل جزءًا كبيرًا من الفضاء الطباعي.المخصص لوجهات النظر.

يتعامل السارد مع الأحدث اعتبارًا من معرفته المحايدة أو معرفته الكلية الشاهدة، وعليه يبئرها خارجيًا، فعبر تقنية الوصف يضفي نوعًا من الاستراحة الذهنية التي من شأنها أن تؤدي وظيفة تأملية،"فلا تتوقف الحكاية لموضوع أو منظر دون أن يوافق ذلك التوقف توقفا تأمليا للشخصية"[2] فالسارد يحاول أن يقنع القارئ ويوهمه بواقعية الأحداث التي تروى، لذلك ولأنه شخصية شاهدة فهو يصاحب الشخصيات في صنع الفعل السردي ويلتقط ما يدور في محيطها،بالمقابل، يهتم بتبئير الأحداث داخليًا عبر جوانيات الشخصيات الروائية ومنها المواقف الداخلية بصيغتها الذاتية، رغبة منه في تكثيف كمية الإبلاغ الفاعل في الحكي.

قد يسرف السارد في تبئير بعض الأحداث، فيقوم بتبئيرها داخليًا حينما يقدم حدث تفكر فيه الشخصيات، ومنها هذه المواقف التي تظهر في مختلف الصيغ في **"عناق الأفاعي"**

[1] عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي (آراء وتحاليل)، ص 33.
[2] آمنة يوسف: النقد التطبيقي : الرؤية السردية في قصص محمد أحمد عبد الولي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج2، ع70، 2007، 153.

والخاصة بالخيانة المتكررة، فالسارد لا يغفل عن التعرض لها، بل يجعل أشكالها نموذجا وجب الكشف عنه نظرا للخسائر التي سببتها بوصفه شاهدا عليها .

يبئر السارد باستمرار هذه القضية منذ بدايتها مع الداي حسين ثم استمرارها مع مقاومة الأمير عبد القادر وصولا إلى مقاومة الزعاطشة فهو يشير إليها عبر مختلف الحالات، ومنها هذا المشهد الحواري الذي يوثق صور الخيانة مع الشخصيات المخادعة الموالية للاستدمار الفرنسي:

« يستحيل أن ننتصر على هذا الشعب إلا بالخونة، وهم عملة نادرة، فأين ستجد عبقريا في الخيانة كمدبب الأنف؟

ضحك الأشقر وقال:

صدقت كوهين، هذا وأتباعه عباقرة في علم الخيانة، تمرسوا عليها مع الأتراك، حتى أجادوها، وهاهم يستمرون فيها الآن مع فرنسا، ويستحيل أن نجد لهم نضراء في ذلك»[1]

رغم إسراف السارد في الإحاطة والتبئير لبعض الأخبار المتكررة في الحكي، إلا أنه لا يسرف في ذاتية المنظور السردي، بل يجعله موجها حسب مقتضيات شعوره بالمسؤولية؛ فإذا كان الموقف السردي يستدعي إحاطة وتوضيحا لما تمر به الشخصيات الروائية، فإنه يحمل على عاتقه مهمة رصد ملامح التصدي في ظل الصراعات المتعاقبة عليهاحين لا تملك حقها في الدفاع، ويتم إيصال رسالتها الإنسانية المستمدة من الضمير الجمعي من خلال نقلها وتبليغها ليفكّ القارئ شفراتها عن طريق ما يعرفه السارد بالتعليقات الذاتية والأوصاف التي تفتح للقارئ تأويلا ومعرفة أكثر.

«كان الأمير عبد القادر بعد كل خيانة يصيح بغضب "لو كانت الخيانة رجلا لقتلته، لو كانت الخيانة رجلا لقتلته"، ورغم كل ما فعل في اجتثاثهم ظلوا طعنة قاتلة في ظهره وظهورنا جميعا»[2]

ينبغي لموضوعية المنظور السردي أن تندرج ضمن لغة واصفة بعيدة عن الرؤية الخارجية ليوزعها السارد بإعادة السرد بصيغة الخطاب المنقول، حفاظا منه على مستوى

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 317.
[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 553.

التبئير الداخلي للأصوات، انطلاقا من تقنية تيار الوعي المنهمر في شكل فيضان من الذاكرة، وكأن السارد في"عناق الأفاعي"يتعمد يفجير ضياء الوعي بوصفه صحوة الضمير للشخصيات فينبعث صوتها وتتكلم بقناعة ذاتية، وقد لا يكون ذلك في متناول التنفيد إلا بما يلزمه الوعي بالمصير المشترك.

III. ذاكرة الصوت السردية/ بلاغة الثروة الإنسانية:

يعتبر الصوت السردي من متممات طرائق تقديم القصة المتخيلة، ومما لا شكّ فيه أن حضوره على طول مسار الحكي مستمر لغاية نهاية الأحداث وتوقف الزمن السردي ،وبناءً على ذلك، فإن السارد في **"عناق الأفاعي"**هو المُتَكَلِّم الرئيس في النص؛ إذ يصدر صوته عبر مختلف الصيغ الخطابية المسرودة والمنقولة والمعروضة بوصفه الرائي المصاحب والشاهد على الوقائع من جهة والغائب ذو المعرفة المحايدة من جهة أخرى.

يندرج صوت السارد في **"عناق الافاعي"** ضمن الكلام المنقول والمسرود، ليكون صوته مركزيا في حين يتمكن من متابعة الشخصيات والتعليق على أقوالها المعروضة.

تتضمن رواية **"عناق الأفاعي"** أصواتا متعددة من العوالم الممكنة والاعتقادية التي تتقابل مع الواقع الحقيقي، التي تحيل إلى أصوات تاريخية وتراثية غير بعيدة عن الواقع السردي العربي والممتدة للواقع الإنساني، فالريس حميدو والدرويش يمتلكان صوتا سرديا فاعلا في توضيح المسار الحكائي والدرامي، وهذا ما يؤكد على العمق الإنساني بالمقابل يبقى صوت العوالم الممكنة تنضيدا لعوالم مستقلة كأن يستقل صوت الدرويش كصوت فاعل في أحداث القسم الثاني ، إذ إنّ إشاراته وقدرته التعبيرية خاصة أنه حمّال حكمة ونبوءة وكلامه مسجّع، ويحمل معاني رؤيوية كانت كافية لتكون مساندة للفعل السردي.

«وفي التلة العليا كان الدرويش يتمتم وقد امتزج عنده الخوف والضحك في هستيريا: أيا عبد القادر يا مولانا، هذا الزمان الغدار ابتلانا، هذا الليل ستر أعدانا، أيا عبد القادر يا مولانا»[1]

إذن الصوت السردي صوت الذاكرة الوطنية والإنسان يحلق بين أفانين الصوت الإنساني التاريخي ليشكّل إطارا مرجعيا لمفهومات نضالية في تشبثه بالأرض وبقيمه

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 367.

وانتمائه من جهة، ومن جهة فإن صوت الدرويش وإشاراته أو حتى صوت الريس حميدو ونداءاته جاءت رافدًا للشكل السردي ومعينًا له، إذ تم توظيفه ضمن عوالم مفتوحة وغير نهائية في خطاب تخييلي متصل بالعوالم الذاتية والاعتقادية والتفاعل الإيجابي بين القارئ الافتراضي والنص.

يختار السارد صوتا غائبا من خلال لغته الناقلة، ولهذا الصوت أبعاد دلالية من شأنها أن تؤطر الأحداث بحكم وظيفته السردية عبر لغة استذكارية وفعلية في معظم المقاطع السردية، فسارد "عناق الأفاعي" انطلاقًا من الرؤية التاريخية لمقاومة الجزائرية يؤطر التاريخ إبداعيا من خلال نموذج المقاومة المتمثل في الإنسان الجزائري الرافض للعبودية والخصوع المتشبث بأرضه واعتزازه بهويته وإنتمائه وثقافته ومرجعيته الدينية وقيمه الأخلاقية، بالمقابل يمارس السارد حضورا في نطاق الأحداث، بيد أن السارد هذا لا يمثل إلا صوتا حكائيا واحدا من بين أصوات أخرى بحيث يفرض نفسه كمؤلف حقيقي للنص.[1] الذي يخرج السرد نحو البياض متجاوزا حدود المحكي بانقطاع صوت السارد الخيالي، الذي انقطع بموت البطلة شامخة وتوقف رحلتها بعد تحولها العجائبي لنجمة ظاهرة في السماء.

«انتهى البرزخ الثالث بحمد الله و به انتهى كتابنا الذي وسمناله بـ حكاية شامخة وشامخ الأخوان في قتال يأجوج ومأجوج الجنيان ومن ساندهم من شرار بني الإنسان»[2]

لصوت شامخة الثائرة وغيرها من الشخصيات الفاعلة في النص ذاكرة وهوية وطنية أكثر منها تخييلية سردية ولنداءات الريس حميدو والدرويش ومختلف العوالم الممكنة تواصل تراثي تاريخي"بين تجربة المقاومة ومجابهة النسيان والذاكرة[3] التي تجعلك تستحضر الماضي بجذوره المتفرعة في تواصل حضاري افتراضي بين السهو والتيهان المغلف والإهمال المغلق عليه.

لذلك فالوظيفة الأديولوجية المشتركة إنما هي تمثين توابث الهوية والذاكرة الإنسانية الجزائرية وترسيخها عبر بواعث الهوية الدينية والثراتية والتاريخية للتغلب على منفى ذاكرة

[1] عبد القادر الشاوي: الصوت السردي (بيضة الديك، نموذج دراسي)، مجلة الكرمل، مؤسسة بيسان للصحافة والنشروالتوزيع، فلسطين، ع25، 1987، ص 176.
[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 601.
[3] عبد القادر فيدوح: مرايا الذاكرة في عناق الأفاعي للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي، ص93.

الجزائر المنسية في إبداع نصي تتداخل فيه كل العوامل التي "تصيبك بدهشة عارمة من قوة التجريب في توظيف التاريخ من جهة، وتوظيف عامل سرد جديد، وهو المخطوط هذه بلاغة سردية جديدة عن حدود السرد حتى يسلط الناص الضوء على أهمية هذا النوع من الثروة الإنسانية، ثروة كفيلة من تحقيق ثورة فكرية ومعرفية"[1] بإمكانها تحقيق البلاغة السردية المطلوبة.

[1]نعيمة سعدية: عندما تفوز الجائزة بالكتابة المنتصرة للإنسانية (جائزة كتارا تنتصر لملحمة الإنسان "عناق الأفاعي" لعز الدين جلاوجي)، ص22.

الفصل الثاني:
بناء الشخصيات في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال

أولاً: مفهوم الشّخصيّة الروائية وأهميتها في النقد البنيوي

I. إشكالية مفهوم الشّخصيّة

II. أنماط الشّخصيّات

III. أهمية الشّخصيّة الروائية

ثانيا: جماليات بناء الشّخصيّات في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال

I- منظومة أسماء الشّخصيّات ودلالتها

II-تقديم الشّخصيّات وأبعادها

III- تصنيفات الشّخصيّة

IV- بناء الشّخصيّات ووظائفها وعلاقتها بالأحداث

V-بناء الشّخصيّات وعلاقتها بالمكان

VI- بناء الشّخصيّات وعلاقتها بالزمان

ثالثا: الاشتغال الجمالي لبناء الشّخصيّات في "الحب ليلا" (ملخص ومحاولة تركيب):

I. تشكل بنية الشّخصيّات

II. التقديم الرمزي للشّخصيّات

III. تفعيل دور الشّخصيّات التخييلية

IV. تفاعل الشّخصيّات مع عناصر السرد وبعث الوعي

أولا: مفهوم الشّخصيّة الروائية وأهميتها في النقد البنيوي:

I. إشكالية مفهوم الشّخصيّة:

تُعدّ الشّخصيّة أحد المكونات الحكائية التي تشكّل النص الروائي؛ فـ"الروائي حينما يخطط لمشروع كتابة رواية فإنّه يقف على طائفة من العناصر التي تنهض عليها الحكاية؛ غير أن العنصر الأهم من تلك العناصر هو شّخصيّات الرواية، وذلك أنها المشجب التي تعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى"[1] لكونها تمثل العنصر الفعّال الذي ينجز الأفعال الممتدة والمترابطة في مسار الحكاية.

شهدت الشّخصيّة الروائية على مستوى النقد والإبداع اهتمامًا وتطورًا، وقد مرّت بمحطات مختلفة عبر مرحلتها التاريخية بداية بأرسطو، الذي عَدَّها داخل شعريته مفهومًا ثانويًا خاضعًا خضوعًا كليًا للحدث ومفهوم الفعل، وانتقل هذا التصور إلى الكلاسيكيين الذين نحوا منحاه في إهمال مكانة الشّخصيّة وعَدِّها "مجرد اسم قائم بالحدث فهي مُسخرة لإنجاز الحدث الذي وكل إليها إنجازه، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وتصوراته وأيديولوجيته"[2]، كل ذلك في بيئة سردية تقليدية تلتزم بالمفاهيم التعليلية المرتبطة بمنطق الأشياء من حيث ربط بعضها ببعض؛ فلا يمكن للحدث أن يقع إلا لسبب أو مبرر ودافع ما أو بفعل ما أو لشعور وعاطفة ما.

مما لا شكّ فيه أن الشّخصيّة عنصر معقد، بل هو أعقد إشكالات النص السردي، وكما يصف "عبد المالك مرتاض" عالم الشّخصيّة بـ "العالم المعقد الشديد التركيب، المتباين التنوع، المتعدد بتعدد الأيديولوجيات التي ليس لتنوعها ولا اختلافها من حدود"[3]، بيد أنّ هذا التعقيد انسحب على قضية الشّخصيّة، فقد خضعت

[1] طه الوادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1994، ص 25.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص208.

[3] عبد الملك، مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 73.

التقاليد الأدبية المرتبطة بالشّخصيّة "إلى تحولات عميقة من فجر الدراسات الأدبية على يد أرسطو وعبر الفترات التي أعقبته من تاريخ الأدب بحيث أصبح من الصعب التعرف على مفهوم الشّخصيّة في إطاره الدياكروني"[1]

جعل التركيز على الشّخصيّة الروائية يأخذ منحى آخر" مغايرا للذي كان لها منذ فجر التاريخ الأدبي، وانتقل دورها من الاهتمام بحياة مجتمعٍ قد انتهى "الملحمة" إلى الاهتمام بقضايا ومميزات مجتمع في طريق النهوض والتشكل "الرواية"، وما يتبع ذلك من خلل وارتباك وصراع وحركية مستمرة في آخر المطاف وانتقال كل ذلك إلى الشّخصيّة الروائية جعلها تتخطى كل المقاييس والحدود التي وضعها أرسطو إلى عصر النهضة"[2]

لعبت التطورات المعرفية الإنسانية وتنامي الاتجاهات الفكرية وزيادة صلتها بالأدب عموما وبالرواية على وجه الخصوص دورا مهما في الاهتمام بالشّخصيّة الروائية، والتوسع في معانيها وأبعادها داخل النص الروائي وخارجه، إذ "كان للتحول الاجتماعي إبان الثورة البرجوازية في القرن التاسع عشر الدور الأبرز في بروز الشّخصيّة الروائية، ومنحها وجودها المستقل عن الحدث الذي صار بدوره تابعاً لها، ووظيفته إمداد القارئ بمزيد من المعرفة عنها ويعود ذلك لصعود قيمة الفرد في المجتمع فصار لها وجودها المتميز على مستوى الإبداع بعد أن غدت ذات هوية وخصائص ودلالات مختلفة"[3]وعليه ،كانت وظيفة الشّخصيّة الروائية لدى نقاد القرن التاسع عشر تتمثل في اختزال مميزات الطبقة الاجتماعية وتصاعد قيمة الفرد في هذه الحقبة الزمنية ودوره الفاعل في حركة المجتمع؛ إذ أصبح لها وجودها المستقل بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساسًا لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشّخصيّات أو لتقديم شّخصيّات جديدة[4]ويعود هذا الاهتمام بعد هذه التغيرات الطارئة على المجتمع فنقلها الروائيون إلى الشّخصيّة التي حطّمت بدورها القواعد؛ فأصبحت كل عناصر العمل السردي تعمل على إضاءتها ومنحها الحد

[1]إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل " الطاهر وطار. عبد الله العروي. محمد لعروسي المطوي")، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، الجزائر، (د.ط)، 2002، ص 149.

[2]المرجع نفسه، ص 150.

[3]مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.ص 33.

[4]حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 208.

الأقصى للبروز، وفرض وجودها على جميع الأصعدة ومختلف الأوضاع وهذا يفسر استحالة تبعية الشّخصيّة للحدث ،وإنما أصبحت من المكونات الأساسية له، وهذا ما أعطى الشّخصيّة أحقيتها بل ضرورة تواجدها، ومن دونها تصبح حركية الرواية مستحيلة أو معدومة تمامًا، ومنذ ذلك الحين ارتبطت الشّخصيّة بالحدث، وبارتباطهما هذا تكونا بالتدريج على امتداد الخط الزمني في عملية القراءة وتطور السرد القصصي[1].

كان الروائي في الرواية التقليدية يعتمد على شّخصيّات ذات خصائص خاصة لكي يبلورها في عمله الروائي فتكون "صورة مصغرة للعالم الواقعي، وقد حاول الروائيون التقليديون أمثال بلزاك ونجيب محفوظ وغيرهم أن يستفيدوا من التاريخ، ويستندون إلى الواقع في رسمهم لشّخصيّاته والتعامل معها على أساس أنها كائن ورقي له وجوده؛ فوصفوها وحددوا شكلها ورسموا ملامحها وتغلغلوا في داخلها، كاشفين عن أفكارها وطباعها ومشاعرها ورغباتها وربط كل ذلك بظروفها وبمحيطها وبيئتها[2]ويبدو أنّ العناية برسم وتقديم الشّخصيّة وبنائها في العمل الروائي له علاقة بالنزعة التاريخية والاجتماعية والأيديولوجية.

شكّل التوجه الذي سار عليه "باختين(Bakhtine)" نوعا من التحول في المفهوم الذي كان يسود قبل ذلك عن الشّخصيّة وما كان لها من دور بارز عند منظري الرواية المعاصرة وقبلهم ما طرحته الشعرية الأرسطية؛ فتركيزه على البطل بوصفه وجهة نظر أو رؤية للعالم ولنفسه جعله يفترض طرائق خاصة للتحليل والوصف "فليس الوجود المعطى للشّخصيّة ولا صورتها المعدة بصرامة هو ما يجب الكشف عنه وتحديده؛ إنما وعي البطل وإدراكه لذاته أو بعبارة أخرى كلمته الأخيرة حول العالم ونفسه"[3] وعليه، فإنّ باختين يهمه ما يمثله العالم للشّخصيّة وما تمثله بالنسبة لنفسها، ومما لا شكّ فيه أن ما أضافه باختين بخصوص مفهوم الشّخصيّة ووظيفتها قد شكّل منعرجا حاسما لما سيأتي بعد ذلك عند السيكولوجيين أو عند البنيويين.

[1] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، دراسة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان / الجزائر، ط1، 2009، ص 174.
[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 76.
[3] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص 153.

تمادى المحللون النفسيون للأدب في تحليلاتهم النفسية للشّخصيّة بعيد عن الفهم الوظيفي؛ ذلك أن مفهوم الشّخصيّة كما تذهب إليه "فرانسوا روسوم"(Françoise Rossum) "لا يمكن أن يكون مستقلاً عن المفهوم العام للشّخصيّة والذات والفرد، فإن المبالغة في تحليل نفسية الشّخصيّة التخييلية كما لو كانت كائنًا حيًا يؤدي إلى إعطاء انطباع غير متماسك"[1]

كانت الأشكال السردية مع بداية الرواية تكتفي في تميزها للشّخصيّة بإعطائها اسمًا من دون أن تسند لها أي صفة أخرى وذلك حتى يتسنى لها أن توكل للشّخصيّة الأحداث والأفعال الضرورية لمسار الحكاية، ومع تطور العملية السردية وتعقد وظائفها صار المطلوب من الروائي مراعاة الطبيعة النفسية والمزاجية لشخصيته[2] وهذا ما يؤكده "رولان بارت" (Roland Barthes) الذي يذهب إلى أنّ هذا التطور جعل الشّخصيّة تكتسب تماسكا سيكولوجيا لم يكن متاحا لها سابقا، إذ أصبحت فردا (شخصا) أي كائنا متكونا تكونا كاملاً حتى وإنّ لم يقم بأي حدث، وعليه، فإن الشّخصيّة بذلك تكف عنها التبعية للحدث وجسّدت مباشرة جوهرا نفسيا[3]

ومع ظهور التحليل البنيوي للسرد بدأت النظرة للشّخصيّة بوصفها جوهرًا سيكولوجيا تتغير وتتخذ أبعادا أخرى ووظائف مختلفة كما كان عليه؛ "فالتحليل البنيوي يحرص على ألاّ يحدد الشّخصيّة باعتبارها جوهرا سيكولوجيا ،وقد بذل جهدا كبيرا من خلال فرضيات متنوعة لكي يعّرف الشّخصيّة بوصفها كائنا وليس بوصفها مشاركا"[4]،وبذلك، أصبحت مكونا مساهما في تكوين بنية النص الروائي وهذا ما يؤكد عليه "بورنوف" (Bourneuf) وصاحبه أن الشّخصيّة الروائية لا يمكن فصلها عن العالم الخيالي الذي تنتمي إليه: البشر والأشياء

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 211.

[2] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص 154.

[3] رولان بارت: مدخل التحليل البنيوي للقصص، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمات والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1993، ص 62-63.

[4] المرجع نفسه، ص 64.

فهي مرتبطة بمجموعة من العناصر وهي تعيش فينا بكل أبعادها بوساطة هذه المجموعة، فلا يمكن عزلها عما حولها بوصفه أساس منحها الاستمرارية لدى المتلقي"[1]

بدأ التحول في فهم الشّخصيّة من أعمال الشكلانيين الروس بالانتقال من التعامل مع الشّخصيّة من جانب مضموني إلى الجانب الشكلي، "فقد عملت الدراسات البنيوية على دراسة وظيفة الشّخصيّات الفاعلة داخل الخطاب الحكائي دون الخروج عن حدود المنهج الشكلي الذي جعل الشّخصيّات مجرد فواعل سردية ينتهي دورها عند نهاية القصة المحكية لأنها مجرد كائنات ورقية "[2]

ذهب "توماشيفسكي"(Tomachevski) "إلى حد إنكار كل أهمية للشّخصيّة مستغنيا عنها؛ بقوله:" ليس البطل ضروريا بالنسبة للحكاية؛ فالحكاية كمنظومة من الحوافز يمكنها الاستغناء عن البطل وعن ملامحه المميزة"[3]

واختزل "فلاديمير بروب" (Vladimir Propp) الشّخصيّة في أصناف بسيطة تقوم على وظائف وأفعال تؤسس العمل المنجز وتمنحه قيمته، "لأنها كيان متحوّل ولا يشكل سمة مميزة يمكن الاستناد إليها من أجل القيام بدراسة محايثة لنص الحكاية، فهي متغيرة من حيث الأسماء والهيئات وأشكال التجلي فقد تكون الشّخصيّة كائنا إنسانيا ويمكن أن يكون شجرة أو حيوانا أو جنّا"[4]؛ فالعناصر الثابتة والمستمرة في الحكاية هي وظائف الشّخصيّات، مهما تكن هذه الشّخصيّات ومهما تكن طريقة إنجازها لهذه الوظائف، إن الوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للحكاية"[5] وهذا يعني أن بروب لم يكترث لماهية الشّخصيّة ولا بكيفية أدائها لوظيفتها.

---

[1] رولان بورنوف، ريال أوئيليه: عالم الرواية، تر، نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1991، ص 136.

[2] نسيمة علوي: جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني، ص 65-66.

[3] تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ص 55.

[4] سعيد بنكراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينة أنموذجا)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص 22.

[5] فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر، أبو بكر أحمد با قادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1989، ص164.

في حين يعتبر "تودوروف"(Todorov) قضية الشّخصيّة الروائية قبل كل شيء "قضية لسانية، فالشّخصيّات لا وجود لها خارج الكلمات. لأنها ليست سوى كائنات من ورق"[1] بالمقابل، يعتبر الشّخصيّة أيضا موضوع القضية السردية، ويشترط أن تجرّد الشّخصيّات من محتواها الدلالي، ويتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه بعد ذلك المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي للشّخصيّة[2]

ويتماشى هذا المفهوم اللساني للشّخصيّة مع ما يذهب إليه "فيليب هامون"(Philippe Hamon) في أن مفهوم الشّخصيّة "ليس مفهوما أدبيا محضا، إنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشّخصيّة داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الجمالية"[3] ونجد عنده أن مفهوم الشّخصيّة يلتقي بمفهوم العلاقات اللغوية (المورفيم) الذي يأتي فارغا ويمتلئ بالدلالات بعد نهاية قراءة النص.

وفي سياق مشابه مع التصورات اللسانية، يعمد بعض الباحثين البنيويين إلى تحليل الشّخصيّة الروائية بوصفها وحدة دلالية قابلة للوصف والتحليل من حيث هي دال ومدلول بعيدًا عن الأبعاد المرجعية، التي من شأنها أن تفقد النص صبغته الإنسانية؛ فالشّخصيّة هي علاقات لغوية تحمل في طياتها بعض ملامح الشخص المبدع أو غيره فكرياً، وليست الشخص ذاته، وحقيقة الإنسان تكمن في المتحرك، والشّخصيّة مثل الرواية تترجم عن ماهية الإنسان، لأنها نامية ومتطورة، تنزع نحو ما يمكن أن يكون[4]

II. أنماط الشّخصيّات:

اختلفت أشكال تقديم الشّخصيّة نظرا لتعدد المفاهيم حولها، نتيجة للتطور الذي شهده الميدان الإبداعي والنقدي من ناقد لآخر، كل حسب طبيعة النصوص التي تناولها بالدراسة؛ فلكل نص شّخصيّاته يتفرد بها عن

[1] تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر، عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 71.

[2] المرجع نفسه، ص 73.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 213.

[4] مصطفى كيلاني: إشكالية الرواية التونسية، من النشأة إلى 1985 شهادة التعمق في البحث، إشراف د، محمود طرشونة، كلية الآداب، الجامعة التونسية، تونس ،1987، ص 169.

غيره وهذا ما يدفعنا للوقوف عند أهم التصنيفات التي قدمتها هذه الدراسات على اختلاف توجهاتها ونقادها، الباحثين محاولين رصد أهمها:

1- **تصنيفات فلاديمير بروب:**

تعامل بروب مع عنصر الشّخصيّة بإجحافٍ، نافيًا عنها الأهمية معتبرًا إياها عنصرا غير تابث مركزا على وظيفتها، وتوصل في دراساته للحكاية الخرافية إلى أن الأفعال والوظائف التي تؤديها الشّخصيّات هي العناصر الدائمة والمشتركة بين مختلف النصوص العجيبة، وقام بتجميع الأفعال في سبع دوائر سماها دوائر الفعل (La sphère d'action) ونجدها تتوزع في الحكاية على الشكل الآتي:[1]

1. دوائر الفعل المتعدي (La sphère d'action de l'agresseur)
2. دوائر الفعل الواهب (La sphère d'action du Donateur)
3. دوائر الفعل المساعد (La sphère d'action de l'auxiliaire)
4. دوائر فعل الأميرة أو الشّخصيّة التي يجري البحث عنها (La sphère d'action de la princesse)
5. دوائر الفعل الموكل أو الباعث (La sphère d'action du mandateur)
6. دوائر الفعل البطل (La sphère d'action du héros)
7. دوائر الفعل البطل المزيف (La sphère d'action du faux héros).

ومن هنا ينتهي بروب من التوزيع الوظيفي للشّخصيّة وحصره في سبعة أدوار وتخضع في توزيعها لأحد الاحتمالات التالية:[2]

* أن ينطبق مجال العمل بدقة على شّخصيّة واحدة

[1] فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص 158-159.

[2] صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص64-65.

* أن تشغل شّخصيّة واحدة مجالات عمل متعددة

* أن تقوم عدة شّخصيّات بالاشتراك في مجال عمل واحد.

لقي مشروع بروب الوظيفي مجموعة من الانتقادات أهمها:[1] إقصاء مضمون الفعل، واعتبار الوظيفة عنصر أساس في السرد؛ أي اعتبار ما تفعله الشّخصيّات أهم من هويتها وصفاتها، بالإضافة لاعتبار أن الأفعال أهم من الأسماء.

ولكن رغم ما اتّخذ عن مشروعه الوظيفي من نقاط، يبقى هذا البحث منطلقا وحافزا لتعميق الدراسات السردية.

2- تصنيفات غريماس:

تمكن "الجيرداس جوليان غريماس"**(Algirdas Julien Greimas)** من محاورة محاولات بروب وتطويرها، ليبني انطلاقا من مشروعه البنيوي الوظيفي بحثا أكثر شمولية، محاولًا أن يقدم للشّخصيّة الحكائية مفهوما أوسع وأبعد مما كانت عليه عند بروب، مميزا بين العامل والممثل؛ إذ ربطها بمفهوم العامل فهي "مجموع العوامل تبقى ثابتة وفق منظومة معينة وأن هذه الشّخصيّة يمكن أن يؤديها عدد لا نهائي من الممثلين"[2]نجد أن غريماس قد استبدل مفهوم الشّخصيّة بمفهوم العوامل (les actants) ويمكن التميز فيه بين مستويين[3]:

* مستوى عاملي تتخذ فيه الشّخصيّة مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

* مستوى ممثلي تتخذ فيه الشّخصيّة صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو الشخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية.

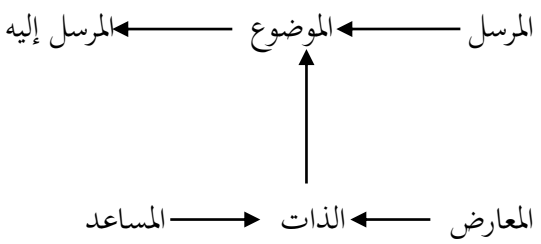
[1]معلم وردة: شخصية في السيميائيات السردية، محاضرات الملتقى الرابع (السيمياء والنص الأدبي)، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر، 28-29 نوفمبر، 2006، ص 313-314.

[2]احمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الادبي العربي الحديث، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 382.

[3]حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص52.

وتمنح هذه الأدوار العاملية إمكانية الانتقال من البنية السطحية إلى البنية العميقة، وبالتالي، يكون اهتمام غريماس بالمعنى إلى جانب الشكل والصياغة[1]؛ فالشّخصيّات المنتمية لمستوى الممَثَّلين تنتمي إلى المستوى السطحي أما الفواعل ذات المستوى العاملي، فهي تنتمي إلى المستوى العميق "وإن عدد العوامل في كل حكي محدودة على الدوام في ستة هي: العامل المرسل –العامل المرسل إليه، العامل الذات –العامل الموضوع، العامل المساعد–العامل المعارض، أما عدد الممثلين فلا حدود له[2].

وحرصًا منه على تبيان حركة السرد في مختلف تجلياتها، يوزع غريماس هذه الأدوار العاملية عبر النص في علاقات مخصوصة بين كل زوجٍ من هذه الفواعل؛ فبين المرسل والمرسل إليه علاقة تواصل، وبين الذات والموضوع علاقة رغبة، أما المساعد والمعارض فبينهما علاقة صراع، وهكذا نحصل من خلال هذه العلاقات على الصور الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس، وهي تشكل البنية المجردة الأساسية في كل حكي كل خطاب على الإطلاق:[3]



3– تصنيفات تودوروف:

لقد حاول تودوروف تكوين تصنيفات للشّخصيّات، محاولا التميز بين هذه المحاولات التي ترتكز على التصنيفات الشكلية من جهة والتصنيفات الجوهرية من جهة أخرى:[4]

[1]عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس، دار الشؤون الثقافية العامة (مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية)، العراق، ط1، 2013، ص 25.

[2]حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 52.

[3]المرجع نفسه، ص 36.

[4]تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، ص 75-79.

أ. التصنيفات الشكلية:

أولا: استند تودوروف في تصنيفه الشكلي للشّخصيّات على عدد من التحديدات الدقيقة المتعلقة بكيفية بنائها ووظيفتها داخل السرد، و"ترتبط هذه التحديدات بخاصية الثبات والتغيير الذي تتميز بها الشّخصيّة، والتي تتيح لنا توزيع الشّخصيّات إلى سكونية (statiques) وهي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد وديناميةٍ (dynamiques) تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها البنية الحكائية الواحدة "[1]

ثانيا: تبعا لأهمية الدور الذي تناط به الشّخصيّة في السرد، يمكن أن تكون إما شّخصيّة رئيسية أساسية (الأبطال أو الممثلون)، أو ثانوية مكتفية بوظيفة عريضة [2]

ثالثا: يقابل تودوروف الشّخصيّة المسطحة (plat) بالشّخصيّات الكثيفة (العميقة) حسب درجاتها المركبة؛ إذ جعل فورستر (Forester) مقياس الحكم على عمق شّخصيّة ما أو على سطحيتها يكمن في الوضع الذي تتخذه هذه الشّخصيّة تجاهنا؛ فهي إمّا تفاجئنا بطريقة مقنعة، وإما لا تفاجئنا مطلقًا، وتكون عند ذلك شّخصيّة مسطحة، ويرى تودوروف أنّ "هذه التحليلات التي قدمها فورستر تستند على آراء القارئ العادي أكثر ما تحيلنا على فهم القارئ الحاذق، الذي لا يسمح بمفاجأته بسهولة ويرى أنّ من الأفضل أن تحدد الشّخصيّات العميقة (épais) بكونها تتوفر على أوصاف متناقضة، وفي هذه الحالة تصبح شبيهة بالشّخصيّات الدينامية"[3]

ب. التصنيفات الجوهرية:

تعتمد هذه التصنيفات المضمونية(substantielles) في إقامة تصنيفها على الصلة الوثيقة بين الشّخصيّات والأحداث، باعتبارهما المكونين الأساسيين للسرد، وذلك أنه ليس هناك شّخصيّة خارج الحدث، كما أنه ليس هناك حدث بمعزل عن الشّخصيّة[4]ويرى تودوروف أنّ أكثر هذه التصنيفات شهرة توجد في الملهاة

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 215.
[2] تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، 75.
[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 215.
[4] المرجع نفسه، ص 218.

المرتجلة؛ وتكون أدوار الشّخصيّات وخصوصياتها (أي النعوت والأسماء أيضا) محددة ومقررة بصورة نهائية، وكل ما يتغير هو الأفعال والأحدث حسب المناسبة.

4- تصنيفات فيليب هامون:

اعتمد فيليب هامون ثلاث فئات للشّخصيّة الحكائية بالنظر لوظيفتها وهي:[1]

أ- **فئة الشّخصيّات المرجعية (Personnages Référentiels)**: وتمثلها الشّخصيّات التاريخية، مثل نابليون على سبيل المثال في رواية دوماس، والشّخصيّات الأسطورية ومنها فينوس وزيوس، والشّخصيّات المجازية كالحب أو الكراهية، والشّخصيّات الاجتماعية كالعامل الفارس أو المحتال، كل صنف من هذه الشّخصيّة يحيل لمعنى ثابت تفرضه ثقافة ما رهينة لدرجة مشاركة القارئ لتبقى خاضعة لثقافته وتاريخه.

ب- **فئة الشّخصيّات الإشارية/ الواصلة (Personnages Embrayeurs)**: وتمثل علامات حضور المؤلف أو القارئ أو ما ينوب عنهما في النص، وأكثر ما تعبر عنه الرواة والأدباء.

ج- **فئة الشّخصيّات الاستذكارية (Personnages Anaphores)**: في هذه الفئة من الشّخصيّات تقوم مرجعية النسق بتحديد هويتها بمفردها؛ إذ تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التذكير والاستدعاءات، وتكون وظيفتها تنظيمية وترابطية بالأساس.

III. أهمية الشّخصيّة الروائية:

أضحت الرواية من أكثر الفنون الأدبية ارتباطا بالمجتمع والتصاقا به، بوصفها مرآة عاكسة للوجه المخالف للواقع بصبغة خيالية خالصة تارة أو باسترجاع الواقعي وإعادة نقله بأسلوب لا واقعي تارة أخرى، وعليه، فقد احتل هذا الجنس الأدبي التعبيري المرتبة الأولى في دراسات واهتمامات النقاد والباحثين في مجال السرديات، فقد تناولوا عناصره ومكوناته بالبحث والتحليل، ومن أهم العناصر التي لقيت اهتمامهم عنصر الشّخصيّة باعتبارها

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر، سعيد بنكّراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2013، ص 35-37.

إحدى دعائم العمل الروائي الأساسية؛ فهي التي "يبتدعها القاص لتشكيل عمله كما يبتدع المكان والزمان والحوار واللغة والرمز وباقي التقنيات المسهمة في تشكيل العمل القصصي والمتضافرة لتصنع منه نسيجا فنيا متراصا"[1]

ما إن تذكر الرواية حتى تذكر الشخوص؛ وهم الأفراد الخياليون أو الواقعيون الذين تدور حولهم الرواية أو القصة؛ إذ لا رواية بلا أشخاص، فهم ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا وعن ديناميكية الحياة وواقعيتها وتفاعلاته، وبسبب الدور الذي تضطلع به الشّخصيّات في السرد الروائي جرى الاعتراف بالروائي على أساس مقدرته في رسم الشخوص؛ فالروائي الجيد هو الذي يستطيع أن يبتكر ويبدع في رواياته شّخصيّات جيدة[2] فالشّخصيّات لها دور فعّال من حيث إنّها تثري العمل الحكائي وتبعث فيه الحيوية عبر حركيّتها وتفاعلها مع غيرها من الشّخصيّات، أو العناصر الأخرى (الحدث والزمن والمكان) دون أن تمثل الواقع بذاته فطبعها الفني يمنحها هذا التميز.

تقوم الشّخصيّة بإنجاز الحدث الذي وكله الكاتب إليها إنجازه؛ إذ يرى "عبد المالك مرتاض" أنها "هي التي تصطنع اللغة وهي التي تبث أو تستقبل الحوار؛ وهي التي تصطنع المنجاة (le monologue itérieur) وهي التي تعمر المكان، وهي التي تملأ الوجود ضجيجا وحركة، وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدا، وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل"[3] لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشّخصيّة بالقيام بالعديد من الأدوار والوظائف، بوصفها المحرك لكل الأحداث.

[1] ملاح بناجي: آليات الخطاب النقدي المعاصر في مقاربة القصة الجزائرية (دراسة في قراءة القراءة)، دار الغرب، جامعة سيدي بلعباس، (د.ط)، 2002، ص70.

[2] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص 173.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 91.

كما ترى "يمنى العيد" أن الشّخصيّة على اختلافها وتنوعها هي من تولد الأحداث وتنسج العلاقات التي تنبى بينها وبين غيرها من الشّخصيّات؛ "فالفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات فيما بينهم ينسجونها وتنمو بهم، فتتشابك وتنعقد وفق منطق خاص بها"[1] فمن خلال هذا التفاعل والمشاركة يتم بناء الأحداث.

مما لا شكّ فيه أن الانطلاق من فهم محدد للشّخصيّة الروائية بوصفها أحد المكونات الحكائية التي تسهم في تشكيل بنية النص الروائي يكون وفق ما يقدمه منجز النص؛ حيث يحاول بواسطة أسلبة اللغة وفق نسق مميز مقاربة الإنسان الواقعي، وهذا لا يعني أن الشّخصيّة هي الإنسان كما نراه في الواقع المرئي؛ لأنها توحّدٌ للبعدين الإنساني والأدبي، فهي صورة تخييلية استمدت وجودها من مكان وزمان معينين، وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية الممزوجة بموهبته، متشكلة فوق الفضاء الورقي الأبيض لتسهم في تكوين بنية النص الروائي (الدال) وتنجز وظيفتها المسندة إليها، وتعكس بعلاقتها مع البنى الحكائية الأخرى ظروفا اجتماعية واقتصادية وسياسية، مساهمة بذلك في تكوين المدلول الحكائي واحتوائه، ومؤثرة تأثيرا فعّالا في المتلقي، دافعة إياه إلى إنتاج الدلالة[2].

ثانيا: جماليات بناء الشّخصيّات في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال:

نظرا لتغيّر غاية الفن الروائي المعاصر؛ الذي أصبح مرتبطا بتجدد الكتابة النقدية، وسعيها الدائم والمستمر نحو التجديد، وإعادة تشكيل وبناء النصوص السردية لإضافة نقاط مضيئة تساعد على فتح الآفاق نحو قراءة إبداعية واعية[3] وعلى غرار هذا الطرح نشأت رواية **"الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال"** التي يقول عنها كاتبها إنها "جزء من مشروع سردي طموح يعالج التاريخ الحديث للجزائر وتعري جرائم الاحتلال من 1830 إلى 1962؛ أرادها ملحمة وهي كلها ترصد التحولات الكبرى للمجتمع الجزائري[4]، وتمكنت هذه رواية من "الحفر في

---

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص42.

[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 35-36.

[3] نسيمة علوي: الاشتغال الرمزي لنموذج الشخصيات في رواية " يعقوب وأبناؤه " لإبراهيم الكوني، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر ع4، جوان 2016، ص152.

[4] أحمد رجب: عزالدين جلاوجي (الرواية معركة تهدف إلى إعادة بعث الحياة)، موقع ميدل ايست اونلاين (MEO)، لندن، المملكة المتحدة، الأحد 02/09/2018، الموقع الإلكتروني: https://middle-east-online.com

سراديب الذاكرة الجريحة لثورة الجزائر المجيدة (1945-1962)؛ إذ تسرد وقائعها وأحداثها احتدام الوغى الذي دار بين استدمار فرنسا الجائر وبين الفورة الشعبية العارمة والثورة الصنديدة، وبحنكة محكمة البناء موضوعًا وشخوصًا ودلالات نضالية، تحضر جميع مقومات السرد لبناء الشّخصيّات، والأحداث، ومقاربات موضوعاتية في تفاصيل أحداث الرواية "[1]؛إذ تتوشح هذه الرواية بلغة شعرية حالمة وتتميز بالإثارة والحيرة وترسم الشّخصيّة والمشهد والزمان والمكان، ليتحول كل شيء أمام المتلقي إلى لوحة فنية، وتصير الرواية نابضة بالحياة والحركة كأنما هي شريط سينمائي طويل*.

وتشكّل هذه المدونة مجموعة من الأحداث والوقائع التاريخية التي فرضت نوعا من الصرامة والجدية، وبعيدا عن كون الرواية عبارة عن متخيل إنساني مفترض لعالم ذهني يشكله الروائي ويوجهه وفق رؤاه الخاصة، إلا أن الكاتب رسم ملامح السرد الواقعي التاريخي، معتمدا في أحداثه المسرودة مجموعة من الشّخصيّات التاريخية، بالإضافة لذلك، يقدم صاحب العمل نماذج لشّخصيّات فاعلة في الحكي بطريقة تخييلية تقوم بتفعيل صورة الكائنات الورقية من خلال الإجراءات التلفظية المنسوبة إليها.[2]

تعتبر رواية **"الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال"** تكملة لملحمة **"حوبا ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"**؛ إذ يحافظ السارد على معظم الشّخصيّات والأماكن، غير أنه يترك المجال واسعا لحكي الأقوال، إذ تتبادل الشّخصيّات الفاعلة مهمة إنجاز الحكي، لذا، تطغى الحوارات داخل أقسام الرواية ووحداتها وتقدم الرواية مشاهد درامية تاريخية لنماذج بشرية تاريخية وتخيلية ورقية مختلفة، تحمل مواصفات لشّخصيّات معينة داخل المحكي الروائي؛ في حين أسهمت المشاهد الحوارية المكثفة في تقديمها.

[1]عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، جامعة عبد الرحمان ميرة-بجاية، الجزائر ع2، 2020، ص 11-12.

*كلمة الناشر في غلاف نهاية الرواية.

[2]نسيمة علوي: الاشتغال الرمزي لنموذج الشخصيات في رواية " يعقوب وأبناؤه " لإبراهيم الكوني، ص 158.

I–منظومة أسماء الشّخصيّات ودلالتها:

إن النص الروائي المتطلع إلى حكي أحداث متنوعة ذات فاعلية مؤثرة في المتلقي، لا بد له من شّخصيّات، ويسند إلى كل شّخصيّة دورا وظيفيا محددا، كي يتساوق وتلك الأحداث ولئلا تختلط الشّخصيّات على المتلقي، وهو يتابعها على مدار الحكي، يعمد الروائي إلى منح كل شّخصيّة اسما معينا كما هو معروف في الحياة اليومية يحددها، ويحولها من النكرة إلى المعرفة، ويميزها عن بقية الشّخصيّات.

وهنا يمكن أنّ يعدّ الاسم أول المؤشرات على هويتها، وهذا من إنجازات الجنس الروائي[1]، "لأن أسماء العلم في الأدب تؤدي نفس الوظيفة التي تؤديها في الحياة الاجتماعية تماماً، فهي تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي، لكن هذه الوظيفة لم تترسخ في الأدب إلا مع الرواية[2] ويعدّ الاسم أحد عوامل وضوح الشّخصيّة وبالتالي وضوح النص؛ إذ يختاره الروائي ويسعى وهو يضع الأسماء لشّخصيّاته على أن تكون متناسبة ومنسجمة حيث تحقق للنص مقروئيته وللشّخصيّة احتماليتها ووجودها، ومن هنا، مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشّخصيّات الروائية[3]،ولا مجال للصدفة بالنسبة التخطيط الفني الدلالي المحكم التي تخضع له الأسماء فقد يتبادر لذهن القارئ أنّ السارد بمنحه شّخصيّاته الروائية اسما لتحدد به وتمتاز به يختاره اختيارا عشوائيا، غير أنه سيجد في الرواية أن التسمية تتماشى مع الوظيفة التي أوكلت للشّخصيّات المقصودة بها، لتسهم في البناء العام لملامحها الشّخصيّة.

يوازي السارد في **"الحب ليلا"** بين غايته البنائية وبين حوافز اختياره الاسم؛ ذلك أن "هذه الحوافز تتحكم في المؤلف وتتراوح بين الكمية والنوعية التي تجلي قصدية الروائي في اختياره للأسماء وهذا من شأنه توضيح جانب

[1]مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 32.

[2]إيان واط: نشوء الرواية، تر، ثائر ديب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 21.

[3]حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 247.

من بنية الشّخصيّة في النص الروائي"[1] وفي عموم التقليدي الروائي فإنّ الأسماء الروائية يكون بعضها حقيقيا، وأخرى تكون مستوحاة من الوظائف السردية التي يقوم بها هذه الشّخصيّات وأخرى مرتبطة بانعكاس صفاتها.

ضمن منظومة الأسماء الدالة في **"الحب ليلا"** تشكل أسماء الشّخصيّات الموظفة حكائيا انسجاما مع أدوارها وهو الحال مع شّخصيّة **"العربي الموستاش"** التي غدى اسمها المفرد* مركبا ؛ إذ جعل لها مساحة نصية تتناسب مع الحدث الروائي وسماته؛ ويعلق السارد على هذا التركيب الوصفي في عتبة الهامش الشارح لإحالة النص أن «**(moustache) كلمة فرنسية تعني الشارب وتطلق على من له كثافة في شعر شاربه، ويعتبر في الثقافة الشعبية رمزا للرجولة**»[2] اكتسبت شّخصيّة العربي هذه الصفة من بطولاتها ودورها الكبير في الانتقام من القايد عباس وتلبيتها نداء الثورة بكل فخر واعتزاز، وناضلها في سبيل الحرية وتحرير الوطن من الإستدمار الفرنسي «**جلس العربي الموستاش مبديا حنقا شديدا، مرددا في نفسه، الثورة فرض عين والرافض لها خائن**»[3] ويبدو أن تحديد شّخصيّة العربي ومنحها هذه الصفة الخاصة بها له أهميته السردية المتوازية بين النمط الواقعي للحياة اليومية وبين الإبداع الروائي في بناء وخرق بنية شكلية متميزة، ذلك أن التوازي هو إحدى وسائل الإيهام بالواقع وهو حافز لانتقال الاسم من خارج النص (الواقع) إلى داخل النص (الإبداع)[4]

وتظهر شّخصيّة أخرى هي شّخصيّة **"سي رابح"** وهي بدورها اسم مركب من جزئيين سي ورابح وضمن وظيفته الاستشهادية عمد السارد لشرح معنى كلمة **(سي)**؛ إذ يقول في عتبة الهامش التوضيحية لمحملته الأولى

---

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 40.

*أي أنه مجرد من اللواحق الأخرى فغدت الشخصية بهذا الاسم المفرد معزولة نوعا ما من قرائن تسهم في تحديد ملامحها وسرعان ما تلبث أن تتضح بتواتر الحكي؛ فقد حملت هذه الشخصية اسم العربي فقط؛ الذي يحمل في معناه الانتماء العربي والصفات العربية من عطاء وكرم وشهامة ومن ثم أضيف مركب جديد لأسمه الموستاش «يصر على وصف العرْبي بالموستاش يضيفها إلى اسمه في كل مرة، ولم يجد العربي حرجا في ذلك بل وجد فيه المتعة الموستاش أو الشاربان رمز الرجولة والنضج» للمزيد ينظر، عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)،(د.ت)، ص 123-124.

[2] هامش الرواية، عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، منشورات دار المنتهى للتوزيع والنشر، الجزائر، (د.ط)، 2021، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص 226.

[4] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 40.

(حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر) «**تضاف كلمة سي لاسم الشخص تقديرا له، وتقال عادة للمتعلم، أو من له مكانة في المجتمع، وهي اختصار لكلمة سيدي التي لا تضاف إلا لأسماء الأولياء الصالحين**»[1] وهي بذلك، دليل الاحترام والتقدير وانعكس ذلك في تعامل باقي شّخصيّات العمل الروائي بكل حب واحترام لنبل أخلاقه ولهفته لإغاثة الفقراء وتقديم المساعدة للشعب والثورة «**لم يزد سي رابح على أن سلم إليهم ما اشتراه مؤونة للعائلة وعاد أدراجه.. ظل سي رابح طول الطريق يتحدث عن الثورة وعن واجب التضحيات الكبيرة التي يجب أن يقدمها الجميع**»[2] في حين كسب من معنى اسم رابح* إضافة للربح المادي ربحا معنويا، ومنه يجعل السارد من تسميته هذه الشّخصيّة بالاسم والنسبة مساعدة لبنائها روائيا؛ أي أنه يجعلها تمتاز بما يمتاز به ويقوم به الإنسان في الحياة الاجتماعية وبذلك تحمل مصداقيتها وتصبح مقبولة لدى المتلقي[3].

بالمقابل يطلق السارد على بعض شّخصيّاته الروائية عاهات تميزهم عن غيرهم من بينها شّخصيّة "**عَيُّوبَه**" التي تحمل هذه الصفة المجردة من أي إضافة، ويفهم القارئ من دلالتها وجود عاهة أو عيب فيه، لتحمل اسم هذه العاهة من مشيتها العرجاء، في حين يوضح السارد في كثير المرات على تأكيد هذه الشّخصيّة على اسمها الحقيقي.

«**خزر عبد الله عَيُّوبَه، وقال وعلى محياه بسمة ساخرة:**

قد لا يقبل عَيُّوبَه.

أسرع عَيُّوبَه يرد بصرامة:

-أولا اسمي سي عمار بن التهامي بن المكي»[4]

---

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 11.

[2] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص414.

* اسم علم على وزن فاعل، بمعنى ناجح وكاسب (للمزيد ينظر، حنا نصر الحتي: قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص39).

[3] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 41.

[4] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 166.

وسعى لتغيرها والتعويض عنها من خلال تسمية ولديه التوأم إذ منح أحدهما اسم أبيه، ومنح الثاني اسم جده «**وآن له أن يرسخ اسمه في أذهان الناس، عمار بن التهامي بن المكي بدل هذا اللقب البائس الذي أطلق عليه في القبيلة، عَيُّوبَه ولد معه كما ولدت معه العاهة أيضا، فرض على زوجته أن تناديه باسم عمار، كما فرضه على أولاده**»[1] تمكن السارد من خلال هذه التسمية من تمكين القارئ للوصول إلى العمق النفسي للشّخصيّة ومعرفة ماهيتها، والغور في أعماقها ومن ثم توطيد العلاقة بها.

ومهارة هذا النوع من التسمية يحسب للسارد بالإضافة للصفة المركبة مثل ما هو الحال مع شّخصيّة "**أحمد لَمَطَروشْ**" التي دلت صفته على المجنون؛ فقد كان «**يمثل دور المجنون، لا بد أن يبيت الآن في السوق مع المجانين وقد هيأ للأمر بكل دقة حين دخل المدينة وهو بملابس بائسة متسخة، يكفي أن يحدث في ملامحه بعض التغييرات مما تعود أن يفعله وهو صغير في قريته**»[2] غير أن هذا الجنون المضاف لاسم أحمد جاء مرافقا لتهوره واقتحامه المخاطر في سبيل النضال والثورة من غير تعقل منه وانضباط «**ظل حمود بوقزوله يباهي باندفاع وشجاعة أحمد لَمَطَروشْ هذا الفتى الذي التحق بالثورة حديثا (...) يعرف شجاعة وذكاء أحمد ويثق فيه أكثر من أي جندي بين يديه، لكنه أيضا متيقن من تهوره اللامحدود ...**»[3] فتح هذا التنوع الدلالي لأسماء الشّخصيّات في "**الحب ليلا** أمام السارد أفقا واسعة وبناء محفزا لانتقاء ما يتناسب مع موضوع النص وهدفه السردي، وما يراه لشّخصيّاته.

وفي سياق التنوع يصادف القارئ منظومة في غاية من الاختلاف والتنوع، إذ يعثر على شّخصيّات بأسماء ذات طابع تقليدي (رابح، علال، بلارة، أمقران، العارم، التهامي، المكي، جلول، حسان، رشيدة...) وذات طابع ديني (عبد الله، أحمد، الطاهر، الهادي، حليمة، عيشوش، عمار...) والأسماء المركبة المضافة للمهنة

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 163.
[2] المصدر نفسه، ص446.
[3] المصدر نفسه، ص 391-444.

والصفات والأمكنة والألقاب (علي التمار، يوسف الروج، خلاف التِيقَر، عزوز التونسي، صالح القاوري، جيمي ولد رهواجة...) "رغبة منه في أن تتناسب هذه التسميات مع مكان الحدث الروائي ومكانة الشّخصيّات الاجتماعية ومهنتها وسماتها"[1] وتتجلى كذلك بعض الأسماء المفردة كنوع من الإكتفاء (بَلْخَير، حورية، حمامة، الباهية، رشيدة)، وهناك مظهر آخر للتنوع التي تأتي عليه أسماء الشّخصيّات وهو الأسماء الأجنبية (سوزان، جيمي، بارال ،مازان، أتياس ، موشي ،شمعون).

هذا التنوع يشير بوضوح إلى أن السارد يعتمد على مصادر عدة؛ حيث متح من الحياة قسما، وغرف من التراث الشعبي والديني المتعدد الأنساق القسم الأكبر، وإيحاءات اللغة العربية وجمالياتها القسم المتبقي، وهو ناتج عن تراكم أسماء الشّخصيّات في معظم روايات المؤلف، وهو يعين السارد على بناء الشّخصيّة بشكل أفضل، مما لو كان مجال الاختيار محددا، وبه أيضا تصبح الشّخصيّة أكثر جمالا وشعرية من حيث التسمية، وأكثر قبولا لدى المتلقي[2]

II- تقديم الشّخصيّات وأبعادها:

حرص السارد **"الحب ليلا"** على تقديم شّخصيّاته الحكائية بصورة متكاملة، ليقربها من القارئ ويجعلها أكثر حقيقية وأقرب إلى واقعه عبر وصف سماتها وخصالها مبرزا مختلف أبعادها الجسمية وما يتعلق بالمظاهر الخارجية، والنفسية وما يتعلق بكينونتها الداخلية، والاجتماعية وما يتعلق بوضعها وعلاقتها الاجتماعية عن طريق الإخبار المباشر أو عن طريق الكشف الضمني؛ إذ "أن القارئ مدعو لاستخراج واستكشاف مظاهر الشّخصيّة من خلال ما تحيل عليه أفعالها"[3]؛ فالشّخصيّة تتحرك وتتكلم وتفكر.

[1] فاطمة زكي محمود شلطف: الشخصية الإنسانية في الرواية الأردنية (1980-2000)، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، عمان، 2002، ص 207.

[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص41.

[3] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان /الجزائر، 2010، ص42.

مما لا شكّ فيه أن إبراز مختلف الأبعاد والسمات إحدى وسائل الإقناع بواقعية الشّخصيّة الروائية وحيويتها وجزءًا مهمًا في بنائها عبر تحديد مظهرها العام من جهة وعبر "اكتشاف مجاهل عالم الشّخصيّات الداخلي واستبطانه وإظهار ما فيه من مشاعر وانفعالات، إضافة لإبراز الوسط الاجتماعي والسياسي والأيديولوجي من جهة أخرى"[1] ما يكسبها قربا للواقع، لتبقى الشّخصيّة حية في ذاكرة القارئ، وقد "لجأ الكثير من الروائيين لتقنيات مختلفة لتقديم الشّخصيّات إلى القارئ؛ فهناك الذين يرسمون شّخصيّاتهم بأدق تفاصيلها وهناك من يحجب عن شّخصيّة كل وصف مظهري"[2] كما أنه قد يغفلها ولا يورد شيئا عنها ويكون لإغفالها دلالة ومعنى.

جاء تقديم الشّخصيّات الروائية في **"الحب ليلا"** وفق مقياس الكم بالنظر لكمية المعلومات المتواترة المعطاة بشكل صريح للشّخصيّات، ومقياس نوعي بالنظر لمصدر المعلومات المتواترة عن شّخصيّة بعينها[3] إما "بواسطة سارد يكون موضعه خارج القصة أو بواسطة الشّخصيّة نفسها أو بواسطة شّخصيّة أخرى"[4] وتُمكن هذه التقنيات القارئ والباحث من تتبع وتلمس نظام اشتغال الروائي في عملية إقحام الشّخصيّة وإدراجها في منظومة الحكي، ومن تحديد مستوى علاقتها بالنص على المستوى البنائي والدلالي[5].

1) التقديم الذاتي:

تقدم الشّخصيّة الروائية ذاتها بذاتها مستغنية عن كل الوسائط التي يمكن أن تسند إليها وظيفة نقل المعلومات المتعلقة بها إلى المتلقي حيث تعبر عن ذاتها وتحدد أفكارها وطموحاتها وبذلك تبلور موقعها الخاص بها في منظومة الحكي دون تدخل أي صوت آخر[6]

[1] ناصر بن فهيد بن سلمان المجماج: بناء الشخصية في روايات غالب حمزة أبو الفرج، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية، 2013، ص 26-40.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص223.

[3] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 51-52.

[4] رولان بورنوف، ريال أوئيليه: عالم الرواية، ص158.

[5] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص44.

[6] المرجع نفسه، ص 45.

إن التقديم الذاتي الذي تقدم به الشّخصيّة نفسها، يظهر من خلال استخدام ضمير المتكلم، وفي هذه الحالة تخبرنا الشّخصيّة عن طبائعها وأوصافها؛ ومما لا شك فيه أن اعتراف "**السي الهادي**" بوصفه فاعلاً داخليا في الحكاية، فإن شعوره بالخوف ومحاولة التأكيد على البراءة من تهمة خيانة الوطن، كان له قيمة بنائية في الحكي في محاولة منها إزالة هذا الاتهام بحكم أنها سترافق القارئ طوال الأحداث

«**إنهم يهددونني يا سي رابح، الذبح، ما يريدون مني؟ أنا بريء، من تعتقد أنهم خلف هذه الرسالة؟ حتما يعرفنا ونعرفه، تعرف أني بريء، وتعرف أني لست ضد الثورة هل من عاقل يقف ضد وطنه؟**»[1]

يكشف السارد عن جانب مهم من الملامح الذاتية لشّخصيّة "**السي الهادي**" باعتماد ضمير المتكلم، والكشف عن جانب مهم في كينونتها التي "تشمل الحالة النفسية والفكرية والسلوك الناتج عنهما"[2] عبر توضيح الفكرة المراد حكيها باعتماد أسلوب النفي، والإثبات لتأكيد براءته (أني لست ضد الثورة/ أنا بريء) وبيّن براعتها في إثارة مشاعر القارئ (هل من عاقل يقف ضد وطنه؟) ودفعه للتعاطف معها.

يعتمد السارد المنولوج وسيلة للإطلال على عالم الشّخصيّة الداخلي، لما يمنحه للشّخصيّة من حرية لتقديم نفسها وإطلاق العنان لوعيها الباطني وقول ما تشاء، واستطاع "**السي رابح**" التعبير عن مشاعره وتحسره عن تضيع زوجته وابنته، وتركهما تصرعان البؤس والتشرد والحرمان، وقساوة شتاء قسنطينة في رحلة البحث عنهما.

«**آه أيتها المدينة العنيدة، ليس يحلو لك إلا أن تمعني في عذاباتي، ليس يحلو لك إلا أن تعيديني إليك متسولا أمام عتباتك كي تمنحيني بركاتك، كي تردي إليّ خفقة القلب وحشاشة الكبد، ردد ذلك في أعماقه المحترقة...**»[3]

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص176.

[2] طيبون فريال: نظام الشخصية في روايات الطاهر وطار البناء والدلالة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د)، جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس، الجزائر، 2015-2016، ص 181.

[3] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص13.

من خلال السلوكيات والتعاملات تفصح الشّخصيّة عن نفسها، فتظهر سلوكها وانفعالها وأفكارها؛ وقد يكون الحوار بين الشّخصيّات أيضاً طريقاً ناجعاً لذلك، ومن نماذج التقديم الذاتي الخطاب المعروض الذي يؤطره السارد بين "**عبد الله**" و "**بَلْخَير**" حول ضياع الوقت من غير فائدة في اللعب واللهو والتسلية في المقاهي.

«**ضرب بَلْخَير على طاولة القمار بقوة معلنا إنهاء لعبة الضامة: النهار يكاد ينتصف ولم نفعل شيئا.**

ضرب عبد الله على الطاولة أيضا وقام ملتحقا برفيقه وهو يقول: معك حق، ضاع عمرنا في مثل هذه الألعاب الساحرة، لابد أن نعمل.

–سأقف معك صديقي، أما أنا فيجب أن أهاجر، حلمي العمل في الجزائر العاصمة أو فرنسا.

صفعه عبد الله على رأسه بغضب.

–تافه، قلت لك ألف مرة انس فرنسا، أتقبل أن تكون خادما لدى النصارى؟

– الخدمة مع النصارى ولا القعاد خسارة.

– صحيح، الخدمة مع وليس عند. لن يؤدبك إلا عمي العربي»[1]

ضمن هذا الإطار الحواري التقديمي يتصور كلاّ من "**عبد الله وبَلْخَير**" الهم الشاغل لهما، وهو البحث عن دور إيجابي في الحياة؛ "فالشّخصيّة الإنسانية تكشف عن نفسها من خلال تخاطبها مع الآخرين، لأن كلام الشخص بمثابة مرآة تعكس الحقائق الكامنة في داخله"[2]؛ فقدّم وصوّر كلاّ منهما رؤيته لذاته وملامحه الفكرية (أما أنا فيجب أن أهاجر، حلمي العمل في الجزائر العاصمة أو فرنسا /الخدمة مع النصارى ولا القعاد خسارة / انس فرنسا أتقبل أن تكون خادما لدى النصارى؟ صحيح، الخدمة مع وليس عند).

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص63-64.

[2] هيرش محمد أمين وإحسان برهان الدين أمين: طرق تقديم الشخصية في الروايات الحائزة على الجائزة العالمية للرواية العربية من (2018-2020)، مجلة قه لاّى زانست العلمية، الجامعة اللبنانية الفرنسية، اربيل، كوردستان، العراق، مج7، ع1، 2022، ص 834.

في هذا التقديم يتمثل الصراع بين الواجب الوطني والمصلحة الشّخصيّة؛ إذ يعرض قضية اجتماعية وهي هجرة الشباب وأخلاقية وما يمليه الواجب، وعبر هذه الاعترافات تميز كلاّ من **"عبد الله وبَلْخَير"** في تحديد ما رغب، وتحديد ملامحه الفكرية والنفسية وإجلائها بوضوح "ولهذا قيمة بنائية وأخلاقية واجتماعية في وعي المتلقي[1] وبذلك استطاعت الشّخصيّة أن تبلور حق حضورها الحكائي انطلاقا من هذه القيمة، وتمنح لنفسها حق المقروئية لدى القارئ.

❖ **التقديم الغيري:**

يجري تقديم الشّخصيّة الروائية داخل المنظومة الحكائية في **"الحب ليلا"** بواسطة سارد براني أو شّخصيّة روائية فاعلة ومشاركة، وقد يشترك في عملية إقحامها إلى عالم الحكي أكثر من صوت؛ إذ ينبعث تقديمها في آن واحد من داخل الحكي ومن خارجه[2] ويتوارى الخطاب التقديمي للشّخصيّات وراء الخطاب المسرود والمنقول والمعروض، إذ يتخذ السارد موقفا تقديميا صريحا لمختلف الأبعاد، وما يجري ضمن الأحدث على الرغم من كونه برانيا عنها؛ فيقدم شّخصيّاته بطريقتين؛ بوصفه ناظما خارجيا تارة وبوصفه ناظما داخليا تارة أخرى.

يسجل الناظم الخارجي حضوره كلما استدعت ضرورات التقديم، ولا سيما أثناء تنظيم الحكي وحضوره بوصفه ساردا برانيا حكائيا كما هو الحال في هذا الخطاب التقديمي المسرود لشّخصيّة **"خلاف التِيقَر tigre"**:

«من بعيد أقبل خلاف التِيقَر tigre يحمل بين يديه صندوق السجائر الذي تعود أن يبيعها كل مساء بالمقهى، يظهر أنه مذ تلك الحادثة النبيلة ابتعد كليا عن عالم الإجرام، رغم حياة اليتم والفقر، رغم الضياع والتشرد، رغم لوحات الوشم التي ملأت يديه ورقبته، رغم سنه الزاحف نحو الأربعين مازال خلافُ التِيقَر يتمتع بشباب وقوة»[3]

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 48.

[2] رولان بورنوف، ريال أوئيليه: عالم الرواية، ص174.

[3] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص15.

يقوم الناظم الخارجي بتحليل الصفات الخارجية لـ "**خلاف التّيقَر**" وفق منظور خارجي بأسلوب تقديمي وبنائي، لا يسمح له بالتعمق في جوانيات الشّخصيّة أثناء هذا الوضع الحكائي الخاص، مكتفيا بتقديم المظهر الخارجي (لوحات الوشم التي ملأت يديه ورقبته)، والبعد الاجتماعي (بائع سجائر؛ اليتم والفقر رغم الضياع والتشرد، سنه الزاحف نحو الأربعين).

يتماهى الناظم الداخلي مع شّخصيّة "**عَيُّوبَه**" بالتعمق في جوانياته وتقديم البعد النفسي بما يسمح له بنقل الحقيقة الحميمية بينه وبين شّخصيّة "**بَلْخَير**" الأب ومن بعده ولده "**الزيتوني**" والنظر إليها من بؤرة سردية تقديمية داخلية.

«عَيُّوبَه لا يمكن أن ينسى خير بَلْخَير الذي انتشله من اليتم، وفتح له بيته وقلبه، وفضله حتى على أولاده، الذين استمروا على السيرة ذاتها بعد مقتل أبيهم رحمه الله، ورغم ما في قلب عَيُّوبَه من تحايل على الحياة كلها، ومن أنانية ظلت تكبر مع الزمن لتعوض عرجته، فقد ظل يكبر أيضا الزيتوني ويراه الأخ الأكبر الذي خلف مكان بَلْخَير الأب»[1]

يقوم السارد بتقديم الشّخصيّة كما انطبع في دواخلها؛ أي أنه ينفعل معها فيقدمها وفق منظوره الخاص الذي يتجلى في الصورة الوجدانية التي رسمها عَيُّوبَه عن الزيتوني وأبيه بَلْخَير حيث الامتنان والاحترام والإكبار (ظل يكبر أيضا الزيتوني ويراه الأخ الأكبر الذي خلف مكان بَلْخَير) دون أن يغفل عن جانب المظلم من حياته من حيث الأنانية والتحايل (ورغم ما في قلب عَيُّوبَه من تحايل على الحياة كلها، ومن أنانية ظلت تكبر مع الزمن لتعوض عرجته)،بالمقابل، وبأسلوب استرجاعي يضيء من خلاله بعض الجوانب المعتمة في هذه الشّخصيّة ومفاتحة جزء من حياتها وما يدور في فلكها وحولها من أحداث.

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص110.

«كانت رحلته إلى المدينة منذ أكثر من عشرين سنة (...) وتذكر حمامة التي كان يعشقها بجنون ويحلم بها بجنون لكنها اختارت العربي الموستاش، ومن هو حتى تختاره الجميلات؟ إعاقته، فقره، انقطاعه في النسب، كل ذلك يصرخ في وجهه: لا تحلم، عليك أن تعيش الواقع كما هو أن تعيش الواقع كما أراده لك الآخرون، الآن تغير كل شيء، صارت له أحلام، وصارت له طموحات. بعد سنوات من دخول المدينة تزوج بنت المسعود بولقباقب كانت فقيرة ماديا، ولكنها كانت غنية فيما عدا ذلك جمالها، صحتها، رجاحة عقلها، جدها الذي لا ينتهي وتاج جمالها طيبتها»[1]

ضمن هذا المقطع الاسترجاعي التقديمي يكشف السارد مختلف الأبعاد؛ البعد الجسمي والاجتماعي لعَيُّوبَه (إعاقته، فقره، انقطاعه في النسب) بالمقابل، يقوم عبر الاسترجاع بتقليب الصفحات في الذاكرة، لينشأ إبصارًا جديدًا ودلالات متعددة تصب في كنه التجربة الجديدة للشّخصيّة في الأحداث (الآن تغير كل شيء، صارت له أحلام، وصارت له طموحات).

يؤطر السارد لسياق تقديم شّخصيّة "**عيشوش**" زوجة "**يوسف الرُّوج**" بالإخبار عن اسمها وعن مكان مولدها ونشأتها ومستواها العلمي والاجتماعي.

«نشأت عيشوش في أسرة كرغلية عريقة في القضية العريقة بالأمجاد، وإلى جانب دراستها العربية والقرآن في الكتاتيب ومدارس الإصلاحيين درست في مدارس الفرنسيين التي انفصلت عنها وهي في عنفوان تميزها ونجاحها... وانخرطت في حركة النضال بكل عنفوانها، لا يمكن أبدا أن تنسى اللحظات الأولى التي وقعت عيناها عليه وهو يدخل بيتهم مع زمرة المناضلين مهنئين الوالد بعد إطلاق سراحه، عندها آمنت

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص162.

بالحب من أول نظرة، قلبها الذي حمل الوطن كله في كل شغافه استطاع هذا الفتى الأزعر أن يحتل منه مكانا أيضا»[1]

يسعى السارد بما يملكه من معلومات عن شّخصيّة "عيشوش" ليبرز وجه التقابل بين بعدها الاجتماعي وانتمائها السياسي النضالي وبعدها الأيدولوجي مع زوجها والربط بين الأفعال في مختلف الأوضاع الحكائية التي تتموضع فيها، باعتماد الإظهار عبر الحوارات والأحداث، وهذا ما يظهر في تأطيره الحوار الذي دار بين عيشوش وزوجها يوسف.

«**كانت عيشوش تقف بلباسها العاصمي جانب الباب تتأمله في صمت دون أن ينتبه إليها، حتى إذا ما نبح الكلب بالحوش استوى معتدلا ضحكت وهي تقول:**

– ظننتك تمثالا أين أبحرت يا حبيب القلب؟

والله كنت مع أبينا حفظه الله ونصره.

قام من مكانه وهو يقول: سنختن الولدين الأحد القادم حضري نفسك، أريده عرسا كبيرا أدعو إليه الجميع، فرصة للقاء ونشر الوعي في هذا الشعب الميت.»[2]

إلى جانب تقديم السارد البعد الأيدولوجي لكل من "**يوسف الروج وزوجته عيشوش**" بحكم انتمائهما لحزب الشعب بزعامة مصالي الحاج الذي يلقبه أتباعه بـ (أبونا)؛ حقق السارد من هذا التقديم المصوغ بصيغة حوار فائدة موضوعية يراهن من خلالها على تحميل رسالة دالة على التغيير "وفي غمرة ذلك يمكن النظر إلى الرواية على أنها رواية (قضية سياسية)، رواية (صوت الحقيقة)، بمقتضى ميل السرد إلى الدوافع الموضوعية[3]، ومنه حث القارئ على إدراكها (فرصة للقاء ونشر الوعي في هذا الشعب الميت).

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 25-26.
[2] المصدر نفسه، ص 25.
[3] عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 23.

ومن الشّخصيّات التي قدمها السارد شّخصيّة "**صالح القاوري**"، مركزا في تقديمها على البعد الاجتماعي وتكوينها النفسي، تمهيدا منه لتكون طرفا رئيسا في أحداث الرواية من زاوية النظر المضادة.

«**نشأ صالح القاوري مع أمه وإخوته، وقد كانت عاملة في بيت أحد المعمرين كما كانت أمها من قبلها، دخل أبناؤها مدارس الفرنسيين وأخذوا لغتهم وعاداتهم وبالغوا في تقليدهم يقينا منهم أن ذلك هو طريق الحضارة التي يجب أن يسلكها الجميع، ورغم أن صالح القاوري لم يحصل على شهادات جامعية عالية إلا أنه كان قارئا ماهرا وقارئا نهما يمكنه أن يتفوق حتى على الفرنسيين أنفسهم في معرفة أدبهم خصوصا وثقافتهم على وجه العموم، وكاد صالح القاوري يتخصص في بلزاك، ولشدة ولوعه به صار يقلده حتى في مظهره الخارجي على فرق بينهما**»[1]

إن مجموع الصفات والبعد الثقافي والاجتماعي لشّخصيّة "**صالح**" يفصح عن أشكال الصراع بينها وبين الشّخصيّات الوطنية الرافضة للاستعمار والإدماج، ويحدد السارد من خلال ما يمنحه للقارئ من معلومات عن الشّخصيّة نسق العلاقات الجامعة بينهما (كانت أمه عاملة في بيت أحد المعمرين / دخل أبناؤها مدارس الفرنسيين وأخذوا لغتهم وعاداتهم وبالغوا في تقليدهم).

تمكن السارد من خلال هذا التقديم من إنجاز وظيفة مهمة تمحورت حول مواقف الشّخصيّات، ووجهات نظرها التي اتجهت نحو تبئير الشّخصيّة[2] كل ذلك أسهم في بناء شّخصيّة صالح التي لا يمكن للحكي الاستغناء عن وجودها ودورها في منظومة الأفعال الحكائية، ونسج الدلالة البنائية للخطاب.

لا يقتصر التقديم الغيري للشّخصيّات على السارد البراني؛ بل يمكن إسناد هذه المهمة لشّخصيّات الروائية أو الاستعانة بها، نظرا للمهمة الوظيفية الموكلة إليها ضمن المنظومة الحكائية للأفعال؛" فالشّخصيّات الروائية تؤثر

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 120.

[2] مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 63.

بعضها ببعض ويُكشف بعضها ببعض آخر"[1] فنجد أنه يستند على شّخصيّة "**السي رابح**" في تقديم شّخصيّة "**حليمة**" وحياتها مع أمها، ومن خلال الوكالة ضمنيا عبر استنطاق ما تختزله ذاكرته عنهما وفق خطاب محوّل.

«**ما أحلى تلك اللحظات التي كان يداعب فيها حليمة الفتاة المتسولة مع أمها الكفيفة! وكلما أمعنت في شتمه أمعن في حبها، كان بينهما ما يقرب العشرين سنة لا يدري أكان تعلقه بها إشفاقا عليها وسعيا لإنقاذها من الفقر والتسول والضياع، أم كان إعجابا بجمالها، وهي التي كانت آية بعيون خضراء وشعر أشقر وملامح كأنما رسمت له كما يشتهي حين استسلمت لمراوداته، وضغط أمها، زارهما في البيت لم يترك شيئا لم يأخذه معه هدية لهما، كان بيتهما بائسا قد تقبل به حتى الأنعام غرفة واحدة من الطين يتسلل الضوء من بعض زواياه، ولا يقوم الحوش إلا ببعض قطع الحديد والأخشاب، قالت الأم:**

– هنا نعيش مذ فقدت الزوج ونور العينين، صرنا نعيش على التسول، بيننا الله وبين عهد أن لا نسلك طريق الحرام»[2]

إن ما يميز الشّخصيّة المسند إليها مهمة تقديم الشّخصيّة الأخرى هو قدرتها على إنجاز فعل التقديم، فقد استند الناظم الداخلي بمساعدة ذاكرة "**السي رابح**" على معرفته وهذا ينشأ من طبيعة العلاقة بينهما؛ فالسي رابح على معرفة جيدة بحليمة وأمها، وبناءً عليها، قدم السارد الملامح الخارجية (أمها الكفيفة /وهي التي كانت آية بعيون خضراء وشعر أشقر)، ووضح الحالة الاجتماعية مستعينا بما التقطته الرؤية الداخلية لشّخصيّة السي رابح (حليمة الفتاة المتسولة / زارهما في البيت كان بيتهما بائسا قد تقبل به حتى الأنعام غرفة واحدة من الطين يتسلل الضوء من بعض زواياه).

[1] رولان بورنوف، ريال أوئيليه، عالم الرواية، ص 136.

[2] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 173-174.

استطاع السارد من خلال لحظة الاستذكار استحضار الحوار الذي دار بين الأم والسي رابح ضمن خطاب منقول غير مباشر (هنا نعيش مذ فقدت الزوج ونور العينين، صرنا نعيش على التسول، بيننا الله وبين عهد أن لا نسلك طريق الحرام) ساهم بدوره في تقديم جانب من الحياة المعيشية للأم وابنتها.

تكمن جمالية هذا التقديم المعتمد على ما تختزنه ذاكرة "**السي رابح**"؛ أولاً في دفع القارئ إلى الكشف عن جزء من جانب الشّخصيّات كان مجهولا، بالإضافة للكشف عن جانب وجودها لم يكن يستطيع السارد إظهاره إلا عبر الاتصال المنبعث في موقف معين ساهم في بنائها بناءً يؤهلها لتكون طرفا في بناء المحكي وتكوينه، وتشكيل المنظومة الدلالية على مستوى القراءة.

يحدد تعدد الأصوات التقديمية للمتلقي القرائن التي ترتكز عليها وجهات النظر؛ فيعمل على تأويلها ومنحها بعدا إضافيا، ولتكتمل دائرة جماليتها البنائية أبدع السارد في تقديم الشّخصيّات؛ إذ جمع أكثر من صوت لإنجاز تقديم مجموعة من الشّخصيّة (بَلْخَير الابن وجده بَلْخَير من جهة وعبد الله بولقباقب وأمه العارم بولقباقب وجده المسعود من جهة ثانية) إلى جانب تقديمها من طرف السارد البراني متوسلا الوصف (البراني والجواني) وتقديمها استنادا لأفعالها ودلالته؛ كل ضمن خطاب تقديمي متنوع بين المسرود والمنقول.

«**حين يتنافس بَلْخَير وعبد الله على لعبة الضامة في مقهى العرب...الأمر يستمر كذلك لساعات طويلة دون إحساس بالملل، وهما صديقان لا يكاد يفرق بينهما غير النوم، الأول ربع القامة أسمر اللون، يكاد يكون شبيه أمه حمامة بنت لكحل، في صوته بحة وفي نظرته صرامة ورثهما عن جده بَلْخَير يتأمله العربي الموستاش طويلا ثم يقبض على رقبته بجمع أصابعه كبرائن نسر في رقبة أرنب، ويصيح فيه، أكبر يا ابن أمك ألا تكون كجدك سبع ابن سبع؟**

كان يحلم أن يكون ابنه في شكل أبيه وقوته، فقد كان أبوه مثالا للقوة والشجاعة يخافه الإنس والجن وحتى عفاريت شعبة العفريت، ولو لم يقتله أولاد النَّش خداعا وغيلة ما مات أبدا، ثم يسرع فيضمه إلى

صدره وفي نفسه رضى أن له من أبيه هذه البحة، وهذه النظرة الصارمة وشجاعة الرجل في قلبه لا في جسده...

أما عبد الله بولقباقب فيكاد يكون شبيه جده المسعود امتدادا في القامة وثخانة في الجسم وامتلاء في الوجه، ولم يرث من أمه إلا طيبتها وبياض بشرتها حد الحمرة، وفلجا بين الرباعيتين زادت من ملاحته وميولا نحو الفن، تتقن أمه صناعة الفخار بأنامل سحرية، ويعشق هو الشعر والموسيقى والغناء»[1]

ينهض السارد بتحديد الملامح الخارجية المميزة للشّخصيّة المقدّمة؛ وصف **"بَلْخَير"** بـ (ربع القامة أسمر اللون، يكاد يكون شبيه أمه حمامة بنت لكحل) وصف **"عبد الله"** بأنه (شبيه جده المسعود امتدادا في القامة وثخانة في الجسم وامتلاء في الوجه، ولم يرث من أمه إلا طيبتها وبياض بشرتها حد الحمرة، وفلجا بين الرباعيتين زادت من ملاحته وميولا نحو الفن) مبينا الطول بالتقريب ولون البشرة ورصد المميزات الفيزيولوجية التي اتسمت بترابط الأوصاف، بالمقابل، ربطها بشّخصيّات حكائية أخرى (بَلْخَير الجد والعارم والدة عبد الله وجده المسعود) ليتمكن بدوره من تقديمها بطريقة غير مباشرة وعرضها أمام القارئ الذي لا يعرف عنها شيئا.

تمكن السارد من خلال وصفه للشّخصيّات من إنجاز وظيفة بنائية ووظيفة دلالية كعتبة للتقديم؛ بتدوير وجهة النظر حين نقل حكي تقديم الشّخصيّة بانسياب بارع من صوت السارد الخارجي إلى صوت الشّخصيّة نفسها لحكي إنجاز الفعل[2]؛ إذ يتكلف الناظم الداخلي بمهمة عرض مكنونات شّخصيّة العربي المتحدثة وفق خطاب منقول (يتأمله العربي الموستاش طويلا ثم يقبض على رقبته بجمع أصابعه كبرائن نسر في رقبة أرنب، ويصيح فيه، أكبر يا ابن أمك ألا تكون كجدك سبع ابن سبع؟).

ومن تم التعليق على الموقف بنقل الأخبار والمعلومات عن شّخصيّة بَلْخَير الجد عن طريق خطاب مسرود (كان يحلم أن يكون ابنه في شكل أبيه وقوته، فقد كان أبوه مثالا للقوة والشجاعة يخافه الإنس والجن، وحتى

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 60-61.

[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 84.

عفاريت شعبة العفريت، ولو لم يقتله أولاد النَّش خداعا وغيلة ما مات أبدا) مسندا له فعل الشجاعة والقوة الذي ورثه لابنه العربي ويريد العربي أن يورثه لابنه من بعده.

ومما لا شك فيه أن السارد قد تمكن رغم تباين الأصوات من بناء نسق متماسك من المعلومات أدى إلى وضوح صورة واضحة عن الشّخصيّات.

III- تصنيفات الشّخصيّة في "الحب ليلا":

يقدم السارد نموذج لشّخصيّات تحمل أنماط متعددة داخل الحكي تمت مقاربتها على الشكل الآتي:

أولا المرجعية:

أ. الشّخصيّات التاريخية:

يشتغل السارد على التاريخ ورصد الوقائع والمنعطفات التاريخية للنضال الثوري الذي مر على تاريخ الثورة الجزائرية، وبالمقابل يسترد ويستدعي السارد شّخصيّات تاريخية بوصفها شّخصيّات واضحة المعالم لارتباطها بالمكون التاريخي مباشرة.

يهتم القارئ المثالي بجماليات التشكيل السردي بعيدا عن الموازنة بين النصين الروائي والتاريخي، ذلك أنه يبحث عن طرائق استدعاء الأحداث والشّخصيّات التاريخية سواء داخل السياق النصي أو خارجه؛ فالروائي حين يكتب رواية تاريخية يقدم أحداث التاريخ في قالب قصصي؛ أي أنه لا يؤرخ بل يتخذ التاريخ موضوعا للسرد[1].

إن استدعاء الشّخصيّات التاريخية في عملية بناء الحدث الروائي "**للحب ليلا**" يمنح القارئ فرصة لقياس مستوى اطلاعه المعرفي وزاده الثقافي باتجاه تاريخ الثورة الجزائرية وشّخصيّاتها التي "استوحها المؤلف من التاريخ وكتبه وأحداثه"[2]، ويكون موضوعها مقتبسا من سير القادة ومن بين هذه الشّخصيّات التي تم استدعاؤها:

[1] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، أتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص 102.

[2] نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني (دراسة موضوعية وفنية)، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط) 2010، ص 50.

❖ **فرحات عباس** من الشّخصيّات السياسية البارزة في إطار الكفاح السياسي الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، بحيث سطع نجمه من خلال أفكاره ومواقفه المنادية بفكرة الإدماج.

يقدم السارد شّخصيّة "**فرحات عباس**" بوصفها شّخصيّة مشاركة في الأحداث بمسيرتها وأفكارها السياسية الداعية للإدماج على صورة مرجعية تاريخية لواقع تاريخي سياسي عاشته الجزائر إبان نضال التحرير، واللافت للانتباه أنها تمثل موضعً مهمًا في الأحداث، لاسيما في بداية الثورة فنجدها تتدخل في كثير من الوقائع.

«**وصل فرحات عباس على عجل في سيارته السوداء...، ما كاد يقف عند باب المقهى حتى أسرع الناس يجتمعون حوله، بدا قلقا غاضبا لا يَني يعدّل من طربوشه الأحمر، ألقى كلمات غاضبة جدا، أدان فيها حادثة مقتل المعمر البريء كما سماه، وأدان حرق خيرات قد يستفيد منها الجميع توقف وهو يسمع عبارات نابية تصله من الجمهور: خيراتنا يسرقها اللصوص والعملاء يا بن العاهرة، صمت عباس يقلب بصره في الجميع، ثم قال بهدوء: أخشى أن تحرقنا النار جميعا، فرنسا قوة عسكرية لا تقهر أيها الإخوان والشعب لاحول له ولا قوة ووصله رد آخر من بعض الحاضرين إلا بالله**»[1]

يُقرب السارد من خلال هذا الخطاب صورة حقيقية عن واقع فكرة الإدماج التي سعى "**فرحات عباس**" لتحقيقها؛ من حيث يميل إلى إنكار حق الشعب في رد الظلم، والاستبداد الذي يمارسه الاحتلال وعملاؤه والمعمرون بحجة أن الشعب الجزائري والشعب الفرنسي واحد يتقسمان الخيرات، وإنّ ما سمي ثورة لا يعدو إلا أن يكون عملا فوضويا بائسا، لذلك فالنسق الحكائي الضمني لمحكي المنقول الذي يبنيه السارد يحاكي به تخيليا الذاكرة التاريخية للقارئ؛ فمن خلال دلالة الأقوال المحكية المعبرة عن الإدانة (أدان فيها حادثة مقتل المعمر البريء كما سماه، وأدان حرق خيرات قد يستفيد منها الجميع) وردة الفعل المؤيدة ضمنيا (خيراتنا يسرقها اللصوص والعملاء) يطرح الفكرة من جهة ويبين ردة الفعل عنها من جهة أخرى، إذ "إن أيَّ رواية مهما كانت تخييلية فهي

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 95-96.

تعكس المجتمع من خلال شّخصيّاتها المتصارعة التي تحمل أبعادا دلالية وأيديولوجية ،لذا أصبح الشخوص مرايا تلتقط الصراع الاجتماعي، والتفاوت الفكري والطبقي بكل شفافية وموضوعية، ونقله في شكل تصور إبداعي على صفحات التخييل الحكائي"[1]

بالمقابل يواصل السارد تتبع المسار الأيديولوجي لشّخصيّة "**فرحات عباس**" ضمن بنية الأحداث وتغيراتها، في حين يمنحها أداة السرد وتقديم توقعات نهاية مسار الحدث المتعلقة بموضوع الإدماج؛ مثل حديثه عن الحضارة الفرنسية المتناقضة ففي حوار بينه وبين "**صالح القاوري**" الذي يدعم بدوره فكرة دمج الجزائريين مع الفرنسيين وإنكار وجود أمة جزائرية يلخص السارد تفاصيل الحكي فيما يلي:

«**وما كاد فرحات عباس يسرد بالتواريخ المجازر التي ارتكبتها فرنسا في حق شعبنا منذ 1930 حتى قاطعه صالح القاوري: المشكلة في رأيي في هذا الشعب هو يرفض الحضارة فماذا تفعل له فرنسا؟ قاطعه فرحات عباس: لو قدمت لنا فرنسا كتبا بدل الرصاص والمدافع، لو بنت لنا مدارس بدل الثكنات، لاختلف الأمر يا سي صالح، الإحسان يستعبد الناس، وإذا استمر الأمر على هذا الحال، سينسلخ هذا الشعب كله من فرنسا**»[2]

يؤطر السارد توقعات شّخصيّة "**فرحات عباس**" (سينسلخ هذا الشعب كله من فرنسا) ضمن خطاب معروض، قامت الملفوظات السردية المتعلقة به بتشخيص الواقع المعنوي والمادي لتلك الفترة التاريخية، ومسيرته السياسية النضالية في سبيل تحقيق فكرة المساواة في الحقوق بين الأوروبيين والجزائريين (لو قدمت لنا فرنسا كتبا بدل الرصاص والمدافع، لو بنت لنا مدارس بدل الثكنات)؛ إذ لا يتوانى في تدبيج الأقوال حسب معرفته الخاصة وتنظيمها حسب طبيعة الحكي، ومن هذا المنطلق، يأتي حديث الشّخصيّات مفعمًا بالجدية والتأثيرات المباشرة الواقعية والموضوعية في ذات المتلقي.

[1] جميل حمداوي: مقاربة بنيوية سردية لرواية أوراق لعبد الله العروي، مطبعة الجسور، وجدة، المغرب، ط1، 1996، ص 24.
[2] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 140.

تمارس شّخصيّة "**فرحات عباس**" من خلال هذا المعروض وظيفة استباقية استشرافية لواقع الحكي يساهم في تقديم ما هو آت لاحقا من الأحداث، وكأنه يتكهن بأنّ تلك المجازر وغيرها من الممارسات الإجرامية بحق الشعب ستؤدي حتماً إلى التوجه إلى القوة والثورة.

❖ **مصالي الحاج** أحد رجال (**حركة الانتصار للحريات الديمقراطية وزعيم حزب الشعب**) الذي تمكن من أن يشيد لنفسه قاعدة شعبية واسعة في أوساط الجزائريين، الذين رأوا فيه بصيص أمل وتحقيق لطموحاتهم، ولا تظهر هذه الشّخصيّة التاريخية بصورتها الشكلية داخل النص بل اكتف السارد ببعث اسمها في سياق السرد الروائي.

يمارس السارد فعل الاسترجاع للحظات التجلي لشّخصيّة "مصالح الحاج" وصورتها المخزنة في ذاكرة "يوسف الروج":

«**تلمع في خاطره صور مختلفة لمصالي الحاج أو أبونا كما يحلو له أن يسميه بقامته الممتدة، وشعره المنسدل على رقبته ولحيته الكثة وطربوشه الأحمر وبرنسه الذي لا يكاد يفارقه، وأكثر من كل هذا كبرياؤه الذي يلمع من عينيه آه يا أبانا طويل هذا الدرب وشاق، سنظل خلفك هاهنا وفي جنة الخلد**»[1]

كما جاء ذكرها ببعث أفعالها «**وتحولت المناسبة إلى نقاش سياسي كبير شارك فيه يوسف الرُّوج بحماسة، معلنا وفاءه التام للزعيم مصالي الحاج مفاخرا بمطالب حركة انتصار الحريات، وعلى رأسها وجوب طرد كل القوات الفرنسية من جميع الأراضي الجزائرية وإعادة الأراضي المصادرة، وتعريب التعليم في مختلف مراحله**»[2]

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 25.
[2] المصدر نفسه، ص 76-77.

أصبح الفعل السردي معادلا موضوعيا للفعل التاريخي، كما لم ينقله حرفيا بل قام السارد من خلال شّخصيّة **يوسف الروج** باستعارة أحد جوانبه فقط وهي في الغالب استعارة للنماذج التاريخية الخالدة التي تتوافق مع مستوى الخطاب الروائي[1]

وبعيدا عن التكرار السردي التاريخي، يستعير السارد من التاريخ بوصفه مدونة واضحة المعالم أحداث حكايته وأشكال شخوصه الورقية، التي تتوافق مع سياق المحكي الجديد، وليس بالضرورة إعادة بناء الشّخصيّة التاريخية بكل تفاصليها؛ وهو الحال مع شّخصيّات يوسف بن خدة ومصطفى بن بلعيد وغيرهم من الشّخصيّات التاريخية من رموز الثورة والنضال السياسي والمسلح؛ فما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا، ويشعروا، ويتصرفوا كما فعلوا تماما في الواقع التاريخي[2]

ب. الشّخصيّات التراثية:

يشتغل السارد على الثقافة والمعتقدات الشعبية ورصد الأفكار التي تمس الشّخصيّات التراثية، وليدة الخيال ومعتقدات الشعوب نتيجة ثقافة مستوحاة من موروثهم الشعبي أو الديني، وتبقى تحمل تلك الدلالة والرمزية التي أغرت المبدعين وحملتهم على استدعائها في كتاباتهم[3] وفي اعتماد هذه الشّخصيّات يستدعي ذهن المتلقي ما تركه الموروث الشعبي والديني من إرث غني تناولته كثير من الدراسات بحثا.

إن المعتقد الصوفي الذي يسبح في فضاء وجداني قد أسهم في بناء شّخصيّات تقتحم العوالم العجائبية لِيُعَبِّرَ السارد من خلالها عن رؤية مغايرة تسهم في تشكيل رموز شعرية جمالية، وعمل السارد على بناء شّخصيّات

[1] نسيمة علوي: تسريد التاريخ في رواية البحر الصامت لياسمينة صالح، مجلة الحقيقة، جامعة أحمد دراية–أدرار، الجزائر، ع26، سبتمبر 2013، ص 433.

[2] عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 14.

[3] كرباع علي، العيد حنكة: استدعاء الشخصيات الأسطورية في رواية "سلالم ترولار" لسمير قسيمي، مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية ـ كلية الآداب واللغات ـ جامعة البليدة 2، مج 9، ع 2، 2022، ص 700.

تتناسب مع رؤيته التراثية والصوفية التي تحرك العمل السردي كليّا، ومن الشّخصيّات ذات المرجعية التراثية والدينية حضورا في "**الحب ليلا**" الأولياء الصالحين (**سيدي علي، سيدي القُبي، البُهْلي لَخْضَر**) نظرًا لما تتسم به من صلاح ووقار؛ فهي شّخصيّات دينية تحظى بتكريم خاص من جانب الناس، ولأسباب فنية وأيديولوجية يلجأ السارد لتقديمها بناءً على فناء الذات عن نفسها، وإلباسها حلة ذات معطيات وأبعاد تسعى إليها الذات في العصر الحديث[1]،ولعل أكثر الشّخصيّات حضورا في الرواية هي شّخصيّة "**البُهْلي لَخْضَر**" الذي يعني اسمه الدرويش المتصوف ولخضر اسم مأخوذ من اللون الأخضر[2].

ركز السارد على الجانب الوجداني والنفسي لشّخصيّة "**البُهْلي لَخْضَر**" بوصفه المنطلق الذي ينبني عليها؛ ذلك عن طريق انعكاس الظلال الروحية واستثمار ما في أحوالها الصوفية الخاصة من تأثير على التجربة الذاتية والجماعية لبقية الشّخصيّات، وأول ما يلحظه القارئ أن السارد يستحضر شّخصيّة "**البُهْلي**" بتوسل باقي الشّخصيّات بعض كرامتها والاستبشار بها خيرا.

يوظف السارد في بناء شّخصيّة **البُهْلي لَخْضَر** وتقديم جانبها الوجداني خطابا مكثفا بين الرؤيا والكشف عن القدرات الروحية، ليكون بناء المتخيل السردي مرتبطًا بالمتعلقات الصوفية التي تسبح في فضاء الحلم؛ وفقا لذلك يضع السارد مفارقة حكائية لواقع شّخصيّة "العربي الموستاش" يمزج بها بين الهروب للحلم بوصفه منقذا والعودة للواقع قلقا في لحظة غياب وعي الشّخصيّة عن الواقع الحكائي.

«**لم يكن للعربي الموستاش شهية للأكل أو الشرب، منذ أيام صار يحس قلقا غير مبرر يدري له سببا، هو أميل إلى الفرح الحزين أو الحزن الفَرح، وهو حين تتغشاه مثل هذه المشاعر ينتظر شيئا ما، حزينا في**

[1] فتيحة غزالي: تجليات الصوفية في التجربة الروائية المعاصرة لسلام أحمد إدريسو، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي، جامعة محمد خيضر –بسكرة، الجزائر، 2017-2018، ص 139.

[2] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 29.

الغالب ما هو؟ ليت البُهْلي لَخْضَر" يتجلى له في المنام ليسأله، سيسأله حتما عما سيقع، ولعن إبليس الرجيم متمتما وهل يعلم هو الغيب؟»[1]

ينتقل السارد من وصف حالة القلق والاضطراب إلى ممارسة فعل الحلم، عبر تشكيل مفردات له أكثر وضوحا وتباثا على مستوى تلقي رموز لها علاقة بالأحوال الصوفية للبهلي (ليت البُهْلي لَخْضَر" يتجلى له في المنام ليسأله، سيسأله حتما عما سيقع) والتوسل بكرامته وقدرته على الأخبار بالمستقبل الراسخة في ذهن الموستاش والوعي الجمعي.

يريد السارد تأويل رؤية **حمامة** للحلم حسب مقتضيات الزمن الحكائي، ورغبته في إعلان تداخل الواقعي والمتخيل في بناء شّخصيّة البهلي وإنجاز الملفوظ السردي.

«رأت حمامة في الليلة الأولى أن البهلي لخضر اخترق السجن وغطاه ببرنسه وفهمت أنه مستور وسيخرج قريبا»[2]

تؤمن حمامة بعالم الإشارات والرؤى؛ لذلك لم يتردد السارد لحظة في إدخال شّخصيّة **البهلي** عتبة الحقيقة السردية الخاصة بحدث اعتقال زوجها، فإنّ هذا الموقف الرؤيوي الذي رسمته شّخصيّة حمامة على مستوى الحدث المنجز عبر منامها أنشأ لدى المتلقي استدلالا برموز الحلم وتفسيره واعتماده في حلّ المشكلات والسلوك الواجب اتخاذه[3].

أضفى الزج بشّخصيّة البهلي لخضر هالة صوفية أدخلت شّخصيّة **"موسى شقيق القايد جلول"** في عالم نوراني متعال تجلت ملامحه في هذا المقطع:

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 29.

[2] المصدر نفسه، ص 370

[3] محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، دار الكتاب للتوزيع، القاهرة، ط1، 1978، ص 223.

«وتراءى لموسى البهلي لخضر يفتح جناحي برنسه عن آخرهما محلقا في السماء، أي نور رباني يتغشى هذا البهلي؟ لا يمكن أن يكون ظهوره إلا بشرى ما، ما هي؟ لا أحد يعرف»[1]

وظف السارد في هذا المقطع خطابا مكثفا بين الرؤيا والكشف عن بشرى، جعلت الحدث السردي رهين الفضاء العجائبي، ومرتبطا بالمعتقد الصوفي الذي يسبح في فضاء وجداني في هذا المقطع النصي.

بالمقابل انتقل السارد من وصف الرؤيا إلى تشكيل مفردات واقعية خارجية بالمزج بين التاريخي من واقعية النص، وبين المتخيل الحكائي، إذ تمظهرت حين تم المزج بين ذكريات النضال ومستقبل الكفاح؛ فرؤية **البهلي لخضر**—باعتباره رمزا من الذاكرة العقائدية الشعبية التراثية –ما هي إلا توسلات روحانية لتكملة درب الكفاح مع الرفاق على نهج السابقين من الشهداء وتحقيق النصر، وهنا أسهمت شّخصيّة **البهلي** في تنشيط الحدث التاريخي للمتخيّل القصصي، وجعلت من أحداثه اللاحقة أكثر وضوحا على مستوى تلقي صور الخطاب التي تتمظهر في اللحظات المأزومة التي يعاني منها العربي الموستاش ومن معه من الثوار.

«كان العربي الموستاش قد قضى شطرا من ليلته بين القبور يعيد ذكريات حكاية كل واحد منهم ثم ما يفتأ أن يتوسع خياله إلى أبيه بَلْخَير، إلى المسعود بولقباقب إلى العارم، إلى أمقران إلى مي محمد إلى المئات الذين سقت دماؤهم الزكية الطاهرة هذه الأرض المقدسة، يرفع رأسه من حين لآخر ينتظر ظهور البهلي لخضر، محلقا في السماء، مشعا جناحي برنسه، هذا أوانك يا سيدي البهلي هذا أوان البركات تتجلى لنا الآن لتخط لنا دربا جديدا للكفاح الذي لا ينتهي للكفاح المنزرع في شرايين هذه الأمة التي لا يمكن أن تنحني أو تلين منذ يوغرطة إلى الأمير إلى حمود بوقزوله»[2]

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 537.
[2] المصدر نفسه، ص 607 -608.

أراد السارد من خلال انتظار شّخصيّة العربي ظهور "**البهلي لخضر**" محلقا في السماء أن يكسر الحدود بين عالم الغياب وعالم الوجود الواقعي وفق ما يتطلبه الخطاب؛ إذ إن ظهور البهلي وتجليه وتحقق كرامته طريق وعلامة لمواصلة الكفاح، وضرورية ليستمر فيها الحاضر السردي وهي توجيه الثوار صوب درب جديدٍ للكفاح.

ثانيا: الجوهرية (الدينامية):

يؤطر البناء العام للنص الروائي **الحب ليلا** نماذج ثورية لشّخصيّات جوهرية تمنح الحدث "انطلاقته الدينامية تلك التي يطلق عليها سوريو (Souriau) القوة التيمائية (force thématique) ؛وهي الشّخصيّات التي تدور حولها الأحداث منذ البداية حتى النهاية، فهي الحاملة لفكر الروائي وما يدعو إليه الأديب أو المعبرة عن معطيات الواقع الذي يود الأديب الاقتراب منه والإفصاح عن انتمائه الحقيقي"[1]؛ فالعربي الموستاش، وسي رابح وحمامة، وحورية، وحليمة ورشيدة، وعبد الله بولقباقب وبَلْخَير، وعَيُّوبَه، ويوسف الروج وحسان بَلْخَيرد، وخلاف التِّيقَر، وبوطبيلة، وأحمد لَمَطَروشْ وحمود بوقزوله، والزيتوني والسي الهادي والسي طاهر وأمقران، تنطوي تحت هذا العنوان وتقوم بوظائف محورية تدور في فلكها كل الشّخصيّات الرئيسية منها، والثانوية والأقل أهمية وترتبط بالأحداث.

أ. الشّخصيّات الرئيسية:

تتمثل الشّخصيّات الرئيسية في الشّخصيّات التي لها حضورا دلاليا أكثر من غيرها من الشّخصيّات، وتميزها عنها يكمن في كونها أكثر فاعلية في الرواية إضافة لامتلاكها أكبر عدد من القيم والأفكار التي تدافع عنها.

تعتبر شّخصيّة "**العربي الموستاش**" بوصفها بطلا نموذجيا إحدى الشّخصيّات المحورية التي تدور حولها الأحداث، ومحور الرواية وميدان سلوكيات وأفكار مجتمع النص في نسيج من العلاقات المتداخلة المتنامية، ليشكّل

[1] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص 157-158.

بناؤها وحدة أساسية تتدخل بحضورها في معظم الأحدث، وقاعدة انطلاق ومحطة التقاء، فكان لصوتها الهيمنة في فصول الرواية "تهيم بها باقي الشّخصيّات ذاتا وسلوكا ورسالة"[1] بما اضطلعت من أفعال وتحريك لمسار السرد.

شّخصيّة "**الموستاش**"، وهو أحد أبناء **قرية أولاد سيدي علي** شّخصيّة متمردة على الظلم، متزوج من امرأتين، الأولى كانت حب حياته؛ حمامة وله منها ثلاثة أولاد بَلْخَير وعمران والباهية، والثانية الفرنسية سوزان، له منها حورية وهي ممرضة، للعربي مكانة كبير بين سكان عرشه –أولاد سيدي علي–يمثل الوعي الوطني والثوري النضالي وهذا الوعي شكل خطورة واضحة على حياته وحياة كل من سار على نهجه؛ فمنذ مطلع الرواية في فصلها الأول على لسان "**سي رابح**" تبدأ فعالية هذه الشّخصيّة «**رجل مثل العربي الموستاش يحمل نفسا لا شبيه لها إلا صلابة جبال الأوراس**»[2]. هذه الشّخصيّة الأسطورية –بالمعنى المجازي–عميقة الأبعاد لها قدرة عالية على التأثير والتشكل، وتتجلى فاعليتها بوصفها شّخصيّة صلبة تتحمل الصعاب ومواجهة المخاطر، أخذت شكلها المتنامي بوصفها شّخصيّة مركزية من خلال التغيرات التي تطرأ على الأحداث المتنامية زمنيا ومكانيا.

ولا تقل شّخصيّة "**سي رابح**" أهمية عن شّخصيّة "**العربي الموستاش**" بوصفها إحدى الشّخصيّات الرئيسية في أحداث الرواية التي رافقت العربي في نضالها وتمردها على الاستدمار الفرنسي، بالمقابل، قضى سي رابح معظم الوقت في رحلة البحث عن زوجته حليمة وابنتهما، وظل ألم ضياعهما يرافقه فـ «**جمر الحنين يزيد التهابا كلما تراكمت على قلبه سنوات الغياب**»[3] رغم ذلك كان يمارس نضاله فكان من بين المناضلين الذين شاكوا في معركة الجرف وهو القائل «**وهل يحزن الرجال وقد حققنا انتصارا عملاقا في معركة الجرف؟**»[4] لتظهر شّخصيّة السي

[1] حمدان حسين محمد البطوش: ملامح شعرية الرواية جبرا إبراهيم جبرا أنموذجا (دراسة فنية تحليلية)، رسالة ماجستير، جامعة مؤته، الأردن، 2001، ص68.

[2] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص 12.

[4] المصدر نفسه، ص 296.

رابح مجاهدة في سبيل الله، مناضلة تسعى لتحقيق العدالة والحرية للشعب والبلاد، لتكون بذلك متعددة الأبعاد والاهتمامات.

ومن الشّخصيّات الرئيسية التي لها من دور بارز في مجرى الأحداث، من حيث قدرتها على تحمل الصدمات والوقوف في وجه الأزمات، واتخاذ الأنسب وفقًا للمعطيات التي حولها شّخصيّة "**حمود بوقزوله**" هذا القائد الذي التحق بصفوف الثورة في بدايتها؛ إذ كان مع دفعة الجنود المكلفين بجلب السلاح من تونس وتهريبه للثوار، ومن ثم وبفضل قدرته العسكرية وانضباطه الصارم ارتقى ليكون قائدًا رفيع الرتبة، ومن أبرز المناضلين في صفوف جيش الجبهة ليقود عدة معارك ضد المستدمر «**سيشارك في الهجوم عشرة من خيرة المجاهدين يقودهم حمود بوقزوله بنفسه**»[1]

سعى السارد من خلال هذه الشّخصيّة "لإبراز عقلانية تاريخ الثورة الجزائرية، بوصفها فعلا تراكميا للاقتداء بها، والسير على منوالها من بقية الشعوب لتقرير مصيرها، وهي بهذا ليست سجلا لمذكرات يصبح الزمن فيها مغلقًا، والتاريخ محكومًا بمراحل عابرة لمدى زمني عرضي، بقدر ما هي أمثولة نصوحة، وعظة وجيهة للآخر، تستثمر من جهود هذه التجربة الفذة الاستثنائية "[2] لتخليد معنى الوطنية التي قال عنها "حمود بوقزوله" :«**يستحق هذا الوطن أن نقدم له كل أرواحنا تستحق أمجادنا أن نحمي شموخها بكل دمائنا لكن هل ستذكر الأجيال يوما هذا الشاب الذي قد يموت وفي قلبه حرقة للقاء أمه الأرملة وزوجته الفتية وابنه الوحيد؟**»[3]

ب. الشّخصيّات الثانوية:

سبقت الإشارة إلى أن الشّخصيّات الرئيسية تستأثر بالحيز الأكبر في الأحداث، بوصفها تجسد رؤية السارد وأفكاره، بالمقابل هناك شّخصيّات ثانوية لا تتجاوز الدور المنوط بها في الحدث، غير أن وجودها ضروري في

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 364.
[2] عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 17.
[3] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 365.

العمل الروائي وبناء الأحداث، ولا يمكن للسارد الاستغناء عن وظيفتها التكميلية المساعدة على نمو الأحداث وتطويرها وإضاءتها من خلال العلاقات بينها وبين الشّخصيّات الرئيسية" إن بعض الشّخصيّات الثانوية تؤثر على الشّخصيّة الرئيسية تأثيرا قويا ومباشرا تجعلها تغير مسار حياتها سلبا أو إيجابا"[1]

من نماذج الشّخصيّات الثانوية في الرواية " **يوسف الرُّوجُ**" و "**سي الهادي**" شخصيتين نضاليتين الأول مصالي حتى النخاع، والثاني إصلاحي حد النخاع، في حين حرص السارد على حضورهما وفق أبعاد سياسية ومنحهما مساحة سردية لطرح فكرته التي يريد إيصالها من خلالهما، بالمقابل نال حضورهما دعم البعض ورفض البعض ليخرجا بعد غربة سياسية إلى وطن الحرية.

«**ضغط يوسف الرُّوج على يد سي الهادي مصافحا وقد أعجب بهذا الموقف المتطور في نظره، لابد من خوض غمار السياسة لاسترجاع الحقوق المسلوبة بل وحتى خوض غمار الحرب، انتهى الآن دور الإصلاح والتربية والتكوين لنا من الرجال ما يكفي، والشعب كله مهيأ لأخذ حقوقه**»[2]

على الرغم من أن شخصيتي "**الهادي ويوسف**" كانتا ثانوية وأقل في تفاصيل شؤونها غير أنها "تحمل آراء المؤلف"[3] فهي ليست أقل حيوية وعناية من السارد ووجودها أساسي لا بد منه.

ارتبطت بعض الشّخصيّات الثانوية مع الشّخصيّات الرئيسية بروابط مختلفة واختلفت وفق الدور الممنوح لها ومن هذه الشّخصيّات شّخصيّة "**بَلْخَير**" وشّخصيّة "**عبد الله**" اللذان يرتبطان بالعربي الموستاش ارتباطا مباشرا فالأول ابنه والثاني مذ مات جده تربى وترعرع في بيته «**وهو أكثر ميلا للعربي الموستاش، تقوم حمامة بكل شؤونه، مع بَلْخَير يأكل ويلعب وينام، ومعه يذهب للكتاب، ومعا استنشقا هواء الوطنية في صفوف**

[1] ناصر بن فهيد بن سلمان المجماج: بناء الشخصية في روايات غالب حمزة أبو الفرج، ص 90.

[2] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 41.

[3] محمد غنمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص 533.

الكشافة الإسلامية»[1]

فإلى جانب أن كلاّ من **بَلْخَير وعبد الله** شّخصيّات ذات أدوار ثانوية لا بدَّ "أن تقوم بينهم جميعا؛ -أي الشخوص الرئيسية-رباطا يوحد اتجاه القصة ويتضافر على ثمار حركتها"[2] ويربط كل من **عبد الله وبَلْخَير** علاقة المكان المشترك والرؤية النضالية؛ فقد التحقا بالمجاهدين معا، وشاركا معهم كثيرا من العمليات ضد المستدمر الفرنسي وأعوانه.

«لزم عبد الله بَلْخَير لا يكاد يبتعد عنه خطوة واحده، يتحسس حُمّاه ودقات قلبه وتنفسه، تعود به الذاكرة إلى آخر معركة خاضاها جنبا لجنب، وهما يهاجمان دورية توغلت خارج المدينة حيث الطرقات المترية المتعرجة، كان المجاهدون قد انتبهوا لهذه التحرك مرتين أو ثلاث، وجاءت الأوامر بتوجيه الضربة الموجعة، كان ذلك ليلة أربعاء والقمر يلعب لعبة الاختفاء مع قطع السحب المتناثرة، ما كادت الشاحنة الصغيرة تخفف من سرعتها في منعرج خطير حتى كان الهجوم بقنبلة يدوية رماها بَلْخَير في مؤخرة السيارة ثم فتحا النار من الخلف والأمام ليمنعا خروج العساكر»[3]

جاء هذا الرابط الذي يستدعي تلاقيهم في حركتهم صوب مصائرهم تجاه الموقف العام للقصة ودعم الأفكار الجوهرية فيها.

من الشّخصيّات الثانوية المساندة الشّخصيّات النسائية (**حمامة وحورية، حليمة ورشيدة والعارم بولقباقب ورويدة المرقومة**) غير أنها شّخصيّات قدمت لأحداث **"الحب ليلا"**حيويتها ونكهتها وإبلاغ رسالتها في مساهمة المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية، "فقد أحدثت مشاركة المرأة في الكفاح المسلح انقلابا جذريا في المفاهيم

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال ص 62.
[2] محمد غنمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 533.
[3] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 241.

والأفكار"[1]؛فعلى اختلاف المستوى الثقافي والاجتماعي برزت الشّخصيّة النسائية (**حمامة وحورية، حليمة ورشيدة والعارم بولقباقب ووريدة المرقومة**) في الرواية بأدوار جهادية تعبيرا منها على مساندتها، وتأكيدا على عدم التخلي عن الوطن والشرف بتلبية النداء كلما استدعى الموقف؛ كما هو الحال مع **حورية ابنة العربي الموستاش** التي لم يمنعها مستواها الاجتماعي والثقافي، بوصفها ابنة سوزان الفرنسية، وكونها ممرضة في مشفى فرنسي من تلبية نداء الوطن والثورة في التطوع وتقديم المساعدات الطبيبة لمجاهدين.

كما عرفت كلاّ من "**حمامة**" و"**حليمة** و"**رشيدة**" و"**العارم**" و"**وريدة**" حياة قاسية وظروف صعبة منها الفقر والجهل والتهميش؛ فهذه حمامة تثبت مع زوجها العربي أمام المنحن والشدائد، ومنحت الوطن ابنها عمران شهيدا وابنها بَلْخَير مجاهدا في سبيل الوطن، وحتى "**العارم بولقباقب**" والدة "**عبد الله**" كانت تصون مشاريع الثورة، لم تبخل بكل ما لديها رغم فقرها في استقبال الجرحى وإيوائهم، فكانت بنت الثورة بنت جبهة التحرير كما وصفها المجاهد القائد بوقزوله.

لم تمنع الحياة القاسية واليتم وفقدان السند "**حليمة**" وابنتها "**رشيدة**" من تأدية واجبها الوطني ودعمها رجال الثورة مساعدتهم في العمليات والهجومات في المدينة، وشراء الأدوية واللوازم التي تحتاجها الثورة.

«كل الشكر لك سطايفية راجل، أنت تؤدين دورك ببراعة... هذه امرأة لها قوة الرجال وجلدهم.

قالت سطايفية رجل معلقة:

– بمجرد أن وصل غسلت جراحه جيدا، واستعملت أدوية خفيفة لتطهيرها، كما علمتنا بالضبط.المهم أن الهجومات كانت ناجحة لقد أرعبنا العدو، يستحق القائد زيغوت يوسف كل التقدير، بل كل المضحين بأنفسهم من أجل هذا الوطن»[2]

[1]مختار بونقاب: مساهمة المرأة الجزائرية في الثورة الجزائرية، مجلة الحوار المتوسطي، جامعة جيلالي اليابس –سيدي بلعباس، الجزائر، ع6، مارس 2016، ص 190.

[2]عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 286.

تميزت "**حليمة**" زوجة السي رابح بصلابة والصمود وهي التي تنكرت باسم "**سطايفية راجل**" وكانت مشحونة بالسرية المطبقة، لا تهاب الموت تهتم بتنفيذ أهم العمليات الفدائية مثل الهجوم على مراكز العدو.

بالمقابل، نجد "**وريدة المرقومة**" رغم نظرة المجتمع الدونية لها بوصفها عاهرة إلا أن علاقتها بالثورة كانت قوية، وأنها كانت تقوم بعمليات بطولية داخل المدينة، والمقربين من الثورة ورجالها أكدوا «**أن الجبهة كلفت وريدة المرقومة بالمهمة التي نجحت فيها لكنها دفعت مقابلها حياتها شهيدة**»[1] فقد كانت تقوم بمهام مختلفة تحت هذه الصفة كالتمويه وحراسة المجاهدين أثناء تنفيذهم العمليات، مثلما حدث عند تفجير الملهى الليلي الذي كان يقصده كثير من المعمرين الجنود الفرنسيين وارتقت شهيدة في سبيل نجاح العملية.

ثالثا: الشّخصيّات المعادية:

إن تجميع وظائف الشّخصيّات الرئيسية والشّخصيّات الثانوية في كمية معينة من التوليفات يعتبر المحرك الأساس لتشكيل وبناء الموضوع[2]؛ وعليه يوازي السارد في رواية "**الحب ليلا**" بين الأطروحة الجوهرية وبين الأطروحة المضادة من حيث وظائف الشّخصيّات الرئيسية والمساعدة لها وبين شّخصيّات مضادة معادية؛ لها دورها على مستوى الموضوع.

تمثل شّخصيّات كل من "**القايد جلول**" و"**صالح القاوري**" و"**جيمي ولد رهواجة**" "الذات المتخاذلة عن واجبها الوطني والمتآزرة مع المستعمر الذي يسعى إلى فرض الطاعة والولاء لفرنسا"[3] فالعميل "**القايد جلول**" وكونه وصيًا خائنًا، بذل ما في وسعه لقمع المناضلين بصرامة شديدة.

«**بالغ القايد جلول بن القايد عباس في أذية الناس، وهو يطوف عليهم بيتا بيتا وحوله حراسه المدججون بالأسلحة مهددا متوعدا، بل وتجاوز حده وهو يبصق عليهم، اندفع إليه أبناء الزيتوني وبعض أبناء**

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 359.

[2] ايفيجيني ميليتنسكي: الدراسة البنيوية والنمطية للقصة، ضمن كتاب مورفولوجيا القصة تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص 209.

[3] عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 35.

العرش بما توفر لديهم من أسلحة بيضاء، صاح عبد الحميد بن الشيخ قدور مهددا: سنذبحك يا كلب كما ذبحنا أباك.

واشتد غضب القايد جلول وهو يسمع هذا الاعتراف الخطير، ماذا ينتظر ليطلق الرصاص عليهم جميعا فيرديهم صرعى صاح في حراسه: افتحوا النار في صدور الكلاب افتحوا النار»[1]

يمارس "**صالح القاوري**" سياسة التطبيل لفرنسا التي يرى فيها الحضارة، ويمارس خيانته بمحاولة احتواء بعض الفئات التي يسمها الجهلة باسم الإدماج والإعلاء من قيمة المحتل.

«**من يحارب فرنسا فمجرد جهلة وقطاع طرق سيتم تصفيتهم واحدا واحدا (...) أشباه صالح القاوري يجب أن يقتلوا، لولاهم ما بقيت فرنسا أكثر من قرن**»[2] ويؤكد السارد على خطورة أمثال صالح القاوري بوصفهم أدوات لمواجهة توسع وامتداد الثورة.

يحمّل السارد الشّخصيّات المعادية المضادة للهوية الوطنية "مسؤولية التنكيل بالشعب وارتكاب أبشع الجرائم ضده بأمر من قادة الجيش الفرنسي في الجزائر، فكانوا يقتحمون القرى والمنازل على غفلة من أهلها في الليل والنهار ويعتدون على حرمات النساء"[3] من مثل شّخصيّة "**جيمي ولد رهواجة**" شقيق صالح القاوري الذي بدوره باع وطنه ودينه، وصار وحشا ضاريا يبيد الجميع، وينتهك حرمات الجميع «**كان جيمي ولد رهواجة قد بالغ هذه الأيام في التضييق على الناس يداهم البيوت ويخطف الشبان ويتعدى على النساء بشكل سافر**»[4]

وليس هناك شيء أشد وقعا على الثورة من أن يحمل السلاح ضدها أناسا من أبناء جلدتها، ويقاتلون إلى جانب العدو جنبا إلى جنب بعزيمة كبيرة خدمة للإدارة الاستعمارية.

---

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 112-113.

[2] المصدر نفسه، ص 119-120.

[3] البار صباح وبوقريوة لمياء: تجنيد فرق الحركى والقومية ضمن الجيش الفرنسي أثناء الثورة الجزائرية (1954-1962)، مجلة آفاق علمية، جامعة تامنغست –الجزائر، مج 13، ع 5، 2021، ص 25.

[4] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 273.

ينظر السارد لهذه الشّخصيّات بمقتضى أهميتها في البنية الخطابية، وفق مجموعة من العلاقات ضمن برنامج سردي لتتابع حالات وتحولات باقي الشّخصيّات الروائية، لينشأ عنها صراع متبادل فيما بينها و"تندرج هذه الشّخصيّات المضادة ضمن سياق الخطاب الذي يعنيه تعدد الأصوات، بوصفها أصواتا تفرضها ظروف ما، ومن خلفية مرجعية معينة، لها وجودها داخل النظام السردي، وضمن إلزامية وجودها بالدور الموكل إليها "[1] مع ما يوجبه وجود باقي الشّخصيّات في توالي الأحداث، وتتابعها في غمرة شبكة من العلاقات المتبادلة، سلبا أو إيجابا، في نسقها الدلالي.

IV- بناء الشّخصيّات ووظائفها وعلاقتها بالأحداث:

تتشكل منظومة الأفعال الحكائية من مجموعة من الأفعال المتباينة من حيث الأهمية والقصدية، لذلك تختلف أدوار الشّخصيّات وتتفاوت، وهذا ما يمنح النص الروائي جماليته؛ "لأن الشّخصيّة حين تنجز وظيفتها ضمن منظومة الأفعال الحكائية، تتمكن من ملء اللحظة المركزية المسندة إليها تأليفا قبل إقحامها في الأحداث وعالم الحكي وتحقق مصداقيتها البنائية بتكامل عوامل بنائها"[2]؛ لهذا فالوظيفة التي تمنح للشّخصيّات تعتبر عاملا بنائيا بالنسبة للروائي يسهم بدوره في تشكيل بنية الشّخصيّة، وبالنسبة للقارئ وسيلة لتفكيك هذه البنية وإدراك لكيفية إنجاز الشّخصيّات لأدوارها المسندة إليها، ومعرفة علاقتها بالأحداث ومدخلا لفهم نظام اشتغال السارد في بنائها.

اهتم السارد في **"الحب ليلا"** بموقع الشّخصيّة داخل المسار السردي من خلال تحديده علاقتها بالأحداث والوقائع التي تمنحها القيمة الدلالية والرمزية، والتي بدورها تساعد على اختيار الوظيفة الموكلة إليها من طرف الروائي، الذي يعمل على انتقاء النماذج الفاعلة في تحفيز حركة السرد صوب هدف محدد يحدده موضوع الرواية وغايتها.

[1] عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 28.
[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 85.

يساعد السارد القارئ من خلال جملة التقديمات للشّخصيّة في تكوين صورة واضحة وقوية عنها؛ ذلك أن تلك المواصفات الثابتة والموضوعية وخصوصيتها الفردية والاجتماعية تجسدّ حضورها بقوة صوتا وتوجها فكريا؛ وفي رواية **"الحب ليلا"** تتصادم الأفكار والأيدولوجيات في أحداث تاريخية كان سرد الذاكرة فعلها؛ ويبدو أن صوت السارد متوارٍ ولا يهيمن على أصوات الشّخصيّات ولا يسهم في توجيهها، غير أنه يراهن ضمنيا على تحميلها الرسالة الدالة على التغيير؛ دافعا بالقارئ ليشاركها في بحثها عن الحقيقة الموضوعية.

وتشكّل أحداث الرواية مجموعة من الشّخصيّات والأصوات المتصارعة فيما بينها فكريا وأيديولوجيا، وبتعددها يتعدد وعيها سواء كان سلبيا أو إيجابيا، ليترك **المؤلف الضمني** المجال أمامها لتتصارع، مركزا على الشّخصيّات الرئيسية –لأنها أكثر بروزا–التي يمنحها حضورها المستمر في الأحداث بمختلف أبعاده رسم مذهبها الأيدولوجي.

أسند السارد دور فاعل الحدث الرئيسي لشّخصيّة **"العربي الموستاش"**؛ إذ "يوغل في التوتر الحاد لإحساسها ويفرط في تصوير أفكارها"[1] بوصفها وعيا جمعيا.

«يتوكأ على جراحه التي لم يسمح لها أن تشفى، لا يريدها أن تشفى، لأنه يحمل جراح الجميع، جراح وطن كامل لا يطمئن حتى يرى رايته حرة محلقة في سمائه، سيتعب كثيرا، وسيتعب معه كل من حوله»[2]

إن **"العربي الموستاش"** بطل دوستويفسكي الذي لا يتضح جوهره إلا من خلال قيمة المعاناة والاهتزازات الروحية[3]، ويستند السارد إلى معيار الوعي والشعبية في مقارنته بين أفكار العربي وباقي الشّخصيّات ومعاناتها، وبين الوعي الأخلاقي لجمهور القراء، الذي يقيس به صحة أو خطأ أفكارها وتصرفاتها؛ وعلى هذا الأساس

[1] العايب هشام: تمظهرات البوليفونية (تعدد الاصوات) في رواية " تفنست" لـ: عبد الله حمادي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة–الجزائر، مج12، ع25، 2019، ص 194.

[2] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 14.

[3] مكارم الغمري: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، عالم المعرفة، الكويت، العدد 40، أبريل، 1981، ص 148.

اكتسبت شّخصيّة "**العربي**" صفة الذات الفاعلة في الأحداث والمواقف الحكائية ضمن وحدات الرواية، منذ إدراك القارئ وجودها النضالي ونشاطها المقاوم.

يبدأ سرد أحداث رواية "**الحب ليلا**" من الآثار التي خلفتها مجاز الثامن ماي 1945 الوحشية في حق الشعب الجزائري، ومن خلال وعي شّخصيّة "**العربي الموستاش**" يبئرها السارد الذي سعى إلى تجسيد مذابح ومجازر المستدمر الفرنسي بأعين من شاهدها، عبر استرجاع تلك الأحداث بمختلف المعاناة.

«**سنوات مرّت على مجازر الثامن ماي كأنما هي تقع الآن، تأتيه الصيحات إلى أعماق أعماقه والعويل وزخات الرصاص، وسواقي الدموع والدماء من كل الفجاج**»[1]

ينأى السارد عن التدخل في سيرورة حكي الأحداث بوصفه برّاني الحكي، دون تدخل منه أو تقديم تعليق ينافي مهمته البنائية، بالمقابل يعكسها من خلال وعي "**العربي الموستاش**"؛ وبناءً عليه، يمكن أن نطلق على شّخصيّة "**العربي**" في هذا السياق ما أسماه "ستانزل" بالشّخصيّة العاكسة[2] لتمييزها عن السارد بوصفه فاعلا ثانيا للسرد.

تتميز شّخصيّات الرواية بدور التأثر بشكل فعّال بمجرى الأحداث الحكائية؛ التي تحدد انفعالها ومسار سلوكها بالنسبة لوضعيات الأحداث القارة والمتغيرة التي تطرأ على وحدات الرواية، والتي بدورها تُخضع الشّخصيّات لسطوة هيمنتها على مدار الحكي، وتستند رواية "**الحب ليلا**" على وحدات حكائية تتناول وقائع وأحداثا جزئية تعنى بمجموع الأحداث.

منذ البداية يأخذ السارد القارئ في رحاب الماضي عبر السرد الاسترجاعي، الذي يسهم بدوره في تسريع القول السردي، وهو ما يؤدي لمعرفة الشّخصيّات وعلاقتها ببعضها وبالأحداث، وقد جاءت بعض اللواحق

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 14-15.

[2] ك. ف. ستانزل: العناصر الجوهرية للمواقع السردية، ترجمة وتقديم عباس التونسي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج11، ع4، 1993، ص 61.

الاستذكارية السردية في ظرف سردي احتاجه مستقبل الخطاب، كون القارئ بحاجة لمعلومات إخبارية عن الشّخصيّات، وما يتعلق بماضيها، لذلك يبئر السارد مجازر الثامن ماي الأليمة وآثارها من مختلف الأبعاد المساهمة في بناء الشّخصيّات.

يتوارى خطاب بعض الشّخصيّات خلف خطاب مسرود ذاتي أو المنقول غير المباشر، وعليه، يتخذ الناظم الداخلي مسافة قريبة منها لتقديم الحدث، وكما يعلم القارئ فإن مؤطر الخطاب اختار المنظور التاريخي النضالي الذي يتميز بكثافة الأفكار والأيديولوجيات وتنوع الرؤى مثلما هو الحال مع "**يوسف الرُّوج**" الذي يسعى لتحويل حفل ختان ولديه التوأم إلى عرس وفرصة للقاء زعماء الأمة ونشر الوعي.

«ود يوسف الرُّوج أن يكون الجميع مناضلين معه خلف أب الحركة وأب الشعب مصالي الحاج، مناضلين معه في حركة الانتصار للحريات الديمقراطية لا معنى للتشرذم، وتشتيت الطاقات، لا معنى لنضال الإصلاحين في جمعية العلماء ولا للاندماجيين خلف فرحات عباس، وحدة القيادة ووحدة الهدف هي سبيلنا إلى النصر»[1]

وجد السارد في حفل الختان مرجعية للنسيج الاجتماعي، لتؤكد رغبة "**يوسف الروج**" على ترابط الرؤية السردية بالموقف المرجعي والتصوير الأيديولوجي للسارد وهي "الرغبة في الاتحاد على وقع تماس الأفكار بين جل المواطنين من خلال نقاط تلاقي المواقف، فإن ذلك كان مبنيًا على التحام المفاهيم، سواء بالتواصل أو بالتقاطع والانضمام إلى صف واحد يجيّشهم، والمقاومة المتهافتة تَحشدهم، ومصلحة الوطن النفيس تُكتّلهم"[2] لإقناع الشعب بأن مصيره واحد، ووجوب رصّ الصفوف لمواجهة التحديات القادمة ،وهذا ما يؤكده العربي الموستاش في قصيدته الحماسية المسترجلة:

«يا خاوتي هذا الفرقة علاه؟ جماعات واحزاب تتناحر

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 23.

[2] عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية "الحب ليلا" لعز الدين جلاوجي، ص 13-14.

وهذا التشرذم حتى لوقتاه؟ يخرب حب لقلوب ويدمر

يهدم السور اللي بنيناه يذبح الحب اللي بينا وافجر

يخي تــرابنا بدمــنا رويناه ودمنا واحد أحمر وخاثر

من أميرنا رباني ما اقواه حتى للمقراني إصيح واكبر

يخي لسانا مَ القرآن حملناه به نفاخر ونجاهر ونعمر

ودينا من رب العالي تلقيناه هداية وحكمة والنور الباهر

بالاتحاد نلم اللي أسسناه بجبهة وحدة نعتز ونفاخر»[1]

يؤكد السارد من خلال هذا الموقف الاسترجالي عن وجهة نظر "**العربي الموستاش**" الذي لم يعبر عن رأيه ووجهة نظره بمعزل عن الشّخصيّات الأخرى، من خلال التعاملات والعلاقات التي تشكل حركة البناء الفني في الحكاية؛ إذ تَوَحَّدَت الأفكار على وجوب بقاء الشعب الجزائري مُتَّحِدًا حتى لو تفرق القادة والزعماء، لتكون محرك الأحداث.

يتخذ السارد نمطا سرديا مختلفا ضمن جملة من الآراء والأيدولوجيات والرؤية الموازية، يركز فيها على الشّخصيّة الرئيسية "**العربي الموستاش**"؛ وبتماهي الرؤى يكاد القارئ لا يميز بين الأصوات السردية المتداخلة لولا وجود ضمير الغائب، ليكشف السارد عن رؤية محددة متعلقة بالمشاركة في الانتخابات التي يدعو إليها دعاة الإدماج والإصلاح بزعم الدفاع عن مصالح الشعب والنهوض به.

«أراد العربي الموستاش أن يسأله عن مشاركة المصاليين والاندماجيين في الانتخابات أليس هذا اعترافا بالاحتلال أيضا، ثم صمت ليس الوقت وقت نقاش وجدال»[2]

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 40.

[2] المصدر نفسه، ص 72.

على الرغم أن "**العربي الموستاش**" لم يستطع الإفصاح عن أفكاره، إلا أن الناظم الداخلي وجد سبيلا لذلك ليتقاسما معا تقاطب الرؤية التي تشتغل ضمن جدلية (الذاتي /الموضوعي)؛ أي الثورية في شّخصيّة "**العربي**" وإيمان السارد أن الرفض هو الوجه الآخر للثورة.

تحتل الثورة مقاما طباعيا واسعًا في هذا القسم؛ ذلك أن السارد يعتني بتقديم الأحداث المهمة وفق مستوى تبئيري مركز، وهي الثورة بوصفها الفكرة المحورية في الرواية، ما يجعل القارئ يعيش تحولاتها ومجرياتها ضمن أحداث ووقائع تاريخية واجتماعية وأيديولوجية مست المجتمع الجزائري خلال فترة الاستدمار الفرنسي.

يبدأ التبئير على الثورة من حدث اعتقال "**العربي الموستاش**" ومعه المئات من الناس وربطه بحدث مقتل المعمر الفرنسي "**بارال**" بالتزامن مع اندلا ع الثورة التي تتسارع شرارتها.

«**لم يظهر العربي الموستاش ولا عَيُّوبَه، حيرة عاصفة زلزلت كيان الجميع أنباء تتوارد عن اعتقال المئات من الناس بعد منتصف الليل، ومازال العساكر يداهمون البيوت والمحلات كلمة واحدة كانت تتردد على ألسنة الجميع ثورة. ثورة. ثورة... ثورة. ثورة. تتقاذفها الأشداق فتلتقطها الآذان لتعاود الأشداق لفظها من جديد...قُتل بارال، قتله أحدهم البارحة وهو عائد بعد منتصف الليل إلى بيته**»[1]

قبل الخوض في أحداث الثورة يشارك السارد الشّخصيّات رؤاها الذاتية ويدبج وجهات النظر، ويؤطرها عبر خطاب معروض يمزج فيه بين ذاتية المتكلمين أثناء إنجازه الحدث؛ أي الأسئلة في الأسباب من جهة والتفكير في تبعاتها ومستقبلها من جهة ثانية.

«**اعتدل يوسف الرُّوجُ في جلسته وأسئلة حائرة تغزوه من كل فج عميق، من وراء قتل بارال؟ هل يمكن أن يكون عبد الله بولقباقب؟ مستحيل، لا حول ولا قوة لهذا الشاب البائس، وعن أي ثورة يتحدث الناس في الشارع؟ أخرجه علال من حيرته وهو يصب على نارها بنزينا:**

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 92-93.

–التهمت النار البارحة عشرات من مخازن التبن والحبوب، هل للأمر علاقة بقتل بارال؟ اضطراب كبير يعصف بالفرنسيين، ماذا يحدث؟

سؤال خبيث فيه تهمه كبيرة، هل يعتقد علال أن يوسف الرُّوج يعرف الحقيقة ويخفيها؟ بدأت خيوط اللعبة تتضح، هل اختفاء العربي الموستاش وعَيُّوبَه له علاقة بكل ما يقع؟ وسأل علال فجأة كأنما اكتشف خيوط اللعبة.

–الطامة في اختفاء العربي الموستاش وعَيُّوبَه، لم نرهما منذ البارحة.

سأل عبد الله بهمس وهو يقلب بصره بين علال ويوسف الرُّوج: كنت في محطة القطار كالعادة كل الوافدين يتناقلون أنباء عن وقوع أحداث قتل وحرق، كأن القيامة قامت.

استوى يوسف الرُّوجُ في جلسته، شمخ بأنفه قليلا وغاب عن كل ما يحيط به، هل يمكن أن تقع ثورة دون علمنا، ودون علم حتى القيادة الكبرى؟ هل فعلها هؤلاء الذين هددوا بإشعالها؟ ستكون الطامة، ستكون الطامة»[1]

تؤدي الشّخصيّات دور المنفعل بالحدث، ليشاركها الناظم الداخلي حدث التغيير الذي طرأ على مجرى الأحداث الحكائية؛ ذلك أن فاعلية حدث الثورة يهيمن على مشاعر الشّخصيّات وأفكارها، ويؤسس لها مواقفها، وعليه، يكشف السارد جوانيات شّخصيّاته التي تظهرها جملة التساؤلات على شكل حوار جواني (أسئلة حائرة تغزوه من كل فج عميق من وراء قتل بارال؟ هل يمكن أن يكون عبد الله بولقباقب؟ / عن أي ثورة يتحدث الناس في الشارع؟) حوار تغزوه الإشارات على حدوث عوامل ضدية (هل يمكن أن تقع ثورة دون علمنا، ودون علم حتى القيادة الكبرى؟) هذه الإشارات دالة على عرقلة فكر الإدماج والإصلاح (ستكون الطامة، ستكون الطامة)

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 93-94.

في حين لا يمنع السارد صوته من إحداث تدخلات ذاتية مثلما حدث في تعليقه على جملة التساؤلات التي تطرحها الشّخصيّات (بدأت خيوط اللعبة تتضح)، كأنه يقول نعم، إنها المقاومة الشعبية الرافضة للخنوع والتبعية للمستعمر.

ينقل السارد القارئ إلى العالم الداخلي للحكاية، الذي ينهض جزء منه أساسا على الصراع والاختلاف والتفاعل بين الشّخصيّات والحدث الطارئ؛ فكلما كانت أصوات الشّخصيّات مختلفة في توجهاتها الفكرية وانتماءاتها الطبقية ساعدت على إظهار مساحة الحرية السردية التي يتحرك فيها الصوت[1] ذلك لوجود مجموعة من الأفكار التي يقوم عليها الحكي.

بالمقابل يلاحظ القارئ أن السارد ينسحب من لعبة السرد، فاسحا المجال لشّخصيّاته لتخبر أفكارها وتوجهاتها؛ على اعتبار أنها أفكار تمس هويتها السردية كما هو الحال في الحوار الذي دار بين "الشيخ عمار والقايد جلول":

«–كأنك لا تعرف الذي وقع

رد الشيخ عمار كالساخر: لا، ما الذي وقع؟

وراح القايد جلول يعدد له حوادث القتل والحرق التي وقعت فهزت الناس جميعا وأقلقت فرنسا، ورغم التهويل الذي قدم به القايد جلول الأحداث، إلا أن الشيخ ظل هادئا مبتسما، ثم قال:

–أفعال معزولة.

–لا يا شيخ الأحداث عمت الوطن كله، الأمر مبيت، عند منتصف الليل بالضبط اشتعلت نيران الثورة في كل مكان.

صب الشيخ قهوة له وأخرى للقائد جلول وقال:

[1] عدالة أحمد محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، جائزة الشارقة للإبداع العربي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الأمارات العربية المتحدة، ط1، 2005، ص 199.

–القيادة متصارعة، مصالي الحاج يرفض هذا السلوك الصبياني، وفرحات عباس أيضا، وبن جلول، والإبراهيمي في المشرق، لم يبق إلا لعب أطفال ستحاصرهم فرنسا وتقضي عليهم، هذا الشعب البائس لا يمكن أن يثور يا جلول، جوع كلبك يتبعك»[1]

يؤطر السارد بوصفه منظما، هذا الحوار بين "**القايد جلول**" و"**الشيخ عمار**" ولا يتدخل في بناء مواقفهما وتصوراتهما التي من خلالها يحاول كل منهما أن يعالج هواجسه الذاتية، فكانت وظيفتاهما متعلقة بدور المعارض للثورة؛ وعليه، يقوم السارد بتحجيم دوره، والاعتماد على التضاد أساسا بنائيا للشّخصيّة لإبراز الذاتية والسلبية، لينقل للقارئ نموذج المتآمرين الغادرين الذين لا يهمهم سوى مصالحهم.

يعيش "**القايد جلول**" حالة الشكّ والخوف التي تتردد في ذهنه، التي جعلته عرضة لاهتزاز أمام رغبته في نفي الثورة (لا يا شيخ الأحداث عمت الوطن كله، الأمر مبيت، عند منتصف الليل بالضبط اشتعلت نيران الثورة في كل مكان) فحالة الخوف هذه تؤكد على فاعلية الثورة بوصفها عاملا مضادًا مساعدا لوقوع حدث التغيير في باقي الأحداث الحكائية.

بالمقابل، يحاول "**الشيخ عمار**" تثبيط عزيمة الثورة، وتعطيل مفعولها (أفعال معزولة) في محاولة منه لإقناع جلول وطمأنته عبر إخباره بالوضعيات التي طرأت (القيادة متصارعة) والتي من شأنها أن تؤثر في الثورة، وتحدد مسار أفعالها التي اعتبارها أفعالا صبيانية ولعب أطفال، وأن فرنسا ستحاصر الشعب وتقضي عليهم بإتباع سياسة التجويع لتخضعهم للحكم الفرنسي (هذا الشعب البائس لا يمكن أن يثور يا جلول، جوع كلبك يتبعك) لتضفي هذه العبارة –جوع كلبك يتبعك– نوعًا من الإنتاج الأيدولوجي بوصفها عيّنة منه، لتجعل القارئ يدرك أن هذا الملفوظ المنقول يتحول إلى تشخيص أدبي متعلق باللغة الاجتماعية وضرورتها الداخلية.

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص106-107.

تغدو أقوال الشّخصيّات شكلا من أشكال الوعي، ويجد القارئ نفسه متصلاً بوعي الشّخصيّة، وفي سياق فورة الانتفاضة يمنح السارد شّخصيّاته تشيد خطاب الوعي وملامحه الدلالية، كما هو الحال مع الحوار الذي دار بين "**السي رابح**" و"**الزيتوني**" أخ العربي الموستاش:

«**كان الحزن عاصفا على ملامح سي رابح، الذي استقبل الزيتوني بالترحيب والإكرام... طلب قهوة للزيتوني، وجلس إلى جواره في الحوش الكبير.**

–ما نفعل يا أخي الزيتوني، صارت مآسينا أكبر منا، وصارت آلامنا تضج من آلامنا

–ما نفعل نحن أردنا الحرية ولا...

صدقت ومهرها غال.

قاطعه سي رابح، وقد أسعده وعي الزيتوني، ردد في أعماقه طيب أن يكون هذا الوعي حتى في قرانا وأريافنا، الثورة انطلقت ولن تتوقف، ولن تحقق غايتها غدا أو بعد غد، سيكون الطريق طويلا وشاقا وداميا، سيدفع الفقراء والكادحون ثمن الحرية باهظا، هل ستنال حريتنا؟ هل ستعود لنا الجزائر المسلمة العربية الحرة؟ ربما من يدري، إن الله على كل شيء قدير»[1]

يكشف الحوار صوت الشّخصيّة، ووعيها في إطار تأزم وعي الآخرين بالأحداث الطارئة، ما سمح بانبثاق فيض من الدلالة، ليخرج السارد الحوار من المتن السردي عابرا به صوب وعي القارئ، ويمنح الشّخصيّة دور الأنا المدرِّكة بوجودها النضالي[2](ما نفعل نحن أردنا الحرية /صدقت ومهرها غال)، مُبَيِّنًا عبر صوت "**السي رابح**" و"**الزيتوني**" لحظة وعي الأنا الوطني بحقيقة بوجوب التخلص من استعباد الاستدمار الفرنسي، الذي يحاول مصادرة حريته والقضاء على هويته، (ما نفعل يا أخي الزيتوني صارت مآسينا أكبر منا، وصارت آلامنا تضج من آلامنا) فكانت لحظة الوعي الانطلاق الصحيح مهما كان الثمن غاليا.

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 111-112.

[2] عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 19.

جاء الحوار الداخلي للسي رابح امتدادا للحوار الخارجي الذي دار بينه وبين الزيتوني، وذلك بما تنيره الحكاية، إذ ثمة إضاءات تأخذ مكانتها على مستوى التلقي[1] لتعميق الوعي الجمعي (هل ستعود لنا الجزائر المسلمة العربية الحرة؟) وهو ما يدل على أن الأنا الكاتبة واعية لحظة الكتابة بالفكرة القابعة في لا وعي النص.

يجسد الخطاب الروائي النضال الثوري في لا وعي المنجز الحكائي، وعليه، يسرد السارد العلاقة بين الكلمة الثورية ويحولها لفعل ثوري منجز، فقد وقف النص عند محطات تاريخية أهمها **بيان الثورة**، قصد بعث نبضه التاريخي فنيا؛ واستطاع منجز الخطاب أنّ ينقل للمتلقي الكثير من أحداثها، وقد ساعده في ذلك تبني الواقعية لمقاربة الوقائع التاريخية «**لقد ألقت فرنسا القبض على محرر بيان أو نوفمبر، بعد أربعة أيام من صدوره هو من وهران اسمه إبراهيم المهاجي لقد تمت تصفيته**»[2]، وعليه، تجتمع الخطابات المختلفة ويضعها السارد في علاقة مواجهة؛ أي، يجعلها تتعايش وتتحاور وتتعامل مع بعضها البعض، وفي هذا السياق، تختفي هيمنته الفكرية والأسلوبية مكتفيا بالتقديم للفضاء العام الذي تجري فيه الأحداث؛ لينظم الناظم الخارجي عبر الحوارات الدرامية مجموع أفكار الشّخصيّات، تاركا لها المجال لعرض آرائها فيما يخص البيان.

«قال يوسف الرُّوجُ الذي كان بلباس العمل

– صدقوني لا أجد البتة رغبة في الضحك، أوضاع الوطن مزعجة، ومزعجة فعلا.

وصمت الجميع احتراما لرأيه فواصل

–إعلان الثورة بهذه الفجاجة، والتمرد على القادة أمر لا يدعو للاطمئنان، البيان الصادر مقلق فعلا.

–لا إله إلا الله محمد رسول الله، خيار القول ثبات العقول قالها سي رابح وردد الجميع الصلاة على النبي

[1] إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص 134.
[2] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 127.

–أنا أبارك الأمر، أعتبر نفسي تحت تصرف الثائرين منذ الآن هذا الوطن لا يمكن أن يسترد إلا بالدم ماذا فعل فرحات عباس ومصالي الحاج، والعلماء؟ مجرد لغو لا طائل من ورائه، ماذا فعلت بنا فرنسا في الثامن ماي؟ حصدت من شفاهنا حتى الفرحة معها»[1]

يبدو الحوار متزنا؛ تمارس فيه كل شّخصيّة حقها في عرض فكرتها؛ إذ "تكشف عن نفسها في علاقة تماس وتوتر بالأفكار المتجاورة لها، بحيث لا تبدو صياغة فردية، بل تغدو صياغتها ووجودها نتيجة للعلاقات الحوارية بين أشكال الوعي المختلفة"[2]؛ إذ يمثل "**يوسف الروج**" صوت القلق والخوف، ويظهر جليا في حالة البؤس التي تتجلله، وقلقه على أوضاع الوطن الجريح (أوضاع الوطن مزعجة، ومزعجة فعلا) نتيجة العجز عن التحليل والبث في حدث «**بيان الثورة**» وجوانبه (إعلان الثورة بهذه الفجاجة، والتمرد على القادة أمر لا يدعو للاطمئنان البيان الصادر مقلق فعلا) وهذه حالة الانفعال الأولي الذي يثيره الخطر المتوقع.

في حين يمثل صوت "**العربي موستاش**" «**صدى الثورة**» ويظهر جليا في حالة بعث الوعي الوطني (هذا الوطن لا يمكن أن يسترد إلا بالدم) في ظل فشل الكفاح السياسي في تحقيق مطالب الشعب، وانقسام واستفحال الشكوك عن مسار الحركة الوطنية (ماذا فعل فرحات عباس ومصالي الحاج، والعلماء؟ مجرد لغو لا طائل من ورائه).

بالمقابل يمثل صوت "**السي رابح**" صوت التعقل كما يظهر في الملفوظ السردي (خيار القول ثبات العقول) معبرا عن موقفه بعدم الانحياز لصوت على حساب الآخر.

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 135-136.

[2] محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي (التعدد اللغوي والبوليفونية)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص94.

حقق السارد عبر تعددية الأصوات الحوارية التي مثلها كل من "**يوسف الروج**" و"**السي الرابح**" و"**العربي الموستاش**" الوعي الشمولي بالواقع، ومعه يتحرر السرد من إطار الذاتية إلى الموضوعية[1] وفي غياب صوته يكتفي بتشخيص وعي الشّخصيّات، وبدت الأفكار مستقلة غير منغلقة على ذاتها.

ومن جانب آخر، يمارس السارد شهادته على جميع المواقف الذاتية المرتبطة بالشّخصيّات (أقوال، وآراء) لتوضيح وجهات النظر، وتقديم تفسيرات منطقية لحدث الثورة بوصفه الحدث الهام والمبأر تكرارا، قصد إقناع القارئ بواقعية الأحداث المنجزة من جهة، وواقعية الشّخصيّات من جهة ثانية؛ لتكون الأداة الثقافية وسيلته على اعتبار أن الثقافة الوجه الآخر للوعي.

«كان فرحات عباس في المقهى رفقة بعض أتباعه منهم صالح القاوري، الذي حرص على رد تحية رئيس الشرطة، غير أن فرحات عباس ظل جامد الملامح، هو على يقين أن الثورة ليست هي الحل، وفرنسا تملك من القوة ما يمكنها من قمع أي محاولة للتحرر، ومن ورائها حلفاؤها الذين سحقوا ألمانيا، وما نساوي نحن أمام ألمانيا وجيشها وشعبها، هذا الشعب أفرغته فرنسا من كل شيء، وكل ثورة إن هي إلا انتحار صبياني، وكعادته راح يحلل الأوضاع قلما يورد جملا بالعربية الفصيحة أو العربية العامية، لا مشكلة في أن يتحدث الفرنسية فكل أتباعه من الطبقة المثقفة التي تخرجت من المدارس الفرنسية، ولكن أحاديثه ظلت دوما محفوفة بالشكوك، لسنا مع الثورة لكن أيضا لسنا مع فرنسا في تماديها الغبي في إذلالنا، إن أرادت أن تبقى فلتمنحنا الحضارة فعلا ولترتق بنا إلى مصاف الشعوب المتقدمة.

رغم كل الولاء الذي كان يبديه صالح القاوري لفرحات عباس، وصل أحيانا إلى حد التقديس والتبجيل، إلا أنه ما كان يتفق معه في كل ما يذهب إليه»[2]

[1] محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي (التعدد اللغوي والبوليفونية)، ص 105.

[2] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص139-140.

ضمن خطاب ذاتي، يؤطر الناظم الداخلي مواقف "**فرحات عباس**" وبعض أنصاره وعلى رأسهم "**صالح القاوري**"، ذلك لتحقيق التوازنات، ويمكننا أن نستبق الأحداث لنقول "إن مَرَدَّ حيرة المثقفين وتأخرهم عن أن يكونوا في طليعة المناضلين لتفجير أحداث الثورة يرجع إلى طبيعة المثقف في حد ذاته؛ فليس كل حدث يمر إلا ويصدر عنه رد فعل مباشر وآني وتلقائي"[1] وشّخصيّة "**فرحات عباس**" و"**صالح القاوري**" نموذج للسياسة التعليمية الفرنسية التي أنتجت مجموعة من النخب المثقفة متعددة المواقف لخدمة المشروع الاستعماري[2] والقضاء على المقومات الوطنية وطمس الهوية.

يُظهر السارد "**فرحات عباس**" كالذي يعيش على الخبر دون تحليله، وإعطاء الملابسات الذي تنطوي عليها والظروف التي جعلته يكون على ذلك المنوال (هو على يقين أن الثورة ليست هي الحل، وفرنسا تملك من القوة ما يمكنها من قمع أي محاولة للتحرر، ومن ورائها حلفاؤها الذين سحقوا ألمانيا، وما نساوي نحن أمام ألمانيا وجيشها وشعبها، هذا الشعب أفرغته فرنسا من كل شيء، وكل ثورة إن هي إلا انتحار صبياني).

ومن جهة يعتبر "**فرحات عباس**" شّخصيّة تاريخية استعارها السارد ببعث أفعالها وأفكارها السردية لتكون معادلا موضوعيا للفعل التاريخي، بالإضافة لذلك، فإن السارد لم يقم بنقل أفعاله التاريخية بل قام باستعارة أحد جوانبها (وكعادته راح يحلل الأوضاع قلما يورد جملا بالعربية الفصيحة أو العربية العامية، لا مشكلة في أن يتحدث الفرنسية فكل أتباعه من الطبقة المثقفة التي تخرجت من المدارس الفرنسية) ولم يقم بنقل أفكاره بل اكتفى باستعارة أحداث تتوافق مع الظروف السياقية للمتلقي وخاضعة لسياق النص المحكي.وبحكم واقعية شّخصيّة **فرحات عباس**، تمكّن السارد من كشف جوانب متعددة من مواقفها تجاه الثورة، والإقرار بعدم وجود إرادة فعلية لدى فرنسا لتحقيق مطالب الشعب، بالتعليم والإدماج في الثقافة الفرنسية واللغة ليصبح فرنسيا ليرتقي في مدراج المعرفة

[1] فاطمة الزهراء زيراوي: المثقف والثورة التحريرية في القصة القصيرة الجزائرية، مجلة بحوث، جامعة بن يوسف بن خدة –الجزائر، ع 2، 1994، ص 62.

[2] حامد لمين إبراهيم: السياسة التعليمية الفرنسية بين الاهداف الاستعمارية وتكوين النخب المثقفة في الجزائر(1830–1962م) فرحات عباس أنموذجا، المجلة الجزائرية للدراسات التاريخية والقانونية، المركز الجامعي بتندوف، الجزائر، ع6، 2018، ص 85.

والحضارة (لسنا مع الثورة لكن أيضا لسنا مع فرنسا في تماديها الغبي في إذلالنا؛ إن أرادت أن تبقى فلتمنحنا الحضارة فعلا ولترتق بنا إلى مصاف الشعوب المتقدمة).

يعتبر "**صالح القاوري**" أحد أنصار فرحات عباس وأتباع فكره الإدماجي (الولاء الذي كان يبديه صالح القاوري لفرحات عباس، وصل أحيانا إلى حد التقديس والتبجيل)،ويظهره السارد نموذجا للاندماجي المجنس الذي ينكر تاريخ بلده ومقوماته، للدرجة أن أصبحت أفكاره فرنسية، في حين يبني شخصيته وفق موقفها ونظرتها الذاتية المنغلقة التي ترى في الإدماج للنخبة فقط (إلا أنه ما كان يتفق معه في كل ما يذهب إليه)، ووظيفته السلبية الذي جعلت منه محل بعث للخوف والجهر بالعداء، والنظرة الدونية لكل ما هو جزائري، وهذه النزعة السلبية والذاتية تستمر طويلا، فكان لها أثر في بلورة موقفه ومساره في باقي الأحداث.

يُفعّل السارد أحداث ما بعد إعلان الثورة، في مشاهد الاعتقالات والتجنيد الإجباري التي يمارسها الاحتلال الفرنسي ضد الشباب، خوفا من الالتحاق بالثوار، وفي إطار التوثيق الفني للثورة يوثق السارد قناعة "**العربي الموستاش**"؛ بوصفها عاملا أساسي لإنجاز الشّخصيّة وظيفتها، ويلتمس القارئ هذه القناعة في **نداء الثورة** الذي يدعو **الموستاش** فيه الشعب إلى تلبيته:

«**ارتفع صوت العربي الموستاش يهدئ الجميع قائلا:**

– يا إخوان ما دمنا نُختطف ونُجند ضد الوطن فأنا أدعو كل الشباب إلى الالتحاق بالثورة.

ارتفع صوت العربي الموستاش مرة أخرى منشدا.

الثورة يا خاوتي تناديكم لبوا نداها في الحين

الثورة منكم وليكم بها نفاخر ونرفع لجبين

إياكم بليس بينكم أفرق قلوبنا المتحدين

يزرع الذل في قلوبكم واشتت كلمة المسلمين»[1]

بعد أن أسند السارد للعربي دور فاعل الحدث، زوّده بالأداة الفعّالة، وهي الأغنية الشعبية "إذ لعبت الأغنية الشعبية دورا لا يستهان به في تأجيج أحاسيس الشعب الجزائري، من خلال دغدغة عواطفهم الدينية والوطنية بالالتحاق بمعاقل الثورة كمجاهدين في سبيل الله والوطن"[2] وقد خاطب "**الموستاش**" الشباب ترغيبا في الجهاد، وكان للإجراءات القمعية الاستعمارية ضد الشعب الجزائري، الدافع لإبداء مواقف الرفض لسياسة فرق تسد، التي انتهجتها فرنسا الاستدمارية، بخطف وتجنيد الشباب ضد الوطن.

ويدرك السارد أهمية الأغنية الشعبية وفاعليتها في بلورة الفكر الثوري والعقائدي، وهي التي تعكس العاطفة المتأججة الدفينة في أحاسيس الشعب، وحبهم للوطن والعقيدة الدينية؛ فترجمت الكلمة الثائرة والحرف الروحي عن طريق قوافٍ وقوالب تعبيرية بليغة، جاءت نتيجة التفاعل الحميم بين "**العربي الموستاش**" والأحداث، فكانت الأغنية التي أنشدها الاحتجاج المقترن بالوعي الوطني والديني العقائدي.

تحمل أحداث ما بعد بيان الثورة المتسارعة، ملامح اليأس والمعاناة بتشيع جثث وجثامين الشهداء؛ نتيجة مراهنة السلطات الاستعمارية على ورقة الحلول العسكرية ووسائل القمع؛ فانتهجت سياسة الاستفزازات والتجنيد الإجباري باختطاف الشباب من عائلتهم في عمليات إخضاعها للشعب، للقضاء على جميع الأشكال المتوقعة للمقاومة ،وكلها حرب نفسية سيكولوجية الغرض منها قهر الجزائريين وإعاقتهم عن مواصلة التحدي، ولمجابهة هذا التأزم والتنديد بهذه الأوضاع الاستفزازية حمل كلاّ من "**العربي موستاش**" ومعه ابنته "**حورية**" و"**السي رابح**" رسالة الاعتراض بلقائهم الحاكم، ومناقشة أمر التجنيد التي عبرت عن آراء من أخذت فرنسا أبناءهم في صفوف جيشها، ويؤطر السارد حدث اللقاء وينظمه عبر وصفه مكان الحدث وحركات المتحاورين وعرض أقوالهم:

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص202.

[2] غيلاني السبتي: الأغنية الشعبية الثورية الأوراسية مصدرا شفاهيا مكملا لأحداث الثورة التحريرية 1954-1962، مجلة دراسات وأبحاث (المجلة العربية للأبحاث في العلوم الإنسانية والاجتماعية)، جامعة زيان عشور الجلفة-الجزائر، ع24، 2016، ص 34.

«(...) سيستقبلكم الحاكم ولكن ممثلين عنكم فقط، اختاروا ثلاثة.

اندفعت حورية ولحق بها أبوها وسي رابح حاول أمقران أن يغالب ألمه على عصاه، ولكن سي الهادي استبقاه، قائلا:

-يكفي الثلاثة...

كان الثلاثة قد دخلوا عند الحاكم، أبهته التي يعيش فيها أدهشتهم، ظل سي رابح يدور بعينيه في السقف والجدران مندهشا إلى جانبه جلس العربي الموستاش مبديا حنقا شديدا، مرددا في نفسه، الثورة فرض عين والرافض لها خائن، يجوز ذبحه من قفاه، وظلت حورية تتأهب فرصة استقبالهم، بعد دقائق كانوا داخل المكتب الفاخر، كان الحاكم حريصا على أن يقمعهم بكل هذه الفخامة، ظل للحظات وهو يعبث بغليونه المنطفئ، حركه مشيرا لجندي أسمر يقف قريبا منه، أسرع يشعل له الغليون... وبدأ الحوار باردا، كان الحاكم فيه مستمعا، أنهاه بقوله: فرنسا أم الجميع، ولابد من الدفاع عنها ضد قطاع الطرق، ضد الشياطين، و....

قاطعه العربي الموستاش:

-الأم كما تأخذ تعطي، بل تعطي أكثر مما تأخذ، نحن أمنا الجزائر.

لوح الحاكم بإشارة مهينة من يده، ونفث غيوما من غليونه، أسرع جنديان كانا عند الباب بإخراج المفاوضين، تبعهم العساكر وهم يخرجون من البوابة، لعلهم كانوا يخشون أن يتحول لقاؤهم هذا إلى مظاهرة أو تمرد»[1]

يختفي صوت السارد، ولا يظهر إلا في تدخلات الوصف والتعليق على المواقف الكلامية، وما يشوبها من حالات نفسية مختلفة (كان الثلاثة قد دخلوا عند الحاكم، أبهته التي يعيش فيها أدهشتهم، ظل سي رابح يدور بعينيه في السقف والجدران مندهشا إلى جانبه جلس العربي الموستاش مبديا حنقا شديدا، مرددا في نفسه، الثورة

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص225-227.

فرض عين والرافض لها خائن، يجوز ذبحه من قفاه، وظلت حورية تتأهب فرصة استقبالهم)،في حين يبني شّخصيّة الحاكم بوصفها **القوة الضدية** التي تعارض أفعال الشّخصيّات المتحاورة وأقوالها ومبادئها، باستعراضات استفزازية مصحوبة بإهانات (كان الحاكم حريصا على أن يقمعهم بكل هذه الفخامة، ظل للحظات وهو يعبث بغليونه المنطفئ)،في محاولة منه تقليص الأفق الذي يفصله بين الشّخصيّات الثلاثة المفاوضة.

وبأسلوب مشهدي ينظم السارد الجمل الحوارية، بضبط مقاييسها لتكون جاهزة لنقلها (بدأ الحوار باردا، كان الحاكم فيه مستمعا، أنهاه بقوله: فرنسا أم الجميع، ولا بُدّ من الدفاع عنها ضد قطاع الطرق، ضد الشياطين، و..../ قاطعه العربي الموستاش: الأم كما تأخذ تعطي، بل تعطي أكثر مما تأخذ، نحن أمنا الجزائر) وتحمل هذه الجمل الحوارية الندية، وتشغل قضية مهمة، وفق ذاتية المتحاورين من جهة، ووفق موضوعية السرد من جهة ثانية، تعبر عن ماهية (**الوطن/ الأم**)، على اعتبار أن صورة الأم الوطن هي فرنسا لدى **القوة الضدية** التي يمثلها الحاكم، أما **القوة الجذرية** التي يمثلها العربي الموستاش ومعه أهلي الشباب الذين فوضوه التعبير عن آرائهم؛ فالوطن الأم هي الجزائر.

في حين يُجْمل السارد الانطباعات التي رافقت الجمل الحوارية في ردة الفعل السلبية الصادرة عن الحاكم في محاولة منه لإنهاء الحوار وفق نظرة دونية (لوح الحاكم بإشارة مهينة من يده، ونفث غيوما من غليونه، أسرع جنديان كانا عند الباب بإخراج المفاوضين تبعهم العساكر وهم يخرجون من البوابة، لعلهم كانوا يخشون أن يتحول لقاؤهم هذا إلى مظاهرة أو تمرد) وبهذه المحاولة يعتقد أنه يستطيع أن يكبح جماح التنديد، والمطالبة بعودة الشباب لذويهم، والتوقف عن سياسة التجنيد والاختطاف.

يبدو أن "**العربي الموستاش**" بعيد عن الأحداث، وكأنها تجري بصورة بعيدة عن إدراكه أو توقعاته ولا يفهم شيئا من حقيقة ما يجري وما يراد منه؛ فشكّل اختفاء ابنه "**بَلْخَير**" ومعه صديقه "**عبد الله**" إيقاع الأحداث بكل ألغازه وخوافيه، وتداخلت وظائف باقي الشّخصيّات وتوالدت من بعضها؛ فطفحت منها شعرية البناء بين

الغموض والتجلّي[1] فغذا "**العربي الموستاش**" المنفعل بالحدث هو "**بَلْخَير**" وهو "**عبد الله**" وكلهم تحت مسمى واحد هو فاعل الحدث.

«اندفع العربي الموستاش عبر زقاق مختلف، وأسئلة حيرى تخض أعماقه، ما الذي يريده عبد الله؟ ... أي سر وراء اختفائه طول هذه المدة؟

ظهر البيت من بعيد، تناهى إلى سمعه أنين مفاصل الباب والعارم تفتحه...وسريعا أطل رأس عبد الله، وصل العربي الموستاش، ولج الباب سريعا تصافحا، قال العربي الموستاش وقد هزته سحائب الكآبة التي ارتسمت على وجه عبد الله: خيرا إن شاء الله

أجهش عبد الله بالبكاء، وهو يلفظ كلماته متعثرة متقطعة؛ عمي العربي بَلْخَير في خطر سيموت، ادخل ادخل... لم يستطع العربي الموستاش أن يثبت مكانه وهو يسمع كلمات عبد الله المتقطعة اللاهثة ويرى دموعه تترقرق في عينيه حزينة ... ما قصة بَلْخَير؟ أين هو؟ وما الذي وقع؟ أسئلة مفجعة داهمت العربي الموستاش من كل جانب، وكانت المفاجأة التي لم يتصورها أبدا؛ وانكب على ابنه بَلْخَير ينتحب، ويجره إليه محاولا إعادته إلى الحياة، سأل وقد علته الصفرة إنه ميت هل هو ميت؟ كان في العاصمة، متى عاد قل لي متى عاد؟ وصرخ في وجه عبد الله ما الذي وقع، أخبرتنا أنه في العاصمة؟

طأطأ عبد الله رأسه وقال متمتما: لم يكن هناك

.– يحتاج إلى علاج يا عمي العربي. وانفجر يبكي، وهو يدس رأسه في كفه.

– وهل نناقش الآن لا بد أن نأخذه إلى المشفى.

–بل يعالج في بيتك.

انفجر العربي الموستاش فيه بغضب.وأنت ما دخلك، ما دخلك؟

[1] حمدان حسين محمد البطوش: ملامح شعرية الرواية جبرا إبراهيم جبرا أنموذجا، ص 77.

قال عبد الله مجيبا ليطفئ جمرة الغضب.

–يا عمي العربي يجب أن تأخذه حيث أقول أنا لا أنت

رفع فيه العربي الموستاش عينيه مندهشا، لم يعهد فيه هذه الجرأة اللعينة من قبل، لكن عبد الله أسرع يغتال الحيرة بقوله: هذا أمر الثورة.

ارتجف العربي الموستاش بهذه المفاجأة التي لم يتوقعها، الثورة ...تمتم بها ووزع نظره على الحضور، اللعب تحت رجلي وأنا غافل

قال عبد الله: استعملت والدتي كل ما تعرف من أدوية العرب، لكن دون جدوى، تماثل للشفاء في الأيام الأولى، ثم انتكس، في هذه الأيام اشتدت عليه الحمى، وشيئا فشيئا صار يهذي وعد الإخوان بإرسال طبيبهم من قسنطينة، لكن التحرك صعب جدا فكرت في طبيب في المدينة، للأسف كلهم نصارى ويهود، ليس لنا طبيب عربي، الحل الآن بين يديك»[1]

يعيش "**العربي**" أخطبوطا من الأسئلة القائمة على ضياع وتيرة الحدث، وتقلب بنى التوقعات (ما الذي يريده عبد الله؟ ... أي سر وراء اختفائه طول هذه المدة؟ ما قصة بَلْخَير؟ أين هو؟ وما الذي وقع؟ كان في العاصمة، متى عاد قل لي متى عاد؟ أخبرتنا أنه في العاصمة؟)؛ فعلى امتداد حركة أحداث ما قبل اندلاع الثورة التي سبقها غياب ابنه بَلْخَير بزعم السفر إلى العاصمة، جاء حدث إصابته ليكشف حقيقة الغياب؛ في حين يتقاطع "**عبد الله**" و"**بَلْخَير**" اللذان تجمعهما روح الصداقة والنضال، ويتشاركان الفجيعة عينها وأسرار الغياب الذي بات قوة محركة للأحداث.

إن حساسية الموقف الذي تعيشه الشّخصيّات المرتبط بإصابة بَلْخَير، والاختلاف حول مكان علاجه لديه وقع حساس خاص ببناء الشّخصيّة؛ فالاضطراب والحيرة الذي يتخلل الجمل الحوارية سببه تقدير "عبد الله" نجاح

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 237-240.

العملية السرية المتعلقة بموقف إصابة بَلْخَير، وفشلها بانكشاف السر وراء غيابه؛ بالإضافة إلى ذلك، ارتدادية شّخصيّة العربي المختلفة للموقف كردة الفعل عن الجرأة التي لم يعهدها في عبد الله (يحتاج إلى علاج يا عمي العربي/ وهل نناقش الآن لا بد أن نأخذه إلى المشفى/ بل يعالج في بيتك يا عمي العربي يجب أن تأخذه حيث أقول أنا لا أنت؛ هذا أمر الثورة).

وقصد إقناع المتلقي بواقعية الكلام المنجز أثناء مرحلة بنائه الحوار المتخيل الخاص بالحدث، يقوم السارد بتقديم تفسير طبيعي للفكرة البؤرية المتمثلة في الثورة؛ ومن خلال إشارات أفرزتها اللغة التلميحية التي تمتم بها العربي (اللعب تحت رجلي وأنا غافل) يؤخر الكشف الجوهري عن المنتظر والمخبوء في وحدات الخطاب.

إن تشكيل وبناء الشّخصيّات لهذا هذا الحوار جاء ليحكي علاقة الشّخصيّات الثورية مع القارئ الثوري التي يؤسسها السارد عبر جملة (هذا أمر الثورة) فتحولت الكلمة الثورية إلى منجز ثوري كانت الشّخصيّات معماره.

تتكئ رواية **"الحب ليلا"** على توزيع مفاصل أحداث الثورة منذ انطلاقها، بما يتوافق مع مجريات الأحداث في طبيعتها، لكي تجعل المتلقي يتفاعل مع الأحداث التي تؤطرها الشّخصيّات؛ كأنها أحداث واقعية، "يتم التفاعل معها بالقدر الذي تكون فيه الرؤية مثيرة للذهول والغرابة، بخاصة إذا تعلق الأمر بالذاكرة في مفاصلها"[1] التي أوردها الناص موزعة في شكل مقاطع استباقية واسترجاعية الأحداث.

يحاول مؤطر الخطاب الكشف عن حضور لواحق زمنية سردية لها علاقة بذكر أحداث وأخبار حول الشّخصيّات، تتيح للقارئ كشف المبهم عنها؛ يريد منها سد تلك الثغرات التي أحدثها انغلاق النص السردي على راهنية الإنجاز الفعلي للأحداث زمنيا؛ ذلك أن معظم الاسترجاعات السردية للأحداث تسهم بقدر كبير في تفعيل حركة السرد وإنجاز المتبقي منها.

[1] عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 30.

قد يحذف الناص **"في الحب ليلا"** أحداثا ووقائعا بغرض تسريع حركة القول السردي، ثم ينتقل إلى تفصيلها حسب مقتضيات الخطاب؛ فمنذ بداية التبئير على الثورة وتسارع شرارتها، والإعلان عن أحداث اعتقال **"العربي الموستاش"** وربطها بحدث مقتل المعمر الفرنسي **"بارال"**، ظل لغز مقتل هذا المعمر لغزا وأصبح بدوره حدثا مركزيا يضفي على باقي الأحداث.

ظلت أحداث مقتل المعمر "بارال" أحداثا يكتنفها الغموض، لعدم معرفة أسبابها وعلاقتها بالشّخصيّات، لدى كان لزاما على السارد العودة إلى الوراء ليكشف للقارئ عن بعض الأسباب التي أدّت إلى هذا الحدث، وما تبعها من أحداث.

«كان ذلك اليوم استثنائيا ومدهشا لم يعرف عبد الله لمثله ذوقا أين سيجد بَلْخَير؟ لابد أن يجده ظل كالعصفور الحائر ينتقل من مكان إلى آخر دون جدوى، دخل باكرا مقهى العرب ألقى داخلها نظرة عجلى وانسل مغادرا ... ورآه مقبلا من بعيد أسرع كل منهما إلى الآخر، قال بَلْخَير بلهفة: أين كنت؟ بحثت عنك طويلا.

–كلانا كان يبحث عن الآخر

ثم سكتا، راح عبد الله يجر رفيقه إلى خارج المدينة، وفي نفس كل منهما سر خطير سيبوح به للآخر قال عبد الله: لا بد أن أستشيرك في أمر خطير، لا أثق في غيرك أدرك بَلْخَير أن ما بينهما هو سر واحد (...) اتصل بي شخص غريب البارحة، عرض علي أمرا غريبا.

مد بَلْخَير ذراعه يطوق كتف رفيقه وهو يقول: طبعا، نحن أبناء الكشافة الإسلامية، ولا بد أن نحمل الأمانة. بحلق فيه عبد الله متعجبا تمتم بكلمات لم يفهم منها بَلْخَير غير قوله: هل اتصل بك أيضا؟

–بوقزوله حمود بوقزوله، لم نتحدث طويلا، كانت سعادتي غامرة بكل الذي قال أنا مستعد لأكون جنديا في صفوف الثورة، أليس هذا ما حفظناه صغارا على يد حسان بَلْخَيرد من جبالنا طلع صوت الأحرار

يناديا للاستقلال. ضمه عبد الله وقد اغرورقت عيناه. لم تخيب ظني يا بن الأبطال يا بن الشرفاء، طلب مني أن أختار شريكا أثق به فقفزت أنت إلى ذاكرتي ولم أجد غيرك صديقا أمينا أيضا. نحن أخوان يا عبد الله هل حددت الهدف؟

– نعم سنبدأ ببارال.

كنت أعرف هدفك جيدا، سنجتثه من فوق الأرض كما تقتلع النبتة الخبيثة»[1]

يلتمس القارئ انسجاما بين شخصيتي **"بَلْخَير" و"عبد الله"** من حيث البناء والتقديم؛ إذ يقدمهما السارد "صورة حقيقية عن واقع الشباب الكشفي من النضال التربوي إلى العمل الثوري"[2] الذي يتمتع بروح وغيرة وطنية قوية (أنا مستعد لأكون جنديا في صفوف الثورة) واعتمد على الاسترجاع السردي في بناء الشّخصيّة وعلاقتها بالأحداث وتطوراتها، بهدف تغير منحى الإخبار الحكائي؛ فبالعودة إلى أحداث لقاء **"بَلْخَير"** و**"عبد الله"** تتم الإشارة إلى أحداث سبقت إنجاز أحداث مقتل بارال وما تبعها، فيورد السارد اللقاء بحمود بوقزوله وعرضه عليهما الانضمام للثورة وعلاقتها بمقتل بارال، باعتبارها عملية فدائية تأكيدا على الاستعداد التام لتلبية الواجب الوطني (هل حددت الهدف؟ نعم سنبدأ ببارال.كنت أعرف هدفك جيدا، سنجتثه من فوق الأرض كما تقتلع النبتة الخبيثة).

وضع الناص **"بَلْخَير"** و**"عبد الله"** تحت مجهر السرد بوصفهما نموذج الوعي الوطني الثوري الشبابي؛ وعبر هذا الاسترجاع السردي يسجل الأفكار الذاتية والموضوعية؛ فبعد أن تمكنت منهما الروح الوطنية (نحن أبناء الكشافة الإسلامية، ولا بد أن نحمل الأمانة /أليس هذا ما حفظناه صغارا على يد حسان بَلْخَيرد من جبالنا طلع صوت الأحرار يناديا للاستقلال) يتعلق القارئ بفكرة حكائية تمثلها ذاتية المتكلمين ليكتشف المشاعر

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 242-245.

[2] أحمد عصماني: البعد الوطني لدى الشباب الجزائري (اثناء الثورة التحريرية)، مجلة المربى، المعهد الوطني للتكوين العالي لإطارات الشباب" مدني سواحي" – تيقصراين – الجزائر، ع 17، 2014، ص 72.

والأحاسيس الوطنية والاعتزاز الديني والتمسك بالهوية والانتماء؛ ولإضفاء نوع من الواقعية والموضوعية يقدم الحرية للذاكرة بالاشتغال والحفر في الذكريات والصور الجلية التي جسدت البعد الوطني لديه.

يؤكد السارد أن أحداث المرحلة الأولى من الثورة تعاني حالة اللاستقرار، فكان استشهاد ديدوش مراد، وإلقاء القبض على القائدين الكبيرين مصطفى بن بولعيد ورابح بيطاط؛ وتركز أحداث الثورة على العمليات الفدائية التي تهدف إلى مناوشة الجيش الفرنسي في كل مكان، وإزعاجه وإقلاق راحته وحرمانه من الراحة والشعور بالأمان؛ "وكانت هجومات الشمال القسنطيني التي دونها زيغود يوسف منعرجا حاسما في استمرار العمل الثوري"[1]وإحدى العمليات العسكرية التي أربكت العدو وجيشه، وألحقت في صفوفه خسائر فادحة.

منحت هجومات الشمال القسنطيني مفاجآت مزهرة بالدم **للسي رابح**؛ فكانت الأولى تزامنها مع وجوده في قسنطينة –أثناء زيارته لصديقه بوطبيلة–التي جعلت منه شاهدا على نجاحها.

«ليلا كانت السهرة طويلة مع بوطبيلة الذي لم يصب بأذى، كان كل هم سي رابح أن يعرف أسرار هذه المعركة، ويعرف علاقة بوطبيلة بها، لكن بوطبيلة فاجأه وهو يقول: المعركة يا عمي رابح شملت كل الشمال القسنطيني، حضرنا للأمر زمنا، واتفقنا أن يكون آذان الظهر من يوم السبت دعوة لبدء الهجوم، لنقول للسفاح العقيد بارلنج وزبانيته أننا سنتحداكم في وضح النهار. صافحه سي رابح ثم ارتمى يقبل رأسه ويعانقه، كانت دموعه تنهمر، لك عندي مفاجأة كبيرة ورفرف النوم بعيدا عن أجفان مي رابح، أي مفاجأة هذه، لن تكون إلا حليمة وابنتها ورفع عينيه إلى السماء داعيا: يارب بحق الدماء الطاهرة التي جرت في سبيلك اليوم اجمعني بهما»[2]

وبالفعل كانت المفاجأة هي لقائه والعثور على زوجته وابنته، بعد رحلة بحث سنوات عنهما، ومفاجأة

[1]علي كافي: مذكرات الرئيس علي كافي (من المناضل السياسي الى القائد العسكري، 1946–1962)، دار القصبة للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ص 86.

[2]عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 281–282

أخرى كشفت له علاقتها بالثورة بوصفها عضوا فعّالا من جهة، وعلاقتها بشّخصيّة سطايفية راجل من جهة ثانية.

شكّل بناء شّخصيّة المرأة مادة سردية، سعى الناص إلى تأكيد أهميتها؛ فكانت عنصرا ضروريا لبناء الأحداث، لتساهم بدورها في تقوية أواصر البناء الفني لتغدو فاعلة متفاعلة؛ أما بذاتها أو بتأثيرها على الشّخصيّات[1] وهكذا اعتمد السارد على "**شّخصيّة حليمة**" أو "**سطايفية راجل**" من خلال بنائها بناء فنيا دالا وفاعلا؛ فارتبطت بالأحداث الحكائية الخفية والجلية منها؛ فجعل من بناء شخصيتها المتخيلة بمختلف أبعادها مرتبطة برسالة كان يريد أن يشكلها ويسوقها بعد بلورتها.

«**هزته الدهشة وهو يسمع صوتا نسويا صارما، هدأت الأمور، سننقلك من هنا، كانت المرأة تلبس قشابية خفيفة، وتغطي وجهها بلثام لا يرى منه إلا نصف عينيها–أي شبح هذه؟**

سحبته من مكمنه، وحملته وهو في دهشة كالوليد غير مبالية بضخامته نزلت به درجات قليلة واستدارت في حديقة تقوم في ربوة ودخلت به مخبأ آخر واسعا كانت الآلام شديدة قاسية عميقة بطنه كله يتمزق، وفي فخذه تنغرز سيوف حادة، وفي فمه قحط وجفاف، كأنما أحست به، فأسرعت إليه بالماء عبه بشراهة وهو يتخيل أن جرعاته تندفع في الفراغ، قالت: سيزورك الطبيب هذا المساء.

ود لو سألها عن حقيقتها، وعن مكان تواجده، لكنه لم يقو على ذلك، يظهر أن كل شيء مضبوط في هذه المدينة، الثورة تخطط لكل شيء، قالت: سأعود إليك بالطعام وخرجت.

دخلت عليه الملثمة من جديد وفي يديها صحن حسوة دافئ، وجلست على الأرض بجواره تلقمه برفق كالعصفور، وتلقمه حنانا لم يعرفه طول حياته خرجت دون أن تنطق، سدت الباب خلفها واختفت

[1] حمدان حسين محمد البطوش: ملامح شعرية الرواية جبرا إبراهيم جبرا أنموذجا، ص 82.

نهائيا»[1]

اعتمد السارد في بنائه لشّخصيّة "**حليمة (سطايفية راجل)**" على الإيحاء وصفا؛ موضحا أنها ترتدي قشابية خفيفة وتغطي وجهها بلثام، واتخذ من هذا التقديم والوصف عتبة لحكي تفاصيل عملية معالجة الجريح بعد العملية الفدائية التي قام بها مع المجاهدين؛ "فهذا الوصف لم يحكه السارد في سياق نصي مستقل، بل حكاه مقرونا بإنجاز الشّخصيّة للفعل المسند إليها في الحدث بعد تحديد طبيعته"[2] مستغلا وصف المرأة الملثمة لإنجاز وظيفة دلالية تمكنه من تبئير أحداث الثورة؛ وحققت الوظيفة البنائية مبدأ مصداقية تقديم الشّخصيّة، لوضوح درجة مقروئية الوصف الدال على التخفي والتمويه، وعلى السرية وخطورة الأوضاع على المجاهدين والعمليات؛ ووطد السياق الوصفي والحدثي بالأحداث المنجزة على مستوى الخطاب؛ ذلك بحكي مرحلة مهمة من حياة المرأة الجزائرية التي ساهمت في الكفاح كمسبلة ومناضلة وفدائية، والعمل في صفوف الثورة كممرضة لعلاج ونقل الجرحى؛ فضلا عن الاستخبار عن تحركات العدو وربط الاتصال بالمجاهدين وقادة الثورة.

يسجل السارد أحداث العمليات الفدائية التي قام بها المجاهدون في مختلف الأماكن، على غرار تفجير الملهى الليلي الذي كان يتردد عليه الجنود والمعمرون الفرنسيون؛ ليتضح أن "**وريدة المرقومة**" التي صورتها الأحداث "**مومسا**" تكشف للجميع الصورة الحقيقة للمرأة التي غامرت بحياتها وشرفها للقيام بمهمات في غاية الخطورة، وهي المدركة لمسؤوليتها اتجاه دينها ووطنها ،كما يسجل السارد الأحداث المتتالية لهجومات المجاهدين على المركز العسكري الفرنسي الشرقي بقيادة المجاهد حمود بوقزوله ،التي تبعها أخبار الطلاب الذين تركوا مقاعد الدراسة لالتحاق بالثورة، والعشرات من القادة والسياسيين والإصلاحيين يفكون روابط جمعياتهم وأحزابهم ويعلنون انضمامهم، وكان انعقاد مؤتمر الصومام أكبر صفعة على قفا الاحتلال.

بالمقابل يسرد السارد ردة الفعل الفرنسية باتجاه تلك الضربات الموجعة، بالانتقام والمطالبة بإلقاء القبض

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 283-285

[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 66.

على "العربي الموستاش وحمود بوقزوله" وتحميلهما المسؤولية.

«موتوا جميعا إن لم تعودوا بالعربي الموستاش وحمود بوقزوله حيين أو ميتين فتشوا كل صخرة كل نبتة، كل غيمة، أبيدوا الأغبياء الذين يخفونهما. لم يأتوا بالمطلوبين، ولا بمن معهما من الجنود، لكنهم أحرقوا مئات العائلات منذ الفجر كانت المدفعية تدك بيوت قرية أولاد سيدي علي»[1]

هذه الأوامر تسببت في ممارسة القمع والتقتيل والتنكيل فكانت "**العارم بولقباقب**" إحدى ضحايا الأحقاد والانتقام والتنكيل، وهي التي ساهمت بكل طاقاتها في خدمة الثورة على مختلف مستوياتها وطبقاتها الاجتماعية حتى أطلق عليها لقب بنت الثورة وبنت جبهة التحرير.

وفي أثناء إنجازه أحداث الانتقام التي تمارسها فرنسا وعملاؤها من أمثال "**القايد الجلول**" الذي استغل الفرصة للانتقامات الشّخصيّة، وإقدامه على اختطاف "**الباهية**" ابنة العربي الموستاش؛ قدّم السارد مشهدا من جهة ومظهرا من مظاهر حياة الذل التي يعيشها الخادم مع سيده من جهة أخرى، ليكون سببا للانتقام والتحرر من العبودية؛ أي، بين "**القايد جلول**" وخادمه "**عاشور**" بتخليص الباهية من يديه وقتله لتخسر فرنسا عميلا مخلصا.

«في لمح البصر وقف عاشور خلف سيده، وفي لحظة أيضا كان خنجره يوغل عميقا في أحشاء القايد جلول، ثم يوغل فيه مرة ثانية في الصدر... صرخت الباهية فزعا ثم ما فتئت أن زمّت فمها بيديها معا ووقفت في الزاوية ترتجف، وقد أسلمت أمرها لعاشور يفك قيدها ويخرج بها من البيت...

لن يطول به السير حتى يدخل عرش أولاد سيدي علي...، وعرج إلى الشمال متجها إلى بيت الزيتوني.

وقف عند باب دار القبلية مرحبا وهو ينادي زوجته لتستقبل المرأة:

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 423.

–عمي الزيتوني أنا الباهية، أنا الباهية.

مفاجأة كبرى هزت الجميع، ظل الزيتوني يحضنها أيضا ويبكي.

قال عاشور:

–عمي الزيتوني أنا أحد خدام القايد جلول، أنا عاشور أخو حميدة الذي قتل مع القايد عباس؛ لقد قتلت القايد جلول، وهربت ابنتكم»[1]

إن الدور الذي منحه السارد لشّخصيّة **"عاشور"** هامشي بالقياس مع الأحداث الروائية، ومع ذلك، فإن تغيّرها وتطور وظيفتها جعل منها **شّخصيّة نامية** استطاعت أن تحدث عنصر المفاجأة لدى القارئ، واحتلت مكانتها في الحدث بصفتها تمثل مشهدا غنيا بأحد مظاهر الحياة، وهو نصرة الحق والدفاع عن الأبرياء رغم المخاطر، وبرزت أهمية **شّخصيّة عاشور** جليا بعد انتهاء حدث الفرار؛ أي تحرير الباهية ونجاحه في إيصالها لأهلها سالمة، والتخلص من الخائن القايد الجلول، ليرتاح الجميع من شره.

يستمر السارد في سرد الحقائق التاريخية لما مرت به أحداث الثورة، وبما أن "طبيعة الشّخصيّات في الرواية متعددة المشارب بين حالة المقاومة، أو الخيانة...، ومتنوعة المآرب بين المصلحة الوطنية، وبين الاستمالة إلى الشعور الذي يغذي الوجود بالعمالة والغدر، وميوله إلى المستعمر ؛كل ذلك هو ما يمنحنا الإحساس باكتناه ما بداخلها من عمق في التصورات، بوصفها مصدرًا – مرجعيا – للتأمل عَّما كان يدور في الثورة "[2] وبناء عليه، يقوم السارد بتشخيص الذات الجماعية ونزوعها نحو التحرر، والذات الفردية التي استأثرت بها فكرة التبعية للآخر، والداعمة له لتسهم في تعطيل الانتصار.

أمام ممارسة الاستعمار الهمجية وعمليات القتل ضد الشعب والمجاهدين بمساعدة العملاء، وعلى رأسهم الشّخصيّة الغادرة **"جيمي ولد رهواجة"** بوصفه عميلا خائنا، الذي كان يمارس استفزازًا رهيبًا على المواطنين

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 434-437.

[2] عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 22.

ويضيق عليهم الخناق، قررت العناصر المناضلة الجزائرية (الذات الجماعية) القضاء عليه.

«لا بد من تصفية جيمي ولد رهواجة في أقرب فرصة.

هكذا جاءت تعليمات الجبهة، وتلقاها الجميع بكثير من المسؤولية، وبدأ التخطيط لتنفيذ ناجح، قضى حمود بوقزوله أياما يدرس كل الاحتمالات الواردة في عملية اغتيال العميل الخطير، وكلما رآه أحمد غارقا في تخطيطاته التي لا تنتهي وقف قريبا منه وقال بحذر:

–أرجو أن تسمح لي الثورة بالعمل داخل المدينة، أنا كفيل بقتله.

يعرف حمود بوقزوله شجاعة وذكاء أحمد ويثق فيه أكثر من أي جندي بين يديه، لكنه أيضا متيقن من تهوره اللامحدود، أحمد مجاهد لا يؤمن بالتخطيط المسبق، يقول دائما لحمود بوقزوله ولبقية المجاهدين:

–الخطة يفرضها الميدان، والذكي هو من يربك العدو برسم ما لم يتوقعه في اللحظة الحاسمة والساخنة.

ولم يجد حمود بوقزوله مندوحة من أن يسمح له بأخذ المبادرة، قال وهو يضغط على كتفه. اتكل على الله، أريد قتله عرسا لنا جميعا»[1]

يقدم السارد الإطار العام لعملية قتل "**جيمي ولد رهواجة**"، إذ ينظم الحدث منذ صدور الأوامر (لا بد من تصفية جيمي ولد رهواجة في أقرب فرصة. هكذا جاءت تعليمات الجبهة، وتلقاها الجميع بكثير من المسؤولية) ويؤطر الإنجاز بالنسبة للشّخصيّات ودورها في الحدث (قضى حمود بوقزوله أياما يدرس كل الاحتمالات الواردة في عملية اغتيال العميل الخطير وكلما رآه أحمد غارقا في تخطيطاته التي لا تنتهي وقف قريبا منه وقال بحذر: أرجو أن تسمح لي الثورة بالعمل داخل المدينة، أنا كفيل بقتله).

شهادة السارد بكفاءة "**أحمد لَمَطَروشْ**" في إنجاح العملية يضيف للحدث المنجز صوتا نضاليا منفردا له أثره، ويتأكد حضوره في جميع الأحداث، (يعرف حمود بوقزوله شجاعة وذكاء أحمد ويثق فيه أكثر من أي جندي

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 444-445.

بين يديه، لكنه أيضا متيقن من تهوره اللامحدود/ أحمد مجاهد لا يؤمن بالتخطيط المسبق).

وجاء بناء الشّخصيّة مناسبا مع أهمية الحدث وخطورته؛ وهو الذي يوصف بلَمَطَروشْ، ليقوم بهذا الدور لما يملكه من سمات مميزة تمكنه من إنجاز الوظيفة المسندة إليه؛ وعلى الرغم من أن السارد لم يحددها، إلا أن المتلقي يستدل على ذلك (تهوره اللامحدود / أحمد مجاهد لا يؤمن بالتخطيط المسبق، الخطة يفرضها الميدان والذكي هو من يربك العدو برسم ما لم يتوقعه في اللحظة الحاسمة والساخنة).

مثّل حدث مقتل العميل "**جيمي ولد رهواجة**" عرسا للجميع؛ فقد عمّت الأفراح بالتخلص من شره، ويقين الشعب من انتصار الثورة، وأن بنادقها ستنبت أزهارا، ورغم المعاناة هناك أفراح تقام؛ فها هو "**العربي الموستاش**" ومعه الثوار يزوفون ابنته "**حورية**" و"**عبد الله**" فرحا على إيقاع البنادق التي زرعت رعبا والثورة التي ستنبث أزهارا وأملا.

يقدم السارد صورة مرجعية لواقع تاريخي عاشته الثورة الجزائرية؛ حيث كانت هناك تنظيمات المستوطنين تحاول الضغط على الحكومة الفرنسية لاتخاذ موقف حازم اتجاه الثورة؛ فقد زرعت انتصارات الثورة حالة اللاستقرار السياسي في فرنسا، وحالة الشك واليأس وسط المعمرين المستوطنين؛ لإدراكهم أن الجزائر وثرواتها ستفلت من أيديهم وسيفقدونها للأبد.

«**منذ إشراقة الشمس الدافئة والمعمرون يتوافدون من كل فج عميق، يملؤون قلب المدينة بهتافاتهم وزخات رشاشاتهم، أهم ما يحملون من لافتات: الجزائر فرنسية وستظل فرنسية، دوغول عليك اللعنة، وتداول بعضهم على منصة عالية نصبوها خصيصا لهذا الاحتفاء، واندفعت المسيرة تجوب قلب المدينة مرددة ذات الشعار... وصل يوسف الرُّوجُ إلى مقهى العرب عجلا حذرا:**

–الثورة يا إخوان تسير نحو النصر، نحتاج إلى صبر كبير ولكن أيضا إلى حذر أكبر المعمرون لن يسلمون جنة الأرض بسهولة.

(...)وعلى غير العادة تأخر شمعون ومازان وأتياس في حانة المدينة، كان شمعون ثملا وهو يتكلم بكل ما يخطر بباله ولم يكن مازان يردد وهو في كامل وعيه إلا:

-انتهى كل شيء، خسرنا كل شيء.

في حين كان أتياس وهو الأصغر سنا أكثر تفاؤلا، يمد ذراعه على كتف مازان قائلا:

-مازال هناك أمل، إن لم نبق هنا، إن حرروا الشمال فجيشنا الباسل لن يسلم لهم الصحراء، حيث البترول والحديد والذهب و..

قاطعه مازان:

-في الصحراء بحار ماء لا تنضب يا رفيقي، سنقيم زراعة نطعم بها العالم.

ثم عاد للحزن من جديد وهو يقول مطرقا: لكن لا أمل، لا أمل هذا الذي تسميه جيشا باسلا لا يحقق كل يوم إلا انهزامات نكراء أمام حفنة من قطاع الطرق، أيعقل يا رفيقي أن نندحر أمام شراذم العرب؟

ضرب شمعون الطاولة بكأسه الفارغة وقال:

-سأمنحكم فرصة أخرى لهزيمتهم أو سأرحل إلى إسرائيل، حلمنا الأبدي»[1]

يمنح السارد القارئ فرصة مشاركة أصوات الشّخصيّات في بحثها عن الحقيقة الموضوعية؛ إذ يميل إلى بعث آمال وأحلام الشعب، ويقينه بالنصر، ومواجهة البواعث الاستيطانية بمعية المعمرين المستوطنين، وضمن هذا السياق الحكائي ينظم السارد محكي الأقوال بين **"شمعون"** و**"مازان** و**"أتياس"** ويمنحهم المفاتيح الحكائية المرتبطة بموضوع النص، من مثل حديثهم عن الثروات (حرروا الشمال فجيشنا الباسل لن يسلم لهم الصحراء، حيث البترول والحديد والذهب / في الصحراء بحار ماء لا تنضب يا رفيقي، سنقيم زراعة نطعم بها العالم) وهي صورة حقيقية لواقع الإستيطان الذي يميل لانتهاك حقوق المواطنين الشرعيين، بالاستيلاء على الأراضي، وسلب خيرات

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 503-544.

ذوي الحقوق.

يسائل السارد الذاكرة التاريخية للقارئ من خلال تحليل الأقوال المحكية عن الشّخصيّات؛ فالنسق الحكائي الضمني يحمل أبعادا أيدولوجية تبرزها جمالية الخطاب الإحالي، التي تقدم للقارئ متعة السرد الممزوج بالحقائق التاريخية الموظفة على مستوى الشّخصيّات، التي تراوحت بين المتخيل والواقعي، لذا، أصبح بناء شّخصيّات **"شمعون ومازان وأتياس"** بأبعادها الفكرية والأيديولوجية مرآة تلتقط الصراع الوجودي بكل شفاهية، نقله السارد في شكل تصور إبداعي تجلى على مستوّى الأحداث والأقوال التي تقول بصدق بعض التفاصيل، خاصة التي يوثقها التاريخ واعترف بها.

لتقديم النسق التاريخي والاجتماعي؛ أسند السارد مهمة السرد للشّخصيّات الروائية لتتكلم بنيابة عنه، وهذه الشّخصيّات تحمل الأفكار الجوهرية للحكاية وتجسيدها بصورة جلية ذات أبعاد متعددة[1] وبوساطتها يطرح أفكاره وقضايا الإنسان، حتى يُمكّن القارئ من التوصل إلى منظومة الأفكار المطروحة في النص الروائي.

اشتغل السارد على مدار الحكي على فكرة " **قدسية الأرض والنضال الثوري لتطهيرها"** وهي الفكرة التي تنهض عليها الحكاية، وقدد حددها "العربي الموستاش" بقوله:

«**لنطردهم من هذه الأرض الطاهرة، نحن لن ننسى جرائمهم، لن ننسى مجازرهم الوحشية، منذ دخولهم على سيدي فرج إلى اليوم، فلنتذكر ثورة الأمير وبوعمامة ولالا فاطمة والمقراني وملايين الأرواح التي أزهقت والدموع التي انهمرت والآلام التي ما زالت تئن في أعماقنا إلى اليوم**»[2]

إذ تحمل شّخصيّة **"العربي الموستاش"** الفكرة البؤرية للحكاية، وفق معطيات سردية، بحكم أنه المنفعل والفاعل الرئيس للأحداث، ووفق معطيات الوعي النضالي الجمعي، على اعتبار أنه لم يكن بالنسبة للجميع مجرد شخص، بل كان ضميرا خافقا بالرجولة والاعتزاز، وروحا متجددة توقد فيهم دوما الإيمان بالحياة الحرة الكريمة،

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 88.

[2] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 603.

فعلى مدار حكي المادة الحكائية تمكن العربي بجدارة من حمل تلك الفكرة، وتجسيدها نيابة عن المؤلف بشكل جلي أمام القارئ.

V- بناء الشّخصيّات وعلاقتها بالمكان:

يحتل المكان في **"الحب ليلا"** موقعا مهما جعله عنصرا فاعلا وحاملا للدلالة؛ يؤثر على مجال الشّخصيّات ووظائفها المختلفة؛ إذ يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، وفي بعض الأحيان يكون هو الهدف من بناء الشّخصيّات ووجود الأحداث.

اهتم السارد بالإطار الذي يحتضن عملية التفاعل بين الأحداث والشّخصيّات الروائية؛ وذلك من خلال تحديده علاقتها بالمكان بمختلف أبعاده الواقعية والفنية، وعلى الرغم من محاولة السارد إيهام القارئ بواقعية الفضاء الجغرافي من خلال انتقائه لمجموعة من الأمكنة والمدن المعروفة، إلا أنها بناء لغوي مجازي يتضمن حقائق كلامية وليست واقعية، لكنها بمرجعتيها المعروفة توهم بالواقع وتكاد تلامسه[1]

يؤطر السارد سير أحداث الرواية في **مدينة قسنطينة** التي تشاركه بناء الشّخصيّات وإنتاج الدلالة؛ إذ يبني مجموعة من الأحداث التي تديرها الشّخصيّات ضمن هذا المكان، الذي ينهض بمهمة إبراز مشاعرها، وفي هذا السياق يبئر لحظات الحنين الجارف الذي يعانيه **"السي رابح"** لزوجته وابنته، والدفع به للتعبير عمّا يجول بدواخله من أحاسيس نتجت عن اختراقه للمكان، ولا سيما بعد تلقيه رسالة من ابنته التي بقدر ما أفرحته ذبحته.

«سيعود إلى قسنطينة، سيصلي الفجر وينطلق في القطار البائس كما العادة، هذه المرة سيحشد الجميع للبحث عنها، عند بوطبيلة رأس الخيط وعند بائعة الديكة...في كل شبر من المدينة، آه قسنطينة يا كهف الأسرار متى تبوحين لي بالسر؟ متى ترضين عني وتطلقين أسر الحبيبتين؟»[2]

إن مدينة **قسنطينة** بوصفها فضاءا مفتوحا يتحول إلى حالة ضيق، وحسب جوانيات **"السي رابح"**

[1] ناصر بن فهيد بن سلمان المجماج: بناء الشخصية في روايات غالب حمزة أبو الفرج، ص 150.
[2] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 174-175.

يتمظهر المكان وينطوي بناؤه حسب الحالة الشعورية، وما يخاطب به ذاته في شكل حوار داخلي (آه قسنطينة يا كهف الأسرار متى تبوحين لي بالسر؟ متى ترضين عني وتطلقين أسر الحبيبتين؟)، ويتم التفاعل بينهما بمساعدة السارد وما ينتجه من مصاحبات الخطاب، التي توضح الدلالة النفسية للمكان الموصوف؛ إذ يتحكم بأبعاد المكان اتساعا وتضيقا؛ وعبر ملاحقة مشاعر وأحاسيس شّخصيّة **"السي رابح"** يبئر السارد تلك الاحتمالات التي تخفف عنها، وتهيئ لها وطأ المكان (عند بوطبيلة رأس الخيط وعند بائعة الديكة، في كل شبر من المدينة)؛ وعبر المنولوج بوصفه وسيلة لبناء الشّخصيّة، والكشف عن بعدها النفسي والولوج لعالمها الداخلي، يشاركها السارد مشاعر الضيق والعدوانية التي رسمتها الشّخصيّة تجاه المكان.

لإيراد بعض التفاصيل حول أحداث الثورة الجزائرية وبدايتها انطلق السارد من **فضاء قسنطينة** الثوري ليؤسس إطارا سرديا للأحداث؛ إذ شكّل دخول العمليات الفدائية مسرح الأحداث محطة بارزة تلاحق أهم اللحظات السردية داخل القصة، وإبراز وعي الشّخصيّات النضالي، والكشف عن بطولات الفرد الجزائري في مواجهة المستدمر الفرنسي والمخاطر، إذ يبئر لمملة صفوف المجاهدين وتحضيرهم لليوم المنشود، لخوض المعارك ضد الجيش الفرنسي موضحا بسالتهم وشجاعتهم.

«مباشرة بعد مداهمة العساكر لمقهى العرب، جاءته الأوامر بالسفر إلى قسنطينة لم يكن وحده كانوا عشرات توافدوا من كل جهات الشرق يعلم يقينا أن هناك أمرا ما سيدبر، يعرفه القادة الكبار، هو عليه أن ينتظر الأوامر فقط.

(...) يمضي في طريق الثورة التي جاءته أوامرها الصارمة بوجوب الانتقال إلى قسنطينة، الحصينة العتية المنيعة دوما طاف ببصره وهو يعلو صهوة صخورها، ترددت في مسمعيه صيحات المجد يطلقها أحمد باي وهو يقف على شفير الجرح متحديا جحافل الظلام تلمس الرشاش تحته وقد لاح له الحمام من بعيد لمح بوطبيلة بقامته الممتدة يتحرك أمام الباب ثم يدخل لعله ينتظره لن تكون المهمة يسيرة مخاطر جمة تترصده،

نصرك يارب»[1]

لقد شكّلت قسنطينة مكانا قابعا في الذاكرة التاريخية النضالية الجزائرية؛ فجعل لها السارد مكانا في ذاكرة النص؛ فلولا اندلاع الثورة لما نشأ الخطاب على حالته وأحداثه المعروفة؛ وقد أسهم المكان (قسنطينة) بشكل فعّال في إضاءة الجوانب الخفية من سير الأحداث، وتظهر علائقها من خلال التحضيرات للعمل الثوري، والدخول في مرحلة الإعداد الفعلي له (جاءته الأوامر بالسفر إلى قسنطينة لم يكن وحده كانوا عشرات توافدوا من كل جهات الشرق يعلم يقينا أن هناك أمرا ما سيدبر، يعرفه القادة الكبار/ يمضي في طريق الثورة التي جاءته أوامرها الصارمة بوجوب الانتقال إلى قسنطينة).

إن **المكان (قسنطينة)** يثير إحساسا بتاريخه، يلتمسه القارئ ويشتم رائحته في المتن الروائي، وقد شكّل البعد التاريخي للمكان لدى **"عبد الله"** محطة تذكارية، تخلدها الحقيقة التاريخية وخصوصية المكان، بوصفه فضاءا جغرافيا لمنطقة ثورية في صمود أحمد باي، الذي صمدت معه المدينة (ترددت في مسمعيه صيحات المجد يطلقها أحمد باي وهو يقف على شفير الجرح متحديا جحافل الظلام)؛"فالذات لا تنقل ما تقع عليها المبصرة فقط وإنما تنقل إحساسها بالمكان فصعّد ذلك من مؤشر المستوى الجمالي"[2] ومما لا شكّ فيه أن السارد وأثناء بناء المكان يوحد بينه وبين بناء الشّخصيّة؛ وذلك عن طريق الوصف؛ فبعد أن شكلت قسنطينة المدينة الحصينة العتية المنيعة فضاءً للعناد والمجابهة، والتحدي والصمود كصخرة، والصخرة مثلت أحمد باي وعلى نهجه **"عبد الله"** ،كما مثلت قسنطينة، لتصبح الشّخصيّة هي المدينة في صمودها.

يشكل **المقهى** صدى الحياة الاجتماعية؛ إذ يعكس الأفكار المنتشرة ويعرض لنمط الفعل الاجتماعي

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 256-260.

[2] حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة (مخلوقات الأشواق الطائرة لادوارد خراط نموذجا)، نينوى للدارسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 245.

وخصوصيته[1]، وكان لحضور **مقهى العرب** أهمية كبيرة في **"الحب ليلا"** بوصفه محتضن أحداث الرواية، ليجعل منه السارد منخرطا في الأحداث، خاضعا لأبعاد أخرى تفرض عليه الانفتاح والتفاعل حيث يفجّر الكثير من الرؤى.

اختار السارد **مقهى العرب** ليؤطر أخبار الثورة وأحداثها، التي يبئرها وفق انبثاق الوعي الثوري للشّخصيّات؛ فإلى جانب الوظيفة الاجتماعية، فإنه يحمل أبعادا نفسية واستراتيجية، جعلت منه حلقة وصل بين الشّخصيّات على اختلاف توجهاتهم ورؤاهم الفكرية، للتوعية بالنضال الثوري والهوية الوطنية والدينية والقومية العربية.

«بدأ الجميع يندفعون قرب باب المقهى، وظهر سي رابح يرتقي صندوقا خشبيا كأنما يهم يخطب في الناس، يتماسك في وقوفه بالاتكاء على كتف سي الهادي الذي مد يده الطويلة طالبا السكوت، قال سي رابح:

–السلام عليكم أيها الإخوة فقدت الجزائر أبطالا كبارا كان آخرهم البطل الشهيد العقيد لطفي، وقبله بسنة فقدنا البطلين العقيدين سي الحواس وسي عميروش، والشاعرين الربيع بوشامة وعبد الكريم العقون والآلاف من خيرة القادة والمثقفين، بل ومئات الآلاف من أبناء هذا الشعب العظيم ولكن الثورة لم تتوقف لأنها ثورة الشعب وليست ثورة أفراد، وارتفعت التكبيرات، فتوقف سي رابح مسترجعا أنفاسه...واصل:

–أبشركم أولا أن فرنسا انتهى أمرها في هذه الأرض، هذا الوطن الغالي لن يكون إلا منارة للإسلام والعربية، ولن يقبل إلا بالانتماء إلى العروبة والإسلام وعلينا أن نردد دوما كما ردد الإمام في نشيده المقدس: فإذا هلكت فصيحتي تحيا الجزائر والعرب. وارتفعت الحناجر بالهتاف من جديد»[2]

[1] مخفي إكرام: السرد في الرواية الجزائرية؛ الأعمال الروائية غير الكاملة عز الدين جلاوجي (البنية والدلالة–أنموذجا)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة عبد الحميد بن باديس–مستغانم، الجزائر 2019، ص 136.

[2] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 542-543.

حدد السارد "**مقهى العرب**" مكانا محملا بدلالات ترتبط بوشائح قوية مع الشّخصيّات والمجتمع الروائي؛ فأصبح صلة الدم الجغرافية التي تنهض على أساسها منظومة العلاقات القائمة بينه وبين الشّخصيّات الروائية[1]، تبعا للترابط الاجتماعي، والتفاعل النفسي مع أحداث الثورة والوعي بها.

يثير المكان (**مقهى العرب**) لدى الشّخصيّات إحساسا بالهوية الجماعية والوعي الوطني؛ وقد شكّل البعد النفسي والأيديولوجي للمكان بالنسبة للقارئ قيمة أخلاقية ووطنية نضالية (ولكن الثورة لم تتوقف لأنها ثورة الشعب وليست ثورة أفراد)، توالدت معها الجمالية الإنسانية المكانية، التي تتفجر من خصوصية العلاقة بين المكان وبناء الشّخصيّات، هذه الخصوصية تتشكل من خلال تعالق حميمي بين المكان والمجتمع الروائي عبر الزمان[2].

وتجلى المكان (**مقهى العرب**) عنصرا أساسيا في بناء الشّخصيّات التي امتلكت وجودها من خلاله، وأصبح أداتها للتعبير عن موقفها اتجاه العالم، ودوره الفعّال الذي ينهض على ما يمكن تسميته ببناء المشاعر[3] (هذا الوطن الغالي لن يكون إلا منارة للإسلام والعربية، ولن يقبل إلا بالانتماء إلى العروبة والإسلام وعلينا أن نردد دوما كما ردد الإمام في نشيده المقدس: فإذا هلكت فصيحتي تحيا الجزائر والعرب)،وهذا البناء يعمل على تعميق التجربة الإنسانية وإثرائها، ومحركا للمشاعر الوطنية والقومية، الذي يمنح النص الروائي قيمته الإبداعية ويحقق جمالية التلقي.

يؤطر السارد عبر مخياله الروائي مشاهد التعذيب التي كان المستدمر الفرنسي يمارسها، ظنا منه أنه بذلك سيقهر إرادة الشعب ويخضعه لسيطرته، ويسد الطريق أمام حريته، وقد شكّل السجن شكّلا فكريا، ينقل حقائق تاريخية عن بشاعة المستدمر وصورة لصمود الفرد الجزائري، وصبره أمام كل أشكال التعذيب والإذلال والقهر ومحاولة محو شخصيته الإنسانية.

---

[1] صبري حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية (قراءة في رواة حديثة "مالك الحزين")، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج4، ع4، 1984، ص165

[2] عبد الحميد المحادين: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 23.

[3] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 229.

يتمظهر **السجن** في **"الحب ليلا"** مكانا للقمع والتعذيب، بوصفه مكانا معاديا مناقضا الحرية، وينبي هذا المكان المنغلق والخانق للحرية بعيدا عن الحياة الطبيعية، القائمة على التمتع بالحقوق المشروعة حيث الظلم والمآسي، والوحدة بعيدا عن الأهل؛ إذ لا يوجد داخل زنزاناته غير "العربي الموستاش" والمساجين من المجاهدين والمناضلين في سبيل الحرية وتحرير الوطن، في مقابل ذلك، عمد السارد إلى تغييب بعض الدلالات لينطوي إنجاز بنائه حسب نفسية الشّخصيّات المقيمة داخله.

«علم المساجين في مركز التعذيب بإلقاء القبض على العربي الموستاش وهو عائد من قسنطينة، كل دعواتهم كانت طلبا في أن يسجن معهم، ليمنح السجن عذوبة خاصة بعنفوانه وتحديه، بأشعاره وأغانيه، تفطن الجميع إلى دخوله وزغاريد قيوده تزفه إليهم...

لكن ظن الجميع خاب والعربي الموستاش يساق لقاعة التعذيب ليذوق ألوانا منه لم يرها من قبل، فلا يسمع المساجين إلا صيحاته، التي كانت أول الأمر تحديا وسبابا، وانتهت أنات خافتة، فإغماء رمي على إثره في زنزانة بئيسة، منعوا عنه في اليومين الأولين الطعام حتى انهار جسده بالمطلق»[1]

بمساعدة السارد يتم التفاعل بين المكان والفواعل المنتمية له (العربي الموستاش والمساجين)، الذي ينهض بمساعدة مصاحبات الخطاب، التي توضح دلالة المكان من جانب، وبناء الشّخصيّات من جانب آخر (كل دعواتهم كانت طلبا في أن يسجن معهم ليمنح السجن عذوبة خاصة بعنفوانه وتحديه، بأشعاره وأغانيه)؛ إذ اعتمد السارد على ملفوظات موغلة في أعماق الإرادة الوطنية الثائرة، والباحثة عن التحرر والخلاص، في حين ساعد المكان بأبعاده النفسية على بناء آثار جمالية سردية وفكرية، ساهمت في بناء الشّخصيّات وإسقاطها على الفرد الجزائري الثائر.

يؤطر السارد مشهد دخول **"العربي الموستاش"** إلى السجن وفق سلطة القدر السردية (لكن ظن الجميع

[1] عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 394.

خاب والعربي الموستاش يساق لقاعة التعذيب)، فواقعية الحدث والمكان تؤكد على حقيقة المستدمر الذي يعتمد التعذيب لتصفية الإنسان باعتباره بنية جسدية يمكن أن تكون أداة للنضال والمقاومة[1] وبالمقابل من ذلك، يغير الدلالة المرجعية للمكان، ليجعل منه خاضعا لأبعاد أخرى فرضتها المراوغات الفنية في بناء شّخصيّة العربي ووعيها بالمكان؛ وفق معطيات سردية بحكم أنه المنفعل والفاعل الرئيس للأحداث، والفكرة البؤرية للحكاية، ووفق معطيات الوعي النضالي الجمعي يضع السارد القارئ أمام لحظة من لحظات التعذيب (فلا يسمع المساجين إلا صيحاته، التي كانت أول الأمر تحديا وسبابا، وانتهت أنات خافتة) و هي لحظات تظهر ما يتعرض له الثوار من تهذيب همجي، وحقد ووحشية فرنسا الاستدمارية، وفي نفس الوقت يظهر شجاعة الثائر ومناجاته الحرية؛ فالسارد من خلال نصه يناقش قضايا الذات الوطنية المقاومة، ومعاناتها وصبرها وتحملها وإصرارها على التحدي.

VI- بناء الشّخصيّات وعلاقتها بالزمان:

يشكّل السارد في بنية النص التخييلية زمنا إبداعيا مكتمل الأبعاد، متعلق بزمن داخلي تأطره جمالية اللعبة السردية و"توازن الذاكرة الذي يجعل من النص استمرارا تاريخيا منفتح على الزمن في مساره المتمدد بين الماضي، والحاضر والتائق إلى المستقبل المشرئب"[2] ويساعد الزمن في **"الحب ليلا"** السارد في فهم دوافع أفعال الشّخصيّات وأبعادها؛ وعليه يخضع بناؤها لعوامل الزمن الذي يشكل بدوره الحالات الشعورية وانعطافاتها الداخلية؛ وتسهم التقاطعات الزمنية بأبعادها في إنجاز الشّخصيّات للأفعال بوظيفتها البنائية، لتكون أداة السارد للتعبير عن موقف الشّخصيّة من العالم والكشف عن وعيها بالوجود الذاتي والجمعي.

بنى السارد وحدات **"الحب ليلا"** وهيكلها الزمني على الحاضر، غير أن الزمن الماضي يهيمن، وهذا راجع إلى حفره في سراديب الذاكرة التاريخية للثورة الجزائرية المجيدة، عبر استرداد أحداث ماضية عن طريق الذاكرة

[1] علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص 100

[2] عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 22.

والغوص بما يزيد عن سنوات هذا من جهة، ومن جهة أخرى فمعظم الأحداث تتكرر عبر فصول الرواية، فالعودة إلى الحدث بعد تجاوزه يعتبر استرجاعا.

عن طريق الاسترجاع يتصل القارئ بأفكار الشّخصيّات ويكتشف مشاعرها وذكرياتها، وعليه، يقدم السارد من خلال تبئيره لحظات من السرد الآني وتتبع تحولات الحكي -التي تندرج في عمقه عبر العودة إلى الوراء-هذا المشهد حكائي الذي يمثل ذاكرة المجاهد **"حمود بوقزوله"** وجزءا مهما من نشأته في الماضي، التي بقيت دلالتها وآثارها تتكرر تبعا لنفسيته في لحظة استرداد بالعودة إلى الذاكرة.

«لم يكن حمود بوقزوله إلا سعيدا بكل الذي يحققه، أو على الأقل هذا ما كان يسعى لإظهاره لغيره من الناس، غير أن رعبا ظل يتسلل إلى أعماقه كلص ليلي خطير لا يخشى الآن شيئا على الثورة بقدر ما يخشى عليها أبناءها يتذكر دوما قول أبيه وهو يتحدث عن الثورات: الثورة كالقطة يا ولدي حين لا تجد ما تأكل تأكل أبناءها وتعصف العبارة بكل أحلامه فينهض منها، ويهم أن يصرخ: ولكن ثورتنا الآن واجدة ما تأكل يا أبي، فلماذا التفت نارها على نارها، لماذا شرعت القطة في أكل أبنائها؟»[1]

وفق هذا الاسترجاع المشهدي، يتعرف القارئ على ماضي شّخصيّة **"حمود بوقزوله"** وأخبارها، وكشف عالمها الداخلي؛ إذ يحمل هذا الاسترجاع صراعا بين الشّخصيّة وداخلها بالحفر في تجاعيد الذاكرة، وهو يصوّر حالة الخوف خشية التناحر بين قادة الثورة وأبنائها (غير أن رعبا ظل يتسلل إلى أعماقه كلص ليلي خطير لا يخشى الآن شيئا على الثورة بقدر ما يخشى عليها أبناءه)، في حين تمكن السارد من نقل الأقوال بأمانة ماضيها، ليسهم في إضاءة عالم الشّخصيّة، والتعبير عن أفكارها وحالتها النفسية، ومن ثم الانفتاح على الأحداث المرتبطة بالتجربة الثورية للشّخصيّة الحكائية وجعلها رهينة الوضع الذي تعيشه.

[1] عزالدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 333-334.

بالمقابل، يقوم السارد بنقل الأفعال المترتبة عن الخطاب المعروض (ويهم أن يصرخ: ولكن ثورتنا الآن واجدة ما تأكل يا أبي، فلماذا التفت نارها على نارها، لماذا شرعت القطة في أكل أبنائها؟) وهذا النقل يقرب المشهد ويبلغه للمتلقي بكل صدق لاتصاله مباشرة بالشّخصيّة، ليحقق السارد بذلك علاقة تواصلية بين القارئ والشّخصيّة، ويعد ذلك ضربا من البحث عن ثقة المتلقي فيما يرويه.

مما لا شك فيه، أن السارد أسس فصول "**الحب ليلا**" ووحداتها على التحبيك التاريخي والاستشراف التخييلي، موفرا للقارئ أحداثا توحي بالآتي، سيجري تفصيلها فيما سيأتي، غير قابلة للنقص أو امتناع الحدوث؛ وتقديم إشارات تربط حاضر الشّخصيّة بمستقبلها والتوقع التخييلي.

اعتمد السارد على وظيفة الاستشراف الإعلانية، التي تضطلع بمهمة إخبارية حاسمة تطرح بشكل مباشر حدث الانتصار على هيئة استشرافات متواترة، وكلها تحيل إلى السرد المكرر الذي يبئره السارد عدة مرات وجعله مركز اهتمام في الكثير من الوحدات، نظرًا لأهميته السردية وجمعها في ملفوظ (سننتصر سنتتصر) المرتبط بالأفعال الحكائية المكررة في عمق الخطاب التاريخي النضالي، المتغلغل داخل فضاء النص المتخيل.

«**قام سي رابح من مكانه وضرب الطاولة بقبضته على غير العادة حانقا:**

–والله لو قتلونا جميعا سننتصر يا سي حسان، أنا وأنت وأمقران وحمود بوقزوله ووريدة المرقومة وسلافة الرومية وعبد الله بولقباقب وأمه العارم وجده المسعود، ستقاتلهم جبالنا، صخورنا، أشجارنا، نخلنا في الصحراء، زيتوننا في جرجرة سنديانا في الأوراس، رفات الشهداء الأباة من حنبعل إلى يوغرطة إلى الأمير وأحمد باي إلى بوعمامة ولالا نسومر، إلى الشيخ بَلْخَير وخليفة، سننتصر سننتصر... وانفجر العربي الموستاش مندهشا لا تزد عمي رابح لا تزد نحن بخير، سننتصر سننتصر»[1]

بعد متابعة السارد للأحداث، يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية تشكل رمزا سرديا ماثلا في البنية الكبرى للنص،

[1] عزالدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 360-361، ص 469.

مثل هذه العبارة الاستشرافية المتواترة سرديا (سننتصر سننتصر) التي غيرت زمن الأحداث الراهنة إلى المستقبل القريب، وتغير معها محنى التلقي إلى المشاركة بتفعيل التوقع التخييلي.

يستعين السارد بتقنية الاستشراف الزمني للكشف عن التطلعات المستقبلية التي ترغب الشّخصيّات في تجاوز راهنها المقلق، وحاضرها الحزين (والله لو قتلونا جميعا سننتصر يا سي حسان/ نحن سننتصر سننتصر) بالمقابل يأتي تكرار اللفظة الدالة على الاستشراف ملفتا للانتباه؛ إذ يجعل السارد لتكرارها وقعا انفعاليا، ووجدانيا في نسيج اللغة التي تسمح له بترجمة الشعور الإنساني المرير، في الوقت الذي أصبحت فيه الحرية والانتصار على المستدمر الفرنسي هاجس يؤرق الشّخصيّات المقاومة.

تعيش الشّخصيّات ضيق الحال، وهو دلالة على ضيق سردي يعاني منه السارد الذي يؤطره داخل زمن إبداعي يحدده الإنجاز الفعلي للملفوظ الزمني (ستقاتلهم/ سننتصر)؛ إذ تعاني الشّخصيّات ضيقا زمنيا، ألقى بظلاله على البعد النفسي لـ "السي رابح" و "العربي الموستاش" يصور ألم وتوجع الذات الإنسانية، التي تسعى صوب الخلاص والتحرر من الظلم؛ ليجعل متلقي هذه العبارة في حالة انتظار لما قد يحدث على مستوى القصة الحقيقية ومن ثم الاستعداد للتنفيس المليء بالإصرار والتحدي، والانتقال صوب المستقبل الواسع نحو الاستقلال والحرية.

ثالثا: الاشتغال الجمالي لبناء الشّخصيّات في "الحب ليلا" (ملخص ومحاولة تركيب):

بعد البحث في موقع الشّخصيّات داخل المسار الحكائي في **"الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال"** وتحديد علاقتها بالباقي العناصر السردية (الحدث والمكان والزمان)، التي ساعدت في اختيار الوظائف الموكلة إليها من طرف السارد، نصل الآن لتحديد القيمة الجمالية والرمزية التي أسهمت في بناء النماذج الفاعلة في تحفيز مسار الحكي نحو غايته المحددة وموضوع الرواية.

I. تشكّل بنية الشّخصيّات:

تزخر "**الحب ليلا**" بشّخصيّات روائية متنوعة في صيغ تقديمها، وفي منظومة الأسماء الشّخصيّة، وفاعلة في أدوارها، الأمر الذي يمنح السارد القدرة على الإحاطة بكل جوانب بنائها ومستوياتها الاجتماعية والفكرية والأيديولوجية، ليتم تقديمها للقارئ متكاملة ومقبولة، محققة مشروعية البناء والتموضع داخل النسيج الدلالي للحكي، وسعى السارد وهو يضع أسماء شّخصيّاته ليحقق للنص انسجامه، وللشّخصيّة وجودها؛ فهي داخل المحكي شكل فني لا يخلو من الدلالة.

عند متابعته أحداث "**الحب ليلا**" يلحظ القارئ أن السارد قد أسند لشّخصيّة "**أحمد لَمَطَروشْ**" دورا نضاليا بطوليا كانت الشجاعة والاندفاع الممزوج بالتهور والجنون منجزه؛ وهو الذي اقتحم لوحده مبنى الحاكم العام الفرنسي في الجزائر المدجج بالعساكر، لحماية رفاقه من قصف الطيران الفرنسي وأن تحيلهم جميعا إلى أشلاء متناثرة فكان اسمه **لَمَطَروشْ** مؤشر لهويته، ومختزلا لصفاته محققا له مصداقيته.

«وراح الناس يمططون تفاصيل المعركة الجريئة التي خاض غمارها أحمد لَمطَرُوش، وفي ساعات صارت إلى أسطورة تجعله منتصرا بالجن تارة وبالملائكة تارة أخرى، وتجعل منه البطل الأول الذي يغطي على الجميع كان سي رابح يضحك وهو يجلس إلى حليمة مهزوزا بالدهشة التي تملكته:

–هذا ليس من البشر قطعا، وصدق من سماه لَمَطَرُوش.

ردت حليمة وهي تصب العيش في قصعة الخشب:

–البطولة دوما تحتاج إلى مثل هذا الجنون.

لم يكن العربي الموستاش يهمه استشهاد أحمد لَمَطَروشْ من عدمه، بقدر انتشائه بهذا الاختراق الجبار الذي نفذه في وقت يكاد يكون ضائعا، فتجاوز به كل التوقعات، وكل البطولات وضاقت عليه الأرض وهو لا يجد من رفاقه من يبوح له بما يحمل من إعجاب لهذا الجنون الذي لا يمكن أن تقوم الثورات إلا عليه.

قالت حمامة وهي تضع أمامه قهوته:

–خسارة كبيرة للثورة أن يستشهد أحمد لَمَطَروشْ.

تبسم متهكما وقال: بل رصيد كبير، الأمة، برموزها والثورات الكبيرة تقدم المهور الغالية، لم تخسر الثورة أحمد لَمَطَروشْ، بل ربح هذا الشعب رمزا كبيرا»[1]

إن نسق بناء شّخصيّة "**أحمد لَمَطَروشْ**" وتشكّلها يحيل إلى معنى ثابت وممتلئ، حددته الثقافة النضالية لدى الشعب والمجتمع الروائي؛ وعليه، يتعرف القارئ على الشّخصيّة في أنساقها الاجتماعية والنضالية والفكرية، التي سعى السارد من خلالها لإنتاج الدلالة؛ فالتفكير في أحمد لَمَطَروشْ بجنونه البطولي، تفكير في إنتاج الدلالة والمسار الذي يسمح للنص بالتحول إلى شكل قابل للإدراك*؛ وبذلك تسهم بنية الشّخصيّة في الدلالة على محتوى النص وفي تشكيل جماليته.

يشتغل السارد أساسا على اندماج شّخصيّات "**السي رابح وحليمة والعربي وحمامة**" بالنظر لحالة إدراكها داخل محكي أحداث استشهاد أحمد، وتفسيرها وفق تأثير الحالة النفسية (مهزوزا بالدهشة التي تملكته هذا ليس من البشر قطعا، وصدق من سماه لَمَطَرُوش/ البطولة دوما تحتاج إلى مثل هذا الجنون/ خسارة كبيرة للثورة أن يستشهد أحمد لَمَطَروشْ) بالإضافة لمنظومة القيم التي يؤمن بها السارد (لا يجد من رفاقه من يبوح له بما يحمل من إعجاب لهذا الجنون الذي لا يمكن أن تقوم الثورات إلا عليه)؛وتبعا لهذه العوامل يتشكّل بناء الشّخصيّة كإرساء مرجعي رمزي للبطولة (بل رصيد كبير، الأمة، برموزها والثورات الكبيرة تقدم المهور الغالية، لم تخسر الثورة أحمد لَمَطَروشْ، بل ربح هذا الشعب رمزا كبيرا) وهذه الجمل تحيل القارئ للأيديولوجيا الكامنة داخل الرواية.

[1] عزالدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 583-584.

* يقصد بالإدراك الروائي الكيفية التي تتجلى فيها صورة العالم –من فيه وما فيه–داخل النص، وهو من هذه الزاوية يتشابك مع وضعية السارد داحل سرده وكذلك باقي الشخصيات في علاقاتها مع بعضها البعض ومع باقي المكونات الحكائية (للمزيد ينظر: أحمد صبرة: جوانب من شعرية الرواية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 15، ع 4، 1997، ص55.

II. التقديم الرمزي للشّخصيّات:

ضمن آليات إنتاج النص الروائي المفروضة على الناص؛ فإن تقديم الشّخصيّات على الفضاء الطباعي لا يأتي بصورة كاملة، بل يجعلها بالتدريج والتواتر، محملة بالصفات والأفكار والأفعال؛ لتكون مهيأة لتأسيس علاقات مع باقي الشّخصيّات، ومكونات النص، ومستعدة لإنجاز الدور المسند إليها تأليفيا ووظيفيا، ضمن منظومة الأفعال الحكائية.

ويعتمد السارد لتشكيل صورة الشّخصيّة وتقديمها للمتلقي على صيغ تقديم مباشرة وغير مباشرة (عن طريقه أو عن طريق الشّخصيّات) أو في إطار تقديم ذاتي تقوم به الشّخصيّة نفسها.

ينجز السارد البراني الحكي دور تقديم الشّخصيّة البطلة **"العربي الموستاش"** بأسلوب إخباري يفضي لتقديمها على نحو فني، وإدراجها في سياقها الاجتماعي، ومنحها خصوصيتها النفسية والفكرية، لضمان انسجامها مع شّخصيّات وعناصر المجتمع الروائي، بصورة تسهم إسهاما فنيا في منح المحكي مصداقيته الفنية.

«لم يكن العربي الموستاش بالنسبة للجميع مجرد شخص، لكنه كان ضميرا خافقا بالنبل والكبرياء وروحا متجددة تبعث فيهم دوما الإيمان بالحياة الحرة الكريمة»[1]

يعتمد السارد على تقديم الشّخصيّة الرئيسية تقديما يخبر عن جوانبها المختلفة، ووضعها في قالب رمزي تؤطره الركائز الفكرية للشّخصيّة، لتقصي مختلف الأبعاد الفكرية والاجتماعية، ورصدها داخل العالم الروائي المحيط بالشّخصيّة.

تشكل القيمة الرمزية التي منحها السارد لشّخصيّة البطل **"العربي"** الفلك الذي تدور حوله باقي الشّخصيّات الثانوية؛ إذ لم تقتصر مهمة الإخبار عن جوانبها عليه، بل قام بإسناد المهمة لغيره من الشّخصيّات التي تؤثر وتتأثر مع بعضها الآخر؛ وعن طريق الحوار وبأسلوب إظهاري تقوم بإظهار سماتها الرئيسية وتوضيح أهم

[1] عزالدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 543.

صفاتها.

«قاطع القائد –حمود بوقزوله–ضجيج الجميع الذي صمت دفعة واحدة وهو يقول:

–يظهر أن فرحتنا بالأخ ميشال أنستنا الترحيب بسيد المجاهدين العربي الموستاش

واهتز الجميع فرحا وهم الذين كانت حكاياته التي بلغت حد الأساطير، تصلهم ويتناقلونها بينهم في كل حين، دون أن يروه، كان أحمد آخر المعانقين، ولكنه كان أكثرهم احتفاء به وتقديرا له، وهو يقبله على رأسه ويديه، قائلا:

–وكنت قدوتي، كنت أنت قدوتي في كل ما سمعت عنك...على يديك عمي العربي نتعلم الرجولة»[1]

اعتمد السارد على أقوال شّخصيّاته وتعليقاتهم لتقديم شّخصيّة أخرى، وأسهم الحوار في التعرف عليها وتكوين صورة عنها، وإظهار جانب منها الذي تتجلى قيمته الرمزية في تأثيرها الخاص (بسيد المجاهدين/ على يديك نتعلم الرجولة) وعليه، فإن مشاركة الشّخصيّات السارد في التقديم يسهم في بناءها بناء يؤهلها لتشكيل منظومة الدلالة، وتكون طرفا في تمثيل بؤرة الحكاية وحملها.

يتيح السارد المجال السردي أمام الشّخصيّة لتقديم نفسها بنفسها؛ للكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة، فعن طريق الوصف الذاتي والاعترافات تعبر الشّخصيّة الرئيسية **"العربي"** عن ذاتيتها وتحدد أفكارها وطموحاتها.

«من الآن يا سي العربي يجب أن تتحرك تحت الأوامر.

وانتفض العربي الموستاش بجنون.

–اللعنة تريدون سجني، ليس لي قدر إلا أن أعيش حراء متمردا على كل القيود قيود العدو وقيودكم

[1] عزالدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 425-426، ص 468.

لا تهتموا بي دعوني أموت لي رغبة الآن في الموت من نصبكم أوصياء علي؟»[1]

نتيجة لخضوع الشّخصيّة لمؤثرات خارجية مرتبطة بالموقف والحدث، تحتم عليها عرض نفسها؛ وقد تمكنت من تحديد ما ترغب به من ملامح كينونتها، ورسم معاناتها النفسية وإجلائها بوضوح، معتمدة على مبدأ الصدق في الأفعال والأقوال، ولهذا المبدأ قيمته الرمزية في بؤرة المحكي الروائي، والوعي النضالي الذي منحها حق الحضور والبناء في الأحدث والحكي واستمدت قيمتها الجمالية منه.

III. تفعيل دور الشّخصيّات التخييلية:

يسرد السارد **في "الحب ليلا"** الأحداث والحقائق التاريخية التي مرت بها الثورة الجزائرية ما بين 1954-1962، ويسرد معها وقائع القتال بين المجاهدين، والعناصر النضالية والقوات الفرنسية؛ فهي تحيل للفترة النضالية ووعي الشعب الجزائري بضرورة الثورة لاسترجاع حقوقه المسلوبة وخيراته المنهوبة والعيش بحرية.

مما لا شكّ فيه أنه هناك تقاطع لضربين من الخطاب؛ الأول تاريخي والآخر تخييلي روائي؛ أي أن السارد استدعى خطاب التاريخ الماضي لبناء خطاب روائي راهن، ومنه يزاوج بين الشّخصيّات التاريخية والشّخصيّات المتخيلة، التي تمثل العناصر البنائية الأساسية التي تمثل مقولات المحكي الروائي، ومظاهرها الدلالية التي يقدمها الناص بطرائق تخييلية تعمل على تفعيلها، من خلال إسناد الأفعال وترتيب محكي الأقوال، الذي يسمح بتحديد جنسها الخطابي.

إن ظهور الأحداث والشّخصيّات التاريخية في الرواية، يجعل منها تضطلع بدور مرجعي يسند الأحداث والشّخصيّات المتخيلة ويؤطّرها ويوحي بمنطلقاتها ونتائجها؛ ذلك أن السارد يزج به على لسان الشّخصيّات على نحو ما نجده في الخطاب الذي ألقاه **"حمود بوقزوله"** أمام المجاهدين:

«هذه الثورة التي لا يمكن أن تحقق نجاحها إلا بالشعب فهي منه وإليه، وصدق القائد العربي بن

[1] عزالدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 496.

مهيدي حين قال: ألقوا بالثورة إلى الشارع يعتنقها الناس، هي الآن والحمد لله في كل شبر من وطننا العزيز وإنه لنصر نفرح به، أو استشهاد نفاخر به»[1]

يقوم السارد بالزج بالشّخصيّة التاريخية **العربي بن مهيدي** في منعطفات الأحداث، والأقوال التاريخية التي نراها من خلال أقوال **حمود بوقزوله** وأحداث الثورة المتخيلة؛ وعليه، يلتمس القارئ التكامل بين الرواية والتاريخ على صعيد أوضح على مستوى الشّخصيّات.

أدى الزج بشّخصيّة **حمود بوقزوله** في أتون الحدث التاريخي إلى تفعيل دورها من خلال أقوال شّخصيّة **العربي بن مهيدي** التاريخية (وصدق القائد العربي بن مهيدي حين قال: القوا بالثورة إلى الشارع يعتنقها الناس) التي يرتبط وصفها بالحقائق المثبتة، وعليه، لم يتردد السارد في إسناد الدور التاريخي إلى شّخصيّة متخيلة في عملية تحويلية تتجلى فيها مهارة الناص في استدعاء دور مجاني من التاريخ، وتحويله لدور وظيفي فاعل في البنية التخييلية.

IV. تفاعل الشّخصيّات مع عناصر السرد وبعث الوعي:

تتسم شّخصيّات **"الحب ليلا"** الرئيسية والثانوية بالدينامية، إذ يتيح لها السارد فرصة وجودها المستقل عنه مراهنا ضمنيا على تحميل صوتها رسالة الذاكرة التاريخية والإنسانية، والهوية الوطنية النضالية، تاركا لها المجال لتعبر عن نفسها وفق صيغ خطابية تعبيرية متنوعة تخدم سير الحدث في حاضره أو مستقبله، لأن أهمية النص وقيمته الجمالية والرمزية لا تكمن في محتواه، بل في ترابط عناصره وطرائق بنائه؛ والشّخصيّات بوصفها عناصر سردية لا تستمد فاعليتها النصية إلا من خلال انتمائها للعناصر السردية الأخرى (الحدث–المكان–الزمان) وارتباطها بها.

يحاور السارد الراهن الثوري المصيري لمختلف الشخوص النضالية، وبذلك تعددت الأصوات السردية والمواقف الفكرية واختلفت الرؤى الأيديولوجية، وضمن خطاب حواري يتسم بالتعدد الصوتي يطرح السارد فكرة استفتاء الاستقلال، وتقديم مضامينها مانحا للشّخصيّات حرية التعبير عن مواقفها، وتاركا للقارئ حرية اختيار

[1] عزالدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 331.

الموقف الذي يلائمه والتصور الأيديولوجي الذي يتوافق وتطلعاته الفكرية والعقائدية.

«وصل العربي الموستاش متأخرا إلى الاجتماع الموسع الذي ضمه حمام سي رابح، لقد تم توقيف إطلاق النار، ليفسح المجال أمام الاستفتاء الموسع الذي سيجري صبيحة الغد...، كان الاجتماع قد بدأ، وكان يوسف الرُّوج يتصدر المجلس مع سي رابح، جلس العربي الموستاش وقد بدا منهكا غاضبا آخر الصف، استمر يوسف الرُّوج في حديثه:

–كما قلت أيها الإخوة، لقد توجت المفاوضات الشاقة مع الاحتلال الفرنسي والتي دامت عامين كاملين بقيادة الزعيم يوسف بن خدة بالاتفاق على إجراء الاستفتاء.

قاطعه الشريف وكان يسار القاعة يتكئ على الجدار في غير مبالاة.

–أنا لا أثق في هذا الاستفتاء.

وارتفعت الجلبة في القاعة بين مؤيد ومستنكر، واصل الشريف وهو يقف:

–لماذا نثق الآن في فرنسا، وتاريخها سلسلة من الخداع؟

سأل يوسف الرُّوجُ الشريف:

–ماذا تقصد؟ ألا تثق في القيادة؟

وتوجه بنظره إلى الجميع وواصل:

أيها الإخوة لهذه الثورة قادتها، وهم أكثر منا علما وفهما، هم قبلوا الاستفتاء ويجب أن نتجند له من الغد، غدا سنعلن بعد الاستفتاء حرية وطننا وإلى الأبد، غدا سيخرج الشعب معلنا عن فرحته الكبرى بطرد أحقر احتلال دام أكثر من قرن من الزمن، وبالضبط مئة وثلاثين سنة.

وقف الشريف ثانية وقال ملوحا بيده وهو يوجه كلامه إلى القاعة:

–لا ثقة في هذا الاحتلال الغاشم وسترون غدا خديعته، يملك قوة الشياطين لتزوير الاستفتاء وقلب

نتائجه لصالحه هو.

ضرب عَيُّوبَه على الأرض بعصاه وقال مقاطعا:

– يا جماعة، الرأس كله عيون يفزع نحن لا حول لنا ولا قوة، لابد أن نمتثل للأوامر، فلا نحرم أنفسنا من فرحة الحرية، كفانا دماء، كفانا موتا، أليس من حقنا أن نحيا؟

قال يوسف الزوج بنبرة التهديد:

–قلتها ولن أعيدها، لم تبق لنا إلا خطوة الغد ونطرد هؤلاء الشياطين إلى غير رجعة، وكل من يمتنع عن الاستفتاء فهو خائن وستطبق عليه الثورة إرادتها.

وفجأة وقف العربي الموستاش كالعاصفة من آخر الصف:

–اشهدوا أيها الإخوان أني أول الخونة، أنا رافض لهذه المهزلة، الاستفتاء خيانة للدماء، خيانة للثورة، وليذهب إلى الجحيم هؤلاء الزعماء الوهميون

قال سي رابح مهدئا:

–نحن الآن في حاجة إلى رص الصفوف لا للتمزق والتشرذم... نحن يا العربي الموستاش ملزمون أن نتجند خلف القيادة مهما اختلفنا معها، وفي الغد يجب أن نقف رجلا واحدا وراء إنجاح الاستفتاء.

وانفجر العربي الموستاش مرة أخرى مقاطعا:

–أنا ملزم أن أتجند وراء الشهداء، وراء شلالات دمائهم، وليس وراء هؤلاء الخونة... ما معنى أن نقاتل ما يقرب من ثماني سنوات، سبع سنوات وثماني أشهر أيها الإخوة، يقدم فيها شعبنا أكثر من مليون شهيد، ثم نسترد حريتنا باستفتاء، ليقول التاريخ بعد ذلك أننا تحررنا باستفتاء؛ بالاستفتاء تريد فرنسا أن تقول للعالم إنها لم تنسحب من الجزائر مهزومة أمام عبقرية الثورة وتضحيات الشعب، ولكنها خرجت بعد الاستفتاء.

أعاده سي رابح إلى مكانه وفرض الصمت على القاعة قائلاً:

–لا نختلف تماما مع رأي أخينا العربي الموستاش، ونؤيده في وطنيته الصادقة، لكن يا إخوان لا شك أن فرنسا انهزمت عسكريا وإلا كيف ترضى بالاستفتاء، بمجرد قبولها المفاوضات منذ عامين أعلنت عن انهزامها عسكريا، الاستفتاء هو أمر شكلي لا غير وما دمنا قادرين على تحقيق النصر نهائيا بعد الاستفتاء فلا أرى مانعا أيها الإخوان من ذلك، والقرآن يعلمنا بقوله: وإن جنحوا للسلم فاجنح لها وتوكل على الله»[1]

يؤطر السارد هذا الخطاب الحواري داخل **حمام السي رابح** الذي كان له دور مهما في سير الأحداث، نظرا لتعدد مهامه وتجاوزها من مكان للاستحمام إلى مكان لتخطيط عمليات الثورة، وتبادل المعلومات حولها بين المجاهدين، ولا طالما كان المنطلق للعمل النضالي والاجتماعات التحضرية للثورة، وعلى أساس هذا البناء والتشكيل المكاني، منحه السارد انفتاحا سياسيا تفاعلت معه الشّخصيّات، ليكون فضاءً رمزيا يحتضن اجتماع مناقشة تقرير مصيرها النضالي نحو الاستقلال.

اعتمد السارد آليات الزمن لتسريع حركة الحكي وزيادة كمية التخييل؛ بتلخيص ما مضى من الأحداث واستشراف ما سيأتي، ويتضح أن الزمن **في " الحب ليلا"** دينامي الحركة؛ فلم يكن منكفئا على الماضي ولا متوقفا على الحاضر بل يهدف للسير نحو المستقبل.

تبعا لمقام الحدث وتفاعل الشّخصيّات معه؛ يعود **"العربي"** إلى محطات تاريخية للنضال الثوري والقتال مدتها ما يقرب من **ثماني سنوات**، متوسلا الماضي لتجسيد بؤرة الحكي ضمن محكي استرجاعي مبرزا حالة التغير الطارئة على الأحداث؛ إذ تعقد الشّخصيّة مقارنة بين المحطات الراهنة للثورة ومصيرها، والمحطات الماضية للمسيرة النضالية وتضحيات الشهداء، يسعى من خلالها لوضع البقية تحت إطار المساءلة التاريخية بسماع صدى عبقرية الثورة وتضحيات الشعب، وكأن كل هذه التضحيات ذهبت أدراج الرياح، ومنه بث الوعي التاريخي وبعث نبض الثورة

[1] عزالدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 600-604.

وإدراك حقيقة أحداثها، والثمن الذي قدمه أبناء الوطن لنيل حريته واستقلاله غير المشروط.

بالمقابل، تتطلع شّخصيّة "**يوسف الروج**" صوب المستقبل؛ فتبعا لمؤشرات استفتاء تقرير المصير التي تحدث على مستوى الواقع، وضمن محكي استشرافي يعبر عن رؤية مستقبلية لما ستؤول إليه الأحداث على شكل إعلان (غدا سنعلن بعد الاستفتاء حرية وطننا وإلى الأبد، غدا سيخرج الشعب معلنا عن فرحته الكبرى)، ويضع السارد من خلال هذا الإعلان القارئ في حالة ترقب حقيقية ويوجه نحوها؛ إذ يحمل هذا الاستشراف مستقبل بؤرة المحكي، وحلما تهدف الشّخصيّات المتفاعلة معه للوصول إليه؛ فبعد الاستجابة لنداء الوطن ينطلقون للتحليق في حلم الاستقلال.

يمثل هذا الخطاب الحواري الذي ينظمه السارد التنوع البوليفوني الحواري من حيث تعدد الشّخصيّات المتحاورة، وتتعدد وجهات النظر والرؤى الإيديولوجية؛ إذ يلحظ القارئ استقلالية الشّخصيّة في التعبير عن رأيها في موضوع الاستفتاء بكل حرية وصراحة، بل تسرد كل شّخصيّة الحدث بطريقتها الخاصة، ووفق منظورها الشخصي، وهذا تنويع الحواري والتعدد الصوتي يجعل القارئ الواعي يختار بكل حرية الموقف المناسب، ويرتضي المنظور الإيديولوجي الذي يلائمه.

مما لا شكّ فيه، أن لأهمية النضال الثوري بوصفه أداة لإدراك الشّخصيّات قيمته للوقوف ضد التحديات التي تواجهها في لحظة تاريخية جديدة (الاستفتاء)،وهذا ما عبرت عنه كل من شّخصيّة "**الشريف**" و"**العربي الموستاش**" لإظهار إشكالاتها (أنا لا أثق في هذا الاستفتاء/ لماذا نثق الآن في فرنسا وتاريخها سلسلة من الخداع/ الاستفتاء خيانة للدماء، خيانة للثورة) إدراكا منهما الكيفية التي يتم بها استرجاع الحرية في أطرها التاريخية المقاومة للانتصار، دفاعا عن الفكرة المركزية للحقيقة الإنسانية والنضالية التاريخية: ما أخد بالقوة يسترجع بالقوة والتضحية.

يبدو أن الإحساس بالتمزق والتشرذم نتيجة اختلاف الآراء ووجهات النظر هو الذي دعا كلاّ من "**يوسف الروج**" و"**السي رابح**" إلى استنهاض حلم الاستقلال، وبلورة الشعور الموحد الذي يراود الشعب الجزائري عبر

أساليب فكرية فاعلة بمراجعة الأسباب التي أدت لتقرير المصير (لا شك أن فرنسا انهزمت عسكريا وإلا كيف ترضى بالاستفتاء/ أعلنت عن انهزامها عسكريا) والدعوة إلى الاحتكام لتعاليم القرآن؛ فإن مالوا إلى ترك الحرب ورغبوا في المسالمة نميل إلى ذلك و نفوّضْ الأمر إلى الله، ونثق به فلن يخذل شعبا جاهد في سبيل هويته الدينية والتاريخية والإنسانية.

يقدم الناص من خلال تأطيره اجتماع مناقشة الاستفتاء وتقرير المصير، وتنظيمه لأقوال الشّخصيّات عصارة المحكي الروائي الإبداعية الفنية الجمالية، والرمزية الدلالية على المستوى الأيدولوجي، والمنظور المباشر للشّخصيّات المتفاعلة مع الأحداث "محمّلا إياها الإحساس بعظمة المسؤولية، وجعل المتلقي في مقام ما أدته الثورة على الوجه الأمثل، وفي مستوى تعهده بالحماية اللازمة من النسيان"[1] ومن خلال تعددية الأطروحات الفكرية يجسد الناص أطروحة الخطاب المرجعية التاريخية والوطنية والإنسانية الجزائرية، وترسيخها في الضمير الجمعي الذي يشكّل الحياة المستقبلية للإنسانية، ويصون شواهدها التاريخية ويحافظ على هويتها الوجودية.

[1] عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 25.

الفصل الثالث:
جماليات الفضاء المكاني في رواية حائط المبكى

أولا: مفاهيم المكان الرؤية والتحليل

I. مفهوم المكان الروائي

II. المكان الروائي والفضاء الروائي

III. المكان وعلاقته بعناصر الخطاب الروائي

IV. أنواع الأفضية المكانية وأشكالها في النص الروائي

ثانيا: جماليات الفضاء المكاني في رواية حائط المبكى

I- صور المكان في "حائط المبكى"

II-جماليات العتبات المكانية

III- المكان وعلاقته بالزمن والشخصية

ثالثا: شعرية التقنية المكانية في "حائط المبكى" (ملخص ومحاولة تركيب)

أولا: مفاهيم المكان الرؤية والتحليل:

I. مفهوم المكان الروائي:

يعد المكان محورا أساسيا من المحاور التي تقوم عليها الرواية، فهو يلعب دورا مهما في تشكيل بنية النص الروائي، بوصفه العنصر الأساسي الذي يتطلبه الحدث الروائي، فضلاً عن كونه العنصر الأبرز في إطار وجود الشخصية الروائية وثبات هويتها وكينونتها، وهذا ما يتجسد في مختلف سلوكها وعواطفها؛ إذ يحمل المكان دلالات مختلفة، معبرا عن نفسية الشخصية ومتوافقا مع رؤيتها، "كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدس؛ إذ تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر"[1]، وبحكم وظيفته التأطيرية للمساحة التي تقع فيها أحداث العمل الروائي، أصبح المكان ضروريا، يلازم الروائي في بناء عالمه التخيلي ومن دونه تتلاشى باقي العناصر المشكلة للنص.

إن المقصود بالمكان في الرواية هو الفضاء التخييلي الذي يصنعه الروائي من كلمات، ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث، وهو رغم كونه مكونا أساسيا من مكونات النص الحكائي، إلا أن حظه من الدراسة الأدبية مازال فقيرا[2]، واجتهد النقاد الغربيون في دارسة المكان وتوضيح أهميته؛ إذ يصفه "شارل كريفل"(Charles Crevel) "بأنه هو الذي يؤسس الحكي، لأن الحدث في حاجة إلى مكان يُقَدِّر حاجته إلى فاعل وإلى زمن، والمكان هو الذي يضفي على التخيل مظهر الحقيقة"[3] لهذا أمسى المكان شرطا أساسيا للروائي كي يبني عليه عالم ويحي فيه المجتمع الروائي[4]؛ هذا المجتمع الذي تعيش فيه مجموعة من الشخصيات ،ترتبط فيما بينها بعلاقات محددة ونظم اجتماعية متنوعة، ومما لا شكّ فيه أن المكان لا يبنى منعزلا عن باقي العناصر الحكائية السردية المكونة للنص

[1]حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 31.

[2]عمر عاشور (ابن الزيبان): بناء المكان الروائي، مجلة اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة البليدة 2، الجزائر، مج6، ع1، 2018، ص 41.

[3]شارل كريفل: المكان في النص، ضمن كتاب جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)،2002، ص73.

[4]مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص127.

الروائي (الشخصيات والأحداث والرؤية السردية والزمن)، فالترابط الوثيق بين الشخصيات والمكان هو الذي يحدد المواقف والأفعال والرؤى التي تتأسس بدورها على الرؤية التي يجسدها السارد[1]، فضلا عن أن المكان ينظم الحدث في العملية الحكائية، وذلك أنّ النص الروائي يتسم بتنوع الأحداث وتغيرها، ويقتضي هذا الأمر تعدد الأماكن، وهو أحد أشكال الوجود الذي بدوره يفترض وجود الزمن؛ فالمكان هو القرين الضروري للزمان[2]، إننا لا نستطيع بسهولة تصور آية لحظة تمثل المجال المادي لوقوع الأحداث والصراعات التي لا تأخذ طابع الإثبات والمصداقية، إلاّ بربطها بالزمن.

إذن المكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها بعض، ولا تقتصر أهميته فقط على مستوى البناء، بل تتجلى أيضا على مستوى الحكاية (المدلول) من خلال خضوع كل من الشخصيات والأحداث لإحداثيات المكان، معتمدة على اللغة التي أخذت على عاتقها مهمة التصوير الفني للأحداث ووضعيات الشخصيات الروائية، مما يسهم في تجسيدها وجعلها أكثر قبولا وفهما لدى المتلقي[3] وهذا يعني، أن المكان يسهم في صنع المعنى حين يحوله الروائي إلى أداة للتعبير عن مواقف الشخصيات من العالم[4]، ما يؤكد على واقعيته اللغوية التي تقوم بوظيفة بنائية دلالية وجغرافية تشكلها حركية ومواقف الشخصيات، هنا وجب التميز بين (**المكان الخارجي والمكان الفني الروائي**) ؛فالخارجي هو المكان الواقعي الحقيقي الذي يتموضع على الخرائط بكل أبعاده الهندسية، وتتحدد مرجعيته عن طريق الاسم الذي يحمله ويتميز به، وعن طريق تلمس ملامحه التي يتصف بها، كل هذه العناصر تسهم في تحديد هويته واختلافه عن غيره، أما المكان الروائي، هو مكان متخيل لأنّ النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانًا خياليًّا، له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة[5]فهذا المكان صنعته اللغة لدواعي التخيل

[1]مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 127.

[2]إيان واط: نشوء الرواية، ص26.

[3]سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة) في «ثلاثية» نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مصر، طبعة خاصة بمهرجان القراءة للجميع، 2004، ص115.

[4]حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 70.

[5]مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 127.

الروائي يكون أكثر انزياحا، وأقل خضوعا للمفاهيم والمقاييس الهندسية، لأن بناءه مرتبط بقدرة اللغة وإمكاناتها على التعبير والوصف الذي يقرب الروائي به المكان للقارئ؛ فبالوصف الذي يرسم صورة بصرية يجعل إدراك المكان بوساطة اللغة ممكنا[1]،ويختلف ذلك من روائي لآخر، ويرتبط بالقدرة على تحقيق مصداقية تلقيه لدى القارئ، ودفعه إلى تشكيله من جديد.

II. المكان الروائي والفضاء الروائي:

احتل المكان الروائي مكانة بارزة، وحضي باهتمام النقاد والمنظرين في مجال دراسة الرواية، وأكسبته هذه العناية مفاهيمَ مختلفة باختلاف دارسيه، وقد برز على الساحة النقدية مفهوم جديد تحت مسمى (**الفضاء الروائي**) ونتج عن تداول المفهومين وتداخلهما اختلاط واسع، ويكاد الفارق بينهما غير واضح في مجمل الدراسات، حين يستخدم أحدهما بدلا عن آخر.

شكّل مفهوم "الفضاء الروائي" أهم معضلة واجهت الدراسات النقدية المعاصرة المهتمة بالنص الروائي، فهو مصطلح غير قار من حيث المفهوم، حين يتعلق الأمر بعلاقته بالمكان، مما أدى إلى اختلاف الآراء بين المختصين في هذا المجال، ويرجع ذلك، لعدم تلقي هذا المفهوم الحظ الأوفر من الدراسات بالقياس للزمن والشخصية والرؤية السردية، ولأن النقاد الغربيين يصطنعون مصطلح المكان إلاّ عرضا، ولدلالات خاصّة، وعبر حيّز ضيّق من نشاطهم، أما المصطلح الذي يشيع عندهم ويعنونون به كتبهم ومقالاتهم فإنما هو مصطلح الفضاء"[2].

وفي مقابل ذلك، نجد في النقد العربي المعاصر هيمنة مصطلح "المكان"، حين ظهرت نصوص روائية عنونّت به مما أسهم في توسيع معنى المكان الروائي وأبعاده وتحميله دلالات متميزة[3]استنادا للدراسات النقدية الغربية؛ فالمفاهيم التي ظهرت أستثمرها الدرس العربي، وكل ما كتب عن هذه البنية الحكائية بقي محصورٌ في رتبة

[1]سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية 1980-1990 (دراسة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص 252.

[2]عبد الملك: مرتاض في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 121.

[3]مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 128.

الاجتهادات*، وراح كل دارس يُعرّف المكان كل حسب تأويله، وبناء على ذلك، ظهرت دراسات عدّة تهتم بمقولة الفضاء الروائي والمكان الروائي، وعملت على تحديد مفهومه والبحث في شعريته وجماليته.

يرى "حميد لحمداني" أن الفضاء من مكونات الخطاب الروائي، وكانت جهوده في التميز بين المكان الروائي والفضاء الروائي مهمة؛ فمن خلال طريقة تحديد ووصف الأمكنة لاحظ أنها تأتي متقطعة، وهي لحظات تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار، ويقول :"إن تغيير الأحداث وتطورها يفرض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها، حسب طبيعة موضوع الرواية؛ لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية"[1]،واعتبرت دارسته من الدراسات الرائدة التي أزالت اللبس؛ أكثر انسجاما نقديا وأكثرها منطقية، وانتهت أغلب آراء النقاد من خلالها إلى التميز بين (المكان الروائي والفضاء الروائي)؛ وأطلقوا مصطلح الفضاء على "مجموعة الأماكن التي يتم بناؤها في النص؛ إذن هو مجموع هذه الأمكنة، وهو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان؛ والمكان بهذا المعنى مكون للفضاء"[2]ووفق هذا المفهوم، فإن "الفضاء الروائي شمولي يشير إلى المسرح الروائي بكامله"[3] بينما المكان الروائي يتضمن جزءا مما احتواه الفضاء الروائي.

ويتفق مع حميد لحمداني الناقد "سمر روحي الفيصل" مؤكدا على حرص البنيويين على التميز بين المكان الروائي والفضاء الروائي؛ ذلك أن "الرواية تحتاج إلى أمكنة عدّة تواكب تطور الحوادث وحركة الشخصيات، ويمكن القول، أنّ مجموع هذه الأمكنة الروائية يشكل الفضاء الروائي، بحيث يعدّ المكان مكونا من مكونات الفضاء"[4] وكأن الفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعا، وهو سبق لها، وهذا ما يذهب إليه" جورج بولي"(George Polet)إذ

*هذا ما يذكر حميد لحمداني حين يميز بين الفضاء والمكان قائلا: تعتبر أغلب الأفكار الواردة تحت هذا العنوان تأملات شخصية في طبيعة الحكي يمكن اعتبارها مجهودا خاصا في إطار البحث عن حقيقة مفهوم الفضاء وعلاقته بمفهوم المكان (ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 62).

[1]حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 62-63.

[2]مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 130.

[3]حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 63.

[4]سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 74.

يقول: "يوجد أولا الفضاء ثم الأمكنة التي تجد نفسها في الفضاء"[1] إذن كل هؤلاء يرون أن المكان دال على مفرد، بينما الفضاء هو مجموع الأمكنة المتعددة.

ويشير الناقد "سعيد يقطين" أن الفضاء أهم من المكان كونه "يشير إلى ما هو أبعد من التحديد الجغرافي وإن كان أساسا، إنه يسمح بالبحث من فضاءات تتعدى المحدود، والمجسد بمعانقة التخيلي والذهني، ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء"[2]يتضح أنّ الفضاء واسع ويتسع لمختلف الأمكنة.

في حين ذهبت "سيزا قاسم" إلى اعتبار الفضاء الروائي مكونا خياليا له مقوماته وأبعاده المتميزة، ويظهر على امتداد الزمن الروائي ويصاحبه ويحتويه[3] فضلا عن أنّ المكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحدث.

بينما نجد "عبد الملك مرتاض" يحاول الفصل في المفهومين مقترحا مفهوماً آخر هو(**الحيّز**)[4]، وفي رأيه يحوز هذا المفهوم على صفة الشمولية أكثر مما يحققه الفضاء؛ إذ يعتبر الحيز عالماً دون حدود وبحراً دون ساحل؛ إنه امتداد مستمر ومفتوح على جميع الاتجاهات والآفاق، وبناء على ذلك، تبنّى مفهوم الحيّز وفرق بينه وبين الفضاء و المكان؛ فمن منظوره "الفضاء قاصر بالقياس للحيّز؛ لأن الفضاء يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، في حين الحيّز ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن وحجم والشكل ،أمّا المكان يريد أن يقِفَه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[5] هكذا يحصر المكان في المفهوم الجغرافي ويقصي الفضاء لقصوره.

وقدّم الناقد "حسن بحرواي" مشروعه النقدي من خلال تناوله العناصر الثلاثة المكونة للعمل السردي (الفضاء والزمن والشخصية) في كتابه " بنية الشكل الروائي"، غير أننا نلحظ تارة اعتماده لمصطلح المكان الروائي بنفس مفهوم الفضاء الروائي، إذ يُعرّف المكان الروائي قائلا: "إن الفضاء الروائي مثل المكونات الأساسية

[1]عبد الله شطاح: شعرية المكان في الرواية الجزائرية (1992-2002)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه؛ النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة الجزائر 1 بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2013، ص 88.

[2]سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص 240.

[3]سيزا قاسم: يوري لوتمان (مشكلة المكان الفني)، مجلة عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ع8، 1987، ص 59.

[4]عبد الملك: مرتاض في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص141.

[5]المرجع نفسه، ص 157.

للخطاب السردي ولا يوجد إلا من خلال اللغة"[1] وتارة أخرى، نجده يُعرّف الفضاء بقوله: "الفضاء في الرواية ليس سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والديكور الذي تجري فيه الأحداث، والشخصيات التي يستلزمها الحدث"[2] وهو هنا يذهب إلى ما ذهب إليه معظم النقاد، ويتوافق مع رأي "حميد لحمداني" ويرى أن مجمع الأمكنة المبنية في الرواية تشكّل الفضاء الروائي.

عمومًا، هذه الجهود والآراء النقدية حاولت مقاربة المفهومين حسب اجتهاد كل باحث، وهي دلالة على اهتمام الدارس العربي بعنصر المكان في الخطاب الروائي؛ وتذهب في الأخير إلى دراسة الفضاء من حيث هو جملة من الأمكنة التي يتحرك عبرها خط العملية السردية والأحداث.

يظل مفهوم المكان الروائي عالما تخيليا قائما بذاته وليس مجرد حيز جغرافي، صنعته اللغة؛ وبني لأغراض تخييلية روائية الهدف منها أداء وظيفة تخييلية على مستوى البناء بإنشاء علاقات تجاور مع أماكن أخرى، كما يسهم في تشكيل الفضاء الروائي، وفي صنع المعنى على المستوى الدلالي، بتوظيفه توظيفا دلاليا لإضفاء الدلالة على الحكاية، وهو المؤطر للأحداث، والشخصيات التي تقوم عليها الوقائع والأحداث في الرواية.

III. المكان وعلاقته بعناصر الخطاب الروائي:

إن المكان هو المجال الذي تقع فيه أحداث الرواية "سواء جاء في مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث"[3] وهذه البيئة الوصفية كما يطلق عليها "فيليب هامون" (Philippe Hamon) تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث، وهو يسهم في حركة الشخصيات ويضفي على علاقته بها دلالات خاصة، وبالوصف تتضح هذه الدلالات، و"كأن وصف البيئة هو وصف لمستقبل الشخصيات"[4] عن طريق اللغة، وهي أداة رسم المكان وبنائه وتشكيله، ومن خلال اللغة يقرب الروائي

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 27.
[2] المرجع نفسه، ص 31.
[3] المرجع نفسه، ص 30.
[4] فيليب هامون: في الوصفي، تعريب: سعاد التريكي، دار الحكمة، تونس، ط1، 2003، ص 121.

الأمكنة ويحولها لفضاء مرئي، وهنا يلعب الوصف دورا مهما في تقديمه للقارئ، وقد أولاه "جيرار جنيت" أهمية كبيرة لا تقل عن أهمية السرد في تشكيل المكان الروائي على اعتبار من أنه "أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف، وفي نظره أن الأشياء يمكن أن توجد دون حركة على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون دون أشياء"[1] وبناء على ذلك، فالوصف إلى جانب السرد عنصر من عناصر البناء داخل النص الروائي، يؤدي وظيفة «**جمالية تزينية**» تنتج عنها استراحة في مساحة السرد، تنبه القارئ حين يتوقف الحكي، وهنا يجعل السارد من الوقفة الوصفية أداة تزين وزخرفة عندما يعمد إلى إبراز جمال الشخصيات، أو طبيعة أمكنة أو غيرها من الأمور التي تقبل الوصف جماليا ،ووظيفة «**تفسيرية**» يكون فيها للوصف رمزية دالة على معنى معين في سياق الحكي[2]، تلعب من خلاله اللغة دورا بارزا في تفسير حالة الأشياء والشخصيات الروائية ظاهريا وباطنيا من خلال علاقتها بالأمكنة، وهنا يصبح الوصف عنصرا أساسيا في العرض السردي يسمح للقارئ بمعيشة المكان مؤديًا «**وظيفة إيهامية**» قائمة على إيهام القارئ بواقعية الأحداث؛ إذ يقوم وصف المكان بعقد أواصر الحميمية بين النص والمتلقي، وينقل له المكان بكثافته وضلاله، وتفاصيله، ومنه التخيّل وتصور الأمكنة التي عرضها الروائي ويفتح له مجالا للتأويل، وهنا تبقى اللغة الوسيط بينهما.

تصنع اللغة الوصفية مكانا تخيليا، بوصفها إطارا للخلفية التي تدور فيها الأحداث، وتتحرك الشخصيات الروائية فيه؛ وتقدم هذه اللغة المكان الروائي أساسا وفق وظيفتين: «**الوظيفة الشعرية والوظيفة الإرجاعية**» واستنادا لهاتين الوظيفتين تنهض اللغة الوصفية للمكان، وتعمل على استثمار كل الإمكانات التي تتيحها لها اللغة على مستوى النص الروائي[3] «**فالوظيفة الشعرية**» تؤكد بها اللغة الوصفية للمكان ذاتيتها، حين يدرك القارئ في النهاية أنه أمام بناء جديد للغة؛ من خلال توسلها آليات الانزياح والتغريب، والانحراف والغموض، كل هذا ينتج

[1] جيرار جينت: حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، ص 76.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 79.

[3] جوناثان كولر: الشعرية البنيوية، تر: السيد إمام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص 71.

نصا على قدر كبير من الكثافة، وتعدد الدلالة وضبابية المعنى، وبعد الاحتمال الذي يشكل الخيط الرفيع الذي يربط بين الكتابة وفعل القراءة[1] ،بيد أن اللغة التي يبني على أساسها الروائي أمكنة عمله تنهض من واقع تخييلي إبداعي، تحلق فيه اللغة الشعرية في آفاق مراوغة المعنى.

في مقابل ذلك، تحاول اللغة رصد الواقع، وتجتهد في نقله ومحاكاته بما يتناسب مع سياق التخييل وفق «**وظيفة إرجاعية**» تكون إحالة إلى الواقع؛ "فالواقع مهما شط الجدل به وبعلاقته مع النص، يبقى كامنا في اللغة بحسب ما تقوم به اللغة الروائية نفسها، ومتعلق على الدوام بفعل اللغة وبفعل الابداع، وخاضع لمهارة المبدع ،وهو يتوسل لغته لتقوم بفعل الكشف والاستكشاف"[2] ؛أي أن فعل الكشف والاستكشاف، المرتبط بالوظيفة الإحالية للغة في بناء المكان يقوم على إغراء القارئ للقراءة والتأويل ويتطلب ذلك الكيفية التي يشتغل بها الوصف في النص، ومدى مراعاة المرجعيات الواقعية، وبعده يصبح للتأويل قيمة أساسية في "مشاركة القارئ في بناء المعنى ليجعل المبدع النص الروائي منفتحا على الذات القارئة"[3] بمعنى يصبح المتلقي بوساطة الوصف المكاني مشاركا في الحكي، ينتقل من العالم الطبيعي الواقعي إلى عالم الرواية المتخيل.

إن العناية الفائقة بإضفاء المصداقية على المكان الروائي، هي التي "تجعل الوصف يقف على المنطقة الحافة بين الجمالي/الشعري والتوثيقي/المرجعي، وعلى أساسها تنبني شعرية التفاصيل"[4]ومن ثم تسهم في بناء النص وتشكّله الروائي.

1- المكان وعلاقته بالحدث:

الحدث هو صلب المتن الروائي؛ هو المحرك الأساسي لمجمل العناصر الفنية للعمل الروائي، وعلى رأسها المكان، وهو عبارة عن سلسلة من الوقائع المتصلة فيما بينها، وتتسم بالوحدة الدلالية، ونظام من الأفعال ولكل

[1] عبد الله شطاح: شعرية المكان في الرواية الجزائرية، ص 229-230.
[2] المرجع نفسه، ص 247.
[3] حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص 19
[4] ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء الروائي، (ضمن كتاب جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي)، ص 44.

فعل فاعل وهو الشخصيات الرواية المكلفة بالقيام بالأحداث الروائية والسير وفق أدوارها التي لا تتحقق خارج نطاق البيئة المكانية التي تحتوي على الأحداث من بداية الحكي لنهايته؛ وعلاقة الحدث بالمكان علاقة استلزامية تجعلنا نطرح سؤالنا الأبدي أين تقع الأحدث؟! فيكون الجواب "وقوع حدث من الأحداث يفترض تعيين موضع له"[1]إذ يحتاج المحكي إلى المكان لوقوع الأحداث وغياب المكان يعني غياب الحدث.

يحقق الحدث الروائي بمختلف علاقته مع باقي العناصر السردية (الشخصيات والمكان والزمان) الفعل السردي؛ "فالحدث الروائي لا يقدّم سوى مصحوبا بجميع إحداثياته المكانية، والزمنية من غير وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية"[2] ذلك أنّ المكان في اتصاله بالحدث يكسبه المصداقية والواقعية، والجمالية الفنية حين يؤطره، ويمنحه طابعا ملموسا ومجسدا في إطار مكاني يعطي الحدث المعقولية، وقبول الوقوع لدى المتلقي.

نخلص إلى أنّ وحدة البناء السردي تتمظهر في ترابط مكوناته وعناصره؛ إذ نجد البيئة المكانية هي التي تحتوي بقية العناصر وتقيم فيما بينها علاقة تأثير وتأثر، أي، أن الحدث يتصل بها بوصفها إطاره الذي يجري فيه، كما أن الشخصيات الروائية ترتبط بها على اعتبار أنها مسرح الحدث الذي تتحرك فيه، ويقترن بها الزمن من خلال الحدث المحكوم بفترة زمنية، هي نقطة انطلاقه ونقطة إدماجه في مكان معين، تقوم فيهما الشخصيات بفعل الحدث.

2- علاقة المكان بالشخصيات:

ترتبط الشخصية بالمكان ارتباطا وثيقا، ولا يتحقق وجود المكان إلا بوجودها، ومعها تتحقق حركيته؛ "فالمكان والشخصية يستمدان معناهما من بعضهما"[3]، إذ ترتسم خصوصية الشخصية على اختلاف انتمائها سواء

[1] شارل كريفل: المكان في النص، (ضمن كتاب جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي)، ص 74

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 29.

[3] كولدنستين: الفضاء الروائي، (ضمن كتاب جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي)، ص 33.

الثقافي أو الديني، أو التاريخي بوساطة المكان، فيكون بمثابة الصورة الكاملة لما تخفيه في دواخلها، والمساهمة في إبراز مشاعرها.

ومما لا شكّ فيه، أن الشخصيات الروائية عنصر من العناصر المهمة في الحكي، وهي تنتمي لبيئة مكانية تتحرك فيها وتنتقل منها وإليها، وتستمد منها هويتها؛ فهي "تعكس حقيقة الشخصيات ،ومن جانب آخر فحياة تلك الشخصيات تفسرها طبيعة البيئة المكانية التي ترتبط بها"[1] انطلاقا من هذه الجوانب يتضح نوع من السلطة يمتلكها المكان عليها، وعلى سير الأحداث داخل النص الروائي؛ قائمة على أساس الشخصيات بوصفها فواعلا أو مجتمعا، وممارسة لعلاقات داخله فينتج عنها شيء من الإرغام، وفرضا بالعيش والتأقلم معه وفق قيمه، ومن هذا المنطلق تنمو العلاقة بين المكان والشخصيات داخل النص، لأن المكان هو مختزل مشاهدها وتاريخها المتشكل من تجاربها ومشاعرها، والأحداث التي تمر بها في مسارها داخل النص الروائي، تلك السلطة تمنح القارئ معرفة تمكّنه من صياغة مشاعر الشخصيات ونفسيتها وانفعالاتها، وحتى الحكم عليها من خلال تواجدها في المكان "فتكشف البنية المكانية عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصيات"[2] وبعيدا عن كونه إطارا جغرافيا يصبح المكان تعبيرا عن أمور غير ظاهرة مثل الأمور الفكرية والنفسية.

لم تعد الأمكنة في الرواية مجرد رقع جغرافية تتحرك داخلها ومنها الشخصيات، بل أصبحت قوة فاعلة في الشخصية الروائية "إذ تدفع بالشخصية إلى التعبير عمّا يجول في دواخلها من مشاعر تنتج عن اختراقها له"[3] فتؤدي وظيفة تحفيزية حكائية بفعل الاختراق؛ وهذا الاختراق يمتاز بالقدرة على التحكم في مجرى الأحداث على مستوى المادة الحكائية المتعلقة بالشخصيات، ومعها تتحدد الأيدولوجية والصراعات الداخلية، وتتجلى من خلاله

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة) في «ثلاثية» نجيب محفوظ، ص 119.
[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 30
[3] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 219.

جمالية الانتماء المكاني لدى الشخصية الروائية، تقوم على مبدأ الانسجام والتفاعل اللذين يسهمان في تشكيل الفضاء الدلالي للنص.

صحيح أن المكان يعبر عن الشخصيات، غير أنه يمتلك صفة الانفصال عنها؛ فمثلما له القدرة على التواصل معها والوقوف إلى جانبها لتحقيق أهدافها، له كل القدرة على معارضتها، فيقف أمامها كعنصر معارض لأهدافها، وحتى طموحها، ومنه تتغير وظيفة المكان من «**وظيفة معرفية إلى وظيفة نقدية**»[1] تكون خاضعه لوجهات النظر سواء المتعلقة بالسارد أو الشخصيات.

وتبقى العلاقة بين المكان والشخصيات تنهض على ما يمكن "تسميته ببناء المشاعر، وبوصف هذا البناء بأنه المفتاح البنائي المهم لعالم النص الروائي"[2] فتصبح العلاقة علاقة وجود "فالمكان حامل لمعنى ودلالة أكثر مما هو مجرد شيء مصمت"[3]، فهو يعمل على تعميق التجربة الإنسانية واثرائها، ومنه يصبح للمكان دلالات معبرة عن الشخصية الروائية، والمجتمع الروائي الكائن فيه؛ أي التحول من المكانية الطبيعية المجردة إلى محرك للمشاعر الإنسانية، وإلى محدد للعلاقات والمواقف الاجتماعية، كل ذلك يمنح النص الروائي قيمته الإبداعية وتحقق جمالية تلقيه[4]

3- علاقة المكان بالزمن:

إن العلاقة التي تربط بين المكان والزمن علاقة تكامل؛ فكل منهما يكمل الآخر، فلا المكان يستغني عن الزمن ولا الزمان ينفصل عن المكان "فالزمان لصيق الصلة بالمكان وكلاهما يشكلان محورا جدليا لفهم الوجود"[5] إذ يتصل المكان بالزمن واقعيا؛ فوجود الإنسان في المكان كله مؤسس على الزمن، ومبني في الزمن ... الزمن مؤلفه

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، 211-215.

[2] صبري حافظ: قراءة في رواية حديثة " مالك الحزين" الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج 4، ع 4، يوليو/أغسطس/ سبتمبر، 1984، ص 173.

[3] بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 94.

[4] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 229.

[5] منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 1999، ص 49.

وهو مادته[1] والزمن أحد المكونات السردية التي تشكل بنية النص الروائي، ويختلط بشكل ما بالمكان لسبب بسيط هو الحركة؛ فالمكان ثابت على عكس الزمان المتحرك، حتى الشخصيات الروائية حين تنهض لإنجاز الأفعال الحكائية المسندة إليها تتأطر في زمان ومكان محددين، وتحركها يكسب الزمن والمكان بعدهما الحقيقي، بوصفهما اطارا للفعل وموضوعا للتجربة الإنسانية[2] وبتحرك الشخصيات تتشكّل منظومة الأحداث الروائية.

عندما يتعلق الأمر بالنصوص الروائية فإن العلاقة والصلة التي تربط بين المكان والزمن تكون أشد وأعمق لدرجة صعوبة الفصل بينهما، نظرا للدور الذي يلعبه المكان، ونتيجة ذلك، "لم يعد المكان في الرواية الجديدة يكتفي بتبطيء الزمن، أو توقيفه كما هو الأمر في الرواية التقليدية، وإنما أصبحت له تأثيرات عدة، إذ يتخلى عن دلالته الأصلية، ويحمل دلالة زمنية في البنية السردية. وقد لخصها "رولان بورنوف" في ثلاث نقاط وهي كالتالي:

- يقدم تبطيئا للزمن واستراحة درامية
- أنه يقوم بتسريع السرد عن طريق تجاور مشاهد تميزها أحداث تقع في أماكن مختلفة ومتباعدة.
- حمل الإشارات المكانية دلالة زمنية حيث نجد تزامن فعلين أو حدثين أو تواليهما.

وهذه المستويات في معالجة المكان وعلاقته بالزمن، تمكننا من الوقوف على الكيفية التي تعالج بها الرواية الجديدة المكان في الرواية "[3] وتتجلى هذه العلاقة في عملية التشكيل كعنصر مكاني، والأحداث على اعتبار أنها فعل زمني؛ فالسارد يبدأ عملية السرد إمّا بالإشارة إلى المكان أو الزمان الذي تجري فيه الأحداث "فالزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، والمكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه"[4] وهكذا يكون المكان الخلفية والإطار الذي تقع فيه أحداث الرواية، ويشير إليه الزمن ويكمله، لأنه يمثله ويسهم في تطوره.

[1] أ. مندلاو: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص 170.
[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 233.
[3] حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص 327.
[4] سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة) في «ثلاثية» نجيب محفوظ، ص 106.

من هنا تبرز قدرة الروائي في التحكم في بناء الزمن، ومدى تمكنه من تشكيل البيئة المكانية المحمّلة بالدلالات، التي تمنحه الأداة السردية للتلاعب في خطيته السرد وكسر مساره، والكيفية التي تتوزع بها الأزمنة الداخلية أو الخارجية المتداخلة، ويستلزم ذلك إطارا مكانيا يحتويها جميعها، لأن المكان ليس فقط مجرد رقعة جغرافية لها حدودها المجردة، بل هي حاضنة الصراعات الداخلية والخارجية، وخزان المشاعر وتجارب الشخصيات وتاريخ مجتمعات، يصب فيها الروائي رؤيته الفكرية، ومختلف تجاربه ضمن تشكيل زمني مكاني يُكَوِّنَان نسيجا واحدا لا يمكن تمزيقه، وهذا التعالق بين الزمن والمكان يضفي جانبا من المصداقية والحقيقة، ويوهم القارئ بواقعية الأحداث، ويسهم في سردية الخطاب وشعريته ودلالته.

IV. أنواع الأفضية المكانية وأشكالها في النص الروائي:

يتسم الفضاء بالشمولية والسعة، وبما أن مفهوم الفضاء موحد لدى أغلب النقاد والدارسين واعتبار شاسعته تشمل كل مكونات الرواية إضافة لتميزه الخيالي يخدم الروائي؛ إذ أن الرواية تحتوي على عدة فضاءات كلها مفاهيم لها أبعاد دلالية وعلاقات تربطها ببنية النص الروائي، ويتخذ الفضاء الروائي أشكالاً متعددة يقسمها النقاد على أربعة:

1. الفضاء الجغرافي (L'espace géographique):

يحيلنا هذا الفضاء إلى المكان في الرواية، ويطلق عليه "حميد الحمداني" (**الفضاء كمعادل للمكان**، ويُفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الحكي الذي تصنعه اللغة لأغراض التخييل الروائي، ويشمل معه كل من الشخصيات وأحداث من الرواية؛ "فالروائي يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية، التي تشكل فقط نقطة انطلاق، من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأمكنة"[1] ويمثل هذا الفضاء مساحة تحرك الابطال في الرواية، وهو محدود جغرافيا يمكننا من إدراكه، فحينما يتشكل من خلال عملية

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 53.

الحكي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، فهو يتوزع على أحداث مختلفة النطاقات الجغرافية، وهي بدورها تنقسم بين المجال المفتوح أو المغلق .هذا النوع من الفضاء هو أكثر حضورا وتجسدا في العمل الروائي.

2. الفضاء النصي (L'espace textuel):

هو فضاء مكاني أيضا، لكنه مرتبط بالمساحة التي تشغلها الكتابة باعتبارها أحرف طباعية ويعرف **(بالفضاء الطباعي)** "يشمل طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها"[1] فقد اهتمت الروايات المعاصرة بهذا الشكل كونه حافزا لدى القارئ، يحرص فيه الروائي على أن يكون ذات سمات جمالية تأويلية تربط بين مضمون النص وشكله.

وتشير "سيزا قاسم" إلى "أن النص الروائي يخضع إلى تنظيم مكان آخر من حيث تكوينه المادي، فالرواية تأتي في شكل كتاب يطبع بخط أو عدة خطوط مختلفة، وينقسم إلى فصول وفقرات، تضبط الجمل وعلاقاتها وترقيمها، وفواصل ونقاط، وكل هذه الوسائل تستخدم استخداما جماليا يخدم البناء"[2] وعليه، يعتبر هذا الفضاء الطباعي الورقي أحد أشكال الفضاء التي تعنى كثيرا بالوسائل البصرية من شكل الخطوط، وتنظيم الصفحات وتهيئة الرواية.

اهتم "ميشال بوتو"(Michel Butor) بهذا الفضاء كثيرا، لدرجة أنه يقدم تعريفا للكتاب؛ إذ يقول:" إن الكتاب كما عهدناه اليوم هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لقياس مزدوج هو طول السطر وعلو الصفحة، والبعد الثالث هو سمك الكتاب الذي يقاس عادة بعدد الصفحات"[3] هذه هي المظاهر التي تشكل الفضاء المطبعي للنص الروائي، بالإضافة لمظاهر أخرى تتمثل في الغلاف والرسوم والأشكال، والهوامش، والفهرس، كلّها تسهم في تشكيل الفضاء النصي، وتوجه القارئ لفهم الكتاب. إذن الفضاء النصي فضاء مكاني

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ص 55.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة) في «ثلاثية» نجيب محفوظ، ص 108.

[3] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط3، 1986، ص 112.

لأنه مرتبط بمساحة هي مساحة الكتاب وأبعاده، فإذا كان الفضاء الجغرافي مكانا تتحرك فيه الشخصيات فالفضاء النصي مكان تتحرك فيه عين القارئ ووعيه.

3. الفضاء الدلالي (Espace sémantique):

هو الصورة التي تشكلها اللغة الحكي وما ينشأ عنها من بُعدٍ يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام[1] ويعرف (**بالفضاء المتخيل**) له صلة بالصور المجازية التخيلية، وهو يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي؛ أي نتاج الأبعاد الدلالية التي يختار الروائي فضاءها بلغة حكائية تتضمن دلالة حقيقية واقعية، ودلالة مجازية خيالية؛ وهذا الفضاء ليس له على الواقع مجال مكاني ملموس، لأنه مجرد مسألة معنوية، يطلق الروائي العنان لخياله ويحمل القارئ معه حتى يقرب له الصورة وإعطاؤها دلالات مجازية جمالية "تحتمل وجود مجال مكاني معين يمكن إدراكه أو تخيله، كما تحتمل إمكانية وجود شخوص أو أحرف طباعية "[2]؛إذن هذا الفضاء هو الصورة والشكل الذي تهب اللغة نفسها له، ورمزها الدلالي في علاقتها بالمعنى.

4. الفضاء كمنظور (L'espace comme perspective):

يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي بوساطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه المسرح[3] ويشبه هذا زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب عالمه الروائي، فيكون فضاءً بوصفه منظورا روائيا، فيبدو العالم الروائي بما فيه من أبطال أو أشياء مشدودا بمحركات خفية يديرها الراوي الكاتب، وفق خطة مرسومة[4] وكأنه يقبع خلف الخشبة المسرحية يشرف على العمل ككل؛ ليظل كل شيء تحت رقابته "والفضاء يتأسس بوساطة وجهات نظر متعددة، بدءًا من الراوي؛ بوصفه كائنا تخييليا، ومن خلال اللغة التي يستخدمها في

[1] مصطفى الضبع: استراتيجية المكان (دراسة في جماليات المكان في السرد العربي)، الهيئة المصرية العامة، مصر، (د.ط)، 2018، ص 53.
[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص61.
[3] مصطفى الضبع: استراتيجية المكان (دراسة في جماليات المكان في السرد العربي)، ص 53.
[4] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص61.

تشكيل أفضيته، ومن بقية شخوص الرواية"[1] وهكذا يمكننا النظر إلى الفضاء بوصفه منظورا روائيا على أنه شبكة من العلاقات، ووجهات النظر التي تترابط تنصهر جميعا لتشكيله وتشييده.

بالنظر إلى أشكال الفضاء الروائي يتبين أن كل من (الفضاء الجغرافي والفضاء النصي) يتعلق بفضاء الحكي الروائي من حيث هما بنية معمارية في الواقع أو على الورق، وفي كلتا الحالتين يمكن أن نصل من خلالهما إلى المغزى الفكري والأيديولوجي، وحتى الرمزي للنص[2] ووفق هذين المفهومين فالفضاء هو المساحة المكانية.

تبني هذه المساحة المكانية علاقات دلالية، وتصنع صورا رمزية تخيلية يشير إليها (الفضاء الدلالي) من شأنها إبراز رؤية الكاتب وتوجهاته الفكرية، أو تظهر للقارئ وجهات نظر؛ إذ إنّ تحديد الأمكنة المتخيلة لدى الروائي وربطها بمجموع المنظورات، يجعل المتلقي مُفعما بالإيحاءات الدلالية؛ فاعتماد أمكنة مثل: البيت، والسجن، والمقهى والتحرك بينها يجعل الفضاء الروائي مليئا بالتصورات الذهنية والدلالية "فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه"[3] على اعتبار أنّ المساحة المكانية الواقعية أو الطباعية شبكة من العلاقات ووجهات النظر، التي تتضامن لتشيد الفضاء الذي تجري فيه الأحداث.

مختزل القول، إنّ كل هذه الفضاءات تتحد مع بعضها البعض على صورة تكاملية وتشكل في النهاية الفضاء؛ فضاء الرواية.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 32.

[2] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل " الطاهر وطار. عبد الله العروي. محمد لعروسي المطوي")، ص 32.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

ثانيا: جماليات الفضاء المكاني في رواية حائط المبكى:

I-صور المكان في "حائط المبكى":

لكل حدث زمانه ومكانه يحدد خصوصيته، سواء كان حدثا واقعيا أو خياليا ، إذ يشكل المكان إطارا تكميليا لوظيفة الخطاب السردي القصصية، وعلى الرغم من الاختلاف بين المكان الواقعي والمكان والمجازي في الحدث الروائي، إلا أن هناك علاقة وطيدة بينهما، تكمن في درجة الانعكاس التي يتركها المكان على مستوى النص الروائي، بوصفه حياة ورقية عامرة بالحركة والتواصل الإخباري، الذي يربط بين الشخصيات الخيالية بمختلف أبعاده الواقعية والفنية؛ وعبر لغة مجازية تصقل عملية النقل بين واقعية المكان وبين أدبيته، تكون قادرة على الإبداع وجعله ابتكارا جديدا يتماهى فيه الجمالي الواقعي والأدبي، هنا، يتشكل المكان التخييلي استنادا على ما تختزنه ذاكرة السارد وما تحمله رؤاه من تجريدات ذهنية للمواقع الموصوفة.

بعد قراءة تمظهرات المكان في النص الروائي من خلال المبحث السابق حول أشكال الأمكنة، وأثناء قراءة ومناقشة فكرة المكان في رواية "**حائط المبكى**" نلتمس حضورا مكثفا لأماكن واقعية، تفتح جملة من التساؤلات في ذهن القارئ عن طبيعة العلاقة بينها وبين الأمكنة المرجعية في الواقع ؛"فالمشهد السردي يوحي بأمكنة أخرى يستطيع أن يتخيل القارئ علاقتها بالأمكنة المذكورة"[1]، إذا إن السارد عمد إلى بناء نصه على ثوابت الهوية الواقعية والمرجعية، داعيا القارئ لفض أسرار لغته وفك شفراتها المضافة للأمكنة الموصوفة، وفهم العلاقة بين المتخيل والمرجع الذي يبقى أسير وجهات النظر العادية.

إن المكان في "**حائط المبكى**" صورة واضحة المعالم موغلة في التقرب من عين المشاهد العادي، غير أنها تحمل هوية سردية مختلفة، بوصفها تشكيلا لغويا من تصوير خيال المبدع، ينفصل فيه المتخيل عن المرجع أحياناً.

[1] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص 146.

استطاع السارد تحديد صور الأمكنة جماليا وفنيا، مبرزا أهميتها في حياة بطل الرواية وأحداثها، فجاءت بنيات هذه الأمكنة متنوعة ومتعارضة فيما بينها مغلقة أحيانا ومفتوحة أحيانا أخرى، تحتوي أحزانه وانكساره وتسجل تمرده وإبداعه.

ويمكن جمع مظاهر الأمكنة في النص الروائي من خلال استنطاق أجواء النص الداخلية وفق الشكل الآتي:

أولا: دلالة المغلق والمفتوح:

1- رهاب المكان المرجعي والمتخيّل:

يجد السارد بابا لولوج دواخل وجوانيات شخصيات النص عامة والبطل الرسام بشكل خاص، فيشكل حينها على منوال نفسياتهم المتعبة والحالمة أمكنة مفتوحة، ومغلقة تضمر الكثير من الأسرار، وتحمل من الوضوح ما تظهره من سلوك ومواقف، ويشترك كل من السارد برؤاه والشخصيات الروائية بجوانيتهم في رسم أشكال متعددة المعنى؛ ذلك أن مسألة الانغلاق والانفتاح ليست فقط جغرافية بقدر ما ترتبط بالحالة النفسية للشخصيات، وما تعيشه من ظروف وأحوال، فالانفتاح أو الانغلاق نفسي يمنح الشخصية اضطرابا أو انشراحا وعودة للذات.

إن مجموع التصورات الذهنية حول تشكيل الأمكنة المغلقة والمفتوحة تتجه صوب معنى واحد للمكان المتخيّل في الرواية، لذا يمكن القول إنّ المكان المتخيّل هو" المكان المصوّر من خلال خلجات النفس وتجلياتها، وما يحيط بها من أحداث ووقائع؛ أي من خلال الحالة النفسية التي يكون فيها السارد أو شخصيات الرواية، وليس المكان المصوّر كما هو قائم فعليا، دون تدخل شعوري أو نفسي من السارد"[1] وينطبق هذا المفهوم على الكثير من الأمكنة المغلقة، والمفتوحة الحاضرة في سياق التبئير الخارجي للحظات الحزن والارتباك والضياع، التي تعاني منها شخصيات النص، ولا سيما مراحل تجاوز قساوة الظروف ومرارة الوحدة، ففي هذه الحالات والمواقف يتغير الحس

[1] شاكر النابلسي: جمالية المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.ص 16.

الطبيعي تجاه تلك الأمكنة، التي تملك القدرة الممكنة للسطو على عواطف الشخصية وأحاسيسها؛ مكان الهوية ومكان التمرد والحرية والإبداع، ومكان الخوف والقلق من المستقبل.

إن مسرح الجريمة بوصفه مكانا مفتوحا، يتحول إلى هاجس مؤرق للبطل الرسام، وبالتالي، يتردد صدى تلك الهواجس المقلقة على شكل حوارات داخلية صوب المدى اللانهائي لتشويش الصوت الداخلي الفكري والذهني، ووفق لذلك يرسم "**البطل الرسام**" تجلياته وأحاسيسه تجاه هذا المكان الهَمّ الشاغل، فيتحول هذا الصوت الداخلي إلى انطباع مضطرب، ومقلق حد الفزع.

«**فكرت أن أزور مكان الجريمة ذاك المساء، حتما هي فكرة مجنونة لأن الشرطة ستظل تراقب المكان على اعتبار أن المجرم من العادة أن يعود حيث ارتكب جريمته ...ليس عسيرا أن تتعرف الشرطة علينا، يكفي أن تلاحظ آثارا لأقدام مختلفة، أملي الذي أتشبث به هو أن الأمطار قد محت كل ذلك ،أعيد شريط الحادثة، ما الذي تركته خلفي دليلا قاطعا علي، لا شيء طبعا، لم ألمس سوى باب السيارة حين فتحته، أو مقبض الحقيبة، لا شك أن سياط الأمطار قد أزالت البصمات من على باب السيارة، ليبقى المقبض هاجسا يؤرقني، ولكنه حملها هو أيضا، خضضت رأسي يمينا وشمالا بقوة حتى أطرد تلك الهواجس اللعينة.**»[1]

يتمظهر المكان في هذه اللحظة المضطربة حسب ما يخاطب به البطل ذاته، هذا المكان الذي ينطوي إنجاز بنيته التخييلية حسب ما يدور في أروقة عقله؛ فمسرح الجريمة يردد في الجزء الغاطس الخفي ويدور بلا انقطاع.

ينبني هذا المكان ببعده النفسي المغلق بعيدا عن الناس، حيث الاهتزازات النفسية الداخلية تعني ذات البطل فقط إضافة لذات السفاح، إذ يتم التفاعل بينهما بمساعدة السارد وما ينتجه من مصاحبات الخطاب، التي توضح الدلالة النفسية للمكان الموصوف.

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، منشورات المنتهى، ط2، 2016، ص 17.

يمنح المكان النفسي آثارا جمالية عدة، يتم تشكيله وبناؤه حسب متغيرات الخطاب، وعلى الرغم من أن السارد يبئر أمكنة واقعية أو قابلة للبناء واقعيا، إلا أنه يحاول تجاوزها نحو أماكن تخييلية صَنِيعَة الشخصية الروائية، تربك القارئ وتشتته في تجسيد مظاهر هذه الأمكنة المتخيلة، رهينة الذاكرة أو الحالة الشعورية المنزوية في الوعي واللاوعي.

إن دخول شخصية "**الرسام**" عالم الجريمة دلالة واضحة لتنوع تجسيد المكان الموصوف؛ إذ يظهر المعنى الهندسي القريب من الواقع من جهة، ومن جهة أخرى تظهر رغبة السارد في استحداث صور ذاتية وجدانية لأمكنته، ثم الزج بدلالة الخطاب إلى التعذيب النفسي، حيث الاختناق الداخلي، أو الترويض النفسي حيث مراجعة الذات.

إن "**السجن**" باعتباره فضاء مكانيا مغلقا بكل ما تحمله الكلمة من معنى، يوحي بسلب حرية الإنسان وتقيدها؛ فإذا كانت "حرية الإنسان هي جوهر وجوده والقيمة الأساسية لحياته، فإن السجن هو استلاب لهذه الحرية، وبالتالي فهو استلاب للوجود وإهدار للحياة"[1] وعلى الرغم من ذلك يحدث السارد تداخلا بين السجن بوصفه الواقعي المقتبس من المعنى المرجعي الحقيقي، وبين السجن بوصفه السردي المقتبس من المتخيل، والمعنى المجازي.، ليتجلى السجن المرجعي للقارئ مكانا مظلماً، يكون مصيرا للبطل ومآله، في مقابل ذلك، يتوجس الندم والشعور بالذنب لديه لعدم تبليغه عن الجريمة التي يعتبر نفسه مشاركا فيها، وأصبحت كابوسا لا يفارقه.

«اهتزت المدينة على أكبر عمليات مداهمة تقوم بها الشرطة لأوكار الجريمة، وأشيع سريعا بين الناس أن كبير السفاحين قد وقع في الفخ، وتنازعتني هواجس رهيبة، فرح وحزن، شجاعة وجبن، سمو ودونية...

[1] مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية (اللص والكلاب. الطريق. الشحاذ)، دار الفارابي للنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 2008، ص 106.

هل فعلاً وقع السفاح في قبضة الشرطة؟ وهل حقا قبضوا على عدد كبير من أتباعه ومريديه؟ ومتى سيحين دوري لألحق بالأتباع؟ (...) دون شك سأقضي سنوات طويلة في السجن، رفقة السفاح وطلبته»[1]

يعيش **"البطل الرسام"** سجنا ذاتيّا من المخاوف، والهواجس الذي شيّده الخوف الدائم من اكتشاف أمره في جريمة قتل الفتاة التي تم إشراكه فيها من طرف السفاح مرغما؛ سجن من الأفكار قضبانه تساؤلات قلقلة حائرة يطرحها مرارا وتكرارا.

إن السجن الذي يصنعه الضغط النفسي ومشاعر الخوف التي تعتري **"الفنان التشكيلي"** مكان خيالي غريب عن الفضاء الخارجي المرئي، عمد السارد عبره إلى تغييب الدلالات الحقيقية، إذ جعل من البطل يسرح في فضاء إبداعي فني يصور السجن مدرسة للفن، يتراوح بين فن الرسم بالريشة وفن الرسم بالكلمات، يتضمن الأول فضاء الرسم التشكيلي باعتباره عالم البطل الرسام الرئيسي، والثاني الرغبة في دخول فضاء الرسم بالكلمات ليسجل قصصا وروايات عن حياته في السجن الحقيقي، وفي كلتا الحالتين يعاني "البطل الفنان" نشوة فنية عميقة إذ يدرك نتائج هذه التجربة، ويعرف قيمته ومقامه الفني.

«وليكن فهي فرصة حسنة لتعميق مدارك الإجرام الكامن فينا، وحتما سنتخرج بشهادات كفاءة عالية، بل سيكون السجن بالنسبة إليّ مدرسة مترعة بالتجارب، مزهرة بالنماذج، ستلهمني عشرات اللوحات التي لم أحلم بها، ولا روح للفن إلا تجربته، بل ما المانع أن أسجل قصصا وروايات؟ وراء كل مسجون حكاية يمكن أن يرتقي بها الفن قولا بالريشة، ورسما بالكلمات، وقد امتلكت الأولى، فلا مانع من أن أخوض الثانية، وقد صقلت لغتي بقراءاتي العميقة في النصوص التراثية والحديثة شعرا ونثرا»[2]

اعتمد السارد على ملفوظات موغلة في أعماق النفس البشرية وعوالم الفنون الراقية الباحثة عن التحرر والخلاص التي تعايشها شخصية البطل الفنان الذي يحاول احتضان أماكن جديدة بوعي منه أو من غير وعي؛

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 73-79.
[2] المصدر نفسه، ص 79-80.

بمعانقة أبعاد الجمال والإبداع بين ثنائيات الرقي بالفنون على اختلاف أدواته (لوحة / نص) (ريشة/ كلمة) وبالتالي فالسارد يناقش من خلال نصه قضايا التجارب الإنسانية والحضارية، وكذلك نص "**حائط المبكى**" الذي ينتصر للفن ومن ثم، فالنص الروائي يتخذ الفضاء أشكالا متعددة ودلالات متجددة، تهب للرواية حقيقة كينونتها التي تحدد علاقة الإنسان بالعالم.[1] وهنا تظهر أهمية الفضاء المكاني في تنظيم إطار العام لأحداث الرواية، ففضاء مدرسة الفن هي الأنسب شكلا ليمنح "**حائط المبكى**" خصوصيتها الدالة على تعالق الذات الإنسانية بأصولها التراثية حيث الابداع والتحرر.

2- قلق المكان الحنين والانتماء:

يوحي "**البيت**" لصفة الألفة وانبعاث الدفء العائلي، والأمان العاطفي والانتماء، ويستطيع هذا المكان المغلق أن "يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو؛ فهو كل مكان عاش السارد فيه ثم انتقل منه ليعيش بخياله بعيد عنه"[2] في حين يرى "**البطل الرسام**" في البيت العائلي ذكرياته المؤلمة، ليتخذ ملاذا آخر يتمثل في "**بيت الخلوة**" الذي ورثه عن أبيه؛ هذا البيت الذي ينسيه قلق الوحدة والعزلة، وآثار سلطة وصرامة والده الضابط العسكري، ليمارس طقوس الفن، ويفجر طاقته الإبداعية بحرية.

إن البيوت التي أوت الرسام في حياته أماكن عالقة بذاكرة السارد، لذلك يتم استرجاعها في لحظات القلق والحيرة من جهة، والحنين والشعور بالانتماء من جهة أخرى، ليعيش معه "**قلق الحنين**" لبيت العائلة و"**قلق الانتماء**" في بيت الخلوة، الذي تعكر صفو الراحة النفسية فيه بعد تورطه في جريمة القتل.

إن "**المكان الحنين**" يشكل بطبيعته الذهنية سكينة نفسية، ويبقى متصلا ما بين الذاكرة والقلب، غير أنه يخرق طبيعته فيتحول لقلق سردي يعانيه السارد، استطاع عبره أن يصف الانفعالات الداخلية المنزوية تحت أرشيف

[1] محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، ج 2، الدار البيضاء، 1991، ص 77.
[2] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص 133.

ذاكرة الفنان التشكيلي، بل إن العمق النفسي والعاطفي يزيد في انفتاح الموقف الوصفي للمكان، ليأتي المكان على شكل ومضات وبنيات مستمرة تسترجعها الذاكرة.

«لم يكن والدي يقضي معنا وقتا طويلا، معظم أيامه كان يقضيها في الخدمة العسكرية ولكنه حين يحضر كنت أجد منه كل العناية، يحملني بين ذراعيه أو على رقبته، ثم صرت أسير إلى جنبه، وبقدر ما كان مزهوا بي كنت أنا به مزهوا أيضا، كان يراني رجله وخليفته، وكان يفاخر بي دوما أمام كل من يلتقيهم، وهو يلقي عليّ لقب الجنرال، وكنت أزدهي جدا بهذا اللقب وأمتلئ غبطة.

وكنت أنا أيضا مفاخرا بوالدي، أراه أعظم الرجال، وأشجعهم على الإطلاق، ترسخت هذه القناعة من المكانة التي كان يحظى بها في مدينته بين كل من يعرفه، ومما كانت تحكيه والدتي عنه»[1]

يمارس **"المكان الحنين"** حضوره المستمر في سلسلة أحداث الخطاب، ويبدو أن البيت أكثر انفتاحا على الذاكرة، ليؤكد تعلقه بجدار الزمن الموغل في اكتشاف الإهمال العاطفي، المنجز عن تشبث الذات بأسباب الانتماء، لذلك بقيت بعض صور الحنين متعلقة بذاكرة البطل.

ومن خلال هذه الفوضى السردية تتكرر أوصاف **"المكان الحنين"** وصياغة حالات القلق السردي، تبعا للحالة النفسية والذهنية التي يجتازها البطل الفنان، لتبث كل مراحل الانفعال الداخلي درجات القلق وتكرار النبش في ملفات الذاكرة المنسية، من خلال الربط بين الصور المتفرقة للمكان الحنين، التي تتردد في ذات البطل طول أعوام.

«كم بكيت بحرقة حين هاجمني كالكاسر المارد وهو يمزق كراسي الخاص الذي كنت أرسم عليه خربشاتي الأولى، ثم وهو يركلني بقدمه الضخمة فيسقطني أرضا، ثم حين جفاني تماما وأنا أرفض أن أنتظم في الجندية، معيّرا إياي بالجبن.

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 93.

مذ ذاك بدأت تتكشف لي عيوب والدي، كان مجرد وحش غليظ الطباع، عصبي المزاج، أناني الخلق»[1]

يجمع السارد قساوة "**المكان الحنين**" من خلال لحظة سردية مسترجعة كانت السبب في استمرار فعالية القلق الذي ظل عالقا في الذاكرة، وله أثر أكبر في تحديد مصير الفنان القلق والمضطرب، ليبرز مكانا آخر خرق قلقه وهو "**بيت الخلوة**" والذي فتح له أبواب السعادة والحرية والانتماء.

«ورثت البيت عن والدي الضابط المتغطرس بمجرد أن تسلمت البيت اندفعت أفجر طاقتي الإبداعية، بعد أن تهت في الأرض كثيرا (...) تغيرت كل حياتي، صرت أكثر سعادة لقد صار لي بيت خاص اتخذه خلوة لأمارس طقوس الفن»[2]

ومما لا شكّ فيه، أن مشهد جثة والده الضابط في البيت قد زاد من شدة الاضطراب، الذي يتشكّل في لوحات تشكيلية مخيفة، وكان لحدث الجريمة العامل المهم في زيادة اضطراب نفسية الفنان الذي تراوده أفكار شيطانية مرارا، ليعبر عمّا يجول بخاطره طوال السرد المكثف، وتعميقها فجوات القلق في حالات من اللاوعي.

«كان والدي مسجى على بلاط الشرفة، رجلاه الحافيتان داخل قاعة الاستقبال، يتجه برأسه إلى السماء كأنما يناجي خالقه.

كان يمسك حزامه بأصابع يمناه، في حين استقرت يسراه تحت خصره، ورغم كل ذلك كان أنيقا في ملبسه... كأنما عاد لتوه من حفلة ساهرة، أو كان ذاهبا إليها، ليس حوله ما يثير الشبهة، غير كرسي بارد في الشرفة تدلت منشفةٌ بيضاء على متكئه، وغير زجاجة خمر توسطت طاولة الطعام الكبيرة في حزن شديد، وغير سيجارة لفظت أنفاسها بالقرب منه في ريعان شبابها»[3]

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 94.
[2] المصدر نفسه، ص 26-37.
[3] المصدر نفسه، ص 35-36.

ينفتح هذا المشهد المؤطر على فضاء دلالي يشتغل على تقنية وصفية تأخذ أبعادا مختلفة، جعلت القارئ يضيع في دوامة التخييلي برسم المشهد بكل تفاصيله، حين تفنن السارد في تشكيل مكان صنعته اللغة لدواعي التخيل الروائي، يكون أكثر انزياحا وكثافة دلالية، وأقل خضوعا للمفاهيم والمقاييس الهندسية، لترتسم في الذهن صور ترى عبر الخيال.

كان "المكان المشهد" الكابوس الذي ظل يلاحق لا وعي البطل، المشهد المقلق الذي يتكرر تشكيله على مدى الأيام والشهور، إذ كلما حاول الفنان الهروب من فضاء الجريمة لعالم الحرية؛ أين مكان الانتماء ليفجر طاقة الإبداع، جاءت هواجس الجريمة وكوابيسها في هذيان يفجر طاقة الإجرام الكامنة في باطنه، لتعلن عن اختراق القلق حيز فضائه بسرعة.

يستمر حضور (القلق/ الخوف)، (الضياع/ الكآبة)، على جميع اللحظات المبأرة الخاصة بدخول القلق والفزع "المكان الانتماء"، ثم التجول في اللاوعي وسط حيرة سردية متشائمة.

«**ما كدت أتمدد في سريري حتى قفزت أمام عيني عشرات اللوحات للفتاة السمراء، مختلفة الأشكال والأبعاد، متزاحمة تأبى إلا أن تجد طريقها إلى التجسيد، وبدا لي رأسها مفصولا عن جسدها وقد امتلأ دماء، ضغطت على عيني أمنع تسلل تلك الصور الشنيعة إلي، دون جدوى، هي حالات تنتابني من حين لآخر، تزلزلني من الأعماق، تثير في نفسي الرعب، حتى أرتجف وأتفصد عرقا، أصرخ في أعماقي، لست سفاحا، أرغب في الصراخ بالجملة حتى يسمعني الكون كله، لكني لا أستطيع، شيئا فشيئا أهدأ، شيئا فشيئا أطرد كل شياطين الجريمة**»[1]

إن "البيت الآسن" المتكرر عبر الهواجس والتخيلات قد حوّل "مكان الانتماء" لمكان حنيني، مكان مفقود يحاول البطل أن يجده في أحضان الزمن، ليواصل حضوره المقلق منذ وقوع الجريمة.

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 10.

«أحكمت إغلاق الباب، أعددت قهوة، راكمت الجرائد حولي، وتمددت في سريري، كي لا ألفت الانتباه إليّ، يجب أن أكون هادئا، أن ألا أغير طباعي في غدوي ورواحي، أن ألا أهجر المدينة أيضا، وتساءلت إن كنت مجرما أصلا، أنا بريء، بل أنا ضحية، لست إلا ضحية، أنا مختطف، وعلى الشرطة أن تعرف هذا»[1]

ويستمر أرق الهواجس مددا طويلة، استنزفت روح وراحة السارد في وحدات عدة، وقد حاول مؤطر الخطاب جاهدا التخفيف عن البطل عبر تقديم تبريرات مطمئنة، من شأنها أن تمنح "المكان الانتماء" حميميته المفقودة.

3- امتداد المكان الذاكرة والهوية:

يؤطر السارد الأحداث في فضاءين هما **"فضاء الجزائر العاصمة"** و**"فضاء وهران"** بوصفهما بنية كبرى تشكلها بنيات مكانية صغرى، وكل بقعة من هذه الأفضية تشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، بل تتعدى المحدود المجسّد لمعانقة الذهني والتخييلي، ومختلف الصور التي تشكل محطات تذكارية تخلدها الذات، وتمثل امتدادا لهويتها، ومعظم هذه الأمكنة التي بنيت عليها وحدات الخطاب هي أفضية تؤطرها ثنائية المفتوح والمغلق بدلالاتها العميقة القابلة للهدم، والبناء التخييلي على أنقاضها من جديد.

تسكن بعض الأماكن ذاكرة الخطاب بارتداد شديد، وفق درجة تأثيرها في دواخل الشخصيات، لذا يصعب فصلها عن حقيقة النص. باعتبارها الهوية الأولى، والذاكرة المخزنة لكل ما يدور لاحقا من أقدار تباغت الشخصيات.

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 18.

يشكّل "**بيت العائلة**" ضمن "**فضاء العاصمة**" المكان الذاكرة الذي يقبع صداه في ذاكرة "البطل الرسام" ووالدته، وعليه، استثمر السارد مختلف الوسائل التعبيرية، عبر لغة الذكرى لتبئير لحظات سردية لجوانيات الشخصيات النفسية.

«لا شيء في البيت، غير ما يذكرها بأبي، ولا شيء على الجدران غير صور لأفراد العائلة الأربعة، ولا شيء في كل الحياة إلا ما يربطها بالله، لقد قطعت والدتي كل سلاسلها مع الدنيا منذ سنوات، أما الآن فقد بتَّتْ حتى الشعرة الأخيرة، لم يعد في يدها إلا هذا البيت الذي ظل باسم والدي، يذكرها به، لم تشأ أن تحوله إليها أو إلي، ولعلها كانت تدرك حاجتي إلى ذلك، فكانت تومئ أنه سيصير إليّ ولكن بعد وفاتها، وكنت أضغطها إليّ متمنيا لها طول العمر»[1]

ينفتح "**المكان الذاكرة**" على فضاء دلالي عميق يشتغل على تقنية الاسترجاع ببعدها الزمني، التي عمد السارد عن طريقها لتشكيل معماريته تشكيلا فنيا أبعد من تأثيثه؛ ليصوّره موطن الذكريات والحميمية؛ والمكان من هذا المنظور انفتاح للنفس على مشاعر متنوعة وانفعالات متشابكة[2] يحمل في داخله أحاسيس ضدية (الوحدة/ السند) التي يشعر بها البطل الرسام ووالدته.

لقد شكّل "**المكان الذاكرة**" مكانا قابعا في ذاكرة النص، وهو المكان المحطة الذي انطلق منه السارد نحو أمكنة أخرى غالبا ما تكون قابعة في قبو الذاكرة[3] المشوهة التي ينطوي تحت لوائها بعض أسرار القصة، فالبيت العائلي القديم يحمل سر وفاة والده الغارق في السهرات العابثة.

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 106.

[2] فتحية كحلوش: بلاغة المكان (قراءة في مكانية النص الشعري)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007، ص 120.

[3] شاكر النابلسي: جمالية المكان في الرواية العربية، ص 20.

«بيتنا القديم الواقع في أحد أطراف المدينة، تعانقه حديقة على صغرها رتبت بعناية فائقة، وطرزت بأنواع من الورود والأشجار، وكان أبي قد اتخذه من سنوات مستراحا له، يقصده في عطله خاصة، يشرب فيه خمره، ويستقبل فيه عشيقاته، بعيدا عن عيني أمي (...).

وأخيرا أقنعتها بزيارتي في بيتي المتواضع...، لم يكن بيتي سوى غرفتين إحداهما للنوم والأخرى لممارسة جنوني الإبداعي، مع مطبخ وحمام واسع، وحديقة تحيط بالبيت من جهتيه، اتخذت جزء منها مرسما ومستقبلا لضيوفي الذين قلما يقتحمون عليّ خلوتي، فأنا بطبيعتي منكفئ على نفسي، أعيش عالمي الخاص كما أريده»[1]

ينتشي السارد حميمية وسعادة وجمالاً، ليغازل أناه العاشقة للجمال والتحرر السردي المنبعث من جمالية الوصف الداخلية التزينية، ليتحول المكان للوحة تستدعي من القارئ أحيانا التأملات الفلسفيّة، والذّكريات الحميمة التي تعلّق فعل القراءة.

يسهم **"المكان الذاكرة"** في إضاءة بعض الجوانب الخفية من حياة **"البطل الرسام"** وامتدادا لمعاناته، إذا إن آثار الجريمة تظهر علائقها في شكل إشارات دلالية، (كان أبي يشرب فيه خمره، ويستقبل فيه عشيقاته) يلجأ من خلالها السارد إلى تكثيف أبعاد المكان الذي وقع فيه جريمة قتل والده الضابط، وتنظيم المجال المحيط بالضحية حتى يبرز بؤرة الحدث بأسلوب استباقي.

إن نفس **"البطل الرسام"** تأبى الانفصال عن دورة الحياة التي رسمها عامل الزمن، ومع المضي يتغير **"المكان الذاكرة"** ليصبح صالحا للارتباط، ما دامت تحققت فيه شروط البقاء، فلم يجد السارد أمامه إلا حريته السردية لإعادة تشكيله، وهذه الحرية جعلت من هذا المكان انفتاحا على أزمنة أخرى، ليتخذ من مستويات لغته

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 24-26.

الوصفية–ما بين المستوى الوظيفي المباشر والمستوى المجازي الإيحائي[1]– منطلقا لترتيب ما بعثره الزمن؛ في محاولة منه لتخفيف آلام الفنان التشكيلي الممتدة عبر وحدات الخطاب، وهنا تكمن جمالية لغة الوصف؛ في التشكيل الجديد "للمكان الذاكرة" القائمة على البعد التخييلي الفني الذي أتخذه السارد، بالارتكاز والاستناد على بعض المنطلقات التصويرية في ذاكرة "البطل الرسام" بهدف تحقيق التوازن النفسي.

إن **"المكان الذاكرة"** مكان رحمي؛ إذ يظل عالقا في الأذهان، ومرتبطا بالذكريات الماضية، تتراكم فيه اللحظات العاطفية بكل ما فيها من امتدادات حنينة، وكأنه يفصح عن دور تراكم تلك اللحظات في الذاكرة، ومن الطبيعي أن يرتبط ذلك بكل تفاصيل حياة الشخصيات، لينعكس على جوهر الأحداث التي تترابط فيها الأسباب، مع تفاصيل الوحدات في علاقة موضوعية.

ولعل امتداد البعد الرحمي بين **"المكان الذاكرة"** وشخصية **"السمراء"** أحد هذه التراكمات التي تحتل جزءًا مهما من ذاكرة وحدات الخطاب، كونها تؤسس لجميع المخرجات السردية التي تأتي لاحقا.

«ظلت تحكي عن ميولها إلى الفن مذ كانت صغيرة، وإلى مداعبة الحرف العربي بالذات، الذي تهجت أبجدياته الأولى بأحد جوامع تلمسان، ثم طوعته أكثر بوهران، التي أشرقت فيها صبية ثم فتية ممتلئة بالحياة والفن والجمال.

بقدر الحب والوفاء الذي كانت تحمله لوهران، كانت تُكبر تجربة تشكيل الحرف العربي، الذي يمكن في نظرها أن يغزو العالم ليشكل تيارا فنيا عبقريا»[2]

إن هذا المشهد الاسترجاعي كان أحد الأسباب التي أدت إلى استقرار **"البطل الرسام"** وزوجته **"السمراء"** ودخول **"فضاء وهران"**، كضرورة حتمية لمواصلة حياتهما الفنية، وتجسيد عبقريتهما، فالمكان الذاكرة هو الرحم

[1] نذير جعفر: جماليات الوصف في الرواية السورية، صحيفة الثورة، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر . دمشق . سوريا، ع 14123، 2010/1/19، الموقع الإلكتروني: http://archive.thawra.sy

[2] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 15-16.

الذي أنشأ في **"السمراء"** حب الفن، وصنع منها فتاة ممتلئة بالحياة والجمال، وبقي ميولها للفن ومداعبته قابعا في مخيلتها، ويعدّ السارد مدينة وهران **"المكان الهوية"** وعدّه امتدادا لمكونات الشخصية، فهو التذكر الواعي والمتعمد للمعلومات الواقعية، والخبرات والمفاهيم السابقة.

على الرغم من المسافة البعيدة بين فضاء **"الجزائر العاصمة"** و**"فضاء وهران"** إلا أن أثار **"مكان الهوية"** بقيت راسخة مشاهدها عند كل محطة سردية، تعنى بامتداد البعد الرحمي وتشكيله للمكان الهوية، ولا يتم إلا من خلال إعادة رسم التفاصيل التي تجمعها الذاكرة السردية، بلغة وصفية تومئ لذلك.

«هبطت بنا الطائرة، اندفعنا خارجين، توقفت سمرائي تنظر إلى كل اتجاه، تملأ عينيها من الأرض والسماء والأفق البعيد، تسحب كل الهواء الذي حولها حتى تمتلئ رئتها عن آخرها.

إنها وهران

أميرة المدائن

وسحر الجنائن

كل السنوات التي قضتها بالعاصمة لم تنسها مسقط القلب.

ظلت تقلب الطرف في كل الاتجاهات تنظر حضنا دافئا يستقبلها هاهنا، يضمها، يدخلها عش القلب، يذرف دموع الشوق على عتبات الوفاء»[1]

يبئر السارد لحظات سردية هي امتداد للمكان الذاكرة بالنسبة للسمراء؛ ليمارس **"المكان الهوية"** فعل الاسترجاع للحظات السعادة المخزنة في الذاكرة الإنسانية، لتكسبه اللغة السردية الواصفة شكلاً خاصا، ورائحة خاصة به "فالمكان يتحول لرائحة، والرائحة تصير مكانا يعبق شوقاً ويتوهج حنينا إلى أزمنة متألقة في الذاكرة"[2]

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص86.

[2] بوشوشة بن جمعة: قصيدة المكان والمكان القصيدة، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ج 70، مج 18، 2009، 287.

يكسب السارد **"المكان الذاكرة"** هوية جديدة تصوغها عوالم يتداخل فيها المتخيّل والواقعي، والحلم والحقيقة، وهنا، يستمد المكان بلاغته وحضوره الشعري في خرق الدلالة والجمالية، عبر لغة واصفة يكتبها هو وليست هي من ترسمه، ومن ثم يتجاوز السارد عبرها وظيفة الوصف التأثيثية إلى وظيفة منتجة، ويقدم هذا الانزياح الوظيفي للقارئ معنى آخر يخرق توقعه، يتحول معه معنى المكان الحقيقي لصورة وارتحال، من مثل وصف مدينة وهران «**إنها وهران ..أميرة المدائن ..وسحر الجنائن**» فبقدر ما يستعيد السارد من هذا الفضاء مساحات من الزمن عبر امتداد الذاكرة، فإنه ينفتح على مساحات أرحب هي امتداد للتخييل، والحلم والمتوقع للزمن الآتي.

ثانيا: جدلية المقدس والمدنس:

ينفرد المكان الجغرافي في **"حائط المبكى"** بخصوصيته الشكلية، ومن ثم تتغير أوصافه تبعا لمستويات وحدات الخطاب، إذ تتغير بتعدد الرؤية للمكان وتعدد زاوية النظر إليه، بالإضافة لتجارب وخبرات الشخصيات، ومن هذا المنطلق ينطبع مفهوم **"التقديس أو التدنيس"** في الواقع الحياتي لينتقل من الأشخاص ليشمل الأمكنة، وبناءً عليه فإن السارد ينظر لبعض الأمكنة والأشياء نظرة تقديس، أو تدنيس عن طريق هذه الرؤى المختلفة للمكان، وعليه سنحلل أهم الطرائق والمستويات السردية التي أسهمت في تصوير الفضاء الجغرافي المتخيل.

1- قدر المكان:

يبئر السارد الأماكن التي لها دور فاعل في الأحداث، فجغرافية هذه الأمكنة ترتبط بأقدار سردية، لذلك يعبر التشكيل التخييلي للأمكنة عن التواصل الإخباري، بين لغة الوصف السردية وبين واقعية الحكاية، وقدرية الأمكنة في فضاء النص، والسارد يمارس معظم انفعالاته داخل فضاءات مفتوحة من جهة، ومغلقة من جهة أخرى، فالشخصيات تتعمق في الأسرار وتعيشها بتواطؤ من أقدار الأمكنة مع أحداثها.

يشكّل مجموع **"الشوارع والطرقات والأحياء"** أمكنة انفتاح؛ "تنفتح على العالم الخارجي تعيش دوما الحركة مستمرة تؤدي وظيفة مهمّة، فهي سبيل الناس لقضاء حوائجهم"[1]، وفيها تنال الشخصية حرية الفعل، وسِعة الاطلاع.

مارس **"فضاء الشارع والطريق"** لعبته القدرية **مع "البطل الرسام"**، ليمارس السارد بدوره لعبته السردية في التحكم بقدره والأحداث، وقد صوّر الشارع من خلال زاوية نظر الشخصية، وعن طريق بيان أثره النفسي والحالة الشعورية التي تعتريه.

«ذات خريف ماطر كنت أقف عند قارعة الطريق، متضايقا من البلل الذي أثقل كل ثيابي، وأنا أحاول يائسا إصلاح العطب الذي عصف بسيارتي البائسة، ليس أمامي إلا عشرون كيلومترا سأقطعها وسط غابة كثيفة من أشجار الصنوبر والبلوط، يقينا لن تقهر شابا في الخامسة والعشرين يتمتع ببنية رياضية صلبة، وأنا العارف بالطريق، وقد قطعتها مرارا، لكن غزارة الأمطار وزحف العشية التي راعت تطارد نور الشمس كان أكبر من كل ذلك، وفاجأتني سيارة رباعية الدفع وهي تقف أمامي فجأة، وسريعا قفزت داخلها»[2]

يوهم السارد القارئ بواقعية المكان المرجع، من خلال تأطير بعض الأبعاد الطبوغرافية للشارع، غير أن حركية السرد تحمل أبعادا دلالية تجعله متحكما في مصير "الرسام"، هذه الأبعاد الدلالية تسهم في تغييب المكان المرجع، وتجعله رهين القلق السردي والتخييل؛ ومن ثم يشوش السارد صورة المشهد الوصفي للمكان الذي يبئر أبعاده عبر ما تبئره عين "الرسام"، رغبة منه في تغييب هندسة الشارع، ليحل مكانها التأطير التخييلي ليشيد الأحداث ويعمقها.

[1] الشريف حبيلة: بينة الخطاب الروائي في روايات نجيب الكيلاني، ص244.
[2] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص10-11.

يؤطر السارد الشارع والطريق ويبئره وفق سلطة القدر السردية، التي تغير رؤيته ودلالته المرجعية لتجعل منه خاضعا لأبعاد أخرى فرضتها المراوغات الفنية، التي حوّلت صورة الشارع والطريق من أماكن منفتحة على الطبيعة لتدنس رؤية "البطل الرسام" وتزينها بأشكال الخوف والقلق والحيرة، عبر رؤية تشاؤمية مغلقة.

«قبل شروق الشمس ذاع خبر الجريمة في كل أرجاء المدينة، وتحولت الألسنة إلى معابر تصب في الآذان تفاصيل مختلفة، والتقى الناس في كل مكان ليلوكوا حكايات ينسجها خيالهم...

قضيت يومي متنقلا في الشوارع، جالسا في المقاهي أسترق السمع وقد تملكني الخوف، أنتظر أن تباغتني الشرطة في أية لحظة

(...) اهتزت المدينة على أكبر عمليات مداهمة تقوم بها الشرطة لأوكار الجريمة، وأشيع سريعا بين الناس أن كبير السفاحين قد وقع في الفخ، وتنازعتني هواجس رهيبة، بقيت طول الوقت في الشارع، أتشمم الأخبار المتناقضة كنت حذرا في كل حركاتي وسكناتي، أنتبه جيدا لكل ما يجري خلفي، خشية أن أكون مراقبا، حيرة كبيرة عصفت بي وأنا اتجه إلى بيتي»[1]

تنشأ الرؤية المغلقة التي كونتها قدرية المكان لدى **"البطل الرسام"** حالة داخلية تنعكس في توليدها مشاعر مختلفة من رغبة وأمان وضيق وخوف، فالسارد يختار الشارع مجالا مناسبا لبسط سيطرته السردية، ومن ثم يمكن القول أن الشارع قد تواطؤ في التدنيس، إذ إنّ الانفتاح لم يمارس وظيفته التي تمنح الاطمئنان لذات "البطل الرسام" بعد الجريمة، فمن الأولى له أن يشعر بالراحة النفسية وهو يبحث عن معلومات تطمئنه، وتخفف عنه بعد قطعه مسالك وعرة من الرعب الشديد ليلة الجريمة، لكن العكس كان يحدث؛ بل استعان السارد بألسنة الناس ليزيد من وحشته، وعليه، تحوّل الشارع موطنا للقلق والاضطراب ومصدرا آخر للفجائع والحيرة، لينزاح الشارع عن انفتاحه ويسطو على دواخل الشخصية، ويغلق زاوية الرؤية التفاؤلية.

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 17-73.

2- فضاء الفن معراج العاشقين:

يحيل فضاء الفن كبنية كبرى في "**حائط المبكى**"، لمجموعة من البنيات المكانية الصغرى المتمثلة في "**مدرسة الفنون والمتحف والمرسم**"، وتنغلق هذه الأماكن المرجعية والمتخيّلة بحيزها، وتنفتح من خلال تحميل الحالة النفسية التي يفرضها المكان، وأبعاده التي تخترق الواقع، إضافة لخضوعه لأفق تلقي القارئ، لقرب هذه الأمكنة من المخيّلة القرائية.

بالنسبة للبطل الرسام وحبيبته السمراء تشكل "**مدرسة الفنون الجميلة والمرسم والمتحف الوطني للفنون**" أفضية مفتوحة يسكنها الجمال والفن، وتؤثثها لوحات الإبداع، وتجمّلها اللحظات المدهشة، ويصورها السارد علامات قدرية تجمعهما.

يبئر السارد معالم صورة المكان عبر ما تلتقطه عين "**البطل الرسام**" مصحوبا بلغته السردية الواصفة، التي ترسم المكان وتصوره استنادا لحقيقته الواقعية، وذائقة مخياله السردي.

«**في حديقة مدرسة الفنون الجميلة ثناثر الطلبة على كراسيها استعدادا لمغادرتها، من بعيد لمحتها تجلس وحيدة تحتضن محفظتها الزيتية، اندفعت إليها بحذر حتى لا أزعج لحظات تأملها، وقد كان رأسها يستوي على عرش كفها متأملة الفضاء الممتد أمامها، وضعت اللوحة التي رسمتها في حجرها وانسحبت مبتعدا.**

كأنما أحسها اللحظة سمفونية ترفرف بي في الهواء، كل ما حولي يرقص ويطير، كل الفنون لا يمكن أن تروي ظمئي للذي لا أعرفه، لا أقبض عليه، اللوحة عاجزة، والسمفونية عاجزة، ولغة الشعر عاجزة، وحتى الصمت عاجز أيضا.

سأرسم الليلة... سأقرأ شعر المجنون وابن زيدون بصوت مرتفع حتى يسمعني أهل الحجاز والأندلس»[1]

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى 9.

تدل مدرسة "**الفنون الجميلة**" على معنى الأنس، وتتحول من حيزها الجغرافي لفضاء روحاني، يعرج بالبطل وسمرائه إلى المقام الأعلى للفن، لممارسة طقوس الإبداع والعشق؛ ولا سبيل لامتلاك ذلك المكان إلاّ عن "طريق السفر الحلمي الذي يتم عبر الصور الشعرية، التي تقفز فوق حدود المكان من خلال تقويض أركانه، وتجاوز الزمان"[1]؛ هذا السفر يمنح السارد القدرة على مواصلة الوصف.

وبالمقابل، يجد "**البطل والسمراء**" أناهما الحالمة في المكان المقدس من خلال شعر العاشقين، ورسم الذات العاشقة، والعزف الروحي وما يبعثه ذلك السحر في النفس من مشاهد الكمال؛ فإذا اكتمل في معانيه تمكن لهما المكان، بعبورهما المقام وأصبحا صاحبيه.

يتراءى المكان للقارئ في لوحة تعبيرية خاصة، يصورها السارد عن طريق تجربة شعورية خاصة تخضع للفنيات الممكن التوصل بها لأعماق النفس، وأثره في" **الرسام والسمراء**" فكان "**المرسم**" النموذج المثالي الذي استعار منه السارد الشكل والمضامين الخاصة لفتح آفاقه، معتمدا على ملفوظات عشقية فريدة، تترافق معها الأحاسيس لتشكل الفردوس المفقود.

«**جلسنا وسط حديقة الصُّور، وقد جللتها الدهشة، ولم تكبت مشاعرها، فمدت أصابعها إلي، شدت أصابعي بحرارة، وقد رسمت على وجهها ابتسامة الرضا، وصمتنا، تتعانق نظراتنا وأنفاسنا ودقات قلبينا، ما أروعني معها، وما أروعها معي، لم تسعني الدنيا في تلك اللحظات، وماذا أريد أكثر من هذا؟ يكفي ما عانيت من تيه وتشرد وضياع، يكفي ما مارست من هروب إلى الأراضي البور من حياتي، آمنت أن الفن هو خلاصي**»[2]

تؤثر اللوحات التي تزين "**المرسم**" أو كما يطلق عليه "**البطل الرسام**" حديقة الصُّور على الإحساس الداخلي للسمراء، لتلون الفؤاد وأجوائه، وتدخلها عالم الدهشة بالتدرج على سلم المقامات الوجدانية، وعليه، يتغير

[1] مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ع 196، 1995، ص 300.
[2] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى 27-28.

النفس السردي بتغير المكان الطبيعي، فمن المرسم المغلق ينفتح الرسام وسمرائه، بملامسة الفردوس المفقود في تجربة حميمية بين مقامات الإبداع حيث المشاعر الخافقة بين شوقها، وسوقها صوب ما يريد الفؤاد.

وتكمن بلاغة لغة الوصف للمكان في انفتاح **"الرسام والسمراء"** على الفن الفردوس، بوصفه دلالة على البحث عن الخلاص، وبالمقابل، تنازل السارد عن صوته وترك المجال رحبا للصوت الداخلي للشخصيات كي تعبر عن مطالب النفس والحواس، فيكفيهما تجلي الحب والرضا في روحهما المنتشية بالفن والعشق.

كانت الزيارة المتكررة لمتحف الفنون **"متحف باردو"** بمثابة زيارة المعبد الذي يمارس فيه **"البطل الرسام وحبيبته السمراء"** طقوس الولاء للفن، فهناك تلاشت جدران المتحف المغلقة، ونالت الروح والنفس شرف الارتحال والاعتكاف في المكان المقدس، وبالمقابل، يُشرّف السارد طبيعة المكان بلغة وصفية جمالية، وروحية، يتم عبرها تأطير أبعاده بتوازنات دلالية بين المتخيّل والواقعي، رغبة منه في تشكيل صورة محتملة الإدراك، وقابلة للاكتشاف والتأويل.

«تعودنا على زيارة متحف باردو، بحكم قربه من مدرسة الفنون الجميلة أولا، وبما يمنحه لنا من هدوء وسكينة ثانيا، نرشف قهوة، نناقش قضايا الفن، نعانق أحلامنا، نزرع بساتين من فرح لمستقبل واعد، حتى صار مكاننا تحت شجرة الدردار المسنة مقدسا، يستحق فعلا أن نقدم إليه قرابين الولاء»[1]

يحاول السارد التقاط بعض الأبعاد الداخلية لمتحف **"باردو"** بوصفه مكانا مرجعيا واقعيا، وسرعان ما يقع القارئ تحت طائلة الترميز، الذي يمارسه السارد في تصويره المكان المتخيّل، ومن ثم يثير فيه استجابة شعورية ذات بعد دلالي، يتشكل من خلال الحقيقة المعنوية للمكان، انطلاقا من الواقعي وانتهاءً للمتخيل، وبناء عليه، يغدو المتحف من آثر الابداع السردي.

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص38.

يستمر تأثير المكان المقدس على بناء التفاصيل الداخلية للمتحف، حين تنحرف لغة السرد الواصفة عن المعنى المجرد للمتحف المدرك مرجعيا، صوب المعنى الرمزي المدرك تخييليا، إذ يعاد انتاجه أدبيا بمعية المخيال السردي؛ فالسارد يبئر المكان ويخضعه لسلطة مخياله السردية، ومن ثم، يصبح المتحف فضاء تتحكم فيه حركة الوعي الداخلي **"للبطل الرسام والسمراء"** التي تعيد إنتاج الأشكال عبر الإبداع والتخييل، الذي يكسبه حيويته من الانطباع الداخلي، وبما يمنحه لهما من هدوء وسكينة، ومنه، يتحوّل إلى فضاء مفتوح تتسع آفاقه نحو الآتي، والفرح لمستقبل واعد، ومعانقة الأحلام، ليشكّل برمزيته فضاء الانطلاق، وعليه، يتجاوز التحديد الجغرافي المغلق للبعد الروحي المقدس، ومن ثم، تكون هذه الرؤيا التفاؤلية استشرافا متقدما لما سيتم تأطيره فيما بعد.

3- اقتحام المحظور:

إن المكان سواء كان مكانا مغلقا أو مفتوحا، أو كان مكانا مقدسا أو مدنسا، لا يوجد إلا في الحلم الذي تصنعه مخيلة الشخصية وتبث فيه من انفعالاتها الداخلية، لتجعله الخلاص من الواقع الذي يعيشه حاضرها، لذا فتلك الأمكنة تتمتع بالسرية والخصوصية الإنسانية التي يطلق عليها **"الحجر السرية"**[1]، تزاول فيها الشخصية أعمالا وأفعالا بعيدة عن أعين الآخرين ومراقبتهم.

وبعد ما شكّل فضاء الجريمة وما تبعها من حالات الانهيار النفسي المتتابعة جراء مرض السمراء، كان لزاما على السارد أن يخفف عن "الرسام"؛ بأن يختار له مكانا لتأطير ما يخفف عنه، فاختار أن يقحم لغته في المحظور السردي ويقحم معه "الرسام" في المحظور المكاني.

يبحث **"البطل الرسام"** جاهدا عن مخدع لتغريب الجريمة، ونسيان وضعه النفسي العائلي المنهار، فيقوده السارد إلى عالم افتراضي على ضفاف **"الفيس-بوك"** هربا من واقعه المرير بعد مرض زوجته السمراء.

[1] صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص139.

«لا حل إلا أن أواجه هذه المخاوف اللعينة والوساوس القذرة، قمت من مكاني...، لابد أن أطرد الكوابيس الحمقاء التي انتقلت من منامي إلى صحوي، فتحت جهازي المحمول، دخلت صفحتي على الفايسبوك، اللعنة على الواقع، من حقي أن أحقق أحلامي هاهنا كما أريد»[1]

يغير السارد فجأة المكان، استنادا لرغبة "الرسام" في إيجاد الحلول لمخاوفه وكوابيسه، ليختار له مأوى افتراضي، يتفاعل معه ليحقق أحلامه بعيداً عن صدمة الواقع، وبناء عليه، يعيد السارد صياغة الأحداث وفقا لطبيعة المكان، إذا يؤثث لظهور شخصيات افتراضية.

«وسرقني ضوء الحاسوب وقد فتح كل بواباته على مصارعها، فأسرعت أرتمي في حضن الكرسي الأثير، فتحت سريعا صفحتي على الفيس بوك، وقد مرت عليّ أشهر لا أعرف غيرها، وما كدت حتى وصلتني تحية لبنى، وسريعا طلبتني لميس على الكاميرا ما عدت أستطيع أن ألاحق كل هذا العدد الضخم من الإناث... كانت صوفياء أكثر إلحاحا لا يخلو قاموسها من إغراء جنسي، يثير مكامن الرغبة فيّ، وهو قاموس لا يتوقف عند لغة الكلام بل يتعداه إلى لغة الجسد»[2]

استطاع السارد عبر الواقع الافتراضي أن يغير أصول اللعبة السردية، إذ يشكل **"الفيس–بوك"** المكان السر الذي يمارس فيه الرسام المحظور، وتحدد من خلاله الأقدار السردية الموضوعة لإنجاز المحظور السردي، وتأطير النهاية المفترضة لكوابيسه، ومن ثم، يكون هذا الفضاء مغلقا على العالم الخارجي، ومكانا مهما لاقتحام الرغبة بوصفه الصندوق الأسود لمن يطلبها.

إن **"البطل الرسام"** اختار العزلة عن العالم الخارجي (الزوجة–الوالدة–العمل) محاولا كسر دلائل العزلة، فاستنجد بالأنثى لحظة ضعف ورغبة، فكان **"الجسد"** المكان الذي يشكل المأمن في حياته، لذلك تمهل السارد في

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص130.
[2] المصدر نفسه، ص 146-147.

اختيار مواصفاته، إذ يمثل **"المكان الجسد"** الفضاء الحميمي المقدس، الذي يقتحم من خلاله الرسام عالم اللذة المحظور.

«انقطع تدفق النت فجأة، عدت فجأة من أحلامي الجميلة، لم ألعن ما حدث، كنت في حاجة إلى حلم آخر، والإنسان في تعريفي مخلوق حالم، فإن لم يفعل فهو في مرتبة البهائم...وأغمضت عيني معيدا كل شريط دردشتي مع حبيبتي صوفياء، لقد رسمتها كثيرا، وقد تراقصت صورها أمامي كاسية ونصف عارية، لا بد أن أرسمها مرة أخرى، تحتاج لمعرض كامل، تتصدره اللوحة الواسطة التي أريدها لها، لابد أن تكون ملامحها إلياذة، لابد أن تنطق بكل الجراح التي تفتقت في أعماقها»[1]

إن **"المكان الجسد"** سجن الذات الباحثة عن الرغبة المحرمة، وقد مارس "البطل الرسام" دور المسجون الباحث عن الخلاص لشخصيته الحالمة، وقد استعان السارد بلغة الرسم ليغير نمط المكان، ويجعله فسحة إبداع وتأمل، ومجالا خصبا للاقتحام فردوس الفن.

يبحث "الرسام" عن سر لجوئه لجسد صوفياء، فتبعث به لذة المكان إلى فضاء الفن واسترجاع أبعاده الراسخة في الذات، ليكشف **"المكان الجسد"** عن ضعف الرسام في مواجهة إغرائه، وقد تشبع فنه من قاموس الجسد وأصبحت لغته فرشاة لوحاته؛ لذا يلجأ السارد إلى محدودية الوصف، كون هذا المحظور السردي لا يحتاج لتعليقاته المكثفة لتبئير خبايا تفاصيله، فيبئره بأسلوب استثنائي كونه مكانا مميزا في حياة الخطاب بوصفه سجنا اختياريا، ومن ثم يركز على حيثياته المتألقة دون غيره من الأفضية، نظرا لمدى تأثيره في ذاكرة "البطل الرسام".

يتعمد السارد إيصال البطل لمكان حتفه بممارسة لعبة المحظور السردي، ليدل **"المكان الجسد"** على القدر المنتظر، إذ يصور **"المكان الجسد"** على أنه حقيقة مرئية، بحثا عن الحب المزيف والوقوع في المحظور، لذلك يرى الرسام في الجسد المنقذ من الانهيار ويأتي بالخلاص إلى من يطلبه فيه.

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 147-148.

«أشرقت الغرفة برنين رسالة وصلت على هاتفي، أسرعت أفتحه، إنها صوفياء، يا للفرحة! صوفياء حبيبتي، كم أنا بحاجة إليها، وحدها يمكن أن تنقذني من انهياري، وليذهب الجميع إلى الجحيم، الحب وحده يجعل منا أطفالا، الحب وحده يهزم كل خيبات الزمن في أعماقنا...آه حبيبتي كم أنت عظيمة وجميلة! هلمي إلي، أنقذيني أنا أنتظرك وأخيرا سأراها، سألقاها، سأضمها إلى صدري، أزرعها فيه بساتين للفرح، ما أطول زمن الانتظار، الانتظار القارس البارد الذابح المفجع، وأخيرا جئتِ حبيبتي، وأخيرا جئتِ، سيكون لحياتي طعم آخر، ولون آخر، وعبق آخر، وفرح آخر.

(...) دفعتها أرضا، واندفعت مبتعدا، ما هذه اللعبة القذرة؟ ما هذا الوهم اللعين؟ ما هذا الكابوس الذابح؟ ماذا حل بالبشر؟ ما بال هذا الوسخ يفعل هذا؟ صفعت الباب خلفي، وأطلقت لساقي الريح، أضرب بقدمي في الفراغ.. الفراغ..»[1]

يهرب "البطل الرسام" من لعبة المحظور السردي التي أقحمه فيها السارد بتواطؤ مع المكان الافتراضي صوب الفراغ، حيث اللامكان خوفا من التورط أكثر في المحظور (الجسد) "فالباحث عن الحرية يغفو دوما على شعاع من الوهم يريه حقيقة المكان الذي ظل يحتضنه"[2] وعليه، كان **"المكان الجسد"** أوسع مكان للرغبة ليتحول لأضيق مكان لها في الحقيقة.

يعلن السارد نهاية لعبته السردية، بعد اكتشاف دلائلها البينة :(ما هذه اللعبة القذرة؟ ما هذا الوهم اللعين؟ ما هذا الكابوس الذابح؟ ماذا حل بالبشر؟ ما بال هذا الوسخ يفعل هذا؟)، ليضمحل تأطير الأبعاد والأفق الخارجية للمكان، بعدها أعلن السارد توافق قواعد لعبة القدر السردي مع النهاية التي اختارها البطل ليحدد الفراغ الذي اتجه صوبه مصيره الأكيد.

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 152-155.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن-الشخصية)، ص67.

II- جماليات العتبات المكانية:

تلعب العتبات النصية دور عتبة الدار، ولا يمكن للقارئ دخول النص قبل المرور بعتباته، وهي التي تتكفل بتقديمه له دون سواها، "وتكمن أهميتها في كون قراءة المتن الروائي تصير مشروطة بقراءتها"[1] لشكّل عملية تواصلية بين العمل الإبداعي والقارئ متلقي الخطاب.

إن العتبات النصية متعددة تتمثل في عتبة العنوان، الصورة والرسومات، وعتبة الإهداء وغيرها من العتبات المصاحبة الأخرى.

1- المكان وعتبة العنوان:

يعد **"العنوان"** من أهم العتبات النصية التي تحيل على دلالة متعددة من حيث هو نص صغير[2] وهو بالنسبة للقارئ المفتاح الأول لولوج عالم الرواية، ووفقه تتشكل دلالتها وتبنى جميع التصورات الذهنية عمّا يدور داخل فضائها الطباعي؛ لذلك يحتاج العنوان لقراءات تناصية مع دلالات وترادفات، تشترك مع دلالة **"حائط المبكى"** سواء كانت دلالات حقيقية أو مجازية.

يشكل العنوان "رسالة لغوية تُعرف بهوية الرواية، وتحدد مضمونها وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها"[3] وهذه الرسالة تلعب دورا مهما في تشكّل أفق التوقع لدى القارئ، وتتحكم طريقة صياغة وتركيب العنوان في البعد الدلالي والبعد الجمالي، وعليه، فالمكان من أبزر العناصر التي تتحكم في جماليات النص، وما توظيفه في عتبة العنوان إلا دليل على أهميته.

يقف عنوان الرواية **"حائط المبكى"** مختالا مراوغا لذهن لقارئ، ليربكه ويثير فيه الاستفزاز، ويبعث فيه شكل المكان والدلالة الأقرب لمخيلته القرائية فهو يحيل إلى **"حائط المبكى أو البراق"** المكان المقدس لدى

[1] فيروز رشام: ما تقوله العتبات النصية، مجلة معارف، جامعة البويرة، الجزائر، مج،11، ع21. 2016، ص 269.
[2] محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق بالساق في ما هو الفارياق، عالم الفكر، الكويت، مج 28، ع 1، 1999، ص 455.
[3] المرجع نفسه، ص457.

المسلمين وكذلك اليهود، لتتبادر في ذهنه الدلالات الدينية والسياسية، نظرا لارتباط المكان بالقضية الفلسطينية، ويتعين عليه اكتشاف "حقيقتها ومضمونها عن طريق فكّ شفرات النص الروائي من الداخل[1] وبعد قراءة خبايا المتن الروائي يحدث خرقا في أفق انتظار القارئ؛ ليجد نفسه مسافرا في عوالم الفن المليئة بالقلق والاضطراب، والأحلام والوسوسة، والكوابيس المتناثرة بين فصول الرواية ووحداتها، ليكتشف فيها سر العنونة.

يوظف السارد المكان في العنوان وهو **"الحائط"** ويلحق صفة البكاء بفضائه دلالة على الحزن والمعاناة والألم وأحيانا دلالة على الفرح، وهذا ما يعانيه "البطل الرسام"، وبناء على ذلك يؤطر له السارد مكانا مختلفا يكون معبده المقدس، ليمارس طقوسه هروبا من بؤس الحياة وما يدنسها، فكان **"المكان الحائط"** معبده والرسم محرابه الذي يلجأ إليه ليبكي مآسيه وأفراحه.

«دوما كنت أتغلب على صعاب الحياة وخيباتها بالرسم، ألج محرابه لأتطهر من أدران الحياة ومآسيها، أصب في اللوحة كل آلامي وِآمالي، كل أحلامي وانكساراتي، أقضي الأيام بلياليها في صومعتي هذه»[2]

يشكّل **"المكان الحائط"** الفضاء الأرحب في نص الرواية، وفيه ينال "البطل الفنان "كامل حريته، متخذا من اللوحات المكان الذي يأويه ليبكي أحزانه وآلامه ويحتضن أحلامه.

لقد قضى **"البطل الرسام"** جل حياته بين سلطة الأب والوحدة والضياع من جهة، والخوف من السفاح الذي يلاحقه وقلق الجريمة التي تورط فيها قصرا، والسعي لتحقيق أحلامه وسعادته بعد لقائه حب حياته السمراء التي يتشارك معها عالم الفن والرسم من جهة أخرى، كل هذه الأحداث جرى تأطيرها ضمن أفضية وأمكنة تدنسها الكوابيس والهواجس تارة، ويقدسها العشق والحب والرغبة في تحقيق الأحلام تارة أخرى. فاختار له السارد مكانا خاصا يستنطق ما ترسخ من تلك الأحداث، ويحوّلها إلى دموع ملونة توثق لحظاتها، فأصبح الحائط مكانه والبكاء زمنه.

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.ص 74.
[2] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 24.

يطمح السارد المؤطر للأمكنة في الخطاب للحرية والعيش في الفضاء اللامحدود لذلك وجد باشلار "أن "المتناهي في الكبر" في داخلنا؛ وهو متصل بنوع من تمدد الوجود الذي تكبحه الحياة، ويباشر فعله حين نكون وحيدين، وبمجرد أن نقبع ساكنين، فإننا نعيش ونحلم في عالم أوسع"[1]

«كان الرسم خلاصي الأوحد في هذه الحياة، أهرب به من كآبة الحياة ولاجدواها، أذيب به جليد الإحباط والانكسار»[2]

إن شساعة **"المكان الحائط"** في نظر السارد ضرب من الحرية والخلاص، لذلك نشأت لدى "الرسام" حالة روحية صوفية تجعله أكثر كمالا، بوصفه الشخص الوحيد الذي يزهد في الجمال والرسم، وسط فضاء اجتماعي يعاني الإحباط والانكسار.

2- المكان وعتبة الصورة:

تعد عتبة الصورة «العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي"[3] تكمن فاعلية تركيبها في إثارة شهية القراءة، إذ إنها تقوم على تجسيد شعرية النّص وتكثيفها، بوصفها "مفتاح تقني يجسّ به السّيميولوجي نبض النص، ويقيس به تجاعيده، ويستكشف ترسباته البنيوية، وتضاريسه التركيبة على المستويين الدلالي والرمزي»[4] ووفقا لهذا المنظور توصل مخرج الصورة في رواية **"حائط المبكى"** لإنشاء لوحة سردية تتفق مع حالة القلق والوحدة والرغبة في الانطلاق والخلاص الذي يعانيه "البطل الفنان".

يتوسط على بياض صورة الغلاف اللون الرمادي التي تشير إلى التردد والوحدة والانطوائية كإطار للوحة، يزينها عصفور رمادي اللون يتخلله الصفار يقف على نافذة مغلقة، تنعكس صورته على مرآة النافذة، وما العصفور إلا **"البطل الفنان"** الذي يعاني حالة الحزن والاكتئاب الناتج عن أحداث الجريمة بالدرجة الأولى،

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1984.ص 171.

[2] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص37.

[3] فيروز رشام: ما تقوله العتبات النصية، ص 276.

[4] جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان، المملكة المغربية، ط2، 2020، ص 8.

فالعصفور سجين قفص الهواجس والكوابيس المظلمة يناجي الحرية والخلاص، وما اللون الأصفر إلا جانب من جوانب إحساسه بالحرية، ومحاولته منح ذاته الكئيبة ما يخفف عنها الإحساس بالذنب، ويزيده الثقة بالنفس.

يشكل هذا المشهد الدرامي المصور على الغلاف صورة مكانية، بدلالاتها المختلفة، وأبعادها المتعددة وألوانها المبهمة والغامضة، فكان "**المكان الصورة**" مقترنا بلوحة سردية يؤطرها السارد بأحدث مأساوية أثرت في نفسية الفنان، وجعلت منه سجّان نفسه في فضاء الحزن والقلق، والاضطراب الذي حيزه "**المكان الحائط**" بوصفه أطلال الماضي الذي يستنطق عبرها ذكرياته.

سبقت الإشارة إلى أن السارد عمد إلى استحضار الرمز الديني في تركيبه للعنوان، فشحن القارئ برمزيته القوية وأسهم ذلك في لفت انتباهه، وتحريك فطنته ليشكل في ذهنه مسافة من الدهشة، بعدها كسر أفق انتظاره عندما واجه النص، ليجد القارئ نفسه مرة أخرى أمام مفارقة صارخة بعدم التطابق بين العنوان والصورة الموضحة على الغلاف، حين يرتطم بالغموض المفاجئ بين الصورة بوصفها الشكل التجسيدي لفحوى الرواية، وبين العنوان بوصفه مفتاح الولوج إليها.

يُحدث عدم التطابق بين العنوان والصورة فجوات تأويلية، تثير في القارئ جملة من التساؤلات والحيرة حول طبيعة النص، وأضرب الخطاب المعدّة لإنجاز الأحداث، التي تحققها سلطة العنوان ليدفع بالقارئ لتشكيل صورة تخييلية قد تحتمل الصواب أو الخطأ عن واقع النص؛ وهنا يكمن السر الإبلاغي في معانقة القارئ تلك الأبعاد

الرمزية والوقوف عند غموض رمزية المتخيل بتجريد مخيلته القرائية من صدى المعلومات السابقة، وجعلها رهينة الصورة والعنوان، دون الكشف عن هوية النص بإضافات هامشية تسهل عليه عملية اكتشاف خباياه الداخلية.

في الحقيقة هناك علاقة تفاعل بين تشكيل **"المكان الصورة"** ومضمون النص؛ إذ إنه مستوحى من أحد المواقف السردية في وحدات النص، ويشير ذلك للتشكيل الواقعي؛ "فعادة يختار الرسام موقفا أساسيا في مجرى القصة يتميز بالتأزيم الدرامي للحدث"[1] وعليه، لا يحتاج القارئ لعناء كبير في الربط بين النص و**"المكان الصورة"** بسبب دلالته المباشرة على مضمونه.

«أي قفص وضعت فيه نفسي؟ وأنا الذي قضيت ما مضى من عمري طائرا محلقا في الفضاء الرحب، هل يمكن للقفص أن يقلم سطوتي، ويكبل حريتي»[2]

يبدو أن حضور هذه الرسوم الزيتية على تشكيل الصورة يقوم بإذكاء خيال القارئ؛ فعلى الرغم من التطابق بين **"المكان الصورة"** والموقف السردي، إلا أن تقديم اللوحة التشكيلية على غلاف الرواية لم يشكل بؤرة التأويل الذهني لدى القارئ، حول طبيعة الأحداث التي ستنجز لاحقا في الخطاب، بينما يأخذ الموقف السردي الطابع اللغوي المجسد للمكان الصورة، ووفقا لذلك تمنح الإمكانات التصويرية التي تتيحها اللغة السارد القدرة على التشكيل **"المكان الصورة"** بلاغيا وذهنيا.

يتضح أن السارد قد اعتمد على الصورة المشهد بأبعادها البلاغية والذهنية، للكشف عن الحالة النفسية للرسام، وتجسيد فكره، ومن ثم ينجح في توجيه مواقف القارئ والتحكم في توقعاته وأبعادها الدلالية.

يُدخل السارد القارئ عبر **"المكان الصورة"** بأبعاده الدلالية في متاهاته السردية، حتى وصوله إلى ذروة الموقف، ليحدث مرة أخرى مفاجئة إبلاغية تدفع القارئ للربط بين **"الصورة المكان"** بوصفه مكانا مغلقا يحكم

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 59.
[2] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص111.

على البطل الرسام بالسجن وتقيد حريته، وبين الحدث الدارمي بوصفه فضاء سرديا مفتوحا، يبرئه ويفك أسره لينطلق نحو اللامحدود.

«لا يمكن للمبدع إلا أن يحلق كالطائر في أجواء الحرية، كالشعاع في فضاءات التمرد»[1]

يخرق السارد أفق انتظار القارئ، فبعد ما حكم عليه بالسجن في زنزانة الخوف والقلق، والحزن والاكتئاب داخل فضاء **"المكان الصورة"** المغلق، يجد القارئ أنّه يحاول مساعدة الفنان التشكيلي في التحليق في فضاء أرحب يجسده الحدث الدرامي في عالم الإبداع كفضاء حر للتمرد.

3- المكان في عتبة الإهداء:

تعدّ عتبة الإهداء من أهم المصاحبات النصية التي تسعف القارئ في تفكيك النص وتركيبه، وفهمه وتأويله "فالإهداء مدخلٌ أوَّليٌّ لكل قراءة لما له من وظيفةٍ تأليفيَّةٍ تعمل على توصيف جانبٍ من عُرف النص"[2] إذ يسهم في إضاءة النص ويلمح لسياقه النصي والذهني والخارجي، ويكشف عن بنياته التركيبية والبلاغية، ونظرا للعلاقة الوطيدة بين الإهداء والنص الإبداعي التخييلي، يتحتم على القارئ المرور بعتبته لفتح آليات النص الدلالية ومقصدياته.

يستهل السارد نصه السردي **"حائط المبكى"** بإهداء ضمنه قصيدة شعرية منزاحا بذلك عن عمودية السرد مما زاد من جمالية النص وشاعريته، ورد في الأبيات الشعرية الآتية:

إليك سيدتي

.....

واقفا عند العتبات

أستجدي البركات

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص84-85.

[2] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.ص 26.

يا أميرة البهاء

والحسن والنّقاء

امنحيني من دواليك كأسا

اسقيني من دفئك همسا

شكليني بالبياض وبالسّواد

وبما شئت من ألوان الوهاد

لوحة للخلودْ

سهما لا يعودْ

مُترع بالعشق حد الممات

مثخن بالحلم والأمنيات[1]

ينفتح هذا الاستهلال الشعري على جملة من استفهامات تتبادر لذهن القارئ، تدور حول ماهية المهدى إليه من جهة، وحول المفارقة الحاصلة بين العنوان "**حائط المبكى**" والإهداء من جهة أخرى، وسرعان ما تنكشف تلك المفارقة بعد دخوله فضاء "**المكان الحائط**" معبد "الرسام "المقدس، والتجول في أروقته.

يلفي القارئ محرابا يبئره السارد على مستوى الإهداء وله علاقة بالمهدى إليه، وهنا تنشأ "علاقة صراع بين الواهب والملتقي، وذلك من خلال محاولة الأول إظهار تفوقه على الثاني، وتكبيله، ومن هنا يتحول المتلقي إلى أسير"[2] ليزيد "**المكان العتبة**" في ذهن القارئ الغموض والحيرة.

يقترب القارئ من ماهية المهدى إليه، حين يقدم السارد عينة لمحتوى المهدى، أي النَّص؛ إذ يُعيّنُ مُهدىً إليه، ويختص به (**إليك سيدتي**) ومن خلاله ينفتح على فضاء صوفي رحب، ليُشكِّل بذلك قرينة تستوجب من

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص5.

[2] موريس غودولييه: لغز الهبة، تر: رضوان ظاظا، دار المدى، دمشق، ط1، 1998، ص 12.

القارئ الانفتاح على **"سيدة المقام"**؛ إذ يقف على تعداد لمواصفاتها الظاهرة ظلالها في فصول النص؛ "فهذه المواصفات تتشابك في الاشتغال -إهداءً ومتنا -لتكوّنَ صورةً كليةً للمُهدى إليه وفاعليتهِ في التصوير والأداء"[1]

يحاول السارد مرارًا توظيف قدراته السردية، من خلال دور الإهداء الذي يكمن في مدى تدخّل هذه المواصفات في تزكية النص وتقديمه للقارئ، ومن ثم يشكل **"المكان العتبة"** بوصفه فضاء صوفيًا رحبًا للتعبير عن الحس الجمالي والروحي الذي يربط الرسام **"بسيدة المقام"**، التي لطالما تحدث عنها.

«قابلت مئات الجميلات، أبدا لم أهتز من أعماقي كما وقع لي اللحظة، أي سحر تحمله هذه الملاك السماوي؟ وأي عبق صوفي آسر يجذبني إليه؟»[2]

وفي هذا الصدد ينتقي سارد **"حائط المبكى"** اللحظات المثيرة والروحية، لعرض قدراته على إنشاء جمل شعرية أكثر بلاغة، حولت "الرسام" لشاعر صوفي يتغزل بمعشوقته، ويناجي قديسته الملاك العذراء بصفائها ونقائها.

يؤثث السارد **"للمكان العتبة"** عبر مواصفات السمراء **"سيدة المقام"** ويتكثّف المكان المقدس بحضورها كيانا واحدا، بوصفها علامة دالة على العشق الذي أدرك مراتب التصوف بين "الرسام" و"**المكان العتبة**" التي حولت المكان لطقس به طقوس؛ هي طقوس الشعر والفن والعشق.

«آه يا سمرائي أنت دهشتي التي لا تنتهي، أنت حلمي الأبدي، أنت وحدك من يقهر الشيطان داخلي، كل الأميرات إماء لسمرائي»[3]

تتحرك **"السمراء سيدة المقام"** في **"المكان العتبة"** وفي متن النص لتهبَهُ ديناميَّتهُ، التي تتكفَّل ببقائهِ صالحاً للقراءةِ والتأويلِ؛ وتجتمع الحيثيات الدلالية بأنساقها، وإحالاتها الدينية، والفنية، والمكانية، حين تشكل أحوال ذات

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة) ص 27.
[2] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص8.
[3] المصدر نفسه، ص21.

الرسام الداخلية، التي تمكن منها شيطان الخوف والقلق، من خلال رؤية تفاؤلية هي نور لعتمة الظلام وتحقق الحلم والصعود لمعراج الدهشة الإبداعية، والتحرر نحو الفرح اللامتناهي.

وعليه يمثل "**مكان العتبة** " معبد "**البطل الرسام**" المقدس وعقيدته و"**السمراء**" نبيته؛ نبية الفن التي تخرجه من ظلمات الكوابيس، والقلق الذي يعيشه في عالم الجريمة الذي دخله مكبل الحرية في الاختيار والقرار، وتقضي على شيطانه السفاح الذي يوسوس له، ويظلل ذاته، ومن ثم، تطهّره من هذه الخطيئة التي ظلت تلاحقه على طول وحدات النص.

III- المكان وعلاقته بالزمن والشخصية:

إن حركة الحدث الروائي في النص السردي، لا بُدَّ من أنْ تنتظم ضمن منظور مكاني يحيط بعناصر البنية السردية، إذ يحتاج السارد إلى مكان يمتد تأثيره إلى أن يحتوي العناصر الداخلة في تشكيل السرد جميعها.

1- المكان وعلاقته بالزمن:

يرتبط المكان والزمان في النص الروائي بعرى وثيقة لا تنفصم[1]، فالسارد يؤطر الأحداث في المكان وفق لحظات زمنية متعاقبة يصعب الفصل بينهما، وعليه، فالعلاقة بينهما تأثيرية إلزامية، إذ إنّ الأفعال الحكائية التي تسند للشخصية تتأطر في زمان ومكان محددين.

يساعد الزمن السردي السارد في فهم دوافع أفعال الشخصيات وانعطافاتها الداخلية، بينما تتجلى مهمة السارد الإبداعية في خرق الإحساس بالمدة الزمنية، حينها يوهم القارئ بواقعية الأحداث[2]، فالنص الروائي له زمنه الخاص، وهو زمن متخيّل يمتلك أبعاده الخاصة التي تصنعه علاقته بالعناصر السردية الأخرى، والمكان والشخصية بالدرجة الأولى.

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 233.

[2] أ. مندلاو: الزمن والرواية، ص199.

يشكّل السارد في بنية النص التخييلية زمنا إبداعيا مكتمل الأبعاد، متعلق بزمن داخلي تؤطره جمالية اللعبة السردية، التي تجعل من النص استمرارا زمنيا بين تجربة الحياة الواقعية، والحياة المتخيلة.

يخضع السارد الزمن في "**حائط المبكى**" لعوامل المكان الذي يشكّل بدوره الحالات الشعورية للشخصيات، وتسهم هذه التقاطعات الزمانية المكانية بوظيفتها البنائية في توسيع إطار قراءة دلالة المكان، عبر مختلفة الأزمنة الداخلية الإنسانية من ماض وحاضر ومستقبل، ولا يتم ذلك إلا عن طريق تقنيتي الاستذكار والاستشراف.

1-1- ممارسة الفعل الاستذكاري واسترجاع المكان:

يقوم الفعل الاستذكاري على عملية استدعاء الماضي، وتوظيفه لينصهر مع حاضر السرد؛ كما يمنح السارد إمكانات تعبيرية تساعده على منح منظومته السردية من السمات ما يخرجها عن كونها مجرد عرض محايد لمجموعة من الأحداث.[1]

بنى السارد وحدات "**حائط المبكى**" وهيكلها الزمني على الماضي، عبر استرداد أحداث ماضية عن طريق الذاكرة، فكل فعل سردي استرجاعي يختزن حدثا ومكانا من أحداث ماضية، وأماكن تسكن ذاكرة الخطاب، ظلت مختزنة في ذاكرة الشخصيات فتتحول لذكريات، وعليه، يقدم السارد من خلال تبئيره لحظات من السرد الآني صورة عن "**مكان البيت**" الذي يمثل ذاكرة "الرسام"، وجزءا مهما من طفولته في الماضي، التي بقيت دلالتها وآثارها تتكرر تبعا لنفسيته في لحظة استرداد بالعودة إلى الذاكرة.

«**احتفاء كبير شهده بيتنا وأختي ترى النور، مهنئون ومدعوون، زغاريد وأغان، أفراح وضحكات، وكادت المناسبة تتحول إلى عرس، تزف فيه أختي الصغيرة عروسا، وكانت والدتي تعجل إليها، تضمها إلى حضنها...قدمتها لي والدتي لأقبلها، لم أزد على أن دفعتها بعيدا، وأنا أشير بيدي الصغيرة أني سأذبحها...كل**

[1] هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2008، ص 62.

هذه العواطف السلبية تغيرت مع الزمن، لم يعد أقرب إلى نفسي من أختي، نلعب معا نلعب معا، نأكل معا، ننام معا، نسعى في شعاب الحياة معا إلى أن حاصرها القدر الذي لا مفر منه...

مذ ذاك صار والدي رجلا آخر، تغيرت كل طباعه، فقد كثيرا من إحساسه بجمال الحياة... وانكفأت أمي على ذاتها، تغرق في عبادة صوفية عميقة، لا علاقة لها بالدنيا إلا من خلالي أنا.

وهرعت أنا إلى الفن أتسامى به عن الجراح، اقتنيت مئات الأوراق البيضاء، وعكفت على رسمها، كأنما كنت أرغب في إعادتها إلى الحياة»[1]

يغوص السارد في ماضي "**الرسام**" بكل ما يحمله من صور ومشاعر إيجابية وسلبية عن بيت العائلة، من حيث هو مكان قابع في ذاكرة النص، وزمن الطفولة بوصفه زمنا سابقا على زمن الحاضر، ويحمل هذا الاسترجاع صراعا زمنيا بين الشخصية وداخلها؛ أي بين الذكريات الجميلة، والذكريات الحزينة، بالحفر في تجاعيد الذاكرة خصوصا فقدان الأحبة، وافتقاد المكان، ما كشف للقارئ عن الحالة النفسية التي يعيشها الرسام في ظل فقدان الزمن، وبالتالي فقدان الجو العائلي.

يسهم هذا الفعل الاسترجاعي الذي مارسه السارد كتقنية زمنية في إضاءة الجوانب الخفية عن طفولة "البطل الرسام"، ومن ثم الانفتاح على الأحداث المرتبطة بتجربته، وجعلها رهينة الوضع الذي يعيشه ضمن إطار المكان.

يستمر السارد في عملية في الاسترجاع الزمني، بالغوص في أعماق الذاكرة والبحث في أزمنتها الغابرة، ومن ثم استنطاق الحالة النفسية الداخلية، بإبراز ماضي الشخصيات وعلاقتها بالأمكنة التي ترتبط بذلك الماضي، ويظهر جليا في استرجاع بيت العائلة في تلمسان؛ هذا المكان الذي يقبع صداه في ذاكرة "السمراء".

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص70-72.

«كانت أيضا تحكي عن تلمسان، وعن بيتهم القابع في درب الحدادين، وتغرق في وصف الناس هناك، وكرمهم وطيبتهم، وتتوقف عند كل جزئية، وعند كل فرد، وكل عادة ومناسبة، تكاد تنقل إليك العواطف والمشاعر، وروائح الأطعمة والأشربة، ووقع الأغاني والأهازيج

وكانت تتوقف اللحظات وهي تهم بالحديث عن جدتها كأنما تتحضر لذلك نفسيا وهي تراها قديسة في الصالحين، ثم تقلدها وهي تجمع أرباع الكسرة التي تعدها بنفسها في البيت مغالبة شيخوختها، وتهيم في الحواري المحيطة، لا تستثني أحدا ولو كان ثريا

ثم تتوقف اللحظات كرة أخرى وقد اغرورقت عيناها بالدموع، وهي تتذكرها وقد أوهنها المرض، وقد رحلت عن دنيا الناس، وكان أبوها الطبيب الذي دأب على زيارتها والإشراف على علاجها، لا يملك عذرا يقنع به أهله في غياب زوجته إلا أنها مريضة»[1]

يحاول السارد من خلال فعل الاسترجاع الغوص في تاريخ الشخصية وماضيها، وعلاقتها بجدتها وبوالدها الطبيب، وبوالدتها المتعالية، حتى يضيء للقارئ الزمن الراهن القائم على وحدانية السمراء؛ إذ يمارس استنفارا للذاكرة عبر إضاءة حاضر الشخصيات والأحداث وربطها بالماضي، فيربط بين الشعور بالوحدة والحزن، والشوق مع كل لحظات الافتقاد والحيز الاسترجاعي، وكأنه يقوم بنبش ذاكرة **"السمراء"** ليشكل في وقت واحد المكان المنفلت والزمن الطلل، ومما لا شكّ فيه أن السارد من خلال لحظة الاسترجاع الزمني يقوم باسترجاع المكان أيضا؛ إذ "إن بنية الزمن المستعادة لا تأتي إلا وهي تقدم أماكن تقوم الشخصيات بتذكرها"[2]

وتكمن بلاغة فعل الاسترجاع الزمني للمكان، في الأبعاد الرمزية التي يشكلها ترابط الزمن به، والتي تدل على مدى العلاقة الوطيدة بين كل من **"البطل الرسام"** و**"السمراء"** وبيت العائلة، وما استرجاعهما له بكل ما

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص99.

[2] محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل) رواية السفينة لجبرا إبراهيم جبرا نموذجا، كتب عربية، القاهرة مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 77.

يحمله من دفء، هو ما يعبر عن حالتهما النفسية في تجسيد الماضي في الزمن الراهن، وتجسيدهما للمكان بوصفه مكانا للألفة المفتقدة، ومكانا يتوق كل منهما لامتلاكه عبر التذكر.

1-2- الاستشراف والانفتاح على المستقبل:

إن الاستشراف يعنى بدخول المستقبل بوصفه حالة توقع، وتنبؤ وانتظار يعيشها القارئ، إذ يوفر السارد له أحداثا وإشارات أولية توحي بالآتي[1]

يعتمد السارد على وظيفة الاستباق التمهيدية والإعلانية رغبة منه في الإعلان صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، أو توطئة لأحداث يجري التحضير لسردها، فيكون الهدف منها جعل القارئ على أهبة لاستقبال ما سيحدث، ومن ثم التكهن بمستقبل الشخصيات[2]

يواجه "**البطل الرسام**" صراعا وقلقا مع مشهد الجريمة الذي بات كابوسا يؤرق حياته وفنه، فبعد تكرار مشاهد الجريمة في اللاوعي، وأحلامه ويقظته على امتداد فضاء مكاني وزمني طويل على مستوى وحدات النص، ها هو ينفتح على مكان خارجي إنه المكتب الذي يعمل فيه، أليس هو مكان المستقبل؟

«حين بلغت المكتب كان كابوس البارحة، والذي أراق على شاشة ذاكرتي بمجرد أن غادرت البيت، قد تسلل إلى كهف النسيان، ربما إلى غير رجعة»[3]

لقد جاءت الجملة (قد تسلل إلى كهف النسيان) تمهيدا استشرافيا لما قد يأتي، ليوقف كوابيس الجريمة ومعها يتغير مسار الحكي، وفي ذلك رغبة من السارد في تبليغ القارئ بالتغيرات السردية التي قد تغير التواصل الإخباري السردي، ليبقى حدث زوال الكابوس بالانفتاح على مكان آخر غير "**البيت**"، إشارة لم تكتمل زمنيا

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص132.
[2] المرجع نفسه، ص137.
[3] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص141.

ويبقى "**المكتب** " بوصفه كهف النسيان نقطة انتظار مجردة من كل التزام اتجاه القارئ؛ ومن ثم يعمل على خرق أفق انتظاره المتوقعة كاستقرار الحالة النفسية للفنان الرسام وتغير حاضره صوب مستقبل هادئ.

يمارس السارد فعلاً استشرافيا تمهيديا على شكل احتمالات (ربما إلى غير رجعة)، ربما يقصد بها ترك التوقع للقارئ، ومن ثم يخلق فجوات انتظار ومحطات تشويقية لما سيأتي، فعبر حاضر المكان "**البيت**" تتم الحركة نحو الأمام، أي صوب المكان المستقبل "**المكتب**"، لينشأ عبره مساحة واسعة تقدم للقارئ كل الاحتمالات الممكنة داخل وحدات النص، ومن ثم فالسارد يعمل على استشراف المستقبل عندما يشكل مقدما مكانا يحتمل انفتاحه النفسي حدثا ينهي الكابوس في وقت لاحق من القصة، وقد لا يحدث ذلك بتاتا.

يستعين السارد بتقنية الاستشراف الزمني للكشف عن حركة التطلعات المستقبلية التي ترغب الشخصيات في تجاوز راهنها المقلق وحاضرها التعس، الذي يؤطره السارد داخل زمن إبداعي يحاول أن يحدث مفاجأة بعد انتهائه، فكون "**البطل الرسام**" خائف وقلق دلالة على قلق سردي يعاني منه السارد، وعليه يعيش الرسام قلقا مكانيا يمتلكه ويخنقه ولن ينتصر عليه إلا بالهروب منه، لإيجاد طرق للتنفيس وطريقا صوب المستقبل.

«غدا سأفكر بالرحيل من هذا البيت، اليوم اقترح عليّ صفي الدين أو صافو كما ينادونه أن أنتقل إلى حيهم الراقي، له هناك بيت مؤثث لا يستعمله إلا نادرا، هو يعيش مع عائلته في دارة كبيرة راقية، حتما انتقالي إلى المستوى الأرقى سيفتح أمامي فرصا أكبر لتحقيق أحلامي الفنية»[1]

ينفتح "**البطل الرسام**" على مستقبل فني يؤسسه فعل الاستشراف بإعلان السارد عن رغبته في الانتقال إلى مكان أكثر رقيا من الحي الذي يقيم به؛ وأسهم هذا الفعل الاستشرافي الإعلاني في ترتيب ما هو آت من حدث تقوم به شخصية الرسام، وعليه يجنب السارد القارئ الوقوع في الالتباس وسوء الفهم.

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص138.

ارتسم **"البيت الزوجي"** في مخيلة "الرسام" باعتباره قوة دافعة للهروب؛ بعد أن شكّلت أبعاده الرمزية مظاهر الألفة والحميمية وحالة الاستقرار والطمأنينة مع زوجته **"السمراء"**، إذ بعد مرضها واستقرارها في بيت والدها أصبح تجسيدا لسمة الانغلاق والضيق والغربة.

يشير السارد وعبر لغة السرد الواصفة للمكان الحلم، أنه مكان للتوحد والهروب أيضا، في ظل انسداد سبل الانعتاق من قيد الجريمة التي تلاحقه هواجسها، والهروب من واقعه الذي حكم عليه بالتعاسة في ظل مرض "السمراء" وفقدان طفليه لحساب دار الرعاية، ليشكّل السارد عبر الأصداء النفسية المتعلقة **"بالبيت الزوجي"**، انفتاحا مكانيا على المستقبل الحالم، الذي يمثل بالنسبة للرسام نوعا من الاستمرار لما كان يشغل ذاته من أجل تغير الواقع الحاضر، وتكريسا لرؤية مستقبلية على مبدئ: لنرسم مسار الحياة كما نهوى نحن.

تكمن بلاغة الاستشراف الزمني في محاولة السارد الانفتاح على أماكن رحبة تحمل آفاق مستقبلية للشخصية، مستندا على زمن المستقبل بوصفه زمنا ممتدا، وبدوره يمنحه هذا الامتداد الحرية السردية، من شأنها أن تشكل ترابطا بين المكان الحاضر بأبعاده النفسية، وزمن المستقبل لنقد الحاضر وتجاوزه، ومن ثم يعيش **"البطل الرسام"** زمنه الذي يصبو إليه والمكان المنشود للانفتاح على المستقبل.

2- المكان وعلاقته بالشخصية:

يرتبط المكان بالشخصية ارتباطا وثيقا، فهو الذي يؤطرها ويحتضنها، في حين هي التي تشكل هويته وانتماءه وتمنحه الأبعاد الدلالية والأيديولوجية؛ فظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تسهم فيها، هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص[1]؛ أي، أن تشكل المكان لا يتم إلا باختراق الشخصية له، ومن خلال الأحداث الذي تقوم بها، واهتمام السارد في **"حائط المبكى"** بالمكان يأتي مصاحبا لحركة الشخصيات داخل

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن-الشخصية)، ص 29.

إطاره، ليبرز للقارئ حجم التأثير والتأثر بينهما، فلا مكان دون شخصية ولا شخصية دون مكان، فكأن أحدهما يمثل الآخر[1]

2-1- المكان بين وعي الشخصية واغترابها:

يلعب المكان دوره في بلورة وعي الشخصية بذاتها، إذ يمنحها هويتها "لاسيما أن المكان يوصل الإحساس بمغزى الحياة"[2]، وعليه، تكتسب شخصية "الرسام" وعيا ينفذ من خلاله السارد في فهمه للتجربة الإنسانية، وانطلاقا من هذا يأتي بتبئير أماكن تشكّل وجوده وكينونته، وتصوره وتشيد وعيه.

يظهر السارد الوعي الفني والثقافي لشخصية **"الرسام"** عبر **"فضاء الرسم"** بأبعاده الدلالية، وعبر أمكنته المتنوعة مثل ("المرسم" و "مدرسة الفنون" و"متحف باردو" في الجزائر العاصمة) وغيرها من الأمكنة التي تسهم في بلورة الوعي الإنساني، والاجتماعي والثقافي، وعليه، تستحوذ هذه الأمكنة على صفة الألفة، إذ ركز السارد على إظهار المكان من خلال علاقته بالشخصية.

«فكرت مرارا وأنا في بداية فتوتي في الهجرة، بحثا عن بشر يقدرون ما أنجزه، بشر يرضعون الفن مع حليب أمهاتهم، ويتنفسونه مع نسائم صباحاتهم، لا فن دون حرية، الحرية طائر مذبوح في أوطاننا، لكني تراجعت، الهجرة أيضا أنانية واستسلام وانهزام، مادام الفن التزاما فلابد للفنان أن يشعل مصباحه حيث يتراكم الظلام، يجهر برسالته حيث يرجم بالحجارة؛ المجتمعات في نظري تقاس بمستوى ما يملكون من فن، وأين الفن عندنا، في أنفسنا، في بيوتنا، في شوارعنا، في مدننا؟، لا شيء من ذلك مطلقا، لا شيء، لكن نحن ماضون على درب الفن مهما تناوشته براثن القبح والكره»[3]

---

[1] سلمان كاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية، فؤاد التكرلي نموذجا)، دار الكندي لمنشر والتوزيع، الأردن. ط1، 2014.ص 138.

[2] هديل عبد الرزاق أحمد: الرواية النسوية خارج فضاءات الوطن (روايات عالية ممدوح أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017، ص 129.

[3] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص47.

يعاني **"البطل الرسام"** حالة من انفصاد الذات، ككيان روحي ينفصل وجوده ككائن اجتماعي، ومعه يفقد الإحساس بالوجود الفعال، إذ هي حالة اغتراب ثقافي تعرض لها "الرسام" ومعه السارد حين عجز على التأقلم مع الواقع الاجتماعي والثقافي، وبناء على ذلك تملكته أحاسيس متناقضة للمكان؛ فسلسلة الإحباطات التي يعانيها في المكان تجعل من هذا الأخير مكانا عدوانيا. واستطاع السارد عبره أن يكشف للقارئ عن الموقف المكاني لديه، من حيث رغبته في انتشال "الرسام" من مكان الضياع واللاجدوى "على المستوى الخارجي الذي يمارس بدوره صلافته على المكان من جهة، وعلى مستوى سيرورة النص حيث صلافة الحدث وسطوة السرد وديكتاتورية الزمن"[1] من جهة ثانية.

يقدم السارد المكان محملا بدلالات ترتبط بوشائح قوية مع **"البطل الرسام"**، تبعا للتفاعل النفسي والوعي به، ويشاركه السارد أحاسيسه ووجهة نظره، وبذلك يشكل صوته في الخطاب نظاما داخليا؛ إذ يدمج وجهة نظره وفق تقاطعات لغته السردية مع الاتجاهات الثقافية، وبحس إبداعي يحيط بهوية "الرسام" في واقعه الاجتماعي.

يجسد السارد عبر مخياله الروائي الواقع بأفق فكري هادف، حين يساير القلق الاجتماعي والثقافي الذي يعيشه **"البطل الرسام"**، ومعه يدمج القارئ في عالم النص محاولا إقناعه بالفكرة وتحسيسه بمعاناة الفنان والأجواء الثقافية المحيطة بالأحداث والأماكن المنجزة.

يعمد السارد إلى التأثير في القارئ، عن طريق الرسائل التعبيرية، والملفوظات الانفعالية التي توجه الكلام وتحفز الوعي الجمعي (المجتمعات في نظري تقاس بمستوى ما يملكون من فن، وأين الفن عندنا، في أنفسنا، في بيوتنا، في شوارعنا، في مدننا؟ لا شيء من ذلك مطلقا. لا شيء) تعلن هذه التساؤلات في البحث عن الهوية الثقافية في مظهرها العقلي، ويختار السارد "سلطان العقل" كمعيار للنهضة الفكرية والحضارية، ومن خلال وعي

[1] عبد الله شطاح: شعرية المكان في الرواية الجزائرية، ص 279.

"البطل الرسام" الثقافي في رغبته بالارتقاء بالفن وحمايته من الانحطاط، الذي يوحي بمدى إدراكه ووعيه كفنان أن ينتقد ويتصور معنى الحرية والإبداع، وتجسيد فضاء الفن رمزا للتحضر الذي يعكس المجتمع الجزائري الحقيقي.

ثالثا: شعرية التقنية المكانية في "حائط المبكى"(ملخص ومحاولة تركيب):

إن أهم ما يميز نص "**حائط المبكى**" حضور مجموعة من الأفضية المكانية التي تمكن من خلالها القارئ التعرف على حركية الأحداث، وتأثيرها في الشخصيات، ليشكل السارد عبرها مسارات البحث عن الذات، فهي تحتضن الشخصية وتؤثث مسارها المليء بالقلق والضياع والحيرة والحلم، فكانت تلك الأمكنة الوسط الذي تنطلق منه وفيه وعبره، بحثا عن ذاتها الضائعة في واقع القلق والتيه، والسعي لتحقيق الحلم.

يختار السارد لإنجاز أحداث "**حائط المبكى**" أمكنة متنوعة بين الواقعية والمتخيلة تحركها وتشكّلها لغة السرد والوصف، ليعيد القارئ قراءتها وفك أسرارها اللغوية، فحضور بعض الأسماء الواقعية (مثل متحف باردو، مدرسة الفنون الجميلة، حي الحدادين، وهران....) يوضح الصلة بين النص والمرجع في علاقة تواصلية تفاعلية، لكن وصف تلك الأمكنة الخارجية المرجعية يتجاور مع أمكان أخرى تصنعها اللغة، ومخيال السارد في علاقة بنائية تخييلية، يستدعي من القارئ نسيان المكان المرجعي بأبعاده الهندسية، فالسارد يستلهم الأماكن المرجعية كمعينات لفظية، يستثمرها كمعنى من غير أن يماثلها بشكل مطلق، أما ما ينتج عن غيرها من الأماكن المتخيلة فهي ذي أبعاد جمالية تتناسب مع صيغ البناء والتجسيد، عبر لغة السرد الواصفة للأماكن المعدّة لإنجاز الحدث.

يحاول السارد إيهام القارئ بواقعية الأحداث، ومن هذا المنطلق يختار أمكنة مغلقة ومفتوحة لها أثرها النفسي، وتمارس سلطتها في الوجود الداخلي لخلجات النفس، "**فمسرح الجريمة**" يمارس سطوة القلق محدثًا اختلالاً نفسيًا، مشكلاً هواجس وحالة رهاب، نالت تبئيرا مستترا حين تمقوقعت في الذهن وانسابت لوحدات النص، كما أن "**البيت**" بأبعاد الألفة والانتماء يشكل قلقا إضافيًا للخطاب، يمارس ضغوطه وكذا حنينه على "**البطل الرسام**" الباحث عن الحرية الفنية وتحقيق الحلم، والهارب من قدر الجريمة، لهذا تتحول حالات القلق

والحنين واسترجاع ما اكتنزته الذاكرة في عمقها النفسي والعاطفي لبنيات دلالية تزيد في انفتاح وانغلاق الموقف الوصفي للمكان.

يلجأ السارد مرارا لتفسير صدى المكان وامتداده حسب الحالة النفسية الجوانية للشخصيات، ومن ثم تتحول دلالة **"المكان الذاكرة والهوية"** التي ظفرت بدور مهم في تحقيق الإيهام والهروب من الواقع، إلى عوالم تمنحها الهوية والطموح نحو التواصل الدائم عن طريق الذاكرة، من هذه اللبنة ينشأ امتداد الأمكنة وانفتاحها عبر الاسترجاع واستفزاز خيال القارئ نحو عوالم يتداخل فيها المتخيّل والواقعي، والحلم والحقيقة، فتنفتح دلالة المكان على أفق بلاغي شعري جديد، يستعيده السارد من مساحات الزمن عبر امتداد الذاكرة، لينفتح على مساحات أرحب هي امتداد للتخييل والحلم.

تكررت الإشارة إلى مشاهد الجريمة في لاوعي **"البطل الرسام"** وفي هذا المقام يمارس السارد لعبة القدر السردي، وعليه، يتشكل المكان بدوره وفق قواعده، وبالتالي، تعاد ظروف صياغة المكان باختلاف الرؤى التي يتم إبلاغها عن تفصيل مكان الجريمة المعد لاحتواء تفاصيلها في الرواية.

«ارتطمت عند منعرج بدورية للشرطة، ارتج كل شيء داخلي، صرخت في أعماقي، هممت أن أنطق مبرئا نفسي، راحت تبتعد عني، أسندت ظهري إلى الجدار، وأنا أبتلع ريقي بصعوبة، وقد زادت دقات قلبي، حتى خلته سيخرج من صدري، مررت يدي على وجهي، وضغطت على أنفي، كانت ركبتاي ترتجفان، لا معنى لكل هذا التسكع، يجب أن أعود إلى البيت، لست مجرما، أنا لم أفعل شيئا، كنت مجبرا فاقدا لحريتي، بل كنت مهددا بالموت في كل لحظة، لا معنى أن أخبر الشرطة، ليست ذي مهمتي، المهم أني بريء، حين يصلون إليّ سأقول هذا، وإن لم يصلوا فلست ساذجا حتى أذهب إلى عش الدبابير بنفسي»[1]

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص17-18.

إن التعبير عن مكان الجريمة لا ينال حظه من التبئير الطباعي، وعلى الرغم من تقليص مدى حضوره في الوحدات اللاحقة، إلا أنه يبقى **"مكان القلق"** الذي يحاصر عقل **"البطل الرسام"** من كل جوانب، وأينما حل به مقام السرد.

يترك السارد لأنا **"البطل الرسام"** الفرصة لتعبر عن الخوف واحساسها باللوم ومحاولة تبرئة نفسها، لتبقى أناه حرة في تبليغ رؤيته التشاؤمية حول **"مكان القلق"** وتوصيل صوت اللاوعي الداخلي للقارئ لمنحه سبل البراءة.

إن تبئير **"المكان القلق"** لا يتم عن طريق رسم المظاهر الخارجية للموقع المستعار من لحظة انفتاح، بل استعان السارد بأهم الإشارات الدالة على استمرار حالة الانغلاق النفسية، وهوس مكان الجريمة، وإثر ذلك أختار صورة الشرطة ليعيد تركيب بقايا المكان، بواسطة هواجس مضطربة، ومبررات تأنيبية عن ماهية الموقف وحيثيته مع الإشارة إلى محاولة تجنبه تأزيمه.

بالمقابل يتألق **"المكان القلق"** مقارنة مع غيره من الأمكنة الأخرى التي يتقلص حضورها فور تأطيرها ضمن الوحدات الخاصة بها، غير أنه يمارس الاستمرارية ضمن جميع وحدات النص، على شكل إشارات ضمنية إلى وسوسة مشاهد الجريمة وصراع **"الأنا" و"الهو"** في دواخل **"البطل الرسام"** فالأولى تنقاد للقيم الأخلاقية، بينما الثانية تريد اشباع غريزتها عبر الجريمة.

يغير السارد دلائل المكان تبعا لظروف إنشائه السردية ومراحل اعداده الزمنية؛ إذ ينتقي السارد اللحظات المقلقة في الخطاب ليؤسس على منوالها ظروفا تم تأطيرها في الماضي «**ذلك اليوم التعيس حين وجدنا فيه والدي ميتا أو مقتولا في خلوته، التي هي الآن خلوتي**»[1] ومن ثم تتشكل بصورة جديدة، ضمن تقاطبات المكان المبني على النبش في ملفات الذاكرة المنسية، وربطها بالصور المتفرقة للمكان المغلق في فترة الطفولة، في المقابل، ينفتح في

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص39.

مرحلة الشباب ليفك قيود الحرية صوب عالم الإبداع وتحقيق الذات، ومن ثم يغير السارد طرائق لغة السرد الواصفة ليصبح "**المكان الخلوة**" مساحة فعالة في تنظيم أهداف الخطاب.

يشكل "**المكان الخلوة**" المرجع الأهم للأحداث اللاحقة، فلولا حدوث جريمة قتل والده هناك وتورطه في جريمة قتل الفتاة، لما تمت رغبة السارد في البحث عن آليات دفاعية يستطيع من خلالها إخراج "**البطل الفنان**" من فضاء الجريمة والولوج به لفضاء الفن والعشق ليعرج إلى سمائه، لذلك تعبر آلية التسامي السردية التي يعتمدها السارد وسيلة لتفريغ عن حالة القلق السردي من جهة، والتخفيف من الآلام وحالة الخوف والهواجس التي تلاحق "**البطل الرسام**" بخصوص المكان من جهة أخرى «**وهرعت أنا إلى الفن أتسامى به عن الجراح**»[1]

يعتنق السارد الفن وتحتضنه اللغة، ليحافظ على أهم سماته المتعلقة باعتباره البلسم الشافي، لذلك يستشرف الحرية بالفن نحو آفاق أوسع، وينتقل ذلك إلى عشق "**السمراء**" في محاولة الانفتاح على أماكن رحبة تحمل آفاقا مستقبلية.

«**هل سمرائي استثناء في الفن، كما هي استثناء في الجمال؟ هل يمكن أن تكون وهران خزان الماس الأوحد في تجربتي الفنية، على كثرة ما رسمت من ملامح، لم أشهد لها مثالا، وأنا أراها بروحي، بأعماقي، ما كانت السمراء مجرد تناغم حسي بارد قد تعثر عليه كثيرا بين بني البشر، ما يدهشك هو الروح الفوارة في الأعماق، ولا تشكيل دون هذه الروح**

(...) **ستفجر وهران عبقريتي الفنية، سأخوض هاهنا تجارب لا نهاية لها في الرسم، هنا بوهران يدهشك جمال الأنثى الآسر، يختطفك بسحر عجيب، جمال لم يخلق إلا لوهران، وهران أميرة المدائن**»[2]

بمجرد استشراف البطل الرسام لمجموعة اللوحات المستقبلية التي ترتبط بفضاء وهران، يمارس السارد مهمة الكشف عن الموقف المكاني لديه للقارئ، ويسهم فعل الاستشراف في تجلي الوعي لدى الشخصية ومن ثم يهيئ

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص72.
[2] المصدر نفسه، ص16-104.

مؤطر الخطاب لاندماجيات مكانية تمكّنه من تأطير وجهة نظره المستقبلية، ولا سيما ما إذا تعلق الأمر بالوعي الثقافي الحضاري الإنساني.

وفي هذا الحيز المكاني المغلق تارة والمفتوح تارة أخرى، الذي تدور فيه الأحداث، يُدخل السارد **"البطل الرسام"** في حيز المحظور ليغدو **"المكان الجسد"** حجرته السرية؛ فعندما يتحدث الرسام عن سكرتيرته يوشح السارد ملفوظاته بمحظورات سردية تحمل دلالة الصندوق الأسود في البناء الروائي، الذي يؤيد اقتحام الرغبة والاستنجاد بالأنثى، ويدفع به نحو أبعاد حميمية محظورة، تتعدى الحدود إلى عالم بديل لإعادة غزو الذات عالم الفن.

«**تذكرت موعدي مع السكرتيرة، لا شك أنها في كامل زينتها اليوم، سيكون يوما رائقا متميزا، نذهب بعيدا حيث عبقرية الطبيعة، نحلم، نغني، نرقص، هل سأتزوجها كما تحلم، لا طبعا، لست مستعدا لأي رابط جديد، سأعشقها بجنون، وأتمتع بفتنتها بعبقرية، وأرسمها حد الدهشة، أما الزواج فهو سجن حقا**»[1]

يلجأ السارد لإبلاغ صوت **"البطل الرسام"** فيظهر ذاته مثالا لحالة الفقد والتعويض، من هذا المنطلق تركه يعبر عن رغبته احتواء المكان الجسد، ذلك المكان الأثير في اللاوعي باعتباره المكاني الإبداعي.

يحمل **"المكان الجسد"** بلاغته الخاصة، فهو "يشير لمعنى تحت معنى"[2]؛ إذ يحوم السارد بالقارئ في متاهات الدلالة، حين يدخل البطل في المحظور ويحقق له أحلامه الضائعة؛ ومن ثم يصور **"المكان الجسد"** مستودع الشهوة في حين يخترق حدوده للممارسة طقوس عبقريته الإبداعية، ومنه ويحرره من سجن الجسد ويجعل من لعبة المحظور السردية انتصارًا.

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص150.

[2] محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل) رواية السفينة لجبرا إبراهيم جبرا نموذجا، ص 162.

إلى جانب الأمكنة المرجعية والتخييلية التي يعتمدها السارد لبناء هيكله النصي، توجد أمكنة أخرى يمكن أن نطلق عليها "**أمكنة العتبات**" هذه الأمكنة وحضورها الدال في العتبات النصية ينقلها من كونها بؤر سردية تخييلية في النص، لتتجاوزها إلى قيمة نفسية وإنسانية.

استطاع القارئ لهذه العتبات النصية في "**حائط المبكى**" التوقف عند عتبة "**المكان الحائط**"، المستحضر من عتبة العنوان "**حائط المبكى**" بالاستعانة بوظيفته الدلالية الضمنية، التي تحيل لجملة من الأبعاد الدينية والتاريخية وحتى السياسية، التي منحت السارد القدرة على الإيحاء والتلميح، فاتحا شهية القارئ للقراءة من خلال تراكم عمليات الاستفهام في ذهنه (لماذا حضور هذا العنوان المكاني؟، وأي دلالات ينطوي عليه ذلك؟.)، وعبر قراءة بنية هذا العنوان، ومن خلال شعرية "**المكان الحائط**" تتاح للقارئ استكشاف المضمر والكامن خلف رغبات ودوافع السارد، وما يمثلها من قيمة جمالية وفكرية.

يقف القارئ مستشرفا تحولات "**الأمكنة العتبات**" وتشكلاتها، لينفتح على مجموعة من الأفضية الدلالية المحددة لمعمارية للنَّص السردي، ويجد نفسه بحاجة إلى إعادة تشكيل معطياته ليلامس أبعادها، ويفكّ خفاياها وعليه، يؤثث السارد "**المكان الحائط**" وفق العملية القرائية التي يمارسها للعنوان، انطلاقا من علاقة الإحالة المتبادلة بين العنوان والنص، واكتشاف الدلالات والدور المحوري الدال للمكان، الذي يؤسسه السارد كفضاء الرواية بالكامل، متخذا من اللوحات المكان المأوى للبكاء والحلم، لترسم معالمه الإحباطات الذاتية، والأحداث والانفعالات.

يدرك القارئ معنى أن يحوّل السارد العنوان لمكان، من خلال كثافة اللوحات كأمكنة ضمن فضاء "**المكان الحائط**"؛ وهي تلك اللوحات اللغوية التي تشكلها لغة السرد الواصفة، استنادا على المعاني العقلية والعاطفية والخيال تعبيرا منه عن العلاقة العميقة بين "البطل الرسام" وهذا المكان.

«أربعة ألوان تتدرج في اللوحة الأخيرة سواد يستوي في الأسفل يتداخل مع زرقة تتدرج حتى تصير سماوية باهتة ... وفي الأعلى خضرة تكاد تستوي على العرش، لولا نقاط حمراء تبرق هاهنا وهناك... وتكاد اللوحة تشكل طبقتين يفصل بينهما خط رفيع من منمنمات مذهبة، يجعل اللوحة وأنت تتأملها من بعيد تبدو عروسا بحزام ذهبي بديع... في الأسفل مسحة حزينة باهتة، وفي الأعلى إشراق وفرح، كأنهما فصلا الشتاء والربيع وقد تجاورا تآلفا وتنافرا، تدهشك ضربات الريشة السريعة الراقصة، تبهرك نقاط الضوء المرتعشة اطمئنانا ورعبا، تهتز من أعماق أعماقك لتقول شيئا، ولكنك لا تقدر أن تقول شيئا، إنها فعلا فوق القول»[1]

اختار سارد "**حائط المبكى**" الرسم بالكلمات لتشكيل صورة "**المكان اللوحة**" والتقاط تفاصليه، وتحديد أبعاده بالاعتماد على التكثيف الدلالي للكلمات، لترتسم في ذهن القارئ على شكل حيز يراه عبر خياله.

شكّل "**المكان اللوحة**" بعده الشعري الخاص به، حين مكّن السارد "**البطل الرسام**" من البوح عن دواخله، وتجسيد الحقائق التي تدور في عالمه الخارجي بطريقة غير مباشرة؛ تلك الحقائق التي تحمل دلالات مختلفة تعكس أفكاره وأحاسيسه ورؤيته الذاتية لثنائية (الحزن/ والفرح) التي تعبر عن شقي الحياة، بآلامها وقلقها من جهة، وسعادة وفرح من جهة أخرى، فأما الشق السفلي فهو ألم وضياع، بينما الشق العلوي التفاؤل والأمل القادم. ومن ثم يتوسط الشقان اللون الذهبي ليعبر عن النمو العقلي والمعرفي، وتمكّنه من رؤية ألوان العالم على اختلافها وجمالها بعيدا عن اللونين الأسود والأبيض، لتتفاعل هذه الأبعاد الدلالية للمكان اللوحة المتخيل فنيا، منشئة جمالية بلاغية تغترف من فن التشكيلي والخطوط والألوان لتشكل بلورة وعي مكاني جديد.

يلامس السارد عواطف وأحاسيس "**البطل الفنان**"، ليجعل من تدرج الألوان تدرجا سرديا للأحداث التي كانت بدايتها قلق واكتئاب يلفه السواد، ليسطع نور الفرح مع ظهور "**السمراء**"، إذ إن صورة العصفور في "**عتبة**

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص102.

الصورة" تمثل الرسام في حالة الحزن والاكتئاب والضياع، يقابله عصفور يتأمله وينتظره لانطلاق إلى فضاء أوسع يخترق عبره النافذة للعيش في حرية.

«وكنت أصرخ بجنون، ولا أحد يسمعني غير عصفورة صغيرة ظلت بعيدة، هل يمكن أن تكون العصفورة سمرائي؟»[1]

يمثل الصراخ الذي يمتد على طول وحدات النص، الكوابيس المظلمة، وعدم تمكن "الرسام" من التأقلم في حياته والعيش بسلام وحرية، بعيدا عن هواجس الجريمة التي ورطه السفاح فيها ليعيش في قوقعة من الخوف والوهم.

مما لا شكّ فيه أن السارد يحاول فتح أسره وإيقاظه من الكوابيس، فاختار فعل البصر بالنظر للعصفور المقابل في **"المكان الصورة"**، الذي يقوده لالتقاء بين ذاته والآخر، بالمقابل، يستتبع فعل النظر بالسمع (ولا أحد يسمعني غير عصفورة صغيرة ظلت بعيدة) الذي يمنحه الأمل ويحرك فعل التفكير عبر السؤال عن ماهية الآخر (هل يمكن أن تكون العصفورة سمرائي؟)؛ فالعين لا ترى إلا ما يراه العقل.

يحوّل السارد **"عتبة الإهداء"** إلى فضاء صوفي يناجي "الرسام" في محرابه المقدس **"سيدة المقام"** قديسته وملاكه وعصفورته **"السمراء"** فكان **"المكان الإهداء"** البهو الذي يسمح للقارئ الدخول منه والرجوع إليه[2] والنفاذ عميقا إلى عوالم النص الداخلية.

انطلاقا من عملية التخييل والتغريب يوجه السارد القارئ نحو أفق التوقع والتأويل ضمن سلسلة من الخطابات الشعرية المحفزة على توليد الدلالة:

«آه

أيتها

يا عصفورتي كم أحبك

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 91.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص 44.

امتلأ الكون بالموسيقى والتغريد

أيها الكون صمتا فحبيبتي تضحك»[1]

يؤدي التفاعل الحميمي بين الشعر والسرد لزعزعة القارئ؛ إذ يولد **"المكان العتبة"** بدافع مناجاة واستغاثة السارد التي تحول **"عتبة الإهداء"** إلى كينونة فاعلة في معرفة ماهية "سيدة المقام"، ملاك وعصفور الحرية للبطل، ومن ثم يقوم السارد بتشيده بصورة أخرى يقدمها بوصفه تنويعا إهدائي خاصا في منجز السرد، لينفتح على بعد جمالي ودلالي آخر.

يؤثر صدى الآهات والنداء على ذات الرسام، لذا تنشأ حالة من الفراغ اللفظي، يحاول أن يملأها القارئ بصفته مشاركا في إنتاج المعنى، بالرجوع **"لأماكن العتبات"** ليضمن القراءة المنتجة، (آه سيدتي) (أيتها القديسة)، توشح هذه الفراغات صورا عن فضاء صوفي يعرج البطل إليه وعبره إلى الكون المطلق، وإطلاق العنان للسعادة والبهجة، فتكون العصفورة فاعلاً مساعدًا لاجتياز مسالك القلق والخوف والاكتئاب.

يبرز بوضوح مدى تعلق **"أمكنة العتبات"** بالمتن السَّردي، أكدتها الممارسة السردية في صور غير مهندسة أبعادها الفن والإبداع–العشق الروحي – والحرية والسمو، لذلك أنشأ السارد أفقا روائيا مغايرًا، نحو كسر أفق الرؤيا الأولى للقارئ في تفاصيل السرد، واللغة الحاضنة لحيثيات الأمكنة.

يغدو **"المكان الحائط"** قِبلة الرسام في عالم الفن والتسامي، يتحول فيه لمتعبد يتأمل فيه الخلاص أمام عتبة النافذة، بوصفها حجرة مقدسة يناجي فيها **"سيدة المقام"** يرتل آيات العشق وترانيم الفن والإبداع، يترجمها السارد إلى رسائل إنسانية وثقافية تدعو إلى السمو بالفن، ينحو بها النص عن غايته الأدبية إلى غاية حضارية ثقافية تستثمر لغة الرسم والفن، لتصبح مثارا للوعي الجمعي للسمو بالفنون وتحقيق الجمال.

[1] عزالدين جلاوجي: حائط المبكى، ص 153.

إن الفضاء المكاني الذي ينتظم خلاله فضاء الفن والهوية والانتماء يشكّل لدى سارد "**حائط المبكى**" طموحا نحو الكتابة عن حقيقة الفن والجمال، والخروج من دوائر الظلام والقبح إلى حقيقة الحضارة الإنسانية والثقافية، من أجل بناء الوعي المجتمعي، وتشيد تقنية مكانية توحي إليها اللغة والتخييل، وهي غاية النص عند تركيبه ووضع هيكله في شكل خطاب مبني على فكرة المكان المقدس والمدنس.

الفصل الرابع:
شعرية الزمن الروائي في رواية العشق المقدنس

أولا: مفاهيم الزّمن الرّوائي

I. إشكالية المفهوم الزّمني

II. أنماط الأزمنة في النص الرّوائي

III. تقنيات الزّمن الرّوائي

ثانيا: بنية الزّمن الرّوائي

I- الذاكرة النصية وتسريد المتخيّل

II-شعرية التقنيات الزّمنية في "العشق المقدنس"

1- جماليّة النظام الزّمني

2- فنيات الديمومة السردية

3- بلاغة التواترات السردية

ثالثا: شعرية التقنيات الزّمنية في "العشق المقدنس"(ملخص ومحاولة تركيب)

أولا: مفاهيم الزّمن الرّوائي:

I. إشكالية المفهوم الزّمني:

يعتبر مهوم الزّمن من أكثر التّقنيَّات تعقيدًا؛ إذ تشغل وتشد اِنتباه الدّارسين، ويعود هذا لارتباطه الوثيق بالأدب والفلسفة والعلم، والاهتمام بمقولة الزّمن قديمة قدّم الإنسان وحديثة حداثة أحلامه وطموحاته، ويعتبر الزّمن ظاهرة معقدَة صعبة التّحديد، تَتسِم بالضّبابيّة والتّعتيم، لذا؛ نجدها محور نقاش وجدال بين المفكّرين والفلاسفة والأدباء في شتّى المجالات.

لقد دفع اِهتمام الفلاسفة والعلماء وغيرهم من الأدباء بقضيّة الزّمن والسَّعي وراء تقصي ماهيّته وتحديد أُطُره ومفاهيمه إلى اختلاف ماهيَّته وتنوّع الحقول الدَّلاليَّة التي تتبنَّاه "فمقولة الزّمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصّة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والأدبيّ "[1]

إنّ البحث عن ماهية الزّمن وحقيقته، يستدعي الولوج إلى محطات فكرية ومتاهات معقدَة يصعب الخروج منها؛ بحكم طبيعته الفلسفية والميتافيزيقية وغيرها، فهو مفهوم معقد وواضح وبسيط في آن واحد، زئبقي مستعص يصعب الإمساك به "فظاهرة الزّمن بسيطة عندما نحياها ونعيشها دون أن نلتف إليها، ومعقدَة حين نقترب منها ونحاول فهمها"[2] لذا؛ فإن ما يهمنا هو الكيفية التي تعامل بها الإنسان مع الزّمن في الجانب الفني؟ وكشف الطريقة التي استطاع بها أن يراوغ ويتحايل على هذه البنية المعقدَة والمستعصية؟ ليقتطع منها فترة أو لحظة ويشكل ويبني وينسج من خلاله وبواسطته نصا وعملا فنيا مبنيّا وثابتا محققا خلوده ليحول من هذه المقولة المحيرة الحائرة بنية جماليّة تخفف وطأته[3] إذ يعد المحكي الأدبي فَنًّا أَدَبِيًّا ومجالا رحبا يتسع لاحتواء واحتضان الزّمن بكل تشعباته

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد–التبئير)، ص61.

[2] داودي سهام: مقاربة نظرية حول شعرية الزمن الروائي، مجلة مقاربات (مجلة العلم والمعرفة)، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، مج 2، ع 28، 2017، ص154.

[3] رابح الأطرش: مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة المعيار، كلية أصول الدين، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة، الجزائر، مج 7، ع13، جويلية 2006، ص 141.

وتفرعاته وهذا ما أكدته "سيزا قاسم" بقولها: "يعد الزّمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص؛ فإذا كان الأدب يعتبر أفَنًّا زمنيا، فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزّمن"[1] وعلى هذا الأساس ومن هذا المنطلق أصبح الزّمن عنصرا مهما لا يمكن الاستغناء عن وجوده في تشكيل بنيات المحكي الرّوائي.

ونجد الكثير من الآراء المختلفة التي عرفها مفهوم الزّمن في الأدب والفن السردي والرّوائي؛ فقد شبه التعامل مع الزّمن ككسر إناء بلوري وعلى القارئ محاولة إيجاد وتكوين انسجام بين القطع المتبعثرة والمتناثرة هنا وهناك، مهما كان حجم هذه القطع؛ "فالرواية هي الفن القائم على الزّمن كالموسيقى وتقابلها فنون مكانية كالرسم والنحت"[2] ومن هنا تعددت رؤى النقاد للزمن الرّوائي بناء وانطلاقا من إدراكهم لأهميته كعنصر أساسي في إعطاء الشكل التام لخطاب المحكي الرّوائي.

II. أنماط الأزمنة في النص الرّوائي:

يعتبر الزّمن أحد المباحث الرّئيسيّة المكوّنة للخطاب الرّوائيّ، كما يعد الخط الذي تنتظم عليه بَقيّة العناصر مِن شخصيّات ومكان وأحداث...، وكلما اقتربنا من الممارسة الجماليَّة الفعليّة للزّمن داخل النّص الرّوائيّ شكلا وَبينة ودلالة، تتجلّى الآراء النّقديّة التي أسهمت في هذا المبحث تنظيرًا أو ممارسة.

جاءت اهتمامات أصحاب الرواية الجديدة " آلان روب غرييه"(Alain Robbe-Grillet) و"ميشال بوتور"(Michel butor) بالزّمن في الرواية تأكيدا على ارتباطه القوي وحضوره المكثف فيها؛ فنجد أنّ "آلان روب غرييه" من خلال كتابه (نحو رواية جديدة) قد انطلق في بحثه عن ماهية الزّمن من المفهوم التقليدي الذي يعتبر الزّمن شخصية رئيسية في الرواية المعاصرة "فمنذ روايات بروست وكافكا والعودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزّمني يدخلان أساسيا في تكوين الرواية ومعمارها"[3]، ليصل به الأمر في النهاية إلى أن الزّمن الذي تدور فيه

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة) في «ثلاثية» نجيب محفوظ، ص 37.

[2] مهدان ليلى: توظيف الزمن في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي، مجلة الصوتيات، مخبر اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة 2- لونيسي علي، الجزائر مج19، ع1، جوان 2017، ص288.

[3] آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 134.

أحداث الرواية هو زمن الحاضر المستمر، وهذا الزّمن الحاضر يكتفي بذاته في كل لحظة ما يجعل العودة للماضي والاستعانة بالذاكرة أمراً مستحيلاً، ومن هذا المنطلق نجد أن الزّمن في الرواية الجديدة وكأنه زمن منفصل عن زمنتيه ولا يجري[1]؛ أي أنه لا يوجد زمن آخر غير الزّمن الحاضر.

تعددت الآراء حول أنواع الأزمنة التي واكبت ظهور النص الرّوائي، وعلى الرغم من الاختلاف بين المسميات والتصنيفات إلا أن المفاهيم واحدة إذ نجد أنّ "ميشال بوتور" يقسم في كتابه (بحوث في الرواية الجديدة) الزّمن في الخطاب الرّوائي إلى ثلاثة أزمنة متداخلة:[2]

-زمن المغامرة (temps de l'aventure) هو أول زمن يشد إليه القارئ باعتباره الخيط الرابط بين الأحداث المحكية في سيرورتها التعاقبية من ماض لحاضر فمستقبل فهو الزّمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية

-زمن الكتابة (temps d'écriture) يتعلق بالمدة الزّمنية التي بتطلبها فعل سرد الأحداث.

-زمن القراءة (temps de lecture) المدة الزّمنية التي يحتاجها القارئ لإنجاز فعل قراءة عمل حكائي معين؛ "فالقياس الزّمني في زمن القراءة يختلف من قارئ إلى آخر ولا يزود بمعيار موضوعي"[3] وهي مدة قد تقصر أو تطول تبعاً لحجم النص المقروء من جهة ونوعية القراءة من جهة ثانية.

وقد لاحظ "ميشال بوتور" أنّه "كثيرا ما ينعكس «**زمن الكتابة**» على «**زمن المغامرة**» بواسطة الكاتب، ويرى تفاوت السرعة بين هذه الأزمنة المختلفة ومدتها، موضحا ذلك بأن يقدم الكاتب ملخص قصة نقرؤه بدقيقتين ربما تكون كتابتها قد استغرقت ساعتين بينما قد تكون أحداثها قد وقعت في يومين أو أكثر ويشير في هذا الإطار إلى إمكانية التلاقي بين مدة القراءة والمدة التي استغرقها وقوع الأحداث التي نقرأ عنها، موضحا أن ذلك يتأتى من خلال الحوار الذي يمكن بواسطته أن نبرز مختلف أشكال البطء والسرعة في الرواية"[4].

---

[1] آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص 135

[2] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 101.

[3] شلوميت ريمون كنعان: التحليل القصصي (الشعرية المعاصرة)، ص 81.

[4] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 101-102.

إلى جانب تناوله لمختلف أشكال المدة الزّمنية، نجد أن "ميشال بوتور" قد تطرق لأشكال زمنية أخرى كالتسلسل التاريخي للأحداث التي تسرد بطريقة خطية وفق الزّمن التي تجري فيه في الواقع، غير أن هناك صعوبة في تقديم هذا التسلسل مع إمكانية المحافظة المستمرة على مساره الخطي التتابعي، وهذا ما يستلزم البحث والدراسة لمختلف أشكال هذا التتابع والتعاقب[1].

وبعد ذلك ينتقل "ميشال بوتور" إلى شكل زمني آخر وهو «**طباق الزّمن**» الذي يتحدد من خلال عمليات العودة للماضي وعمليات استشراف المستقبل، وهنا يتحدث عن الإقطاع الزّمني التي تشهده الأحداث والوقائع في العمل الرّوائي ؛إذ "لا يمكن أن تقدم الرواية في استعراضها للأحداث زمنا وفق ترتيب خطي مسترسل حتى في السرد الأكثر التزاماً بالتسلسل الزّمني، ذلك أن خصوصيها الأساسية هي السير في اتجاه معاكس لزمن الأحداث ولا نعيش الزّمن باعتباره استمراراً إلاّ في بعض الأحيان تأتي في شكل دفعات وكتل منفصلة ومتقطعة، أو في شكل قفزات زمنية تعرف من خلال القرائن الزّمنية مثل: "وفي الغد/ وبعد قليل/أمس /الأسبوع السابق أو الماضي/ في المرة السابقة أو القادمة/ ولما رأيته ثانية..."[2] وإن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه أثناء القراءة إلى التقطعات والوقفات وأحياناً الفقرات التي تتناوب على السرد.

إذا كان الرّوائيون الجدد قد اعتنوا كثيرا بمقولة الزّمن في العمل الرّوائي، باستخلاص بعض أشكاله وخصائصه وقد اجتهدوا في تقسيم الأزمنة وهيئوا باب التقسيم الثنائي والثلاثي وميزوا بين الأزمنة الداخلية والأزمنة الخارجية وميزوا بين زمن القصة وزمن الخطاب ووضحوا العلاقات القائمة بينها ،فإنه يحسب على «الشكلانين الروس» أنهم أول من لفت الانتباه إلى الأهمية التي توليها الرواية لعنصر الزّمن؛ ذلك أنهم "توصلوا إلى أن القيمة في العمل

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 100.
[2] المرجع نفسه، ص 100-101.

السردي لا تكمن في طبيعة الأحداث، بقدر ما تكمن في طبيعة العلاقات التي تربط بين تلك الأحداث وتوحد أجزائها"[1] إلى جانب الكيفيات التي يوزع بها الزّمن داخل النص.

وجاء الاهتمام بالزّمن لدى النقاد الشكلانين الذين أسسوا تصوراتهم انطلاقا وتبعا للتميز الذي أقاموه بين «**المتن الحكائي والمبنى الحكائي**» لتحديد التقنية الزّمنية داخل النص الرّوائي وتشكيل الخلفيات الجماليّة والبنائية التي تكشف عنها وتبينها، بهدف صياغة منهجية واضحة المعالم؛ "إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، وأن المبنى الحكائي يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا"[2]ويرجع الفضل الأول "لتوماشوفسكي"(Tomachevski) في مقاله «**نظرية الأغراض**» الذي قدم فيه « المتن الحكائيFable » و«المبنى الحكائي Sujet» ومن خلال تناوله للعلاقة القائمة بينهما ميّز بين زمنين في الحكي هما: «**زمن المتن الحكائي (Temps de Fable)**» وهو الزّمن الذي يفترض أنّ الأحداث المعروضة وقعت فيه، أما «**زمن المحكّي (Temps de Récit)**» أو الأثر الأدبي فهو الوقت الضروري لقراءة العمل أو الزّمن المخصص لقراءة العمل الأدبي والرّوائي[3].

يجب الإقرار والاعتراف بأن الشكلانين الروس أول من أشاروا إلى الزّمن كمكون أساسي في المحكي، ووضحوا أهميته في الدرس النقدي والسردي الحديث "أدرجوا مبحث الزّمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، فجعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها"[4]؛ إذ غدت اكتشافاتهم الأولى دون أدنى شك منطلقا بارزا لبداية

[1] مهدان ليلى: توظيف الزمن في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي، ص 288.

[2] تزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط المغرب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيرت لبنان، ط1، 1982، ص 182.

[3] المرجع نفسه، ص 194.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 107.

حقبة جديدة في تحليل الخطاب الرّوائي وإلهام أساسي للدّارسين البنيويّين المهتمين بالسرديات وبخاصة تودوروف (Todorov) وجيرار جنيت (Genette) فهما خير من مثل السرديات الشكلية؛ حيث اهتما بالزّمن كبنية وتقنية سردية مؤسسة للمحكي الرّوائي، وعملا على تطوير أبحاثهم وتصوراتهم المتعلقة بالزّمن وفق أبعاد ومنطلقات جديدة، الأمر الذي أضفى على دراسة الزّمن في الخطاب الرّوائي صبغة منهجية جديدة في الوسط النقدي المعاصر.

انطلق "تودوروف" من جهود الشكلانين الروس، وكان تأثره بالطرح الشكلاني جلّيا وواضحا؛ فعلى منوال ما قدّمه توماشوفسكي بتقسيم النص إلى متن ومبنى حكائيين، فإننا نجد تودوروف قد قسم العمل الحكائي إلى (قصة وخطاب) مميزا بين زمنين هما: «**زمن القصة وزمن الخطاب**»، إذ إنّه يرى زمن الخطاب يتسم بالخطية[1]؛ إذ يمكن أن تجري أحداث قصة ما في وقت واحد، في حين أن زمن القصة يمتاز بأنه متعدد الأبعاد[2] "لأن العديد من الأحداث على مستوى القصة يمكن أن تكون متزامنة ومتواقتة؛ بمعنى أنها تكون خاضعة للترتيب المنطقي الكرونولوجي الأمر الذي يكون مستعصيا على مستوى الخطاب، لذلك يلجأ الكاتب أو السارد إلى خلخلة النظام الزّمني وتحريفه، ممّا يسفر عن تشكّل خطية زمن الخطاب."[3] وقد اقترح الناقد حميد لحمداني رسما لمسار أحداث القصة وأحداث الخطاب مبينا التباعد بينهما:[4]

لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقيا على الشكل التالي:

أ ← ب ← جـ ← د

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي:

جـ ← ب ← د ← أ

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد–التبئير)، ص 73

[2] المرجع نفسه، ص 73.

[3] تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 41.

[4] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 73.

أسفر تحريف السارد لزمن القصة إفراز أشكال متنوعة لزمن الخطاب تتمثل كما حددها تودوروف في:

-التسلسل (Enchainement): يقوم في مجرد رصف مختلف القصص ومجاورتها[1]، أي تتوالى حكاية قصص متعددة؛ فبعد الانتهاء من حكاية القصة الأولى يتم الشروع في حكاية القصة الثانية.

- التضمين (Enchâssement): هو إدخال وإدماج قصة في قصة أخرى[2]؛ على نحو قصص ألف ليلة وليلة التي تتضمن في الحكاية التي تدور حول شهرزاد.

-التناوب(L'alternance) فيتعين حكاية قصتين معا في آن واحد وبالتناوب[3]؛ أي بتوقف إحداهما طورا والأخرى طورا آخر ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاحق للأخرى.

إضافة للأشكال الزّمنية السابقة التي حددها تودوروف، أضاف إليها «**زمن الكتابة**» **و** «**زمن القراءة**» ورأى أن:

-زمن الكتابة يصبح أَدَبِيًّا بمجرد ما إن يتم إدخاله في القصة"[4]؛ أي في الحالة التي يحدثنا فيها الراوي عن القصة التي يسردها والمدة الزّمنية التي استغرقها لكتابتها

-زمن القراءة فهو يتحدد في إدراكنا إياه ضمن مجموع النص، ولا يصبح عنصرًا أَدَبِيًّا إلا بشرط؛ كون الكاتب معتبرا في القصة"[5]؛ أي الزّمن الذي يحدد إدراك المحكي في شموليته، والذي لا يمكن أن يكون عنصرا أَدَبِيًّا إلاّ إذا أولاه السارد أهمية بإدراجه في القصة التي يكتبها.

[1]تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 56.
[2]المرجع نفسه، ص 56.
[3]المرجع نفسه، ص 57.
[4]سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد–التبئير)، ص 74.
[5]المرجع نفسه، ص 74.

تؤكد رؤى ودراسات الباحثين الغربيين للزمن على أهم التقسيمات التي يحتملها الزّمن في الرواية من تقسيمات ثنائية تدور في زمني القصة والخطاب وتقسيمات ثلاثية تتمثل في زمن القراءة ومن الكتابة بالإضافة إلى زمن المغامرة، وإن كانت هذه التقسيمات الثنائية والثلاثية تقف عند حدود معينة لا تتجاوزها[1]

وبالتوقف عند النقاد العرب ودراستهم للزمن في الرواية العربية نجد أن النقاد العرب لهم جهودهم المعتبرة*؛ فالناقد المغربي "سعيد يقطين" يعتمد على التقسيم الثلاثي للزمن متمثلا في: «**زمن القصة**» «**زمن الخطاب**» و«**زمن النص**»:

-زمن القصة: يكون في المادة الحكائية؛ فكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية، إنها تجري في زمن سواء كان هذا الزّمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا[2] ويعتبر الزّمن هنا (زمنا صرفيا) وهو زمن أحداث القصة في علاقاتها بالشخصيات والفواعل

-زمن الخطاب: يقصد به تجليات تزمين القصة وتمفصلاتها وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزّمن [3]ويعتبره سعيد يقطين (زمنا نحويا)؛ أي إنه الزّمن الذي يمنح فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له.

-زمن النص ويتمظهر في كونه مرتبطا بزمن القراءة[4] أو كما يسميها سعيد يقطين القراءة اللانهائية اللازمنية ويعتبره (زمنا دلاليا) يتشكل هذا الزّمن من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ.

[1]سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد–التبئير)، ص 89.

*يعد سعيد يقطين ويمنى العيد وعبد الملك مرتاض وسيزا قاسم من أوائل النقاد العرب الذين اهتموا بمفهوم الزمن وأنماطه ومستوياته، وهناك العديد من النقاد من جاءوا بعدهم نذكر منهم حميد لحمداني في كتابه (بنية النص السردي) وحسن بحراوي في كتابه (بنية الشكل الروائي) وغيرهم.

[2]سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد–التبئير)، ص89.

[3]المرجع نفسه، ص89.

[4]المرجع نفسه، ص89.

وقد استمد سعيد يقطين تصوراته التنظيرية* للزمن الرّوائي في كتابه "تحليل الخطاب الرّوائي" بالاعتماد على دراسات الغرب بشكل عام وبشكل خاص جهود "تودوروف وجيرار جينت" مستعينا بالتقنيات التي سعى "جنيت" إلى مقاربة الزّمن الرّوائي بها.

أما يمنى العيد في دراستها لرواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للكاتب السوداني "الطيب صالح"، فقد قسمت الزّمن إلى ثنائية «**زمن القصة**» وهو تسلسل الأحداث و«**زمن السرد**» ويكون معاكسا لتسلسل الأحداث[1] ومن هذا المنطلق عدت زمن القصة زمنا متخيلا نتج عنه زمنيين متداخلين في بنية الخطاب الرّوائي:

-زمن القص**: هو الزّمن الحاضر الرّوائي أو الزّمن الذي ينهض فيه السرد.

-زمن الوقائع: هو زمن ما تحكي عنه الرواية ينفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية أو أحداثا ذاتية للشخصية وبهذا له صفة الموضوعية وله القدرة على الإيهام بالحقيقة[2]

في مقابل ذلك أيضا ميزت أيضا بين زمنين

- زمن الكتابة: هو زمن إنتاج النص، وهو الزّمن الذي يستعار من فعل القراءة [3]

-زمن القراءة: وهو الزّمن الحقيقي.

وهكذا اهتمت يمنى العيد بالبنية الزّمنية عبر سياقات داخلية وسياقات خارجية محيطة بالنص تجاوزت معها دراسة الزّمن النحوي إلى دراسة الزّمن كموضوع أو بنية متضمنة في العمل الرّوائي.

*في كتابه "القراءة والتجريب" تناول سعيد يقطين بنية الزمن من منظور التجريب لا التنظير.

[1] يمنى العيد: في معرفة النص، ص 231.

**استبدلت يمنى العيد تسمية (زمن القص) بـ (زمن القول) وتقصد بالقول هنا الخطاب (discours)، ينظر (يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1986، ص 126) وينظر (يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي 111)

[2] يمنى العيد: في معرفة النص، ص 227.

[3] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 111.

يعتمد عبد المالك مرتاض على تقسيمات تودوروف مؤكدا على التناقض القائم بين «**زمن الحكاية**» و«**زمن السرد**» أو كما يطلق عليه مرتاض (**الوحدة الكلامية**)؛ فزمن الحكاية متعددة الأبعاد بينما زمن السرد أحادي البعد[1]

في المقابل نجد أن مرتاض يخالف بعض النقاد في الفصل بين «**زمن الحكي**» **و** «**زمن الكتابة**» ولا يفصل في تصوراته للزمن الرّوائي بينهما إذ يقول: "من السذاجة بمكان فصل الكاتب عن زمنه الحاضر إذا جنح للماضي ظاهرا، يعالجه. فليس ذلك السلوك إلا خضوها لمتطلبات السرد الذي يقتضي سرد الماضي منذ فجر التاريخ الأدبي الإنساني"[2]؛ إذ يرى أن زمن الحكاية يندمج في زمن الحكي لتشكيل الزّمن الرّوائي في لحظة الحاضر "وما الماضي إلا مجرد خدعة فنية"[3] فالسارد يسرد ما يجري في مخيلته لحظة زمن الكتابة التي يطلق عليها مرتاض «**زمن المخاض الإبداعي**» وهو "تلك اللحظة المضببة التي تشبه تلك التي تحاكي المخاض الفكري حيث لا يكون السرد هو نفسه متمكنا من هذا المولود الخيالي الجديد؛ إنما تراه هو أيضا يبحث عنه في المخيلة الخلفية"[4] وتكون هذه اللحظة هي نفسها لحظة إفراغ النص السردي على الورق.

تنطلق الناقدة "سيزا قاسم" من تصورات "جيرار جنيت "كمرجعية أساسية في دراستها لطبيعة الزّمن الرّوائي وترى أن هناك عدة أزمنة خاصة بفن القص تقسمها إلى:[5]

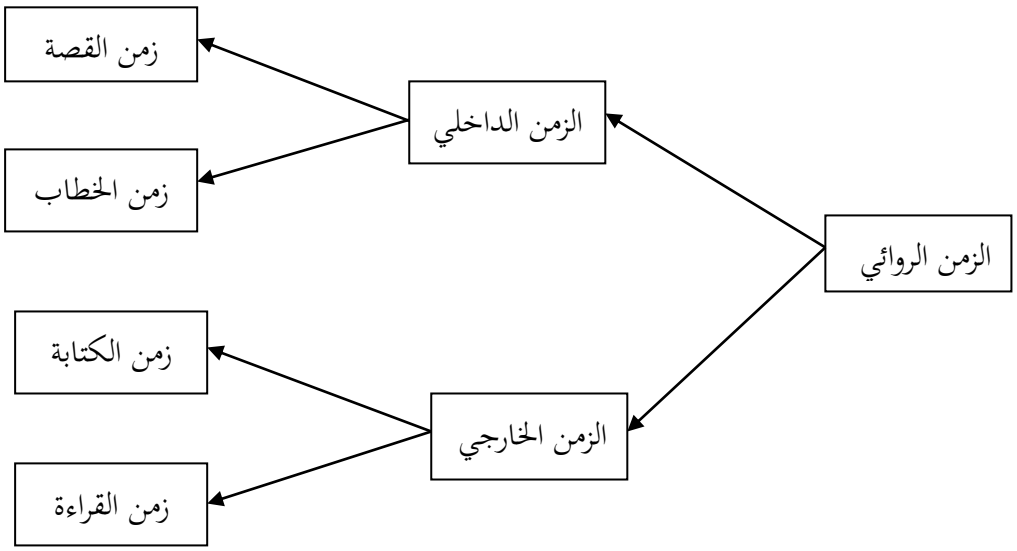
-أزمنة خارجية (**خارج النص**) تتمثل في زمن الكتابة وزمن القراءة يتعلقان بوضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها وبوضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها.

[1]عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 188.
[2]المرجع نفسه، ص 184-185.
[3]مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 56.
[4]عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 180.
[5]سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، ص 37.

-وأزمنة داخلية (**داخل النص**) ترتبط بالفترة التاريخية التي يجري فيها أحداث الرواية وأخرى تتعلق بمدة الرواية وترتيب الأحداث

والمتتبع لدراسات الكثير من النقاد العرب المهتمين بمقولة الزّمن الرّوائي* قد اعتمدوا على الأدوات الإجرائية ذاتها في مقاربتهم لمفهوم الزّمن في السرد منطلقين ثنائية (زمن القصة /زمن الخطاب) مهملين الجانب الدلالي** وبالتالي فصل النص عن الزّمن.

يمكن حصر مختلف التصورات التي تم عرضها لبعض الجهود التنظيرية على مستوى الزّمن الرّوائي في المخطط الآتي:



إن التشكيل الزّمني يسير وفق ازدواجية متعددة من ناحية وجود زمن خارجي محيط بالنص يكون خارج المادة الحكائية وزمن داخلي (تخييلي) يكون داخل المادة الحكائية يتشكل وفق زمني (القصة والخطاب) هو من صنع الخيال الفني يستخدم فيه السارد لبلورة بنيته آليات فنية تخدم عملية السرد تحقق شروطه الخطابية والجماليّة.

*قدم حميد لحمداني في كتابه (بنية النص السردي) تصوره الزمني انطلاقا من الدراسات البنيوية وكذلك الحال مع عبد الحميد المحادين في كتابه (التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف) وأيضا حسن بحراوي في كتابه (بنية الشكل الروائي) وغيرهم من النقاد العرب الذين تناولوا هذا الجانب من الدراسة استنادا على ما قدمه جيرار جنيت، انظر (حميد لحمداني بنية النص السردي ص 76.)

**يجب الإشارة أن مها قصراوي في كتابها الزمن الرواية العربية قد اهتمت بالناحية الدلالية وتناولت في دراستها مستويات الخطاب السردي وأبعاده ليشمل دراسة زمن الشخصية الروائية وتجلياته (ينظر مها حسن قصراوي الزمن في الرواية العربية، ص 59).

III. تقنيات الزّمن الرّوائي:

يعيد تودوروف في كتابه «الشعرية» طرح قضية الزّمن بوصفه مظهرا من مظاهر الإخبار الذي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخيّل «القصة»، ويورد أن: "هذا الانتقال يستلزم وجود زمنيين تقوم بينهما علاقات معينة: «زمن العالم المقدّم وزمن الخطاب المقدّم له»"[1] وهذه العلاقات هي:

1- علاقة النظام(L'Ordre):

إن نظام الزّمن الحكائي (زمن الخطاب) لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزّمن المحكي (زمن المتخيل أو القصة)، وثمة بالضرورة تدخلات في «القبْل» و«البعد»[2]سبب هذه التدخلات الاختلاف بين الزّمنين من حيث طبيعتهما؛ فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة، واستحالة التوازن تؤدي إلى الخلط الزّمني الذي نميز فيه بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو العودة إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباق، ويوجد الاستقبال عندما يعلن مسبقا عمّا سيحدث.

2- علاقة المدة (La Durée):

ويمكن التميز والمقارنة بين المدة الزّمنية المفترض أن يمتد فيها الفعل الرّوائي المقدّم في الواقع وبين المدة الزّمنية التي نحتاجها لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل.[3] ونشأ عن ذلك عدة حالات زمنيّة هي:[4]

أ-تعليق الزّمن أو «الوقفة (La Pause)» عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب وهذا في الوصف

ب-حالة معاكسة وهو ألا يطابق أي جزء من الزّمن الخطابي الذي يجري في التخيّل وتتمثل في «الحذف (L' Ellipse)»

---

[1] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 47.
[2] المرجع نفسه، ص 48.
[3] المرجع نفسه، ص 48.
[4] المرجع نفسه، ص 49.

ج–حالة التوافق التام بين الزّمنين، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلاّ عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب لإنجاز «المشهد (La Scène)»

د–حالتان وسطيّان عندما يكون زمن الخطاب (أطول أو أقصر) من زمن التخيّل أو القصة؛ إذ يؤدي الطول إلى تضخيم الزّمن ولا يحدث ذلك إلا من خلال الوصف أو الاسترجاع وفي المقابل يؤدي القصر في زمن الخطاب إلى إمكانية «التخليص (La Sommaire)» الذي يجمع سنوات برمّتها في جملة واحدة.

3– علاقة التّواتر(Fréquence):

تنتج العلاقة بين زمن الخطاب وزمن التخيل علاقة التواتر الذي تتيح ثلاث إمكانيات للمحكي:[1]

–الأولى: «القص المفرد» حيث يستحضر فيه خطابٌ واحدٌ حدثًا واحدًا بعينه.

–الثانية: «القص التكراري» وفيه تستحضر عدة خطابات حدثًا واحدًا بعينه

–الثالثة «المحكي المؤلّف» حيث يستحضر خطابٌ واحدٌ جمعا من الأحداث (المتشابهة) والمتماثلة.

يعتبر "جيرار جنيت" أحد أبرز الدّارسين البنيويّين المهتمين بالسرديات من خلال ما قدمه من بصمة واضحة في التأطير المنهجي للبحوث التي تندرج ضمن تحليل البنية الزّمنية للخطاب السردي، التي تتسم بدقة خطواتها المنهجية وأدواتها الإجرائية؛ ونجح "جنيت" باقتدار وجسارة باستدلال واستنباط مقترح تحليلي لدراسة الزّمن في الخطاب الرّوائي* في سياق دراسته لرواية (البحث عن الزّمن الضائع) لمارسيل بروست، حيث اجتهد على تعميق الأبحاث السابقة التي تناولت عنصر الزّمن بالتحليل والدراسة، وعمل على تطويرها، وانطلق في هذا الإطار مستعينا بالتقسيم الثنائي الشكلاني القائم على التمييز بين «**القصة و الخطاب**» مميزا نوعا ثالثا أطلق عليه «**السرد**».

[1] تزفيتان تودوروف: الشعرية 49.

*إذا ما تفحصنا النقد العربي نجده يغترف من هذه الدراسة ويحدد أبعاد مختلف التصورات الزمنية وفق منهج جيرار جنيت رغم اختلاف المدونات المطبق عليها في محاولة للوصول إلى رؤية نظرية وتطبيقية في دراسة الزمن الروائي في النص العربي؛ فالعرب لم يعرفوا النقد الروائي إلا في مرحلة متأخرة مزامنة مع معرفتهم بالرواية؛ للمزيد انظر (عبد العالي بوطيب: إشكالية المنهج في النقد العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 27، ع1، 1998، ص 11.)

اهتم "جنيت" في كتابه "خطاب الحكاية (discours du récit)" -من خلال حصر كل عنايته بالخطاب – بدارسة العلاقات المكونة بين مكونات خطاب المحكي الثلاثة، بوصفها كُلاً متكاملا.

-القصة (histoire) تحيلنا إلى المادة الحكائية أو الأحداث المسرودة، سواء كانت واقعية أم متخيّلة، وتطلق أيضا على المضمون السردي؛ أي المدلول

-المحكي (Récit) ويطلق على النص السردي ذاته وهو الدال، أو الملفوظ السردي أو الخطاب، ويكون مكتوبا أو شفويا أو قائما على الحركة أو الصورة ليعّرف بمضمون المادة الحكائية (القصة)

-السرد (Narration) هو الطريقة التي يعتمدها السارد في تقديم القصة[1]، وعلى سبيل المثال ما نجده في الإنيادة حيث أن " إنياس Aeneas" هو راوٍ يقص على المستمعين(سرد) ويقدم لهم (خطابا)، هذا الخطاب يصور أحداثا تظهر فيها شخصيته من شخصيات (القصة)، وهذه المستويات الثلاثة تتصل بثلاث أبعاد للسرد يستخلصها جينات من خصائص الفعل: الزّمن اللغوي والصيغة والصوت[2]

واستخلص ثلاث مستويات للزمن تقوم على ثنائية «**زمن القصة وزمن الخطاب**» مضيفا إليهما زمنا ثلاثا هو «**زمن السرد**» وهو مرتبط بزمن فعل السرد وزمنية إنشاء السارد للقصة عبر الخطاب[3] مدرجا دراسته لهذا النوع ضمن مقولة الصوت، وفي مقابل ذلك ركز في دراسته للزمن على زمني القصة والخطاب مؤكدا على أن "الحكاية مقطوعة زمنية مرتين...: هناك زمن الشيء المروي وزمن المحكي(الخطاب)؛أي «زمن المدلول وزمن الدال» فهذه الثنائية لا تكمن قيمتها في جعل كل التحريفات والالتواءات الزّمنية ممكنة فحسب (كأن تلخص ثلاث سنوات من حياة البطل في جملتين من الرواية) بل تكمن أهميتها في كونها تدعونا إلى معرفة وملاحظة أن وظائف المحكي

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 38-39.
[2] رامان سِلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 100.
[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 230.

(الخطاب) هي إدغام زمن في زمن آخر"[1] بمعنى تشكيل زمن جديد غير الزّمن الأول الذي وقع فيه وذلك بالتعامل مع سيرورته الزّمنية من خلال تحويرها وبنائها من جديد.

عكف "جيرار جنيت" في إطار دراسته مقولة «الزّمن» على تقديم مقترح منهجي للأدوات التي تساعد على بيان نوعية العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، معتمدا على التنويعات الزّمنية التي تتيح استكشافها في النظام الزّمني. وقد لقي استحسانا واسعا لدى الباحثين ولفت انتباه الدارسين في مجال السرديات بوجه عام ومجال تحليل الخطاب الرّوائي بوجه خاص.

والبحث عن التقنيات الزّمنية في النص الرّوائي يتم عن طريق احتواء ثلاثة مقولات فرعية زمنية تشكل بتداخلها وترابطها نظاما زمنيا محكما:[2]

1- العلاقات بين النظام الزّمني (l'ordre Temporel) لتتبع الترتيب الزّمني للأحداث في الحكاية

2- العلاقات بين الديمومة (la durée) بالنسبة للأحداث في الحكاية وديمومة النص (أي طوله) وهذه العلاقات ترتبط مفهوم النسق

3- علاقة التواتر (la fréquence) أو العلاقات بين طاقة التكرار في الحكاية وطاقة التكرار في النص.

1. النظام الزّمني (l'ordre Temporel):

تستلزم دراسة الترتيب الزّمني للخطاب الرّوائي عند "جيرار جنيت " مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنية في الخطاب مع نظام ترتيبها وتتابعها في القصة[3]، الأمر الذي يتيح له الوقوف على حتمية عدم التطابق بين الزّمنيين بفعل المفارقات الزّمنية (Anachronies) الحاصلة على مستوى الخطاب ودفعه ذلك لمتابعة

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 45.
[2] جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ص 75.
[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 47.

اشتغال هذه المفارقات الزّمنية التي تسهم في تكسير خطية زمن الخطاب وخلخلة نظام الترتيب الزّمني الذي تنتظم وفقه أحداث القصة في الواقع[1] وقادته هذه المتابعة لاكتشاف «**الاسترجاعات والاستباقات**» بوصفها شكلا من أشكال التعارض والتنافر بين زمن القصة وزمن المحكي؛ فكل كسر لخطية الزّمن صوب الماضي أو المستقبل هي «**مفارقة زمنية**» بالنسبة إلى لحظة الحاضر في القصة؛ أي عندما يقطع المحكي فيفسح المجال للمفارقة[2].

إن القول بوجود حالة من التطابق الزّمني التام بين القصة والمحكي أمر لا يمكن قبوله إلا على سبيل الافتراض لا الحقيقة[3]؛ فالتطابق بين زمن السرد وزمن القصة لا نجد له مثالا إلا في بعض الحكايات العجيبة التي تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة[4]

أما فيما يخص الرواية المعاصرة فإن المؤلف يلجأ عن قصد إلى إحداث خلخلة في المرجع الزّمني محدثا تنظيما جديدا لنصه القصصي يختلف عن تسلسل أحداث الحكاية، إذ يعتمد على تصور جمالي يجعله يتحكم في ترتيب هذه الأحداث وفق رغبته[5]؛ فالكاتب لا يكتفي فقط بتغير اتجاه الزّمن من الحاضر إلى الماضي مثلا؛ بل يقوم أيضا بتعديل اتجاه السرد الخطي إلى سرد متكسر يخرق توقعات القارئ[6]

يستدعي زمن القصة ترتيبا كرونولوجيا طبيعيا للأحداث، ونجده في القصص ذات الخط المفرد ولكن أحيانا تكون القصة متعددة الخطوط لا سيما فيما يتعلق بتحويل السلطة الزّمنية الواقعية المتعددة الخطوط وإكسابها وضعاً طبيعياً مزيفاً (تخييلياً)[7] فإن الزّمن المتسلسل يتماهى إلى متتاليات متفرقة تشكل وحدة خطابية تسيرها المفارقات الزّمنية (Anachronies Temporel) التي تحرك مجرى القصة مشكلة تحركات سرديا بواسطة عمليتي التقديم

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 58.
[2] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص 109.
[3] المرجع نفسه، ص 109.
[4] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 73.
[5] جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص 75.
[6] ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 103.
[7] شلوميت ريمون كنعان: التحليل القصصي (الشعرية المعاصرة)، ص 32.

والتأخير قائم على استعادة مسبقة لحدث لاحق أو استعادة لأي حدث سابق عن النقطة التي وصلتها القصة أو ما يعرف في السرديات بالاسترجاع (العودة للوراء أو الاستعادة) والاستباق[1]

إن الترتيب الطبيعي للأحداث وتسلسله في العمل القصصي يقربه من الواقع ويجعله مألوفا لدى القارئ بينما يسعى المبنى الرّوائي إلى كسر تسلسل المألوف فيلجأ الرّوائيون إلى مجموعة من المفارقات السردية نذكرها فيما يلي:

1.1 المفارقات الزّمنية:

تتفرع المفارقة الزّمنية إلى أقسام حسب تموقعها زمنيا فإذا كانت المفارقة تحركا سرديا يتمثل في الرواية و تقوم على استعادة مسبقة لحدث لاحق فنحن بصدد استباق (prolepse) أما إذا كانت المفارقة استعادة لأي حدث سابق عن النقطة التي وصلتها القصة فهي استرجاع (Analepse)، في حين "يسمي "جيرار جنيت" المسافة الزّمنية الفاصلة بين لحظة الحاضر ولحظة المفارقة بـ« المدى (la Portée)» ، أما المدة الزّمنية التي تستغرقها هذه المسافة أو المفارقة الزّمنية في القصة من بدايتها إلى نهايتها فقد سمها « السعة أو الاتساع (L' amplitude) » وقد حرص "جنيت" على تبيان الوظائف التي تضطلع بها هاتين المفارقتين[2]

1.1.1. الاستباقات (prolepses):

يوجد تسميات أخرى لهذا المصطلح السردي الزّمني كالاستشراف أو (التنذر أو التوقع)* والسوابق، وهي حركة زمنية نحو المستقبل تتمثل في استعادة مسبقة لحدث لاحق في خطاب المحكي الرّوائي[3] أما في النقد العربي يجد المتتبع لهذا المصطلح عدم استقرار في تسميته فكل من "سيزا قاسم" و"سعيد يقطين" يستعملان مصطلح

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 15.

[2] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص32.

*دلالة استخلصت من التوقع المرتبط بفعل الاستشراف والذي يربطه كليا بمستقبل الأحداث (للمزيد انظر: شلوميت ريمون كنعان: التحليل القصصي (الشعرية المعاصرة)، ص 73)

[3] سحنين علي: مقولة الزمن في سرديات جيرار جينات، مجلة دراسات معاصرة، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، السنة 2، مج 2، ع3، يناير 2018، ص 72

(الاستباق) في حين نجد "حسن بحرواي" يطلق عليه (الاستشراف)، ومهما تعددت تلك التسميات فهو مخالفة لسير السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد[1]

من خلال عملية الاستباق يتجه السارد بمخيلته نحو المستقبل انطلاقا من نقطة الحاضر بهدف استدعاء أحداث والتنبؤ بوقوعها وكأنه تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة؛ يجري إعدادها مسبقا لسردها من طرف السارد فيكون متلقي السرد في هذه الحالة إزاء "سرد استشرافي (Récit proleptique) يعرض لأحداث لم يطلبها التحقق بعد؛ أي مجرد تطلعات سابقة لأوانها غايتها حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل الأحداث"[2]

يرى "جيرار جنيت" أن هذا النوع من المفارقات الزّمنية أقل حضورا واستعمالا في التقاليد السردية الغربية؛ على الرغم من أن الملاحم الكبرى (الإلياذة/ الأوديسة /الإنيادة) تبتدئ كلها بنوع من الاستباق، وأرجع ذلك إلى عدم انسجام وتوافق المفارقة مع عنصر التشويق الذي تقوم عليه الروايات التقليدية؛ في مقابل ذلك يرى أن مفارقة الاستباق أحسن ملائمة مع المحكي بضمير المتكلم؛ "بسبب طابعه الاستعادي المصرح به ، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل والتنبؤ بها قبل وقوعها والوصول إليها، لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره"[3]

❖ وظائف الاستباقات:

يصنف "جنيت" الاستباقات إلى صنفين هما:

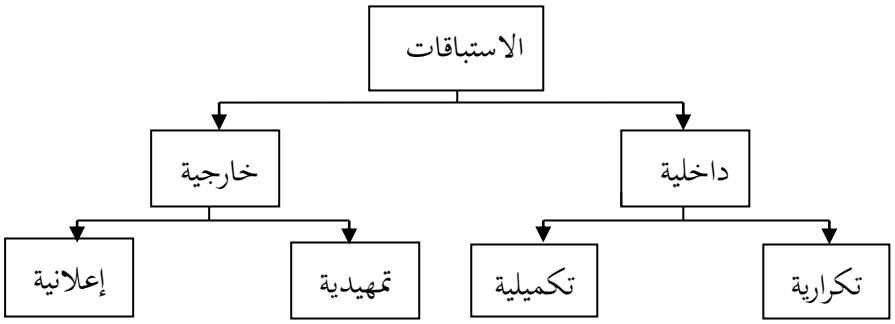
1- استباقات داخلية (prolepses Internes) تؤدي إلى التداخل بين المحكي الأولي والمحكي الذي ينهض به المقطع الاستباقي[4]، تأتي لتسد ثغرات زمنية لاحقة في خطاب المحكي فتكون تكميلية

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي – إنجليزي-فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 18.
[2] حسن بحراي، بنية الشكل الروائي، ص119.
[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 76.
[4] سحنين علي: مقولة الزمن في سرديات جيرار جينات، ص 72

(complétives) أو تقوم باستعادة مسبقة لمقطع سردي يأتي لاحقا وتكون استباقات تكرارية (Prolepses Répétitives) تحيل إلى التواتر السردي.[1]

2- استباقات خارجية (prolepses externes) وظيفتها الدفع بخط سير الأحداث أو الأفعال نحو نهايتها المنطقية[2] تؤدي دور الإعلان(Annonce) ويكون في حالة تلميحات وجيزة؛ فالاستباقات تعوض عن محذوف أو نقصان مسبق، وكل استباق يدل على تسرع سردي يحدث نوعا من الانتظار في ذهن القارئ، ويزول الانتظار بمجرد تحقق الإعلان في وقت لاحق في مدى قصير[3] كما أنها قد تأتي على شكل تمهيد (Prolepses Amorce) أو توطئة لأحداث لم يحن زمن وقوعها بعد؛ إذ تساعد هذه العملية القارئ على تمثل مستقبل الشخصيات والتكهن بحدوث طارئ سردي خلال الحكي[4]

يمكن جمع أنواع الاستباقات في الخطاطة الآتية:



2.1.1. الاسترجاعات (**Analepses**):

تسفر الحركة الزّمنية نحو الماضي مفارقة زمنية أطلق عليها "جيرار جنيت" الاسترجاع (Analepse) وتعد هذه العملية السردية الأبرز والأكثر تجليا في العمل الرّوائي على اعتبار أنها ذاكرة النص، فمن خلالها يتحايل ويتلاعب الرّوائي بالتسلسل الزّمني وتحريره من خطيته حين يقوم بقطع زمن السرد الحاضر واستحضار الماضي

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 82.

[2] سحنين علي: مقولة الزمن في سرديات جيرار جينات، ص 72

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 82.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص132.

ومزجه مع حاضر السرد فيصبح جزءاً لا يتجزأ من نسيجه، ويشير " جنيت " إلى أن الاسترجاع نشأ مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي وتطور بتطورها، ثم انتقل عبرها إلى الأعمال الرّوائية الحديثة[1]، وتسمى هذه العملية أيضا بالفلاش باك Flash-back* أو الاستذكار أو الارتداد كما يسمها "عبد الملك مرتاض" كون مصطلح الارتداد في المدلول العربي يعني "الرجوع في أمر ما أو الرجوع إلى الوراء جميعا فهو شامل للحركتين الماضيتين المادية أو النفسية"[2]

مهما تغيرت التسميات والترجمات فإن مفهوم الاسترجاع لا يخرج عن وصفه "مخالفة سير السرد يقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق وهي عكس تقنية الاستباق، وهذه المخالفة لخطية الزّمن تولد داخل الرواية نوعا من الحكاية الثانوي "[3]وتناوله جيرار جنيت بالدراسة وعرفه أنه "كل استحضار حدث سابق للنقطة الزّمنية التي بلغها السّرد لاحقا في خطاب المحكي"[4]

قبل أن يخطو "جيرار جينات" خطواته في تحليل طبيعة الاسترجاع وتحديد أنواعه وبيان وظيفته، وضح موقع المفارقة بالنسبة للمحكي؛ إذ يعتبر كل استرجاع محكيا ثانويا تابعا للمحكي الذي يندرج فيه وذلك بالانطلاق من لحظة زمنية حاضرة تطابق درجتها الصفر سماها جنيت زمن المحكي الأوّلي[5]le temps de récit premier

❖ وظائف الاسترجاعات

يميل الفن الرّوائي أكثر من غيره إلى استعادة الماضي وتوظيفه بنائيا عن طريق عملية الاسترجاع لتصبح هذه العملية داخل بنية الخطاب من ضروريات الحكي؛ إذ يوظفها السارد ليحقق مقاصد حكائية فهي تزود القارئ

---

[1]حسن بحراي، بنية الشكل الروائي، ص132

*سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين حيث بعد إتمام تصوير المشاهد يقع تركيب المصورات فيمارس عليها التقديم والتأخير دون أن يكون بعض ذلك نشازا طالما الإطار الفني لعرض القصة محترمًا للمزيد ينظر (تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: آمنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 2015، ص 103)

[2]عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1993، ص 159.

[3]لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي – إنجليزي–فرنسي)، ص 18.

[4]جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 60.

[5]المرجع نفسه، ص 60.

بمعلومات ماضية حول الشخصية أو الحدث[1]، كما أنها تسد ثغرات قد يكون السارد قد أسقطها خلال السرد لذلك فالاسترجاع هو" استدراك متأخر لحدث تم إقصاؤه من طرف السارد؛ أي العودة بصفة صريحة أو ضمنية للتذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد"[2]

حدد جيرار جنيت ثلاثة أنواع من الاسترجاعات؛ وهي (الاسترجاعات الخارجية والداخلية والمختلطة) وهذه الاسترجاعات الثلاثة ذات وظائف بنيوية متعددة تخدم السرد وتسهم في نمو وتطور أحداثه وقد اعتمدت الناقدة سيزا قاسم على رؤية جيرار جنيت في تصنيف الاسترجاعات على النحو الآتي:

1- الاسترجاعات الخارجية (A. Externes) تتحدد من خلال عدم تداخلها مع زمن المحكي الأولي؛ حيث تنهض وظيفتها على إكمال المحكي الأولي وتقتصر على إبلاغ القارئ بأحداث ووقائع سابقة[3]؛ أي أنه زمن الأحداث خارج زمن الرواية، وترى الناقدة "سيزا قاسم" وجود علاقة عكسية تربط بين زمن المحكي والاسترجاع الخارجي؛ فكلما ضاق زمن المحكي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر[4]

2- الاسترجاعات الداخلية (A. Internes) حقلها الزّمني متضمن في الحقل الزّمني للمحكي الأولي[5]؛ أي أنه زمن يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص[6] وهنا تطرح مشكلة الوقوع في الحشو والإطناب (Redondance) أو التضارب (Collision).

3- الاسترجاعات المختلطة (A. Mixtes) ويوضح "جنيت" أن هذا النوع من الاسترجاعات المزجية حدد بخاصية السعة (L' amplitude) التي تتحكم في التمييز بين الاسترجاع الجزئي والاسترجاع الكامل

[1] شلوميت ريمون كنعان: التحليل القصصي (الشعرية المعاصرة)، ص 74.
[2] جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص 79.
[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 61.
[4] سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة) في «ثلاثية» نجيب محفوظ، ص 59.
[5] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 61.
[6] سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة) في «ثلاثية» نجيب محفوظ، ص 59.

(التام) نظرا لقيامها على الاسترجاعات الخارجية التي تستمر وتمتد للحكاية وتصبح جزءاً منها؛ وبهذا يكون مزيجا بين الاسترجاع الداخلي وآخر خارجي؛ أي تكون نقطة مداه سابقة لبداية الحكاية ونقطة سعته لاحقة لها[1].

ميز جنيت بين نوعين من الاسترجاع الداخلي هما:

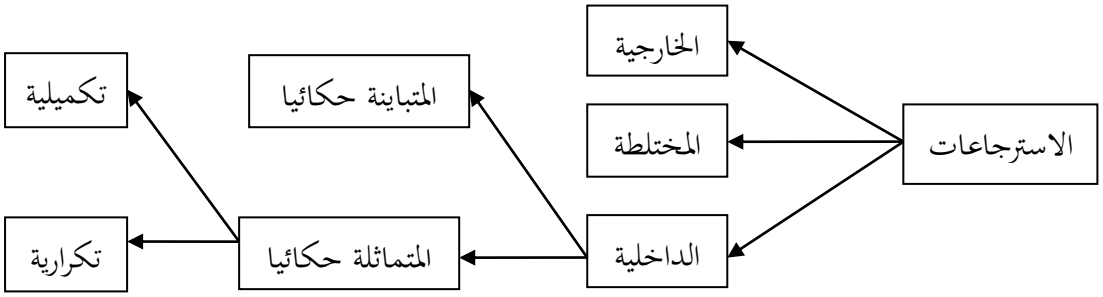
أ- المتباين حكائيا (Héterodiegetique) يتناول وينقل خطا قصصيا ومحتوى حكائيا مختلفاً عن مضمون المحكي الأولي (كأن يتم إدخال شخصية جديدة ويريد السارد إضاءة سوابقها، أو تناول شخصية غابت عن الأنظار ويجب استعادة ماضيها)[2]

ب- المتماثل حكائيا (Homodiegetique) ذلك الذي يسير في خط العمل نفسه الذي يسير المحكي الأولي ويكون خطر التداخل واضحا ومحتوما. ويشتمل هذا الصنف بدوره على فئتين:[3]

1- الاسترجاع التكميلي(complétive) أو (الإحالات) يؤدي وظيفة سد وملء الثغرات التي تم القفز عليها زمنيا وقد تكون هذه الثغرات حذفا خالصا أو نقائص في الاستمرار الزّمني

2- والاسترجاع التكراري(Repétitive) أو (التذكيرات): يفتح المجال أمام الحشو والإطناب لأن المحكي يقوم باسترجاعه بطريقة مريحة، والتي تؤدي دورا مهماً في اقتصاد سرد الحكاية.

وفي الأخير يمكن وضع الخطاطة التالية التي تجمع أنواع الاسترجاعات في النص الرّوائي مع تفريعاتها الجزئية:



[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 60

[2] المرجع نفسه، ص 61.

[3] المرجع نفسه، ص 62.

خلص جيرار جينت إلى أن مفاهيم الاستذكار والاستشراف التي أرست وأسست التصنيفات السردية المتعلقة بالاسترجاع والاستباق " تفترض وجود وعي واضح تماما بالزّمن ووجود علاقات لا لبس فيها بين الماضي والحاضر والمستقبل"[1]؛ وقد وضح هذه المفاهيم واستفاض في تحليل جوانب المفارقة الزّمنية وبيان وظيفتها في التشكيل الزّمني ومن خلال إجراءاته ظهرت بعض جوانب الخصوصية في خطاب المحكي الرّوائي ولا يمكن القول إنها نهائية؛ لأن دراسة المفارقات الزّمنية وحدها لا تحقق إلا خطا واحد من خطوط السرد كما تعتبر سمة من السمات المشكلة للزمنية السردية والفروق على مستوى الترتيب الزّمني.

2. الديمومة (la durée):

إن مصطلح الديمومة (durée) مصطلح فلسفي يشار به إلى الزّمن الحقيقي للوعي[2]، والكثير من نقاد الرواية يرفضون ترجمة la durée بالديمومة ويعرفه البعض بالمدة أو الاستغراق الزّمني، يعود أصل هذه المصطلح إلى الفيلسوف الفرنسي "هنري برغسون" (H. Bergson) وتعني الديمومة بمفهومها الفلسفي زمنا يقع فيه التعاقب أو التوالي وفي التعاقب يبتلع الماضي كل إحساس بمجرد أن ندركه، وهو زمن رياضي قابل للقيس، بينما المدة هي زمن مؤلف بين مجموعة من الأحاسيس دفعة واحدة فلا يبقى من فاصل بينها؛ إذ تتشابك وتتداخل ولا يرضى تعاقبها فهو زمن غير قابل للتقدير والحساب بل ينتمي إلى مشمولات الوعي[3] إذن مصطلح الديمومة البرغسوني الفلسفي يدل على الزّمن النفسي.

بدأ" برغسون" بناء مذهبه في كتابه" المعطيات المباشرة للشعور، إذ وضع مفهوم الزمان الحقيقي الذي يعني الديمومة، وهي نقيض الزمان الآلي، إنها الزمان الذي يكشف لنا عن حياتنا النفسية الباطنية والطريق لفهم زمان

[1] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص 112.

[2] محمد مدين :فلسفة القرن العشرين، نيوبوك للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط1، 2018، ص153.

[3] عبد الصمد زايد: اللحظة الأولى والمدة مفهومهما ودلالاتهما عند الشابي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع27 ،1988، ص155-156.

الديمومة من اختصاص الرؤية أو الحدس فالحرية مثلا هي شعور داخلي، فهي معطى مباشر تنطلق وتصدر من الفهم الكامل للزمان[1]

توحي نظرية الديمومة البرغسونية عن تأصل الزمان في كونه تصور ذهني شعوري؛ فالديمومة تكشف عن حب الاختراع والإبداع وإعداد الجديد الذي يشمل زمانيته الماضي والحاضر والمستقبل[2] والحقيقة أن برغسون أول من ربط الديمومة بالزمان، وعمد إلى تفويض ادعاءات الآلية والمادية وساهم في القضاء على النزعات التجريبية التي حاصرت الزمان في المكان[3]

انتقل مصطلح الديمومة إلى مجال الدراسات النقدية الرّوائية، وكان من الصعب تلقيه وتطبيقه على النصوص نظرا لأصوله الفلسفية، وبُعد دلالته عن دلالة البنية الزّمنية الرّوائية، غير أن ذلك لم يمنع بعض نقاد الرواية من التعامل مع الديمومة وتعويضها بالزّمن النفسي للشخصية؛ إذ يرى سمر فيصل الروحي أن "الزّمن الحاضر هو الأساس على المستوى النفسي للشخصية والمستوى الشكلي لمعمار الرواية؛ فمهمة الماضي النفسية هي إضاءة حاضر الشخصية في حين شكليا يوضح خلفية الزّمن الحاضر نفسه(...) وهذا التداعي هو الوجهة الأساسية في معمار الرواية يحدد طوله بشدة اللحظة الماضية على النفس"[4]؛ وبناء على ذلك فالمدة في النص الرّوائي ترتبط بالحالة الشعورية للشخصية التي يحددها السارد أثناء اختياره للمقاطع السردية المصاحبة لذلك والبحث عن مدى تطابقها مع تقنيات الزّمن التي تشكل الرواية.

لم تقتصر دراسة "جنيت" للزمن الرّوائي في رواية (البحث عن الزّمن الضائع) على مقارنة نظام الترتيب الزّمني للأحداث في الخطاب بنظام ترتيبها في القصة وتتبع الخروقات والمفارقات الزّمنية الحاصلة بين الترتيبين، بل استمر في تعميق الدراسة والبحث؛ بدراسة المدة الزّمنية أو سرعة السرد في الخطاب مقارنة مع مدتها في القصة.

[1] فريدة غيوة: الديمومة عند برغسون، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع10، 1988، ص88.
[2] هنري برغسون: التطور المبدع، تر: جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1981، ص 15
[3] فريدة غيوة: الديمومة عند برغسون، ص 96.
[4] سمر فيصل الروحي، ملامح في الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1979، ص 140.

ويقر جنيت بصعوبة دراسة المدة بالموازنة مع الترتيب، وهذه الصعوبة تعترض ضبط المدة وقياسها في خطاب المحكي فهو يقول: فمن السهولة أن ننقل أحداث الترتيب من الصعيد الزّمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص دون أن يتسبب ذلك في مشكل (..) وبالمقابل فمقارنة مدة المحكي بمدة القصة عملية أكثر صعوبة"[1] ويرجع ذلك إلى الزّمن الذي يستغرق في للقراءة.

في هذا الصدد يرى "عبد الحميد بورايو" أن الديمومة (المدة) الزّمنية تشكلّ علاقة امتداد الفترة الزّمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النصي وهي علاقة تحدد بمراعاة زمن قراءة النص بالقياس لنص الأحداث"[2] وهو زمن متغير نسبيا فقد تكون القراءة سريعة وقد تكون مثاقلة ؛ومن هنا كان قياس تغيرات الديمومة في علاقاتها بتساوي المدة بين المحكي والقصة أمرا عسيرا لعدم قابليته للضبط، ويحيل هذا لمفهوم السرعة وهي العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني؛ إذ يتبن أن العلاقة بين مدة القصة ومدة المحكي علاقة زمنية ومكانية في آن واحد، لأن مدار هذه العلاقة ينبني أساسا على عقد الصلة بين الكمية الزّمنية للأحداث وحجم الحديث عنها في الخطاب[3]

إذن الديمومة تعني العلاقة بين البعد الزّمني للقصة والبعد الحيزي للخطاب، ويتمثل تحليل المدة الزّمنية في النص حول ضبط تلك العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية التي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات... وطول النص الذي يقاس بعدد الأسطر والصفحات والفقرات والجمل، وتقود دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له[4]؛ أي دراسة العلاقة بين ما تقاس مدّته بالزّمن العادي والمتعارف عليه، وبين ما تقاس مدّته بالحجم المكتوب على الورق وكميته.

[1] جيرار جينت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 101

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص157

[3] حمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة (من سنة 1976 إلى سنة 1986)، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس ط1، 2003.ص 134.

[4] جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص 85

لما كانت العلاقة بين مدة الزّمن في القصة ومدة الزّمن في الخطاب قائمة على عدم التطابق والتوافق فإن جيرار جينت لم يتردد في تأكيد استحالة وجود محكي تثبت فيه العلاقة بين مدة القصة وطول المحكي الذي يحتاج بدوره لسرعة تهيئ له الإيقاع، مشيرا إلى أن "المحكي يمكنه أن يشتغل دون مفارقات زمنية، لكنه لا يمكن أن يشتغل دون لا تطابقات المدة الزّمنية بين القصة والخطاب[1]"؛ أي أنه يمكن للمحكي أن يستغني عن المفارقات الزّمنية، لكنه لا يستطيع أن يتخلى عن تحريفات المدة (Anisochronies)

توصل "جينت" من خلال دراسته للمدة (la durée) في الرواية "البحث عن الزّمن الضائع" إلى استخلاص نتيجتين:[2]

- تتعلق الأولى بسعة التغيرات الزّمنية أو حجمها بين القصة والخطاب؛ يمثلها "جينات" من الرواية بحجم التعبير المقدر بمئة وتسعين صفحة(190) مقابل مدة زمنية تستغرق ثلاث ساعات، بينما اختزلت ثلاث أسطر مقابل مدة زمنية تقدر باثنتي عشر(12) سنة.
- تخص الثانية حركة السرد: التي قد تكون متباطئة؛ لوجود إبطاء متدرج للمحكي بسبب مشاهد وصفية طويلة جدا تستغرق مدة زمنية قصيرة جدا تؤدي لإيقاف حركة الزّمن وتعطل سير الأحداث، كما يمكن أن تكون الحركة السردية متسارعة نتيجة الحضور المتزايد والمكثف للحذف الذي تمحى فيه فترة زمنية بغياب ما، تعوض حركة السرد المتباطئة في مستوى الخطاب.

لإدراك سيرورة المدة (la durée) في المحكي والوقوف على حركة السرد المتباطئة والمتسارعة، استخلص جنيت أربع حالات أساسية يطلق عليها الحركات السردية (Mouvements narratifs) هي: الوقفة الوصفية

[1] سحنين علي: مقولة الزمن في سرديات جيرار جينات، ص74.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 107.

والحذف والمشهد وهو (حواري) والمجمل، وعن طريق صيغ رياضية يقدم تخطيط يرصد العلاقة بين زمن المحكي وزمن القصة موصولة بهذه الحركات السردية وهي كالتالي:[1]

- الوقفة: زمن المحكي أكبر من زمن القصة
- الحذف: زمن المحكي يساوي صفر في مقابل وجود زمن القصة
- المشهد: زمن المحكي يساوي زمن القصة
- المجمل: زمن المحكي أقل من زمن القصة

أولا :إبطاء /تعطيل السرد:

أ. الوقفة (La pause):

هي ما يعرف بالوقفة الوصفية وقد أطلق عليها النقاد جملة من التسميات نذكر منها (الاستراحة) و(السكون) أو (التوقف)،وهي تقترن بالوصف وبهذا الاقتران تكون خارجة عن الزّمن، إذ يتعطل زمن القصة عن الحركة بسبب لجوء السارد للوصف وبسبب تدخلاته التعليقية على الأحداث "وتعمل على إبطاء السيرورة الزّمنية فتتعطل حركة زمن السرد من خلال تعليق مسار القصة فيحدث توقف زمني في مقاطع الوصف قد تطول وقد تقصر"[2]؛ فكل ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد سببه لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات، فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزّمن.

إن الوقفة إحدى تقنيات تبطيء السرد، وتتمظهر في مقاطع سردية لا تشغل أي جزء من زمن الحكاية بل تشغل حيزا مهما من زمن الخطاب الذي تستغرقه الأحداث؛ "ففي الوقفة يقوم السارد بتعليق زمن سرد الأحداث (القصة) وقطعه بشكل مؤقت في انتظار بعث سيرورته من جديد"[3]، حيث يقوم بالإبطاء أو التوقف الزّمني الشبه

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 109.
[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 175.
[3] سحنين علي: مقولة الزمن في سرديات جيرار جينات، ص74.

التام في عرض الأحداث فنصبح أمام وصف للوقائع وليس سردا للأحداث في مقابل ذلك يسهم في دفع عجلة مسار الأحداث نحو الأمام ويمنح زمن الخطاب السيرورة.

تقوم الاستراحة الزّمنية بتعطيل زمن الحكاية في المقابل يتسع زمن الخطاب ومن خلالها تتبع جزئيات الموصوف وتنقلها بإسهاب أو اقتضاب، ليصبح الوصف أشبه بعملية استطراد واسعة يتوسع بها الخطاب على حساب الزّمن الحقيقي للحكاية وقد يكون أيضا هذا التعطيل مختصا بالزّمن القصصي الحقيقي لخدمة النص الرّوائي وغاية للبناء الفني[1]

ب. المشهد (La Scène):

يقصد بالمشهد "المقطع الحواري الذي يأتي في الكثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يطابق فيها زمن السرد زمن القصة زمن حيث مدة الاستغراق"[2]

إذن هي الحركة السردية الوحيدة التي يتساوى فيها زمني المحكي والقصة، بسبب المشاهد الحوارية التي تتخلل النصوص السردية التي بدورها تؤدي لإبطاء سرعة الزّمن، حينها تكون القصة مشهدا يجري وليس حكاية تسرد بفعل كسر رتابة السرد إذ يرتكز المشهد على تفصيل الأحداث بكل دقائقها وهو يتمحور حول الأحداث المهمة المشكلة للعمود الفقري للنص الحكائي[3]

تقوم تقنية المشهد أساسا على المقاطع الحوارية المعبر عنها لغويا؛ إذ يتوقف السرد ويتنازل السارد عن مهمته الكلامية إلى الشخصيات، لتعبر بلسانها عن طريق الحوار أو عن طريق الحديث النفسي[4] وفي هذه التقنية تبقى أداة السرد وحركته في متناول الشخصيات وكأنها تنتزع من السارد حقها في التعبير عن مكنوناتها وتوجهاتها

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 77.

[2] المرجع نفسه، ص 78.

[3] عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي) الهيئة العامة للكتاب، مصر، ع2 (دراسة في الرواية)، أبريل 1993، ص 139.

[4] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص95

الفكرية والإيديولوجية لنجد الحظ الأوفر فيها للحوار الذي يحقق عملية التواصل والتخاطب بحرية دون وساطة السارد وتؤدي هذه المشاهد الحوارية نوعا من التمثيل الدرامي المسرحي أكثر منه سردّيا نظرا لتطابق المدة الواقعية مع لحظة السرد فتكون الشخصيات حرة واضحة بكل تفصليها أمام القارئ وتتّضح أمامه حقيقية لتبرز ذاتيتها وتفعل وجودها فاسحة المجال أمام القارئ لتأويل الأحداث؛ فالمشهد يعطي للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل[1]

ثانيا: تسريع السرد:

أ. الحذف (L' Ellipse):

تعددت التسميات في النقد العربي لمدلول واحد لنجده تحت اسم: القطع، الإسقاط، الإضمار، بيد أن هذه التعريفات لا تخرج عن كونه "وسيلة لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزّمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو من دونها"[2] ذلك عن طريق إسقاط بعض المقاطع السردية من القصة في الخطاب، الأمر الذي ينتج عنه تسريع المسار السردي، وبلوغه أقصى الدرجات في عرض أحداث القصة وحتى تجاوز بعض المراحل من القصة من غير الإشارة إليها بشيء.

حدد جيرار جنيت ثلاث أضرب من الحذف كالتالي:[3]

- حذف محدد / معلن (Ellipse déterminé) يتم فيه تعين المدة الزّمنية المحذوفة عن طريق الإشارات الزّمنية للمدد المقطوعة عن السرد كقولنا:(ومرت سنتان)
- حذف غير محدد/ ضمني (Ellipse indéterminé) تكون فيه المدة الزّمنية المحذوفة غير معينة تشكل قفزات سردية ضرورية لاشتغال المبنى الحكائي نحو قولنا:(مرت سنوات طويلة/ أو بعد شهور).

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة) في «ثلاثية» نجيب محفوظ، ص 94.
[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 156.
[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 117-119.

- حذف افتراضي (Ellipse Hypothétique) يتميز بكونه غير محدد بمدة زمنية معينة ودقيقة لعدم وجود ما يدل عليه، ويستحيل تحديد موقعه ووضعه يكتشفه القارئ من خلال حذف ذكر أحداث كان على السرد تتبعها باستمرار، فيفترض حصولها فيما يكون سكوتا عن أحداث لم تشملها الرواية والذي ينم عنه بعد فوان الأون استرجاعات وضحها جنيت بمثل (رحالات إلى ألمانيا، الخدمة العسكرية، فترة الدراسة ...).

ب. المجمل (La Sommaire):

يمكن تسميته أيضا بالتلخيص (Résumé) وهو "سرد أيام أو شهور أو سنوات عديدة من حياة الشخصيات دون تفصيل للأفعال أو الأقوال وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة فالمجمل يتعلق بطول النص الذي يتقلص بزمن الأحداث المروية"[1]ويختص التلخيص في الغالب بالاسترجاعات؛ فمن الوظائف الأكثر حضورا في المحكي التلخيصي أن يروي بشكل سريع مرحلة من الماضي.

يعد "جنيت" المجمل بمثابة "النسيج الذي يشكل مقاطع السرد الرّوائي التي يحدد إيقاعها الأساسي بتناوب المجمل والمشهد"[2] إذ أن المجمل هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى السارد أنها جديرة باهتمام القارئ، أما المشهد فهو محور الأحداث الهامة ويحظى بعناية السارد.

إن السارد لا يلجأ إلى التلخيص اعتباطا بل لهذه التقنية وظائفها السردية على مستوى النص، تجمعها الناقدة سيزا قاسم وفق المعطيات التالية:[3]

1- المرور السريع على فترات زمنية طويلة

2- تقديم عام للمشاهد والربط بينها

3- تقديم عام لشخصية جديدة

[1]جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص 85-86.

[2]جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 110

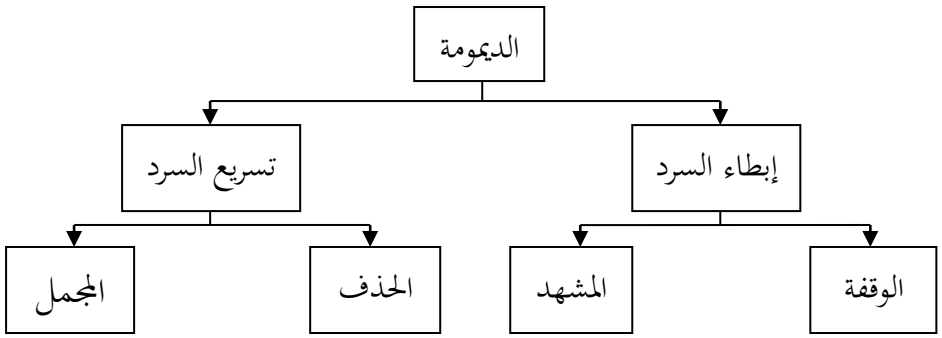
[3]سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة) في «ثلاثية» نجيب محفوظ، ص 82.

4- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية

5- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزّمنية وما وقع فيها من أحداث

6- تقديم الاسترجاع

بعد هذا العرض التفصيلي لتقنيات الديمومة أو المدة الزّمنية على مستوى النص الرّوائي، يمكن جمع هذه التقنيات في الخطاطة الآتية:



3. التواتر (la fréquence):

التواتر مصطلح مستعار نفذت شذراته إلى النقد الرّوائي*، وقد بلوره جيرار جنيت بشكل دقيق وموسع وبات ينتظم كمصطلح ضمن المقولات والمفاهيم الموظفة لغاية مركزية وهي دراسة اشتغال الزّمن في الخطاب الرّوائي ولا يمثل مستوى التواتر إلا أحد أبعاد الدراسة إذ يتضافر معه كل من مستوى (النظام) ومستوى (المدة)[1] ويطلق عليه آخرون الترديد*، ويقصد به التكرار وهو أحد أوجه الرواية، التي تذكر الحدث حسب عدد المرات التي وقع فيها ويتم ذلك على ظربين المتساوي المرات والترديد الأحادي[2]

*لم يلج مصطلح التواتر مجال التحليل النقدي إلا مؤخراً بعد أن كان مجال الاهتمام به محتكرا على النحويين، الذين كانوا يدرسونه بشكل خاص تحت مقولة الجهة (L'aspect) (انظر علوط محمد: التواتر السردي في الخطاب الروائي، مجلة الكرمل، فلسطين، ع 28، 1988، ص 92.)

[1]علوط محمد: التواتر السردي في الخطاب الروائي، ص 92.

*من مرادفات (التكرار) لغة (الترداد) ومعناه "تكرير الكلام أو مضمونه حتى يفهمه من لم يفهمه، أو ليزداد الفهم له والتأثر به". (ينظر الشاهد البوشيخي: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 174).

[2]عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية)، ص 158.

استهل "جيرار جينت" الحديث عن «علاقات التواتر» الذي يطلق عليه التواتر السردي (la fréquence narrative) بتوضيح أنه مرتبط بمسألة التكرار بين المحكي والقصة، منبها إلى أن هذه العلاقات لم تحظ بالدراسة الكافية من قبل نقاد الرواية ومنظروها على الرغم مما تحمله هذه المقولة من أهمية زمنية كونها تشكل مظهرا من المظاهر الخاصة ببنية زمن الخطاب[1]

يحدد «التواتر» التساوي أو الاختلال بين عدد المرات التي ينتج فيها الحدث فعلا في القصة وبين عدد المرات التي ينتجها المحكي تأسيسا على قاعدة وضعها جينات تقول: "يمكن لأي حدث أن يقع وأن يعاد وقوعه فيتكرر مثل قولنا (تشرق الشمس كل يوم)"[2]؛ إذن ليس هناك ما يمنع الفعل من الوقوع أو الوقوع مرات ومرات، و"الشيء نفسه ينطبق على المنطوق السردي (l' énonce narrative) الذي بإمكانه هو الآخر نقل الفعل وإعادة نقله إلا ما لا نهاية (جاء محمد ليلا، جاء محمد ليلا، جاء محمد ليلا ...) ومادام الأمر كذلك فإن مبدأ الجمع بين الحدث المحكي وبين الملفوظ السردي المتكررين أمر وارد"[3]

إن التكرار يتميز بأن المتن تعاد روايته، وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة... كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات[4] ويلجأ إليه السارد لأغراض جماليّة أو تقنية بحتة.

1.3. أنواع التواتر:

من خلال تتبع "جيرار جنيت" لإمكانات تكرار الأحداث السردية في القصة، وتواتر الملفوظات السردية في المحكي، تأسس نظام من العلاقات التي يميز فيها بين أشكال من المحكي مبنية على معطيين: «تكرار الحدث وعدم تكراره» و «تكرار الملفوظ وعدم تكراره» وقد ضبط هذه الأشكال بدقة فجعلها ثلاثة وهي[5]:

[1]جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 129.
[2]المرجع نفسه، ص 129.
[3]عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، ص 142.
[4]عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص112.
[5]جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 130-131.

أ. **المحكي الأحادي /التواتر الانفرادي (F. Singulatif):** ويأتي على صنفين:

1- أن يحكى مرة واحدة في الخطاب ما حدث مرة واحدة في القصة، وفيه تتماثل أحادية الملفوظ السردي مع أحادية الحدث السردي، ويعد من أكثر الأشكال تداولا وجريانا على الألسن لطابعها العادي مثل (البارحة نمت باكراً).

2- يحكى أكثر من مرة في الخطاب ما حدث أكثر من مرة في القصة؛ بمعنى أن تكرار الحدث يتساوى مع تكرار الملفوظ مثل (الأحد نمت باكرا، الإثنين نمت باكرا، الثلاثاء نمت باكرا...). ينتمي هذا الصنف إلى ما يطلق عليه جنيت التواتر الأحادي الترجيعي (le Singulatif anaphorique) كون تكرار عدد المرات لا يهم مادام الحدث واحد.

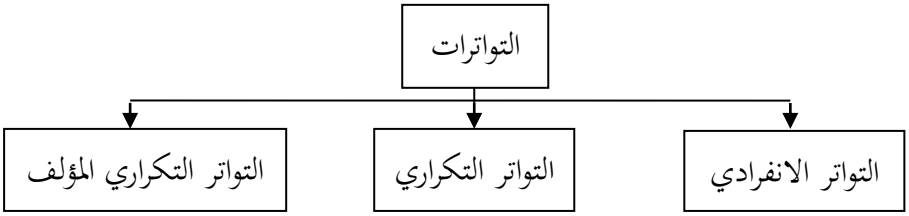
ب. **المحكي التكراري / التواتر التكراري (F. Répétitif)**: وهو أن يحكى أكثر من مرة في الخطاب ما حدث مرة واحدة في القصة؛ أي يتكرر الملفوظ السردي للحدث الواحد، قد يبدو أن هذا الشكل شكلا افتراضيا غير أنه حاضر في الرواية الحديثة التي تتكئ على هذه القدرة في التكرار مثل (البارحة نمت باكرا، البارحة نمت باكرا، البارحة نمت باكرا...).

ج. **المحكي التأليفي/ التواتر التكراري المؤلف (F.R. Itératif)**: وهو أن يحكى مرة واحدة في الخطاب ما حدث أكثر من مرة في القصة، إذ بدلا من القول :(الاثنين نمت باكراً، الثلاثاء نمت باكراً،...) نقول)كل الأيام، كل الأسبوع، كل أيام الأسبوع كنت أنام باكراً) وهذا يعني وجود تكرار الحدث مع أحادية الملفوظ السردي؛ ويرتكز هذا الشكل على قدرة المحكي على الاختصار والاختزال. ويستند إلى ميزة «تشابه الحدث المتكرر» بحيث يغني الملفوظ السردي الواحد عن البقية وبذلك يقع مقابل للمحكي التواتر الترجيعي (l'anaphorique)

شدد "جيرار جينت" على الطابع الشمولي للمحكي المتشابه، واعتبره شكلا تقليديا حاضرا في الملاحم اليونانية مثلما هو حاضر في الرواية الكلاسيكية والمعاصرة، في المقابل توكل إليه في المحكي الكلاسيكي وظيفة

الوصف، ونجده يتجاور مع التواتر الأحادي ويكون في خدمته، فقد نسجل حضور مقاطع من التكرار المتشابه داخل المشاهد الأحادية.

بعد هذا العرض والبحث في أنواع التواترات السردية يمكن تلخيصها في الخطاطة التالية:



توصل جيرار جينت إلى عدّ "كل محكي تواتري سردا مجملا تركيبيا لأحداث وقعت وتكرر وقوعها خلال سلسلة تكرارية متشابهة مؤلفة من عدد معين من الوحدات الإفرادية[1]"ووفقا لهذا التعريف يميز ثلاثة مصطلحات للتواتر المحكي هي:[2] التحديد والتخصيص والاستغراق

1- التحديد (Détermination) من خلاله يمكن الإشارة إلى الحدود الزّمنية الثنائية لهذه السلسلة، وتحدد فيه تلك التسلسلات عموما بالإشارة إلى بدايتها ونهايتها

2- التخصيص (Spécification) لتحديد إيقاع الإعادة بالنسبة للوحدات المكونة (يوم واحد في الأسبوع)، كما يمكن أن تكون غير محددة كأن يتحقق بواسطة ظرف مثل (أحيانا، في بعض الأيام، دائما...)، كما يمكن أن يكون التخصيص بسيط مثل (كل شهر مارس) ومركب (كل يوم سبت من شهر مارس).

3- الاستغراق أو الامتداد (l' extension) ويقصد به الامتداد الزّمني لكل وحدة سردية مكونة، وتختلف المدة من وحدة تكرارية متشابهة إلى أخرى؛ فقد تكون المدة قصيرة فلا تمتد سرديا (كل مساء أنام مبكرا)، وقد تطول المدة لتشمل ليلة كاملة من الأرق، أو يوما كاملا، فيمتد السرد على صفحات عديدة.

[1] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص 119.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 141-143.

إذن دراسة حالات التوتر في النص عملية متشعبة يمكن تلخيصها في المراحل التالية:[1]

1- تحديد المقاطع النصية المؤلفة أو المفردة أو المكررة.

2- استخلاص علاقة التواتر السائدة في النص المدروس وتعريفها حسب هذه الأنماط من التواتر.

3- البحث عن مدلول تواجد علاقة تواتر أكثر من غيرها أو دون غيرها في هذا النص المدروس.

4- دراسة العلاقات التي تربط بين هذه المقاطر المختلفة في نطاق النص القصصي المدروس.

تمكن جيرار جينت من تشييد نموذج في دراسة الزّمن الرّوائي، لقي استحسانا لافتا في الأوساط النقدية المعاصرة لتجاوبه الكبير مع خصوصيات خطاب المحكي، وتقديمه لتقنيات زمنية تشكل ظواهر ثابتة في المحكي الرّوائي يكاد يكون من خلالها هذا النموذج الزّمني مكتملا على الأقل في ملامسته للجوانب الشكلية والتقنية لسيرورة الزّمن وطرائق تشكله في خطاب المحكي الأمر الذي استقطب أنظار النقاد الرّوائيين على مستوى التنظير وأكثر من ذلك في مجال التطبيق والإجراء بشكل واسع، حتى إنه أصبح من الصعب تناول مسالة الزّمن في المحكي دون الاستعانة بما قدمه في هذا المجال .

ثانيا: بنية الزّمن الرّوائي في رواية العشق المقدنس:

يعد الزّمن من أبرز القضايا السردية في الدارسات الأدبية والنقدية، إذ شغل معظم الكتاب والنّقاد أنفسهم بمفهوم الزّمن الرّوائي وقيمته ومستوياته، واعتبروه العنصر الرئيس في الرواية المعاصرة، وهو يمثل محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، وهذا ما يؤكد عليه كثير من الدارسين؛ "فالرواية فن شكل الزّمن بامتياز لأنها تستطيع أن تلتقطه، وتشخصه في تجلياتها المختلفة: الميثولوجية، والتاريخية، والنفسية"[2]، وبذلك يكون الزّمن أهم عناصر النص السردي لأنه الرابط الحقيقي بين الشخصيات والأحداث والأمكنة.

[1] جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص 84-85.

[2] محمد برادة: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج11، ع4/ زمن الرواية (الجزء الأول)، 1992، ص 22.

إن البناء الزّمني يتأسس وفق ازدواجية متعددة يقسمها نقاد السرد والرواية على محورين رئيسين من جهة أولى وجود زمن خارجي محيط بالنص يكون خارج الرواية، ومن جهة ثانية هناك زمن داخلي (تخييلي) يكون داخل النص يتشكل وفق زمني (القصة والخطاب) يتعلق بالمادة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، وكذا ديمومتها وترتيب الأحداث داخل الخطاب، ننظر من خلاله إلى موقع السارد بالنسبة إلى وقوع الأحداث وعلاقتها الوقائع وفصول الرواية.[1]

الزّمن الداخلي من صنع الخيال الفني تنشطر أجزاؤه إلى زمن الوقائع (القصة الحقيقة) والمتخّيل (الخطاب المنجز) يستخدم فيه الرّوائي لبلورة بنيته آليات فنية –يزاوج فيها بين ما يبتكره القلم على الورق وبين ما ترسمه ذاكرته–تخدم عملية السرد، وتحقق شروطه الخطابية والجماليّة.

I–الذاكرة النصية وتسريد المتخيّل:

"العشق المقدنس" تجربة روائية معاصرة يرتفع فيها صوت التخييل الفني، هي لعبة سردية بين القارئ والسارد الذي سمح لمخيلته بأن يضيء، ويستشرف ويمارس ضمناً النقد، ويعيد النظر في التاريخ، رواية أنار فيها السارد الواقع فيما يحفر في التاريخ والمستقبل؛ "إنها رواية الرؤية التي تتخطى حدود الزّمن، ويتلاشى فيها منطق الوقت فيصبح الماضي والحاضر والمستقبل فضاء متداخلا في زمنية الرواية، إنها تعبير عن "العود الأبدي"، حيث تعيد دورة الزّمن نفسها، وتتداخل لحظات الماضي والمستقبل فكل لحظة هي بنت الماضي، وهي بنت المستقبل، ذلك أن كل ما وقع قابل أن يعاد ما دامت أسبابه قائمة فينا "[2]

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة) في «ثلاثية» نجيب محفوظ، ص 37.

[2] رواييتي «العشق المقدنس»: ديوان الثقافة والأدب، موقع ديوان العرب (منبر حر للثقافة والفكر والأدب)، عدد13 نيسان (أبريل)، 2014، الموقع الالكتروني:https://diwanalarab.com

1- زمن القصة المتخيلة:

استندت "**العشق المقدنس**" في بناء متخيلها السردي إلى مرجعية تاريخية انطلقت منها أحداثها تمثلت في حقبة زمنية مرتبطة بالدولة الرستمية الإباضية في الجزائر وتناولت عبر فصولها مراحل تكوين هذه الدولة، وحتى سقوطها، فعن طريق بطلي الرواية نتعرف إلى الماضي بكل جزئياته وتفاصيله الذي ينقله حاضر يملؤه الفتن والصراعات جراء التعدد الحزبي وكثرة الطوائف والفرق وتعددها والعودة لما أثارته تلك الفتن في زمن الماضي والتشابه بينه وبين الحاضر الذي تلاحقه الفتن والاضطرابات الفكرية والأيديولوجية.

شكلت هذه الأحداث التاريخية صوراً مختلفة من الواقع التاريخي جُعلت إطاراً للرواية، من خلالها يستطيع القارئ الاستدلال عليها داخل المحكي المتخيل، أما الزّمن المتخيّل فهو يتراوح بين العودة إلى أحداث ماضية وتارة يستقر على الحاضر وتارة أخرى يسافر إلى عوالم مستقبلية.

2- زمن الوقائع:

نُسج الصراع بين المقدس والمدنس من الاشتغال على مستويين متداخلين ضمن سرد الحكاية كان أحدهما عجائبياً متحرراً من الزّمنية يصعب تحديده ووصفه، أما الآخر فكان تاريخيا واضحة أطره الزّمنية ومعالمه المكانية، تعود لفترة مهمة من تاريخ الجزائر محددة بالحكم الرستمي في منطقة تيهرت، وهي فترة عُرفت عنها كثرة الفتن.

1-2 زمن الحلم:

أوكلت مهمة التقديم الزّمني إلى صوت سردي واحد الأنا الفاعلة المساير للحدث والزّمن المرجعي؛ ذلك أن النص يظهر المتحدث في الرواية من خلال تلاقي أزمنة الواقع بأزمنة عجائبية تغترف من العبق الصوفي، وهو زمن لا يعرف السكون ولا الثبات متغير تنظمه إشارات القداسة والدنس.

تبدأ زمنية "**العشق المقدنس**" برحلة البحث عن "**الطائر العجيب**" الذي يقررها السارد من لحظة يأس في الوصول لهدفه، هنا ومن تلك اللحظة يظهر الحلم المنبعث من زمن الضياع اللامتناهي فهو يقول:

«في الليل حلمت أني وهبة فراشتان في أرجوحة الزهر، نلثم رحيقه كما نلثم شفتينا.

حلمت أني وهبة نسافر على بساط من سحاب أبيض شفاف تداعبه أشعة الشمس، وترسم عليه حبات المطر لوحات القوزح البديع.

حلمت أني وهبة كطائري كناري نحلق بعيدًا بعيدًا حيث الحب والحرية والنور، ونعود مساء إلى حضن عشنا الدافئ، نتعانق وننام، لا نحمل في قلبينا غير سلال من فرح لا تذبل، غير أغمار من حب مترعة بدهشة لا تنطفئ»[1]

حلم السارد مع **حبيبته "هبة"** هروب لبلوغ معاني السعادة، فالزّمن الواقعي المنطلق من التحليق هو غاية الهروب من الماضي إلى الحاضر الذي تجسده رغبة البطلين في الابتعاد عن المدنس والتماهي في المقدس، ولعل هذا ما يؤكده السارد حين يقول: «**أردت القول لهبة أليس هذا التحليق بين أزمنة متناقضة أفضل لنا من أن نسير على خط مستقيم ينتهي بنا إلى انحدار مرعب مخيف، يطوينا في نهايته جوف العدم المظلم؟! شتان بين المشهدين، مشهد للنقاء والسمو ومشهد للدنس والهبوط»**[2]

إنّ التقابل الضدي بين المقدس والمدنس في زمن الحلم كرمز لشعرية العودة التي يسعى إليها الإنسان لفطرته وسيرورته الأولى باعتباره خليفة في الأرض، فهذه الثنائية كزمن شعري تم اختيارها من طرف السارد وما هي إلا إعلانٌ على إلزامية الخوض في التجربة والوصول للمعرفة لبلوغ أسمى معاني العشق وإدراك كماله.

يعاني بطل **"العشق المقدنس"** جملة من الأحوال والأهوال في الزّمن الواقعي؛ أي الزّمن الطبيعي للأحداث، مما دفع الصوت السارد إلى تغير مستوى الخطاب بإدخال بعض الشخصيات كشخصية القطب التي تم الزج بها كنوع من المؤثرات التراثية المرتبطة بالماضي واستحضارها لخدمة الأحداث؛ فقد بدأت الأحداث بتجليه، ليقدمها بطريقة صوفية عجائبية تحولت معها صيغة الخطاب، وأضحت مكتملة بتواصل الأزمنة الحقيقية والمتخيّلة؛

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، دار الروائع للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط2، 2014، ص 162.
[2] المصدر نفسه، ص 123-124.

"فالعجائبي يرتبط بالماضي الغيبي، وبما ما فوق الطبيعي والكرامات والمعجزات"[1]، وأضفى الزج بشخصية القطب هالة صوفية أدخلت الحبيبين في عالم نوراني متعالٍ تجلت ملامحه في هذا المقطع.

«غير أن أحلام اليقظة حلقت بي أجنحتها، إلى حيث التقينا القطب، رحت أستحضره حين فاجأنا كربوة طاهرة مثلجة، أكمامه الصمت وعبيره الذكر، ونضر قلبي وأنا أنظره، جثوت حيث أنا ومعي جثت هبة، كانت هالة النور حوله تتصل بالسماء، رنوت إلى كل الذي حولي أسعى إلى لملمة أطراف ما لا يجمع إلا في سويداء القلب، قلت همسا:

– نحن حبيبان، نبحث عن السعادة، هل تدلنا على الطريق إليها؟

رفع فيّ عينين يتراقص الطهر فيهما وقال:

– اسألا الطائر العجيب.

وقبل أن أعاود السؤال اختفى، اندفعنا قائمين مجللين بالدهش»[2]

وظف الصوت السارد في هذا المقطع خطابا مكثفا بين الرؤيا والكشف بخرق مفارقة الزّمنية، جعلت الزّمن السردي رهين الفضاء العجائبي ومرتبط بالمعتقد الصوفي الذي يسبح في فضاء وجداني.

يتضح المزج بين الزّمن الخارجي عن واقعية النص وبين زمن الخطاب إذ تمظهرت في هذا المقطع النصي حين تم المزج بين الحلم واليقظة، انتقل فيه السارد من وصف الرؤيا إلى تشكيل مفردات واقعية خارجية؛ فرؤية القطب – باعتبارها رمزا من الذاكرة الإسلامية الصوفية–ما هي إلا غوث رباني حولت الحلم لمسار الوصول إلى السعادة، وهنا أسهمت شخصية القطب في تنشيط الزّمن الخارجي للمتخيّل القصصي، وجعلت من أحداثه أكثر وضوحا على مستوى التلقي لصور الخطاب التي تتمظهر في اللحظات المأزومة التي يعانيها البطلان.

[1] إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية (دراسة في التفاعل النصي)، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، اليمن، ط1، 2004، ص 125.

[2] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص28.

أراد السارد الذي يتحدث بصوت "**البطل**" أن يكسر الحدود بين زمن الماضي وزمن الحاضر وفق ما يتطلبه زمن الخطاب إذ إن سؤال الطائر العجيب رحلة ضرورية يستمر فيها الحاضر السردي، وهي توجيه للبطلين، والعثور على هذا الطائر هو معراج لهما في مصعد السعادة والارتقاء للكمال الإنساني.

2-2 زمن الرحلة:

يتسم زمن الأحداث بالتشظّي والتفكك بين زمن عجائبي متملص من الميقاتية الزّمنية وزمن تاريخي يومئ إلى مرحلة حكم الدولة الرستمية التي شهدت الحياة السياسية في ظلها صراعات طائفية ومذهبية حادة.

يبدع السارد في تشكيل زمن الأحداث؛ فالمتن الحكائي للعشق المقدنس بعيد نوعا ما عن الوظيفة السردية الموكلة له بتنظيم لحظات القصة الحقيقية (زمن الوقائع) على مستوى المتخّيل (الخطاب المنجز).

يعقد البطلان العزم للسفر للبحث عن السعادة، مرتحلين بين أزمنة مختلفة وظروف متطابقة، يحيط بها مظاهر الظلم والظلام من تاريخ الجزائر الحاضر من جهة وفتن الطوائف في الدولة الرستمية من جهة أخرى، وحين تداخلت ظروف الأزمنة تولد عنه صدمة الزّمن الخارجي ليتحوّل إلى زمن نفسي "فإيقاع الزّمن يدخل في مغامرة نسج بين زمن الانفعال والزّمن المؤجل: زمن الكتابة فقط"[1] يعبر عنه البطل قائلا:

«**إلى أين نرحل؟ ...كل الأزمنة صارت عندنا متشابهة بطعم واحد، بلون واحد برائحة واحدة، نتلمسها معا فلا نفرق بينها، الماضي هو المستقبل، وهما الحاضر، والجميع سديم..سديم**»[2]

يعبر "**البطل**" في هذا المقطع النصي عن انفعاله وإحساسه الداخلي ويجعله هذا الشعور أسير نظرة تشاؤمية؛ فالصدمة جعلت إحساس البطلين يصارع أزمنة غريبة تتلاشى فيها الذات باختلاف الدولتين والزّمنين يؤطرهما جزائر الحاضر وجزائر الماضي.

[1] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ص 95.

[2] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 132.

على الرغم من أن الحيلة الرّوائية لا تتوخى إخبار الحدث بل تتوخى كتابته لحظة حدوثه؛ فإن السارد المتخفي وراء شخصية البطل أوكل مهمة الانفعال النفسي الداخلي للشخصية، وهنا أسقط عن ذاته السردية الحرية التقنية والتفرد في تغير إشارات الزّمن النصي ومظاهره، وسرعان ما لجأ إلى التقاط الوعي واشتغل على التعبير عن انفعالاته الخارجية وفقاً لسيرورة الحدث، وجعل من كتابة اللحظة الأكثر أهمية في الحدث.

إن تنظيم الأزمنة المتخيّلة ضمن الظروف التي تصدع سيرورة الزّمن المفروض على البطلين في زمن الرحلة التي يقومان بها وقد تعالى فيها الواقع العياني وحال بين تنامي مسيرتهما فكانا في نزال دائم بين الماضي ممّا منعهما من العيش في كنف الحاضر.

يناضل **"البطل وهبة"** من أجل تخطي الزمان الماضي بمآسيه يتخبطان في داخل أزمنة الرحلة والفوضى لتتحول تلك اللحظات إلى كابوس فالسارد حين يسرد لحبيبته "هبة" ما رآه يقول:

«ورحت أعيد عليها الكابوس، وأنا ألعن التاريخ الذي لم يركم على عقولنا إلا المآسي.

هل يمكن أن يبقى فيها مكان للحلم، وكل أفراحنا وأقراحنا، وكل خمالنا وخيباتنا دم؟

هل يمكن أن تبتسم في أعماقنا الزهور، وقد تغشّاها موج الصقيع القاتل؟

ما هذه العواصف الآتية من أعماق التاريخ، المحملة غبارا وعفونة، المتراكمة على جفون العقل؟

وكدت أصرخ، وأنا أحس بالاختناق، كدت أشتم حراس التاريخ الملاعين، الذين لم يفعلوا شيئا سوى أنهم أوغلوا في استغبائنا»[1]

يتعرض زمن الرحلة للمأساة كل لحظة؛ يظهر في معايشته فعلاً، وانضمام البطلين إلى الواقع وتصوره ومن مظاهر ذلك ما جاء على لسان السارد:

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 99-100.

«لم تتوقف علينا الوفود منذ ذلك اليوم، تختلف في زوايا النظر إلى الحقيقة، وتتفق جميعا في اعتقاد أصحابها أنهم من الفرقة الناجية، وظللنا نستمع للجميع في حيرة كبيرة، كلما بنت جماعة منهم فكرة هدمتها جماعة أخرى، وخاض الناس جميعا في سوق الجدال، لا هم لهم إلا أن يخوضوا في ذلك كمن يخوض في الوحل»[1]

إن زمن الرحلة يختص في لحظة هاربة من الواقع السردي إلى المتخيّل الذي يغير مسار التخييل، إذ يخرق مواقف القص الفنية ليتحول معها "**البطل وحبيبته**" إلى العيش الدائم بين الفوضى وسط زمن غير منتظم داخل الخطاب كمثل الحوار الذي دار بين السارد و"**هبة**":

«–ما هذا التحكيم للسيف في كل شيء؟

–يا حبيبتي، ارتياد هذه الأماكن المنعزلة عن مقر الخلافة قد يشكل خطراً كبيراً علينا، المدينة مترعة بالفرق والجماعات، ويجب أن نغادرها سريعا، ستكون الأيام القادمة حبلى بالصراعات، وسيذهب ضحيتها كثير من الأبرياء.

لم تعلق هبة على ما قلت، كثيرا ما تجيب بصمتها، خلتها قالت لي وهل بقية الأماكن سالمة؟:أينما نول فهناك جماعات وفرق متناحرة»[2]

كأن جواب "**هبة**" وردها الداحض يحمل سر القصة المتخيلة ويتبين أكثر في الحوار الآتي:

«فلنهرب من هذا الكابوس، أريد أن نعود إلى أنفسنا، نبني بيتنا حيث أشرت عليك سابقا، أريد أن أحيا في حضن الطبيعة، لم اعد أطيق هذا النوع من البشر

–هل تعتقدين أن الهروب حل؟

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 130-131.

[2] المصدر نفسه، ص 60.

–أريد حلاً لنفسي، وليذهب الجميع إلى الجحيم، لست مسؤولة على هذا العفن، كل مكانس الأرض لن تنظف عقولهم، إن كان لهم عقل.»[1]

هو الفرار إذن من هذه الفوضى المحيطة بهما على مستوى حالتهما الشعورية ومن عبثية زمن الخطاب المرجعي التاريخي –حبيس الماضي–، ومن ثم نكون حيال أزمنة استشرافية منبثقة من المتخيّل السردي تشكلها مسايرة البطلين للأحداث والوقائع على مستوى الخطاب تهدف إلى التحول وتجاوز الحاضر الشبيه بالماضي الذي تفرضه شخصيات تاريخية بمختلف انتمائها الطائفي.

بمعية صوت السارد تسعى الشخصية المصاحبة **"هبة"** إلى مواجهة الزّمن الحاضر المتشظّي ومقاومة الصراعات الطائفية وهي الصور التي ينقلها السارد بقوله:

«**هي الأزمان تعبر أمواجا من سراب، تغشانا بالبلاهة، تسخر منا، تحصد من أحداقنا حزم الضوء، تزرعها بساتين للملح الأجاج.**

من أي العيون سنعرج ولا عيون؟

في أي الأنهار نستحم وقد كفننا الجفاف؟

ونبيت نصرخ في الخواء اللعين:

– أيتها النجمات الكفيفات... اتقدي، كفاك كل هذا الخنوسْ

–أيها البرد الأخرس... تبسم، كم يقتلنا هذا العبوسْ.

– أشرقي يا عروس السماء.

أعيدي إلينا دفء الأنبياء.

نَلِجُّ في السؤال.

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 120-121.

نَلِجُ في الدعاء

مدي هِبَتي يدا نخضْ في الدروب الكئيبة، مديها نطو هاتيك العقبات الكأداء»[1]

يوضح المقطع النصي انتقاد هذا الزّمن الذي تعيشه شخصية السارد و"**هبة**" ويشير إلى طموحهما في تغير حال الوضع الذي يرسمه الزّمن الواقع.

يضع الصوت السارد في "**العشق المقدنس**" متواليات عدة لأزمنة تخالف الواقع الموضوعي، هي أزمنة فانتازية لها القدرة على التصور والتحول وردت على شكل مفارقة زمنية هي خليط بين الحلم والحقيقة يمثلها المقطع الآتي:

«**نخوض من بين فرث للمأساة، دم للظلام، نعدو معا، ننفلت من قبضة الليل، تسلمنا القبضة إلى القبضة، يسلمنا المخلب إلى المخلب، براثن في أذرع أخطبوط.**

نمتطي شعاعا، نعبر بنا فجا كسمّ الخياط، نسري، نعرج، نستوي على عرش الربوة، يتنزل عليها مجللا بالضياء.

–إنه القطب.

تمتمتُ

–إنه القطب.

تمتمت هبة

هزتني الدهشة وهو يجيب:

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 7.

–لابد أن تخوضا جبلا من لجج الظلام، بحثا عن الطائر العجيب معه ستحققان الحلم، (...) أن نتطهر معنى ذلك أننا نخطو الخطوة الأولى نحو المستقبل، بحثا عن الطائر الغريب، أن نرتقي هذه الربوة المجللة بالوقار والبهاء، معنى ذلك أننا نسمو على كل ما مر بنا...

ابتسمت هبة، وقالت:

–ما أروع أن نكون بلا أحقاد»[1]

يدمج السارد معاني الزّمن المستقبلي، يمثله بريق الأمل الذي يدخل البطلين في عالم تخّيلي فانتازي في ظل حاضر مرهون بالماضي الواقع بين جدلية الزّمن الواقعي ما بين المدنس والمقدس، عالم فانتازي يجسده تجلي القطب والطائر العجيب الذي "لا يتجلى إلا للسالكين الذين بذلوا جهدا في رحلة شاقة تملصوا فيها من كل متع الدنيا"[2] وكان تجليه للبطلين مرهون بالتطهير والاغتسال من كل دنس، وفي هذا الصدد يقول السارد مؤكدا ذلك الفعل

«**لابد أن نستحم حتى نبعث الحياة في أنفسنا من جديد (...) كنا نستحم فوق الصخور المحيطة بالنبع كنت أحس أني أتحول إلى مخلوق آخر أني أبعث خلقا آخر، كنت أحس بكل ما مر بي يتناثر مع حبات الماء العذبة، صارت هبة أمامي بدرا دريا يمنح الحياة ضياء وسكينة**»[3]

يمارس السارد وظيفته السردية في تصوير اللحظات الداخلية الشعورية لذاته وذات الحبيبة "هبة" ومظاهر التطهير، طهر لم يكن له الوجود إلا بالانفصال عن الواقع المتشتت، وينعكس في صورة الطائر العجيب وتجليه إذ يقول السارد:

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص7–162.

[2] زهيرة بولفوس: آليات التجريب وجمالياته في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي، مجلة النص، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، مج2، ع 1، 2016، ص 25

[3] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 161

«فجأة تعال فوق رأسينا تغريد عجيب، رفعنا أعيننا معا، كان طائرا من جنة، أخضر مع بياض خفيف يشوبه، كالمرج تساقطت عليه قزعات بيضاء من سحاب ربيعي، على رأسه تاج تتدلى ذؤابته عن يمين ويمتد ذنبه منفتحا في كبرياء، كأنه مروحة للروح، يعزف سمفونية للأمل.

قالت هبة كالهامسة:

–إنه هو

قلت هامسا أيضا:

– نعم هو، إنه هو.

رحنا نتابعه بفرح طفولي، غير مصدقين ما نرى، وظل الطائر يسمو إلى السماء باتجاه الشمال، دون أن يضعف وصول تغريده إلينا، وظللنا متعانقين لتشهد النجوم في سطوعها الأول حبنا الأبدي»[1]

إن شعرية الإبلاغ الزّمني تنطلق من تركيب خطاب متخيّل تشكّل من رحلة روحية تسمو بالنفس عن الواقع المظلم، وترتقي لملكوت القداسة ونبذ الدنس بكل أشكاله، من زمن واقعي موصول بالفتن والنزاعات الطائفية والمذهبية.

II– شعرية التقنيات الزّمنية في "العشق المقدنس":

اختار سارد "**العشق المقدنس**" لمدونته خطابا مشكلا من أزمنة متداخلة تسير على خط غير متسلسل، إذ إنه ينتقل من زمن لآخر، ويغيب عن القارئ؛ فأحداث العشق المقدنس تجري وفق مسار حكائي يصعب تصنيفه إن كان زمنا ماضيا أو مستقبلا، وكأن السرد يمتطي آلة الزّمن، فتجعل القارئ عاجزا عن معرفة زمنه وتمييزه بين الواقعي والمتخيّل في نصٍ اقتضى مقام السرد فيه جدليات: (المدنس/ المقدس) و(الماضي/ الحاضر) (الحاضر/ المستقبل).

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 164-165.

إن الإبداع الفني للزمن يستدعي من الناص ابتكاراً فنياً في طرائق السرد ومستوياتها اللفظية، وكذا تنظيم آليات الزّمن، وهو القدرة التخييلية على تجاوز المسار الواقعي الظاهر وتحويله من مرحلة المألوف إلى مرحلة الشعرية، ومن هذا المنطلق يذهب السارد في العشق المقدنس إلى تحوير شكل الزّمن والانغماس بالتخييل في بؤر مشعة بجماليّة التشكيل اللفظي المرتبط ببنية اللا ترتيب الزّمني.

في هذا البحث سنوضح أهم التقنيات الزّمنية التي أفضت السرد الممتد عبر دهاليز المدنس ودفعته صوب المجهول الذي يعصف بأحلام الشخصيات وحياتها، ومن ثم إخراجه إلى أنوار القداسة، فبَدَعَت أفقاً رحباً للتلاعب بالنظام الزّمني وبالتالي يؤدي وظيفته الشعرية على مستوى الوحدات السردية وتشكليها تشكيلاً شعرياً.

1- جماليّة النظام الزّمني:

تنطلق دراسة النظام الزّمني من مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنية في السرد مع مسار ترتيبها وتتابعها في الرواية، في حين يتعلق النظام الزّمني في نَظْم آليتين للبناء هما: السرد الاستشرافي (السوابق) والسرد الاستذكاري (اللواحق)، ولكل منهما ميزاته وخصائصه الفنية.

1-1- السرد الاستشرافي:

السرد الاستشرافي هو "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً قبل حدوثه، وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد"[1]

إن صوت السارد في **"العشق المقدنس"** يعتمد تقنية الاستشراف الزّمنية ضمن وحدات سردية معتبرة جاءت على شكل توقعات وأمنيات وغيرها. يتخذ من صيغتها تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها، وكذا يخبر فيها عن تفصيل الأحداث القادمة التي سيشهدها السرد.

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 189.

تشكل الاستشرافات الزّمنية رمزا سرديا ظاهرًا في بنية الرواية كهذا المقطع الاستشرافي الذي يقول فيه السارد:

«**كثير من الفرق والطوائف شرعت تفرخ بسرعة عجيبة بالإمارة، ستتحاور، ثم تتجادل ثم تتقاتل وتهدم كل شيء (....) ستكون الأيام القادمة حبلى بالصراعات وسيذهب ضحيتها الكثير من الأبرياء.**»[1]

يخرق السارد في المتلقي نوعاً من الفضول ليجعل منه عنصرا مشاركا في البناء التخييلي وعلى اتصال دائم مع الأحداث، إذ ينتظر تحقق تكهنات الخطاب؛ وهنا ينفتح مجاله التأويلي وتكون فرصة لإطلاق العنان لخياله القرائي.

تكمن شعرية الاستشراف الزّمني في هذا المقطع في معانقة المجهول واستشراف آفاقه؛ بوصف حاضر الحدث وظروفه يشوبه اللا استقرار والقلق الذي يعاني منه **السارد وحبيبته "هبة"** في مدينة مترعة بالفرق والجماعات، وما هو إلا دلالة على اضْطِراب سردي يعاني منه مؤطر الخطاب، وما جملة: (ستكون الأيام القادمة حبلى بالصراعات) إلا تقديم زمني يراد به استشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في القصة.

تعَد "التطلعات (Anticipation) عصب السرد الاستشرافي، تعمل بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها حمل القارئ وجعله يتوقع حادثا ما أو التكهن بمستقبل الشخصيات"[2]

يقفز السارد إلى الأمام عبر الزّمن الحاضر محاولا الدخول في المستقبل عن طريق الإخبار القبلي؛ فتغير السارد لمسار الحكي يجعل القارئ أمام تكهن مستقبلي يقلب سلسلة الأحداث وتتابعها في الرواية، من مثل ذلك ما جاء على لسان البطل:

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 59-60.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن-الشخصية)، ص 132.

«وأدركت أن الأمر سيكون خطيرًا، وأن حربا شرسة ستنشب عمّا قريب، وحتما سنكون نحن وقودها ولم أجد منفذا أتسلل منه لأرد عليه، كنت أزمعت طلب العفو منه، وإطلاق سراحنا، فنحن لا علاقة لنا بالطائفتين ولا بما يعتقدان، ولا ما يتقاتلان من أجله، فلنا مشروع زواج ينتظرنا»[1]

يتحرك ويتشكل الحدث والشخصية في فضاء زمني يتأرجح بين واقع _تحمل فيه شخصية **"البطل ومعه هبة"** التوتر والضياع_ وتنبؤاً مستقبلياً لما سيؤول إليه الحدث في ظل الظروف الصعبة، ليجد القارئ نفسه أمام فضاء زمني متحكم في الحدث والشخصية معاً.

إن التمهيد للحظة زمنية في القادم من أحداث رئيسية ومهمة ضمن أسرار العملية السردية، تحدث لدى القارئ نوعا من التنبؤات بمستقبل الشخصية وتسمح له بممارسة فعل القراءة حتى يتأكد من صحة هذا التَصْدِير الاستشرافي "كون المعلومات التي يقدمها السارد لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله"[2] ومن قبيل هذا التمهيد ما جاء على لسان البطل قوله:

«كنت استعجل هبة لننطلق في طريقنا فقد كان كل همي أن نوقف هذه الحرب الملعونة، لم أعد أطيق أن أسمع رصاصان ولا أرى دما ودموعا، (...) لذا فلا بد من أن نسعى لإنهاء هذا الكابوس»[3]

استشرف السارد هذه الأحداث من زمن الحكي التي تأخرت في الظهور إلى نهاية القصة، واكتفى بالإشارة إليها حتى يمنح القارئ نظرة عن المستقبل الغامض الذي ينتظر البطلين، من خلال قوله: «لذا فلا بد من أن نسعى لإنهاء هذا الكابوس» تجعل هذه العبارة القارئ في حالة استعداد لما قد يحدث على مستوى مجرى القصة ويولد فيه حب التطلع لمعرفة الحالة التي استقرت عليها.

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 38.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 132.

[3] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 120.

تستمر التطلعات السردية الاستشرافية، حين يقتطع السارد حدث آتيا من حدث راهن ويستبق وقوعه؛ ويتعلق بحلم يأمل في تحقيقه على أرض الواقع والعيش بسعادة مع "**حبيبته هبة**" قائلا:

«**وأخيراً سنتزوج سنقيم عرساً بهيجاً يحضره كل أحبتنا هنا في العاصمة ومن خارجها، سيكون بيتنا عشا للمحبة والأمان، سننجب أولادا، أنا أحب الأولاد، أعرف أنك عنيدة، وستفرضين رأيك فلا تتجاوزين ولدين، ولكن أحذرك سأتزوج عليك.**

وفجأة تراءى لي تحت ضوء السيارة حاجز للأمن (...) وهزتني الدهشة وأنا أراهم جميعا يتسارعون إلينا بقمصانهم الخضراء التي تصل حتى الركبة، وسراويلهم القصيرة ولحاهم الطويلة»[1]

يصبو السارد نحو المستقبل الآتي، فهو يواجه صراعاً عظيماً مع فتن الحاضر وتوتراته، الذي احتل فضاء زمنيا على مستوى وحدة الرحلة، التي حالت دون تحقيق سعادته مع "هبة"؛ إذ إن وراء كل حلم مستقبلي مباشرة صراع حاضر، نتج عنه الاستعجال في تحقيق الحلم بالقفز عبر المستقبل لتخطي الواقع المرير.

جاءت عبارة (وأخيرا سنتزوج) تمهيداً استشرافيا منطقياً عكس مدى توق البطل إلى حياة الاستقرار، كل ذلك جاء وفق ترتيب زمني يطلع المتلقي على تغيرات السرد نحو الأمام، سرعان ما جاءت جملة (وفجأة تراءى لي تحت ضوء السيارة حاجز للأمن، وهزتني الدهشة وأنا أراهم جميعا يتسارعون إلينا بقمصانهم الخضراء التي تصل حتى الركبة، وسراويلهم القصيرة ولحاهم الطويلة) التي من شأنها الإخلال بمسار التواصل الإخباري، ومن ثم تعمل على خرق أفق توقع القارئ، كإمكانية تحقيق البطل السعادة الأبدية مع حبيبته هبة.

تكمن شعرية الإِخْبار الاستشرافي في إثارتها جدلية (السعادة / والشقاء) من خلال جملة الملفوظات الآتية: (وأخيرا سنتزوج، سيكون بيتنا عشا للمحبة والأمان/ وفجأة تراءى لي تحت ضوء السيارة حاجز للأمن، وهزتني الدهشة وأنا أراهم جميعا يتسارعون إلينا بقمصانهم الخضراء التي تصل حتى الركبة، وسراويلهم القصيرة ولحاهم

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 30-31.

الطويلة)، وإنما يدل هذا التعالق الجدلي على ثنائية خلاصتها (توقيف زمن الخطاب/ واستمرار التزمين الرّوائي.) وبذلك تتحقق فكرة بناء الزّمن وهدمه من خلال استشرافه تارة وتخطيه تارة أخرى، لتصنع في القارئ نوعاً من التشويق الذي يخيم عليه طيلة أزمنة الخطاب وبعد ذلك يخرق أفق انتظاره.

انطلاقا من جدلية (السعادة /الشقاء) يجري زمن السرد وفق خطية (زمن الحب / زمن الصراع) غير أن اقترانه؛ أي زمن الحب بكمية الابتلاءات والمواقف المشحونة وتورطه في تفاصيله، جعل منه جزءاً من زمن الصراع المتأزّم؛ ومن هذا المنطلق ضمّن السارد في عدة وحدات الرحلة–فقد ظل البطلان على مدى صفحات هاربين من المخاطر–نوعا من الإعلان من شأنه أن "ينظم السرد ويجنب القارئ الوقوع في الالتباس وسوء الفهم"[1] من مثل ما جاء في إخبار أحد الشبان **"البطل وحبيبته هبة"** بأن هناك معركة ستدور في المكان القريب من مسكنهما في الغابة؛ إذ يقول:

«وراح يخبرنا قائلا:

–إن الوهابيين النواصب قد خرجوا في كل قواتهم لملاقاة الشيعة الروافض شعارهم الأكبر "واعلموا أن الجنة تحت ظلال السيوف" وحتما سيمرون من هذا المكان، كل من رفض الخروج معهم قتلوه(...) علمت أيضا أن الشيعة وأنصارهم قد خرجوا لملاقاتهم، موعدهم هذا الوادي الذي يمتد فسيحا تحت هذه الهضبة، والجميع متفق على تسميته "وادي الموت"»[2]

جاء الإعلان عن لحظة زمنية مستترة عن طريق تقديم متوالية حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث لاستشراف مستقبل الأحداث؛ من خلال شخصية هامشية تقدم معلومات صريحة عن حرب على وشك الوقوع في منحدرات الوادي أين يقيم الحبيبيان ومن ثم تحذيرهما.

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 137.
[2] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 163-164.

يتضح أن هذا الإعلان ذو مدى قصير، ضُمّن في السرد مع آخر وحدات الرحلة، فاستغرق زمناً قصيراً على مستوى الخطاب؛ إذ إنّ لقاء البطلين مع المعلن لحدث المعركة كان في متنصف النهار من تلك اليوم ولم يشغل من زمن الخطاب إلا فقرة واحدة، وإيراده قد يقصد منه إيقاظ القارئ ولفت انتباهه لبناء جملة من التساؤلات عن مصير البطل وحبيبيته "هبة"، (إلى أي مصير ينتهيان؟، هل سيكونان ضحية هذه المعركة؟) أحدثت هذه التساؤلات فجوة انتظار وشكلت محطة تشويقية لما سيأتي.

إن جملة هذه التساؤلات هي محور المقصدية الزّمنية وهي أساس المفارقة الزّمنية، فمن خلال واقع القصة وحاضرها تمت الحركة إلى الأمام مشكلةً تساؤلاً آخر مهما (هل هي النهاية؟)، وسرعان ما يحقق السارد الإجابة حين ينعطف عن القدر السردي في واقع وصراع مشؤوم، والتوجه صوب المستقبل وكأنه امتلك الجرأة على تغييب فاعلية هذا القدر حين يقول:

«**مالت الشمس إلى الغروب تسعى للهروب من هذا المشهد الفظيع، كانت الأرض تئن، وبدت السماء شاحبة عليلة، وقد تسربلت بالغبار، وراحت الأصوات تخفت شيئا فشيئا وقد اختطف الموت الجميع، (..)..، فجأة تعالى فوق رأسينا تغريد عجيب، رفعنا أعيننا معا، كان طائرا من جنة، أخضر مع بياض خفيف يشوبه، كالمرج تساقطت عليه قزعات بيضاء من سحاب ربيعي، على رأسه تاج تتدلى ذؤابته عن يمين، ويمتد ذنبه منفتحا في كبرياء، كأنه مروحة للروح، يعزف سمفونية للأمل، أسرعت أحتضن هبة، أضمها إلى صدري، وفي كل المكان عطر وأنغام ولوحات لنور بهيج، وروح وريحان وفرح سماوي.**

قالت هبة كالهامسة وهي تضغطني إليها:

–إنه هو.

دون أن أحول بصري عنه، قلت هامسا أيضا.

–نعم هو، إنه هو.

رحنا نتابعه بفرح طفولي، غير مصدقين ما نرى، وظل الطائر يسمو إلى السماء باتجاه الشمال، دون أن يضعف وصول تغريده إلينا، وظللنا متعانقين، لتشهد النجوم في سطوعها الأول حبنا الأبدي»[1]

عمد السارد إلى استفزاز القارئ لاستشراف الحدث عبر طرحه التساؤلات الاستشرافية، ومن ثم يقدم له الإجابة ليكسر وتيرة الحدث ويجنّبه الملل من طول الحدث بعد أن عاش قلقا سرديا، وعملت هذه التساؤلات الاستشرافية على خلخلة النظام الزّمني للأحداث والوقائع ومخالفة التسلسل والتتابع الزّمني المنطقي للإشارات الحكائية.

من الملاحظ أن الاستشرافات تحتل فضاءً سرديا رحبا نوعا ما؛ أسهمت في تمتين خيوط الزّمن التي تربط الحاضر بالمستقبل منها ما كان تمهيدا أو توطئة لأحداث لاحقة أو إعلانا لما ستؤول إليه الأحداث، بالمقابل قد يشغل الاستذكار حيزا أوسعَ في عملية السرد، يكون مثل آلة تصوير تلتقط أحداث الماضي.

1-2- السرد الاستذكاري:

يعد الاستذكار خاصية حكائية نشأت مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي وانتقل إلى الأعمال الرّوائية الحديثة، وتُشكل كل عودة للماضي بالنسبة للسرد استذكارا، يحيل إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة[2] وهو شكل من أشكال الرجوع إلى الماضي للتعريف بالشخصية؛ وهو على نوعين رئيسين: داخلي وخارجي، أما الداخلي "فيتصل بالشخصيات وبأحداث القصة؛ أي أنه يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمن الخطاب، في حين أن الخارجي يقف إلى جانب الشخصية ويختص بذكر أحداثها وأخبارها وإعطاء معلومات إضافية تتيح للقارئ فرصة جديدة في فهم هذه الأخبار، ويخرج هذا النوع من الاستذكار عن خط زمن القصة ليسير وفق خط زمني خاص به لا علاقة له بسير الأحداث في القصة"[3]

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص164-165.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن-الشخصية)، ص 121.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 191-192.

يظهر مؤطر الخطاب في مرات عديدة اللواحق الزّمنية وكأنه يقصد بها سد الثغرات الزّمنية في الخطاب مرورا بفترات زمنية حكائية خلفها السرد الحاضر.

إن معظم الاستذكارات تسهم في تفعيل حركة السرد وإنجاز اللاحق من الصور المتبقية فوق مساحة التخييل الحكائي، في مقابل ذلك نجد أن الناص في العشق المقدنس يجاوز كثيراً من الوقائع والأمكنة والشخصيات ويحذف فترات زمنية ووقائع بغرض تسريع حركة السرد، لكنه يحجم في بعض المواقف ليقوم بإيقاف عجلة السرد المتنامية إلى الأمام ليرجع في كثير من الأحيان إلى الوراء، في حركة ارتدادية لسير الأحداث بهدف استرجاع ماض بعيد أو قريب على نطاق واسع؛ كأنه يفتح أرشيف الذاكرة، غير أن هذه الاستذكارات تحقق عددا من المقاصد الحكائية وتؤدي وظيفة بلاغية تعادل مقاطع سردية كثيفة الحركات والأحداث والمشاهد في عديد المواقف التي تستلزم ارتدادا سرديا زمنيا.

اعتمد مؤطر الخطاب في **"العشق المقدنس"** جملة من الاستذكارات قصيرة وطويلة المدى، بحسب ما تتطلّبه المسافة السردية الزّمنية التي يطالها مقام الاستذكار. ففي فاتحة الرواية مَضَى السارد لحدث وقع من قبل؛ ففي البدء تم الإعلان عنه من غير الإشارة إلى مدة الحدث التي ظلت رهينة الإنجاز الفعلي للملفوظ الزّمني الذي حدده فقد قال:

«بتنا نمسد وجه الليل الكالح، نخضب لحيته الدامسة نخوص لجحه الزنجية، نتراذذ عليه حبات من بياض القلوب، ننسج لنهاره رداء من خيوط الشوق، نزعج سبات العصافير ندغدغ أخمص الشمس، نمسح عن البراعم وحشية الصقيع.»[1]

يسرد السارد كيف قضى مع حبيبته **"هبة"** الليلة التي سبقت رؤيتهما للقطب، وقد اِسْتَحْوَذ هذا السرد الاستذكاري الذي يعود من خلاله السارد إلى الوراء على زمن مقتطع من حدث وقع من قبل وربما بالأمس،

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص7.

وتجلت مظاهره من خلال لفظة (بتنا) من حيث هي إشارة زمنية تدل على زمن بعينه وهو المبيت سواءً نام السارد أم لم ينم فقد وقع الحدث وتحققت زمنيته الدالة على الماضي.

إن العودة إلى ماض لاحق تأخر تقديمه في السرد قد يأتي في ظرف يحتاج فيه مستقبل الخطاب إلى معلومات إخبارية عن ماضي عنصر أساسي داخل الحكاية؛ ففي هذا الفضاء الزّمني متوسط المدى القريب من واقع الراهن الخطابي الذي يتميز باستمرارية المؤشرات السردية المنتظمة والمتتابعة، مما لا شك فيه أن هذه اللواحق الإخبارية أسهمت في تكثيف صورة المنجز الحكائي رغم تعطيلها حركة السرد؛ من مثل ما يسرده بذكر لقائه بالقطب إذ يقول:

«**غير أن أحلام اليقظة حلقت بي أجنحتها، إلى حيث التقينا القطب، رحت أستحضره حين فاجأنا كربوة طاهرة مثلجة، أكمامه الصمت وعبيره الذكر، ونظر قلبي وأنا أنظره، جثوت حيث أنا ومعي جثت هبة، كانت هالة النور حوله تتصل بالسماء، رنوت إلى كل الذي حولي أسعى إلى لملمة أطراف ما لا يجمع إلا في سويداء القلب، قلت همسا:**

– نحن حبيبان، نبحث عن السعادة، هل تدلنا على الطريق إليها؟

رفع فيّ عينين يتراقص الطهر فيهما وقال:

–اسألا الطائر العجيب.

وقبل أن أعاود السؤال اختفى، اندفعنا قائمين مجللين بالدهشة، كان كسحابة بريئة قد طار محلقا فوق جواده الأبيض، رأيناه يعلو ثم يتماهى قوزحا يوشّي السماء، ضمنا عناق دافئ ونحن نلاحق الطيف في دهشة.»[1]

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 28-29.

مما لا شك فيه أن هذه اللواحق الإخبارية أسهمت في تكثيف صورة المنجز الحكائي رغم تعطيلها حركة السرد وكذلك عودة السارد إلى الماضي في فاتحة الرواية والإشارة إلى هذا الحدث الذي يجعل فيه الإخبار بلا تفصيل.

تولى السارد سرد وقائع قصته بالعودة إلى الذاكرة، ففي بداية الرواية كما سبق أن أشرنا يحرك السارد اللواحق الإخبارية في عملية اللا اندماج الزّمني[1]؛ فرتابة السرد الاستذكاري عند متلقي الخطاب ترصد نوعا من اتساع الهوة بين السرد الآني (Narration Simultané) المتزامن مع زمن الحدث والسرد التابع (Narration Ultérieure) المتأخر عن الحدث؛ أي أنه يزحزح الحاضر ليحل محله الماضي لبناء الإطار الزّمني للأحداث في طريق التزمين الآني للخطاب المنجز.

إن في هذا الاستذكار مضامين القصة التخييلية، ومنه كانت الانطلاقة في زمن الخطاب؛ أي بداية رحلة البحث عن الطائر العجيب، في مقابل ذلك عمل هذا الاستذكار على فتح المجال أمام القارئ حين منحه معلومات تساعده في تتبع حركة السرد وفهم الأحداث؛ فلحظة زمنية واحدة كشفت عن وجهة الشخصية.

تغير الاستذكارات منحى الإبلاغ السردي، فبعد أن تعلقت في ذهن القارئ صور حكائية معينة تجري في انتظام زمني، يذهب السارد في اتجاه مخالف يحرف معه المطلب الإخباري عن طريق الإشارة إلى أحداث سبقت إنجاز الخطاب، كأن يعود السارد إلى الأيام التي كان يقضيها مع "هبة" مسترجعا تلك الذكريات، حين يقول:

«كنت أتأمل عيني هبتي، وأعود بذاكرتي إلى أيامنا الخوالي، حيث الطهر يمنحنا أجنحته السحرية، نرفرف بها بعيدا بعيدا إلى قلبينا، نختلي فيها طفلين بريئين، نختصر الكون كله في لعبة نصنعها، فتصنع أفراحنا وتهدينا في الأخير باقة من سبات، يسرقنا متى وحيثما أراد»[2]

[1] عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة) شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 57 .

[2] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 22.

يفصل مثل هذا السرد الاستذكاري بين الحكي الآني وبين ماضي الشخصية ليدفع السارد إلى استعادة حدث يعود إلى ما قبل الحكاية؛ إذ يتوقف عن متابعة الحدث الآني ليعود إلى الوراء في عملية الفلاش باك لاستعادة الذكريات.

قطع السارد خط الحكي الغائب وربطه بالأنا، وبناء على ذلك أصبح الحكي خاضعا لمنظور الذات، وجاء هذا التغيير لاسترجاع الشعور والإحساس الحقيقي المخبوء في دواخل البطل ليسهم في إيضاح الروابط الزّمنية الخاصة بالمقدس والمدنس. نتج منه استدعاء لحظة ماضية مقتطعة من لحظة حاضرة متصلة بمأساته، يعاني فيها الإحباط الفكري والعاطفي والإحساس بالضياع.

أدى هذا السرد الاستذكاري وظيفة تأثيرية، من شأنها أن تساعد في فهم الأحداث؛ إذ إنّه ملأ فجوة سردية عن حياة البطل وعلاقته بحبيبته "هبة" ومعها يتعمق القارئ ويكشف عن قصتها الخلفية، فقد جاء هذا الرجوع بكل إحساسه إلى حميمية العلاقة السائدة في الماضي حين يقول: (وأعود بذاكرتي إلى أيامنا الخوالي)، بيد أن هذا الرجوع قد فرض وجوده في الحاضر وامتزج معه؛ من خلال لحظة العزف وتأثير موسيقاها التي كانت المنطلق للعودة إلى لحظات السعادة البعيدة الماضية.

تتفاوت المقاطع الاستذكارية من حيث طول أو قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي، وتسمى بمدى المفارقة (La portée de L'anachronie)، ويبدو هذا التفاوت واضحا للعيان من خلال الإعلان عن المدة الزّمنية؛ في حين لا يمكن الكشف عن زمنية الاستذكار إلا خلال مصاحبات الخطاب كالقرائن اللفظية الدالة على هذا المدى[1]

على هذا الأساس يعود السارد لاستعادة وقائع وأحداث داخلية؛ اقتضاها ترتيب السرد والأحداث المتزامنة حين يعود إلى الوراء ليصاحب شخصية عمار العاشق ويسترجع حاله عند لقائه الثاني به عند مدخل "المعصومة"

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 122-123.

«كان منظره مؤلما مخيفا، بهتت صحته إلى حد كبير، وتشعث شعره وهندامه، ارتمى في حضني، عانقته، أجهش يبكي:

–لقد قتلوها. قتلوها، قتلها الأوغاد

هدّأت من روعه، وأنا أجرّه معي داخل المدينة، كان في كل وعيه وهو يعيد عليّ حكاية ما فعلته نجلاء بنفسها، حين وجدوها في غرفتها محترقة...أحرقت نفسها لتهرب من جحيم الظلم المسلط عليها»[1]

وبلا سابق إعلان عن المسافة الزّمنية التي تفصل هذا التذكر عن اللحظة الراهنة واللحظة المتأخرة من بناء المتخّيل، يسترجع السارد هذه المرة عن طريق شخصية أخرى؛ وهي شخصية العميد الحدث نفسه المتعلق بانتحار نجلاء إذ يقول:

«أخبرنا العميد في الطريق عن الفاجعة التي ألمت بنجلاء حين أقدمت على حرق نفسها احتجاجا على تزويجها من أحد أغنياء المدينة، كانت رحمها الله مولعة بعمار، عاشقة له، وكان الناس قد تداولوا قصتهما، مما أساء لأهلها، وقرر إخوتها تزويجها رغما عنها، وحين ضاقت بها السبل فعلت فعلتها»[2]

يرجع صوت العميد إلى ما قبل الحدث وما حدث بعد اللقاء الأول بين البطلين وعمار العاشق، فجاء هذا الاسترجاع تلبية منه لفضولهما لمعرفة سبب انتحار نجلاء ومعرفة وقائع الحادثة التي وقعت في أثناء غيابهما عن المعصومة. غير أن متلقي الوقائع لم تخزن ذاكرته هذه المعلومة إلا بعد انقضاء أكثر من مئة صفحة من خلال عنوان "عمار العاشق".

إن الإشارة إلى قصة **"عمار العاشق ونجلاء"** وسيلة لسد الفجوة السردية بإثارة ماض له دلالة مسكوت عنه رغم أهميته ولم يكن له الحق في السرد الآني، فجاء هذا اللحق الإخباري تضمينا لما حلّ بعمار العاشق بعد

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 138-139.
[2] المصدر نفسه، ص 145.

موت معشوقته وتسجيلاً يستدرك به الأحداث ويعد بثها ومن ثم مشاركتها مع القارئ حتى لا يترك المجال لتجاوز أي حدث في الإنجاز الفعلي للمتخيل السردي.

إن الاستذكارات الزّمنية لا تتعلق بالمسافة الزّمنية أو بالسعة الطباعية؛ إنّما تكمن أهميتها ومقدرتها على العودة إلى الوراء من خلال الصور الذهنية التي ينشؤها القارئ بلا حواجز سردية.

بعد البحث عن جماليات النظام الزّمني بنوعيه الاستشرافات والاستذكارات والكشف عن أهم آليته نبحث في بلاغة الديمومة المرتبطة بوتيرة سرد الأحداث في الرواية، من حيث سرعتها أو بطئها.

2- فنيات الديمومة السردية:

إذا كانت الرواية تحتاج إلى نظام زمني منتظم تتحدد وتصنف وفقه وحدات الخطاب؛ فإنها بالمقابل تحتاج لآليات تعمل على تسريع السرد وأخرى تقوم بتعطيله، ومن خلال هذه التقنيات المرتبطة بوتيرة السرد يمكن ملاحقة حركة الزّمن السردي وتحديد سرعته من خلال مقارنة ديمومة القصة بديمومة الخطاب؛ وفي هذا الصدد يرى "سعيد يقطين" أنه من الضروري "تسمية مكان المدة "سرعة الحكي" أو سرعات الحكي" التي يمكن قياسها من خلال المتغيرات الزّمنية في النص السردي (داخليا) قصد معاينة مختلف التنويعات التي تتم، أو خارجيا من خلال قياس زمن الحدث والصفحات المكرسة له في الخطاب"[1]؛ فسرعة الحكي تتفاضل من مقطع لآخر كلاّ بحسب استغراقه وتطرأ هذه التغيرات في المدة الزّمنية على كلٍّ من القصة والخطاب معاً.

2-1- آليات التسريع في الزّمن السردي:

أ- بلاغة المجمل:

يأتي المجمل أو كما يطلق عليه النقاد التلخيص بوصفه حركة سردية تقوم على تسريع وتيرة الزّمن من خلال اختزال الأيام والشهور والسنوات في بضع فقرات سردية أو الصفحات دون تقديم التفاصيل عند الأقوال والأفعال.

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد-التبئير)، ص81.

يعتمد الناص في **"العشق المقدنس"** على مجامل عديدة تلخص للقارئ فترات زمنية يكون السارد قد مرّ عليها، ومن ثم يقوم بالإشارة إليها في مواقف متباينة حسب المقتضى السردي، ومن بين هذه الملخصات الكثيرة إشارة السارد إلى زيارة البطلين للمعصومة والاستراحة فيها بالمقابل ظل الخوف مسيطرا عليهما ونلمح ذلك في قول **"هبة"**:

«لن يكون أفظع مما مر بنا، ولا أفظع من الكابوس الذي مر بك اليوم»[1]

في هذا المجمل السردي يُلحظ أن البلاغة اللفظية قد مارست فعاليتها التامة على سطر واحد، إذ أنها حققت وأنجزت صورة تخييلية استولت على فضاء زمني غير محدود، وبالمقابل أوجزت المدى الطباعي إلى ملفوظات معينة، تمثل كل واحدة منها مدخلا لعوالم سردية مبهمة. فقد جاء هذا الإيجاز السردي بعد أحداث عايشتها شخصية **"البطل مع حبيبته هبة"**؛ وما ضوضاء مكتبة المعصومة إلاّ تعبيرٌ على الخوف وإسقاطٌ للضجيج الذي تحدثه صراعات الطوائف وتناحرها في ما بينها، وما النفي إلا إثبات لتلك الأحداث السابقة التي مرّا بها معا؛ وما جملة (لن يكون أفظع مما مر بنا) إلا إشارة لوابل تلك المشاكل والمصائب المتكررة ؛فجمعت في لحظة واحدة لمناسبتها الفضاء الطباعي، وهنا تأتي الإشارة إلى أزمان سابقة لنهاية الحكي دون تحديد الفترة الزّمنية التي تفصل بين زمن القصة وزمن الخطاب وتثبيتها ضمنيا بالاستذكار؛ ففي هذا المدى الطباعي القصير لا يمكن سرد أحداث كثيرة جرت قبل دخول البطلين المعصومة والاستراحة فيها، فحدد السرد الراهن ذكر حدث واحد فقط مر بهما وصف بالكابوس.

تكمن بلاغة هذا المجمل في إحداثه توازنا إخباريا؛ من خلال إيجاز مجموعة من الأحداث والمصائب في جملة واحدة؛ فلو تم تجميع تلك الأحداث الماضية ورَصَّها فوق مساحة تخييل موحدة، لحدث خلل حكائي تتغلب من خلاله كمية الإبلاغ المسرود بعضها عن بعض.

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 70.

إن السارد يكثر من الملخصات السردية وهو في حالة الإعداد لوحدات لرحلة، إذ يعمد إلى تقديم الأحداث تقديما سريعا والقفز على أزمنة سابقة تجنبا للوقوع في ثقل السرد الآني جراء التفاصيل؛ تبعا لذلك تم الإخبار عن نشاط التحصين الذي قام به البطلان في مكتبة المعصومة مع عدم ذكر كل تفاصيل الواقعة، وإنما تم ذكر الحدث في عبارات مختصرة ومقتضبة كالآتي: «**نشطنا طيلة شهرين في تحصين المكتبة**»[1]

لقد اختزل السارد نشاطا مدته شهرين كاملين في سطر واحد، وتبعا لمناسبة المقام النصي تقلص زمن الخطاب إلى مستوى أدنى بينما اتسع زمن القصة وتصاعد مداه لمستوى أعلى.

في هذا المقطع عمد السارد إلى التلخيص لتسريع وتيرة السرد من خلال اقتضاب ما حدث طيلة شهرين متجاوزا فترة زمنية طويلة بأسلوب شديد الكثافة، فلو شاء السارد لجعلها في صفحات، وحدد المدى الزّمني الذي غطاه التلخيص بـ (طيلة شهرين) فهناك مرور سريع على أحداث وتطورات كانت قد امتلأت بهن الشهرين.

تتجلى بلاغة هذا التلخيص السردي في تقديم حدث عام للمتلقي وتقريبه منه، لمواكبة المستجدات الحكائية، وتم ذلك من خلال تجاوز فترات زمنية دون تدوينها على مستوى زمن الخطاب.

مما لا شك فيه أن بلاغة الإيجاز السردي في "العشق المقدنس" قد تمظهرت في تَلْخِيص مساحة البياض السردي التي تحتوي مجامل سردية محددة، إذ يتم عن طريقها ملء ثغرات زمنية وما وقع فيها من أحداث خلال فترة خطابية موجزة، من مثل هذا المقطع السردي الذي يُخطّب فيه السارد يومًا كاملا دون الإسهاب فيه:

«**ذلك اليوم دخلت في حالة صمت كئيب، فاحترمت صمتها ونبت عنها في القيام بكل شيء. أمسينا يوما في أعلى الهضبة يجللنا صمت حزين.**»[2]

حوى السارد في هذا المقطع التأملات الداخلية والأحاسيس كلها، التي مرت على "**هبة**" في يوم واحد داخل سطرين، جاعلا من هذا الفضاء الطباعي مخرجا لحالة القلق والحيرة التي ترافقهما منذ فترة طويلة؛ إذ أَجْمَلَ

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 152.
[2] المصدر نفسه، ص 129.

السارد دواخل وجوّانيات **"هبة"** بأسلوب كثيف معلناً من خلاله عن تقليص المدى الزّمني للإبلاغ السردي قائلا: (ذلك اليوم) في إشارة منه إلى فترة ماضية بعيدة عن حاضر السرد، مقتصرا على ذكر التفاصيل الآنية للوقائع مشيرا إليه داخل هذه الجملة (أمسينا يومًا في أعلى الهضبة يجللنا صمت حزين) ،وهنا نلحظ أيضا أنّ هذه الجملة المجملة للحدث الآني تؤدي دورا تكثيفيا مهما هي الآخر في الصياغة المقتصدة للخطاب؛ ما يؤكد بلاغة الإيجاز السردي والإتقان الجمالي في البنى السردية.

تثير التلخيصات السردية في القارئ الرغبة في التخييل وتشكيل المتوقع وغير المتوقع في حياة الشخصيات الرّوائية، لذلك يتعمد السارد ترك المجال أمامها للمشاركة في تركيب أحداث النص، بناء على عديد الإشارات التي يتلقاها القارئ، وتساعده على دمج مجموعة الصور المتخيلة وترتيبها وفق مسار الحكي.

يلخص سارد **"العشق المقدنس"** وقائع كثيرة في سطرين أو ثلاثة متخذا من الملفوظات دولا على زمنية معينة، كهذا المقطع المحرك للتخييل والمشاركة في تشكيل الحكائي من خلال لحظة من رحلة البطلين للبحث عن الاستقرار؛ إذ يقول:

«زها الليل الطويل المظلم بشموع رقصت في بعض مفاصل البيت، قضينا شطرا منه نعانق ذكريات الحب بيننا، عند الفجر تسلل دق خفيف، يدغدغ أذني يفك قيود نعاسي، فتحتهما مرارا أحل عقدهما الثقيلة: من يطرق بابنا اللحظة؟»[1]

يوجز السارد ما فات من الأحداث والقادم منها في قرائن زمنية دالة تمحورت في الليل الطويل –شطرا من الليل –والفجر، وظل على المتلقي أن يملأ بقية المتغيرات ويرسم المتوقع من الأحداث وفق ما يراه وما تومئ له تلك المدلولات الزّمنية؛ إذ أن المقطع السردي يصور له لحظات حكائية عاشها البطلان ليفتح المجال أمامه لإثارة مشاعر

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 107.

داخلية وصياغة أحداث إضافية؛ فبإمكانه أن يشعر بما يختلج البطلان عند بداية الليل الطويل وتخيّل ما يفكران به عند الشطر الثاني منه، وتوقعه ما قد ينتظرهما عند الفجر الذي ظل مرتبط حدوثه بوقت القصير بمقدار لحظة.

لخص هذا المقطع المجمل ما يحيط "**بالبطل وحبيبيته هبة**" من مظاهر معانقة السعادة وذكريات الحب بينهما والزهو وأجواء الرومانسية التي صنعتها أضواء الشموع من خلال جملة (زها الليل الطويل المظلم بشموع رقصت في بعض مفاصل البيت، قضينا شطرا منه نعانق ذكريات الحب بيننا) إذ بعد هذه اللحظات التي أدخلتهما في عوالم من أحلام وردية عبر فترات زمنية جاءت لتوافق طبيعة الموقف السردي ؛و جاء اختيار الفجر كمقام زمني موافق لحالة الفزع الدائم الذي يؤرق نومهما ويرافقهما طول رحلتهما في البحث عن السعادة الحقيقية بعيدا عن المدنس الذي يشوه أحلامهما.

يحكي مؤطر الخطاب عن المجامل الزّمنية في صور مختزلة، كأنه يوجز الموجز إلى أبعد حد ويطلق على هذا النوع من الكتابة؛ الكتابة الاختزالية التي تكتفي بالإشارة السريعة إلى الأحداث الماضية محققة بذلك سرعة قياسية[1]

في هذا المقطع يختار سارد العشق المقدنس خلاصة محددة سهلت على القارئ تقدير مدتها وتجلت في قوله:

«**أنا وحبيبي نعيش الضياع منذ سنوات، إننا نبحث عن الاطمئنان، عن السعادة**»[2]

يختصر السارد كل معاناة البطل ومعه "هبة" في هذه العبارة (نعيش الضياع منذ سنوات)، ويخبرنا في هذه العجالة الطباعية التي لا تتعدّ السطر عن مجموعة أفعال سردية قام بها البطلان منها الهروب، الارتحال، اللا استقرار، البحث وغيرها من الأفعال التي حالت دون تحقيقيهما الاطمئنان. تدوم هذه الأفعال السردية سنوات من زمن القصة بينما لم يتعدى ذكرها على مستوى الخطاب إلا عن طريق تلك الإشارة اللفظية لوجود تلخيص يشتمل على عنصر مساعد حدد بواسطته الموقف الحكائي.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 147.

[2] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 74.

تقتصر الخلاصة على تقديم موجز سريع للأحداث والكلمات بحيث لا تعرض أمامنا سوى حصيلة (Le bilan) أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها تطورات الأحداث في الرواية[1]؛ ونجد حصيلة ما حققه البطلان بعد تعب شديد عانيا منه في الرحلة في قوله:

«**أن نتطهر معنى ذلك أننا نخطو الخطوة الأولى نحو المستقبل، بحثا عن الطائر الغريب، أن نرتقي هذه الربوة المجللة بالوقار والبهاء معنى ذلك أننا نسمو على كل ما مر بنا.**»[2]

إن هذه الحصيلة لا تقدم شيئا جديداً بل هي أشبه ما تكون بكتابة اختزالية لأحداث جرى عرضها على مدى صفحات سابقة، فالسارد لم يتعمد تكثيف الأخبار السردية في زمن واحد؛ بل يهدف إلى تقليص مدى أزمنة سابقة في لحظة كتابية واحدة.

لخصت هذه الخلاصة مغزى الرواية حسب متعلقات عديدة: الدنس / البحث عن الطائر الغريب/ الارتقاء والسمو للمقدس / تحقيق السعادة الأبدية، كل هذه الأحداث تعلقت في فضاء النص المطروح مسبقا للقراءة الواعية وفي هذا الصدد نقول بما يراه حسن بحراوي في أن "الخلاصة تسهم في تسريع وتيرة السرد والقفز على الفترات الميتة من زمن القصة، تؤدي وظيفة لاحمة تختص بربط أجزاء المتن الحكائي بعضها ببعض وتعمل على تحصين السرد الرّوائي ضد التفكك والانقطاع"[3]

بعد البحث في بلاغة المجمل ننتقل إلى البحث في أسرار آلية أخرى من الفنيات السردية التي تعمل على تسريع حركة السرد، وهي عملية الحذف أو القطع التام لمشاهد تكون قد تمت على مستوى القصة المتخيّلة.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 153.

[2] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 162.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 155.

ب– أسرار الحذف:

تتمثل هذه الفنية السردية في حساسية التلاعب بمجموعة المقاطع الزّمنية في الحكي، التي يعالجها مؤطر الخطاب معالجة نصية؛ أي أن السارد يضطر أحيانا إلى تجاوز بعض الوحدات الزّمنية والاستغناء عنها، إما "لأنها غير ذات أهمية في السرد، وإما أن ذكرها يكون مدعاة لإطالة سردية وبالتالي حدوث خلل في النسيج الكلي للنص السردي، فلا يجد بدا من الاستغناء عنها بشرط ألا يخل هذا الاستغناء بالنظام الزّمني ولا بشريط الأحداث"[1] فيشير إلى مواقع الحذف ويحدث له ذلك من خلال استخدام عبارات ذات فضاء زمني ماثل وواضح مثل: "مضت سنوات عديدة، أو مرّت ثمانية أيام ...دلالة على وجود حذف زمني محدد أو غير محدد، فالمحدد هو الإعلان عن المدة الزّمنية المحذوفة، ثلاثة أيام على سبيل المثال، وغير المحدد هو الإخفاء المقصود والمتعمد نحو: سنوات عديدة، حيث لا ندرك السنوات المحذوفة"[2]

يلجأ السارد في **"العشق المقدنس"** لإسقاط بعض المقاطع السردية من القصة في الخطاب، الأمر الذي ينتج منه تسريع المسار السردي، وبلوغه أقصى الدرجات في عرض أحداث القصة؛ وقد أورد عدداً من الحذوف السردية ممارسا تقنيات كثيرة للقفز على الأحداث المروية، ذلك أنه يؤطر حذوفه مستندا إلى دوال زمنية وإشارات نصية صريحة أو ضمنية تدل على موضع الثغرة، ومن بين هذه الإسقاطات ما يأتي في الجملة الآتية:

«بعد يومين قررنا أن نخرج إلى المدينة»[3]

[1] دليلة بن يخلف: الإيقاع الزمني في رواية سفاية الموسم لـ محمد مفلاح، مجلة إشكالات في اللغة والأدب جامعة تامنغست، الجزائر، مج: 09، ع 5، 2020، ص 149-150.

[2] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، المتخيل الرّوائي سلطة المرجع وانفتاح الرّؤيا (دراسة في تجربة ابراهيم نصر الله الروائية)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2015، 220-221.

[3] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 42.

يتضح الإسقاط الزّمني في الإعلان الصريح عن مدى الحذف الذي يومئ إلى قطع أحداث ميتة في داخل السرد وإلغائها؛ فالحذف "طريقة مثلى لإلغاء الزّمن الميت في القصة والقفز على الأحداث بأقل إشارة"[1]؛ ويقفز من خلاله السارد بالأحداث إلى الأمام، قاطعا بذلك زمنا لم يؤثر حدوثه في سير الأحداث وتطوّرها.

إن السارد يجد نفسه مجبرا على التخلي التام عن أحداث هامشية في بداية أحداث رئيسية لتسريع وتيرة الحكي الجديد؛ كالأحداث التي وقعت بين البطلين في البيت قبل قرار الخروج، فأسقط يومين كاملين من الوقائع رغبة منه في تجاوزها إلى مقاطع أخرى ذات أهمية ينتظرها القارئ ويرغب في معرفتها، لذلك كان حذفا صريحا حدد بوضوح بيومين وهي فترة زمنية مليئة بالوقائع متجاوزا إياها من غير ذكر.

يكثر ذكر الإسقاطات السردية ضمن الخطاب النصي للعشق المقدنس، ويعود ذلك للاستناد إلى الحقائق التاريخية والواقعية في الحكي، وحينها يلجأ السارد إلى قطع وتيرة الإبلاغ السردي إذ يقدم بعض الشخصيات التاريخية من غير الحاجة إلى ذكر التفاصيل السردية المتعلقة بماضيها، التي قد تعرقل انتظام نص الخطاب ويتمظهر ذلك في هذا المقطع الذي جاء على لسان شخصية تاريخية وهي شخصية "أبو علي محمد بن عبد السميع بن السبط بن علي البوني" مخاطبا **"البطل وحبيبته هبة"** قائلاً:

«الطريق خطر جدا على حياتكما، لن يتوانى المارق بن المارق بن الزانية عن قتلكما ظلما وجورا، قضى رجاله عشرين سنة في الجبال، يبيحون دم الجميع»[2]

استوعب الإخبار السردي في هذا المقطع أحداثا سابقة ضُمت لسلسلة الأحداث الحكائية الآنية التي تبدو متصلةً من حيث الشكل الطباعي؛ غير أنها منفصلة من حيث التلفظ المتزامن للحدث السردي الرئيسي.

لجأ مؤطر الخطاب إلى قطع حدث سردي وإسقاط فترته الزّمنية التي قدرت بعشرين سنة ارتبطت بجرائم القتل والترويع التي نسبت لأبي عبد الله علي البكّاء الشيعي، وأسهمت عملية الحذف والإسقاط الزّمني في بناء

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 156.
[2] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص98.

تماسك وصنع ترابط بين المشهد الحكائي زيادة على ذلك فإن لفظة (يبيحون دم الجميع) قد لفتت انتباه القارئ لتلك الأحداث وكان الحذف فيها صريحا لا يحتاج الجهد لمعرفتها.

من الواضح أن اللجوء إلى الحذف الزّمني يكون في بداية الأحداث الرئيسية للسرد ومفاده الانتقال المباشر لتأطير الحدث السردي الجديد؛ وانتقاء الحدث المركزي من الحدث الهامشي، من شأنه حجب وقائع ماضية والاستمرار على حركية الوقائع الآنية، غير أن تعّمد السارد استعماله الإسقاطات الصريحة يترتب عنه اختلال على مستوى التواصل الإخباري بين التلفظ الآني والقطع التابع؛ وهنا تكمن أسرار الحذف السردي المتعمد في الصور والأفعال الحكائية.

يضمن السارد إسقاطات زمنية ضمنية عن أحداث مسكوت عنها سرديا ومدتها غير محددة بدقة؛ وهنا تكمن الصعوبة، حيث يتعذر على القارئ إدراك الجزء المسقط من القصة ويبقى عليه أن يستدلّ عليها من ثغرة في التسلسل الزّمني أو انحلال للاستمرارية السردية[1]، وهذا حال الزّمن غير المحدد المنقضي عن نهاية الأعمال الشاقة في مكتبة المعصومة؛ إذ يقول السارد:

«بعد أيام كان التعب قد أخذ منا الكثير من الجهد، وتسللت سهام الإرهاق تشك عضلاتنا ومفاصلنا، لكن سعادتنا كانت غامرة، ورحم الصخرة ينفتح عن آخره، فيضمنا جميعا»[2]

قام السارد بحذف فترة أحداث من الزّمن؛ سكت عن مدتها واكتفى بالإشارة إليها فقط، إذ أسهم هذا الحذف في تسريع الإبلاغ السردي واستيعاب الأحداث اليومية والعادية، تفاديا للوقوع في الإطناب ومن ثم يقع في إسْهاب الفضاء الطباعي؛ إن هذا الحذف الضمني يجعل زمن الخطاب مفتوحا أمام القارئ ليكمل أحداثا ظلت رهينة التخييل.

[1] دليلة بن يخلف: الإيقاع الزمني في رواية سفاية الموسم لـ محمد مفلاح ص 150.
[2] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص154.

إن مؤطر الخطاب في "**العشق المقدنس**" يقسم نصه على وحدات ولكل وحدة قضيتها وموضوعها، يقوم السارد بالانتقال فيما بينها عن طريق قفزات بياضية يترتب عنها حذف زمني افتراضي؛ وما هو إلا "تلك البيضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول لتوقف السرد مؤقتًا؛ أي لحين استئناف القصة من جديد، وتكون بمثابة القفر إلى الأمام من دون الرجوع؛ أي مجرد تسريع للسرد من النوع الذي تقتضيه آفاق الكتابة الرّوائية"[1]

إن الشكل الطباعي للعشق المقدنس كان له الأثر الأوسع في اختلافها الإبداعي من حيث أنها تبوح للقارئ عبر لوحاتها بميزتها الأسمى وهي التكثيف الدلالي واللغوي الذي يمنح النص بلاغته وشعريته الخاصة.

جاء نص "**العشق المقدنس**" مقسما على تسعة عشرة فصلا؛ كل فصل تم تأطيره ليغطي مساحة حكائية زمنية معينة، نلمح من خلالها قفزات مطبعية انقطع فيها الاستمرار الزّمني، فعلى سبيل المثال نجد في الفاتحة تكثيفا لكمّية الإبلاغ ومن ثم يلجأ السارد لحذف افتراضي بُنِيَ على القفز المطبعي فهو ينتقل من الجملة الآتية:

«**لا مناص الآن من أن نخوض خلف الحلم، لن نستسلم لعبث الظلام**»[2]

حملت هذه الجملة مجموعة من الوقائع والأحداث التي تنتمي لزمن خارجي عن نطاق النص وصفت بعبث الظلام من غير التطرق لتفاصيلها؛ فأسقطت مطبعيا وجاء الإعلان مباشرة بعد هذا القفز المطبعي المقدر بنحو نصف صفحة عن الأحداث الأولى من رحلة الخوض خلف الحلم:

«**كانت حبيبتي هبة ترتجف هلعا وهي تطوق عضدي الأيمن، تكاد تلتحم بي، كان اضطرابها واضحا، وارتجافها يكاد يشنق الكلمات المتزحلقة من بين شفتيها، وما كنت أحسن حالا منها**»[3]

إن الحذوف الافتراضية تشترك مع مثيلاتها الضمنية من حيث عدم وجود قرائن زمنية واضحة تحيل للمدة الزّمنية الدالة على إسقاط الحدث، لتبقى مبهمة، وتظل رهينة لافتراضية حصولها، كأن يتم القفز فيها عبر بياض

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 164.
[2] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 8.
[3] المصدر نفسه ص 9.

الأسطر؛ إذ أن هذا البياض هو الأقصر من حيث المدة والأعمق من حيث الدلالة؛ كونه يفسح المجال أمام القارئ لاستبطان المعنى في لحظة الصمت؛ ويتجلى هذا الحذف حين يقول السارد:

«أكملت الاغتسال مع هبة، وتمددت بجانبها»[1]

من الواضح أنه تم القفز الإخباري في هذه الجملة التي فضل فيها السارد السكوت، ويمكن قراءة هذا الحذف والاستدلال عليه من خلال فهمه وتقديره؛ حين يلمح القارئ استمرارية زمنية؛ إذ إنّه يستشعر وجود حدث محذوف انطلاقا من عبارة (أكملت الاغتسال) التي تشير للانتهاء من فعل الاغتسال والذهاب للراحة دون الإخبار عن بدايته. ويسهم هذا الحذف في تسريع الحدث وتطويره ابتداء من إسقاط الصور الزائدة كلها عن ثقل الخطاب المنجز آنيا.

إن الحذف الافتراضي يمنح النص شعريته وبلاغته الغامضة، فضلا عن منحه القدرة على قياس حركات النشاطات والثبات على مستوى النص إذ تعد "المساحات السوداء الأفقية عبارة عن مناطق نشاط يتم داخلها خلق الأشكال وبناؤها لأنها مشكّلة من الحركة البانية المسجلة؛ أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنّها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد أيّة عملية بناء[2]؛ فبلاغة الصمت والسكون في الرواية تكمن في تنظيم الفراغات والانتقال من وحدات زمنية إلى أخرى ولعل هذا ما نجده العشق المقدنس ؛ فالبياض له حضور في بلاغة الكلمة و في بلاغة الإيجاز والحذف وفي بلاغة المتخيل ؛ نشهد فيه نزوع مؤطر الخطاب لتقليل التلفظ وصولا للحظة غيابه على مستوى الخطاب.

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 86.

[2] محمد الماكري: الشكل والخطاب. (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط،1991، ص 102.

2-2- آليات تبطيء الزّمن السردي:

بعد التعرض لآليات تسريع السرد ومظاهره؛ حيث عملت تقنياته المتمثلة في (المجمل والحذف) في دفع الأحداث إلى الأمام ومنه تقليص زمن السرد إلى حده الأدنى، ننتقل الآن للبحث في آليات تبطيء السرد وتعطيل حركته عبر التركيز على أبرز تقنيتان تقومان بهذا العمل وهما (المشهد والوقفة الوصفية).

أ- جماليّة السرد المشهدي:

يحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزّمنية للرواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي، وهو تقنية زمنية يلجأ إليها السارد لكسر رتابة السرد من خلال منح الشخصية مجالا للتعبير عن رؤيتها بوساطة لغتها المباشرة أي حوارها مع الآخرين، ويأتي عادة بصورة مفاجئة غير منتظرة؛ فلكي يتم تعطيل الزّمن وإلغاؤه لا بد من لحظة توقف مفاجئة تتيح للسارد فرصة الاستغناء عن الزّمن[1]

يعتمد مؤطر الخطاب في "**العشق المقدنس**" على مشاهد حوارية تجتمع فيها تارة بين الواقعية التاريخية وتارة أخرى التخييل العجائبي؛ استثمرت لبلاغة سردية. خاصة بلاغة التلفظ المنجز لحظة البحث عن المدهش عبر الإسراء إلى عالم عجائبي للوصول للسعادة والاصطدام باللحظات الدموية المدنسة والمعرقلة لزمن الرحلة.

يؤسس السرد المشهدي لمظهر جديد من مظاهر التواصل التاريخي بين خبايا الدولة الرستمية ومتلقي مثقف ينتقل من خلال "**البطل وحبيبته هبة**" ليتعرف عن خبايا تلك الحقبة الزّمنية الماضية المتماهية بالتاريخ حد الالتصاق فلا غرابة في استنباط زمن الخليفة الإمام عبد الرحمان بن رستم؛ أما السارد فينقل لنا عبر اللغة أجواء الخلافة بوصفه شاهداً وحاضراً عايش الأحداث وسمعها من مصادرها، ويطلق فيها العنان لزمنية تاريخية مختلطة بالمتخيل السردي. من مثل ما نجده في الفصل الأول (الجاسوسان والخليفة) إذ تظهر التعالقات النصية التاريخية في المشهد الحواري التالي:

[1] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، المتخيل الرّوائي سلطة المرجع وانفتاح الرّؤيا، ص 221-222.

«اعتدل جميع من كان في المجلس، ونحروا ألسنتهم، مد الأمير أصابعه إلى شاب متشايخ يجلس إلى جواره ليقمع حماسته إلى الحديث، وهو يقول:

-ألا تسمعنا يا أبا سلْمان التيهرتي؟

سكت أبو سلْمان فجأة كأنما ابتلع لسانه، أعاد الأمير نحنحته، يمهد الطريق لكلماته...وقال:

-ولعل أحدكم يغمز في غيبتنا، ويقول ما بال هؤلاء حادوا عن سنة رسول الله وصاحبيه أبي بكر وعمر، فوالله العظيم ما يسرنا ذلك ولو ملكنا كنوز سليمان بن داود، وصناديق قارون التي تنوء بحملها العصبة من أولي القوة من الإنس والجن، ولقد منّ الله علينا فكحل أبصارنا بأنوارهم مذ خرجنا إلى هذه الدنيا الفانية، ثم قضينا ما مضى من أعمارنا بين تعلم لكتاب الله وسنة رسوله وجهاد في سبيله، ونسأل الله تعالى أن نلقاه مخلصين له الدين، على درب سادتنا وشهدائنا أبي الخطاب عبد الأعلى بن السميع المعافري، والحارث الحضرمي، والإمام أبي الزاجر إسماعيل بن زياد النفوسي، رضي الله عنهم جميعا.

ثم رفع رأسه يتفحص الوجوه كأنما يتهجى انفعالاتها، وتنحنح ثانية ... أشار بأصابع يمناه إلى حارسه دون أن ينظر إليه، وقال:

-ما بال قوم يستكثرون علينا حارسا يحمينا في زمن اشتدت فيه ظلمات الفتن، حتى ليكاد الواحد منا يخرج يده فلا يراها، ألم نقيض للأمة جميعا من يحرسها ويشيع الأمن والطمأنينة بين جنباتها؟ ألم ندفع من بيت المال كل ما يؤمنهم من خوف، كما دفعنا ما يطعمهم من جوع؟ ونحن فرد في هذه الأمة لنا ما لها وعلينا ما عليها، القوي فينا ضعيف حتى يؤخذ الحق منه، والضعيف قوي حتى يؤخذ الحق له، ووالله ما ضيع عمر - رضي الله عنه وأرضاه-إلا غفلته عن الحراس، وقد عاش بين ظهراني من هم أقرب إلى الله منا.

(..) أشار الإمام بيمينه إلى الجميع أن ينصرفوا، ثم استدار يدخل بيته، وتسابقت الأقدام تخرج من باب السور علها تحظى بلحظات من النوم قبل أن يؤذن للفجر، غير أن الأمنية ضاعت وصياح الحرس يرتفع من كل الجنبات.

–جواسيس، جواسيس.

قال رئيس الحرس بصوت غليظ خمر كأنه الرعد.

–قوما أيها الجاسوسان»[1]

الملاحظ في هذا المشهد الحواري السردي أن السارد يقوم بعرض الأحداث في أسلوبٍ مشهدي عبر الرؤية المصاحبة التي تقوم بعرض الصيغ الكلامية التي تساعد على تأكيد الحدث من فواعله، ويتعامل مع الأفضية الطباعية للمشهد الحواري والوصفي بإسهاب ساعد في تضاعف كمية الإخبار التي أدت بدورها لتعطيل حركة الحكي؛ ويتجاوز مدى حضور أصوات الشخصيات المتحاورة مددا طويلة من الفضاء الطباعي تعدت الأربع صفحات، يتخللها صوت السارد حين ينفك زمن السرد من التاريخي إلى المتخيل عبر لعبة الحكي مع تقمص البطلين دور الجاسوسين اللذّين يكشف أمرهما أمام الخليفة.

يقرب المشهد الحواري واقعية الحدث المحكي فهو يعمل مثل شبكة إخبارية تواصلية تنقل صور النص المرئية الحقيقية إلى المتلقي؛ ويظهر هذا الأمر جليا لحظة الإعلان عن أول مشهد حواري بين البطلين والأمير الإمام عبد الرحمان بن رستم ودليله، إذ ينطلق الكلام بينهم لحظة اكتشافهما جاسوسين، وهنا يترك السارد أداة السرد وحركته في متناول الشخصيات؛ فتكون الشخصيات حرة واضحة بكل تفصليها أمام القارئ وتتّضح أمامه حقيقية لتبرز ذاتيتها وتفعل وجودها.

«–إنهم جواسيس أيها الإمام.

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 10-14.

وأردت أن أرد، لكن الكلمات تهاوت من بين شفتي إلى الأرض دون أن يفلح لساني في إنقاذها، وضغط رئيس الحرس على رقبتي بأصابع كأنها الفولاذ وقال للإمام:

– إنهما من جواسيس أعدائنا الملاعين.

وتقدم أبو سلمان التيهرتي وقال:

–هذه هبة الله إليك، ولا أرى إلا أنها نزلت من جنة الخلد، اتخذها جارية.

وأيقظتني كلماته، التي سرت في جسدي كله سريان الكهرباء، فصحت فيهم وأنا ألتصق بهبة.

–إنها حبيبتي، حبيبتي، وسنتزوج قريبا.

ابتسم الإمام وهو يربت كتفي مطمئنا... قائلا:

–انصرفوا يرحمكم الله.

وما كادوا يلتفتون مغادرين، حتى استدار الإمام إلى دليله الخاص قائلا:

–استودعك الغريبين، إنهما أمانة الله في عنقك.

رفع الدليل مصباحه إلى الأعلى يتبين المسلك، وأمرنا أن نتبعه (...)، أسرعت هبة تقول:

–هل يقتلوننا؟ أجبت مطمئنا:

–لا أعتقد.

ردت باضطراب.

–أحلم بالنوم، لكن أين نحن؟

–أنسيت القطب والطائر العجيب؟

(...) سأل الدليل:

–هل تدريان قصة بناء تيهرت هذه؟

وسكت ينتظر جوابا ثم اندفع يقول:

–عزم الرجال على توسعة تيهرت القديمة بادئ الأمر، وكانوا ينشطون نهارا في إقامة البيوت، فإذا جاؤوها من الغد وجدوها جذاذا، تأكدنا أن الجن قد سكنها، وأنهم كانوا يرفضون أن نجاورهم فيها، فقرر الإمام إقامة تيهرت الجديدة وسط الغابات العملاقة التي تكتظ بالوحوش والسباع والحيات، فلما خشي الناس أذيتهم، اعتلى الإمام صخرة عملاقة، وصاح في كل الوحوش يدعوها باسم الله أن تغادر المكان، وفي لحظات رأينا بأم أعيننا المئات منها تخرج في قوافل، باتجاه الغابات المجاورة، وتلك إحدى كرامات الإمام»[1]

تنقل الشخصيات الحدث بشكل واضح وصريح بعيدا عن تلك القيود الزّمنية التي فرضت على المتلفظين ضمن سلسلة الخطاب المزدوج بين المتخيل والواقعي، وتبرز في هذا المقطع المشهدي نوعا من التعليقات على حكي الأقوال؛ فصوت السارد يتدخل لتأطير الكلام حسب مقتضى السرد، من شأنه أن يقتطع مدى زمنيا محددا داخل النظام العام للخطاب، وبمساعدة السارد تتحرك آليات السرد على الرغم من تعطلها بفعل المشهد الذي يعمل على توسيع رقعة المد السردي.

تبلغ كمية الإخبار في هذا المشهد صفحتين ونلاحظ حضور صوت المخبر عبر ربطه بين الزّمن الآني المتزامن مع الحدث والزّمن التابع المتأخر عن الحدث، لتستمر سلطته الإخبارية على وحدات النص بين تسريع وتيرة السرد وبين تعطيله للقفز إلى المستقبل الحكائي.

يعتمد المشهد السردي سابق الذكر على أسلوب متعدد المصادر التراثية التاريخية والعجائبية تتناسب مع مستويات الشخصيات التي منحها السارد الحق في التعبير عن آرائها، كأن يقول أبو سلمان التيهرتي للأمير: «هذه هبة الله إليك، اتخذها جارية» وقول الدليل التابع للأمير الذي يغلب عليه الجانب العجائبي «...وصاح في كل الوحوش يدعوها باسم الله أن تغادر المكان، وفي لحظات رأينا بأم أعيننا المئات منها تخرج في قوافل، باتجاه الغابات

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 15-17.

المجاورة وتلك إحدى كرامات الإمام»؛ وقد كانت هذه الأقوال نوعا من الحكي الخالص فقد جاء داخل فضاء طباعي منح أداة السرد وحركته للشخصيات وكأنها تنتزع من السارد حقها في التعبير عن مكنوناتها وتوجهاتها الفكرية على الرغم من وجودٍ دائمٍ لصوت يعمل على دفع وتيرة السرد.

تقوم المشاهد الحوارية على تعطيل السرد؛ إذ إنّ حركته تبطئ عند نقل واقع حكي الأقوال مع إهمال السرعة السردية التي تتطلب القفز على الأزمنة الميتة وقد عمد السارد إلى نقل الحوارات الفكرية التي تعالج قضايا دينية عقائدية تتعلق بالتكفير والإيمان:

«وسط الحلقة قام متناظران أحدهما شاب يتقد حماسة وحيوية، وآخر أقرب إلى الشيخوخة، طاف الشاب في المجلس قليلا كأنما يبحث عن الضربة القاضية، اقترب من الشيخ حتى كاد يلامسه، تنحنح فاهتز الجميع صياحا، وقال:

–يا عدو الله وعدو رسوله، أترى أن الله في السماء؟ رد الشيخ بثبات، دون أن يتحرك من مكانه:

–الله في السماء، هذه عقيدتنا، فكيف تنفيه يا عدو الله، وهو القائل: "الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى"، والقائل سبحانه: "أَأَمِنْتُم مَنْ فِي السَّمَاء؟"

قال الشاب، وقد ارتفع صوته، يقلب نظره في الجمهور، كأنما يطلب دعمهم:

–وما تفعل بقوله تعالى: " وَهُوَ الَّذِي فِي السَّمَاءِ إِلَهٌ وَفِي الْأَرْضِ إِلَهٌ "، وقوله:" فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ"؟ وعلا الصياح والصراخ في الجميع، والشاب يرفع عقيرته يلعن الشيخ، ثم استل سيفه مهددا كل الفرق الضالة»[1]

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 24-25.

يختزل هذا الحوار العقائدي ما يقدمه الناص من تصورات الواقع الموضوعي ضمن مشهد سردي اشتغل على حساب ميقاتية السرد وحوّل القصة إلى قطعة مسرحية؛ إذ من العسير في أي تصور جمالي أن نتخيل وجود قصة لا يختل فيها معدل الزّمن ولا تهتز سرعته؛ إذ لا يمكن للقصة أن توجد دون سرعة؛ أي إيقاع"[1]

يعمل المشهد الحواري على توسيع رقعة المد السردي، إذ ينقل تدخلات الشخصيات كما هي في النص؛ ويجعل من حركة الإبلاغ رهينة للتصورات الفكرية والأيديولوجية التي صدرت عن المحاورين في الحكي، فصوت المتكلمين في هذا الحوار السردي غير بعيد عن الملفوظات المهيمنة على زمنية القصة المسرودة (أترى أن الله في السماء يا عدو الله وعدو رسوله)، (الله في السماء، هذه عقيدتنا، فكيف تنفيه يا عدو الله)، وفي هذه الحالة يمكن اعتبار هذا المشهد إسقاطا واضحا على الحبكة الرّوائية القائمة على معادلة التيارات الدينية والاتجاهات الفكرية المضللة التي تميل إلى تكفير الأفكار وتكفير الناس؛ فجاء مكملا لبنية السرد التابع الذي احتاج لمآزرة زمنية تساعده في استراحة سردية جسدتها الصفحات التي احتلها المشهد.

يعتمد السارد في المشهد السردي على الإيجاز اللفظي، بعيدا عن تلك الاستطرادات التي تثقل الخطاب من خلال الاقتصاد في ملفوظاته؛ كما هو الشأن في هذا المشهد الذي دار بين البطل وعميد مكتبة المعصومة:

«**وسهرت أنا مع العميد أراني في البداية قصبة يراع بديعة...أسرعت أقول وأصابعي تحتضن كأس الشاي:**

–إنها عبقرية عمار العاشق.

–صدقت، تعرفه؟

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وبلاغة النص، ص 279.

سأل مندهشا، فرحت أحدثه عن زيارتنا معبد عمار العاشق، وعن فيض كرمه، وعبقرية إبداعه التي أدهشتنا، وحدثني عن قصة عشقه الغريبة، ومغامراته مع حبيبته نجلاء، وعمّا عاناه من حصار أهلها، حتى صار حديث الأيام والليالي، ثم سأل متعجبا:

-أتدري ما سبب كل ذلك؟

حدقت فيه أنتظر إجابته، سكت لحظات يحدق في ثم واصل:

-لا شيء غير اختلاف مذهبي بسيط.

ضحكت معلقا:

-ولا مذهب لعمار إلا الفن والحب، وهو مذهب البشر جميعا لو علموا.

تنهد العميد بعمق وقال:

-كلما ضاقت الرؤيا اتسعت الأحقاد يا صديقي»[1]

يؤطر السارد لأحداث آتية وعرض جانب من قصة عشق عمار لنجلاء؛ أدى هذا المشهد الموجز وظيفة درامية استباقية للقادم فصّل أحداثها في عملية السرد من خلال طرحه جزئيات وإعطاء المزيد من التفاصيل والوقائع في الحكاية إجابة مفصلة عن تساؤل العميد (أتدري ما سبب كل ذلك؟ / لا شيء غير اختلاف مذهبي بسيط)، وتكمن بلاغة هذا المشهد الموجز من خلال شكله الطباعي الذي جاء في حجم ضيق نوعا ما؛ ويرجع ذلك لأسس بنيوية النص القائمة على السارد المخبر وكثافة الزّمن المتأخر عن الحدث، وتسريع وتيرة الحكي وزمنية الإخبار عبر اعتماد الاقتصاد في الكلام ومجازية اللغة الوصفية للحدث المقام (ولا مذهب لعمار إلا الفن والحب، وهو مذهب البشر جميعا لو علموا) ومقام العناصر الفاعلة في الحكي، فالعميد يظهر ثقافة وبلاغة في الملفوظات وحكمة في المعاني (كلما ضاقت الرؤيا اتسعت الأحقاد يا صديقي).

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 58-59.

يؤطر السارد خطابه المشهدي حسب مقتضيات المقام السردي بتقديم المشاهد الحوارية بناء على وظيفتين الأولى افتتاحية والأخرى ختامية، حيث تعمل على استهلال أو تذييل للأحداث الحكائية، "مهمتها إحداث أثر درامي يسهل على القارئ فهم التطورات الحاصلة في الأحداث وفي مصائر الشخصيات"[1]ويتعلق الأمر بتلك التقديمات التي تمنح للمشهد قيمة افتتاحية عندما تشير لدخول شخصية جديدة كما هو الشأن في قصة عمار العاشق من خلال الحوار الذي دار بين البطل وعمار العاشق:

«**أجهش يبكي: –لقد قتلوها. قتلوها، قتلها الأوغاد.**

هدأت من روعه، وأنا أجره معي داخل المدينة، كان في كل وعيه، وهو يعيد عليّ حكاية ما فعلته نجلاء بنفسها، حين وجدوها في غرفتها محترقة.

قلت وأنا أضغط على أصابعه:

–من أحب وعف ومات فهو في الجنة، ستلتقيان هناك يا عمار»[2]

يتموضع هذا المشهد في بداية الفصل السادس عشر في لحظة درامية من حياة البطل في أثناء إقامته داخل المعصومة، ليترك للسرد مهمة إعطاء التفاصيل، ويبرز الحالة النفسية لعمار العاشق فيما يتعلق بموت حبيبته نجلاء، حيث أن توقف حركة السرد إلى الأمام قد أكدت أن القارئ بحاجة لمعرفتها من خلال الحوار بصوت الشخصية أكثر من حاجته لمعرفتها حكائيا أثناء تسريع حركة السرد بصوت السارد.

ومن جهة أخرى يمكن للمشهد أن يمارس دور الختام في فصل من الفصول غير المكتملة من ناحية الإبلاغ السردي مثل ما نجده في المشهد الختامي من الفصل السادس عشر الذي ذيل السارد خطابه المنجز آنيا بمشاهد حوارية تسجيلية لما قام به عمار العاشق كنتيجة نهائية ترتبت عن صدمته بموت معشوقته نجلاء.

«**كان العميد قد سبقني إلى الباب وهو يقول:**

[1]حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 167.

[2]عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 139.

-إنه عمار العاشق.

ظل العميد يردد دون جدوى.

-اهدأ عمار، اهدأ.

كان عمار ينتحب، دون أن يفارق ظهره كيس أبيض، جره العميد إلى الداخل، اندفعت أحمل عنه حمولته فنهرني بشدة، استوى جالسا في مكتب العميد، واضعا الكيس في حضنه، سأله العميد:

-كيف حال نجلاء؟

جمع ذراعيه على الكيس وظلت عيناه تدوران في الفراغ، صمت لحظات كأنما ينتظر وحيا، وقال:

كل الوجود نجلاء الشمس

والبدر والسماء وكل النجوم لها..

من نجلائي بهاء.

واندفع أخيرا بفرح صبياني غامر:

-لقد عادت نجلاء، عادت، نعم عادت.

حملق العميد إليه دهشة، ثم انبسطت أساريره وهو يقول:

-ادع لها بالرحمة يا عمار، نجلاء ماتت، إنها شهيدة الحب، تنتظرك في جنة الخلد.

وقف عمار كأنما يستعد لتحد كبير، دون أن يترك الكيس.

-لا لا، بل عادت عادت، أنت لا تصدقني، لا تصدقني، إنها معي معي.

وراح يرقص في مكانه مزهوا، ثم واصل:

-أنت لا تصدقني، هي معي، سآخذها إلى الطبيب، ستعود إلى الحياة، سنتزوج، نعم سنتزوج.

واندفع العميد واقفا، وقد تغيرت ملامحه كلية، ارتسمت على وجهه لوحة من الدهشة والحزن، وقال بصوت خافت كأنما هو تمتمة.

-لا تقل إنك...

عاد عمار العاشق يلزم مكانه، وقد بدا عليه فرح وخوف، وهو يحتضن الكيس بكلتا يديه.

-أنا.. لم.. أردت.. هي.. أنا.. أحبها.

واندفع العميد يفتك منه الكيس، كانت دهشته عظيمة وهو يفتحه، ويصيح:

-أخرجتها من القبر يا أحمق، تبا لك، تبا لك.

-أكد لي الحكيم أن بإمكانه أن يعيدها إلى الحياة»[1]

تبلغ كمية الإخبار السردية في هذا المشهد صفحين وهي نوع من إطالة عمر الأحداث عبر تمديد الفضاء الطباعي ومن ثم زمن النص الحكائي الذي يؤدي من غير شك إلى تباطؤ في وتيرة السرد.

يقدم المشهد الختامي نتائج للحالة النفسية التي تعتري عمار جراء الحزن الشديد على فراق محبوبته، الذي دفعه إلى الحد الجنون وإخراج جثتها من القبر؛ عمد السارد من خلاله أن يضع القارئ أمام الموقف المعلن للشخصية بلا وسيط سردي؛ ويُعدّ ذلك مؤشرا سرديا على رغبة السارد في ترك الإفصاح عن الحقيقة الحكائية لقصة عمار العاشق إلى الشخصية المهيمنة في الأحداث الآنية وفق طابع درامي تلقائي مباشر، مع ادراك القارئ لدلالات نفسية تعبر عن الانفعال، والقلق، والتوتر الذي يسيطر على موقف الحدث، وكان لتكرار الملفوظات أبلغ الأثر في الكشف عن مضمرات عمار النفسية وأحاسيسه الشعورية (لا لا، بل عادت عادت، أنت لا تصدقني، لا تصدقني، إنها معي معي.) وهو مؤشر دال على حدة الموقف الشعوري والتوتر الانفعالي للمشهد؛ غير أنه

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 142-144.

يحذف بعض الأقوال مشيرا على وجود إضمار صريح من خلال إشارات طباعية من مثل: (لا تقل إنك...) (أنا.. لم.. أردت.. هي.. أنا.. أحبها.) وذلك رغبة منه في إشراك القارئ في بناء المعنى المراد تأطيره.

وختاماً سواء كان للمشهد وظيفة افتتاحية أو اختتامية فإنه ينتهي دائما إلى الإعلان عن نفسه كتقنية زمنية مفادها إحداث التوافق التام بين زمن القصة وزمن الخطاب باعتماد الأسلوب المباشر وإدماج الواقع التخييلي في الخطاب.[1]

بعد الحديث عن وضعيات المشاهد السردية في العشق المقدنس نذهب إلى تقنية سردية تعمل على إبطاء السيرورة الزّمنية فتتعطل حركة زمن السرد في الخطاب وهي تقنية الوقفة السردية؛ إذ يتم عبرها تعليق مسار القصة فيحدث توقف زمني في مقاطع الوصف؛ فكل ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد سببه لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات، فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزّمن.

ب- جماليّة الوقفة الوصفية:

تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزّمن الذي تستغرقه الأحداث؛ أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة تطول أو تقصر[2]، لكنهما يختلفان من حيث الشكل والبنية، إذ نلحظ أن المقاطع المشهدية في الرواية سمحت بمسرحة القصة من خلال التخاطب المباشر وبإفراده مساحة واسعة لتجلية توجهات الأصوات المختلفة في النص الرّوائي وإظهار وجهات النظر وتباينها عن القضايا المبنية في سرد الوقائع لتشكل تفاعل نصي بينها وبين صوت السارد.

بالمقابل فإن كثافة الوقفات الوصفية تسهم بدورها في إنجاز الأفعال الحكائية التي تؤدي وظيفتها البلاغية والجماليّة، التي يسعى من خلالها السارد لتحقيق الانسجام بين الممكن الواقعي والمتخيل السردي معتمدا على أسلوب وصفي من حيث أنها مهمة صوت السارد وسلطته المطلقة في النص؛ ليكون القارئ أمام مشاهد وصفية

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 169.
[2] المرجع نفسه، ص 175.

تجبره على الانفصال عن الماضي والابتعاد عن الآتي من الأحداث، ويكتفي بقراءة المقاطع الوصفية التي قد تكون فعلا سرديا يشارك في سد الثغرات الحكائية أو لغاية جماليّة.

يعتمد السارد في **"العشق المقدنس"** على وقفات وصفية تركيبية بوصفها تقنية زمنية سردية تعمل على إعاقة حركة السرد وسرعته في مقابل الخطاب، من حيث أنه الصوت السردي المسيطر الذي يرفع عن النص ثقل التعبير عن مكملات الخطاب عبر إضافة مشاهد إبداعية من إبداع رؤيته.

تنقطع سلسلة السرد عن زمن الرحلة عند ولوج السارد في تأطير الوقفة الوصفية حين يعمد لتمديد رقعة الوصف على حساب سرعة النسق الزّمني الكلي للخطاب، كأن يلجأ للاستراحة في وصف مكتبة المعصومة لحظة الزيارة الأولى للبطلين منقطعا عن زمن النص المتحرك المتمثل في زمن الرحلة وبحثهما عن السعادة.

«**وفي جانب الساحة الأيمن بناية ضخمة اعتلتها لافتة كتب عليها بخط بديع "مكتبة المعصومة"** (...) **داخلها تركن مئات الآلاف من الكتب، تتوزع على غرف عملاقة، وتتجاور في رفوف خشبية، تعانق السقف، وإلى جانبها غرف للنساخ، وغرف للمطالعة** ...»[1]

يبتعد هذا الوصف المنجز عن متطلبات النص؛ بإعطاء صورة عن مظاهر المكتبة، أدت وظيفة توضيحية استطاع من خلالها السارد تحديد دلالة المكان الأدبية والثقافية، متوغلا في التصوير والوصف الذي أدى لتعطيل تام لحركة السرد، ومن ثم يعلق القارئ قراءته وينقطع تتابع السرد فاتحا المجال أمام صوت السارد الإبداعي لتأثيث هيكل المعصومة عبر رموز تزينية تصورية تمكنه من نقل صورة وصفية لذهن القارئ، عن طريق الوصف الذي تقتبس لغته التعبيرية كل التخيلات الفنية والواقعية من مثل قوله :(تركن مئات الآلاف من الكتب، تتوزع على غرف عملاقة، وتتجاور في رفوف خشبية، تعانق السقف، وإلى جانبها غرف للنساخ، وغرف للمطالعة) لتضمن

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص23-24.

تشكيلا راقيا حقيقيا لصورة المكتبة، ومن ثم استطاعت هذه الوقفة أخد فاصل سردي زمني قرّب المعصومة وتفاصيلها ليرسم صورة بصرية جعلت من إدراك القارئ للمكتبة ممكننا.

إن السارد مستعين بالوصف بوصفه أداةً تعبيرية فنية تصويرية يقتطع من زمن الخطاب لحظة لا تشغل أي جزء من زمن الحكاية بل تشغل حيزا مهما من الزّمن الذي تستغرقه الأحداث، وهو أشبه بعملية استطراد واسعة تحدث تعطلا مؤقتا في الإخبار الآني ويتوسع بها الخطاب على حساب الزّمن الحقيقي للحكاية، لأن الصوت السارد تجاوز متطلبات الوصف حين قفز صوب الإفراط في الوصف والتعليق على ما هو خارج الزّمن الحقيقي، كأن نجد السارد يصف مرة أخرى المعصومة في أثناء الزيارة الثانية للبطلين لها.

«**كان مدخل "المعصومة" قد تغير كثيرا، اكتنفته الأشجار من كل جانب، أقيمت تحتها كراس خشبية، يظهر أنها تتخذ لراحة طالبي العلم، واتخذ لها بابا عملاقا، من خشب زخرف بالنحاس، ونقش في أعلاه على لوح مرمري الأبيات الآتية:**

العلم أبقى لأهل العلم آثاراً

يريك أشخاصهم رَوحا وإبكاراً

حيٌ وإن مات ذو علم وذو وَرَعِ

ما مات عبدٌ قضى من ذاك أوطارا

وذو حياة على جهل ومنقصةٍ

كميت قد ثوى في الرمس أَعصاراً»[1]

يعبر السارد في هذا المقطع الوصفي عن إعجابه بجمال مدخل مكتبة المعصومة والتغيرات التي طرأت عليه، وعبر الوصف ينتقل القارئ إلى أجواء أدبية تعبقها أبيات شعرية للإمام أفلح بن عبد الوهاب بن رستم ثالث

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 140.

الأئمة الرستميين، انتهز السارد فرصة سفر البطلين للمرة الثانية للمعصومة ليكشف جانبا من جوانب النهضة الأدبية في تاريخ الدولة الرستمية.

يستمر حضور الوقفات الوصفية وبخاصة وصف المكان، إذ يزين السارد الأفضية الخارجية بلوحات وصفية إبداعية تكون بمثابة إطار عرضي تؤكّد على قدرة السارد الواصف على رسم ملامح الفضاء الخارجي للقصة من مثل وصفه مجلسَ الأمير.

«**كان المكان فسيحا، تتعانق فيه عشرات من أشجار مختلفة، اعتلت جذوعها وأغصانها فوانيس غطيت بزجاج شفاف يغلب عليها اللونان الأحمر والأخضر، وامتدت حول الممرات أشجار أزهار متعانقة، يتوسط كل ذلك بركة صغيرة بها نافورة تمج الماء بهدوء، وخلف البركة بسطت زرابي ونمارق، يجلس الأمير في قلبها متكئا على جدار، مرتفعا قليلا عن المحيطين به، وخلفه راية كبيرة كتب عليها بالأبيض "لا إله إلا الله محمد رسول الله"، وتحتها بالضبط "إن الحكم إلا لله"**»[1]

يأتي هذا المقطع الوصفي في بداية الفصل الأول من زمن الرحلة (الجاسوسان والخليفة)، فكان مرتبطا بالقصة؛ فقبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات لا بد من توفير معلومات عن الإطار الذي تدور فيه الأحداث.[2] فكان هذا المكان انطلاقة لسلسلة زمنية من أحداث الفرار المتكررة من اقتتال الطوائف، على اعتبار أن بطلي القصة جاسوسان مارقان من طاعة أمير كل طائفة يصادفانها عبر زمن الرحلة؛ بحيث جاء تابعا للسرد مساعد لمؤطر الخطاب على تأدية الوظيفة الحكائية[3]؛ أي يأتي في ثنايا السرد بلا أدنى تأثير زمني فيؤدي وظيفة بنيوية في داخل النص.

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 9.

[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 199.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، ص 176.

تتمثل الوقفة الوصفية بمساحة الاستراحة التي يتوقف فيها السرد فاسحا المجال لآلية الوصف بالعمل والتصوير والتدقيق في فضاء المكان، فحين يصل سرد الأحداث إلى منعطف حكائي يتوجب التوقف من مسح الموجودات السردية مسحا وصفيا يساعد في تلقي حيوية السرد على نحو أفضل، كأن يصف السارد مدينة تيهرت قائلا:

«كانت مدينة عملاقة، تنبسط على مد البصر شمالا، حتى تقف في وجهك الغابات الكثيفة، ويرجع إليك البصر منهكا حسيرا حين تلاحق نهايتها غربا وجنوبا، تكاد خضرة الأشجار تخفي كل معالمها، غير بعض بيوت عالية بيضاء، أو بعض منارات مساجد ارتفعت هنا وهناك، ويكاد الهواء البارد المنعش المترع بعبق الزهور يحضنك بحب، ويزرع في نفسك أفراحا لا تنتهي ...

كان الطريق واسعا مبلطا بالحجارة الحمراء، على جانبيه أقيمت بيوت مختلفة، يظهر على كثير منها الثراء ،تحتضن أسوارها الأمامية حدائق لأشجار مختلفة يغلب عليها السفرجل والزيتون، اتخذتها الطيور مأوى لها وملهى، كان الدليل لا يفتأ يشير إلى هذا البيت أو ذاك معرفا بصاحبه، مركزا على الاختلاف العرقي أو الديني، هذا لكوفي وذاك لمالكي وذلك لفارسي، وهنا بيت نصراني وآخر ليهودي وهلم جرا، وكنا نقف متأملين العناية الشديدة في بناء المداخل ،واختلافها مما يعكس، أذواق أصحابها، ودرجة ثرائهم، وانتماءاتهم الطائفية والعرقية والعقدية»[1]

يتم هذا الوصف للعاصمة تيهرت على مدى صفحتين في بداية الفصل الثاني من الرحلة، توقفت فيها أحداث الحكاية وغابت عن الأنظار، واستمر الخطاب السارد وحده؛ إذ إنّ هذه الوقفة أحدثت اختلالاً زمنيا وشكلت استراحة لجأ إليها السارد بعد حصول كثافة عالية في الزخم السردي؛ أي بعد أحداث الفصل الأول وأحداثها مع الأمير عبد الرحمن بن رستم، وتعد هذه الوقفة مفتاحا سرديا لإزاحة الزّمن وتعطيله مؤقتاً.

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 19-20.

لقد قام السارد بإعطاء وصفٍ دقيقٍ لمدينة تيهرت وكل شبر منها فيحقق إيهاما بالواقع الذي يكسبه وجودا فاعلا؛ فمن خلال الوصف يكشف عن كثير من الدلالات ذات الأبعاد الفكرية، والاجتماعية (مركزا على الاختلاف العرقي أو الديني، هذا لكوفي وذاك لمالكي وذلك لفارسي، وهنا بيت نصراني وآخر ليهودي) ليفتح المشهد السردي على خصوصيات وتفصيلات بفضل الوقفة الوصفية، وهذا يضفي وظيفة جماليّة؛ فالعناية الفائقة بإضفاء المصداقية على وصف العاصمة تيهرت يقف على المنطقة الحافة بين الجمالي والشعري والتوثيقي المرجعي، و تبعا لطبيعة الحدث المسرود يستمر حضور الوصف الخارجي، وبشذرات وصفية إبداعية يوشح السارد رؤاه للعاصمة الرستمية ما بين وصف موضوعي ووصف ذاتي.

إذن التوقف يحصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف الذي يستغرق مقطعا من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق القصة أو الرواية، فالسارد عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل الأحداث.[1]

يسعى السارد من خلال الوقفة الوصفية للكشف عن بعض المعطيات والأوصاف المتعلقة بالشخصيات و الأمكنة بأبعادها النفسية، إذ تسهم في البناء الفني والدلالي، ويتراوح سرعة السرد وبطئه ؛ فأحيانا يبدو الزّمن ميتا وأحيانا يلحظ القارئ أن هناك بطءاً في حركته ويساعده ذلك على تفسيرها وفهمها والدخول إلى عالم النص وزمنه التخييلي موهما إياه بدخول الزّمن الواقعي بتتبع ما يصف من شخصيات وأمكنة مثلما يحدث في الفصل الرابع عشر الذي يصف "الهضبة" المكان الذي يستقر فيه البطل و حبيبته "هبة" ويصور الحالة النفسية التي تعتريهما في هذه الهضبة التي تشبه ربوة القطب التي تحتضنهما في أثناء رحلة البحث عن الطائر العجيب قائلا:

«**وقفت هبة بعيدا، وقد انبسطت أساريرها، وصار وجهها لوحة ربيعية زاهية، ممشوقة القد، ضامرة الخصر، موردة الخدين، يحتضن حاجباها النحيفان الأشقران عينيها بكثير من الحب والتناغم، عيناها بحيرتان**

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 199.

ربيعيتان تحس حولهما فراشات تحوم، وعصافير تغرد وترقص، وورودا تعبق بالعطر المنعش، ضغطت بمرفقيها تعدل من هيأة سروالها البني، كانت أصابعها الطويلة النحيفة قد تلطخت بطين البناء.

في المساء أشعلنا نارا، بحطب جمعناه من عشرات أشجار غابية نبتت قريبا، أحطناها سريعا بحجارة تحضنها من ريح تهب مشاكسة، ورحنا عليها ننضج طعامنا، تضحك ألسنتها وهي تمتد مداعبة فتقرص أصابعنا، نضمها إلينا ونغرق في ضحك طفولي بريء، وتغضب النار من تصرفَنا فتنفث في أعيننا دخانا يدر دمعنا إدرارا.

كانت تلك أول ليلة لنا نبيتها في حضن الطبيعة، نتعانق على هدهدة أصوات الحشرات والوحوش، فنمتلئ اطمئنانا وراحة، ومع الفجر الأول نشطنا، كانت نسائمه المحملة بشذى الأعشاب البرية تمد أياديها إلينا، تفتح أجفاننا، تطبع قبلاتها على عيوننا، تقودنا من أيدينا إلى الخارج، تنبض السعادة في أعماقنا، نضحك بفرح طفولي، لقد تربعنا على عرش المحبة، تمد هبة ذراعيها الطويلتين إلى الأعلى..الأعلى، وتقف على مشط رجليها، وتصرخ بأعلى صوتها، ثم تغرق في الضحك وهي تعيد ذراعيها إلى الأسفل، وتنحني حتى تكاد تسقط.

نشطنا طيلة اليوم، نعد أماكن للراحة داخل الغابة، أراجيح مختلفة، ومرابض دافئة، وانشغلنا بعدها بتعميق نبع الماء لتتدفق شراييه أكثر من قلب الهضبة، وبقدر ما جرى الماء قويا جرى عذبا فراتا (...)عبر ساقية متعرجة مغردة سقنا الماء إلى الأسفل، كان لزاما علينا أن نصّير المكان ذي التربة الخصبة جنة، نقضي شطرا طويلا من النهار، نطرز جسد الأرض، نرسم عليه لوحات بديعة للحياة، فيفيض علينا بهاء وسرورا»[1]

أدى هذا المقطع الوصفي وظيفة توضيحية استطاع من خلالها السارد تحديد دلالة المكان وتشخيصه وعلاقته بشخصية البطلين؛ فأخدت لحظة السكون التي مست حركة السرد والإبلاغ المتواصل للأحداث الآنية

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس 127-129.

على عاتقها تقديم ملامح الشخصية بتقديم أوصاف مختلفة ما بين أوصاف معنوية مرتبطة بالحالة النفسية (نمتلئ اطمئنانا وراحة –نضحك بفرح طفولي)، مع بعض الميّزات الجسمانية والملامح الخارجية (ممشوقة القد، ضامرة الخصر، موردة الخدين).

كانت الوقفة الوصفية تعمل على إبطاء حركة الزّمن ليبدو القارئ أمام توقف تام لسير الأحداث؛ حين يفسح المجال أمام السارد لنقل كثيرا من التفاصيل المرتبطة بالشخصيات فلم يكتف بوصف الشخصيات بل نجده يستعين بالوصف لتقديم الأمكنة عن طريق وصف الهضبة فكان وصف الهضبة معبرا فنيا لحالة الاطمئنان والسعادة وإعطاء القارئ لمحة عن الحالة الشعورية التي ارتسمت على وجوه البطلين ونفسيتهما.

حاز هذا المشهد على مساحة كبيرة من الخطاب وعلى امتداد ثلاث صفحات تنطلق حاسة التخييل لدى السارد لتمثيل عالم متخيل والانزياح عن المستوى اللغوي للاكتفاء بالتتابع التصويري الذي يجعل القارئ يرى الأشياء عبر التصوير الإدراكي الذي يساعده على توسيع مجال الرؤية بإشراك حواسه السمع واللمس والحركة ورؤيته البصرية، التي تشعر القارئ بصدورها من عين وحركة الشخصية وليست فقط مجرد معلومات يقدمها السرد؛ فجماليّة هذه الوقفة الوصفية تكمن في تحويل المدرك بصريا إلى وصف مدرك من خلال الكتابة.

خلاصة القول إن الوقفات الوصفية في "العشق المقدنس" تستمر في الحضور مع المواقف السردية، في حين يلجأ السارد لتوسيع دائرة الوصف مع تطور المشاهد الموصوفة بالنظر لتلك المسافة الفاصلة بين التاريخ الحقيقي وامتداد الأبعاد العجائبية، وقد قامت المشاهد الوقفية بدورها الفاعل في تعطيل مسار السرد وتبطئ حركة الإخبار السردي المتواصل للأحداث الآتية.

ننتقل الآن للبحث عن مدى آخر للتقنيات الزّمنية ويتعلق الأمر بالتواترات وكيفية توزيعها في داخل النص وتأثيره في إنجاز الحدث السردي على مستوى الوحدات النصية.

3- بلاغة التواترات السردية:

تكمل تقنية التواتر السردي المحاور الزّمنية الأساسية الثلاثة في دراسة خطاب رواية العشق المقدنس؛ وهي (النظام الزّمني والديمومة السردية والتواتر السردي)، وهذا الأخير هو البحث عن المفارقة الزّمنية بين زمن القصة وزمن الخطاب من جهة الحدث وموقعه من السلسلة الحكائية؛ فليس حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى أو أن يتكرر وقوعه أو سرده من طرف السارد. وإعادة سرده تخضع لعوامل كثيرة، انطلاقاً من أهمية كل حدث ودوره في بناء الخطاب الرّوائي. وهذه العملية يسميها الباحثون بالتواتر الزّمني/السردي نسبة إلى التكرار الذي تخضع له هذه المقاطع الزّمنية على مستوى الحكي[1]

إن الأحداث في **"العشق المقدنس"** لا تأتي على نسق واحد، فمنها ما يذكر مرة واحد ومنها ما يخضع للتكرار من طرف السارد أكثر من مرة؛ "إذ تتعدد رغبات مؤطر السرد للأحداث بين حدث مفرد لا يبلغ أهمية قصوى إلا بمقدار أهمية الأحداث الأخرى، ومن حيث وجودها في النسق العام ووقوعها فيه، وحدث مكرر يرتقي إلى كونه محورا أساسيا في العملية السردية، كأن يشكل بؤرة سردية تنطلق منها بقية التمفصلات السردية الأخرى"[2] ،ومما لا شك فيه أن التوتر السردي/ الزّمني يصدر من التوزيع غير المتكافئ لزمن القصة وزمن الخطاب؛ ويرجع الأمر للتمايز الموجود بين المادة والأفعال السردية، مما ينتج منه المسافة الجماليّة في لعبة سردية حرة متخيلة لتطويع الزّمن.

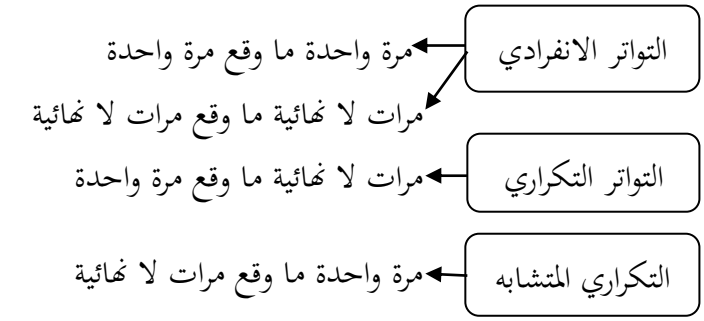
إن مجموع التواترات السردية قائم بين الأحداث وحضورها غير ثابت وهذا ما يوضحه "جيرار جنيت" بقوله:" إن حكاية، أيا كانت، يمكن أن تروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية"[3] لذلك يمكن رصد أهم التواترات

[1] كريمة مليزي: بلاغة التواتر السردي في الخطاب الروائي (قراءة في رواية "تصريح بضياع" لسمير قسيمي)، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سطيف 2، الجزائر، مج16، ع03، 2019، ص 228.

[2] المرجع نفسه، ص 228.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 130.

السردية/ الزّمنية على النحو الآتي:



3-1- دلالة التواتر الانفرادي:

ينطلق سارد **"العشق المقدنس"** من مجموعة ترديدات مختلفة لمقاطع سردية على مستوى الواقع الحكائي ويتم هذا عبر الإخبار المتواتر عن عدد المرات التي تواترت من خلالها هذه المقاطع وعدد المرات التي وقعت فيها، مجسدا مفارقة زمنية يتساوى فيها زمن القصة مع زمن الخطاب؛ أي يتساوى عدد الأحداث بين الواقعية والمتخيلة روائيا.

ينجز عن الشكل الانفرادي من الأحداث المتواترة في العشق المقدنس خطابا واحدا يأخذ بدوره مدى زمنيا واحدا أيضا، وفي هذه الحالة يشير السارد إلى حدث معين من الأحداث مطولا رغبة منه في عدم العودة مرة ثانية إلى تكراره في مقاطع نصية، مما يحدث عطلاً في زمنية الحكي المنجز على مستوى الوحدات الدالة على الأحداث الرئيسية من مثل هذا المقطع السردي الذي يبشر فيها قائد جند جيش الإمام عبد الرحمان بن رستم بوصولهم لحدود منطقة العدو قائلا:

«وصلنا إلى حدودهم أيها الإمام، وأرسلنا عيوننا فجاسوا خلال الديار، لسنا نخاف بعد اليوم غدرهم، وقد صار لنا من الرجال ما لا يحصيه عد، يرون الموت في سبيل الله وإعلاء كلمته أغلى أمانيهم، آن يا مولاي لدولة الحق، دولة الله ورسوله أن تخفق راياتها، وأن تبسط نفوذها على الأرض كلها»[1]

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 14.

إن هذا الحدث السردي قصير وهو قطعة زمنية لا تشكل حدثا مهّما بالنسبة للخطاب، فهو ليس حدثا مركزيا فيه وليس له علاقة وطيدة بزمن الرحلة التي يقوم بها شخصيات الرواية، فالإخبار بأحداث هذا الفعل الحكائي والوصول لمواقع أعداء الإمارة وحدودهم يتطلب مدى زمنيا واسعا؛ إذا جاءت الإشارة إلى هذا الحدث انحرافا بمسار الأحداث انحرافا جديدا تمهيدا لانطلاق الرحلة الحقيقية للبحث عن الاستقرار في عالم مليء بالحروب والصراعات.

تشكل التواترات السردية المفردة في مجموعها الإطار العام لأحداث هامشية تتداخل فيما بينها لتحرك وتيرة السرد صوب الأحداث الرئيسية التي تستغرق وحدات عدة من الخطاب.

يؤطر السارد مرة واحدة لأحداث فرعية من الرحلة، ونظرا لأهمية الأحداث المنتجة على مستوى الخطاب؛ يلجأ السارد لاستحضار بعض الأحداث بغثة داخل الخطاب كلحظة عزف عمار العاشق أمام "**البطل وحبيبته هبة**" في زيارتهما للمعصومة.

«**أنهى عمار مقطوعته، فأغمض عينيه وانكب على العود يطوقه وقد أطبق عليه الصمت، كأنما يحاول أن يجمع كل الألحان الهاربة المحلقة في الفضاء البعيد، جثوت بين يديه، واقتربت هبة تجس العود، كأنما ظنته مما نُفخت فيه الروح وقطعت خلوتنا كلمات الدليل التي انطلقت تستعجلنا، أسرع يهدينا تحفتين بخط يده، جمعتهما هبة تحت جناحها، وخرجنا**»[1]

إن هذا الحدث تم مرة واحدة ولم يروه السارد أكثر من مرة لأنه حدث فرعي، إذ يقفز على بعض المقاطع السردية بغرض تجاوز مشهد سردي والدخول إلى آخر، نظرا لتوسعه في الإخبار الخاص بزمنية الحدث الهامشي يكتفي السارد بذكره مرة واحدة، لأن كمية الإخبار السردي استوفت مداها فلا حاجة لتكرارها في السرد اللاحق.

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 22.

إن التواتر الانفرادي ذا الثنائية (يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة) أحادي الإخبار، وله علاقة بالأحداث الرئيسية المهيمنة على تركيب الأحداث المهمة الخاصة بموضوع المقدس والمدنس وضرورة التطهر وإيجاد الطائر العجيب.

يتعمد السارد أيضا تواترا سرديا تفرُّديًا ذا ثنائية (يروي مرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية) ويتم من خلالها تكرار ما تم وقوعه عدة مرات في القصة وإعادة تأطيره مرات متكررة على مستوى الخطاب. كأن يكرر مشهدا وصفيا ورسم معالم الطريق التي يقود عبره الدليل البطلين في الرحلة.

«**رفع الدليل مصباحه إلى الأعلى يتبين المسلك، وأمرنا أن نتبعه، قطعنا طريقا ضيقا بين أشجار متشابكة (...)**

واندفعنا... كان الطريق واسعا مبلطا بالحجارة الحمراء، على جانبيه أقيمت بيوت مختلفة، يظهر على كثير منها الثراء، تحتضن أسوارها الأمامية حدائق لأشجار مختلفة يغلب عليها السفرجل والزيتون(...)

لم نمش إلا دقائق حتى دخلنا سردابا من بين أشجار ملتفة، سرنا في رواق طويل، تتغشاه الظلمة أحيانا، وتغازله أشعة شمس متسللة من بين أغصان متعانقة»[1]

يبالغ السارد في الوصف وقد تم تكرار نفس المشهد مرات لا متناهية على الرغم من حدوثه مرات لا متناهية؛ يتناول هذا المشهد المتكرر مرارا على مستوى أزمنة لاحقة، إذ أن السارد يعطل حركة السرد عبر الوصف وتكثيف صورة الموصوف ، الأمر الذي يمنح التواتر قيمة سردية وليس الفعل الحكائي ؛ فتوظيفه هذا المشهد جاء لأجل التذكير والمبالغة السردية لا غير ،وهذا يقلل من أهمية الوصف والعرض، لأنّ القارئ يستنتج اللاحق من

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 16-20-38.

السابق قبل قراءته، ما يقضي على المفارقة التي تعدّ أحد أعمدة المتخيل، كما يقضي على أمر غاية في الأهمية: خيبة أفق الانتظار[1]

إن السارد وعبر وقفات سردية متكررة ذات موضوع واحد وأسلوب مختلف الإيقاع يوفر أجواء درامية ضمن زمنية الخطاب ولحظة السرد كهذه العبارة التي تتكرر عدة مرات على مستوى المبنى والمتن الحكائي معا.

«**هذه هبة الله إليك، ولا أرى إلا أنها نزلت من جنة الخلد، اتخذها جارية (...)كانت هبة تضحك وهي تعيد تمثيل مشهد أبي سلمان التيهرتي: "أيها الإمام، هذه هبة الله إليك، ولا أرى إلا أنها نزلت من جنة الخلد، اتخذها جارية" (...) إنها هدية الله إليك يا أمير المؤمنين، ضمها إلى صفوف جواريك، ستزيد بجمالها الفتان في سعادتك وتقويك على خدمة الإسلام والمسلمين**»[2]

إن هذا الموقف المنجز في أثناء الرحلة، قطعة زمنية ضمن سلسلة القطع الزّمنية الأخرى المشكلة للخطاب المعالج لفكرة الدنس المرتبط بالرؤية الاستبدادية، إذ يعمل السارد مرات لا متناهية على تبئير هذه القطعة وجعلها مركز اهتمام في الكثير من الوحدات نظرا لأهميتها السردية وتتعلق بثنائية (صورة المرأة /وسلطة الرجل) في عمق أزمة الخطاب الديني المتغلغل في داخل فضاء النص المتخيل.

يعتمد السارد القطع الزّمنية التوارترية بشكل واسع النطاق؛ ويرجع ذلك لأهمية الأحداث المعاد ذكرها في ثنايا الخطابات اللاحقة، وقد وردت هذه الأشكال المتواترة ثابتة على موضوع واحد وأطرت بأساليب سردية مختلفة الإيقاع، كأن يصف السارد حدث الاستغاثة وطلب المساعدة من القطب.

«**نريد سعادتنا نحن يا سيدي، أنا وحبيبي نعيش الضياع منذ سنوات، إننا نبحث عن الاطمئنان، عن السعادة. رفع فيها عينيه، صمت لحظات وقال: لابد من رؤية الطائر العجيب. وهزتنا الدهشة (...) نحن**

[1] السعيد بوطاجين: السرد: السرعة والتبطئة، المجلة الثقافية الجزائرية، (قراءات ودراسات)، مقال بتاريخ: 2014/09/17، الموقع الالكتروني: https://thakafamag.com/?p=4105

[2] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 15-26-36.

حبيبان، نبحث عن السعادة، هل تدلنا على الطريق إليها؟ رفع فيَّ عينين يتراقص الطهر فيهما وقال: اسألا الطائر العجيب. وقبل أن أعاود السؤال اختفى، اندفعنا قائمين مجللين بالدهشة»[1]

يعيد السارد سرد حدث الاستغاثة تارة بصوت البطل وتارة أخرى بصوت حبيبته هبة وهو ما يجعل التساوي في عدد الحدث ووقوعه في الحكاية مع سرده من قبل السارد حتميا في القصة والخطاب، وفي المقابل من ذلك يعمل نداء الاستغاثة على تبطيء مظاهر الفعل الحكائي والاستسلام لجماليّة الموقف النوراني الصوفي الناتج من الدهشة من رؤية القطب وتأثير هالته النورانية.

3-2- ذاكرة التواتر التكراري:

للبحث عن ميزات التواتر التكراري لابد من تحديد العلاقة التي تربط بين لحظة السرد اللاحق مع لحظة السرد السابق في نطاق النص، إذ إنّ استخراج علاقة التواتر السائدة في النص من شأنه أن يسمح بإيجاد البنى الداخلية والخارجية للسياقات المرجعية، ويقوم التواتر التكراري على الحدث الواحد الذي يروى عدة مرات مع متغيرات أسلوبية وتنويعات في جهات النظر.

يسهم التواتر التكراري في بناء عناصر السرد المتعددة لتكون أكثر ملحمية عن طريق تغير صياغة الحدث الواحد، أو إضافة بعض المعطيات لهذا الحدث ليبني على منواله مشهدا مكررا بزمن مختلف على مستوى الخطاب، أو سرده عن طريق أصوات كثيرة، وبالعودة للنص المقترح للقراءة والتحليل نجد حدثا مركزياً يتحكم في توزيع الأحداث هو حدث البحث عن الطائر العجيب.

«لابد أن تخوضا جبالا من لجج الظلام، بحثا عن الطائر العجيب، معه ستحققان الحلم»[2]

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 28-36.

[2] المصدر نفسه، ص8.

استهل السارد هذا الحدث المركزي الرئيسي كهيكل دلالي في فاتحة الرواية ليتفرع عن هذا الحدث أغلب الأحداث؛ فهذه الرحلة التي أخذت **"البطل وحبيبته هبة"** من العاصمة إلى تيهرت كانت استجابة لطلب القطب للبحث عن الطائر العجيب سبيلا للسعادة ورؤيته شرطا لتحققها وسط جحيم الفتن والدماء.

إن هذا الحدث تواتر سرده مرات متتالية نظرا لوظيفة السرد المنوطة باللحظة الزّمنية المعبر عنها، تتعلق بهموم الشخصيات في أحداث مليئة بالمغامرات العجائبية وأجواء الصراعات وسيل الدماء من القتل والتعذيب، فكلما تقدمت عملية السرد استرجع السارد القطب والطائر العجيب لتأكيد على الواقع المدنس وضرورة الوصول للمقدس.

«فتحت عيني عن آخرهما، فركتهما جيدا، ما الذي أرى؟ وأين نحن؟ وأي طريق سلكنا؟ ما الذي يقع لنا؟ مذ رأينا القطب ونحن لا نخرج من متاهة إلا لنقع في أخرى»[1]

لتظل صورة القطب والطائر العجيب مسيطرة على حركية الأحداث، ويتمثل زمن الرحلة (أين نحن؟) بما يحيط بها من ضياع وتيه تتابع الجمل السردية على شكل أسئلة مؤرقة تفجرت عن حالة الحيرة والارتباك من الواقع، بالمقابل فإن قلق الاستفهام المتكرر يمثل الحركة السردية التي تغير بها واقع البطلين والمضي قدما لمواصلة الرحلة من خلال تكرار الصورة العالقة بذاكرة البطل مرار على خط الخطاب بكامله.

«ظلت صورة الشيخ القطب تلح على الحضور بوضوح وهو يوصينا بالبحث عن الطائر العجيب، وحده هذا الطائر من يريكما طريق السعادة»[2]

إن السارد يتعمد استعمال التواترات التكرارية لإعادة تشكيل المشهد مرات لا متناهية على الرغم من وقوع رؤية القطب والتأكيد على ضرورة إيجاد الطائر مرة واحدة، ويؤدي هذا الترديد السردي إلى تبطيء حركة الإخبار المباشر، فمع التكرار ينتفي وجود الزّمن الجديد اللاحق عمّا علق بذاكرة السارد.

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص31.
[2] المصدر نفسه، ص82.

تتوارد الصور الذاكراتية في مخيلة البطل لتبقى تثير حيرة وتطرح تساؤلات

«أعدت إلى ذاكرتي صورة الطائر العجيب، وتساءلت، هل يمكن أن نراه في هذا الموج من الحقد والظلم والتخلف؟ هل يمكن أن يخرج الجمال من القبح؟ ربما يكون الطائر العجيب مهدي هذا العصر، أو لعله مهدينا على الأقل»[1]

تواتر هذا المشهد المسترجع من زمن التيه والضياع يفتح للسارد أفقا آخر لتجاوز الزّمن الراهن ثم التعبير عن مختلجات خارجية عن سياق الخطاب؛ فقد تمت الإشارة إلى شخصية المهدي المنتظر وربطها برؤية الطائر العجيب كرمز للأمل والخلاص.

إن تأطير هذا المكون الديني مع المكون الصوفي العجائبي يجعل المؤطر يبئر المهدي بوصفها صورة مركزية أسهمت في دفع حركة الحكي للأمام وبغيابها يتعطل مسار الإخبار ويتوقف الزّمن السردي، فلكما تكرر ذكر رؤية الطائر العجيب تنخفض درجة الزّمن للصفر، بمقابل هذا التواتر التكراري يوجد مثيله بشكل ضمني مرتبط بالمظاهر المكررة في المقطع الواحد تجمعها ملفوظات دالة ، ويلحظ عن السارد تكثيفه لحظة الاسترجاع في مجموعة من التساؤلات السردية المتكررة ليحقق بذلك علاقة تواصلية بين القارئ الأحداث، إذ أن هذه الاستفهامات في امتداد سردي يصل أعماق التاريخ الإسلامي، يظهر للقارئ التفاعل مع مناطق القلق بالاستفهام بوصفها سمة مشتركة بين القارئ والموقف السردي بشكل خاص والنص بشكل عام.

3-3- كثافة التواتر التكراري المتشابه:

يعمل التواتر التكراري المتشابه على تسريع حركة السرد ومن ثم تلخيص أحداث تمت خلال مرات لا متناهية ضمن مقطع نصي واحد، وهو حالة التكثيف السردي للزمن الطويل الممتد الذي تشعر به الذات لكن

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص115.

السارد يختزله في العملية في جمل أو فقرات أو تعبيرات موجزة ويقترن بالأحداث النمطية في الرواية[1]ويرجع عدم تكرار هذه الأحداث الزّمنية على مستوى الخطاب تجنبا لزيادة الحجم الطباعي من غير أن يضيف جديدا للحدث ، فيجمع الأحداث ضمن مقطع نصي واحد، وقد يبلغ الإيجاز أوجه عندما يرد في صيغة واحدة، وهذا ما اعتمده سارد العشق المقدنس إذ اختصر الخوض في زمن الرحلة في جملة واحدة «**لا مناص الآن من أن نخوض خلف الحلم، لن نستسلم لعبث الظلام**»[2]

فمنذ رؤية القطب و"**البطل وحبيبته**" لا يخرجان من متاهة الظلام إلا ليقعا في أخرى، إذ تمّ حدث الارتحال وما يلفه من ضياع مرات لا متناهية من قبل السارد حددتها طبيعة المواقف الحكائية. يدخل هذا التواتر المتشابه القارئ في الجو الاعتيادي الاستمراري للأحداث التي يشير إليها الخطاب صراحة أو ضمنيا لتصبح مألوفة.

تختفي الإشارات الزّمنية في هذا المشهد التكراري، وهي تلك الإشارات التي تعبر عن إعادة تشكيل الحدث مرات لا متناهية ضمن السياق الحكائي، إن جملة (لا مناص الآن من أن نخوض خلف الحلم، لن نستسلم لعبث الظلام) تدل على نفسها ولها القابلية في الامتداد الزّمني على مستوى وحدات النص.

بعد تبوث رؤية القطب ودخول البطلين في متاهة الظلام، لم يبق لهما سوى الخوض خلف حلمهما في تحقيق السعادة، وبعد مرور مدة زمنية معتبرة يتأتى التطهر الروحي، وبمأن التطهر هو غاية متكررة على آفاق الدنس الدنيوي، فإن السارد يجمع ويلخص هذه الغايات في حالة استشرافية مع الإقرار اليقيني منها.

«**أن نتطهر معنى ذلك أننا نخطو الخطوة الأولى نحو المستقبل، أن نرتقي هذه الربوة المجللة بالوقار والبهاء معنى ذلك أننا نسمو على كل ما مر بنا... ما أروع أن نكون بلا أحقاد**»[3]

[1]مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة: رواية تيار الوعي نموذجا (1967-1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، (د.ط)، 1998، ص 146.

[2]عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 8.

[3]المصدر نفسه، ص 161.

حدث هذا التكرار المتشابه على طريقة المجمل السردي الخاص بأحداث عدة ثم ذكرها هي: التخلص من الأحقاد، الارتقاء لربوة القطب المجللة، السمو على الدنس، وعلى الرغم من اختلاف آفاق التوقع باتجاه المستقبل؛ إلا أن الحدث المنتظر بلوغه هو التطهر عند الوصول للطائر العجيب بوصفه هدف الرحلة. وما دام التطهر غاية تتكرر ليلا ونهارا، فلا مناص من تشريق لحظات سطوعه الذي تنعكس في الحالة النفسية للبطلين في شكل مقطع نصي استشرافي متواتر مكرر لأحداث مؤلفة تتركز على معنى التطلع لإدراكها.

مما سبق ذكره، نلحظ أن التواترات المتشابهة تحمل في داخلها استباق للمنتظر المستقبلي، ويتعلق بتوقع اللحظات الزّمنية ذات البعد الواحد ضمن ملفوظات منجزة لتكثيف طبيعة الحدث بحسب درجة الأهمية، ولهذه التوترات المؤلفة وظيفة تسريعية واضحة، إلى جانب دورها التركيبي المتعلق بعملها بوصفها سوابق تكرارية لما يشار إليه بإيجاز وتحوله لأحداث لاحقة تترقبها المواقف السردية.

ثالثا: شعرية التقنيات الزّمنية في "العشق المقدنس" (ملخص ومحاولة تركيب):

بعد البحث في تقنيات اعتماد طرائق الزّمن المختلفة على مدونة "**العشق المقدنس**" بوصفها جملة من الأحداث التخييلية لفترات زمنية مختلفة من تاريخ الجزائر؛ التي يمتزج فيها الواقع التاريخي مع أزمنة التيه والضياع وصولا لزمن الدهشة الصوفية؛ يمكن الآن تحديد بعض الخصائص المميزة لهذه الاعتمادات الزّمنية، وكيف منحت لطرائق السرد شعريتها الخاصة بما يتعلق بتشكيلات الزّمن الإبداعية خاصة أن تداخل اللحظات المميزة لروح النص مع حقب زمنية موغلة في البحث عن الذاكرة التاريخية وأسباب الشقاق وتشويه المسار الديني والتاريخي واتخاذ الأحلام والرؤى سبيلا البناء والتغيير.

شكل العجيب والتاريخ محور الأحداث؛ ما بين واقع دامي أليم يزدحم بواقع الممارسات الأخلاقية والعقائدية وبين واقع عجائبي يستدعي الدهشة والحيرة؛ إذ تسيطر الرغبة في الاستقرار والارتقاء للزمن الآتي والبحث عن الاطمئنان وأبدية السعادة على موضوع "**العشق المقدنس**"، لذلك نجد السارد أمام هذه الحيرة يمضي

والذاكرة التاريخية أداته لاستعادة الزّمن المفقود في الأجواء المقلقة حيث أسرار الفتن المدنسة والانطلاق صوب السكينة المقدسة.

يقوم السارد باستمرار على أرخنة الأحداث ضمن زمن خاص يتعلق بالسيطرة الدينية الفكرية على جميع أحداث الماضي؛ بظلامية الواقع وحدوث الفتن وعدم الاستقرار، إذ إنّ رحلة **"البطل وحبيبته هبة"** انطلقت من لجج الظلام، وتم الإعلان عنها بعد رؤية القطب النوراني، وهنا يناقش السارد جدلية الظلام والنور، وبناءً عليها يتم تأطير الحدث الرحلي وفق حركات لا سردية معظمها ينتمي إلى ضمير الأدب العربي، حيث فكرة الترحال تنشد الانتماء، والحنين نحو الاستقرار، واستقرت رحلة البطلين التي قامت معها التقلبات الزّمنية بالحياد عن الاتجاه الديني (الشيعي، الإباضي، أو خوارج ...) الذي يسوده الظلام وبعدها الإقرار باتجاه واحد هو محبة الله والإنسانية التي تبعث النور في النفوس.

تنطلق الرحلة من العاصمة الجزائرية عبر طريق مليء بالأخطار والجماعات الإرهابية المتطرفة، ليجد البطلين أنفسهما في عالم غريب عنهما مكانيا وزمانيا ضمن فضاء مدينة تيهرت القادم من عمق التاريخ، ويبئر السارد لحظات أحداث الرحلة ضمن فضاء تاريخي وحضاري رغبة منه في معرفة القارئ للتاريخ بوصفه ذاكرة الشعوب ودليل وجودها، والمشاركة في بناء المشاهد التخييلية والديكور المنجز لأحداث خطاب "العشق المقدنس".

ففي أجواء واقعية الأحداث وسوداوية الأفكار التكفيرية، يبئر السارد التعجيب عبر الوصف الذي يمنح تلك الأفضية المرجعية صورة الدهشة والعجائبية، لينقل صوت السارد الأقوال المعروضة إلى مظاهر نهضة أدبية يراها البطلان في صور تخرق المألوف ما بين مدلول حقيقي ومدلول مجازي يصور عالما موازيا للواقعي، منجزا زمنا لا وقعيا نتج من تجربة الضياع اللا نهائي حيث يرى البطلان فيه مرادهما لتحقيق السعادة.

يدور بطلا الرحلة في حلقة معتمة لا مخرج لهما منها سوى قنديل السارد الذي يتحكم في ظهور نور الطائر وغيابه وإشارات القدر السردي لإيجاده، ثم الزج بهما في دهاليز التيه وزمنية الحدث الراهن والزّمن المظلم من عشرية سوداء اجتاحت الجزائر.

اختار السارد مؤشرات زمنية منفتحة على أزمنة متعددة ومختلفة، جعلت من البطلين رهيني زمنية تاريخية «**هذه العواصف الآتية من أعماق التاريخ، المحملة غبارا وعفونة، المتراكمة على جفون العقل؟**»[1]

انتقى منها التخييل ليصوغ بها أزمنة الإبداع ويمزج فيها بين الحلم والرؤيا والصوفي، وقد نشأ عن التواصل بين التاريخي والحلم مواقف زمنية ذات رؤى صوفية كذلك الحلم الذي رآه البطل قائلا وهو يسرده لحبيبته "هبة".

«**مدت هبة ذراعها فوقي وقالت:**

هل أنت نائم؟ أجبت دون أن أفتح عيني.

كنت في مكة.

حتى أنت أسري بك؟

–حلت على بركة مولانا السبط.

ورحت أعيد عليها الكابوس (...) رحت أقتحم الحرم المكي، وأقف بجوار الكعبة ،كانت الاستغاثة تأتيني من عمق العمق، كنت أطوف بالكعبة، أجري ،ألهث، لكني لم أعثر على مصدر الاستغاثة، لم أكن أرى إلا جثة معلقة هامدة، كانت الشمس حارقة، والغربان تملأ الجو تنعق بشراسة، كانت الجثة لعبد الله بن الزبير، وقد مزقت السيوف والحراب كل جسده، مددت أصابعي المرتعشة إلى الأعلى، أمسكت بخصره أهم بإنزاله، كان موثقا جيدا كأنما يخشى فراره، جلست مسندا ظهري إلى جدار الكعبة ،تحت الجثة تماما، كانت قدماه تلامسان رأسي، أي ذنب اقترفه هذا الشيخ المسكين ليفعل به هذا؟ أية قلوب خلت من الرحمة تصنع

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 100.

بالإنسان هذا؟ وأجهشت بالبكاء، وصلني صوت خلته صوت أسماء، وفر دموعك ولدي، إنها بداية الطريق، ستقتتلون كثيرا، وتبكون كثيرا، إنها بداية الطريق، تلفت أبحث عن صاحبة الصوت، طفت بالكعبة، عدوت، لا شيء غير الصوت، ستقتتلون كثيرا.. كثيرا.. كثيرا... »[1]

يسهم هذا الحلم في تنشيط الزّمن الخارجي للقصة؛ فهو تجميع مواقف الراهن وتمهيدا للآتي من الأحداث، إذ نلحظ اتصالاً زمنيا؛ بين زمنية واقعية راهنة بكل العتمة التي تلفها، والضياع الذي يسيطر على أحداثها، وبين زمنية منصرمة تصنع أحداثها شخصية دينية هي السيدة "أسماء بنت أبي بكر الصديق رضي الله عنهما" التي تقول (وفر دموعك ولدي، إنها بداية الطريق، ستقتتلون كثيرا، وتبكون كثيرا، إنها بداية الطريق، ستقتتلون كثيرا.. كثيرا.. كثيرا...)، وعلى الرغم من الانقطاع الواضح بين الزّمنين إلا أن هذا المقطع الزّمني يشكل استشرافا اعلانيا لزمن متداخل مع الحقيقة السردية كنوع من التنبؤ التخييلي.

إضافة إلى الزّمن المسترجع من التاريخ وتداخله مع زمن اليته والضياع اللا نهائي، يتخلل أحداث الرحلة زمنا آخراً صوفيا عجائبيا يوظفه السارد لاستشراف لحظات المستقبل، والهروب من أزمنة الصراعات والفتن التي لا تنتهي.

إن الحديث عن شعرية التقنيات الزّمنية وجماليات استعمالها يستلزم الإشارة إلى كون الخطاب المقام حول إقرار الرحلة كان خطابا مثقلا بدلالات زمنية تشير إلى بدء الرحلة، واستفحال أسباب الدنس وتشوه حقيقة الوجود الإنساني، لذلك تعين البحث عن معاني التطهر من كل دنس عبر جدليات متماهية في روح صوفية، وتغترف من وحي نوراني ثنائيات عدة: (الدنس/ القداسة)، (الرِّجْس / التطهر)، (الشقاء / السعادة)، فالبطلين يعاني زمنهما الحاضر الموغل في رحم التاريخ الشقاء؛ فالدنس منغمس في زمن ماض مستعاد ملطخ الأحداث، والقداسة هي معاني السعادة؛ إذ بعد تفشي مظاهر الرجس والفتن الذي يطول مداه على خط زمني (حاضر/

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، 99-100.

ماضي) تتشابه أحداثه نتيجة استدعاء الماضي بوساطة لحظات الحاضر، تأتي الرحلة للانسلاخ من لحظات التمزق والانغماس في لحظات التجدد والانبعاث، والبحث عن المستقبل الأفضل وتحقيق السعادة الأبدية.

بالعودة إلى جماليّة النظام الزّمني وخصائص توظيف تقنياته السردية، نجد نمطين متناقضين من السرد، فمن ناحية يعمل السارد على إفضاء السرد الاستشرافي وتمتين خيوط الزّمن الرابطة بين الحاضر والمستقبل الخاصة بتوطئة اللحظات الزّمنية اللاحقة، ومن ثم يعمد إلى اعتماد فاتح شعرية استباقية تنبئية.

تنبثق هذه الاستشرافات من ذات البطلين، هذه الذات الضائعة والباحثة عن الخلاص الروحي بعيدا عن الدنس الدنيوي، وما هذا الضياع إلا دلالة قلق سردي يعانيه مؤثر الخطاب، ومن ثم تترك هذه التطلعات مفتوحة على التكهنات والانتظار والتأويل.

جاءت بعض الاستباقات على شكل إعلان وتساؤلات في لحظات اليأس من الرحلة وتحقيق الحلم، التي يترك خلالها السارد نوعا من الحرية للقارئ ليشارك في إنجاز الحدث والإجابة عنها عن طريق إحداث فجوة انتظار واستحداث محطات تشويقية من مثل لحظة التذمر واليأس التي حيرت البطل حول إمكانية العثور على ربوة القطب والتطهر لإيجاد الطائر العجيب، ومن ثم يتحقق الحلم.

«هل يمكن أن يبقى فيها مكان للحلم، وكل أفراحنا وأقراحنا وكل آمالنا وخيباتنا دم؟ هل يمكن أن تبتسم في أعماقنا الزهور وقد تغشّاها موج الصقيع القاتل؟»[1]

تلك الأحداث المفتوحة على زمن متأزم يتداخل مع الماضي؛ تدفع السارد لطرح أسئلة استفهامية مؤرقة كأنه يسائل المستقبل رغم أنه يتلهف إلى الجواب، وينتظره، هذه التساؤلات الاستشرافية تعمل على خلخلة النظام الزّمني للأحداث، وخلق فضاء المشاركة القرائية في تأويل وإنتاج معاني الوحدات المنتظرة.

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 99-100.

أما الحديث عن وظيفة التقنية الزّمنية المخالفة لعمل السرد الاستشرافي، وهي الاستذكار؛ فمؤطر الخطاب يعتمد تقنية إبداعية لسد ثغرات سَبَّبها انغلاق النص السردي على الإنجاز الفعلي الراهن للملفوظات الزّمنية، وفي لحظات الإبداع الفني يتجلى الانزياح كوظيفة شعرية من حيث ابتداع طرائق لملء الفراغ السردي الناتج عن عجلة خط السرد وتمدده بالموازنة مع لحظات الانطلاق الحكائي، محدثا تقاربا شديدا بين اللحظات اللاحقة واللحظات الآنية لزمن الخطاب، وتأتي هذه العملية السردية على شكل لواحق تقوم بتكثيف صور المنجز الحكائي المبْتَكَر، بغض النظر عن إيقاف وضعية حركة السرد وتعطيلها وجعلها توافد الإخبار فائضا عن الإبداع الزّمني المستحدث.

يشغل السرد الاستذكاري حيزا واسعا في عملية السرد، ونظر إلى أهميته كآلة تصوير تلتقط أحداث الماضي، خصص له مؤطر الخطاب مدى طباعيا متسع تساوي وظيفيته الإبلاغية ما يقوم به مقطع سردي كثيف المشاهد والحركات المشدودة، من مثل استرداد مشاهد الدمار الذي لحق بمدينة تيهرت بقدوم جيش أبي عبد الله الشيعي، الذي قتل عمار العاشق والعميد، واستولى على تيهرت ومكتبتها وما أحدثته من حزن عميق في نفسية البطلين بعدها حدث الإعلان عن الانسحاب من المكتبة والسير نحو الهضبة المقدسة للتطهر من الأحقاد.

«مازال قلبي يرتجف من هول ما رأى، لا يمكن لأكوام الجثث وأنهار الدم أن تمحى من ذاكرتي، صارت تصيبني بهستيريا قاتلة، صرت أحن إلى البكاء... صورة عمار العاشق وهو يقدم نفسه قربانا، فيفجر السهم قلبه الذي طالما ملأ القلوب حبا وإبداعا، لا يمكن أن يمحوها الزمان، وستظل صورة "ذو القرنين" والسهم يخترق أعلى رقبته، فيخر صريعا مضرجا بدمائه كضبي بري متمرد، تلح في الحضور داخل خيالي مهما بعد بي الزّمن، تزداد بمرور السنوات والعقود وضوحا»[1]

يسترد السارد هذه اللحظة الزّمنية الماضية موضحا مسار الحوادث اللاحقة، تأكيدا منه على لزوم معرفة ما يدنس الحلم؛ إذ إنّ الإعلان عن الظروف المشحونة بالحروب والاقتتال وتكثيف الصور المأساوية السابقة لإقناع

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 159.

القارئ بضرورة مساندة ذات البطلين التائهة حتى تحقيق الحلم؛ فالسارد يعمل على استرجاع واستشراف لحظات زمنية مهمة، تسهم بفعالية في إنجاز ما تبقى من الوحدات المتأخرة في أثناء تسريع حركة السرد، بالمقابل تتضح تقنيات القفز على عدة مراحل زمنية عبر ملفوظات زمنية محددة، من شأنها دفع وتيرة التخييل السردي وجعله أكثر تجليا وسطوعا.

يستند السارد على تقنية الملخصات الزّمنية، ليوجز عبرها مدة زمنية طويلة منجزة على مستوى القصة، تتماهى مع الحدث الراهن عبر لحظات قصيرة جدا تتساوى مع مساحة الفضاء الطباعي ومداه الْمُهَيّئ لحدث معين، محدثة حالة من الارتباك في درجات ترتيب الزّمن؛ إذ يرتفع زمن القصة، ويتصاعد مداه بالمقابل ينزل زمن الخطاب، ويتقلص مداه بما يناسب المقام النصي، ويحدث هذا الارتباك الحكائي حين يعمد السارد لإيصال فكرته مباشرة من دون مقدمات، على سبيل ما حدث على مستوى التبليغ النصي النهائي الخاص بزمن التطهر حيث يهرع البطلان للنبع بحثا عن الاغتسال من الدنس الدنيوي الذي شاءه قدر التاريخ الذي حكم بالتيه والضياع عليهما بعد أحداث سقوط تيهرت في يد جيش أبي عبد الله الشيعي، وصور الموت تحيط بكل مكان مباشرة إلى الهضبة المقدسة حيث وصول البطلين إلى مأواهما الأخير.

«هرعنا إلى نبع الماء، لابد أن نستحم حتى نبعث الحياة في أنفسنا من جديد»[1]

يوجز السارد هذه اللحظة المضطربة، وقد عَبَّرَ عن شدتها دون تحديد منه لمداها الزّمني، ليتركها رهينة الالتباس في لفظة (هرعنا) الدالة على سرعة العَدْو نظرا إلى درجة الخوف من مشهد المجازر الفظيعة التي ارتكبها جيش أبي عبد الله الشيعي. لقد قام السارد باستيعاب كل لحظات الفزع والخوف والاضطراب وما يدور في فضاء الموت وظروف العَدْو نحو منبع الحياة ضمن سطر طباعي واحد يشكل ملخصا شديد الإيجاز لزمن ماض تعطلت

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 161.

حركته بفعل خضوعها للموقف السردي المتعلق بإنهاء الحكي بأقل بعد طباعي يفصل معركة الموت عن منبع الحياة والانبعاث من جديد الذي سيبلغه البطلين خلال وحدات الرحلة المتبقية.

تثير المجامل الزّمنية رغبة القارئ في التخييل والتأويل وتشكيل صور الآتي والممكن في حياة شخصيات العمل الرّوائية، يلحظ في كثير من الأحيان أن المجمل السردي يحمل داخله دوالا لفظية تعني بإيجاز مراحل وفترات زمنية معينة، مثلما يشير السارد في أثناء حديثه عن تاريخ انتشار الفتن في مدينة "تيهرت" ثم يُوغل إلى أسبابها وتعددها عبر الزّمن.

«لا أحد يستطيع إحصاء عدد الفرق والنحل التي انتشرت في تيهرت، خلاف جزئي بسيط في عبادة أو اعتقاد، أو حتى الشيخ يمكن أن يولد فرقة جديدة، تقيم لها مسجدا ومنبرا للصراع والجدال، وتؤلف لذلك كتبا، وتدخل في مهاترات ومجادلات كبيرة لا نهاية لها مع كل الطوائف والفرق»[1]

تتطلب موضوعات الفتن التغلغل فيها، وهي بذلك تستنزف مدى طباعيا يؤثر سلبا في السرد، ويعطل حركته، لذا يعمد السارد لإيجاز مواطن وجودها وأسبابها في النص وتلخيصها في لحظات سردية متقطعة.

تكملة لعمل المجامل الزّمنية الخاصة بتعجيل حركة السرد، يعتمد مؤطر الخطاب على تقنية زمنية أخرى تسهم بدورها في تسريع وتيرة السرد على نحو أكثر وضوحا عبر إسقاط مراحل زمنية فائضة عن مستوى الإخبار السردي المطلوب، فالسارد يعتمد على تقنية الحذف بأنواعه الصريح والضمني والافتراضي فاتحا مجال الأفعال السردية للحدث الآتي، مستعينا بإشارات نصية سريعة ودوال زمنية تؤطر إسقاطاته، وتشير إلى وجود ثغرات صريحة في الخطاب المتجدد.

تتساوى بلاغة الإسقاط السردي الطباعي مع مقدار الزّمن المحذوف؛ فكلما قلّ مدى الحدث توالت ملفوظات زمنية أكثر تركيزا، تحدد ما تم حذفه من صور زائدة تم تناولها في خضم الخطاب الكلي المقام حول رحلة

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 146.

البحث عن الطائر العجيب وتحقيق الحلم في سعادة أبدية؛ لذا يتم إسقاط بعض الأحداث الهامشية التي تثقل كاهل الخطاب المبني على تعجيل إيصال الحدث الآتي، وعلى سبيل المثال قصة البطلين مع الشيخ الراهب الذي يطوف في أرض الله الواسعة بحثا عن الحكمة.

«أتتبع كلمات الشيخ حرفا حرفا، كأنما أقف عند منبع حكمة، قالت هبة، تسأل: إننا نبحث عن الاطمئنان، عن السعادة، صمت لحظات وقال :لابد من رؤية الطائر العجيب»[1]

وهنا يكتفي السارد بنقل مضمون سؤال البحث عن الاطمئنان والسعادة وإعطاء الإجابة دون الإسهاب في طريقة الوصول إلى الشيخ الراهب.

لا يتوانى السارد في بعض الوحدات السردية في الإسقاط التام والصريح، ومن شأن الحذف أن يقطع دابر التواصل الإخباري، ومن ثم تتفكك لحظات الإبلاغ اللاحقة داخل بنية الخطاب الكلي، ولهذا يمكن اعتبار هذا الشكل نموذجا حداثيا يؤسس لظهور شعرية الكتابة الطباعية الخاصة بترك قفزات من البياض معلنة عن حدوث قطع زمني، وانفصام حدثي بين السابق واللاحق، وهو ما يظهر على نحو صريح في البنية المشكلة للقصيدة[2]؛ فمؤطر العشق المقدنس يقسم نصه لتسعة عشر فصلا (**الجاسوسان والخليفة، العيون والمناظرة، بئر الموت، في ساحة الرجم، شعيب بن المعروف المصري والنكار، تحت ظلال السيوف، البيعة الثانية، مغارة الدم، تداول على السلطة، المركبات الشبحية، قهوة ووشاية، نبش قبر النبي، تنهشنا السباع، الطريق إلى الله، لا حاكم إلا الله عمار العاشق، عواصف الفتنة، الهدية المقدسة، الناي والطائر**)؛ كل فصل تم تأطيره ليغطي مساحة حكائية زمنية معينة، ولكل فصل عضويته الخاصة، أي أن خيوط الزّمن تنقطع عند نهاية كل فصل وتنطلق خيوط أخرى مع بداية فصل جديد وتستمر هذه العملية حتى الإعلان عن ظهور الطائر العجيب فجأة وتحقق النهاية السعيدة.

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس ص 74.

[2] نسيمة علوي: شعرية الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني (رواية التبر نموذجا)، ص 225.

بالمقابل مع المقاطع المسقطة عمدا نجد مقاطعا مبالغا في رصفها والاطناب في وضعها على حساب أشكال سردية أخرى، يلجأ السارد من خلالها لتعطيل حركة الإخبار السردي وجعلها رهينة السرد المشهدي الحارات أو الوصفي؛ خصوصا عندما يهم بوصف مظاهر الجمال والنهضة الأدبية والتاريخية لمدينة تيهرت والفرار من زمن التيه والضياع إلى زمن الدهشة، إذ تقوم المشاهد الحوارية والوصفية بتوسيع رقعة المد السردي، وتقرب هذه المشاهد المتلقي من واقعية الأحداث المحكية فمثلا عند إقامة الحوار بين **"البطل وحبيبته هبة"** يظهر جليا رد فعل كل المتحدثين.

«... سألتني هبة: ألا يعرف هؤلاء شيئا آخر غير الحرب؟

أردت أن أصرفها عن هذا الهم فطرحت سؤالا آخر: ألم يعجبك قول شيخ الإسلام؟

–فعلا أعجبني، إنها فتوى صنعت في قصور ملوك بني العباس، كما صنعت فتاوى قبلها في قصور بني أمية، علقتُ مبتسما.

– إذن، شيعية أنت؟

ردت وقد بدا في صوتها غضب شديد كل هذا الهم عندي طواه الزمان...»[1]

ينتفي أثر الحكي الخالص رغم كثافة المدى الطباعي وما يترتب عنه من عطل في حركة السرد، بيد أن حضور المشهد الحواري تلقائيا يتوافق مع مقتضيات النص السردي وكمية الإخبار وعلاقتها بصوت المخبر المؤطر الأول للخطاب.

بالموازاة مع عمل المشاهد المبطئة لحركة النص السردي التي تأتي ضمن الوضع العام للحركة الزّمنية للرواية، تتشارك معها بعض الوقفات الوصفية الخاصة بوصف مظاهر الأثار التاريخية في تعطيل سيرورة المد الإخباري، ليصبح الوصف وسيلة تزينية مستقلة عن أداة تركيب الخطاب الأصلي؛ مثل وصف مدينة تيهرت والعناية بأدق

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 48.

تفصيل ازدهارها واستحضار تاريخها الغائب عن ذات القارئ ببراعة فنية، حتى يقربه من ذهنه ليعيش ويشاهد كل تفاصيله التي تحاكي مشاهدا وأحداثا واقعية أكثر منها تصويرية تخييلية، فتزيد القارئ إحساسا بواقعية الفن، دون أن ننسى أن الإسهاب في عملية الوصف يؤدي إلى توقف تام لسرعة الحكي، معه يتم تعليق القراءة والتوقف عن ربط اللحظات السردية بعضها ببعض.

لقد تم توظيف وقفات سردية عدة، ولا سيما أثناء وصف بعض الأمكنة الأدبية والمثيرة للدهشة ومنها مكتبة المعصومة ذات المظاهر الأدبية والبعد التراثي من كتب ولوحات مزخرفة بأنواع الخطوط العربية وأبيات الشعر ومحيطها الواسع العجيب المحايث للنص، ومثل ما هناك وقفات وصفية تزينية تخل بالنظام الزّمني هناك أيضا وقفات غايته سردية تنتظم بها حركة الأخبار على رغم بطئها وعدم تقاربها مع سرعة الحكي الخالص ببدء الرحلة والوصول لتحقيق غايتها فوصف قلم العميد مثلا كتذكار قُدم للبطلين.

«**سلم العميد قلمه المقدس، قلم من يراع، يمتد طويلا مجوفا، تحيطه منمنمات وخطوط بألوان مختلفة، ويمتد حادا في طرفيه معا، عبقا برائحة الحبر، راقصا بفسيفساء الألوان...سواه بين شفتيه وانطلقت أنغام عذبة ما سمعت لها مثيلا، كان النغم حزينا، جلل المكان كله مأساة، كأنما كان يعزف لحن الوداع الأخير.**»[1]

فهذا الوصف فيه نوع من المبالغة الانطباعية لدى السارد والتي لا تسهم بأدنى قدر في رفع مستوى الإخبار، بل حتى ضرورة النص الطباعي تحتاجه لذلك فقط.

إلى جانب بلاغة تقنيات الديمومة المعتمدة ينكشف منحى آخر يرتبط ببلاغة التواترات السردية المقام على بعث جديد للحدث المراد تبئيره، فيتحرك حينها خط الحكي بترديد غير متساو بين القصة والخطاب المنجز. وقد تم تكرار بعض الأحداث المهمة عدة مرات نظرا لأهمية الموقف في تشكيل صور ذات إطار أكثر وضوحا منها،

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص 150-151.

ونذكر على سبيل المثال لحظات الرفض والاحتجاج التي تعلو نبرة البطل مرارا أمام أمراء وشيوخ لا يرون في "هبة" سوى جارية

«إنها حبيبتي، حبيبتي، وسنتزوج قريبا (...) ما بالكم إنها زوجتي، حيث ما ذهبنا يريدونها جارية، أنتم لا تعرفون إلا الجواري؟»[1].

بالإضافة إلى التيه والضياع يتحاشى السارد ذكر أثار الحروب والغارات المتواصلة بين الطوائف بل كان يقوم بذكر تلك الأحداث الدموية في شكل تواتر انفرادي تروي مرة واحدة ما تم عدة مرات لا حصر لها، إن إخفاء هذه الأحداث المتكررة يجعل السارد يبتعد عن تأزيم حالة التيه والضياع اللانهائي، وقد تكون هذه التلميحات الموجزة لهذه الأفعال تقديما لما سينجر من دمار قادم لمدينة تيهرت في المستقبل الحكائي اللاحق.

إن الاستفادة من وظيفة التواتر السردي المكرر والمؤّلف من أنماط صورية أحادية أو غير متجانسة يمكّن السارد أكثر من تنميط شخصيته وفق سير الوقائع، فتارة يتمظهر (ذات المتكلم) بصوت أنا أسرد المنتجة للحدث معلنة سلطتها الحكائية، وتارة أخرى يتماهى في صوت الأنا الغائب الملتزم أمام القارئ ونقصد به المؤلف المجرد الذي لا يظهر إلا مرة واحدة وأخيرة ليعلن خيالية المنجز الخطابي.

يعمل السارد على تكثيف طبيعة الحدث الخاص بالتطهر ثم تجلي الطائر العجيب وتحقق السعادة والاطمئنان الأبدي ويتم ذلك عبر استشرافات مختلفة التكهنات التي تتركز حول معنى التطلع لإدراكه.

تكمن شعرية تقنيات الكتابة الزّمنية بنقلها واقع القصة التاريخي إلى إبداع روائي مشكل من وحدات ذات تركيب وظيفي لوحدات متداخلة يستحضرها السياق الفني، خاصة بمعالجة ظواهر إنسانية معرفية مهمة تتعلق بوقوع الذات الإنسانية بالابتلاءات ومن ثم الولوج إلى مساحة الامتحان والأمر بالسفر المرتبط بمعرفة الذات الإلهية وتحقق الاطمئنان الأبدي؛ فنقل الزّمن التاريخي الإنساني إلى الواقع القصصي، يستلزم من سارد العشق المقدنس

[1] عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، ص15-.36.

اجتياز عوائق دينية وتاريخية منحت الطرائق الزّمنية المعتمدة شعرية صوفية تتعلق بسر الرسالة الإلهية المبنية على ابتلاء عباده الصالحين ومن ثم الأمر بالخوص في رحلة البحث عن محبة الله والإنسانية كأساس للراحة الأبدية لذلك يختار المؤلف المجرد فضاءات جغرافية مبأرة التعجيب مليئة بهالة نورانية منفتحة على عالم صوفي روحاني.

الخاتمة

بعد رحلة البحث في شعرية الخطاب الروائي في روايات "عز الدين جلاوجي" توصلنا إلى النتائج الآتية:

- ✓ تحتفي الرواية بتنوع صيغها السردية وانصهارها في بنيتها؛ فمن مظاهر الإبداع في النص التبادلات الصيغية التي يؤطرها الخطاب المسرود وتداخله مع الخطاب المنقول والمعروض وكثافة مصاحبات الخطاب المتضمنة تعليقات السارد التي تؤدي دورها في وضوح الفكرة وبيان المطلب الحكائي.
- ✓ يتوزع حضور (السارد/ الشاهد) بوصفه الأنا الثانية التي يصنعها المؤلف الواقعي للنص ويصدر صوته السردي عبر مختلف الصيغ الخطابية المسرودة والمنقولة والمعروضة.
- ✓ يعتمد السارد طوال الحكي على الضمير الغائب الذي يتكلف عبره بعرض مكنونات الشخصيات المتحدثة والتعليق على المواقف التي تحتاج إلى تأطيرها.
- ✓ يعد الحضور المكثف للخطاب المعروض السيمة الأبرز في خصائص الإبداع في النص؛ إذ لا يخلو من الحوارات الخالصة المتضمنة خطابات الشخصيات ومنحها مجال الكلام الأفعال دون أن ننسى تدخلات السارد لتأطير الخطابات ضمن المعروض غير مباشر التي تعد من مظاهر الابداع النصي.
- ✓ توازن الرؤية بين الرؤية مع والرؤية من الخارج والتركيز على موضوعية وجهات النظر.
- ✓ تندرج موضوعية المنظور السردي ضمن الرؤية الخارجية والمحافظة على مستوى التبئير الداخلي للأصوات انطلاقا من تقنية تيار الوعي بوصفه صحوة الضمير للشخصيات فينبعث صوتها وتتكلم بقناعة ذاتية بما يلزمه الوعي بالمصير المشترك.
- ✓ تتضمن الرواية أصواتا متعددة من العوالم الممكنة والاعتقادية التي تتقابل مع الواقع الحقيقي التي تحيل إلى أصوات تاريخية وتراثية غير بعيدة عن الواقع السردي العربي والممتدة للواقع الإنساني.

- ✓ لصوت الشخصيات الفاعلة في النص ذاكرة وهوية وطنية أكثر منها تخييلية سردية ولمختلف العوالم الممكنة تواصل تراثي تاريخي.
- ✓ يتحد صوت الناص بتوجهاته الفكرية والإنسانية مع صوت الشخصيات التي تمجد العيش بسلام وحياة الحب والحرية؛ لينتصر للقيم الإنسانية وهو يضطلع بوظيفة أخلاقية إنسانية سامية ليوصل الرسالة الإنسانية بصورة أكثر وضوحا وتألقا.
- ✓ الصوت السردي صوت الذاكرة الوطنية والإنسان يحلق بين أفانين الصوت الإنساني التاريخي ليشكل إطارا مرجعيا لمفهومات نضالية في تشبثه بالأرض وبقيمه وانتمائه.
- ✓ أدى المخطوط فائدة توثيقية باعتباره ثروة انسانية ومنح النص بلاغة سردية جديدة عن حدود السرد تحمل رسالة فنية جمالية وإنسانية لتقول الذاكرة والإنسان والأرض وتحلق في عوالم التخييل والأسطورة وعوالم المحبة والتسامح.
- ✓ إن الوظيفة الأيدولوجية المشتركة هي تمثين توابث الهوية والذاكرة الإنسانية الجزائرية وترسيخها عبر بواعث الهوية الدينية والتراثية والتاريخية للتغلب على منفى ذاكرة الجزائر المنسية في إبداع نصي تتداخل فيه كل العوالم.
- ✓ يزخر النص بشخصيات روائية متنوعة في صيغ تقديمها وفي منظومة الأسماء الشخصية وفاعلة في أدوارها الأمر سمح بالإحاطة بكل جوانب بنائها ومستوياتها الاجتماعية والفكرية والأيديولوجية ليتم تقديمها متكاملة ومقبولة محققة مشروعية البناء
- ✓ سعى السارد وهو يضع أسماء شخصياته ليحقق للنص انسجامه وللشخصية وجودها؛ فهي داخل المحكي شكل فني لا يخلو من الدلالة.
- ✓ إن نسق بناء الشخصية وتشكلها يحيل إلى معنى ثابت وممتلئ حددته الثقافة النضالية لدى المجتمع الروائي؛ ليتعرف عليها القارئ في أنساقها الاجتماعية والنضالية والفكرية وبذلك تسهم بنية الشخصية في الدلالة على محتوى النص وفي تشكيل جماليته.
- ✓ تقديم الشخصيات على الفضاء الطباعي لا يأتي بصورة كاملة، بل جاء بالتدريج والتواتر محملة بالصفات والأفكار والأفعال؛ لتكون مهيأة لتأسيس علاقات مع باقي

الشخصيات ومكونات النص، ومستعدة لإنجاز الدور المسند إليها تأليفيا ووظيفيا ضمن منظومة الأفعال الحكائية.

- ✓ لتشكيل صورة الشخصية وتقديمها للمتلقي تم الاعتماد على صيغ تقديم مباشرة وغير مباشرة (عن طريقه أو عن طريق الشخصيات) أو في إطار تقديم ذاتي تقوم به الشخصية نفسها.
- ✓ ينجز دور تقديم الشخصية بأسلوب إخباري يفضي لتقديمها على نحو فني وإدراجها في سياقها الاجتماعي ومنحها خصوصيتها النفسية والفكرية لضمان انسجامها مع شخصيات وعناصر المجتمع الروائي بصورة تسهم اسهاما فنيا في منح المحكي مصداقيته الفنية.
- ✓ مشاركة الشخصيات السارد في التقديم يسهم في بنائها بناء يؤهلها لتشكيل منظومة الدلالة وتكون طرفا في تمثيل بؤرة الحكاية وحملها.
- ✓ استدعى الناص خطاب التاريخ الماضي لبناء خطاب روائي راهن، ومنه يزاوج بين الشخصيات التاريخية والشخصيات المتخيلة التي تمثل العناصر البنائية الأساسية التي تمثل مقولات المحكي الروائي ومظاهرها الدلالية ليتم تقديمها بطرائق تخييلية عملت على تفعيلها وسمحت بتحديد جنسها الخطابي.
- ✓ ظهور الأحداث والشخصيات التاريخية في الرواية يجعل منها تضطلع بدور مرجعي يسند الأحداث والشخصيات المتخيلة ويؤطّرها ويوحي بمنطلقاتها ونتائجها.
- ✓ من آليات تفعيل دور الشخصيات اسناد الدور التاريخي إلى شخصية متخيلة في عملية تحويلية تتجلى فيها مهارة الناص في استدعاء دور مجاني من التاريخ وتحويله لدور وظيفي فاعل في البنية التخييلية.
- ✓ تتسم الشخصيات الرئيسية والثانوية بالدينامية، ويراهن الناص ضمنيا على تحميل صوتها رسالة الذاكرة التاريخية والإنسانية والهوية الوطنية النضالية، تاركا لها المجال لتعبر عن نفسها وفق صيغ خطابية تعبيرية متنوعة تخدم سير الأحداث في حاضره أو مستقبله.

- ✓ استمدت الشخصيات فاعليتها النصية من خلال انتمائها للعناصر السردية الأخرى (الحدث-المكان-الزمان) وارتباطها بها.
- ✓ يمتاز الخطاب الحواري بالتنوع البوليفوني الحواري من حيث تعدد الشخصيات المتحاورة وتتعدد وجهات النظر والرؤى الإيديولوجية
- ✓ من خلال تعددية الأطروحات الفكرية يجسد الناص أطروحة الخطاب المرجعية التاريخية والوطنية والإنسانية الجزائرية وترسيخها في الضمير الجمعي الذي يشكل الحياة المستقبلية للإنسانية ويصون شواهدها التاريخية ويحافظ على هويتها الوجودية.
- ✓ أهم ما يميز نص "حائط المبكى" حضور مجموعة من الأفضية المكانية التي تمكن من خلالها القارئ التعرف على حركية الأحداث وتأثيرها في الشخصيات.
- ✓ لإنجاز الأحداث تمت الاستعانة بأمكنة متنوعة بين الواقعية والمتخيلة تحركها وتشكلها لغة السرد والوصف، ليعيد القارئ قراءتها وفك أسرارها اللغوية.
- ✓ محاولة إيهام القارئ بواقعية الأحداث، بالاعتماد على أمكنة مغلقة ومفتوحة لها أثرها النفسي، وتمارس سلطتها في الوجود الداخلي لخلجات النفس.
- ✓ تحويل حالات القلق والحنين واسترجاع ما اكتنزته الذاكرة في عمقها النفسي والعاطفي لبنيات دلالية تزيد في انفتاح وانغلاق الموقف الوصفي للمكان.
- ✓ اللجوء مرارا لتفسير صدى المكان وامتداده حسب الحالة النفسية الجوانية للشخصيات.
- ✓ تتغير دلائل المكان تبعا لظروف إنشائه السردية ومراحل إعداده الزمنية.
- ✓ تنفتح دلالة المكان على أفق بلاغي شعري جديد، تمت استعادته من مساحات الزمن عبر امتداد الذاكرة، لينفتح على مساحات أرحب هي امتداد للتخييل والحلم.
- ✓ تتغير دلائل المكان تبعا لظروف إنشائه السردية ومراحل إعداده الزمنية؛ بانتقاء اللحظات المقلقة في الخطاب ليؤسس على منوالها ظروفا تم تأطيرها في الماضي.
- ✓ يسهم فعل الاستشراف في تجلي الوعي لدى الشخصية، مع تهيئة التقاطبات المكانية الممكنة لتأطير وجهة النظر المستقبلية، ولا سيما ما تعلق بالوعي الثقافي الحضاري الإنساني.

- ✓ استطاع القارئ للعتبات النصية استكشاف المضمر والكامن خلف الرغبات والدوافع وما يمثلها من قيمة جمالية وفكرية.
- ✓ تتفاعل الأبعاد الدلالية لأمكنة العتبات المتخيلة فنيا لتنشئ جمالية بلاغية تغترف من فن التشكيلي والخطوط والألوان لتشكل بلورة وعي مكاني جديد.
- ✓ يبرز بوضوح مدى تعلق "أمكنة العتبات" بالمتن السَّردي، أكدتها الممارسة السردية في صور غير مهندسة أبعادها الفن والإبداع-العشق الروحي – والحرية والسمو، بتشكل أفق روائي مغاير نحو كسر أفق الرؤيا الأولى للقارئ في تفاصيل السرد واللغة الحاضنة لحيثيات الأمكنة.
- ✓ يعتنق السرد الفن وتحتضنه اللغة ليحافظ على أهم سماته المتعلقة باعتباره البلسم الشافي، لذلك يستشرف الحرية بالفن نحو آفاق أوسع.
- ✓ شكل الفضاء المكاني الذي ينتظم خلاله فضاء الفن والهوية والانتماء طموحا نحو الكتابة عن حقيقة الفن والجمال والخروج من دوائر الظلام والقبح إلى حقيقة الحضارة الإنسانية والثقافية، من أجل بناء الوعي المجتمعي وتشيد تقنية مكانية توحي إليها اللغة والتخييل، وهي غاية النص عند تركيبه ووضع هيكله في شكل خطاب مبني على فكرة المكان المقدس والمدنس.
- ✓ امتزاج أزمنة الواقع التاريخي مع أزمنة التيه والضياع وصولا لزمن الدهشة الصوفية.
- ✓ شكل العجيب والتاريخ محور الأحداث؛ ما بين واقع دامي أليم يزدحم بواقع الممارسات الأخلاقية والعقائدية، وبين واقع عجائبي يستدعي الدهشة والحيرة.
- ✓ تداخل اللحظات المميزة لروح النص مع حقب زمنية موغلة في البحث عن الذاكرة التاريخية وأسباب الشقاق وتشويه المسار الديني والتاريخي واتخاذ الأحلام والرؤى سبيلا البناء والتغيير.
- ✓ النهوض بمؤشرات زمنية منفتحة على أزمنة متعددة ومختلفة فنشأت عن التواصل بين التاريخي والحلم مواقف زمنية ذات رؤى صوفية تمهيدا للآتي.

- ✓ ثقل الخطاب بدلالات زمنية تشير لبدأ الرحلة واستفحال أسباب الدنس ووجوب البحث عن معاني التطهر من كل دنس عبر ثنائيات زمنية مضادة (الدنس/ القداسة)، (الرِّجْس / التطهر)، (الشقاء / السعادة)
- ✓ تغيب الزمن الساعاتي ليحل محله زمن التمزق زمن التيه وزمن التجدد والانبعاث.
- ✓ إفضاء السرد الاستشرافي وتمتين خيوط الزمن الرابطة بين الحاضر والمستقبل بتوطئة اللحظات الزمنية اللاحقة ومن ثم اعتماد فواتح شعرية استباقية تنبئية مفتوحة على التكهنات والانتظار والتأويل.
- ✓ جاءت الاستذكارات لسد ثغرات سَبَّبها انغلاق النص السردي على الإنجاز الفعلي الراهن للملفوظات الزمنية.
- ✓ يتجلى الانزياح كوظيفة شعرية في لحظات الابداع الفني من حيث ابتداع طرائق لملء الفراغ السردي الناتج عن عجلة خط السرد وتمدده بالموازنة مع لحظات الانطلاق الحكائي، محدثا تقارب شديد بين اللحظات اللاحقة واللحظات الآنية لزمن الخطاب.
- ✓ لتعجيل حركة السرد تم الاعتماد تقنية الملخصات الزمنية، ليوجز عبرها مدة زمنية طويلة منجزة على مستوى القصة والقيام بقفزات نصية تثير رغبة القارئ في التخييل والتأويل.
- ✓ الاعتماد على تقنية الحذف بأنواعه الصريح والضمني والافتراضي لفتح مجال الأفعال السردية للحدث الآتي، والاستعانة بإشارات نصية سريعة ودوال زمنية تؤطر إسقاطاته وتشير لوجود ثغرات صريحة في الخطاب المتجدد.
- ✓ اللجوء لتعطيل حركة الإخبار السردي وجعلها رهينة السرد المشهدي الحواري أو الوصفي لتوسيع رقعة المد السردي، إذ تقرب هذه المشاهد المتلقي من واقعية الأحداث.
- ✓ تقوم التواترات السردية على بعث جديد للحدث المراد تبئيره، فيتحرك حينها خط الحكي بترديد غير متساو بين القصة والخطاب. وقد تم تكرار بعض الأحداث المهمة عدة مرات نظرا لأهمية الموقف في تشكيل صور ذات إطار أكثر وضوحا منها.

✓ منحت الطرائق الزمنية المعتمدة شعرية صوفية تتعلق بسر الرسالة الإلهية المبنية على ابتلاء عباده الصالحين ومن ثم الأمر بالخوص في رحلة البحث عن محبة الله والإنسانية كأساس للراحة الأبدية لذلك يختار الروائي فضاءات جغرافية مبأرة التعجيب مليئة بهالة نورانية منفتحة على عالم صوفي روحاني.

✓ تكمن شعرية تقنيات الكتابة الزمنية بنقلها واقع القصة التاريخي إلى إبداع روائي مشكل من وحدات ذات تركيب وظيفي لوحدات متداخلة يستحضرها السياق الفني، خاصة بمعالجة ظواهر إنسانية معرفية مهمة تتعلق بوقوع الذات الإنسانية بالابتلاءات ومن ثم الولوج إلى مساحة الامتحان لتحقق الاطمئنان الأبدي.

هذه حوصلة النتائج المتوصل إليها بعد رحلة البحث عن مفاتيح «**شعرية الخطاب الروائي في روايات "عز الدين جلاوجي**» ويعود -حسب اعتقادنا- ظهور شعرية سردية في هذه المدونات إلى انخراط الروائي في النهج التحديثي في الكتابة الروائية وتطوير تقنياته وآلياته التي تتطلبها المغامرة الفنية والإبداعية، وبحثه المتجدد والمستمر عن طرائق في الحكي تتماشى والواقع المتغير؛ فجاء التنويع في المتن الروائي وارتياد أفق الكتابة منطلقا وهاجسا من الجديد والانزياح عن الأشكال النمطية والتحريفات الجمالية على مستوى الأبنية التي منحته التفرد والخصوصية الفنية شكلا ومضمونا، ليخرج نصوصه في صورة حداثية مغايرة للمألوف القرائي وهو جوهر التجريب فشكل بذلك مشروعا روائيا يحث على النقد والدراسة.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

أولا: المصادر :

1- عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2021.

2- عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، منشورات دار المنتهى للتوزيع والنشر، الجزائر، (د.ط)، 2021

3- عزالدين جلاوجي: العشق المقدنس، دار الروائع للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط2، 2014.

4- عزالدين جلاوجي، حائط المبكى، منشورات المنتهى، ط2، 2016.

ثانيا: المراجع:

1- إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية (دراسة في التفاعل النصي)، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، اليمن، ط1، 2004.

2- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، دراسة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان / الجزائر، ط1، 2010.

3- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل " الطاهر وطار. عبد الله العروي. محمد لعروسي المطوي")، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، (د.ط)، 2002.

4- أحمد المديني: أسئلة الإبداع العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985.

5- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004

6- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

7- إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012.

8- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

9- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 2015.

10- بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

11- جميل حمداوي مقاربة بنيوية سردية لرواية أوراق لعبد الله العروي، مطبعة الجسور، وجدة، المغرب، ط1، 1996.

12- جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان، المملكة المغربية، ط2، 2020.

13- جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية (د.ط)، العراق،1986.

14- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

15- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1994.

16- حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.

17- حمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة (من سنة 1976 إلى سنة 1986)، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس ط1، 2003.

18- حميد لحمداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، ط1، 1989.

19- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1991.

20- حنا نصر الحتي، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003.

21- حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة (مخلوقات الأشواق الطائرة لادوارد خراط نموذجا)، نينوى للدارسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

22- خالد محمد عبده: معنى أن تكونا صوفيا، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط2، 2018.

23- سامي سويدان: في النص الشعري العربي (مقاربات منهجية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.

24- سعيد بنكراد، سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينة أنموذجا)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.

25- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني / سوشبريس، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1985.

26- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001.

27- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد–التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1989 .

28- سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

29- سلمان كاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية، فؤاد التكرلي نموذجا)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن. ط1، 2014.

30- سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي؛ تقديم: محمد القاضي دار سحر للنشر، تونس، (د.ط)، 2009.

31- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

32- سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية 1980-1990 (دراسة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005.

33- سمر روحي الفيصل: ملامح في الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،1979.

34- السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1998.

35- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مصر، طبعة خاصة بمهرجان القراءة للجميع، 2004.

36- شاكر النابلسي: جمالية المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

37- الشاهد البوشيخي: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

38- الشريف حبيلة: بينة الخطاب الروائي في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010.

39- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، المغرب، ط1، 2009.

40- صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

41- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وبلاغة النص، عالم المعرفة، الكويت، ع 164، 1992.

42- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

43- الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني والشعرية (مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

44- طه الوادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1994.

45- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

46- عبد الحميد المحادين: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

47- عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

48- عبد السّلام المسدّي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، (د.ت).

49- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.

50- عبد الفتاح الحجمري: التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية (التركيب السردي)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

51- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

52- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، دار الوصال، الجزائر، ط1، 1994.

53- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب-بيروت، لبنان، ط1، 1990.

54- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998.

55- عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1993.

56- عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة) شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002.

57- عبد الملك: مرتاض في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، العدد 204، ديسمبر، 1998.

58- عدالة أحمد محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، جائزة الشارقة للإبداع العربي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الأمارات العربية المتحدة، ط1، 2005.

59- عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس، دار الشؤون الثقافية العامة (مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية)، العراق، ط1، 2013.

1. العربية:

60- عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)

61- علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

62- علي كافي: مذكرات الرئيس علي كافي (من المناضل السياسي إلى القائد العسكري، 1946-1962)، دار القصبة للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت).

63- فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكاليات المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي)، المركز الثقافي العربي، بيروت /الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، ط1، 1994.

64- فتحية كحلوش: بلاغة المكان (قراءة في مكانية النص الشعري)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007.

65- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

66- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي – إنجليزي-فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

67- محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، دار الكتاب للتوزيع، القاهرة، ط1، 1978.

68- محمد الماكري: الشكل والخطاب. (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط،1991.

69- محمد بوعزة: تحليل النص السردي؛ تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان /الجزائر، 2010.

70- محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي (التعدد اللغوي والبوليفونية)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016.

71- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، أتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002

72- محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، ج 2، الدار البيضاء،1991.

73- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2012.

74- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، المتخيل الرّوائي سلطة المرجع وانفتاح الرّؤيا (دراسة في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2015.

75- محمد غنمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

76- محمد قاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

77- محمد مدين: فلسفة القرن العشرين، نيوبوك للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط1، 2018.

78- محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل) رواية السفينة لجبرا إبراهيم جبرا نموذجا، كتب عربية، القاهرة مصر، (د.ط)، (د.ت).

79- محمد نجيب التلاوي: وجهات النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000.

80- مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ع 196، 1995.

81- مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة: رواية تيار الوعي نموذجا (1967-1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، (د.ط)، 1998.

82- مراد عبد الرحيم مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط،1، 2002.

83- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

84- مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية (اللص والكلاب. الطريق. الشحاذ)، دار الفارابي للنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 2008.

85- مصطفى الضبع: استراتيجية المكان (دراسة في جماليات المكان في السرد العربي)، الهيئة المصرية العامة، مصر، (د.ط)، 2018.

86- مصطفى كيلاني، إشكالية الرواية التونسية، من النشأة إلى 1985 شهادة التعمق في البحث، إشراف د، محمود طرشونة، كلية الآداب، الجامعة التونسية، تونس ،1987.

87- مكارم الغمري: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، عالم المعرفة، الكويت، العدد 40، أبريل، 1981.

88- ملاح بناجي، آليات الخطاب النقدي المعاصرفي مقاربة القصة الجزائرية (دراسة في قراءة القراءة)، دار الغرب، جامعة سيدي بلعباس، (د.ط)، 2002.

89- منصور مبارك الميغري: التعلق الإبلاغي في نظرية معنى-النص وما يشير إليه من قضايا علاقة البنية بالوظيفة، ضمن كتاب تجديد المنوال اللساني (بحوث محكمة)، تحرير فدوى العذراي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2021.

90- منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 1999.

91- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

92- نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني (دراسة موضوعية وفنية)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط) 2010.

93- نسيمة علوي: جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني، دار النشر نور بابليشينغ (Noor Publishing)، ساربروكن، ألمانيا، (د.ط)، 2016.

94- نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد (دراسات نقدية في النظرية والتطبيق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، (د، ت).

95- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث. (تحليل الخطاب الشعري والسردي) الجزء الثاني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010.

96- هديل عبد الرزاق أحمد: الرواية النسوية خارج فضاءات الوطن (روايات عالية ممدوح أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017.

97- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2008.

98- يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1986.

99- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، لبنان ط3، 2010.

100- يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

2. المترجمة:

1- أ.مندلاو: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

2- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت).

3- آن جفرسون، وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة (تقديم مقارن)، تر: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1992.

4- إيان واط، نشوء الرواية، تر، ثائر ديب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

5- ايفيجيني ميليتنسكي: الدراسة البنيوية والنمطية للقصة، ضمن كتاب مورفولوجيا القصة تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996.

6- بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000.

7- تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: محمد ندم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1996.

8- تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990.

9- تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: حسين سبحان وفؤاد صفا، كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

10- تزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط المغرب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيرت لبنان، ط1، 1982.

11- تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر، عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

12- جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بنحدو، كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

13- جان ايف تاديه: شعرية الرواية (الشعرية الفرنسية)، ضمن كتاب النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1993 .

14- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

15- جون كوهن: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر/ اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 2000.

16- جوناثان كولر: الشعرية البنيوية، تر: السيد إمام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

17- جوناثان كولر: النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافية، دمشق، الجمهورية العربية السورية، (د.ط)، 2004.

18- جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء، ط1، 1989.

19- جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)،2002.

20- جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

21- جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»، بغداد، (د.ت)، (د.ط).

22- جيرار جينت: حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

23- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

24- رامان سِلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998.

25- روبرت سي هول: نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992.

26- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015.

27- رولان بارت وجيرار جنيت: من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2000.

28- رولان بارت، مدخل التحليل البنيوي للقصص، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمات والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1993.

29- رولان بورنوف، ريال أوئيليه، عالم الرواية، تر، نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1991.

30- رومان جاكبسون: القيمة المهيمنة؛ ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

31- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار طوبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

32- شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: محمد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001.

33- شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.

34- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1984

35- فانسون جوف: شعرية الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

36- فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر، أبو بكر أحمد با قادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1989.

37- فيليب هامون: في الوصفي، تعريب: سعاد التريكي، دار الحكمة، تونس، ط1، 2003.

38- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر، سعيد بنكَراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2013.

39- ك. ف. ستانزل: العناصر الجوهرية للمواقع السردية، ترجمة وتقديم عباس التونسي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج11، ع4، 1993.

40- مخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

41- مخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 1988.

42- موريس غودولييه: لغز الهبة، تر: رضوان ظاظا، دار المدى، دمشق، ط1، 1998.

43- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

44- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط3، 1986.

45- هنري برغسون: التطور المبدع، تر: جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1981.

46- ولغ غانغ كايزر: من يحكي الرواية؟،تر: محمد اسويرتي، طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

3. الأجنبية:

1- Gérard Genette, Palimpsestes : la littérature au second degré seuil, Éditeur Seuil, Paris, 1982.

2- Jean-Yves Tadié, Le récit poétique, PUF, 1ère édition, Paris, 1978.

3- Roman Jakobson : Huit Questions de poétique, éditions du seuil, paris, 1977.

4- Tzvetan Todorov : la poétique, édition de seuil, paris, 1973.

5- Tzvetan Todorov, Ducrot Oswald : dictionnaire encyclopédique des sciences du l'engage, édition de seuil, paris, 1972.

4. المجلات والدوريات:

1- أحمد صبرة: جوانب من شعرية الرواية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 15، ع 4، 1997، ص55.

2- أحمد عصماني: البعد الوطني لدى الشباب الجزائري (أثناء الثورة التحريرية)، مجلة المربى، المعهد الوطني للتكوين العالي لإطارات الشباب" مدني سواحي" – تيقصراين – الجزائر، ع 17، 2014.

3- أسماء صالح الزهراني: الكتابة الواقعية وانفتاح النص (خصوصية الصوت السردي في تجربة القاص عبد الرحمن الدرعان)، مجلة الجوبة، مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، المملكة العربية السعودية، ع 49، أكتوبر 2015.

4- آمنة يوسف: النقد التطبيقي: الرؤية السردية في قصص محمد أحمد عبد الولي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج2، ع70، 2007.

5- إنجيل بطرس سمعان: وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج2، ع2، 1982.

6- إيمان حسين محيي: بنية الحدث في رواية (مقتل بائع الكتب) للروائي سعد محمد رحيم دراسة فنية موضوعية، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، بغداد، العراق، ع 2، 2020.

7- البار صباح وبوقريوة لمياء: تجنيد فرق الحركى والقومية ضمن الجيش الفرنسي أثناء الثورة الجزائرية (1954-1962)، مجلة آفاق علمية، جامعة تامنغست –الجزائر، مج 13، ع 5، 2021.

8- بعيطيش يحي: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر –بسكرة-الجزائر العدد 8، جانفي 2001.

9- بوشوشة بن جمعة: قصيدة المكان والمكان القصيدة، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ج 70، مج 18، 2009.

10- بول شاوول: علاقة القصة العربية بالشعر وبالقصيدة، التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد 6، 1993.

11- جيرار جنيت: طروس الأدب على الأدب، تر: محمد خير البقاعي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع333، كانون الثاني 1999 .

12- حامد لمين إبراهيم: السياسة التعليمية الفرنسية بين الأهداف الاستعمارية وتكوين النخب المثقفة في الجزائر(1830-1962م) فرحات عباس أنموذجا، المجلة الجزائرية للدراسات التاريخية والقانونية، المركز الجامعي بتندوف، الجزائر، ع6، 2018.

13- داودي سهام: مقاربة نظرية حول شعرية الزمن الروائي، مجلة مقاربات (مجلة العلم والمعرفة)، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، مج 2، ع 28، 2017.

14- دليلة بن يخلف: الإيقاع الزمني في رواية سفاية الموسم لـ محمد مفلاح، مجلة إشكالات في اللغة والأدب جامعة تامنغست، الجزائر، مج: 09، ع 5، 2020.

15- رابح الأطرش: مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة المعيار، كلية أصول الدين، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة، الجزائر، مج 7، ع 13، جولية 2006.

16- زهيرة بولفوس: آليات التجريب وجمالياته في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي، مجلة النص، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، مج2، ع 1، 2016.

17- سحنين علي: مقولة الزمن في سرديات جيرار جينات، مجلة دراسات معاصرة، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، السنة 2، مج 2، ع3، يناير 2018.

18- سعيد بنكراد: انشطار الذات الساردة، مجلة الشارقة الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ع17، مارس 2018.

19- سيزا قاسم: يوري لوتمان (مشكلة المكان الفني)، مجلة عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ع8، 1987.

20- صبري حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية (قراءة في رواة حديثة "مالك الحزين")، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج4، ع4، 1984.

21- صبري حافظ: قراءة في رواية حديثة " مالك الحزين" الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج 4، ع 4، يوليو/أغسطس/ سبتمبر، 1984.

22- الطاهر رواينية: تضافر الشعري والأسطوري (قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي)، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، الجزائر ع3، 1994.

23- العايب هشام: تمظهرات البوليفونية (تعدد الأصوات) في رواية " تفنست" لـ: عبد الله حمادي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة-الجزائر، مج12، ع25، 2019.

24- عبد الحميد هيمة: جمالية التفاصيل في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر "، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع2، جوان 2017.

25- عبد الصمد زايد: اللحظة الأولى والمدة مفهومهما ودلالاتهما عند الشابي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع27 ،1988.

26- عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي) الهيئة العامة للكتاب، مصر، ع2 (دراسة في الرواية)، أبريل 1993، ص 139.

27- عبد العالي بوطيب: إشكالية المنهج في النقد العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 27، ع1، 1998.

28- عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي (آراء وتحاليل)، عالم الفكر الكويت، مج22، ع4، أبريل –مايو-يونيو، 1993.

29- عبد القادر الشاوي: الصوت السردي (بيضة الديك، نموذج دراسي)، مجلة الكرمل، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، فلسطين، ع25، 1987.

30- عبد القادر فيدوح: مرايا الذاكرة في عناق الأفاعي للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي، مجلة تامرا، مطبعة محافظة ديالى المركزية، العراق، ع10-11، 2020.

31- عبد القادر فيدوح، سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، جامعة عبد الرحمان ميرة-بجاية، الجزائر ع2، 2020 .

32- علوط محمد: التواتر السردي في الخطاب الروائي، مجلة الكرمل، فلسطين، ع 28، 1988.

33- علي جعفر العلاق: شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، نادي جدة الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، مج 6، ع 23، مارس 1997.

34- عمر عاشور (ابن الزيبان): بناء المكان الروائي، مجلة اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة البليدة 2، الجزائر، مج6، ع1، 2018.

35- غيلاني السبتي: الأغنية الشعبية الثورية الأوراسية مصدرا شفاهيا مكملا لأحداث الثورة التحريرية 1954-1962، مجلة دراسات وأبحاث (المجلة العربية للأبحاث في العلوم الإنسانية والاجتماعية)، جامعة زيان عشور الجلفة-الجزائر، ع24، 2016.

36- فاطمة الزهراء زيراوي: المثقف والثورة التحريرية في القصة القصيرة الجزائرية، مجلة بحوث، جامعة بن يوسف بن خدة -الجزائر، ع 2، 1994.

37- فريدة غيوة: الديمومة عند برغسون، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع10، 1988 .

38- فيروز رشام: ما تقوله العتبات النصية، مجلة معارف، جامعة البويرة، الجزائر، مج،11، ع21. 2016.

39- كرباع علي، العيد حنكة: استدعاء الشخصيات الأسطورية في رواية "سلالم ترولار" لسمير قسيمي، مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية ـ كلية الآداب واللغات ـ جامعة البليدة 2، مج 9، ع 2، 2022.

40- كريمة مليزي: بلاغة التواتر السردي في الخطاب الروائي (قراءة في رواية "تصريح بضياع" لسمير قسيمي)، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سطيف 2، الجزائر، مج16، ع03، 2019.

41- ليون إيدل: هنري جيمس، تر: محمد السمرة، عرض وتلخيص: توفيق عثمان، مجلة الثقافة، مجلة أسبوعية للآداب والعلوم والفنون، مصر، ع64، أكتوبر 1964.

42- محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق بالساق في ما هو الفارياق، عالم الفكر، الكويت، مج 28، ع 1، 1999.

43- محمد برادة: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج11، ع4/ زمن الرواية (الجزء الأول)، 1992

44- مختار بونقاب: مساهمة المرأة الجزائرية في الثورة الجزائرية، مجلة الحوار المتوسطي، جامعة جيلالي اليابس –سيدي بلعباس، الجزائر، ع6، مارس 2016.

45- مختار عثمان: مرجعية العوالم الممكنة في نصوص الريحاني (نحو مقاربة تخيلية في رواية المشرط)، مجلة التنوير، الجزائر، ع5، 2018.

46- مديحة سابق والطيب بودربالة: تمثل الخطاب القرآني في روايات عز الدين جلاوجي، مجلة الإحياء، جامعة باتنة 1 الحاج لخضر، الجزائر، مج 20، ع24، ماي 2020.

47- مسلم حسب حسين: الشعرية واللسانيات (إشكاليات النظرية اللسانية للمنهجين الشكلي والبنيوي)، مجلة آداب البصرة، جامعة البصرة، العراق، ع 74، 2015.

48- مهدان ليلى: توظيف الزمن في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي، مجلة الصوتيات، مخبر اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة 2–لونيسي علي، الجزائر مج19، ع1، جوان 2017.

49- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي (دراسة)، تر: سعيد علوش، مجلة أقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ع2، فيراير،1989.

50- ناهضة ستار جواد ومحمد حليم حسن: المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والتعليمية، جامعة بابل، العراق، ع18، كانون أول 2014.

51- نسيمة علوي: بلاغة الصوت السردي في رواية التبر لإبراهيم الكوني، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع12، جوان 2017.

52- نسيمة علوي: صيغ السرد الروائي، مجلة المقال، منشورات جامعة 20أوت سكيكدة 1955، مج3، ع5، 2017.

53- نسيمة علوي: مقاربة منهجية في مفهوم الشعرية، مجلة حوليات كلية الأدب واللغات، جامعة طاهري محمد، بشار، الجزائر، ع 15، 2015.

54- نسيمة علوي، الاشتغال الرمزي لنموذج الشخصيات في رواية "يعقوب وأبناؤه" لإبراهيم الكوني، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر ع4، جوان 2016.

55- نسيمة علوي، تسريد التاريخ في رواية البحر الصامت لياسمينة صالح، مجلة الحقيقة، جامعة أحمد دراية-أدرار، الجزائر، ع26، سبتمبر 2013.

56- نعيمة سعدية: عندما تفوز الجائزة بالكتابة المنتصرة للإنسانية (جائزة كتارا تنتصر لملحمة الإنسان "عناق الأفاعي" لعز الدين جلاوجي)، جريدة الراية (صحيفة إخبارية يومية)، الجزائر، العدد 2648، الصادر يتاريخ 13نوفمبر 2022.

57- الهادي غابري: وظائف السارد في رواية "باب الشمس"، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ج59، مج15، مارس 2006.

58- هند بوعود، شعرية العتبات النصية في الرواية، مجلة الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر- بسكرة، العددان 14-15، جانفي –جوان 2014.

59- هيرش محمد أمين وإحسان برهان الدين أمين: طرق تقديم الشخصية في الروايات الحائزة على الجائزة العالمية للرواية العربية من (2018-2020)، مجلة قه لاّى زانست العلمية، الجامعة اللبنانية الفرنسية، أربيل، كوردستان، العراق، مج7، ع1، 2022.

60- يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر: ألفت كمال الروبي، فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج5، ع1، يناير 1984.

5. الرسائل الجامعية

1- حمدان حسين محمد البطوش: ملامح شعرية الرواية جبرا إبراهيم جبرا أنموذجا (دراسة فنية تحليلية)، رسالة ماجستير، جامعة مؤته، الأردن، 2001.

2- طيبون فريال: نظام الشخصية في روايات الطاهر وطار البناء والدلالة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د)، جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس، الجزائر، 2016-2015.

3- عبد الله شطاح: شعرية المكان في الرواية الجزائرية (1992-2002)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه؛ النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة الجزائر 1 بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2013.

4- فاطمة زكي محمود شلطف: الشخصية الإنسانية في الرواية الأردنية (1980-2000)، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، عمان، 2002.

5- فتيحة غزالي: تجليات الصوفية في التجربة الروائية المعاصرة لسلام أحمد إدريسو، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي، جامعة محمد خيضر –بسكرة، الجزائر، 2017-2018.

6- مخفي إكرام: السرد في الرواية الجزائرية؛ الأعمال الروائية غير الكاملة عز الدين جلاوجي (البنية والدلالة-أنموذجا)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم، الجزائر 2019.

7- مسلم خيرة: الشعرية الفرنسية وأثرها في النقد المغاربي، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، جامعة السانيا – وهران، الجزائر، 2013-2014.

8- المكروم السعيد: الشعرية البنيوية (أصولها المعرفية وتطبيقاتها النقدية)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة وهران، الجزائر، 2010-2011.

9- ناصر بن فهيد بن سلمان المجماج: بناء الشخصية في روايات غالب حمزة أبو الفرج، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية، 2013.

10- نسيمة علوي: شعرية الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني (رواية التبر نموذجا)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة منثوري-قسنطينة، الجزائر، 2001-2002.

6. الملتقيات:

1- معلم وردة، الشخصية في السيميائيات السردية، محاضرات الملتقى الرابع (السيمياء والنص الأدبي)، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر، 28-29 نوفمبر، 2006.

2- نجوى منصوري: ظاهرة التعالق النصي في روايات الطاهر وطار (رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي –أنموذجا-) أعمال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب الروائي عند الطاهر وطار، جامعة قصدي مرباح، ورقلة، يومي 23-24 فيفري،2011.

7. المواقع الإلكترونية:

1- أحمد رجب: عزالدين جلاوجي (الرواية معركة تهدف إلى إعادة بعث الحياة)، موقع ميدل أيست أونلاين(MEO) ، لندن، المملكة المتحدة، الأحد 02/09/2018، الموقع الإلكتروني: https://middle-east-online.com

2- روايتي «العشق المقدنس»: ديوان الثقافة والأدب، موقع ديوان العرب (منبر حر للثقافة والفكر والأدب)، عدد13 نيسان (أبريل)، 2014، الموقع الإلكتروني:https://diwanalarab.com

3- السعيد بوطاجين: السرد: السرعة والتبطئة، المجلة الثقافية الجزائرية، (قراءات ودراسات)، مقال بتاريخ: 2014/09/17، الموقع الإلكتروني:https://thakafamag.com/?p=4105

4- طانية حطاب: استراتيجيات التجريب في روايات عز الدين جلاوجي، الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية في دورته 15، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، أيام 8 – 9 – 10 نوفمبر 2016، الموقع الإلكتروني:https://www.benhedouga.com

5- ناصر اسطمبول: رواية عناق الأفاعي وقراءة تأويلية، عز الدين جلاوجي (قناة تهتم بمنشورات ومؤلفات الأديب الدكتور عز الدين جلاوجي وكل ما يتعلق بحياته)، قراءة عميقة وباذخة لرواية عناق الأفاعي نشرت بتاريخ 20ديسمبر 2021، الموقع الإلكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=SMoi4nYX3PY

6- نذير جعفر: جماليات الوصف في الرواية السورية، صحيفة الثورة، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق . سوريا، ع 14123، 2010/1/19، الموقع الإلكتروني: http://archive.thawra.sy

الملحق

➢ **بطاقة للأديب عز الدين جلاوجي:**

أديب وأكاديمي من أهم الأصوات الأدبية في الجزائر، صدرت له عشرات الأعمال الأدبية والنقدية، وقدمت عن أعماله عشرات البحوث والرسائل الجامعية، ويعد من الأسماء التي تخوض غمار التجريب، حاول أن يؤسس لاتجاه جديد في الكتابة المسرحية أطلق عليه مصطلح "مسردية" من أهم أعماله:

- **في الرواية:**

1. سرادق الحلم والفجيعة.
2. راس المحنه 1+1=0.
3. الفراشات والغيلان.
4. الرماد الذي غسل الماء.
5. حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.
6. العشق المقدنس.
7. حائط المبكى.
8. الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال.
9. عناق الأفاعي.

- **في القصة:**

1. لمن تهتف الحناجر؟
2. خيوط الذاكرة.
3. صهيل الحيرة.

4. رحلة البنات إلى النار.

- **في المسردية:**

1. البحث عن الشمس.
2. النخلة وسلطان المدينة.
3. رحلة فداء.
4. غنائية الحب والدم.
5. ملح وفرات.
6. في قفص الاتهام.
7. مملكة الغراب.
8. حب بين الصخور.
9. الفجاج الشائكة.
10. هستيريا الدم.
11. التاعس والناعس.
12. الأقنعة المثقوبة.
13. أحلام الغول الكبير.

- **في الدراسات النقدية:**

1. النص المسرحي في الأدب الجزائري.
2. شطحات في عرس عازف الناي.

3. الأمثال الشعبية الجزائرية.
4. المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر.
5. تجليات العنف في المسرحية الشعرية المغاربية.
6. وقفات في الأدب الجزائري.
7. قبسات سردية "قراءة في المشهد السردي".
8. قبسات شعرية "قراءة في المشهد الشعري".
9. قبسات مسرحية "قراءة في المشهد المسرحي".
10. النقد الموضوعاتي في نماذج تطبيقية.
11. عوالم محمد جربوعة الشعرية.

بالإضافة لهذه الأعمال قدم "عز الدين جلاوجي" إنجازات أخرى في مجال أدب الأطفال والسيناريوهات.

الفهرس

المحتوى	الصفحة
مقدمة	أ-ز
المدخل: مقاربات في مفهوم الشعرية	35-10
1- مفهوم الشعرية	10
أ- في النقد الغربي	11
ب- في النقد العربي	22
2- شعرية الخطاب الروائي	27
الفصل الأول: شعرية الطرائق السردية في رواية عناق الأفاعي	156-37
أولا: طرائق السرد الأدبي	37
I. الصيغة	39
1-مفهوم الصيغة	39
1-1 أشكال الصيغة	43
2-أنواع الصيغ الخطابية	46
II. الرؤية السردية	48
1-مفهوم الرؤية السردية	48
2-أنواع الرؤية السردية	51
III. الصوت	54
1-ماهية الصوت السردي	54
2-أشكال الأصوات السردية	57
3-المستويات السردية	59
4-زمن السرد	60
5-وظائف السارد	61
ثانيا: اشتغال طرائق السرد في "عناق الأفاعي"	64
I- اشتغال الصيغة السردية	65
1-بانوراما الرواية	66
1-1 القسم الأول:(الحبر الذي خان أوراقه" أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ")	66
1-2 القسم الثاني (الصقر الذي خانته براثنه "قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنْتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ")	79
1-3 القسم الثالث (الدرب الذي أكتشف سبيله" وعلامات وبالنجم هم يهتدون")	86
2-أشكال الخطاب المسرود	89
2-1 التسلسل أو التتابع	89
2-2 التضمين	91

2-3 التناوب	94
3-حضور الخطاب المنقول (المباشر وغير المباشر)	96
4-تكثيف الخطاب المعروض	102
II- شعرية الرؤى السردية	107
1. التبئير على الخيانة	108
2. التبئير على الرحلة	114
3. تداخل الرؤى البرانية (الخارجية) والجوانية (الداخلية)	120
1.3 حضور الناظم الخارجي	121
2.3 حلول الناظم الداخلي في الشخصيات	124
III- جمالية الأصوات السردية	127
1-مصادر الأصوات السردية	127
1-1 نداءات الريس حميدو	128
2-هوية السارد في "عناق الأفاعي"	129
أ. السارد/ الشاهد	129
ب. السارد/ الغائب	133
ج. السارد/ المجهول	135
3-وظائف السارد	139
أ- الوظيفة السردية (الذاتية/ الموضوعية)	140
ب- وظيفة الإبلاغ السردي	142
ج- وظيفة الإيهام بالواقع	145
د- وظيفة التأثير في القارئ	147
ثالثا: خصوصيات الإبداع في طرائق السرد لـ "عناق الأفاعي" (ملخص ومحاولة تركيب)	156-148
I. تنوع الصيغة	148
II. توزان الرؤية/ موضوعية وجهات النظر	152
III. ذاكرة الصوت السردية/ بلاغة الثروة الإنسانية	154
الفصل الثاني: بناء الشخصيات في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال	256-158
أولا: مفهوم الشّخصيّة الروائية وأهميتها في النقد البنيوي	158
I. إشكالية مفهوم الشّخصيّة	158
II. أنماط الشّخصيّات	163
III. أهمية الشّخصيّة الروائية	168
ثانيا: جماليات بناء الشّخصيّات في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال	170
I-منظومة أسماء الشّخصيّات ودلالتها	172
II- تقديم الشّخصيّات وأبعادها	176
1) التقديم الذاتي	177

2) التقديم الغيري	180
III- تصنيفات الشّخصيّة في "الحب ليلا"	188
أولا: المرجعية	188
أ. الشّخصيّات التاريخية	188
ب. الشّخصيّات التراثية	192
ثانيا: الجوهرية (الدينامية)	196
أ. الشّخصيّات الرئيسية	196
ب. الشّخصيّات الثانوية	198
ثالثا: الشّخصيّات المعادية	202
IV- بناء الشّخصيّات ووظائفها وعلاقتها بالأحداث	204
V- بناء الشّخصيّات وعلاقتها بالمكان	236
VI- بناء الشّخصيّات وعلاقتها بالزمان	242
ثالثا الاشتغال الجمالي لبناء الشّخصيّات في "الحب ليلا" (ملخص ومحاولة تركيب)	256-245
I. تشكّل بنية الشّخصيّات	246
II. التقديم الرمزي للشّخصيّات	248
III. تفعيل دور الشّخصيّات التخييلية	250
IV. تفاعل الشّخصيّات مع عناصر السرد وبعث الوعي	251
الفصل الثالث: جماليات الفضاء المكاني في رواية حائط المبكى	324-258
أولا: مفاهيم المكان الرؤية والتحليل	258
I. مفهوم المكان الروائي	258
II. المكان الروائي والفضاء الروائي	260
III. المكان وعلاقته بعناصر الخطاب الروائي	263
1- المكان وعلاقته بالحدث	265
2- المكان وعلاقته بالشخصيات	266
3- المكان وعلاقته بالزمان	268
IV. أنواع الأفضية المكانية وأشكالها في النص الروائي	270
1. الفضاء الجغرافي (L'espace géographique)	270
2. الفضاء النصي (L'espace textuel)	271

3. الفضاء الدلالي (Espace sémantique)	272
4. الفضاء كمنظور (L'espace comme perspective)	272
ثانيا: جماليات الفضاء المكاني في رواية حائط المبكى	274
I- صور المكان في "حائط المبكى"	274
أولا: دلالة المغلق والمفتوح	275
1- رهاب المكان المرجعي والمتخيّل	275
2- قلق المكان الحنين والانتماء	279
3- امتداد المكان الذاكرة والهوية	283
ثانيا: جدلية المقدس والمدنس	288
1- قدر المكان	288
2- فضاء الفن معراج العاشقين	291
3- اقتحام المحظور	294
II- جماليات العتبات المكانية	298
1- المكان وعتبة العنوان	298
2- المكان وعتبة الصورة	300
3- المكان وعتبة الإهداء	303
III- المكان وعلاقته بالزمن والشخصية	306
1- المكان وعلاقته بالزمن	306
1-1- ممارسة الفعل الاستذكاري واسترجاع المكان	307
1-2- الاستشراف والانفتاح على المستقبل	310
2- المكان وعلاقته بالشخصية	312
2-1- المكان بين اغتراب الشخصية وعيها	313
ثالثا: شعرية التقنية المكانية في "حائط المبكى" (ملخص ومحاولة تركيب)	324-315
الفصل الرابع: شعرية الزمن الروائي في رواية "العشق المقدنس"	435-326
أولا: مفاهيم الزّمن الرّوائي	326
I. إشكالية المفهوم الزّمني	326
II. أنماط الأزمنة في النص الرّوائي	327
III. تقنيات الزّمن الرّوائي	337

1. النظام الزّمني (l'ordre Temporel)	340
2. الديمومة (la durée)	348
3. التواتر (la fréquence)	356
ثانيا: بنية الزّمن الرّوائي في رواية العشق المقدنس	360
I- الذاكرة النصية وتسريد المتخيّل	361
1-زمن القصة المتخيلة	362
2-زمن الوقائع	362
2-1 زمن الحلم	362
2-2 زمن الرحلة	365
II- شعرية التقنيات الزّمنية في "العشق المقدنس"	371
1-جماليّة النظام الزّمني	372
1-1- السرد الاستشرافي	372
1-2- السرد الاستذكاري	378
2-فنيات الديمومة السردية	384
2-1- آليات التسريع في الزّمن السردي	384
أ- بلاغة المجمل	384
ب- أسرار الحذف	390
2-2- آليات تبطيء الزّمن السردي	395
أ- جماليّة السرد المشهدي	395
ب- جماليّة الوقفة الوصفية	406
3-بلاغة التواترات السردية	414
3-1- دلالة التواتر الانفرادي	415
3-2- ذاكرة التواتر التكراري	419
3-3- كثافة التواتر التكراري المتشابه	421
ثالثا: شعرية التقنيات الزّمنية في "العشق المقدنس"(ملخص ومحاولة تركيب)	435-423
الخاتمة	444-437
قائمة المصادر والمراجع	472-446
الملحق	476-474

الفهرس	483-478
ملخص البحث (باللغة العربية والإنجليزية)	

ملخص البحث

- **الملخص باللغة العربية:**

تَحرّت الدراسة مواطن الشعرية في روايات "عز الدين جلاوجي" من خلال البحث عن الآليات والتقنيات السردية المبتكرة في خطابه الروائي، وكشفت عن خصائص المغامرة الإبداعية وموضع الانحرافات في الطرائق الفنية السردية المنفتحة على التجريب، انطلاقا من الخطة المنهجية التي تم رسمها بالاعتماد على «**منهج الشعرية البنيوية في تحليل السرد**» لتحقيق غاية البحث.

ابتداءً من **المدخل التمهيدي** الذي يتناول أسئلة الشعرية ومقاربة مفاهيمها ورصد اختلافاتها المنهجية، وبعدها الولوج إلى **الفصل الأول**، وقوفا عند التمهيد النظري الذي يخص طرائق السرد الأدبية وأشكالها المتعلقة بالصيغة والرؤية السردية والصوت السردي، ثم الكشف عن شعرية الإبداع فيها واستبان مظاهر اشتغالها وجماليتها في رواية "عناق الأفاعي".

ومن ثم الذهاب إلى **الفصل الثاني** الذي يضم مقاربة نظرية لمفهوم الشخصية الروائية وأهميتها في النقد البنيوي، ليأتي استخراج ملامح الاشتغال الجمالي في بنائها في المحكي الروائي "الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجّال".

وبعد ذلك جاء البحث في بلاغة التقنية المكانية في **الفصل الثالث** انطلاقا من حوصلة نظرية لمفهوم المكان الروائي وأهميته وأشكاله في النقد المعاصر ورصد الانزياحات الدلالية عبر جمع أشكال وصور الأمكنة في النص الروائي "حائط المبكى".

وصولا **للفصل الرابع** والبحث عن شعرية التّقنيّات الزمنية وجماليات اعتمادها في رواية "العشق المقدنس" بدءا بتمهيد نظري يُقدّم مفاهيم الزمن وإشكاليته في النقد الروائي وأشكال حضوره وآليات دراسته ليتم تنظيمها تطبيقيا حسب جمالية النظام الزمني وبلاغة تقنيات الديمومة وبلاغة التواترات السردية.

لينتهي البحث ببلورة جملة من النتائج في شكل استنتاجات تم التوصل إليها خلال الأربعة فصول، التي أكدت على ميزة الكتابة والطرائق الفنية المغايرة للمألوف السّردي لدى الروائي "عز الدين جلاوجي" وفرادة خطابه الروائي.

- **Abstract in English**:

The study investigated the poetic areas in the novels of the writer "Azzedine Djelaoudji" by searching for innovative narrative mechanisms and techniques in his narrative speech, and revealed the characteristics of creative adventure and the location of deviations in narrative artistic methods open to experimentation, based on the methodological plan that was drawn up based on the **"structural Poétics approach to narrative analysis"** to achieve the research goal.

Starting from **the introductory introduction** that deals with poetic questions, approaching its concepts and monitoring its methodological differences.

Then entering the **first chapter**, standing at the theoretical introduction, which concerns the literary narrative methods and forms related to the formula, narrative vision, and narrative voice, then revealing the poetry of creativity in it and identifying the manifestations of its work and aesthetics in the novel "Hug of snakes".

Then going to **the second chapter**, which includes a theoretical approach to the concept of the novelist character and its importance in

structural criticism, to come extracting the features of aesthetic work in its construction in the novelist "Love at night in the presence of the one-eyed Dajjal".

After that, the research came into the rhetoric of spatial technology in **the third chapter**, starting from a theoretical summary of the concept of the novelist place, its importance and forms in contemporary criticism, and monitoring semantic shifts by collecting forms and images of places in the novelist text "The Wailing Wall".

down to **the fourth chapter** and searching for the poetry of temporal techniques and the aesthetics of their adoption in the novel "Al-Ishk- Al –Muqadans", starting with a theoretical introduction that presents the concepts of time and its problem in novelist criticism, forms of its presence and mechanisms of study to be organized practically according to the aesthetics of the temporal Order and the eloquence of *duration* techniques and rhetoric Narrative frequencies.

The research ended with the crystallization of a number of results in the form of conclusions reached during the four chapters, which emphasized the advantage of writing and artistic methods different from the narrative norm of the novelist "Azzedine Djelaoudji" and the uniqueness of his novelist discourse.

People's Democratic Republic of Algeria
Ministry of Higher Education and Scientific Research
20 August 1955 University – Skikda-

Faculty of Arts and Languages **Department of Arabic Language and Literature**

Thesis for PhD (the third Phase LMD)

The Poetic of the Novelist Discourse in the Novels of Azzedine Djelaoudji

Specialty: Criticism and Analysis of Discourse

Presented by:
Lamia Heouaine

Framed by Pr:
Alloui Nassima

Members Of Jury :

First and last Name	Status	Grade	University
Nabil Boussélіou	President	Professor	University 20 August 1955 Skikda
Alloui Nassima	Reporter	Professor	University 20 August 1955 Skikda
Diab Kadid	Examiner	Professor	University of the Mentouri Brothers - Constantine1
Othman Rawaq	Examiner	Professor	20 August 1955 University Skikda
Nadia Khaoua	Examiner	Professor Lecturer A	Mohamed Cherif Messaadia University - Souk Ahras
Anis Filali	Examiner	Professor Lecturer A	University 20 August 1955 Skikda

Academic year 2024/2025