الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر2 – أبو القاسم سعد الله

كلية الآداب واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية السرد في روايات محمد مفلاح
- دراسة نماذج -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص: السرديات العربية القديمة والحديثة

إعداد الطالب: إبراهيم بن طيبة

السنة الجامعية: 2018م/2019م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر2 – أبو القاسم سعد الله

كلية الآداب واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية السرد في روايات محمد مفلاح
- دراسة نماذج -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص: السرديات العربية القديمة والحديثة

إعداد الطالب: إبراهيم بن طيبة

السنة الجامعية: 2018م/2019م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر2 – أبو القاسم سعد الله

كلية الآداب واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية السرد في روايات محمد مفلاح
- دراسة نماذج -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص: السرديات العربية القديمة والحديثة

إعداد الطالب: إبراهيم بن طيبة إشراف الدكتور: صالح الدين ملفوف

السنة الجامعية: 2018م/2019م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر2 – أبو القاسم سعد الله

كلية الآداب واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية السرد في روايات محمد مفلاح
- دراسة نماذج -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

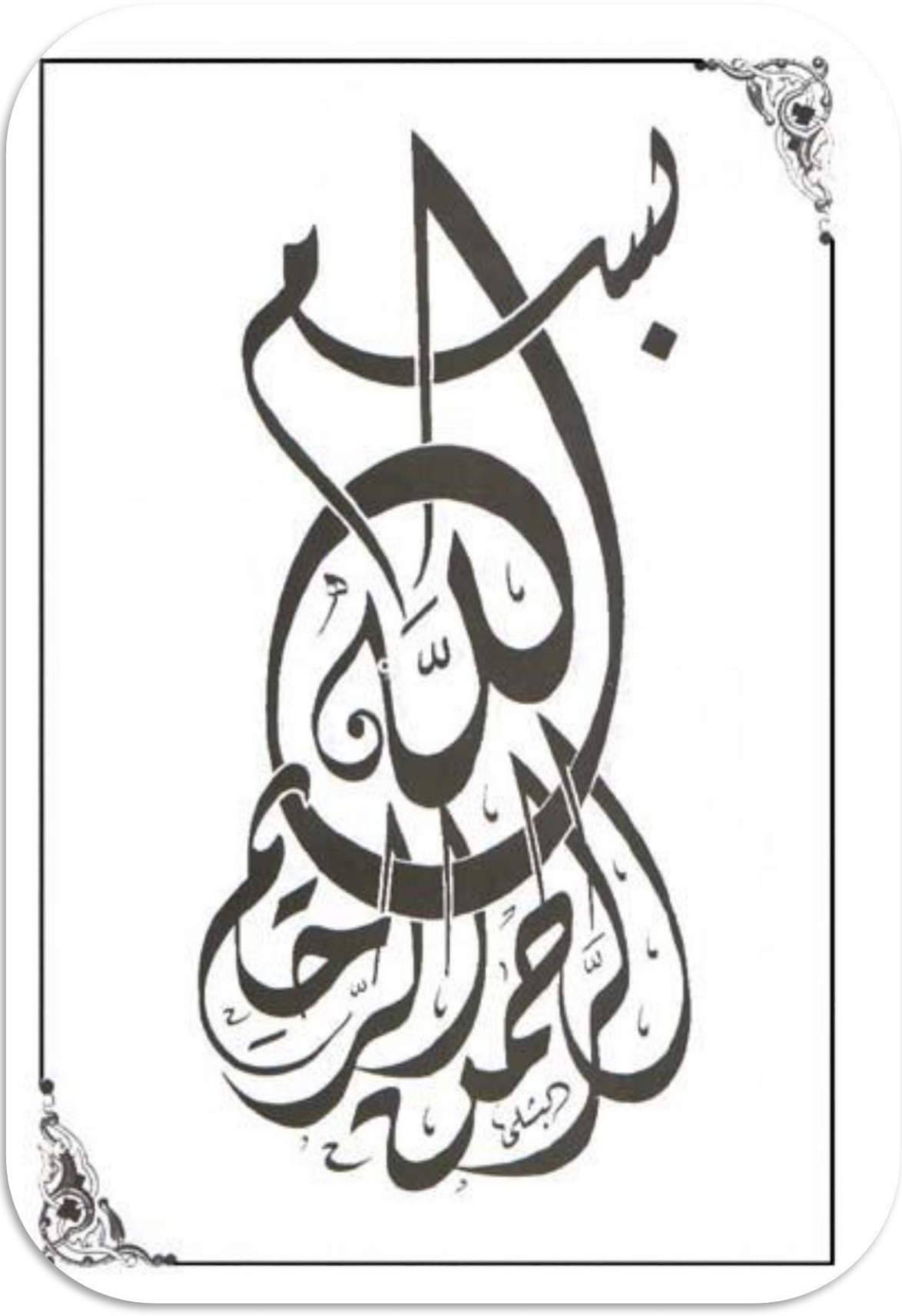
تخصص: السرديات العربية القديمة والحديثة

إعداد الطالب: ابراهيم بن طيبة إشراف الدكتور: صالح الدين ملفوف

أعضاء لجنة المناقشة:

– أ. د علي ملاحي	جامعة الجزائر2	(رئيسا)
– أ. د صالح الدين ملفوف	جامعة الجيلالي بونعامة	(مشرفا ومقررا)
– أ. د امحمد عماري	جامعة علي لونيسي	(عضوا مناقشا)
– د. فاطمة قسول	جامعة علي لونيسي	(عضوا مناقشا)
– د. محرزية عوادي	جامعة الجزائر2	(عضوا مناقشا)
– د. فاطمة الزهراء بن يحيى	جامعة جامعة الجزائر2	(عضوا مناقشا)

السنة الجامعية: 2018م/2019م


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن

يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ

وَالَّذِينَ أَوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ والله

بما تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ

صدق الله العظيم

سورة المجادلة: 11

إلى من ربتني، وأنارت دربي، وأعانتني بصلواتها في خلواتها... إلى أغلى إنسان في هذا الوجود: أمي الحبيبة.

إلى من عمل بجد وكد، وعلمني معنى الكفاح، وأوصلني إلى ما أنا عليه اليوم: أبي الكريم أدامه الله سندا لي.

إلى إخوتي.

إلى كل الأصدقاء و الأحباب دون استثناء...

شكر وتقدير

الحمد لله الذي أنار لنا دروب العلم والمعرفة، وأعاننا على أداء هذا الواجب، ووفقنا في إنجازه

أشكر الله عز وجل على نعمته ومنته هذه، وأسأله أن يجعل عملي هذا، علما يُنتفع به في الدنيا والآخرة.

أتوجه بجزيل الشكر والعرفان، إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد لإنجاز هذا العمل، وتذليل ما واجهتني من صعوبات، وأخص بالذكر الأستاذ المشرف: الأستاذ الدكتور "صالح الدين ملفوف"، الذي لم يبخل عليَّ بتوجيهاته ونصائحه القيِّمة، ودعمه المعنوي الكبير، في سبيل إتمامه على هذه الشاكلة، فجزاه الله عني كل الجزاء، وله مني كل الاحترام والتقدير.

كلمة شكر أخص بها أساتذتي الأعزاء -أعضاء لجنة المناقشة- الذين سأنال شرف تقويمهم وتقييمهم لبحثي هذا.

ملخص باللغة العربية

مثلما يخضع اختيار البحث –منهجيا– لعدة دوافع وأسباب، خضع اختيارنا لموضوع: الشعرية السردية في روايات محمد مفلاح "همس الرمادي"، "شعلة المائدة"، "شبح الكاليدوني"، "أيام شداد" لمحمد مفلاح إلى عديد العوامل، نجملها في أن هذا العمل الروائي هو أحد إنتاجات المبدع الأخيرة، تناول فيه عديد القضايا المتعلقة بالحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية في المجتمع الجزائري في حقبة معينة، كما تمثل نظرة الروائي الخاصة بتلك الحقبة. وهناك سبب آخر يكمن في تميز هذه الروايات ببعض خصوصيات الرواية الجديدة خاصة في بنيتها الشكلية، مما يجعلها موضوعا مناسبا للدراسة، ناهيك عن أنها نموذج فعلي يمثل القفزة النوعية التي حققتها الرواية الجزائرية، ويمكنها من بلوغ منزلة معتبرة في الأوساط العربية والعالمية على حد سواء.

تهدف هذه المذكرة الموسومة بعنوان: الشعرية السردية في روايات "همس الرمادي" لمحمد مفلاح إلى الإجابة عن مجموعة من التساؤلات التي يثيرها هذا الموضوع، من قبيل: أين تكمن جماليات السرد في رواية "همس الرمادي" لمحمد مفلاح؟ وكيف عرض الروائي أحداث روايته؟ وما هي التقنيات التي اعتمدها في سبيل تطويرها؟ وكيف قدم الروائي البنية الزمنية والمكانية في هذا العمل؟ وكيف صنف الروائي شخصيات عمله هذا؟.

تكمن أهمية تناول دراسات من هذا النوع في تسليط الضوء على الإنتاجات الروائية الجزائرية المعاصرة، بعيدا عن الأعمال الروائية المتداولة هي وأصحابها والمطروقة بالبحث سلفا، وتندرج هذه الدراسة في خانة الدراسات الأدبية التي جعلت من السرد وآلياته وأدواته الإجرائية منهجا لها، ناهيك عن بعض المناهج الأخرى التي كانت بمثابة الوسائلالمساعدة على تطبيق المنهج البنيوي الذي يعد أساس هذه الدراسة، كالمنهج النفسي والاجتماعي... وغيرهما.

يحتاج الباحث في سبيل إنجاز بحث من هذا النوع إلى مجموعة من الأدوات الإجرائية المساعدة، كالنظريات السردية التي تقارع النصوص وعناصرها، من أحداث، وشخصيات، وزمن، ومكان... وغيرها، والإحاطة التامة بأسس المناهج السياقية والنسقية ومعالمها، ذلك أنها المعين الرئيس قبل خوض غمار الدراسة التطبيقية وما تحتويه في ثناياها.

إن الهدف من إنجاز البحث هو تحقيق نتائج وأهداف تؤكد الطريق السليم والقويم الذي سلكه الباحث، ومن النتائج المحققة نذكر: التقسيم الخاص الذي اعتمده محمد مفلاح لشخصيات هذا العمل الروائي، ناهيك عن التقديم الجمالي للبيئتين الزمنية والمكانية وأنواعهما، وهذا يحيل على إحاطة الروائي التامة بالتقنيات السردية الحديثة والمعاصرة، وحسن توظيفها في أماكنها ومواضعها، مما يؤكد على تمكن صاحب العمل من الكتابة الروائية وما تقتضيه من ميكانيزمات.

المقدمة

ارتبط ظهور الفن الروائي بتعدد أنماط الحكي، التي عرفتها شعوب العالم وتناقلتها فيما بينها جيلا إثر جيل، والرواية في أبسط تعريفاتها: هي ذلك العالم الجميل، بأحداثه، وشخوصه، وأزمنته، وأمكنته، ولغاته، وما يميز كل ذلك من خصيب الخيال، وجميل الكلام، وهي لأجل هذا، من أهم الأجناس الأدبية انتشارا وصدارة في العصر الحديث، فضلا عن أنها من أهم الأشكال الكتابية، التي تفرض نفسها على القارئ والناقد على حد سواء، بوصفها هيكلا وبناء فنيا يبدأ تناميه من العنوان، ليتدرج في كماله ونضجه شيئا فشيئا إلى آخر مقطع فيه.

إن كل متن أدبي لا بد أن يكون محكوما ومضبوطا بما يحقق له أدبيته وشعريته، هذه الأخيرة التي اهتدى إليها **أرسطو** مؤسسا لمفاهيمها، واشتغل عليها –من بعده– الشكلانيون، بتنقيبهم عن قوانينها وتقنياتها، بما في ذلك السرد، لتتمخض عن هذه الجهود وتلك، مخابر مستقلة بذاتها، اهتمت ولا زالت بالعوالم السردية، سعيا منها لاستكشاف دقائقها وتفاصيلها، والإحاطة بجوانب الإبداع فيها، وتلمس مواطن الجمال والشعرية بداخلها.

يتسامى طموحنا في هذا البحث، إلى خوض مجال الشعرية، وهو مجال ضمن عشرات المجالات الدراسية، التي تخص عالم الرواية الفسيح، انطلاقا من الرواية الجزائرية الحديثة والمعاصرة، ممثلة في قلم روائي جزائري مميز ألا وهو **محمد مفلاح**، هذا الأخير الذي استطاع بفضل إنتاجاته الكثيرة –لا سيما في الآونة الأخيرة– أن يُوجِدَ لنفسه مكانة محترمة جدا في الساحة الروائية الجزائرية. وقد خُصِّصَتْ الدراسة في مقام أول، لجانب البناء، أي كيفية بناء العناصر التي يكتمل بها صرح العمل الروائي، أو المكونات التي يُبْنَى عليها هذا المعمار الأدبي، من: شخصيات، وزمن، ومكان، ولغة... وغيرها، من العناصر والتقنيات السردية المختلفة، خاصة في آخر النماذج الروائية التي جادت بها قريحة كاتبنا ومخيلته.

يرجع اختيارنا لشعرية السرد في روايات **محمد مفلاح**، إلى اهتمامنا الكبير بالرواية الجزائرية عامة، وأعمال هذا الروائي الجزائري خاصة، بصفته كاتبا متميزا، استطاع أن يلخص هموم أمته وشعبه، ويعبر عنها بطريقة فنية أخاذة، تؤكد مدى

تميزه، وتفسر المكانة الرفيعة التي أصبح يحتلها في الساحة الروائية الجزائرية، مع محاولة الوقوف على شعرية النص الروائي عنده، وتَتَبُّعِ مواطن الجمالية والفنية فيه.

ومرد هذا الاختيار أيضا، هو أن أعمال محمد مفلاح الروائية الأخيرة، تعرف إقبالا منقطع النظير من قِبَلِ القراء ومريدي الفن الروائي، لاسيما وأنها لا زالت ميدانا بكرا وخصبا للدراسة، ناهيك عن أنها تعرف اهتماما متزايدا وملفتا يوما بعد يوم، ومتابعة نقدية حثيثة ومتلاحقة في كل يوم.

إن اختيارنا لروايات محمد مفلاح دون سواها من الروايات الجزائرية لم يكن اعتباطيا، وإنما فرضته مجموعة من الدواعي وعديد من الأسباب، فبالإضافة إلى الذي ذكرناه:

– تنوع الإنتاج الروائي عند محمد مفلاح، وملامسة نصوصه للواقع الجزائري في عصوره وأزمنته المختلفة، وهي حديث عن بلاده الجزائر التي تشهد كل يوم مزيدا من الفوضى والتوتر–على حد تعبير الكاتب–، وبقدر ما يكون الواقع جديدا، يكون النص الروائي الذي يكشف عن هذا الواقع ذا شكل جديد وغير مألوف، وهذا هو الحاصل مع مؤلفات محمد مفلاح الروائية.

– يلتمس القارئ في روايات مفلاح مواطن الجراح والنزيف فوق بياض الورق، مما يستفزه بعنف ويستثيره نحو القراءة، فعندما تكون الكتابة مخضبة بلون الدماء، تصبح القراءة واجبا معنويا وقوميا، قصد الإلمام بالقضايا المتعلقة بالحياة الاجتماعية، والفكرية، والسياسية للمجتمع الجزائري في فترات متعاقبة ومتباينة، كما تمثل نظرة الروائي الخاصة لتلك الحقب، وموقفه منها ومن أبطالها وشخوصها.

– تميُّز الروايات قيد الدراسة ببعض خصوصيات الرواية الجديدة، خاصة في بنيتها الشكلية، مما يجعلها موضوعا مناسبا للأهداف التي وضعناها نصب أعيننا، فالرواية الجديدة تقتضي قراءة جديدة ونقدا جديدا أيضا، ومن ملامح الرواية الجديدة في مؤلفات مفلاح ما يلي:

* تدمير اللغة، أي إخراجها عما ألفه الناس في أساليب الكتابة الروائية.

* خلخلة المسار الزمني بتأخير ما ينبغي تقديمه وتقديم ما ينبغي تأخيره، وبعبارة أخرى، تفكيك "سلسلة" الزمن الروائي بحيث لا يكون خاضعا لقانون المنطق الزمني المتدرج، والتعمية على جريانه بشيء من التبهيت.

* العبث ببناء النص السردي حتى تصبح الرواية وكأنها بنية غائبة داخل النص السردي.

* الخروج بالمكان من مفهومه التقليدي وتحديداته الصارمة، ليتحول بقدرة قادر إلى شخصية تتحدث وتنفعل، وتضر وتنفع.

من أجل ذلك كله، تسنى لنا في هذا البحث، الانعتاق من غبار التقليد، الذي يقف عائقا أمام أي مطلب حداثي تقتضيه الحداثة نفسها، ونقصد بذلك حداثة الواقع، وحداثة الفكر الإنساني المتقلِّب باستمرار. و(شعرية السرد) رؤية نظرية ونقدية متخيَّلة، شقها الأول: هو البحث عن قانون الإبداع والركض وراء عبقريته (أدبيته)، أما شقها الثاني: (السرد)، فهو الأدبُ نفسُه.

وإيمانا منا بصعوبة –إن لم نقل استحالة– الإلمام بكل الكتابات الروائية عند محمد مفلاح، وقع اختيارنا على آخر ما أنتج المؤلف في هذه الفترة، مع مراعاة النماذج الروائية التي اختلفت مواضيعها بعضا عن بعض، نشدانا منا لتوسيع دائرة البحث، والتنويع في مجالات الدراسة، حتى لا تكون اجترارا وإعادة لما قيل وكُتب، إنْ على مستوى البناء، أو على مستوى الموضوع، مع محاولة تتبع المنحى التطوري الجمالي والفني المتصاعد الذي شهدته ولازالت تشهده أعماله، ولهذا الغرض، آثرنا التركيز على الروايات التالية: (شعلة المايدة)، و(همس الرمادي)، و(شبح الكليدوني)، و(أيام شداد)، هذه الأخيرة التي تعد آخر ما أنتج الكاتب، حد الساعة التي ندرس فيها أعماله.

وقد سعت هذه الدراسة للإجابة عن مجموعة من الإشكاليات والتساؤلات، تأتي في طليعتها الإشكالية الرئيسية التالية: أين تكمن شعرية السرد في روايات محمد مفلاح محل الدراسة؟. وتتفرع عن هذه الإشكالية المحورية، مجموعة من الإشكاليات الفرعية، من قبيل: هل عرض الروائي أحداث رواياته بطريقة جديدة؟، أم عرضها بما هو

متواضع ومتعارف عليه؟، وما هي التقنيات التي اعتمدها في سبيل تطويرها؟، وكيف قدَّم البنية الزمنية والمكانية في رواياته؟، وكيف صنَّف شخصيات أعماله؟، وهل وُفِّقَ في تغيير أنماطها من رواية لأخرى؟، أم أنه لم يستطع التخلص والفكاك من النموذج الكلاسيكي للبطل؟. هذه الأسئلة وغيرها مما سيتبادر عبر طريق البحث، هي التي سنعمل على الإجابة عنها، ولن يتحقق هذا المبتغى، إلا إذا كنا على بيِّنة من الخطوات التي سنمشي عليها، وكنا على تبصُّر بالتصميم العام الذي يؤطرها.

تهدف هذه الأطروحة، إلى تَلَمُّسِ مواطن الأدبية والجمالية في مؤلفات محمد مفلاح الروائية، مع تتبُّع نشأة الشعرية وتطورها نظريا في مقام أول. بالإضافة إلى دراسة تقنيات الروائي وبعض أنماطه، ومدى تأثره وتأثيره في الخطاب السردي –نظريا وتطبيقيا– في مقام ثان. إلى جانب مقاربة اللغة، لإبراز أهميتها في الأعمال المخصوصة بالدراسة، وإبراز تعددية أشكالها، ودراسة التبئير فيها، أي وجهات النظر المختلفة التي اكتنفتها.

بغية تحقيق الأهداف المتوخاة من هذا البحث، ارتأينا تقسيم هذا العمل –حسب ما اقتضته طبيعة الإشكاليات المطروحة– إلى ثلاثة فصول، مسبوقة بمقدمة ترسم للقارئ صورة عامة عنه، وفصل تمهيدي اخترنا له عنوان: الشعرية والسرد، يكون بمثابة إطلالة لابد منها قبل المرور إلى الفصول، فكان ميدانا خصيبا للمفاهيم اللغوية والاصطلاحية، والاتجاهات النظرية الخاصة بالشعرية والسرد، وتقاطع الشعرية مع السرد، لتتداخل الأجناس فيما بينها، كل ذلك قبل الولوج إلى عالم الإجراء والتطبيق، رغبة في تجنُّب أي سوء تناول أو فهم خاطئ لهذه المصطلحات في غير ما يخدم البحث.

ولئن كان الفصل التمهيدي، رصدا للمفاهيم والاتجاهات النظرية، فإن الفصل الأول المعنون بـ: الشخصية الروائية، خصصنا المبحث الأول منه لمفهوم الشخصية وتطوره، وخصصنا المبحث الثاني لأنواعها وتصنيفاتها، والثالث لشخصيات النماذج الروائية التي انتقيناها وكيفية تقديمها وتصنيفها من قبل الروائي. وأما الفصل الثاني الذي اخترنا له عنوان: الزمن الروائي، فتحدثنا في مبحثه الأول عن مفهوم الزمن لغة

واصطلاحا، عند العرب وعند الغرب، قديما وحديثا، وعرجنا في مبحثه الثاني على مستوياته ومفارقاته في الفن الروائي، وفي الثالث درسنا الترتيب الزمني المعتمد في الروايات محل الدراسة، على ضوء التقنيات الزمنية المُتَوَاضَعِ عليها، من استرجاعات واستباقات، ووظائف كل منهما، ومدى مساهمتهما في زعزعة بنية السرد، دون نسيان الالتفات إلى التقنيات الأخرى، كالتلخيص، والوقفة، والحذف، والمشهد. وأما الفصل الثالث، فكان مخصوصا بالمكان الروائي، تناولنا في مبحثه الأول مفاهيم مختلفة عن المكان، وإشكالية المصطلح الموظَّف في الدراسة، والتي أفضت إلى التعدد، من: حيز وفضاء وخلاء... وغيرها من المصطلحات الأخرى، وتناولنا في الثاني: أنواعه المختلفة، التي تراوحت مابين: المغلق، والمفتوح، وأمكنة العبور أو الانتقال، وخصصنا الثالث للجانب التطبيقي، بالوقوف على أنواع الأمكنة المفتوحة، والمغلقة، وأماكن العبور، مثلما وردت في الروايات قيد الدراسة، مع مقاربة ومقارنة بعضها ببعض، للوقوف على مدى تمكُّن الكاتب من التنويع فيما بينها، وتقديمها بطرق تختلف من عمل لآخر. وكانت محطتنا الختامية، حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها على مدار هذا البحث، والإجابة عن الإشكاليات المطروحة والمثارة آنفا.

تحتاج الإجابة عن تساؤلات البحث المشار إليها أعلاه، اعتماد مجموعة من الآليات والأدوات الإجرائية، ممثلة في المنهج أو المناهج المختلفة، وقد اعتمدنا في سبيل ذلك: المنهج البنيوي بوصفه المنهج الأساس في البحث، مع تدعيمه وتطعيمه بمجموعة من المناهج الأخرى، تكون بمثابة وسائل مساعدة على تطبيق هذا الأول، كالمنهج الجمالي الفني، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا، على بعض المصادر والمراجع، التي أنارت لنا الطريق ويسّرت لنا السبيل، أهمها: روايات "محمد مفلاح" التي انتقيناها لهذا الغرض، وهي: (شعلة المايدة)، و(همس الرمادي)، و(شبح الكليدوني)، و(أيام شداد). هذا عن المصادر، أما عن أهم المراجع، فنذكر منها مثالا لا حصرا: (مفاهيم الشعرية) **لحسن ناظم**، و(مفاهيم الشعرية) **لثامر الغزي**، و(الشعرية العربية: مرجعيتها وإبدالاتها النصية) **لمشري بن خليفة**...، وكذا بعض المراجع المترجمة، مثل: (الشعرية) لمؤلفه

تزيفيتان تودوروف، و(النظرية الشعرية) **لجون كوهن**، و(قضايا الشعرية) **لرومان جاكبسون**.

وإن كنا بالطبع، قد وجدنا دراسات عديدة، تناولت الرواية الجزائرية ضمن توجه عام، لم يجعل السرد منتهى غايته، كما لم تخل المكتبة النقدية من دراسات، تناولت واحدا أو أكثر من الروائيين الجزائريين، باحثة في إبداعه الأدبي من زاوية معينة، مثل: كتاب (الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام) **لمحمد مصايف**، وكتاب (الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع) **لعبد الفتاح عثمان**، ورسالة جامعية بعنوان: (توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة) **لعبد الحميد بوسماحة**، وأخرى بعنوان: (أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية) **لمحمد بن مرزوقة**، وثالثة **لسعيد هوارة** حاملة لعنوان: (الواقعية في روايات عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار)، فقد صادفتنا كذلك طائفة من مذكرات التخرج لمرحلتي الليسانس والماجستير، التي تناولت أعمال "محمد مفلاح" من زاوية أو من أخرى، مثل: الثورة في روايات محمد مفلاح: دراسة تحليلية تطبيقية، وهي مذكرة ليسانس من إعداد الطالب: شارف حميدة، وإشراف الأستاذ: محمد ساري بجامعة مولود معمري – تيزي وزو، في الموسم الجامعي: 1996م/1997م، ومذكرة الماجستير الحاملة لعنوان: العناصر المكانية والتأثيثات المشهدية في عالم محمد مفلاح الروائي، التي أعدها الطالب: أحمد مولاي الكبير، وأشرف عليها الدكتور لحسن كرومي بجامعة بشار سنة 2011م، ومذكرة الماجستير أيضا التي أعدتها الطالبة: سهام بولسحار، وأشرف عليها الدكتور: رشيد كوراد بجامعة الجزائر خلال الموسم الجامعي: 2011م/2012م، وحملت عنوان: التناص التاريخي في رواية (شعلة المايدة) لمحمد مفلاح، ونذكر أيضا: تشكيل التراث في أعمال محمد مفلاح الروائية، وهي مذكرة لنيل شهادة الماجستير، أعدتها الطالبة: زهية طرشي، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور: محمد صالح مفقودة بجامعة محمد خيضر – بسكرة، خلال الموسم الجامعي: 2015م/2016م.

هذا عن مذكرات الليسانس والماجستير، وأما عن رسائل الدكتوراه والأطروحات الجامعية، فنذكر على سبيل المثال لا الحصر: بنية الخطاب الروائي عند محمد مفلاح، التي أعدها الطالب: سعيد خليفي، وأشرف عليها الدكتور: جيلالي بن يشو بجامعة تلمسان، خلال الموسم الجامعي: 2011م/2012م، وجمالية المكان في الرواية الجزائرية (محمد مفلاح أنموذجا)، التي أعدتها الطالبة: فاطمة الزهراء بن يحيى، وأشرف عليها الدكتور علي ملاحي بجامعة الجزائر، خلال الموسم الجامعي: 2012م/2013م، وبنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، التي أعدها الطالب: أحمد زاوي، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور: عبد الحليم بن عيسى بجامعة وهران، في الموسم الجامعي: 2014م/2015م، والأبنية السردية في الأعمال غير الكاملة لمحمد مفلاح، التي أعدها الطالب: أحمد سويفي، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور: مفتاح عروس بجامعة الجزائر2، خلال الموسم الجامعي: 2015م/2016م، وتشكل النص السردي عند محمد مفلاح في ضوء البعد الإيديولوجي، من إعداد الطالبة: كريمة رقاب، وإشراف الأستاذ الدكتور: بلقاسم مالكية بجامعة ورقلة، خلال الموسم الجامعي: 2016م/2017م، وأخيرا: جماليات الخطاب السردي في روايات محمد مفلاح بين خصوصية الصيغة وطبيعة الواقع، التي أعدتها الطالبة: حورية بن عتو، وأشرف عليها الدكتور: عبد الهادي بلمهل بالمدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة، خلال الموسم الجامعي: 2017م/2018م.

ولم تكن رحلتنا مع الشعرية والسرد، خالية من المجابهات والتوترات، فقد واجهتنا في سبيل إنجاز هذا البحث، صعوبات وعقبات عديدة، شكلت في الوقت نفسه تحديا وحافزا للمضي قدما نحو الهدف المنشود، لعل أهمها: تَشَعُّبُ الموضوع وبالتالي صعوبة السيطرة عليه، وتَعَدُّدُ الآراء والنظريات والمناهج التي تعاقبت على دراسة الشعرية والسرد، مما انعكس على الساحة التنظيرية والتطبيقية، في هيئة آليات ومفردات أكثر اتساعا وتعددا. وكذا كثرة المصادر والمراجع التي تطرقت لموضوع الشعرية، مما يجعل الباحث في حيرة من أمره، حول أي المراجع يعتمد، خاصة وأننا في كثير من الأحيان، وجدنا المعلومة نفسها معادة وبشكل لافت، ناهيك عن صعوبة

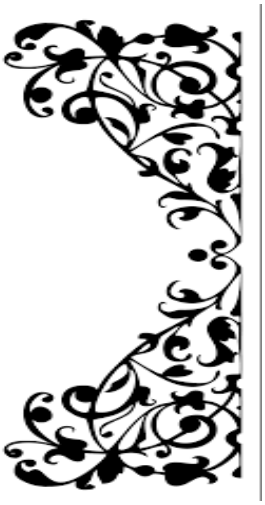
الموضوع، الكامنة في اشتراكه ما بين الحقلين النقديين العربي والغربي، مما يحتم على الباحث أن يكون ملما بالمراجع المختلفة، خاصة المترجمة منها.

وقد قادنا هذا التضخم في حجم النظري، إلى انتقاء مجموعة من التقنيات السردية التي ارتأينا أنها ستوفر لنا مقاربة منهجية مقبولة للرواية الجزائرية، ومنها روايات محمد مفلاح، كما قادنا ذلك، إلى عرض أهم النظريات الشعرية والسردية، بطريقة نحسبها ميسرة وعلى درجة من الوضوح، جنبتنا الخوض في التفاصيل الدقيقة التي تشتت أكثر مما تجمع.

لا يسعنا في الأخير، إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان، لكل من قدم لنا يد العون، ونخص بالذكر: الأستاذ الدكتور صالح الدين ملفوف، الذي كان نعم الموجه والقدوة، من خلال ملاحظاته القيِّمة والسديدة، التي مثلت مفتاحا لكل ما استغلق في رحلة البحث، وأكسبتنا ثقة في النفس، لإتمامه على هذا الوجه الذي أضعه بين أيديكم. والشكر موصول أيضا لأعضاء لجنة المناقشة، على تكرمهم بقراءة الرسالة وتصويبها، وإفادتنا بتوجيهاتهم وتقويماتهم السديدة، دون نسيان جامعة أبي القاسم سعد الله على احتضانها لهذا العمل، الذي سيكون بحول الله إضافة نوعية في رفوف مكتباتها، وتمهيدا لأعمال ومواضيع تخرج أخرى.

ونسأل الله التوفيق والسداد.

Bentayba



الفصل التمهيدي
الشعرية السردية

المبحث الأول: الشعرية

المبحث الثاني: السرد

المبحث الثالث: شعرية السرد وتداخل الأجناس

المبحث الأول
الشعرية

1- الدلالة اللغوية والاصطلاحية للشعرية:

لا يوجد مفهوم شامل ونهائي للشعرية، في الدراسات الغربية والعربية الحديثة على حد السواء، بسبب اشتباك معانيها، وتنوع تعريفاتها، وهذا يعود -بالطبع- لتاريخ الشعرية القديم، وتعدُّد المدارس النقدية والأدبية، التي تكفلت بدراسته من زوايا مختلفة، ووجهات نظر متعددة، تأتلف حينًا، وتختلف أحيانًا.

ونظرا لطبيعة هذا المصطلح الصعبة الإمساك، واختلاف المفاهيم حوله، فإنه يصعب تحديد مفهوم دقيق له، وهذا ما أشار إليه **حسن ناظم** بقوله: «وسيبقى البحث في الشعرية، محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا، ومهما نظر المنظرون في الشعرية، وعلى الرغم من كل الكلام الذي قيل فيها، فسيكون من الأجدى جماليا أن نعد الشعرية قضية مسكوتا عنها، لكي نفتح في النهاية أفقا جديدا للاستكشاف[1]»، ولهذا سنحاول تعقب هذا المصطلح، لتكون البداية من العرب.

أ- دلالة الشعرية عند العرب:

انحصر ميدان الشعرية في النقد العربي القديم في المجال الشعري، كونه المظهر السائد في الإبداع الأدبي، أثناء تلك الحقب القديمة، وقد شغل مكانة مرموقة في نفوس العرب، فهو مبلغ حكمتهم، والحافظ لتاريخهم وأنسابهم، وهو ما أشار إليه **جمال الدين بن الشيخ** حين قال: «... لا لأن الشعر كان النتاج الوحيد لهذه الثقافة، ولكنها تعني أن الشعر كان نتاجها الأول، وأنه كان التعبير الأكثر دلالة...، وتمثيلا لأصالة عبقريتها.»[2].

تميز النقد الذي واكب هذا الصنف من الشعر، باعتماده على الذوق الشعري، والمفاضلة بين الشعراء، على نحو ما كان عند **النابغة الذبياني** وغيره من أقرانه، ولم يخل الشعر الجاهلي من معايير وقواعد تضبطه، حين التزم الشاعر بتلك الخطوط

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1994م، ص 10.

[2]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص 05.

العريضة في بناء القصيدة، إلا أن هذا التنظير النقدي، في هذه المرحلة بالذات، كان قليلا وبدائيا، خاصة وأن «النقاد الذين يحكِّمون الذوق في أحكامهم، عجزوا عن تحديد خصائص الجودة أو تعليلها، بالوقوف على السمات التي تميِّز شاعرا عن آخر، وأن مقاييسهم في المفاضلة غالبا ما تكون خارج نصية، مما لا يساعد على تحديد مفهوم الشعرية عندهم، بل لا نجد في نقدهم، أية إشارة إلى العناصر الأساسية التي يبنى عليها الشعر، كالموسيقى، والصور البيانية، واللغة.»[1].

بمجيء الإسلام، انبهر العرب بالنص القرآني، الذي تحداهم في لغتهم، مما نجم عنه انبثاق للدراسات اللغوية، التي جعلت من القرآن الكريم محورا لدراساتها، بوصفه المعجزة الخالدة، التي عجز عن الإتيان بها أو بمثلها بنو البشر جميعا.

سنحاول في أول المقام، تتبُّع المعاني التي ميَّزت المصطلح في المعاجم العربية القديمة، للوقوف على مدى تطور المصطلح ومفهومه، فقد ورد في (مقاييس اللغة): أن «الشين والعين والراء أصلان معروفان، يدل أحدهما على ثباتٍ، والآخر على عِلْمٍ وعَلّم...، شعرت بالشيء: إذا علمته وفطنت له...»[2].

أما **الأزهري** فذهب إلى القول: «الشعر: القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع: أشعار، وقائله: شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر غيره، أي: يعلم... وسمي شاعرا: لفطنته.»[3].

ويقف صاحب معجم (لسان العرب)، غير بعيد عن هذه المعاني السابقة، إذ يقول: «شعر: بمعنى علم...، وليت شعري، أي: ليت علمي، والشعر: منظوم القول،

---

[1]– حسين مزدور، الشعرية العربية في التراث النقدي، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، عدد أكتوبر 2004م، ص 80.

[2]– أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، مقاييس اللغة، مادة (شعر)، دار الفكر، دمشق، ج3، د ط، 1979م، ص 209.

[3]– أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (شعر)، دار صادر، بيروت، ط1، 1979م، ص 331.

غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وقائله: شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر غيره.»[1].

وفي القرن الثاني للهجرة، يطالعنا العرب بمصطلح نابع من البيئة المحلية، ليعبِّر عن الشعرية، التي تجعل من الشعر شعرا حقا، وتعبِّر عن جودته وقوة سبكه، ونقصد بذلك: مصطلح "الفحولة"، الذي تناوله **الأصمعي** و**ابن سلام الجمحي**، وقد اقتصرت "الفحولة" عند "الأصمعي" –مثلا– على الجانب اللغوي فقط، وحصرها في الشعراء الجاهليين والمخضرمين فحسب، بعكس "ابن سلام الجمحي" في كتابه (طبقات فحول الشعراء)، الذي امتد بها إلى شعراء بني أمية، وعمد إلى تقنين الشعر وتقعيده، ورأى أن «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن،...»[2]، وتظهر جليا مماثلة مصطلح الصناعة، لمصطلح الشعرية من حيث المفهوم، الذي يعني قواعد بناء الإبداع الأدبي ومعاييره، فالشعر باعتباره صناعة، يحتاج إلى الدقة والإتقان، ولابد للشاعر من خبرة ومهارة، حتى يُخْرِجَ إبداعه في أحسن صورة وأبهى حلة.

يُعَدُّ كتاب (نقد الشعر) لصاحبه **قدامة بن جعفر**، من الكتب الأولى المهمة التي أسست –إضافة إلى كتب أخرى– لما يمكن أن نسميه (الشعرية العربية)، أو بالأحرى التي أسهمت في التأسيس لجمالية الشعر، مع محاولة رسم حدودها ومعالمها، وضبط قوانينها وقواعدها.

من الكتب المؤسِّسة للشعرية العربية عند القدماء أيضا، نذكر: (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، لمؤلفهما **عبد القاهر الجرجاني** في القرن الخامس للهجرة، وإن كانا في ظاهرهما يتناولان قضية القرآن الكريم، وسر الإعجاز فيه، أهو في اللفظ أم في المعنى؟، إلا أنهما يتكفلان بالتنظير لأدبية الكلام الفني أيضا، وقد جمع صاحبهما فيهما نظريته في النظم، وخَلُصَ إلى أن سر الإعجاز كامن في النظم، أي

---

[1]– محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مادة (شعر)، فصل الشين، دار صادر، بيروت، ط1، 1992م، ص 409.

[2]– محمد بن سلّام بن عبيد الله الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ج1، 1980م، ص 05.

في علاقة اللفظ بالمعنى، وكان لهذه النظرية تأثير كبير في علوم اللغة، فقد ورد عن الجرجاني: «والنظم عنده ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالاعتماد على خط المعاجم والنحو، حيث يسقط خط المعجم عموديا على خط النحو الأفقي، ويكون من وراء ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومه»[1].

ما يمكن استخلاصه مما تم عرضه آنفا، أن الشعرية العربية لم تتثبَّت دعائمها، كنظرية أدبية ونقدية قائمة بذاتها، إلا في العصر الحديث – كما سنرى–، بيد أن لها تاريخا موغلا في القِدَمِ، من خلال الجهود العديدة التي طالت ميدان الأدب.

إذا انتقلنا إلى العصر الحديث، ألفينا كثيرا من المعاجم العربية الحديثة، التي أدلت بدلوها أيضا في الشعرية ومفاهيمها المختلفة، نذكر منها مثلا:

- **معجم الرائد:** شَعَرَ، يشْعُرُ، شعْرا، وشُعْرى، وشِعْرى، ومَشْعُورة، ومَشْعُوراء، يعني به: أحس به، علم به، وللأمر فطن له[2]، بمعنى: الإحساس والإدراك.
- **معجم المنجد:** شَعَرَ، شعرا، قال الشعر شعورا، أي أحس وأدرك بإحدى الحواس الظاهرة أو الباطنة، والشعرية: صفة، ما تثير الأحاسيس، وشعور: حالة عاطفية تكون تعبيرا عن ميل أو نزعة[3].

في أواخر القرن التاسع عشر للميلاد، انبهر الأدباء بالمناهج العلمية الكثيرة، التي شهدتها مختلف العلوم والتخصصات في الغرب، وحاولوا إسقاطها على الأدب، مما نتج عنه نظريات وعلوم جديدة، كاللسانيات مثلا، وانعكس على الشعرية العربية، فظهرت العديد من المؤلفات التي حاول أصحابها من خلالها، تحديد مفهوم الشعرية، وسن قوانينها وأسسها، وتتبُّع مختلف المراحل التي مرت بها.

وقد لحقت ترجمة مصطلح (الشعرية) إلى العربية، عدة إشكاليات وأسئلة، مما أسفر عنه تسميات كثيرة، مثل: (الإنشائية)، و(الأدبية)، وهناك من أطلق عليه تسمية: (الشاعرية)، إضافة إلى (البويطيقا)، و(علم الأدب)...، وغيرها من

---

[1]– محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية ودراسات في النقد العربي القديم، ص 20.

[2]– ينظر، جبران مسعود، معجم الرائد، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 2001م، ص 748.

[3]– ينظر، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، مادة (شعر)، دار المشرق، بيروت، ط1، 2013م، ص 773.

المصطلحات الأخرى، ومرد إشكالية ترجمة هذا المصطلح وتعريبه، هو المنطلقات الفلسفية والمدارس، التي ينتمي إليها كل واحد ممن تكفلوا بذلك.

حاول الكثير من النقاد والدارسين العرب المحدثين، الخروج عن عباءة الغرب، وإعطاء مفهوم خاص بهم للشعرية، ونذكر منهم: **كمال أبو ديب**، الذي رأى في مؤلفه (في الشعرية)، أنها «خصيصة علائقية، أي أنها تجسيد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية، سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها.»[1].

ويواصل "كمال أبو ديب" في معرض حديثه عن الشعرية، «أن ما يُنْتِجُ الشعرية هو الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق أسميته الفجوة، أو مسافة التوتر، وخلق المسافة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكَرة.»[2]، وهذا يعني أن الشعرية هي التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضدية، وهو بهذا يلح على مسألة خلق الفجوة والتوتر، ويُحَمِّلُ اللغة الشعرية وظيفة صنع الفجوة[3]، و«أن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة، أو مسافة التوتر بين اللغة وبين الإبداع الفردي، بين اللغة وبين الكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد.»[4].

يعد **أدونيس** من أبرز النقاد العرب المعاصرين، الذين أبدوا اهتماما بالغا بموضوع الشعرية، يقول في هذا الشأن: «سر الشعرية هو أن تظل دائما كلام، لكي

---

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط1، 1991م، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر، أسماء بن مقن، مروة دقيش، شعرية اللغة في الرواية الحديثة (رواية أوبة) للدكتور باديس فوغالي، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، إشراف د. عاشور الزهراء، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الموسم الجامعي: 2017م/2018م، ص 24.

[4]– عبد العزيز إبراهيم، الشعرية العربية، ص 12.

تقدر أن تسمي العالم وأشياءه، أسماء جديدة. أي تراها في ضوء جديد، اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده وإنما تبتكر ذاتها.»[1].

كما تطرق "أدونيس" لعلاقة الشعرية بالنص القرآني، وربط هذا المصطلح بالفضاء القرآني، حين قال: «هكذا كان النص القرآني في تحول جذري وشامل، به وفيه تأسست النقلة من الشفوي إلى الشعري.»[2]، أي أن جذور الحداثة الشعرية العربية خاصة، والحداثة الكتابية عامة، كامنة في النص القرآني، «فالدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، ممهدة لشعرية جديدة، رافضة للشعرية القديمة، مظهرة أهم العوامل المؤثرة في الشعرية العربية، لاسيما في القرآن الكريم، الذي حققت معه نقلة نوعية من مرحلة الشفهية إلى التدوين والكتابة.»[3].

هناك العديد من الكتابات النقدية العربية الحديثة، التي عُنِيَ أصحابها بمفهوم الشعرية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: كتاب (الشعرية العربية) لصاحبه **جمال الدين بن الشيخ**، الذي خصصه لدراسة الشعرية في العصر العباسي، وقدَّم من خلاله إحصاءات دقيقة لمختلف المستويات الفنية في بناء القصيدة، وقد أفاد منه الكثير من النقاد بعده، وجعلوه مرجعا أساسا في مؤلفاتهم[4].

---

[1]– عبد العزيز إبراهيم، الشعرية العربية، ص 11.

[2]– أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000م، ص 33.

[3]– أسماء بن مقن، مروة دقيش، شعرية اللغة في الرواية الحديثة (رواية أوبة) للدكتور باديس فوغالي، ص 25.

[4]– ينظر، ربيعة براخلية، شعرية السرد القصصي عند جبران خليل جبران، مذكرة لنيل شهادة الماستر، تخصص: أدب عربي، إشراف: أ/ عبد الرحمان بن يطو، جامعة محمد بوضياف – المسيلة، 2014م/2015م، ص 19.

ب- دلالة الشعرية عند الغرب:

يُقْصَدُ بالشعرية في اللغة اللاتينية:

«Poétique (NF) 1- qui a rapport a la poésie (style poétique).

2- qui suscite une emotion esthétique

- Conception de la poésie»[1]

لا خلاف كبير بين النقاد الغربيين، حول مصطلح (الشعرية) من الناحية الشكلية، وكل ما في الأمر، اختلاف بسيط بين الفرنسيين (**poétique**)، وبين الإنجليز (**poétics**)، ولو عدنا إلى الجذور الفلسفية الأولى، لوجدنا **أرسطو** Aristot (القرن الرابع قبل الميلاد)، هو أول من استخدم هذا المصطلح، ليكون عنوانا لكتابه الشهير (فن الشعر)، لتعود -بذلك- الملامح الأولى لهذا المصطلح إلى الحضارة اليونانية. وتعد المحاكاة هي السبب الأول الذي يصير إليه الشعر، فقد ربط اليونان عملية الإبداع ككل، والشعر بشكل خاص، بالقدرة على المحاكاة والتقليد، لما هو واقعي أو متخَّيل[2]. هذا، ويعد **أفلاطون Aflatoon** من الأوائل الذين اهتموا بمصطلح المحاكاة ورَبْطِهِ بالفنون الإبداعية، فالإنتاج الإبداعي -من منظوره- «يبتعد بثلاث درجات عن الحقيقة الموجودة أصلا في عالم المُثُلِ، وهو في نظرته للمدينة الفاضلة، يستند إلى كل ما من شأنه أن يُقِيمَ حضارة على أسس متينة، من جميع النواحي السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، وحتى الفنية منها، فهو يدرك ما للفن من شأن عظيم في بناء قِيَمِ وشخصية الذي يُعِدُّهُ لبناء هذه الجمهورية، لذا حاول قصر الشعر على الجانب الموضوعي، الذي يخدم مصالح الدولة، من خلال تمجيد الأبطال والآلهة، لأن الشاعر الذي مهمته المتعة فحسب... ينقل الأمور المنفِّرة التافهة بمهارة... مما يؤدي في نظره إلى إثارة العواطف»[3]، وهذه الأخيرة في نظره، سبب انهيار الحضارات واندثارها.

---

[1]- Dictionnaire Hachette (edition 2010), directrice éditoriale, p 1269.

[2]- ينظر، إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط 1، 1996م، ص 137.

[3]- المرجع نفسه، ص 137-138.

ويُعَدُّ كتاب (فن الشعر) لأرسطو، أول كتاب تطرق إلى الأشكال الفنية، بما فيها الشعر، وشكلت المحاكاة المبدأ الأساسي الذي قام عليه هذا الكتاب، حيث يقول: «يبدو أن الشعر بوجه عام قد نشأ من سببين كليهما أصيل في الطبيعة الإنسانية:

1- المحاكاة الفطرية ويرثها منذ طفولته...

2- كما أن الإنسان على العموم يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة.»[1].

بيد أن نظرة "أرسطو" للأدب، باعتباره مجرد (محاكاة)، لم تنل قبول بعض النقاد، الذين رفضوا هذه الفكرة جملة وتفصيلا، واتهموا صاحبها بالقصور، وعليه أن يقدم رؤيا جمالية.

أما **تزيفيتان تودوروف Tzevetan Todorov**، فقد تأثر بآراء أرسطو وظهر ذلك جليا من خلال كتابه. وتعد الشعرية عند تودوروف: مجموعة من الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا جماليا، وتعطيه الفرادة والتميز. يقول: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تحليلا لبنية محددة وعامة، ليس العلم إلا إنجازا من إنجازاتنا الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى: يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية.»[2].

وقد حصر "تزيفيتان تودوروف" الشعرية في ثلاثة تعريفات، هي:

«1- كل نظرية داخلية للأدب.

2- مجموع الإمكانيات أو الاختيار الذي يمارسه كاتب ما، من كل الإمكانيات الأدبية الممكنة (في إطار النظام الموضوعاتي، ونمط التركيب، والأسلوب..إلخ).

---

[1]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: ابراهيم حمادة، الناشر مكتبة انجلو المصرية، (د.ط)، ص 75.

[2]- دليلة بوراس، شعرية السرد عند عمر بن أبي ربيعة، مذكرة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي، إشراف الدكتورة: رزيقة طاوطاو، جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي، الموسم الجامعي: 2014م-2015م، ص 09.

3- السنن أو القوانين المعيارية المؤسسة من طرف مدرسة أدبية معينة ومجموع القواعد التطبيقية التي يصبح استعمالها عندئذ إجباريا.»[1].

يُفْهَمُ من التعريفات السابقة، وبخاصة الأول منها، أن الشعرية هي الكشف عن المقولات والقوانين الجمالية، التي تمكنها من القبض- في الآن نفسه- على وحدة كل الأعمال الأدبية الإبداعية وتنوعها، ومن ثمة، لن يكون كل عمل فردي إلا مساهما في إبراز تلك المقولات، ومن هنا فإن الأعمال المحتملة وكذا المتحققة على حد سواء، سوف تتآزر من أجل تأسيس موضوع (الشعرية)[2].

وجمع **جيرار جينيت Gérard Genette**، بين ماضي الشعريات وحاضرها، فهي: «عنده من جهة قديمة، قِدَمَ ارتباطها بالثقافات البلاغية، ومن جهة أخرى جديدة، جدة ما عرفته من تحولات وتغيرات، باستفادتها من المباحث الهامة لعلوم اللغة واللسانيات.»[3]. وقد جاء بمفهوم واسع للشعرية، من خلال المقدمة التي خص بها كتابه (النص الجامع)، حيث قال: «الشعرية علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية.»[4].

وفي هذا المضمار أيضا، ما زلنا حد الساعة، ومنذ أكثر من قرن، نعتبر الشعر أكثر الأجناس الأدبية سموا وتميزا، وهوال نمط الذي ألغاه أرسطو في كتابه (فن الشعر).

وقد ترجم أوائل العرب كتاب (فن الشعر) لأرسطو، مثل: **أبو بشر متَّى بن يوسف القنائي** (ت328هـ) إلى (بويطيقا)، كما ورد المصطلح في كثير من النصوص النقدية العربية القديمة بدلالات مختلفة، «والتوسع في العبارة، بتكثير الألفاظ بعضا

---

[1]- تزيفيتان تودوروف، وأوزوالد ديكرو، المعجم الموسوعي لعلوم اللغة، ص 106.

[2]- حامدي سامية، شعرية النص الروائي في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، رسالة لنيل الماجستير في الأدب العربي الحديث، إشراف د/لمباركية صالح، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الموسم الجامعي: 2008م-2009م، ص 46.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات لجيرار جينيت، من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008م، ص25.

[4]- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) للنشر، بغداد، د.ت، د.ط، ص 05.

ببعض، وترتيبها، وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطابية أولا، ثم الشعرية قليلا قليلا...، انبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته، وبحسب خلقه وعاداته»[1]. وما يؤكد ذلك، هو قول **حازم القرطاجني**: «وكذلك ظن هذا، أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم، أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه، أي غرض اتفق على أية صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. إنما المعتبر عنده، إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية.»[2].

والملاحظ على هذا المصطلح في النصوص التراثية، أنه لا يحمل مفهوما نقديا ولسانيا، ذلك أن الشعرية: «لم يعرفها العرب القدماء بمعناها الحديث، وإنما ترددت عندهم ألفاظ من قبيل: شاعرية، وشعر، وشاعر، والقول الشعري، والقول غير الشعري، والأقاويل الشعرية، ثم ولج المصطلح في الدراسات الحديثة كعلم موضوعه الشعر، أو علم الأدب.»[3].

وفي هذا المقام، نستثني نص "حازم القرطاجني"، لأن لفظ الشعرية في نصه السابق، يحمل مفهوما نقديا، فالقرطاجني رفض أن يكون الشعر تنظيما عشوائيا للألفاظ والأغراض، لأن للشعرية قوانين تتحكم في الشعر وعملية بنائه.

وأما المصطلح كمفهوم نقدي ولساني في الدرس الأدبي الحديث، فهو المفهوم الذي يعالج الوظيفة الشعرية، من جملة الوظائف الأخرى في نص ما، أي أنها تهتم بالوظيفة الشعرية والأدبية، بحثا عما يجعل منها شعرية وأدبية حقا[4].

---

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994م، ص 12.

[2]– حازم بن محمد بن حسن بن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت– لبنان، ط2، 1981م، ص 28.

[3]– مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيمائي (الإشكالية والأصول والامتداد)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص 64.

[4]– ينظر، رحموني بومنقاش، مصطلح الشعرية بين أرسطو طاليس وحازم القرطاجني، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 23، ديسمبر 2016م. ص 178.

من هنا، تكون الشعرية محاولة لبسط الصرامة العلمية في الحقل الأدبي، من خلال البحث عن قوانين للخطاب الأدبي أو الشعري، إنها حقل همه الوحيد إيجاد إجماع جمالي[1].

- دلالة الشعرية الاصطلاحية:

شهد مصطلح الشعرية، اختلافات عديدة بين النقاد، لاسيما العرب منهم، وهذا ما أكد عليه **حسن ناظم**، حين قال: «يبدو أننا نواجه من جهة أولى مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، ويبدو بارزا هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء.»[2].

و(الشعرية) من المفاهيم التي تبلورت حديثا على أيدي نقاد غربيين، التي تركِّز على تحليل بنية النص، بعيدا عن السياقات الخارجية، سواء كانت تاريخية أو اجتماعية، أو تلك التي تتصل بشخصية المؤلف وسيرته، وقد ظهرت أول ما ظهرت مع الشكلانيين الروس، الذين بدؤوا ببلورة مفاهيم كلية، تنطوي على قوانين الأعمال الأدبية، وأجملوها في مصطلح واحد هو الشعرية (Poetica)، وهي قوانين الخطاب الأدبي[3]، فالشعرية هي ما يجعل من النص الشعري نصا شعريا بحق، أو هي بتعبير **رومان جاكبسون Roman jakobson** ما يجعل من الأثر الأدبي أثرا أدبيا، وهكذا فقط تتحدد ماهية الشعرية في كتابات النقاد الغربيين[4]، ومنه فإن مصطلح الشعرية، «من مصطلحات أرسطو، يدل على نظرية الأنواع الأدبية ونظرية الخطاب، وليس غاية هذه النظرية تفسير النصوص، بل استنباط الوسائل التي تساعد على تحليلها، فهي تدرس الأشكال الأدبية، ولكنها لا تتوقف إلا رغبة في إعطاء مثل أو توضيح

---

[1]- ينظر، رحموني بومنقاش، مصطلح الشعرية بين أرسطو طاليس وحازم القرطاجني، ص 178.

[2]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 11.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 05.

[4]- ينظر، بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية والمعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2010م، ص 277.

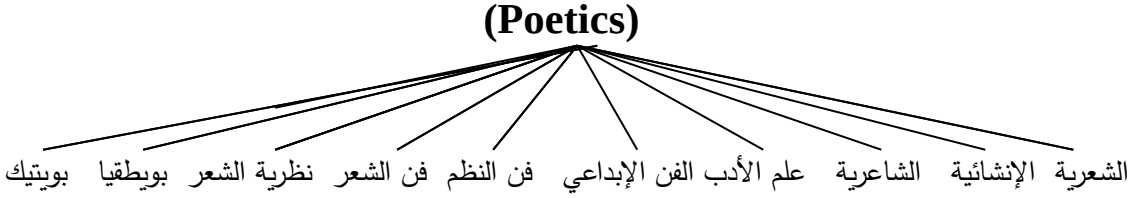
فكرة، فالشعرية علم أو هي تطمح إلى أن تكون كذلك، تعتمد على المنهج الوصفي، ولكنها تختلف على علم اللغة، فموضوعه اللغة، بينما الشعرية موضوعها الخطاب.»[1].

معنى هذا الكلام، أن الشعرية تعني دراسة النظم أو البنى الداخلية للنصوص الأدبية، كما تعتمد في استنباط أحكامها على أسلوبها الوصفي، لتفسير النصوص وتحليلها، دون الرجوع إلى السياقات الخارجية وملابساتها.

هناك من النقاد من استبدل مصطلح (الشعرية) بـ: (شاعرية)، وعلى رأسهم: **عبد الله الغذامي**، ذلك أن (شعرية) قد تحيل على حركة زئبقية نافذة، وجامحة نحو (الشعر)، وبدلا من ذلك، نأخذ بكلمة (الشاعرية) في النثر وفي الشعر، وسبب اتخاذ "الغذامي" مصطلح (الشاعرية) أيضا، هو التوسيع من دائرة المصطلح، ونفي تضييقه في جانب الشعر. أما **سعيد علوش**، فقد حصر مصطلح (الشاعرية) في الفن الأدبي، «فهي درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية، التي تصنع فردية الحدث الأدبي، أي: الأدبية»[2].

مما صعَّد من حدة الاختلاف، هو تبني بعض النقاد العرب لمصطلحات متعددة المفهوم، فنجدهم –مثلا– يوظفون مصطلحين أو أكثر في مؤلَّف واحد، صنيع **عبد السلام المسدي**، الذي يعبِّر عن (الشعرية) بمصطلح (الإنشائية)، ليعود في موضع آخر إلى توظيف المصطلح الأصلي (الشعرية).

وقد عمل "حسن ناظم" في مخطط توضيحي، على جمع ترجمات لمصطلح **(Poetics)**[3]، يسمح بالاطلاع الواسع، على مدى اختلاف النقاد والمعربين في ترجمة مصطلح الشعرية:



[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، 2002م، ص 115.

[2]– سعيد علوش، معجم المصطلحات العربية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص 127.

[3]– ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 18.

على الرغم من ذلك، يبقى مصطلح (الشعرية)، من أكثر المصطلحات تداولا، في كتب النقد العربي، فضلا عن الكتب المترجَمَة إليها، وفي هذا محاولة لترسيخ توحيد المصطلح، وإقامة نظرية أدبية غير ناقصة ولا تشوبها شائبة.

2- الشعرية عند محدثي الغرب:

أ- شعرية جون كوهين:

أقام **جون كوهين Jean Cohen** شعريته على مبدأ الانزياح اللغوي، وهذا الأخير يعني الخروج عن المتواضَعِ، وكسر القواعد المتعارَف عليها، ويقوم عنده على «ثلاثة مستويات كبرى: المستوى التركيبي، والصوتي، والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي، في الحكم على شعرية النصوص، حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر إلا من خلال تضافر هذين المستويين.»[1]، فالشعر يقوم بالدرجة الأولى على مخالفة المألوف، ومنه فإن الشعرية هي انحراف عن القواعد المعمول بها في اللغة، هذه الأخيرة التي تساهم في التمييز بين الشعر والنثر، ومنه فإن الشعرية من وجهة نظر "جون كوهين"، تقتصر على الشعر بالدرجة الأولى، وتقوم على مبدأ الانزياحات الأسلوبية.

ب- شعرية تودوروف:

يعد "تودوروف" بمثابة الأب الروحي للشعرية البنيوية، هذه الأخيرة التي تدرس الخصائص العامة للأعمال الأدبية، كما عينت بالكشف عن قوانين الأدب، يقول "تودوروف" في هذا الشأن: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هز الخطاب الأدبي...، وبعبارة أخرى: يعني تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية.»[2].

لا تركز الشعرية من منظور "تودوروف"، على الأدب في حد ذاته، وإنما تركز على البيانات الكامنة في الخطاب الأدبي، أي شرح جوهر الأدبية أكثر من شرح

---

[1]- بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الجزائر، د ط، د ت، ص 71.

[2]- تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ص 23.

مغزى النصوص الأدبية، فتكون اللسانيات مختصة باللغة بينما الشعرية يكون موضوعها الخطاب[1].

جـ- <u>شعرية رومان جاكبسون</u>:

يعد **رومان جاكبسون** واحدا من أعلام اللسانيات الغربية الحديثة ، ولهذا فإن رؤيته للشعرية، جاءت متأثرة بالمبادئ اللسانية في أول مقام، و قد عرفها على أنها: «ذلك الفرع من اللسانيات، الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها خارج الشعر، حيث تعطى الأهمية لهذه الوظيفة أو تلك، على حساب الوظيفة الشعرية.»[2].

لا تعتني شعرية "جاكسبون" بالشعر وحده، وإنما تتعداه لتشمل كافة أنواع النصوص الأخرى، فهي تأخذ أيضا من فنون الكلام، من منطلق أنها ذات صلة بالأدب، فالشعر عند "جاكبسون"، لغة ذات وظيفة جمالية في أول الأمر، أما الشعرية فتعني –حسبه– الأدبية، وموضوعها علم الأدب، الذي يعنى بالآليات، وطرائق الصياغة والتركيب.

أجمعت معظم دراسات النقاد المعاصرين، على أن الشعرية تعني فاعلية اللغة واستكناه النص بكل مكوناته، اللغوية، والصوتية، والدلالية، والشعرية هي التي تميز بين الشعر واللاشعر، وبين العمل الإبداعي الجمالي، وبين غيره من الأعمال، ولأن النص الأدبي، هو نسيج من العلاقات المعقدة، من حيث المجالات اللغوية، والصوتية، والدلالية، فإنه موضع عناية الشعرية بكل معناها، ويعتبر النص الأدبي مجالا واسعا من الدلالات، والإشارات اللغوية، والصور الفنية، والإيقاعات الموسيقية، وهذه الطاقات

---

[1]- ينظر، تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ص 14.

[2]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبال، المغرب، ط1، 1988م، ص 35.

الفنية في النص تدل على الشعرية، فالشعرية لا تتوقف عند زاوية معينة من زوايا النص، بل تتناول كل الزوايا الممكنة[1].

[1]– ينظر، محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ط1، إربد–الأردن، 2003م، ص 11.

المبحث الثاني: السرد

1- مفهوم السرد:

أ- لغة:

للسرد مفاهيم متعددة ومختلفة، تنطلق من جذره اللغوي، فهو يعني مثلا: «تقدمة شيء إلى شيء تأتي به مشتقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحوه يسرده: إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا: إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا: إذا كان جيِّد السياق له، وفي صيغة كلامه **صلى الله عليه وسلم**: لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه.»[1].

وقد ورد في (مختار الصحاح) **للرازي**، أن«السرد: هو الثقب، والمسرود: المثقوب، وفلان يسرد الحديث: إذا كان جيدا له، ولم يكن يسرد الحديث سردا: أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، وسرد الحديث والقراءة: أي أجاد سياقها، والسرد: مصدر تتابع.»[2].

ويمكن لنا رصد ثلاثة أوجه لمعنى كلمة (سرد)، على النحو الآتي: «الشيء: ثقبه، الصوم: تابعه، الحديث: أجاد سياقه، الكتاب: قرأه بسرعة. فالسرد هو اسم لكل درع، وسائر الحلق...، والسرد هو التتابع.»[3]. إذن، السرد في اللغة هو التتابع، وفي الحديث هو إجادة السياق.

وقد ورد في (منجد اللغة والإعلام) أن: «كلمة سرد تدل على توالي أشياء كثيرة، يتصل بعضها ببعض، من ذلك: السرد اسم جامع للدروع وما شابهها من عمل الخلق.»[4]، وبهذا فإنه لا يخرج عن المفهوم المحدد سلفا من حيث التتابع.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد السابع، ط1، 2010م، ص 165.

[2]- عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، (مادة السرد)، تحقيق: إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 2005م، ص 45.

[3]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط1، 1997م، ص 77.

[4]- المنجد في اللغة والإعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، ط1، 1991م، ص 330.

يكاد مفهوم السرد لغة –مثلما أوردناه– لا يخرج عن معنى التتابع، ومن هنا يلتقي في معناه مع مصطلح (القص)، وهذا ما نجده في بعض المعاجم، يقال: «قصصت الشيء: إذا تتبعت أثره شيئا بعد شيء.»، ومنه قوله تعالى: ﴿وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ﴾[1]، بمعنى: تتبَّعي أثره.

ب- اصطلاحا:

السرد في أقرب تعريفاته إلى الأذهان هو: الحكي، ويقوم هذا الأخير على دعامتين أساسيتين، أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة. وثانيهما: أن يحتكم إلى طريقة تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي[2].

والسرد هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق الراوي إلى المروي له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، وبعضها الآخر متعلق بالقصة ذاتها[3]. وبهذا، تشترك كل الأركان في هذه العملية، ليتحقق الهدف المنشود من ورائها، ويصل المقصود إلى الأذهان.

والسرد مصطلح نقدي حديث، يعني نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية[4]، وهو الفعل الذي تنطوي عليه السمة الشاملة لعملية القص، وهو كل ما يتعلق بالقص[5].

---

[1]- سورة القصص، الآية 11.

[2]- ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003م، ص 45.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ينظر، آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997م، ص 28.

[5]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والسرد هو «شكل المضمون أو (شكل الحكاية)، والرواية هي سرد قبل كل شيء، ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحيانا بالتسلسل الزمني للأحداث، التي قد تقع في أزمنة بعيدة قريبة، وإنما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته، ليمنحها شكلا فنيا ناجحا ومؤثرا في نفس القارئ.»[1].

تحيل مظاهر السرد على أشكال أخرى، نذكر منها: الأحاديث، والمقامات، والمسامرات، ومغامرات الشطار واللصوص... وغيرها، فالسرد لا يكتسب معناه الحقيقي إلا من خلال العالَم الذي يوظَّف فيه، ففي ما بعد المستوى السردي، يبدأ العالم، أي تبدأ أنساق أخرى، مثل: الأنساق الاجتماعية، والاقتصادية، والإيديولوجية[2].

إن أبسط تعريف للسرد، هو تعريف **رولان بارت**، حين قال: «إنه مثل الحياة، عالم متطور من التاريخ والثقافة.»[3]. ويتضح من هذا التعريف، أن مفهوم السرد يرتبط بالحياة التي يستمد منها كينونته، ذلك أنه «بث للصورة بواسطة اللغة، وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي... ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أو حقيقيا.»[4].

يعرِّف **سعيد يقطين** بدوره السرد قائلا: «بأنه فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وُجد وحيثما

---

[1]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 28.

[2]– ينظر، يوسف الأطرش، الخطاب السردي ومكوناته من منظور رولان بارت، مجلة السرديات، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد الأول، جانفي 2004م، ص 176.

[3]– عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3. د ت، ص 13.

[4]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية وتقنيات السرد، عالم المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومية، الكويت، 1998م، ص 256.

كان.»[1]، ومنه فإن مفهوم السرد من منظور "سعيد يقطين" قد اتسع مداه، ليشمل الأعمال غير الأدبية، إلى جانب الأعمال الأدبية.

إذا انتقلنا إلى علم السرد، ألفينا عنايته باستنباط القواعد الداخلية للفنون القصصية، واستخراج النظم التي تحكمها وتوجِّه أبنيتها، وتحدِّد خصائصها وسماتها، ووُصف بأنه نظام نظري، غني وخصيب بالبحث التجريبي، وهو يبحث في مكونات البنية السردية، من راو، ومروي، ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسجا، قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكد من أن السردية هي المبحث النقدي، الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا، وبناء، ودلالة[2].

والسردية هي علم السرد Science de Récit، ذلك أن كل محكي موضوع، وهو ما اصطلح عليه بالحكاية Histoire، هذه الأخيرة لا يتلقاها القارئ مباشرة، وإنما من خلال فعل سردي هو الخطاب السردي Discours Narratif[3]. وهي «خاصية معطاة، تُشَخِّصُ نمطا خطابيا معينا، ومنها يمكننا تمييز الخطابات السردية من الخطابات غير السردية.»[4].

ويعرِّف **غريماس** GREIMAS السردية بقوله: «هي مداهمة اللامتواصل المنقطع، للمطَّرد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة، إذ نعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة، تُدْرَجُ ضمنها التحولات... ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى، من حيث هي ملفوظات فعل، تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها.»[5].

---

[1]– سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1997،1م، ص 19.

[2]– ينظر، عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص 117.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة. د ط. 2007م، ص 29.

[5]– محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب. د ط، 1993م، ص56.

ويرى **محمد ناصر العجيمي** أن السردية: «تقوم على علاقات الفواعل بعضها ببعض، والمشاريع العملية المؤدية إلى انتقال الموضوعات انتقالا متنوع الوجوه.»[1]، ومنه فإن علاقة الشخصيات (الفواعل) مع بقية العناصر الأخرى، التي تؤدي إلى انتقال الموضوعات بطريقة غير ثابتة، هو ما يشكل السردية ويحدد معالمها.

والسردية في أبسط تعريف لها، كما حددها **عبد الله إبراهيم**، هي تحليل مكونات الحكي وآلياته[2]، والحكي هنا يمثل حكاية منقولة بفعل سردي، ولهذا اتسع مجال السردية، من دراسة الرواية أو القصة، إلى كل ما هو حكي، وهذا الاتساع أفضى إلى وجود تيارين رئيسيين في السردية، هما[3]:

أ- <u>السردية الدلالية</u>: يُعنى هذا التيار بدراسة الخطاب أو ما يسمى المبنى، دون الاهتمام بالسرد الذي يكوِّنه، فيبحث في البنى العميقة التي تتحكم بهذا الخطاب.

ب- <u>السردية اللسانية</u>: تعنى بالوظائف اللغوية للخطاب، فتدرسه من مستواه البنائي، وما ينطوي عليه من علائق تربط الراوي بالمروي، وأساليب السرد، والرؤى الأخرى.

2- <u>البنية السردية</u>:

تَعَرَّضَ مفهوم البنية السردية -الذي هو قرين البنية الشعرية والدرامية في العصر الحديث- إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة، فالبنية السردية عند **فورستر** FORSTER، مرادفة في مفهومها للبنية عند **بارت**، التي تعني: التعاقب والمنطق، أو التتابع والسببية في النص السردي، وتعني عند **إدوين موير**: «الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الآخر، وعند **الشكلانيين** تعني التغريب، وعند سائر البنيويين فهي تتخذ أشكالا متنوعة، لكن هناك من يستخدمها

---

[1]- المرجع نفسه، ص 57.

[2]- ينظر، عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 2000م، ص 177.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بمفهوم النموذج الشكلي الملازِم لصفة السردية، ومن ثمَّ لا تكون هناك بنية سردية واحدة، بل هناك بنى سردية تتعدد بتعدد الأنواع السردية، وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها، حيث لا تقوم الكلمات والجمل بأداء الدلالة بصورة مباشرة، بل تقوم باستخدام الأشياء، والأشخاص، والزمان، والمكان، في تركيب صورة دالة دلالة نوعية ومفتوحة، وهي نماذج مرتبطة بتطور الأنواع السردية وبالتغيرات التي تعتريها، لأنه ليس هناك شيء يسمى بنية النوع الأدبي، خارج هذا النموذج الموجود بالفعل في النصوص، إنه النوع الأدبي في صورته النموذجية.»[1].

وخلاصة القول، إن هناك بنية سردية، عبارة عن مجموع الخصائص النوعية للنوع السردي الذي تنتمي إليه، فهناك بنية سردية روائية، وهناك بنية درامية...، كما أن هناك بنى أخرى للأنواع غير السردية، كالبنية الشعرية، والبنية المقالية[2].

3- <u>مكونات السرد</u>:

على اعتبار أن السرد يعني فعل الحكي، فهو يحوي -بالضرورة- قصة محكية، «هذه القصة تفترض وجود شخص يحكي، وآخر يُحكى له، ولا يتم التواصل إلا بوجود هذين الطرفين، ويدعى الطرف الأول ساردا (Narrateur)، والطرف الثاني مسرودا له (Narrataire)، والسرد (Narration) هو الكيفية التي تُروى بها أحداث القصة.»[3]، عن طريق قناة يمكن تصويرها على الشكل الآتي:

الشكل (1): يمثل مكونات السرد

السارد	المسرود	المسرود له
(الراوي)	(المروي)	(المروي له)

ومن تضافر هذه المكونات الثلاثة، تتشكل البنية السردية[4].

---

[1]- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، ص 16.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 49.

[3]- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م، ص 63.

[4]- ينظر، عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 19- 20.

أ- الراوي (السارد):

يعد الراوي أول مكونات البنية السردية، و«هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أو متخيَّلة، ولا يُشترط أن يكون اسما متعيَّنا، فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير، يصوغ بواسطته المروي فيه من أحداث ووقائع.»[1]، بمعنى أن يكون شخصية مؤثرة في العمل، أو يتماهى في شخصية من هذه الشخصيات، التي تنوب عن صوته، وفكره، وإحساسه.

والراوي شخصية فنية خيالية، شأنها في ذلك شأن بقية الشخصيات القصصية، التي ينطلق المؤلف من خلالها لسرد عالمه المروي، لتنوب عنه في سرد المروي، والتعبير عن مواقفه في شكل فني، يعتمد أساسا على إتقان لعبة المراوغة والخداع، والإيهام بواقعية ما يُروى وما يُقال، «إنه أداة أو تقنية، يستخدمها القاص في تقديم العالم المصوَّر، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل، أو ذاكرة، أو وعيا إنسانيا مدركا، ومن ثم يتحول العالم القصصي بواسطته من كونه حياة إلى كونه تجربة أو خبرة إنسانية مسجلة تسجيلا يعتمد على اللغة ومعطياتها.»[2].

ومن ثمة، ندرك أن الراوي ليس المؤلف أو صورته، بل الموقف الخيالي أو الفكر الذي يصنعه ويمثِّله داخل النص، ليقوم بتقديم العالم الذي يعرضه ويصوره بطرائق مختلفة، كما ينقل الأحداث لنا حين يقص ما رآه أو ما سمعه.

والراوي حسب هذا المفهوم، يختلف عن الروائي الذي هو شخصية واقعية -من لحم ودم-، ذلك أن الروائي (الكاتب) هو صانع العالم التخيلي، الذي تتكون منه روايته، وهو الذي اختار تقنية الراوي، كما اختار الأحداث، والشخصيات الروائية، والبدايات، والنهايات...، وهو لذلك -(أي الروائي)- لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية - أو يجب أن لا يظهر-، وإنما يستتر خلف قناع الراوي، معبرا -من خلاله- عن مواقفه (رؤاه) الفنية المختلفة[3].

---

[1]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 07.

[2]- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996م، ص 07.

[3]- ينظر، آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 29.

ب- <u>المروي</u>:

هو كل ما يصدر عن الراوي وينتظم، لتشكيل مجموعة من الأحداث، تقترن بأشخاص، ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر حوله[1]، «وهو الرواية نفسها التي تحتاج إلى راو ومروي له، وإلى مرسل ومرسل إليه، وفي المروي يبرز طرفا ثنائية: المبنى/المتن الحكائي، لدى الشكلانيين الروس، كما يبرز طرفا ثنائية: الخطاب/الحكاية، أو السرد/الحكاية، لدى السردانيين اللسانيين **(تودوروف، جينيت، ريكاردو... وغيرهم)**، على اعتبار أن السرد (المبنى)، هو شكل الحكاية (المتن)، وعلى اعتبار أن السرد والحكاية، هما وجها المروي المتلازمان، أو اللذان لا يمكن القول بوجود أحدهما في بنية رواية ما، دون الآخر...»[2]. والمروي أي الرواية-نفسها- تحتاج إلى راو ومرو له، أو إلى مرسل ومرسل إليه[3].

ج- <u>المروي له</u>:

قد يكون المروي له، أو المرسل إليه، اسما معينا ضمن البنية السردية، وهو – مع ذلك – كالراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائنا مجهولا، أو متخيَّلا، لم يأت بعد، وقد يكون المجتمع بأسره، وقد يكون قضية، أو فكرة ما، يخاطبها الروائي على سبيل التخيل الفني[4].

كانت هذه، المكونات السردية التي أمكن الحديث عنها، والتي يُعْتَبَرُ الراوي فيها العنصر الأساسي، لأنه هو الذي يتولى بناء الأحداث وسردها، بالنيابة عن الكاتب، وحسب وجهة نظره ورؤيته.

---

[1]- ينظر، عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 08.

[2]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. ص 29.

[3]- ينظر، عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، د ط، د ت، ص 12.

[4]- ينظر. آمنة يوسف. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. ص 30.

المبحث الثالث: شعرية السرد وتداخل الأجناس

ظل الشعر يتربع على عرش الأدب ردحا طويلا من الزمن، وكان النقد العربي إزاء ذلك، صارما في التمييز بين الشعر والنثر، يرجح كفة الأول على الثاني، رغم وجود بعض الإشارات لتوظيف بعض الشعراء للحكي والقصة، كما في أشعار **امرئ القيس** و**عمر بن أبي ربيعة**... وغيرهما، لكن قلما وقف النقد القديم عند حضور الكتابة الشعرية في النثر، إذا ما استثنينا ما كُتِبَ عن الإعجاز القرآني[1].

ظهرت في العصر الحديث أجناس أدبية، زاحمت الشعر على الريادة، بل وتمكنت من التسلل إلى اهتمامات القارئ العربي الحديث أكثر مما فعل هو، على غرار القصة والرواية، وأضحت تسحب البساط من تحت أقدامه شيئا فشيئا، ولما أحس الشعر بذلك، بدأ بالتدفق على بقية الأجناس الأخرى، معلنا تحطيم الحدود الصارمة بينه وبينها، فتسللت الشعرية إلى مختلف أنواع الكتابة، وأصبح بالإمكان الحديث عن شعرية القصة، وشعرية الرواية، وشعرية المسرح، وشعرية النقد... وغيرها، وأصبح يُنظر إلى الشعر باعتباره تنويعا تزيينيا للنثر، تماما مثلما قال **رولان بارت** بذلك[2]. فتداخلت الأجناس الأدبية وتمازجت بعضها ببعض، ولعل الرواية هي الجنس الأكثر استقطابا للأجناس الأدبية الأخرى، وهذا ما يؤكده **الدكتور بوشوشة بوجمعة*** في حوار أجراه معه **كمال الريحاني**، إذ يقول: «الرواية نوع أدبي منفتح بامتياز على مختلف تشكلات الفعل الإبداعي، مما يشكل عنصر إثراء للرواية، وتنوع لآليات إنجازها، في زمن تداعت فيه الحدود بين الأجناس الأدبية، ومن ثم أصبح يتعذر الحديث عن صفاء هذا الجنس الأدبي أو ذاك، فكل الأنواع الأدبية تتجاور لتتحاور، قبل أن تنتهي إلى التلاقح مع بعضها البعض، وهو ما يسمح لها بإغناء مكوناتها، وتجديد طرائق تعبيرها، وتشكيل رؤاها ومواقفها، وتبادل التأثر والتأثير مع الأجناس

---

[1]– ينظر: الكبير الدايسي، شعرية الرواية في (القوس والفراشة) لمحمد الأشعري، نشر في: 2014/07/23، موقع الإنترنت: الحوار المتمدن mahewar.org.

[2]– ينظر، الموقع نفسه.

* كاتب وناقد تونسي، أستاذ محاضر حاليا في معهد بورقيبة للغات الحية بتونس.

الأخرى»[1]، فتداخل الرواية مع الأجناس الأخرى أمر طبيعي ومحتوم، لأن الانغلاق على نفسها لا يخدمها أبدا، ونقاء الجنس الأدبي مقولة نقدية تجاوزها الزمن، وهذا ما يؤكده **رشيد يحياوي** في كتابه (نظرية الأنواع الأدبية)، حيث يقول: «أصبحت مقولة تبادل الأنواع وكذلك مقولة نقائها من المتجاوزات حاليا، بعد أن أثبتت الدراسات الحديثة بطلانها»[2]، ولهذا فالأجناس الأدبية تتعالق مع بعضها، حتى يصبح النص الأدبي مهرجان أجناس، كما قال البعض بذلك[3].

بعد ما ذُكر أعلاه، هل يحق لنا الآن أن نتساءل: كيف تحقق الرواية شعريتها؟، وما هي الخصائص والمميزات التي تجعل منها شعرية ومن غيرها غير شعرية؟، وما هي الحدود الفاصلة بينهما؟، وهل بدأت رواية العصر الحديث تستجيب لمتطلبات الشعرية؟، وهل تكمن شعرية الرواية في العناية بلغتها أم تتعدى حدودها؟.

يرى **ميخائيل باختين**، أن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي لا زال في طور التكوين، والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد، بعكس الأنواع الأدبية الأخرى[4]، في إشارة إلى التحولات المطَّردة على مستوى بنية الرواية، فالرواية «كونها بنية فنية معقدة، تتيح للدراسة الأسلوبية مجالا من أخصب مجالات التطبيق، وتعد مدخلا لدراسة الرواية بنيويا وأسلوبيا.»[5].

وقد اقتربت الرواية الحديثة، اقترابا كبيرا من فضاء النص الشعري، وما يمثله من اهتمام باللغة وعناية بها، وعكوف عليها، وتكثيف لقدراتها التعبيرية، حتى أصبحت الرواية قصيدة القصائد، وملتقى الأنواع الأدبية، وامتزاجها جميعا في نص واحد[6].

---

[1]– كمال الريحاني، حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفلسفة، حوار مع بوشوشة بوجمعة، مجلة عمان، المطابع الصحفية الأردنية، العدد 97، 2003م، ص 253.

[2]– رشيد يحياوي، نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، ط2، 1994م، ص 253.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص 104.

[4]– ينظر، تزيفيتان تودوروف، المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين)، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992م، ص 113.

[5]– ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982م، ص 19.

[6]– ينظر، مصلوح سعد، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، 1988م، ص 101.

وتحولت الرواية بفعل عوامل التطور، لتصبح «نصا محبوكا، نَضَّاحًا بالشعر، وتشظيات السِّيرة، والحلم، والخرافة، والواقع، والأسطورة. كل ذلك في مزيج باهر، يفيد من تراكم التقنيات الروائية... والمناهج المستعارة من القصيدة.»[1]، وباجتماع ذلك المكر الشعري المدهش -إن صح التعبير- ومنهج السرد[2]، تُحَقِّقُ القصة الجيدة، إنجازها من «الخلابة، والسحر، والتمويه.»[3].

لا يمكن -بأي حال من الأحوال- ربط شعرية الرواية بالجانب اللغوي فقط، فالرواية كل متكامل، وتجربة شمولية، تشكل عناصرها بداخلها علاقات متنوعة ومتعددة، تجمع ما بين المكونات اللفظية والسردية، وتُشحن من داخلها بعناصر فنية لغوية وتقنيات، تخرج بها من العالم العادي إلى عالم التفرد والخصوصية، الأمر الذي يجعلها تستقطب جميع الأنواع الأدبية وتفرزها من جديد.

إن الرواية مهما كان انزياح لغتها، والاهتمام بجمالها، فإننا نقرؤها من أجل الحبكة، والشخصية، وعلاقة السرد بالواقع فيها، أي ما تدور حوله الرواية[4]، التي أصبحت تعتمد على جملة من الآليات الأساسية، لا يمكن في بنائها وتجسيد حساسيتها، المعتمدة على «تشابك الواقعي والحلمي، وتداخل الأزمنة، وشاعرية اللغة والرؤى، والتباس الأسئلة، وكسر النمطية، وتفتيت الشخوص والأحداث.»[5].

---

[1]- سليم قسطون، دراسات لسانية حول التراث والفولكلور الشعبي في الوطن العربي، دار الحداثة، بيروت، 1988م، ص 100.

[2]- ينظر، العلاق علي جعفر، شعرية الرواية، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج 23، مج6، 1997م، ص 98.

[3]- بيكر كارلوس، آرنست همنغواي (دراسة في فنه القصصي)، تر: إحسان عباس، مراجعة: محمد يوسف نجم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1959م، ص 373.

[4]- ينظر، كلوفر داكلاس، الرواية كقصيدة شعرية، تر: الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية (أدبية، لسانية)، ع5، فاس، 1991م، ص 32-33.

[5]- إدوار الخراط، آليات السرد في القصة – القصيدة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 3-4، 1989م، ص 133.

ويقدِّم **نبيل سليمان**، تشكيلا لأهم ملامح الشعرية في الرواية الحديثة عند **الخراط**، منها: «كسر الترتيب السردي، وفك العقدة التقليدية، وتحطيم الزمن المستقيم، وتهديد بنية اللغة المكرَّسة، وتوسيع دلالة الواقع ليعود إليه، والحلم، والأسطورة، والشعر، واستخدام صيغة الأنا لتعرية الذات...، على أن رهان الشعرية الحاسم، يكون في اللغة، وهذه الملامح ليست قادمة من الشعر، مع أن للشعر فيها باعا كبيرا.»[1].

وفي سعي **فربال جبوري غزول**، لتحديد الرواية الشعرية، ذكرت أن الرواية الشعرية الحديثة، هي قصة لها وظيفة الشعر، تقوم بسرد ذي طابع شعري بالمعنى الواسع لكلمة (شعري)[2].

وتعرض الناقدة، وجهة نظر **رالف فريدمان** في كتابه (الرواية الشعرية)، الذي يجمع فيه من السرد، بين الحكاية، والشخصيات، والأحداث، والأفكار، مع العواطف والأنساق الموسيقية أو التشكيلية (من الشعر)، في الرواية الشعرية، إلا أن الناقدة تميل إلى ما ذهب إليه **جان إيف تاديه** في كتابه (القصة الشعرية)، في اعتبار الرواية الشعرية صلة بين الشعر والرواية، وشكلا قصصيا يستعير من الشعر وسائله وأثره[3]، وترسم الناقدة الملامح الآتية للرواية الشعرية:

1- زئبقية الحكاية: قدرة الرواية على تعدد التأويلات والتملص من المباشرة.

2- انفراط الحبكة أو التوازي الخبري.

3- استقلالية الفصول.

4- تكرار الموتيفات والرجع.

5- تذبذب وجهات النظر بسبب تمازج الضمائر السردية.

6- عدم استخدام علامات تنصيص وترقيم.

7- وصف الشخصية بالمجازات والتشبيهات.

---

[1]- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994م، ص 106.

[2]- ينظر، سليمان سالم الفرعين. شعرية الرواية (مدن الملح) أنموذجا. رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد الحديث. جامعة مؤتة. تحت إشراف الدكتور: محمد علي الشوابكة. 2010م-2011م. ص 35.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 107.

8- الإصاتة.

9- المحور الاستبدالي المميِّز عامة للشعر، لا المحور السياقي المميِّز عامة للخبر[1].

في حين، يرى **أحمد صبرة** أن هناك عناصر أنجزها البحث اللساني، خاصة ما يتصل منها بلسانيات النص، وتشكِّل فيما بينها أهم العناصر في شعرية الرواية، وخص بالذكر:

1- وضعية السارد وطبيعة تعالقاته.

2- بنية الشخصيات الروائية.

3- تشكيل الوظائف الحكائية.

4- الإدراك الروائي.

5- بنية الزمن في النص[2].

وينقل **نبيل سليمان** عن **صدوق نور الدين** في دراسته للغموض في التجربة الروائية عند **عبد الله العروي**، أنه يرى في التكثيف، والاستعارة، والانزياح، واشتغال المتخيل، بقصد تحويل الملفوظ إلى رمزي وتداخل الواقعي بالمتخيل، والاستناد إلى الأسطوري، ما يمنح صورة شعرية، وخصوبة لغوية، ويقود إلى نوع من الغموض في النص الروائي[3].

ويحدد **سعيد يقطين**، المسافة بين الشعري والروائي، ويميز بين الروائي الشعري والروائي العادي، «بما بين قول شيء وحكي قصة»[4]، ويوجز نبيل سليمان تمييز سعيد يقطين في هذا الجانب على النحو الآتي[5]:

1- الخطاب الروائي الذي يروي قصة متخيَّلة أو حقيقية، وعلى طرائق اشتغال هذا الخطاب تشتغل السرديات أو السيميوطيقا السردية.

---

[1]- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ص 108.

[2]- ينظر، صبرة أحمد، جوانب من شعرية الرواية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج15، ع4، 1997م. ص 43.

[3]- ينظر، نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ص 109-110.

[4]- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985م، ص 89.

[5]- سليمان سالم الفرعين. شعرية الرواية، ص 37.

2- الخطاب الشعري الذي لا يروي قصة، بل يقول شيئا.

3- الخطاب الشعري الحكائي الذي يستعمل متخيَّل الرواية وطرائق سردية وشعرية. ويجعل الناقد الخطاب الأخير محط عنايته.

وفي تحليل "سعيد يقطين" لعدد من الروايات، تظهر مقومات الرواية الشعرية على النحو الأتي:

1- الخطاب المفكك بين قول شيء ومحاولة القص، مما يخلق صراع الشعري والروائي.

2- يقوم العرض الشعري الذي تتكفل به الذات الثانية للروائي/الشاعر، على استخدام الضمائر، من ضمير العرض (المتكلم) إلى ضمير السرد (الغائب).

3- اللغة المشحونة بمسافة التوتر والمنزاحة عن اللغة الروائية المعتادة.

4- المقاطع المكتوبة بطريقة الشعر الجديد، حيث للبياض مكانته الخاصة، وكذلك الفصل بالخطوط المائلة.

5- انتفاء القصة المعهودة لا يعني انتفاء أحداث أو شخصيات منها.

6- حرية الروائي في الحكي والسرد، وتحطيمه لعمود هذا الأخير، تماما كحرية الشاعر الذي يحطم عمود القصيدة.

7- لا منطق للزمن يحكمه.

8- التوالد هو المبدأ السردي.

9- حضور ذاتية الروائي من خلال السرد.

10- صعوبة الإحالة على مرجع محدد[1].

ومن الملاحظ أن العديد من المقومات والملامح، تتقاطع لدى العديد من الباحثين، ويعود ذلك في الغالب، إلى التقاطع في النصوص الروائية التي تم تحليلها، وهذا ما يؤكد على أن تحليل نصوص أخرى، سيؤدي إلى ظهور مقومات وملامح جديدة، مما يؤدي إلى كثافة وخصوبة الأعمال النقدية المشتغلة على جماليات الرواية العربية الحديثة، التي صهرت في بوتقتها الشعر، والموسيقى، والفنون المختلفة،

[1]- ينظر، نبيل سليمان، فتنة السرد، ص 108-109.

وتخلصت من رتابة السرد العادي والقص التقليدي، وتجاوزت ذلك إلى مجال واسع من الرؤى المتقدمة والرقي الفني، شكلا ومضمونا[1].

إن الشعرية متطورة ومتجددة بشكل دائم، فهي تستوعب كل جديد في عالم النقد الأدبي، وتعمل على تحديث القديم بما يتماشى وتوجهاتها في العصر الحديث، وهنا يكمن سر مرونتها، وقابليتها للحياة، ويضاف إلى ذلك انفتاحها على المدارس النقدية، والمذاهب الفكرية، والنظريات المعرفية، ومن ذلك كله تتشكل بنى الشعرية في الخطاب الروائي المعاصر، مع مراعاة خصوصية الرواية، كجنس أدبي منفتح على الأجناس الأخرى، تستفيد من الشعر، والموسيقى، والفنون بأنواعها المختلفة، وتأخذ ما يمنحها الحياة والإيحاء ويغنيها، علاوة على قدرتها الكبيرة في اكتساب قسم كبير من شعريتها، جراء القراءات التأويلية للأصوات والنصوص، وخلق علاقات لم تكن متوقعة بين مكوناتها، والاعتماد في صيغها السردية على مكونات الخطاب الشعري، والتشكيل اللغوي الجمالي، الذي يمنح الرواية انزياحا فنيا يؤدي إلى تكثيف الدلالة، وفتح مساحات واسعة أمام الأصوات، كي يعبر كل منها عن رؤيته[2].

ويظهر مما سبق، أن الشعرية ملامح، وعناصر، وتقنيات متعالقة ومتمازجة، تتولد من النص، فتصنع له خصوصيته وتميزه، وتدخله دائرة الأدب، ولما كان النص الأدبي كما يرى **شوقي ضيف**[3] في كتابه (البحث الأدبي)، غير قابل لأن يُحَدَّ بحدود صارمة[4]، نظرا لأنه منتج خيالي، فإن الشعرية التي تسعى إلى كشف جوانب الإبداع والجمال في النصوص الإبداعية ودراستها، عصية على الحدود، متمردة على الضوابط، لأنها مسألة نسبية وليست مطلقة، فشعرية النصوص الإبداعية وجماليتها وأدبيتها، ستبقى دائما مجالا خصبا لتصورات ونظريات مختلفة، وسيبقى البحث في

---

[1]- ينظر، سليمان سالم الفرعين. شعرية الرواية، ص 38.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ينظر، شوقي ضيف، البحث الأدبي (طبيعته- مناهجه- أصوله)، دار المعارف، القاهرة، ط4، ص 09.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص 09.

الشعرية محاولة فقط للعثور على بنية مفهومية متملصة دائما وأبدا، وفيما يلي بعض ملامح شعرية الرواية بشكل عام[1]:

1- شعرية اللغة:

تتحرك اللغة الشعرية بهاجس داخلي، ناتج عن عمق تجربة الأديب، فتكسر الكثير من أسس النثر وثوابته، وتتخلى عن دورها كوسيلة للتفاهم والإيصال، لتصبح لغة متفتحة على التأويلات، مشبعة بالغموض والعذوبة، ويؤدي المجاز دورا حاسما في خلق هذه اللغة بوسائله المتعددة، فتصبح لغة مثيرة للريبة والشك، تفيض دلالة ومعاني، مشبعة بالكثافة، واختزال الكثير من التفاصيل.

للغة دور رئيس في صناعة الأدب، وإخراج النص من دوره التوصيلي إلى مستوى تعبيري، لا يرقى إليه إلا الشعر بكثافته وإيحائه، فيتمازج السردي مع الشعري؛ فكل منهما يعتمد اللغة أداة للإيصال، فتجذب الاهتمام إلى ذاتها باعتبارها منطوقا ينتظمه أسلوب خاص، وكلما استطاع المبدع الانحراف بلغته عن المستوى التوصيلي، واستغل طاقاتها الكامنة من خلال كسر القاعدة المعيارية بحثا عن وهج الشعر، الذي ينبثق من خلال الاهتمام في مستوى اللغة، ارتقى إلى الشعرية، وهكذا فإن الشعرية اللغوية، تنتج من الانحراف الدلالي وكسر الألفة، والخروج عن المألوف إلى غير المألوف، فتصبح اللغة مشحونة، متوترة، متعددة المستويات، زاخرة بالكثير من الرموز، وتعدد الدلالات، فتتعالق مع الممكن، وتبتعد عن الواقع في الآن نفسه[2].

2- شعرية الشخوص:

الشخصية إحدى أهم عناصر الخطاب الروائي، تكتسب أهميتها من تفاعلها مع المكونات الأخرى في العالم التخييلي، فالشخصية هي الفاعل والمحرك للأحداث في النص الروائي، تتعدد أبعادها، كالبعد النفسي، والاجتماعي،... وغيرهما، وتقوم بدور رئيسي في النص الروائي، وتنظم عناصر السرد الأخرى، انطلاقا من الشخصية،

[1]- ينظر، سليمان سالم الفرعين، شعرية الرواية، ص 39.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فالشخصية[1] دليل له وجهان: أحدهما دال، والآخر مدلول؛ دال من حيث اتخاذها العديد من الأسماء والصفات التي تلخص هويتها، ومدلول من خلال ما يدور حولها في النص من جمل متفرقة أو أقوال وسلوكات مما يظهر في طرق تقديمها[2]، فكلما ابتعد الروائي عن التقريرية والمباشرة في تقديم شخصياته، لامس المستوى الشعري، حيث الإيحاء، والتمويه، والغموض، وتوظيف الأسطورة.

يضاف إلى ما سبق، أن الرواية الحديثة تطرح أنماطا للشخصية، تصدق حقيقتها على نماذج متعددة وموجودة بيننا، وفي أماكن متعددة من المجتمع، وهي أنماط تشعر عندما تقرأ عنها في النص، أنها قد مرت عليك أو عاشت معك، وكون الشخصية نمط غير محدد، لا تدل على شخص بعينه، مما يساعد على تعدد التأويلات، وانفتاح النص أمام القارئ، ورؤية العالم الروائي رؤية شعرية على نحو ما[3].

3-تعدد الأبعاد:

إن النص الروائي الذي يتصف بالشعرية، لا ينفتح على المتلقي بسهولة ويسر، فهو خطاب لغوي يعتمد التكثيف، والإيحاء، والرمز، والأسطورة، وتداخل الأزمنة، وتفتيت الشخوص والأحداث، والغموض الإيجابي، وهذا يمثل خروجا عن إطار الخط المألوف، الممثِّل للاستخدام العادي للغة، ويؤدي إلى تعدد القراءات والتأويلات، مما يمنحه البقاء، والاستمرارية، والحياة، فالشعرية تفتح المجال واسعا أمام المتلقي للتخييل، وإعادة إنتاج النص عن طريق القراءة، والنص الروائي المتَّصِف بالشعرية، يعمل على إيجاد شبكة من العلاقات المعقدة بين عناصره المختلفة، ويحتاج إلى مداخل متعددة للقراءة والتأويل، فمن خلال ابتعاده عن المباشرة والتقريرية، وتحقيق الانحراف الدلالي على مستوى تركيب الجمل، وصياغة الصورة بمفهومها البلاغي[4]،

---

[1]- ينظر، تزيفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي/ من كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الرباط، ط1، دون تاريخ، ص 62.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 63.

[3]- ينظر، سليمان سالم الفرعين، شعرية الرواية، ص 41.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

–وهي إحدى مظاهر اللغة الجمالية الناتجة عن تجاوز الألفاظ وتعالقها– يُسهِم في تعدد القراءات، وتحقيق شعرية النص الروائي.

4– شعرية المكان:

المكان كيان فني وأدبي، يُعَدُّ بتقسيماته المختلفة، من أهم العناصر في بناء النص الروائي، وعندما يوائم المبدع بين شكل المكان وما يجري فيه من أحداث، يكون قد حقق أحد ملامح الشعرية، فبالإضافة إلى إيهامه بالواقع، لم يكن المكان في النص الروائي حياديا أبدا من حيث التعبير عنه، أو تجسيده فكريا أو أدبيا وفنيا بصورة خاصة، فقد يضفي عليه المبدع أبعادا نفسية، ويوضح من خلاله القيم والعادات والثقافات، فكل تغيُّر أو تفتيت في البنية، أو تحوير لها، أو تسمية للمكان، أو حديث عنه أو باسمه، هو إخراج له من حالة إلى أخرى قادرة على الاستمرارية، وفي ذلك أهمية وقيمة في تأجيج الصراع، وربط بنيات النص، والعمل على نمو العمل الروائي وتطوره، أضف إلى ذلك الوظيفة الجمالية للمكان التي تظهر من خلال الوصف[1].

5– شعرية الزمن:

لا يمكن أن تُدرس جمالية الزمن، بمعزل عن جمالية المكان، فالصراع بين الشخوص لا يحدث في فراغ، والزمن والمكان يطوقانه من كل جانب؛ لذلك ننظر إلى الحدث على اعتبار أنه حصل هنا – الآن – أو سيُحدث شيئا جديدا في مكان آخر[2]، والحدث يتقدم بتقدُّم الشخوص خلال فترة زمنية معينة[3]، لذلك فإن دراسة مسألة الاستغراق الزمني أو الديمومة – المقارنة بين زمنين عند دراسة النص الأدبي، يُعرف أحدهما بزمن السرد والآخر بزمن القصة–[4]، أمر لا مفر منه في إبراز مظهر مهم من

---

[1]– ينظر، سليمان سالم الفرعين، شعرية الرواية ، ص 42.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر، بورنوف أوئليه، رولان وريال، عالم الرواية، تر: نهار التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1991م، ص 117–120.

[4]– ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1993م، ص 86.

مظاهر الشعرية، ويتمثل ذلك في: الحذف، والخلاصة أو التلخيص، والحوار/ المشهد، والوقفة.

إذن، فإن شعرية القص أو لنقل شعرية السرد، باتت أمرا لا خلاف عليه، في دراسة النصوص الروائية خاصة، وستكون لنا في الجانب التطبيقي، وقفات متأنية يتم من خلالها، التركيز على دراسة الشعرية في مدونات **محمد مفلاح** الروائية، التي انتقيناها لهذا الغرض.

الفصل الأول
شعرية الشخصية الروائية

المبحث الأول: مفهوم الشخصية.

أ- لغة.

ب- اصطلاحا.

المبحث الثاني: أنواع الشخصيات الروائية.

1- النظرة التقليدية لمفهوم الشخصية.

2- النظرة الجديدة لمفهوم الشخصية.

أ- الشخصية عند بروب.

ب- الشخصية عند فيليب هامون

جـ- النظام العاملي عند غريماس.

3- الرؤية السردية وأشكالها.

المبحث الثالث: الشخصيات في روايات محمد مفلاح : شعلة المايدة -همس الرمادي- شبح الكليدوني- أيام شداد.

المبحث الأول

مفهوم الشخصية الروائية

تعد الشخصية من أبرز عناصر البنية السردية وأهمها، فهي بمثابة النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية، التي يرتكز عليها العمل السردي، وهي عموده الفقري، «فلا يمكن تصور قصة بلا أعمال، كما لا يمكن تصور أعمال بلا شخصيات»[1]، ومنه لا نكاد نعثر على نص سردي يفتقر إلى شخصيات تدير أحداثه، أو تدور الأحداث حولها، سواء في السرد القديم أو الحديث، فهي «تقليد متوارث»[2]، كان ولا زال محل اهتمام الدراسات الأدبية، ولكن ما الشخصية؟، وما مفهومها في النقد الروائي التقليدي والحديث؟، وما النظرة أو الوجهة الجديدة في دراستها وفهمها واستيعابها؟.

إن دراسة الشخصية من المواضيع الأساسية في عالم الإنتاج الأدبي، فهي تمثل – وفي كل الحالات – موضع اهتمام ونقطة تركيز تقليدية ومتوازنة للنقد القديم والمعاصر، ولاغرو في ذلك، فهي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، «حيث تلعب الشخصية دورا رئيسيا ومهما في تجسيد فكرة الروائي، إذ من خلال الشخصيات المتحركة ضمن خطوط الرواية الفنية، ومن خلال تلك العلاقات الحية التي تربط كل شخصية بالأخريات، يستطيع الكاتب مسك زمام عمله وتطوير أحداثه، من نقطة البداية حتى لحظات التنوير في العمل، وهذا لا يتأتى بطبيعة الحال من غير العناية بصورة مدققة وسليمة في رسم كل شخصية، وتبيين أبعادها وجزئياتها، سواء كانت علاقات التكوين الخارجي، والتصرفات، والأحاديث الصادرة عنها.»[3].

---

[1]– جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية (عبدو والجماجم) لمصطفى فاسي (مقاربة في السيميائيات)، منشورات الأوراس، د ط، د ت، ص 96.

[2]– جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، العدد13، جوان 2000م، ص 195.

[3]– نصر الدين محمد، الشخصية في العمل الروائي، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية للطباعة العربية، السعودية، العدد37، ماي/جوان1980م، ص 20.

1- مفهوم الشخصية (Personnage):

الشخصية ميدان رحب وعالم فسيح، وهو ليس منسوبا لإبداع المؤلفين، حتى وإن كان لهم فيه نصيب، وهذا راجع أساسا إلى صور الإنسان وحالاته، التي تفوق حتما بكثير كل خيالات المبدعين مهما أتوا، لأن نفوس البشر متمايزة، ومتباينة، يغزوها التبدل والتحول بقدر يتجاوز المنطق والخيال.

قبل دخولنا إلى عمق بنية الشخصيات، يجدر بنا التطرق أولا إلى تعريف الشخصية لغة واصطلاحا، قصد الوقوف -أولا- عند التأصيل اللغوي لكلمة (شخصية)، و-ثانيا- تتبُّع مدى تطور المصطلح عبر العصور والأزمنة.

أ- لغة:

اشتُقت كلمة **(personnalité)** من اللاتينية **(personna)**، وتعني في الأصل القناع الأصلي[1]. أما في اللغة العربية فقد «اشتُقت الشخصية من شخص، شخوصا،... أي ما يدل على الإنسان من خصائص فردية وذاتية مميزة.»[2]. وفي اللغة اللاتينية:

Personnalité: (NF) 1- ce qui caractérise une personne, dans son unité, sa singulierité et sa permanence.
2- Originalité de caractere de comportement.
3- personnage important.
4- Caractere de ce qui est personnel ou Personnalisé.[3]

أما في المعاجم الحديثة، فقد وُفِّقَ **بطرس البستاني** في جمع المادة من المعاجم التي سبقته، مع بعض التحديث، وقد أورد في معجمه (محيط المحيط) سنة 1870م ما يلي: «شخص الشيء، يشخص شخوصا: ارتفع، وبصره: فتح عينه وجعله لا يطرف. وزاد: والنجم طلع. وتشخص مطاوعة شخَّص، يقال: شخَّصه فتشخَّص.

---

[1]- ينظر، وين فريدرهوبر، مدخل إلى سيكولوجية الشخصية، ترجمة: مصطفى عشري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995م، ص 12.

[2]- حسن عبد الحميد أحمد رشوان، دراسة في علم الاجتماع النفسي، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، د ط، 2006م، ص 25.

[3]-Voir, Dictionnaire Hachette, p1229.

وتشخَّص له الخيال: تراءى له بصورة شخص. وفي الكليات: الشخص هو الجسم الذي له مشخَّص وحجم، وقد يراد به الذات المخصوصة والهيئة المعيَّنة في نفسها، تعيُّنا يمتاز عن غيره، والشخص أمر عدمي عند المتكلمين. والتشخُّص هو المعنى الذي يصير به الشيء ممتازا عن غيره، بحيث لا يشاركه شيء آخر أصلا.»[1].

وفي (تكملة المعاجم) 1877م-1881م **لرينهارت دوزي**، نجد: «شَخَصَ فيه: اندهش، انذهل، أخذه العجب. شخَّص، ومنه: تشخيص الأمراض عند الأطباء، أي: تعيينها ومعرفة مركزها. ألزم، أجبر، اضطر، وفي المعجم اللاتيني- العربي أسخِّر وأُشخِّص. شخَّص: صنع صورا وتماثيل. مشخِّص: كائن حقيقي.»[2].

وفي المعجم الوسيط (1960م)، تلخيص لما سبق، وقد زاد صاحبه بقوله: «الشخص عند الفلاسفة: الذات الواعية المستقلة في إرادتها. الشخصية: صفات تميِّز الشخص من غيره.»[3].

وقد ورد مفهوم الشخصية من الناحية اللغوية، في معظم المعاجم العربية، منها ما جاء في (لسان العرب) لابن منظور، في مادة (ش خ ص): «إن الشخوص سواء الإنسان وغيره في المجتمع، أشخاص، وشخوص، وشخاص، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به: إثبات الذات.»[4]. فالمراد بالشخصية إثبات الحضور والذات، لأنها تحمل ملامح داخلية وخارجية، تختص بها هي وحدها، كما تدل على طريقة تفكيرها، وتفاعلها مع غيرها من أفراد ومحيط تعيش فيه.

---

[1]- بطرس البستاني، محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)، مكتبة لبنان، بيروت، مجلد01، 1987م، ص 455-456.

[2]- رينهارت دوزي، تكملة المعاجم العربية، ج6، ص 172-173.

[3]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م، ص 475.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، (مادة شخص)، ص 280.

ولذلك، تُستعمل كلمة **personna** (الشخصية) عادة بعدة معاني، ففيها أولا العنصر الإنساني، وتتحدد بأنها مجموع صفات وأفعال خاصة بكل فرد إنساني، يتميز بها عن غيره، لذلك يقال لمن لا توجد فيه هذه الصفات: فلان لا شخصية له، أي ليس فيه ما يميزه عن غيره[1].

وقد عُرِّفت أيضا في مختلف القواميس العربية، ومنها كتاب (العين) كما يلي: «الشخّص: سواد الإنسان إذا رأيته من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، وجمعه الشّخوص والأشخاص، والشّخوص: السَّير من بلد إلى بلد، وقد شخص، يشخص، شخوصا، وأشخصته أنا، وشخص الجرح: وَرِمَ. وشَخَصَ ببصره إلى السماء: ارتفع، وشخصت الكلمة في الفم: إذا لم يقدر على خفض صوته بها، والشِّخيص: العظيم الشّخصِ، بيّن الشِّخاصة.»[2].

والشخصية عند **الفيروز آبادي** معناها: «ارتفع الهدف. شخص بصوته لا يقدر على خفظه، وشخص به: أتاه أمرا أقلقه.»[3]، وهذا معناه أن الشخصية لا يُنظر إليها على أنها عنصر منفصل تماما عن الفرد الشخص، ذلك أن الشخصية قبل كل شيء، «هي مقولة من مقولات القيمة، وهي تحقيق لغاية وجودية، أما الفرد فلا يفترض بالضرورة مثل هذه الغاية، وهي أيضا رمز على التكامل الإنساني والقيم الدائمة، وهي شاملة، إذ تستوعب الروح والنفس والجسم معا.»[4]. فالشخصية والشخص يحيل أحدهما على الآخر.

---

[1]– ينظر، علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب، تق: محمود المسعدي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، د ت، ص 514.

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية لبنان، ج2، ط1، 2003م، ص 314.

[3]– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية الأردن، ط1، د ت، ص 243.

[4]– صلاح فضل، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2003م، ص 99.

ب- اصطلاحا:

إن المفهوم الشائع عن الشخصية – بعيدا عن ارتباطها بالرواية- هو أنها «النظام المتحد، والمتكامل، والمتفاعل، من عوامل جسمية ونفسية واجتماعية، وهو مفهوم شائع عند الناس وعند جميع المختصين والدارسين والعلماء، كعلماء الاجتماع والنفس، ففي النظريات السيكولوجية، تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا، وتصير فردا، أي ببساطة "كائنا حيا"، وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعِّبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيا إيديولوجيا.»[1]، لكن هل هذا المفهوم ينطبق على الشخصية في عالم الأدب عامة والرواية بوصفها خطابا سرديا خاصة؟.

تفرض دراسة الشخصية من الجانب الفني، استبعاد الجانب الفلسفي وعلم النفس، ذلك أن نزع الفردية عن الشخصية يجعل منها عنصرا فنيا مشوِّقا، وهو نفسه ما نادت به البنيوية، في تعاملها مع مفهوم الشخصية في العالم السردي، فالفن عادة لا يستوجب ربطه بالواقع، لأنه ممزوج بالخيال، لهذا فالشخصية يجب أن تعلن عن ذاتها إعلانا واضحا وصريحا، خاصة أن الرواية نص خال من الإحالة على الواقع[2].

[1]- بوعزة محمد، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م، ص 39.

[2]- ينظر، أحمد الناوي بدري، خصائص الكتابة الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2005م، ص 129.

تعددت المفاهيم الاصطلاحية حول الشخصية واختلفت، بسبب أن مصطلح (الشخص) قريب من مصطلح الشخصية (الشخص والشخصية / **Personne Personage)** من حيث التسمية، وهذا القرب جعل بعض الباحثين لا يميز بينهما، «فتراهم يستعملون مصطلح (شخوص)، في حين يجب أن نميز بين المعنيين، إذ أن كلمة (الشخص) تصرف إلى الكائن الإنساني الذي يولد ويموت، و(الشخصية) تصرف إلى الكائن الورقي.»[1].

و(الشخص) كائن حي، «ينتمي لما هو واقعي، لا متخيل، له تاريخه وماضيه، أما (الشخصية) فهي بلا ماض، ولا مستقبل»[2]، والنص الأدبي لا يقدم لنا من تلك الشخصية، سوى ما هو موجود في متون تلك الصفحات، فإذا طويناها لم نعد نراها في الحياة، «فالشخصية الروائية تمتزج في وصفها، بالخيال الفني للروائي (الكاتب)، وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف، ويحذف، ويبالغ، في تكوينها وتصويرها، بشكل يستحيل معه أن تعتبر تلك الشخصية الورقية، مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط، لأنها شخصية من اختراع الروائي فحسب.»[3].

إن الشخصية في اللغة والأدب، «هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين، الذين تدور حولهم أحداث القصة والمسرحية»[4]، وتعد من أهم العوالم المساهمة في تشكيل الرواية.

لا يمكن أن نعتبر الشخصية الروائية وجودا واقعيا، «وإنما هي مفهوم تخييلي، تدل عليه التعبيرات المستخدَمة في الرواية. هكذا تتجسد الشخصية الروائية

---

[1]– صبره هيبة، البنية الروائية في (يموتون غرباء) لمحمد عبد الولي، مركز الدراسات والبحوث اليمني، اليمن، 2002م، ص 79.

[2]– بوطيب عبد العالي، الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، مجلة علامات في النقد الأدبي، المملكة العربية السعودية، المجلد 14، الجزء54، ص 373–375.

[3]– يوسف آمنة، تقنيات السرد (في النظرية والتطبيق)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص 26.

[4]– داوود حنا، الشخصية بين السواد والمرض، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1991م، ص 07.

-حسب بارت- (كائنات من ورق)، لتتخذ شكلا دالا من خلال اللغة، وهي ليست أكثر من قضية لسانية، حسب تودوروف[1].

وإذا كان فيليب هامون يرى أن الشخصية الروائية، هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، فإن الشخصية عند **رولان بارت** نتاج تأليفي[2]، وهذا هو الشيء الذي يصنع الفرق بينهما.

وللشخصية دور مهم في الخطاب السردي، «فبفضلها يقوم، وبها ينمو ويستمر، كيف لا وهي دار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والأحاسيس والآراء المتصارعة، ولهذه المعاني والأفكار، المكانة الأولى في القصة.»[3].

ويبدو أن التعريف الأقرب إلى الحقيقة الفنية، والذي أجمع عليه نخبة من الباحثين المحدثين، هو ذلك الذي خَلَّصَ الشخصية من قيود النظرية التقليدية، التي جعلت منها كائنا حيا، وملخصه أن الشخصية: «كائن ورقي ينشأ إنشاء، وهو كائن (حي) بالمعنى الفني، لكنه بلا أحشاء، أو كائن قدّ من سمات، وعلامات، وإشارات، يمكن منها إنشاء خطاب ما، فالشخصية إذن من عالم الأدب، أو الفن، أو الخيال، وهي لا تنتسب إلا إلى عالمها ذاك.»[4].

وتعد دراسة الشخصية الروائية، من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة عالم الرواية، عبر مستويين[5]:

❖ **مستوى فني جمالي:** حيث يدخل رسم الشخصية في صلب ما يعطي الرواية قيمتها الفكرية والجمالية، فعُرف الاصطلاح الأدبي (رواية الشخصيات)، التي استخدم فيها الروائيون خبراتهم المعرفية، لعرض شخصيات تمتلك قابلية الرسوخ في ثقافة الإنسان، لأنهم كانوا يشعرون أن الشخصية دائما من المكونات السردية الشيقة.

---

[1]- ينظر، محمد عزام، شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م، ص 11.

[2]- ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 213.

[3]- نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2012، ص 341.

[4]- فيصل سمر روحي، الشخصية والراوي في (أنت منذ اليوم)، المجلد الثاني، ع2، 1993، ص 83.

[5]- ينظر، أمال سعودي، حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، إشراف: د. فتحي بوخالفة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة، الموسم الجامعي: 2008م/2009م، ص 137.

❖ **مستوى فكري معرفي:** لأن الشخصية عتبة معرفية للإطلاع على البنى الفكرية المتجاورة في الوسط الإنساني.

وترى **فيرجينيا وولف Virginia Woolf**، أن الرواية وُجدت من أجل التعبير عن الشخصية أو الجنس البشري برؤية صادقة، تعبِّر عن طموح الإنسان لتغيير أنماط حياته النفسية، والاجتماعية، والفكرية، والاقتصادية، والثقافية، فالرواية هي الفن الأساسي الوحيد الذي واكب تطور الإنسان في مختلف العصور، ونقلت أفكاره ورؤاه تجاه نفسه وغيره[1].

[1]– ينظر، أمال سعودي، حداثة السرد والبناء في رواية (ذاكرة الماء لواسيني) الأعرج، ص 137.

المبحث الثاني

تصنيف الشخصيات الروائية

1- النظرة التقليدية للشخصية:

كان الروائيون التقليديون «يُلحقون ملامح الشخصية بملامح الشخص، من أجل إيهام القراء بأنها ترقى إلى مستوى التمثيل الواقعي بصورة الحياة»[1]، فالشخصية بالنسبة لهم نموذج مصغر من العالم الواقعي.

إن كلمة (شخص) و(شخصية)، من أهم المصطلحات التي يجب الوقوف عندها، ونظرا لكونهما يتسمان بالغموض والخلط في الاستعمال أحيانا، يجب علينا أن نبيّن الفرق الدقيق بينهما، لإزالة الإبهام وتوضيح الغموض أكثر فأكثر.

تُطلق كلمة «شخص personne على الكائن والجنس البشري الذي ينتمي إليه.»[2]، أي على «إنسان حقيقي من لحم ودم، يكون ذا هوية فعلية، ويعيش في واقع محدد زمانا ومكانا، فهو إذن من عالم الواقع الحياتي، لا من عالم الخيال الأدبي والفني»[3]، فالشخص هو كائن حقيقي موجود في الواقع المعاش، يشكِّل المحيط الذي نحيا فيه، بينما في «الحكاية، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرح، الكائن البشري مجسَّد بمعايير مختلفة، في إطار ما يسمى بالشخصية personnage»[4].

يمكن تعريف الشخصية على أنها الشخص «المتخيَّل الذي يقوم بدور تطوير الحدث القصصي»[5]. وهنا يظهر الفرق بين الكائن البشري الحي (بدمه ولحمه) وبين «الكائن الورقي»[6]، كما يقول **رولان بارت**، الذي يُعتبر من صُنْعِ الأديب وخياله. وهذا ما تطرق إليه **أحمد مرشد** من خلال تعريفه للشخصية الروائية، حين عدها أحد المكونات الحكائية التي تُسهم في تشكيل بنية النص الروائي، حيث يحاول منجز النص بواسطة أسلبة اللغة وفق نسق مميز، مقاربة الإنسان الواقعي، وهذا لا يعني أن

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 240، د ط، 1998م، ص 97.

[2]- جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، ص 196.

[3]- جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماحم لمصطفى فاسي، ص 79.

[4]- جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، ص 196.

[5]- أحمد مرشد، البنية الدلالية في رواية إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص 35- 36.

[6]- المرجع نفسه، ص 96.

الشخصية هي الإنسان كما نراه في الواقع المرئي، لأنها توحيد للبعدين الإنساني والأدبي، وهي صورة تخيلية، استمدت وجودها من مكان وزمان معينين، وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية الممزوجة بموهبته، مشكَّلة فوق الفضاء الورقي الأبيض، لتسهم في تكوين بنية النص الروائي الدال، وتنجز وظيفتها المسنَدة إليها تأليفا، وتعكس بعلاقتها مع البنى الحكائية الأخرى، ظروفا اجتماعية، واقتصادية، وسياسية، مسهمة بذلك في تكوين المدلول الحكائي، واحتوائه، ومؤثرة تأثيرا فعالا في المتلقي، دافعة إياه إلى إنتاج الدلالة[1]. ومن هذا، نستنتج أن الشخصية تنتج من عالم الأدب والفن أو الخيال، بمعنى أنها وليدة هذه الأمور، فهي من النص الروائي، وليست شخصية حقيقية تمثل الحياة الواقعية.

2- <u>النظرة الجديدة لمفهوم الشخصية</u>:

نظرا لأهمية الشخصية -وباعتبارها الأكثر تعقيدا من جملة المكونات السردية- حاول الكثير من الباحثين المحدثين، دراستها وتحليلها، كل حسب طريقته، وسنقوم في هذا الموضع، بالتطرق لبعض آراء الباحثين والدارسين الذين تناولوها.

الشخصية **Personnalité** هي جملة من الخصائص المتنوعة، التي تحدِّد هوية الفرد وتميِّزه عن غيره، وتتمثل في التنظيم الدينامي للفرد في أبعاده المعرفية، والوجدانية، والنزوعية، والفيزيولوجية، ولها جانبان: ذاتي، وموضوعي[2]، «فالجانب الذاتي هو الذي يعبِّر عنه الفرد بقوله: (أنا)، مشيرا إلى حياته العقلية، والعاطفية، والإدراكية، والإرادية، والجسمية، من حيث هي موحَّدة ومستمرة،... أما الجانب الموضوعي، فيتألف من مجموع ردود الفعل النفسية، والاجتماعية، التي يواجه بها الفرد بيئته، أو من أنماط السلوك التي تعينه على تكييف نفسه، وفقا لبيئته الطبيعية والاجتماعية.»[3].

---

[1]- ينظر، أحمد مرشد، البنية الدلالية في رواية إبراهيم نصر الله، ص 35- 36.

[2]- ينظر، عبد المجيد سالمي، نور الدين خالد، معجم مصطلحات علم النفس (عربي / فرنسي / إنجليزي)، دار الكتاب المصري، ط 1، 1998م، ص 141.

[3]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1978م، ص 689.

تُعَدُّ الشخصية في النسيج السردي، «مدار الأفكار والآراء العامة»[1]، ولا يمكن فصل تناولها داخل النص السردي عن تناول السردية ذاتها، وبناء عليه، فإن الشخصية ليست وليدة التجلي النصي، كما أن إدراكها ليس مرتبطا بالمستوى السطحي، إنها على عكس من ذلك، عنصر مدمج داخل المستوى المحايث على شكل قيم ومواصفات، ولا يقوم المستوى السطحي إلا بتخصيصها، عبر صبِّها داخل السياق الخاص الذي يحدده النص الثقافي، لأن الشخصية تستند في تحققها إلى عنصرين رئيسيين، فالشخصية تحيل من جهة على النص الثقافي بأبعاده المتعددة، وتحيل من جهة ثانية على المستوى الثقافي الخاص بالمتلقي[2].

والشخصية هي «المكوِّن الذي يحاول به كاتب الرواية عن طريق أسلبة اللغة، وفقا لشفرة خاصة ونسق مميز، مقاربة ذلك الإنسان الواقعي الذي نشير إليه بكلمة (شخص)، للدلالة على الفرد الذي تتضافر عوامل طبيعية، واقتصادية، واجتماعية، في تكوين جسمه ونفسيته.»[3].

ويتعدد مفهوم الشخصية بتعدد مجمل التصورات واختلافها في النظر، أي الشخصيات في المنظورين ما قبل البنيوي، إذ يخلط المنظور الأول بين الشخص والشخصية، ولا يميز بين التجربة الواقعية والنصية، تأسيسا على تصور ثقافي وإيديولوجي، فيما يميز المنظور الثاني بين التجربتين، ويرى الشخصيات على أنها كائنات ورقية[4].

---

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 526.

[2]– ينظر، سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا)، عمان، الأردن، ط1، 2003م، من ص100 إلى ص 105.

[3]– محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي)، دار إفريقيا للنشر، ط 2، 1994م، ص 70.

[4]– ينظر، رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 2، 2002م، ص 72.

أ- <u>الشخصية عند بروب</u>:

يعـد **فلاديميــر بــروب Vladimir prope**، أحـد أهـم الـرواد الشـكلانيين الروس، ومن المنظِّرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية، وقد قدَّم هذا الباحث نظرته عن الشخصية في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، حيث اهتم بالشكل على حساب المضمون، واعتبر وظيفة الشخصية عنصرا أساسيا في السرد، ومُرْتَكَزًا أساسيا في سبيل تحليل الشخصيات.

لاحظ "بروب" أن الحكاية تحتوي على عناصر ثابتة وعناصر متغيرة، أما الثابت فهو (الأفعال)، وأما المتغير فهو (الأسماء) وأوصاف الشخصيات، ولتبيين ذلك قدم لنا هذه الأمثلة[1]:

- يعطي الملك نسرا للبطل، النسر يحمل البطل إلى مملكة أخرى.
- يعطي الجد فرسا لسوتشينكو، يحمل الفرس هذا البطل إلى مملكة أخرى.
- يعطي الساحر قاربا لإيفيان، القارب يحمل هذا البطل إلى مملكة أخرى.
- تعطي الملكة خاتما لإيفيان، يخرج من الخاتم رجال أشداء يحملون إيفيان إلى مملكة أخرى.

إن الثابت في هذه الأمثلة، هو الوظائف التي يقوم بها الأبطال، ولهذا نخلص من هذا كله، أن ما هو مهم في دراسة الحكاية، هو «التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فَعَلَ هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله، فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير.»[2].

يتضح مما سبق، اهتمام "بروب" بالفعل الذي تقوم به الشخصيات، وإهمال هوياتها وصفاتها، والحقيقة أن هذه الدراسة لأفعال الشخصيات، قد مكنت بروب من ابتكار تحليل جديد يمكن تسميته: "المثال الوظائفي"، وهو البنية الشكلية الواحدة التي

---

[1]- ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003م، ص 23-24.

[2]- المرجع نفسه، ص 24.

تولّد هذا العدد غير المحدود من الحكايات، ذات التراكيب والأشكال المختلفة[1]. وهو يعتبر الوظيفة عنصرا أساسيا في السرد، ويعرفها قائلا: «نقصد بالوظيفة: الحركة أو الدور المحدد لشخصية معينة، وذلك من حيث دلالتها في تطور الأحداث والعقدة»[2].

حصر "بروب" الوظائف في 31 وظيفة، ووضع لكل منها مصطلحا خاصا بها، وبعد حديثه عن الوظائف، قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة، ورأى أنها تنحصر في سبع هي[3]:

1- المعتدي أو الشرير (Agresseur ou mèchant).

2- الواهب (Donateur).

3- المساعد (Auxiliaire).

4- الأميرة (Princesse).

5- الباعث (Mandateur).

6- البطل (Héros).

7- البطل الزائف (Faux héros).

إن كل شخصية من هذه الشخصيات، تستطيع القيام بعدد من الوظائف، والملاحظ هنا تركيز "بروب" على الدور الذي تقوم به الشخصية، وليس على أوصافها ونوعيتها.

ونقول في الأخير، إن بروب قد توصل إلى إعطاء «مفهوم العوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه، خاصة عندما وزع الوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية، وهي التي اعتبرها غريماس بمثابة العوامل»[4]. وعلى الرغم من بساطة هذه الدراسة، لا يمكن أبدا للدراسات الأخرى أن تهمل هذه الأخيرة أو تتجاوزها.

---

[1]- ينظر، سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، ص 24.

[2]- جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، ص 202.

[3]- ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 24.

[4]- المرجع نفسه، ص 33.

ب- <u>الشخصية عند فيليب هامون</u>:

قَسَّم **فيليب هامون Philippe Hamon** الشخصية، إلى مجموعة من الفئات، نجملها على النحو التالي:

- <u>فئة الشخصيات المرجعية</u>: (Personnages Referentiels)

هي نوع من «الشخصيات التاريخية، والميثولوجية، والاجتماعية، والمجازية، تحيل إلى معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة مقروئيتها، وتظل رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، وعندما تندرج هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي، فإنها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي، وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الأيديولوجية والمستنسخات والثقافة.»[1].

وبذلك، تترك الشخصيات المرجعية أثرا أزليا يبقى في التاريخ ولن يتغير، وعندما تُجسَّد هذه الشخصيات في العمل الأدبي، يكون دورها ترسيخ المرجعيات وإعادتها إلى النص الأصلي.

- <u>فئة الشخصيات الواصلة</u>: (Personnages Embrayeurs)

وهي «علامات على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص، ويصنف هامون ضمن هذه الشخصيات: الناطقة باسم المؤلف، والمنشدين في التراجيديا القديمة، والمحاورين السقراطيين، والشخصيات المرتجلة، والرواة، والمؤلفين المتدخلين، وشخصيات الرسامين، والكتاب، والثرثارين، والفنانين، وفي بعض الأحيان يكون من الصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات، بسبب تدخل بعض العناصر المشوِّشة أو المقنَّعة، التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصيات أو تلك.»[2].

---

[1]- جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية (عبدو والجماجم) لمطفى فاسي، ص 64.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص 217.

يعني هذا الكلام، أن الشخصيات الواصلة تكون في شكل علامات، تدل على وجود الكاتب والقارئ، أو ما ينوب عنهما في النص، إنها الشخصيات الناطقة بلسانهما[1].

- **فئة الشخصيات المتكررة: (Personnages Anaphoriques)**

هنا تكون «الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ، منفصلة وذات طول متفاوت، وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ، من مثل: الشخصيات بخير، أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل... إلى آخره، وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث، أو في مشاهد الاعتراف والبوح، وبواسطة هذه الشخصيات يعود العمل ليستشهد بنفسه، وينشئ طوطولوجيته الخاصة.»[2].

جـ- النظام العاملي عند غريماس:

بعد نموذجي "بروب" و"هامون"، ظهر باحث آخر بوجهة نظر جديدة، نقصد به: **غريماس Greimas**، وكانت أعمال هؤلاء السابقين جميعا، بمثابة الخيط المضيء للانطلاقة الحقيقية لأعمال هذا الأخير.

استمدت نظرية غريماس أصولها المعرفية من الدلالية، ويعود تأسيس هذا العلم إلى ما يزيد عن عقدين من الزمن، ردا على الألسنيين الذين ركزوا في دراساتهم اللغوية على الدال، مقصين المدلول من مجالات اهتمامهم، باعتباره غير قابل للتقسيم وفق الوحدات المميزة[3]. وكان رد **جاكبسون** على أصحاب هذا الاتجاه الألسني بقوله: «لا يخلو موقف هؤلاء الذين يقولون بانتفاء المعنى من أحد أمرين: إما أنهم يفقهون ما يقولون، وعندئذ يكتسب قولهم بحكم ذلك معنى، أو أنهم لا يفقهون ما يقولون، ومن ثم

---

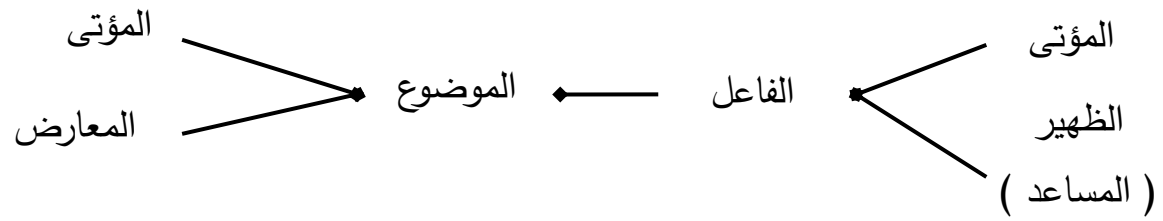
[1]- ينظر، حفصة مشارة، دلالة الشخصية في رواية "مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج، إشراف: نعيم قعر المثرد، جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي، 2015-2016، ص 19.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص 217.

[3]- ينظر، محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، الدار العربية للكتاب، د ط، 1993م، ص 22.

يبطل كل معنى من كلامهم»[1]. وقد عمل على توسيع الإطار التصنيفي للمفاهيم النظرية، فوضع نموذجا عاما يضبط تحليل السرد، ويصلح للتطبيق على كل أنماط الخطاب السردي[2]، ذلك أن السرد يُبنى على التراوح بين الاستقرار والحركة، والثبات والتحول، ويتشكل النظام العاملي –وفق ما يوضحه الرسم البياني التالي– من:

الشكل (01): يمثل تشكيل النظام العاملي عند غريماس



للدلالة على هذا المثال التجريدي، نسوق الملفوظ التالي: "أنقذ ملك الأرانب فيروز لاسترجاع العين من الفيلة". فالمؤتى هو الملك، والفاعل هو فيروز، والموضوع يقوم على استرجاع العين، والمؤتى إليه هو مجموعة الأرانب، والمعارض أو (الفاعل النقيض في هذا السياق) هو الفيلة، فيما بعد، تسلق الجبل[3].

إذن، النموذج العاملي عند غريماس يتكون من ستة عوامل هي: المرسل، والمرسل إليه، والفاعل، والموضوع، والمساعد، والمعارض، وبإمكاننا أن نعرف هذه العوامل المحرِّكة للسرد بشيء من التفصيل كالتالي[4]:

– **<u>الذات الفاعلة (Sujet Actant)</u>**: هي ما يسمى في النقد التقليدي بالبطل، إذ أن كل خلاف يثيره قائد لعبة، ونقصد بقائد اللعبة: الشخصية التي تعطي الهزة الأولى للحركة، وهذه الحركة تكون وليدة رغبة، أو احتياج، أو خوف، كرغبة **ابن القاضي** في

[1]– محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص 22.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر، م نفسه، ص 39.

[4]– ينظر، جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، ص 204.

رواية (ريح الجنوب) **لعبد الحميد بن هدوقة** في المحافظة على أراضيه، وخوفه من قانون التأميم، واحتياج ابنته "نفيسة" إلى أن إثبات ذاتها كامرأة متعلمة ومثقَّفة[1].

– **الموضـوع (Objet)**: يمثل الهدف المقصود أو الشيء المرغوب فيه أو مصدر الخوف والانزعاج، ويكون هذا الموضوع ماديا، كإعادة شخص أو ذهب مفقود، أو معنويا، مثل قيمة من القيم (كالحصول على العلم بالنسبة لنفيسة).

– **المرسل (Destinateur)**: هو الجهة التي تمارس تأثيرها على سيرورة الحدث، أي على اتجاه الحركة السردية، فوضعية التنازع والخلاف يمكن أن تولد وتتطور، وتُحدث حلا بفضل وساطة المرسل، الذي يوجه الحركة ويحكم عليها، (كما هو الحال في برنامج تأميم الأراضي في رواية (الزلزال) **للطاهر وطار**، فالشعب هو المرسل، وهو الحكم على نجاح العملية من عدمها.

– **المرسل إليه (Destinataire)**: هو الجهة المستفيدة من الحركة السردية، وهو المالك المحتمل للشيء المتنازع عليه، وليس بالضرورة هو "الفاعل" نفسه، إذ يمكن أن نرغب في شيء أو نريد إبعاده من أجل الآخرين كما نفعل بالنسبة لأنفسنا.

– **المعارض (L'opposant)**: لكي توجد حلقة صراع، وحتى يتعقد الحدث أكثر فأكثر، يجب أن تبرز قوة معارضة أو عقبة، تمنع البطل من تحقيق ما يصبو إليه[2].

– **المساعد (L'adjuvant)**: كل العناصر السابقة الذكر– ما عدا المعارضة – قد تحتاج إلى دعم وشد أزر، وتقوية من طرف الآخرين، وهو دعم خارجي، وهذا الطرف الآخر هو الذي يشكل منصب المساعد، وقد يكون المساعد ذاتيا أي موجودا ونابعا من ذات الفاعل (كالقيم الأخلاقية، والمعارف العلمية التي يملكها، أو حسن استعماله للأداة التي يصارع بها، كالفانوس السحري أو السيف)[3].

ولكي تكون الصورة كاملة في النموذج العاملي، يجب الحصول على ثلاث علاقات، هي:

---

[1]– ينظر، جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، ص 204.

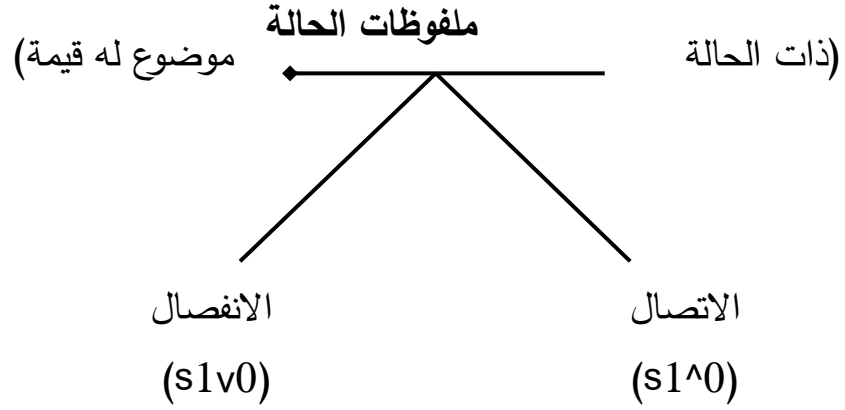
[2]– ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر، م نفسه، ص 205.

أ- <u>علاقة الرغبة</u>:

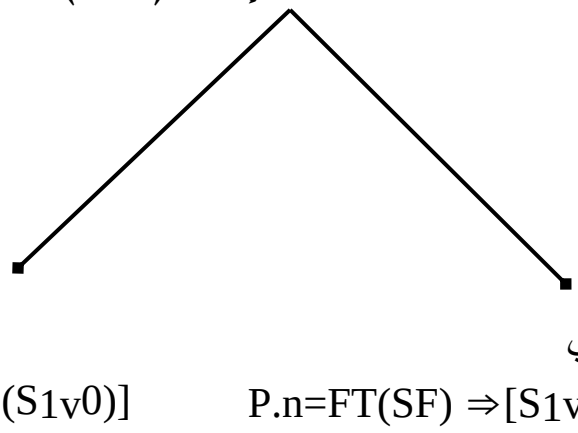
تكون بين الذات والموضوع، وتعد هذه العلاقة بؤرة النموذج العاملي، وتوجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة، ومن بينها نجد ملفوظات الحالة، أو ما يسميها بـ "ذات الحالـة"، فهـذه الـذات إمـا أن تكـون فـي حالـة اتصـال^ أو انفصـال**V** عـن الموضوع **0**.

الشكل (02): يمثل علاقة رغبة الذات والموضوع عبر ملفوظات الحالة



ويترتب عن الملفوظات تطور آخر، يسميه غريماس بـ: ملفوظات الإنجاز، ويرمـز لـه بـالرمز (F.T)، فقد يكـون هـذا الإنجـاز إمـا سـائرا فـي اتجـاه الاتصـال أو الانفصال، ويكون ذلك حسب رغبة ذات الحالة:

الشكل (03): يمثل علاقة رغبة الذات والموضوع عبر ملفوظات الإنجاز



وهكـذا، نـرى أن علاقـة رغبـة الـذات والموضـوع، تمـر –بالضـرورة– عبـر ملفوظان، هما:

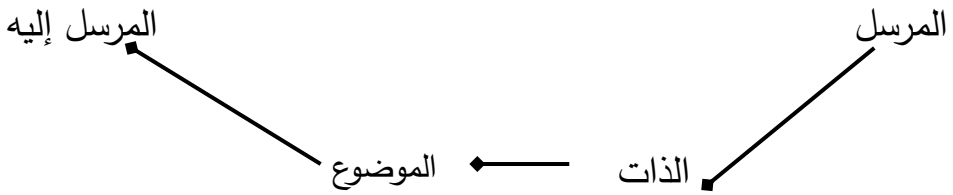
– **ملفوظ الحالة:** الذي يجسد الاتصال أو الانفصال.

– **ملفوظ الانجاز:** الذي يجسد تحولا اتصاليا أو انفصاليا.

ب–علاقة التواصل:

إن فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل، يفرض مبدئيا أن كل رغبة من لدن (ذات الحالة)، لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه "غريماس" (مرسلا)، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، ولكنه يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى (مرسلا إليه)، ومنه فإن علاقة التواصل تكون بين المرسل والمرسل إليه، وهي تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة، أي علاقة الذات بالموضوع[1].

الشكل (04): يمثل علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه



جـ– علاقة الصراع:

تكون هذه العلاقة بين (المساعد والمعارض)، وينتج عنها إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة، علاقة التواصل)، وإما العمل على تحقيقهما ضمن علاقة الصراع، أين يتعارض عاملان: أحدهما يدعى (المساعد)، والآخر (المعارض)، الأول يقف إلى جانب الذات، والثاني يعمل دائما على عرقلة جهوده من أجل الحصول على الموضوع[2]. وهكذا من خلال هذه العلاقات، يتم الحصول على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس.

[1]– ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 34–35–36.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، الصفحات نفسها.

3- الرؤية السردية وأشكالها:

تشغل فكرة الرؤية السردية (La Vision Narrative)، مكانة مهمة في الدراسات الأدبية، فـ «حين نمعن النظر في الأدبيات العربية الخاصة بحقل الرؤيا، التي يراها الإنسان في منامه، نكشف بسهولة إخلاص العاملين في هذا الحقل لما ندبوا أنفسهم له، سواء أكانوا قدامى كـ: **ابن سيرين** في كتابه (تفسير الأحلام الكبير)، و**ابن شاهين** في كتابه (الإشارات في علم العبارات)، و**عبد الغني النابلسي** في كتابه (تعطير الأنام في تعبير المنام)، أم محدثين، مثل: **محمود سليمان ياقوت** في كتابه (اللغة والرؤيا والحلم)، و**سميرة قمر** في كتابها (الحلم والرؤيا في الفلسفة والعلم والدين)، فهؤلاء جميعا انطلقوا من الأساس الديني في تفسير (الرؤيا والحلم)، اللَّذَين يراهما الإنسان في منامه.»[1].

تعرِّف **سمر روحي الفيصل** (الرؤية) بقولها: «ليست القضية التي اهتموا بها هنا هي الإيمان بالمعايير، التي وضعها العاملون في حقل تأويل المنامات وتفسيرها، بل القضية في التنبيه على أن إخلاص هؤلاء العاملين في حقل المنامات في عملهم، جعلهم ينجحون في ابتداع إجراءات تفصيلية محدَّدة لتفسير المنامات وتأويلها، وقد اكتفى النقاد بالتمييز الإملائي بين (الرؤية) بتاء التأنيث المربوطة، و(الرؤيا) بالألف اللينة الممدودة، وقالوا إنه يحسن استعمال الأولى في ما يراه الإنسان في منامه، واستعمال الثانية في ما يتوق إليه الأديب والفيلسوف والمبدع عموما.»[2].

وهكذا، فإن الرؤية السردية كانت موجودة منذ القدم، وقد درسها الكتَّاب والنقاد في كتاباتهم وإبداعاتهم، وتوالت هذه الدراسات، حتى مع المحدثين منهم والمعاصرين، الذين أدلوا بدلوهم في هذا الشأن.

---

[1]- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية والرؤيا (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2003م، ص 195.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- **مفهوم الرؤية السردية:**

تُعْنَى الرؤية السردية حسب "تزيفيتان تودوروف"، «بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد»[1]. فالرؤية السردية في نظره، عبارة عن طريقة، يتَّبعها السارد أو الراوي، لفهم القصة أو الراوية.

يُنظر للرؤية على أنها «أساس النظري في عديد من حقول الممارسة الفنية، ولربما تتضح دلالتها أكثر في الرسم، بواسطة اختلاف هيئات الخيوط والظلال، باختلاف زاوية النظر التي ينظر منها الفنان إلى المشهد، الذي تتحدد بدوره أبعاده والمسافات بين مكوناته، وفق النظر إليها من هذه الجهة أو تلك، وحسب مدى انفتاح زاوية النظر هذه.»[2].

وتعنى الرؤية بـ «الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها (..)، فتتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري، وهو يحدد بواسطتها أي بميزاتها الخاصة، طبيعة الراوي الذي يقف خلفها.»[3]. هذا يعني أن الرؤية، ما هي إلا السبيل الذي يعتمده الراوي لسرد أحداث قصته، حيث تكون هذه الرؤية مسيَّرة من قِبَلِ إرادته وأفكاره.

- **أنواع الرؤية السردية:**

ترتبط الرؤية السردية، بمجموعة عناصر متلاحمة بعضها ببعض، لذا يقول **محمد بوعزة** في هذا الشأن: «تتعلق الرؤية السردية بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد، يستخدم النقد الإنجليزي مصطلح وجهة النظر " Point of View" بدل الرؤية السردية، كما نجد مصطلحا ثالثا معادلا لها هو المنظور السردي.»[4].

---

[1]– نصيرة زوزو، الرؤية السردية (مفهومها وأنواعها)، منابر ثقافية، 2009م، www.mnaabr.com، تاريخ التصفح: 2015/09/09م، على الساعة: 19:22، ص 01.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– م نفسه، ص نفسها.

[4]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010م، ص 76.

ما يقصده "محمد بوعزة" بقوله هذا، هو أن الرؤية السردية تساوي وجهة النظر، والمنظور السردي، فكلاهما يصب في بوتقة واحدة هي الرؤية السردية. وتختلف الأبحاث وتتعدد التصورات حول مفهوم الرؤية السردية، كما أنها تتطور سواء بتوسيع المفهوم أو تعديله، ويميز "تودوروف" بين ثلاثة أنواع من الرؤية السردية[1]، هي:

- **الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف):**

يستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة، «ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، أي أنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عن جدران المنازل، كما يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال. وتتجلى سلطة الراوي هنا، في أنه يستطيع أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم، ويتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية، هي ما أشار إليه "توماشوفسكي" بالسرد الموضوعي.»[2].

في هذه الرؤية، يكون الراوي عالما بالأحداث والوقائع، وما يجري في جوهر الشخصيات، أكثر مما تعلم الشخصيات في حد ذاتها، فهو عالِم بكل التفاصيل، وملم بكل الجزئيات، وهناك من يعرِّفه أيضا بأنه: «سارد وعالِم بكل شيئ، وحاضر في كل مكان.»[3]. ويعني هذا أن السارد في الرؤية من الخلف، يكون أكثر علما وإحاطة بالأحداث الروائية من الشخصية، والسارد في الرؤية من الخلف، يكون حاضرا دائما في كل مكان وزمان.

- **الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية (الرؤية مع):**

تكون معرفة الراوي في هذه الحالة، «على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدِّم لنا أية معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، لكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع، فإذا ابتُدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول، الذي يقضي بأن الشخصية

---

[1]- ينظر، نصيرة زوزو، الرؤية السردية (مفهومها وأنواعها)، ص 01.

[2]-حميد لحميداني، بنية النص السردي (من المنظور النقد الأدبي)، ص 47.

[3]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 77.

ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية، والراوي في هذا النوع، إما أن يكون شاهدا على الأحداث، أو شخصية مساهمة في القصة.»[1].

ويقول **حسن بحراوي** في موضع آخر: «إن الرؤية مع، أو العلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية، هي التي جعلها "توماشوفسكي" تحت عنوان: "السرد الذاتي"، والواقع أن الراوي يكون هنا مصاحبا للشخصيات، يتبادل معها المعرفة بمسار الواقع، وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث، ويتجلى هذا بشكل واضح في روايات الشخصية، سواء في الاتجاه الرومانسي، أو في الاتجاهات ذات البطل الإشكالي.»[2].

وفي هذه الرؤية، تكون معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية في كل شيء، فهو لا يبوح لنا بأي شيء حتى تكون الشخصية على علم به، حيث يتم استخدام ضمير المتكلم أو الغائب، وهنا تكون معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصية.

- **<u>الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج)</u>**:

في هذه الحالة، «تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية الروائية (السارد<الشخصية)، إذ يصف ما يراه ويسمعه لا أكثر، بمعنى أنه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات، ولا ما تفكر به أو تحسه من مشاعر. إنه يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان، ولا ينفذ إلى أعماق ودواخل ونفسيات الشخصيات، ويعتقد تودوروف أن هذا الطابع الحسي الخارجي هو نسبي، ولا يعدو أن يكون مواضعة. وأنواع السرد المنتمية إلى هذا الشكل قليلة مقارنة مع الأنواع الأخرى.»[3].

يعني هذا الكلام، أن الشخصية في هذه الرؤية، تكون أكثر علما من السارد، وعارفة بالأحداث أكثر منه، فالراوي في هذه الرؤية، لا يقوم إلا بالتعبير عما يراه أو يسمعه في العالم الخارجي، وهو لا يعرف مطلقا ما يجري في ذهن الشخصيات، إلا ما يكون ظاهرا.

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من المنظور النقد الأدبي)، ص 48-47.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 82.

وبذلك، تكون جميع الرؤى: الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج، هي التي تمكننا من إدراك الرواية وفهم أحداثها، وبفضلها يعرف المتلقي (القارئ)، حياة الشخصيات الحكائية، وهذه الأخيرة، هي التي تتكفل بسرد الأحداث، وترتيبها وفق سير الرواية.

إن الشخصية الروائية، تنهل مادتها وصفاتها من صلتها بالواقع المعاش، وهي «تصور الذات الإنسانية تصويرا مطولا، بشكل يتفاعل معها المتلقي، يتعاطف معها تارة، ويعشقها تارة.»[1].

[1]- Roberts, Edgar : Writing About Literature, Prentice- Hall.2 International,Inc, Seventh, 1991, p64.

المبحث الثالث

شعرية الشخصيات في روايات محمد مفلاح: شعلة المايدة -همس الرمادي- شبح الكليدوني- أيام شداد.

قبل خوض غمار الدراسة التطبيقية، الخاصة بمدونات محمد مفلاح الروائية، التي وضعناها نصب أعيننا: (شعلة المايدة)، و(همس الرمادي)، و(شبح الكليدوني)، و(أيام شداد)، قمين بنا التقديم لهذه الأخيرة، حتى يكون القارئ أو المطَّلع على بينة من مواضيع هذه الأعمال، واختلاف التيمات الخاصة بها، وطريقة عرضها.

ألَّف محمد مفلاح روايته (شعلة المايدة) سنة 2010م، وقد جمع في ثناياها طائفة من القضايا التاريخية ذات الأبعاد المتعددة، كحملة العسكري **أوريلي** على بعض المداشر والقرى الجزائرية، ولقاء الكاف الأزرق، الذي جمع أعيان بعض القبائل والعشائر الجزائرية وأهل الرباط، بغية تدارس الأوضاع السياسية الراهنة، وعلاقتهم بالأتراك، وما آل إليه غرب البلاد بسبب الغزو الإسباني، ليعرج على الزلزال الذي عصف بمدينة وهران، ثم حملة الباي العثماني **محمد الكبير** على وهران، وفتح مرساها وتحريره من المحتلين الإسبان، وإثارة تساؤلات تاريخية مهمة بخصوص هذه القضية بالذات، مفادها: هل الباي محمد الكبير هو حقا من فتح وهران بحملته؟، أم أن أهل الرباط الجزائريين هم من كان لهم شرف ذلك؟، وإن كان الباي هو من حقق هذا الفتح، أَلَمْ يكن ذلك إخمادا لنار الفتنة وضغوط المرابطين، بعد تذمرهم من السياسات التركية، وكثرة الضرائب التي أثقلت كاهلهم؟.

وقد حملت هذه القضايا –مثلما ذكرنا– مجموعة من الأبعاد، يمكن تلخيصها في: البعد السياسي الذي يظهر في حديث الروائي عن تقسيم الحكام أثناء العهد العثماني، من: دايات، وبايات، وآغاوات، واشتراكهم في إنهاك الرعية، بسبب قوانينهم المجحفة وضرائبهم التي لا تنقضي، والبعد الصوفي الذي يحيل عليه الكلام عن أولياء الله الصالحين، وعن مقاماتهم وأضرحتهم وكراماتهم، دون أن ننسى البعد الشعبي، المتمثل في العادات والتقاليد التي تصاحب كل احتفال يقام في المدينة، مثل احتفال "الدنوش الكبير"، الذي يقام كل ثلاث سنوات، ويقدِّم فيه الباي الهدايا للداي[1].

[1]– ينظر، سهام بولسحار، التناص التاريخي في رواية (شعلة المايدة) لمحمد مفلاح، مذكرة مُقَدَّمَةٌ لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر2، إشراف الدكتور: رشيد كوراد، الموسم الجامعي: 2011م/2012م، ص 38.

صدرت رواية (همس الرمادي) لصاحبها **محمد مفلاح**، عن دار الكتب بالجزائر في شهر جويلية من سنة 2013م، وقد أصدر قبلها ثلاث عشرة رواية نذكر منها: (الإنفجار) 1983م، و(الانهيار) 1986م، و(الوساوس الغريبة) 2005م، و(شعلة المايدة) 2010م، و(هوامش الرحلة الأخيرة) 2012م، و(سفاية موسم الخريف) 2013م، وثلاث مجاميع قصصية، وقصص موجهة للأطفال، كقصة (معطف القط مينوش)، وقصة (مغامرات النملة كحيلة) سنة 1990م، وقصة موجهة للفتيان هي: (وصية الشيخ مسعود) سنة 1992م، ناهيك عن الأبحاث السبعة المتعلقة بالتراث والتاريخ.

تشكلت رواية (همس الرمادي) من عشرة مقاطع أو فصول – مثلما أطلق عليها صاحبها– موزعة على الشكل التالي: الشخصيات الذكورية، والشخصيات الأنثوية، والأمكنة، ثم العودة إلى الشخصيات الذكورية، ومن بعدها الآلات أو العربات، ثم الرجوع إلى الشخصيات الأنثوية، والحيوانات، ثم الشخصيات الأنثوية، فالذكورية من جديد، وأخيرا بعض الأحداث التي يختم بها الروائي تقسيمه هذا.

ولئن وجدنا نوعا من الفصل بين شخصيات العمل بحكم هذا التقسيم، إلا أن غوصنا في ثناياه، يكشف عن العلاقة الوشيجة فيما بينها، وكيف أن مصير كل واحدة منها معلق بالأخرى أو بالآخرين، عن قصد أو عن غير قصد، تجمع بينها أيضا الأمكنة المذكورة، والأحداث التي تدور في فلكها.

يظهر "محمد مفلاح" في هذا النص الروائي، وفيا للواقعية التي يراها كفيلة لرصد تحولات المجتمع الجزائري بشرائحه وأطيافه المتناقضة والمختلفة، ففيها نجد: الغني والفقير، والمتدين والعربيد، والنزيه والانتهازي، والشريف واللص... إلى آخره، وكلهم بأبعادهم وتوجهاتهم المتنوعة نموذج مصغر عن جزائر ما بعد أحداث أكتوبر 1988م، جزائر حي الفرسان الذي غمرته مياه الطوفان الجارف، جراء إهمال أفراد المجتمع ولامبالاتهم بالصالح العام، لأن الصالح الخاص قد أعمى الأبصار والأفئدة، ووصل مبلغ أمرهم حد القيل والقال وكثرة السؤال عن أشياء إن تبد لهم تسؤهم،

دون التفكير فيما وصل إليه الحي من تدهور، بسبب تراكم الأوساخ، والأتربة، وانسداد مجاري المياه، إلى أن تهاطلت الأمطار الغزيرة وكادت أن تجرف الحي بقاطنيه، وهنا يستيقظ الضمير فيهم، فنراهم يلملمون شتات أفكارهم، وما بقي من خراب حيهم، قصد البناء والتشييد من جديد، عسى ولعل تكون الانطلاقة الجديدة والفعلية.

تندرج رواية (شبح الكليدوني)، ضمن الكتابة التاريخية في أول المقام، وقد قسمها صاحبها على ثلاثة وعشرين مقطعا، تطرق فيها لحقائق تخص أسباب نفي الجزائريين إلى كاليدونيا، وكيف تم ذلك في فترة الاستعمار الفرنسي. وقد جعل من البطل **امحمد شعبان**، وسيلة للغوص في أعماق هذا الموضوع التاريخي الحساس، الذي تناسته الجهات الرسمية والطبقة المثقفة في البلاد، من: رجال تاريخ، وثقافة، وباحثين.

افتتح الروائي حديثه عن عائلة البطل، المكونة من: والده **عبد القوي**، الذي ظهر طيلة متن الرواية بمظهر الشيخ المتديّن، حيث لا تُذكر هذه الشخصية إلا وفي يدها المصحف، مع انشغالها الدائم بالسياسة وأحوال العرب، لينتقل بعدها إلى والدته **صفية البايلك**، التي ظهرت دائمة الحديث عن ابنها، الذي يؤرقها نفوره من الزواج، ورفضه لفكرة الارتباط، وكانت دائمة الشك في علاقته بابنة مهاجر ثري. كما أتى محمد مفلاح على ذكر الأصول العريقة لوالديه، وقصة العمارة التي يقطنون فيها منذ الفترة الاستعمارية، وحلم سكانها بمغادرتها، بعد أن أصبحت مهددة بالانهيار.

وبما أن الموضوع الرئيسي الذي بُنيت عليه الرواية، هو المنفي (جد البطل) –ومنه كل المنفيين– ومكان قبره المجهول، فقد وضع أب البطل بين يدي ابنه مجموعة من الرسائل، التي تركها جده، معبّرا فيها عن حالته، ومعاناته، وتنقلاته، ليستعين بها، وبالفعل فقد بدأ البطل رحلة بحثه، ليجد نفسه حائرا، خائر القوى، لا يعرف كيفية التصرف، حتى قابل أحد أحفاد الكاليدوني، الذي أرشده إلى قبر جده المنفي، وهناك قرر العودة لإخبار والده بأن الحلم قد تحقق، وكان يوم عودته –للأسف– هو نفسه يوم وفاة والده.

وفي ختام الرواية، يتخلص "امحمد شعبان" من كل التزاماته، عندما يحقق حلم والده، ويجد قبر جده المفقود، مع وصول رسالة من ديوان الثقافة، تفيد بطرده من وظيفته، واحتلال أخته للبيت الجديد مع زوجها وابنها، ليشعر وكأن الجزائر قد لفظته من رحمها، ويقرر مع صبيحة أحد الأيام الرحيل بعيدا، ليخلف جده المنفي ويقتدي بأثره.

رواية (أيام شداد) لمحمد مفلاح، هي الأخرى رواية تاريخية، عاد بنا فيها صاحبها إلى زمن المقاومات الشعبية الجزائرية، وبالأخص إلى من تصدوا بثبات، وعزم، وشجاعة، أمثال: الأمير **عبد القادر**، والشيخ **بومعزة**، ووقفوا في وجه الماريشال الفرنسي **بيجو** وغيره من الجنرالات الفرنسيين وجنودهم.

تدور أحداث الرواية بالدوار الفوقاني، وبدوار الحمراء، إحدى القرى بمدينة غليزان، وتحكي قصة بطلها "شداد"، الشاب البسيط من عائلة محافظة ومثقفة، أرادت عائلته تزويجه بابنة عمه **قمرة**، وهو في سن السادسة عشرة من عمره، ولما ثارت المنطقة تحت قيادة الأمير عبد القادر، تخلى "شداد" عن تعليمه القرآني، بعد تخريب الجامع، وصار يرعى الأبقار، والغنم، ويحرث الحقول، ويجني الثمار الموسمية، ويرافق والده لبيع أنواع الفواكه في السوق، تقديما ليد العون والمساعدة لأفراد عائلته.

وخلال مسيرته بحثا عن النجاح وتحقيق حلمه الوحيد بزيارة مدينة وهران، والتجول في أزقتها، وزيارة وليها الصالح سيدي الهواري، كان شداد يقضي معظم أوقاته برفقة كلبه "المربوح" على قمة الجبل الشامخ، الذي كان يطل على الجهات الأربع للمنطقة الجبلية، التي يسكن فيها شداد، وكان مولعا كثيرا بحمل البندقية ومواجهة العدو، لكن والدته وجدَّته كانتا تمنعانه من فعل ذلك، خوفا عليه من خطر البارود والرصاص، وفي أحد الأيام سمع والده وهو يتحدث عن الجريمة البشعة، التي ارتكبها الكولونيل **كافينياك** في حق الأبرياء العزل، وحرقهم أحياء داخل إحدى المغارات، وكان من بينهم: **سي حبيب الطالب** زوج عمته، ومن بين الناجين من هذه المحرقة: عمته

وابنها **هني** الصغير، وقد تمنى شداد عودة الأمير عبد القادر ليثأر ليوم (عين الطاقين)، كما تساءل بإلحاح عن مكان تواجد الشيخ بومعزة.

وكان لشداد عَمٌّ اسمه **حمزة الناجي**، اختار طريق الجهاد، ورفض الزواج رغم إلحاح والدته **لالة عودة**، ثم يأتي خبر إلقاء القبض على خال شداد المدعو **لخضر** من قبل العدو، والحكم عليه بالسجن المؤبد، وتوالت الأحداث على "شداد" بإصابة والده "سي بلعربي" برصاصتين، عندما هاجم العدو الدوار الفوقاني، ليتم بأمر من شيوخ القبيلة، إجلاء النساء، والأطفال، والشيوخ، والمعاقين، نحو غار الفراشيح، لكن العدو الغاشم عرف مكانهم، وبأمر من القائد الفرنسي **بيليسي** أُضْرِمَتْ على فوهة هذا الغار، النيران التي راح ضحيتها قرابة 1000 شهيد، بما فيهم عائلة "شداد" وخطيبته "قمرة".

ومثلما استهل محمد مفلاح روايته هذه، بتصدر "شداد" لاستهلالها السردي، كان البطل هو خاتمتها، حين تَقَدَّمَ صفوف المجاهدين، وشارك في أكثر من معركة، ضد عساكر الاحتلال، ليظفر بانتقامه الخاص من الأعداء، الذين تركوه وحيدا في هذه الدنيا.

- **تقديم الشخصيات في رواية (شعلة المايدة):**

إن مدى نجاح رسم معالم الشخصية في أي نص سردي، يعتمد على قدرة الروائي، وكيفية خلقه شخصياته الروائية وطريقة عرضها، فكلما كان الروائي على وعي بحقائق شخوصه ومواقعها، التي ينبغي أن تكون فيها داخل المتن السردي، زادت نسبة نجاح روايته التي يقدمها للجمهور، وهذا ما سنحاول التعرف عليه من خلال دراستنا لرواية (شعلة المايدة)، والكشف عن علاقاتها فيما بينها ومع محيطها، والتي تعد من متطلبات دراسة بنية الشخصية، في أي نص يبدعه الكاتب.

مثلما ألمحنا سابقا، فيما يخص تعدد طرق تقديم الشخصية في النص الروائي، إذ قد يقتصر تقديمها على العرض المباشر، وقد يقتصر تقديمها أيضا على العرض غير المباشر، نلاحظ أحيانا أن كثيرا من النصوص الروائية تجمع بين الطريقتين، فيجتمع فيها التقديم المباشر وغير المباشر معا، ويكون كل ذلك تبعا لانتقاء الروائي، وبحسب الطريقة التي يراها مناسبة لشخوصه، أو شخصيته وتوجهاته هو نفسه.

يبدو أن نمط التقديم غير المباشر، قد شغل حيزا مهما في رواية (شعلة المايدة)، وهذا النمط جعل "محمد مفلاح" يجنح إلى الحداثة، ويتخلص من التقليد القديم، الذي كان يقتصر في نظرته إلى النص على ما يحويه، وأن القارئ مجرد مستهلك، وظيفته الاستقبال لما يقرأ لا غير، حيث نجده يفسح المجال للشخصية، «للتعبير عن أفكارها، وعواطفها، واتجاهاتها، وميولها، لتكشف عن حقيقتها»[1]، دون أن يُقْدِمَ على التدخل المباشر، في وصف مشاعرها، أو شكلها الخارجي، وهي «ترتبط بالحوار، ويستعين بها المؤلف لأنها ترتكز على الذكريات، والتأملات، والأحلام، التي تكشف الشخصية كشفا عميقا.»[2].

جعل الروائي التتابع والتسلسل في الأحداث، وسلوك الشخصيات، بمثابة الأساس في روايته هذه، حيث نجد سمات الشخصية ومعالمها تتضح تدريجيا، من خلال حركتها، وسلوكها، وتفاعلها مع الحدث، أو مع غيرها، أو مع ما يحيط بها، مع

---

[1]– محمد يوسف نجم، فن القصة، ص 198.

[2]– معتوق محبة حاج، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994م، ص 36.

ارتباطها بالحدث، مؤثرة فيه ومتأثرة به، مما يحتم على القارئ القيام بمهمة البحث والاستكشاف، وهذا ما ساهم في إبراز معالم الشخصية جيدا.

حَفَّزَ الروائي القراءة التبادلية بين القارئ وفهم الشخصية، التي تعد المعلومات عنها جزءا من النص، لأن حديث الشخصيات في الرواية، هو –في حد ذاته– نص في الرواية، وهنا نود مشاطرتنا رأي **إيزر**، الذي يقول فيه: «إن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي، وتتلاقى وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها، لا من حيث أن النص قد استُقبل، بل من حيث أنه قد أثَّر في القارئ وتأثر به على حد سواء»[1]. ويبدو أن مفلاح قد استطاع الوصول إلى ذلك، بواسطة التقديم غير المباشر للشخصيات، الذي يشمل عدة طرائق، منها: الحوار، والأحلام، والتدرج، الذي جعل القارئ بحاجة إلى البحث عن معلومات تخص الشخصية، حتى يستطيع الحصول على تصور واضح عنها.

سنرى في هذا المقام، كيف جاء التقديم غير للمباشر للشخصيات في رواية (شعلة المايدة)، وكيف ساعد ذلك، على الرفع من قيمة النص عند الروائي.

*الحوار الخارجي: نلاحظ كثافة حضور السارد في الحوار، من خلال المشاهد الحوارية البارزة في ثنايا روايته، بهدف ترك الحكم للمتلقي على الشخصيات، ومعرفة باطنها وجوهرها، وجعله ينفعل معها، ويعيش لحظتها وحاضرها في المشاهد الروائية.

*العرض غير المباشر: يسمح للسارد بالتدخل في عرض الحوار، حيث يصبح السارد صاحب السلطة في توجيهه، ووصف حالة الشخصيات أثناء تحدثها، ونأخذ المقطع التالي كمثال نستشهد به من الرواية: «وحرك والد راشد حبات سبحته الخشبية وتساءل بقلق:

– متى يتغير الوضع؟

[1]– أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د ت، ص 117–118.

حرك الحاج يحي حاجبيه الكثيفين وقال لشقيقه الذي يكبره بخمس سنوات:

– يا سي الطاهر... هناك بصيص أمل.

– ركز الشيخ الطاهر عينيه الصغيرتين السوداوين في وجه شقيقه، وقال بلهجة أسيفية:

– إن الأيام تمر بسرعة ولا شيء يلوح في الأفق. أليس كذلك يا الحاج؟

– تبسم الحاج يحي وحك جبهته الواسعة، ثم قال له بتؤدة:

– رأيت هذا الصباح المنادي قنوش بسوق زموره وهو يبلغ الناس عن زيارة الخليفة الأكحل.. وقد يكون هناك جديد يا سي الطاهر؟»[1].

نلاحظ من خلال الحوار السردي السابق، مدى سيطرة الراوي على شخصية "سي الطاهر" و"الحاج يحي" في تصويرها، وفي مثال آخر:

«ثم التفت نحو الشيخ ابن سحنون الراشدي قائلا:

– سنتحمل مسؤوليتنا.

تنحنح الشيخ بن زرفة وقال باندفاع:

– سنبلغ الباي برغبة الناس في الجهاد.

وتحرك الشيخ الجيلالي في مكانه، ثم نهض مستندا إلى يمناه، وقال بحزم:

– هيا بنا.»[2]. هناك تدخل من قِبَلِ الراوي، لأنه هو من يسيطر على الحالة التي تعيشها الشخصية، ويصفها حتى قبل أن تقوم بالرد.

أما عنصر الحوار الذي يقوم بدور كبير في كشف حقيقة الشخصية، فنذكر:

*الحوار الداخلي: هو نمط لعرض باطن الشخصية، والكشف عن حقيقتها الجوهرية، وأنماط تفكيرها، ومشاعرها، وأحاسيسها المختلفة، تبعا لما تواجهه من أحداث وحوادث.

*الأحلام: القصة التي تُروى من خلال الحلم، تُخفي حقيقة أكبر مما يصرح به هذا الحلم، وتمثلت في روايتنا من خلال رؤيا الشيخ "جلول"، الذي سمع بها بطل الرواية "راشد"، حيث رآها الشيخ "جلول" للمرة الثانية، وأصبح "راشد" منذ سماعها، يشعر بحالة

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، أيدكوم للنشر والتوزيع، جسر قسنطينة– الجزائر، 2013م، ص 11.

[2]– المصدر نفسه، ص 167.

من الحبور الممزوج ببعض القلق، وكانت هذه الرؤيا، بمثابة حافز لراشد، وهذا ما ظهر بعد قراءتنا للرواية، وتحقق حلم تحرير مدينة وهران من الاحتلال الإسباني، ومشاركة البطل في الحرب.

كما نجد حلم اليقظة عند البطل "راشد"، وهذا ما ظهر في قول الروائي: «ثم غرق في أحلام اليقظة. رأى نفسه وهو يشق دربا تحت السور الجنوبي تسلل منه الطلبة إلى المدينة، ثم راح يقتل الغزاة واحدا واحدا...»[1].

إن السبب الذي يدفع الشخصية الروائية للحلم، هو الواقع وهمومه، وما يحويه من ظروف تحيط بالشخصية، تماما مثلما حدثته نفسه، حين تذكر أيامه الجميلة: «شعر راشد نحو يمينة بالشفقة وببعض الذنب، تذكر الأيام الجميلة التي وعدها فيها بالزواج فتمزق قلبه ألما. لقد غادر الدوار إلى مازونة دون أن يعلمها بسفره فتزوجت مسعود الخماس. ثم تنهد قائلا لنفسه: إنها الحياة التي لا ترحم يا راشد.»[2]، وكذلك قوله: «احتار راشد الذي ظل يراقب في صمت ما يجري في فسطاط الباي، ولما حاول النوم في الخيمة الوبرية الحمراء، عاد به تفكيره المضطرب إلى الحياة المتواضعة التي يعيشها سكان دواوير البايليك. وتساءل في نفسه: هل قدرنا أن نعيش على هامش الحياة البهيجة؟.»[3]، وأيضا: «ابتعد عنها راشد وهو يتساءل في حيرة "ألم تكن تقصده بسببها للحمار؟" تمنى أن يسألها عن السبب الذي دفعها للزواج من مسعود الخماس.»[4].

إن هذه المقاطع الحوارية الداخلية المختلفة، تساعد القارئ على الاتصال المباشر بالشخصية، والكشف عن أحوالها وتقلباتها، وأسرارها ومكنوناتها، تبعا لتقلبات الزمان ونوائبه المتعددة.

---

[1] – محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 199.

[2] – المصدر نفسه، ص 132.

[3] – م نفسه، ص 138.

[4] – م ن، ص 163.

- **تصنيف الشخصيات في رواية (شعلة المايدة):**

تتعدد أصناف الشخصيات في الأعمال الروائية، ولعل البحث في هذا الموضوع، سيساعدنا على تحديد الأدوار المتعددة للشخصيات في روايتنا قيد الدراسة، وقد صنفنا مسارات الشخصيات فيها، اعتمادا على تصنيف "فيليب هامون"، لأنه كاف لتغطية النص الروائي، وحركة الشخوص بداخله، والأدوار التي قامت بها فيه.

1- الشخصيات المرجعية:

تدخل ضمن الشخصيات المرجعية: الشخصيات التاريخية، والاجتماعية، والمجازية، والأسطورية، وكلها تؤدي دورا فارقا في تحديد ثقافة القبيلة المكتسبة، وهي بعد كل هذا، علامات غنية ودالة على وضعية اجتماعية معينة، تحمل هوية شخصية، ذات أبعاد معرفية وتاريخية معينة، وهذا هو الحال في رواية (شعلة المايدة).

إن هدف "مفلاح" في روايته هذه، تاريخي بحت، فالشخصيات التاريخية المذكورة فيها، لها شأن عظيم في التاريخ الجزائري على الأقل، وتوظيفها يعطي بعدا خاصا للمغزى المعبَّر عنه في الرواية، كما يساعد على الإحاطة به، ورسم الخلفيات الحقيقية من اعتماده.

استهدف الكاتب في هذا العمل الروائي، شخصيات تاريخية مشهورة ومرموقة، لم يرسم كامل تفاصيلها، واكتفى بأهم محطاتها، فجاءت شخصياته جاهزة قبل أن يتناولها، لأنها شخصيات مكتملة لدى القارئ، نظرا لشهرتها، كما نجده –في المقابل– يستحضر بعض الأحداث التاريخية المنسية والهامشية، من خلال روايته هذه، ويبتكر شخصيات تخيلية، يمكنه التصرف في حياتها، ومغامراتها، وخطاباتها، من خلال بطله "راشد"، الذي عاش تضاربا تاريخيا، ملخصه تحرير مدينة وهران من الاحتلال الإسباني.

والشخصيات ذات المرجعية السياسية والتاريخية في الرواية كثيرة، والأحداث التي ساهمت فيها، لا يمكن الإحاطة بكل واحد منها، وإنما سيقتصر التركيز في هذه الدراسة على بعض منها.

أ- **الشخصيات التاريخية:** تُعَدُّ الحرب على وهران حدثا مرجعيا، فقد ورد ذكرها في مواضع عديدة، وبأشكال مختلفة، نذكر منها: «شارك في حروب التحرير الأولى لمدينة وهران.»[1]، وقوله: «فلا تتخلف عن المشاركة في الحرب القادمة.»[2]، وقوله كذلك: «جُرحت رجل جده اليمنى في إحدى معارك حروب وهران.»[3]، وقوله أيضا: «كم كانت فرحة سيدي الهاشمي عظيمة لما قيض له الله تعالى أن يشهد تحرير وهران، ولكن تلك الفرحة لم تدم طويلا إذ عاد إليها الإسبان.»[4]. وورد أيضا: «سيتولى منصب الباي بمدينة معسكر بل سيكون من جنده في تحرير وهران.»[5]، وأيضا: «فالإسبان بعد احتلالهم المدينة العريقة استولوا على كل أبراجها...»[6]، كما قال في الشأن نفسه: «أتمنى أن يمد الله أجلك حتى تشهد فتح وهران»[7]، وقال: «وتناول راشد الكسكسي بعسل غابة زموره وراح ينصت إلى حديث الرجال عن الخليفة وفضائله وترقيته المنتظرة إلى منصب باي، وعن أمنيتهم في تحرير وهران»[8].

تكمن أهمية شخصيات هذا الحدث، في توزيعها المكثف على فضاء النص الروائي، حيث لا تكاد تخلو صفحة من ذكرها، بل إن جل شخصيات الرواية قائمة عليها، ومقرونة بحربها وتحريرها من الغزاة، ولنا في الشخصيات التالية شواهد على ذلك:

- **الباي محمد بن عثمان بن إبراهيم الكردي:**

كان الباي **محمد بن عثمان**، -والي بايليك الغرب بأيالة الجزائر التابعة للدولة العثمانية- من الذين ساهموا في صناعة تاريخ الجزائر في أواخر القرن الثامن عشر للميلاد، ومن أهم إنجازات هذا الأخير العسكرية، نذكر: الفتح الثاني لمدينة وهران ضد

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 13.

[2]- المصدر نفسه، ص 14.

[3]- م نفسه، ص نفسها.

[4]- م ن، ص 17.

[5]- م ن، ص 27

[6]- م ن، ص 31

[7]- م ن، ص ن.

[8]- م ن، ص 33.

الاحتلال الاسباني، وقد جَهَّزَ الباي لهذا الغرض، جيشًا جرارا، خرج من معسكر، قاصدا مدينة وهران، وقد حصل به على النصر بإذن الله.

وقد اهتم الروائي بهذه الشخصية، وتشكلت كذاكرة للرواية، وساهمت في تحريك الأحداث، وتناميها من البداية إلى النهاية، حين «كلف الباي خليفته سيدي محمد بن عثمان لقيادة بايليك الغرب، أما سيدي الباي فقد انتقل على رأس جنده إلى مدينة مستغانم لرد أي عدوان يأتي من وهران لمساعدة حملة الإسبان على الجزائر.»[1]، ومما ساعده على ذلك، أنه كان «على علم بحماسة سكان البايليك للجهاد.»[2]، وكانت لا تخفى عليه خافية في كل «بايليك الغرب.»[3].

– **حسن بن خير الدين:** تم ذِكْرُ هذه الشخصية على لسان "محمد الشلفي"، عندما كان يروي لراشد عن تاريخ مازونة ورجالها، فقال: «أول باي استقر بالمدينة هو حسن بن خير الدين الذي غادر مازونة بعد حملته على المرسى الكبير.»[4].

– **شعبان باشا:** ورد ذِكْرُ هذا الباشا أيضا، على لسان "محمد الشلفي"، حين قال: «يروى أن شعبان الزناقي حكم البايليك مدة ثماني سنوات، وقد استشهد وهو يجاهد الغزاة. ويذكر أنه هزم الإسبان ولاحقهم حتى أسوار وهران. غير أن خائنا من أعراب المنطقة أصابه بسهم قاتل، وحز العدو رأس الباي الشهيد وعلقه على أبواب المدينة...»[5].

إن هذه الشخصيات المذكورة آنفا، لا تكاد تظهر مقارنة بالباي "محمد بن عثمان"، الذي ذكرناه في طليعة الشخصيات المرجعية، «الذي علم عن طريق جاسوس أجنبي بالحملة العدوانية على الجزائر.»[6]، ووجد نفسه «مضطرا لإعلان الحرب، خاصة بعدما علم بتخريب جزء كبير من وهران...»[7]، فاستدعى «ديوانه وعلماء

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 59.

[2]– المصدر نفسه، ص 60.

[3]– م نفسه، ص 50.

[4]– م ن، ص 51.

[5]– م ن، ص ن.

[6]– م ن، ص 65.

[7]– م ن، ص 169.

المدينة لإطلاعهم على الوضع السائد في وهران.»[1]، وقد خطر على ذهن الباي، «استغلال جبل المايدة لتشديد الحصار على وهران.»[2]، وأذن لكاتب السر «أن يعرض قراراته المتعلقة بالهجوم القادم على وهران أمام الحاضرين»[3]، وقال بنبرة عالية: «أعلم أن كل القبائل تنتظر منا أن نعلن عن الجهاد وقد زادهم الزلزال حماسا على محاربة العدو.»[4]، وقد رصد لأجل ذلك «ميزانية هامة لشراء المدافع والبارود.»[5]، وأشار صراحة للحاضرين، أنه قد «حانت ساعة الجهاد التي كنتم تنتظرونها.»[6]، وهنا بالذات «شعر أنه حقق حلمه في استرجاع مدينة وهران.»[7]، وأصبح «يتابع شخصيا شؤون الرباط، فلا يمر يوم دون أن يبعث برسائله إلى الشيخ الجيلالي للاطلاع على ظروف الحياة بالرباط، وقد أرسل له كمية هامة من السيوف، والبنادق، والبارود، ليوزعها على المرابطين ويدربهم عليها، واهتم كثيرا بإطعام الطلبة، فبعث إليهم بالسمن، والزيت، والشاة، والبقر.»[8]، وحين بلغه نبأ فشل الهجوم الأول، بسبب تحصينات العدو الشديدة، «انتفض في مكانه، وسل سيفه، ثم قال بصوت راعد:

أنا محمد بن عثمان الكردي.. لا أخشى إلا الله...»[9]، وحاول «الهجوم من جديد على المدينة،»[10]، وبتحقيق النصر، وتحرير المدينة، «ابتسم له الداي قائلا بإعجاب:

–فعلا أنت بطل... أنت باي كبير. لقد حققت نصرا تاريخيا أسعد مولانا السلطان والعالم الإسلامي كله.»[11].

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 17.

[2]– المصدر نفسه، ص 179.

[3]– م نفسه، ص 181.

[4]– م ن، ص 171.

[5]– م ن، ص 174.

[6]– م ن، ص 194.

[7]– م ن، ص ن.

[8]– م ن، ص 196.

[9]– م ن، ص 210.

[10]– م ن، ص ن.

[11]– م ن، ص 213.

ب- <u>الشخصيات الثقافية</u>: سجلت حضورها في بعض الأحداث والمناسبات الثقافية، نذكر منها:

***<u>قراءة قصيدة البردة</u>:** كانت محل ترديد الشيخ "الطاهر" وابنه، وهذا ما ورد في قول الروائي: «ثم تعالى صوتهما بقصيدة البردة.»[1]، وقوله في حديثه عن "حفظة القرآن" الكريم، الذين ظلوا «يرددون قصيدة البردة إلى غاية وصولهم إلى مدينة معسكر.»[2]، كما كانت القصيدة، محل ذِكْرٍ في بعض المحافل والمناسبات، هي وقصيدة الشيخ "ابن سحنون"، فقد «رثاه الشيخ ابن سحنون بقصيدة مؤثرة جدا.»[3]، وبعد استشهاد الشيخ الجيلالي، قام الشاعر بقراءة قصيدة رثاء في حضرة الباي، «ثم توجه إلى الرباط، فاستقبله الطلبة وهم ينشدون قصيدة البردة.»[4].

إن إيراد هذه القصيدة، وذكر مختلف شرائح الشخصيات الثقافية، التي كانت ترددها في النص الروائي، علامة على تشبع المؤلف بالثقافة العربية والإسلامية، وهذا ما يؤكده التوظيف الواعي لهذه الشخصيات في نص (شعلة المايدة).

وردت الشخصيات الثقافية في مواقعها المناسبة، فأحيانا هي ملائمة للحالة النفسية، وأحيانا أخرى هي خادمة للجانب الفكري الذي تكون فيه، وهذا ما ظهر من خلال النقاشات والمقاطع الحوارية الواردة في هذا الشأن.

جـ- <u>الشخصيات الدينية</u>: ورد ذِكْرُ هذا الصنف من الشخصيات، مقرونا بالأماكن التي ترددت عليها، أو التي هي معروفة ومتعلقة بها، ونذكر في هذا الشأن:

- **<u>أولياء الله الصالحين</u>:** تعد زيارة الأضرحة عادة متوارثة عند الجزائريين، ولا تكاد تخلو قرية أو مدينة جزائرية، من أضرحة أو قِبَابٍ، نقص عددها أو كَثُرَ، وعُدَّتْ المنطقة الخالية منها مغضوبا عليها، ومنطقة منقوصة من البركة آجلا أم عاجلا.

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 162.

[2]- المصدر نفسه، ص 188.

[3]- م نفسه، ص 199.

[4]- م ن، ص 206.

تُشَكِّلُ زيارة الأضرحة –في تقدير بعض الأنثربولوجيين–، «متنفسا وخروجا عن العالم المادي إلى العالم الروحي، ممثلا في رمز الولي الصالح، واعتُبِرت محاولة للهروب من الحياة الدنيوية إلى الخيال المقدس.»[1]، وهذا ما حاول السارد إيصاله إلى ذهن القراء، كما ذكر في الرواية، الكثير من الشخصيات الدينية المتعلقة بالأضرحة، مثل: الحاج "يحيى"، والشيخ "حسين الغمار"، والشيخ "المدني"، و"الأزرق ولد الشيخ جلول"، والشيخ "الحلفاوي"، والشيخ "أبو طالب اليمني"، والشيخ "أحمد بن هطال".

– **شيوخ الزاويا:** ذكرها الروائي الزوايا وأصحابها في مواطن عديدة، مثل: الولي الصالح سيدي امحمد بن عودة، حين قام الباي بزيارة زاويته، «وخرج في يوم مشمس من مسولان وزار ضريح مول المايدة.»[2]. كما ورد ذكر زاوية مينة، التي تمسَّك بها الأهالي، وحاولوا حمايتها بكل ما أوتوا من قوة، «استغل الشيخ جلول الفرصة فقال:

– نحن نعرف محبتكم للعلماء والصالحين ولكن سمعنا من رجال القائد كلاما غريبا. إنهم يحذرون الناس من زاوية مينة، بل اتهموا بعض المريدين بإثارة الشغب..

انتفض الباي في مكانه، وركز نظره في وجه بوكابوس ثم خاطبه قائلا بغضب:

لا تقترب من زاوية الشيخ جلول. سأعاقب كل شخص يسيء للزوايا ومشايخها.»[3].

يُظهر لنا السارد مكانة العلماء ومشايخ الزاوية في الجهاد، وهذا ما ظهر مجسدا في قول الباي: «لن نعلن الجهاد إلا إذا قاده العلماء ومشايخ الزوايا

ركز الشيخ جلول نظره في سبحته الخشبية وقال للباي:

–سنضحي بالنفس والنفيس.

قال الباي بحماس:

–سنحرر وهران.»[4]، وهنا فقط، «أرسل الباي رسوله إلى طلبة الرباط، ليعلمهم بقرار الحرب.»[5].

---

[1]– https://journals.openedition.org/insaniyat/15081

[2]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 306.

[3]– المصدر نفسه، ص 160.

[4]– م نفسه، ص 261.

[5]– م ن، ص 204.

ويقول الروائي في موضع آخر، مبرزا دور رجال الدين، الذي أدى: «في اليوم نفسه، إلى استدعاء الباي قائد الأسطول الجزائري وحثه على تشديد الحراسة على الشواطئ من جهة وهران. والاستعداد لصد هجوم أية سفينة إسبانية.»[1]، وانتظار «نهاية المهلة ثم الهجوم على العدو.»[2]. ويواصل الروائي في استعراض دور الشخصيات الدينية في هذه الحرب المباركة، و«استغلال الشعراء والعلماء والأئمة ورجال الزوايا هذا الحدث، في حث الناس على محاربة العدو، وبشروا بتحرير المدينة التي حُوِّلَتْ مساجدها إلى كنائس تقرع بها الأجراس.»[3].

من الواضح أن "محمد مفلاح"، قد سلط الضوء على تعلُّق الجزائريين بزيارة الأضرحة خلال فترة الحكم العثماني، لاعتقادهم بتحقيق الاستقرار الروحي، والسعادة في الدارين، الدنيا والآخرة، والتقرب إلى الله عن طريق وليه الصالح، وكان هذا معتقدا دينيا شائعا، من جملة معتقدات أخرى شهدتها تلك الحقبة التاريخية.

2- <u>الشخصيات الواصلة</u>:

الشخصيات الواصلة هي تأكيد على حضور المؤلف، أو القارئ، أو ما ينوب عنهما في النص، أي أنها شخصيات ناطقة باسم المؤلف، ومعبِّرة عن آرائه، ووجهات نظره المختلفة.

يتبين من خلال قراءة رواية (شعلة المايدة)، أن هناك تنوعا في الشخصيات الواصلة، حيث يُعْتَبَرُ السارد عالما بكل ما يدور في روايته، وبكل ما تقوم به شخصياتها، يقول الروائي مثلا: «ودار راشد في المرقد التابع للمدرسة، ثم صلى ركعتين شكرا لله على نعمه، ومسح عينيه الدامعتين وهتف بحرارة: الحمد لله يا رب.»[4]. يقوم الروائي في هذا المقطع السردي، بتتبع راشد وحالته بعد أدائه الصلاة، بأدق التفاصيل، وكأنه حاضر معه، وشاهد عيان على تصرفاته وأفعاله.

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 204.

[2]- المصدر نفسه، ص 205.

[3]- م نفسه، ص 169.

[4]- م ن، ص 120.

ويقول أيضا: «واقترب راشد من موكب الباي، وهتف مع الحاضرين بحياة الباي والداي والسلطان العثماني. وشعر بسعادة عظيمة تغمره حين اقترب منه القندوز القصيري وقال له بدهشة:

– لم أر في حياتي مثل هذه الرحلة العجيبة. أصبحنا نعيش حلما جميلا.»[1]، ويقول كذلك: «وحملق الشيخ الطاهر بعينيه القلقتين في وجه شقيقه الدائري ذي اللحية الرمادية. لقد شعر ببعض الحزن لعجزه عن المشي الطويل بسبب المرض الذي أصبح يعاني منه في ظهره منذ سقوطه مغشيا عليه بكتاب الدوار.»[2].

كما ينوب الكاتب عن المُشَاهِدِ في وصف الشخصية، مثل قوله: «كان الخليفة الذي جاوز عمره الثلاثين، متوسط القامة، قوي البنية، أسمر العينين، واسع الجبهة، ولحيته سوداء كثيفة تصل صدره، وشواربه غزيرة طويلة. وكان يرتدي عباءة صفراء من الحرير يغطي جزءا منها برنوس حريري أبيض، وينتعل جزمة حمراء، تزين جلدها نقوش مرسومة بخيوط ذهبية.»[3].

وفي مواضع أخرى، يحاول السارد إيصال الأحوال السائدة للقراء، على لسان "حسين الغمار"، عندما أراد الباي معرفة الأوضاع، «التفت الباي نحو حسين الغمار وسأله باسما:

– ماذا جرى يا الشيخ حسين؟ لقد أكلت ملحكم، وقد عبرتم لي مرارا عن محبتكم، وآزرتموني في كل الأوقات، كما كنتم دائما في طليعة المقاومين. فماذا جرى يا الشيخ حسين؟

– لقد عبَّرنا للسيد بوكابوس عن مطالبنا، وقد قدمنا له شكاوى أهل المنطقة ولكنه كان قاسيا في تعامله مع أبناء الأعراش بل طلب من الحامية أن تنهب خيرات الناس الآمنين....»[4].

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 130.

[2]– المصدر نفسه، ص 13.

[3]– م نفسه، ص 28.

[4]– م ن، ص 158.

ويقول الروائي في موضع آخر: «تضررنا كثيرا من المجاعة، وقضى الجفاف على ثروتنا الحيوانية. أمام هذه المحن طالبنا بتخفيف بعض الضرائب. وإعفائنا من ضرائب أخرى فرضت علينا بغير حق. وقد حدَّثْنا السيد بوكابوس والخليفة بمطالبنا وكنا ننظر منهما ردا يرضينا ولكن فوجئنا بالحامية تعتدي على الأعراش وتهددها بالسلاح. ثم قلب يديه في الهواء وواصل حديثه..»[1].

السارد في هذا المقطع السردي، عالم بكل أوضاع نظام الأتراك، القائم على التمييز بين القبائل، والضرائب المبالغ فيها، فسردها على لسان "حسين"، الذي تحكم في تفاصيلها.

كل هذه الشواهد السردية، تبرز لنا حضور السارد القوي، من بداية الرواية إلى نهايتها، فنجد شخصيات مثل: "راشد" و"محمد الشلفي"، من أبرز الشخصيات التي عبرت عن أفكارها، وكشفت الوقائع التاريخية، من خلال المشاهد الحوارية الموجودة في الرواية، وساهمت في تحريك الأحداث، ودفعتها قُدُمًا إلى الأمام داخل العمل، ونقلت آراء المؤلف بصورة أوضح وأدق، فكانت قناة ربط واتصال بين القارئ والمؤلف.

3- <u>الشخصيات المتكررة</u>:

هي شخصيات تكرر حضورها بتكرر الأفعال التي قامت بها، كالشيخ "جلول" الذي ورد ذكره أكثر من مرة، بذكر الرؤيا التي حلم بها، بوصفها الحافز الذي دفع بالبطل "راشد" إلى تحقيق أمنيته في تحرير مدينة وهران، كما كانت بداية الرواية التي تحققت في آخرها، بتحرير مدينة وهران وتحقيق "راشد" لحلمه، وهنا –بالذات– دفع السارد براشد إلى إعادة التذكير بالحدث الرؤيا، لتكون شخصيته استذكارية، أكثر منها إبداعية وصانعة للحدث، فنجده يعيد سرد الرؤيا لطلاب المدرسة المحمدية، وظهر ذلك في قول الروائي: «لقد روى منذ أشهر لبعض طلبة المدرسة المحمدية، ما كان يردده الشيخ جلول. وحدثهم عن شعلة المايدة وعن الشيخ الجليل، الذي سلم السيف الذهبي للفارس الأسمر، ولكنه وجد بينهم من سخر منه..»[2]، كما تكررت هذه الرؤيا في قوله:

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 159.

[2]– المصدر نفسه، ص 170.

«وصلتني تقارير كثيرة تبشرنا بتحرير المدينة... وأسعدتني كثيرا رؤيا الشيخ جلول.. "مول المايدة" سلم لنا سيف النصر.. الحمد لله القادر على كل شيء.»[1]، وجاءت هذه الرؤيا في شكل حلم يقظة، حين قال السارد: «ثم غرق في أحلام اليقظة. رأى نفسه وهو يشق دربا تحت السور الجنوبي تسلل منه الطلبة إلى المدينة، ثم راح يقتل الغزاة واحدا واحدا حتى تحررت وهران من كل المحتلين. وفجأة ظهر له مول المايدة الذي جلس على قمة الجبل وراح يشجعه على مطاردة العدو في البر والبحر. وعندما أنجز راشد مهمته التاريخية، سمع صوت المايدة يقول له: "يا راشد... توجه نحو البرج الأحمر"، وفي تلك اللحظة ظهر الباي على فرسه الأصيل وهو يردد بحرارة: "تعال يا راشد... يا شعلة المايدة".».[2].

إن دراستنا لتصنيف الشخصيات في رواية (شعلة المايدة) وتوظيف الكاتب لفئة الشخصيات الثلاث: المرجعية، والواصلة، والاستذكارية، بأدوارها التي أسندها إليها، دليل ثابت على مرجعية الكاتب الفكرية، وقدراته التاريخية، والثقافية، والدينية.

- **تصنيف الشخصيات في رواية (همس الرمادي):**

تعج رواية (همس الرمادي)، بِكَمٍّ هائل من الشخصيات، تختلف في صفاتها، ومستوياتها، ووظائفها، وقد حظي أغلبها بأسماء خاصة، بما في ذلك الشخصيات الهامشية، بهدف تحديدها وتخصيصها. ويصر أغلب المحللين البنيويين للخطاب الروائي، على أهمية إرفاق الشخصية باسم يميزها عن غيرها؛ لأن ذلك يعطيها بعدها الدلالي الخاص[3]. وقد يحيل اسم الشخصية، على مبدأ الخير والشر فيها، كما قد يحيل على الطبقة التي تنتمي إليها في المجتمع، ويظهر ذلك من خلال الصفات التي يختارها الروائي لها، ويفضلها بها من بين مئات الأسماء والصفات.

انتقى الروائي شخصياته السردية في هذا العمل بدقة، وربطها بالوقائع الخارجية أيما ارتباط، وكان تفاعلها، وتحاورها، والتقاؤها، واختلافها، دافعا أساسيا للحدث إلى الأمام، كما عبَّرت في عديد من المرات عن آرائه وأفكاره ومعتقداته،

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 174.

[2]- المصدر نفسه، ص 200.

[3]- ينظر، صالح عالية، البناء السردي في روايات إلياس الخوري، دار آمنة، الأردن، ط1، 2005م، ص 127.

وعبَّرت أيضا عن أفراد المجتمع وفلسفتهم في الحياة. وقد وظف "مفلاح" المرأة بقوة في عمله، فكانت بمثابة (الأم، والزوجة، والأخت)... وغيرها من الأدوار التي أسندها إليها، بالإضافة إلى هذا، فقد مثلت رموزا سردية وقيما أخلاقية معينة، فهي ترمز للشر في كيدها، وترمز للأنوثة في حبها وحنانها، وأحيانا ترمز لمكرها وخداعها جراء تجردها من أخلاقها، كما قد ترمز للوفاء والإخلاص، وقد ساهمت بتعدد أدوارها وتقلُّب صفاتها، في صناعة الحياة والواقع اليومي والاجتماعي بكل تناقضاته.

تنوعت أسماء الشخصيات في الرواية تنوعا كبيرا، فهناك مثلا الأسماء المستمَدة من البيئة الجزائرية التقليدية التي تنتمي إلى الماضي، مثل: **شريفة، وعيسى، وجعفر، وعائشة، وعزيز، وسليمان**... وغيرها. ويتضح التنوع أيضا في استعمال الأسماء الدالة على وظيفة الشخصية، مثل: النجار الفنان، والمفتشة **سميشة**، والطبيبة **سلمى**، والكاتبة **نجاة**. وأحيانا ورد التنوع حسب الصفات، مثل: "النوري" الصامد الذي تطابق اسمه مع صفاته، وكذلك توافق اسم "المشاي" المشاكس مع الدور المنوط به في الرواية، بوصفه شخصية سياسية معارضة، وتناسب اسم "مراد" المتوحد مع غرابة تصرفاته، و"الرمسي" كثير المصائب كناية على إحاطة المصائب والهموم به من كل النواحي، و"الكواس" مكتشف البؤس. وقياسا على ما ذكرنا، نورد الأسماء التالية والصفات التي أُلحقت بها، مثل: **جمال** العاشق، و**يحي** الحار، و**رتيبة** المتهورة، و**ميمونة** المحظوظة، و**وحيدة** الدفدف، ومختلسة الملايير، و**عزيز** العفريت... ومثل هذا كثير، يضيق المقام عن حصره، وذكرِه كله.

وتدل كلمتا **الشيخ** و**الحاج**، على الوقار، والاحترام، والسمع، والطاعة، وقد تماثلت الأسماء مع الشخصيات والوظائف المسندة إليها، فكان **الشيخ رضا** إمام المسجد في الحي، ممثلا للعون وتقديم النصائح والمواعظ من خلال خُطبه، أما **الحاج عنتر** فتجاوز سنه السبعين، وكان يعاني من أمراض السكري، وضغط الدم، وآلام المفاصل، وهي الشخصية الأكبر سنا، التي شهدت عذاب الاحتلال في السجن.

وكذلك، نجد شخصية **الحاجة صفية**، التي كانت مربية مجتهدة، نالت العديد من جوائز التكريم، جراء نشاطها التربوي.

احتلت الشخصيات في رواية (همس الرمادي)، حيزا مهما جدا، ذلك أنها شكلت ثلثي هذا العمل مقارنة بالعناصر الأخرى، بالنظر إلى التقسيم الذي أراده له صاحبه، غير أن الميزة اللافتة للانتباه في شخصيات هذا النص الأدبي، هو التقسيم غير المألوف لها، فكلها شخصيات رئيسية وثانوية في الوقت ذاته، وكلها تتبادل الأدوار فيما بينها، لتحقق تداعي الحضور والغياب، والتأثير في أحداث العمل وسيرورته، فشخصية مثل **عيسى الجبي** الذي انتقل إلى العاصمة، وأصبح «مسؤولا مكلفا بالإعلام في المؤسسة النفطية "سوناطراك"، ثم ارتقى إلى رتبة مدير مركزي بوزارة الثقافة، ثم عين مستشارا بوزارة الإعلام قبل أن يحال على التقاعد.[1]»، أصبح في نظر الجيران وأطفالهم «الرجل الذي فاته القطار.»[2]، و**جعفر النوري** صاحب متجر العقاقير، لازال يعيش في الحي مع حادثة اختفاء ابنه، «مخلفا إشاعة فراره إلى إسبانيا رفقة سعيدة ابنة عمر الرمسي.»[3]، هذا البقال الذي «لم يتوقع... هرب ابنته الطالبة بثانوية حي الربوة. كانت الصدمة قوية دوخته أياما طويلة، ولم يستطع التغلب عليها إلى حد الآن.»[4]، أما **عكاشة الكواس** فقد فترت حماسته لمهنته، وهو الذي كان يؤمن بها ويدافع عنها دون هوادة، ويردد بفخر: كاد المعلم أن يكون رسولا، «في السنوات الأخيرة، شعر بأن جهوده في التعليم لم تؤت ثمارها. أصبح جل طلبته منشغلين بأمور لا صلة لها بدروسهم،... فتش يوما محفظة طالب فأفزعه ما اكتشفه فيها. وجد في جيوبها الثلاثة تسعة هواتف محمولة من نوع "نوكيا"، وعدة أقراص مضغوطة محملة بأفلام العنف. كان الطالب يتاجر بها على أرصفة سوق الخضر والفواكه.»[5].

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، دار الكتب، الجزائر، 2014م، ص 07.

[2]– المصدر نفسه، ص 04.

[3]– م نفسه، ص 17.

[4]– م ن، الصفحة نفسها.

[5]– م ن، ص 27.

من شخصيات الفصل الأول الذكورية، يذكر الروائي شخصية **محمد العسكري**، الرياضي الذي افتخر به أبناء المدينة طويلا، ورأوا فيه أمل الفريق الوطني لكرة القدم في مونديال جنوب إفريقيا، وأمل الحي الذي سيستفيد –بعلاقاته بكبار المسؤولين– من المشاريع التي سترفع غبنه وتزين أركانه، غير أن العكس هو الذي حصل، فقد أصيب بكسر في رجله اليمنى وتوقف مساره الرياضي، وليت الأمر توقف عند هذا الحد، فقد اهتم الرجل بمقر النادي الذي ظل مغلقا منذ تدشين الحي، وحوَّله إلى مقهى كثرت الإشاعات حول تحوُّله إلى محل لتناول المخدرات والأقراص المهلوسة، «ثم أصبحت الإشاعة حقيقة منذ اللحظة التي رأى فيها ناصر الربعي رفاق زكي المبردي وهم يترنحون في شارع حديقة الدامة.»[1].

بشخصية الرياضي المنبوذ، يسدل محمد مفلاح ستار الفصل الأول من روايته، فاسحا المجال للشخصيات الأنثوية للظهور في الفصل الذي يعقبه، مثل: **سميشة المسار**، التي شغلت منصب مفتشة اجتماعية، ترملت بعد مقتل زوجها في ظروف غامضة، «اشتهرت بارتداء الملابس الضيقة التي تظهر مفاتن جسدها البدين، وبصبغ شعرها القصير باللون الأحمر القاني. كانت تطلي شفتيها المكتنزتين بالأحمر، وتلون رموشها وجفنيها بالأزرق... ازداد اهتمام الجيران بسميشة المسار الجريئة منذ مقتل زوجها، وظنوا أنها سترتدي الحجاب، ولكن الأرملة ظلت على جاري العادة... لقد مرت ثلاث سنوات على ترملها، ولم تقترف فيها أي حماقة كما كان ينتظر جعفر النوري الذي لم يكف عن مراقبة شقتها.»[2].

وعلى خلاف سميشة المسار، عُرفت الأستاذة **نجاة الملفي** «بشخصيتها القوية، وتدينها واستقامتها وارتدائها الأحجبة الأنيقة التي كانت تشتريها من دمشق خلال زياراتها في مهمات علمية... اشتهرت برغبتها في طلب العلم، وتأليف الكتب في

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 38.

[2]– المصدر نفسه، ص 48.

المناهج النقدية. ومنذ انتقالها إلى مسكنها الجديد، لم تزر أي بيت من بيوت الحي. عُزلتها أثارت انتقاد الجيران ونعتوها بالغرور.»[1].

من شخصيات هذا الفصل الأنثوية، يذكر الروائي الموظفة **سميرة الحجلي** المتهمة باختلاس الملايير، «امرأة جميلة الوجه، عيناها واسعتان، أنفها مستقيم، ثغرها الجميل لا تفارقه ابتسامة ودودة... كانت ترتدي بدلات أنيقة مستوردة من فرنسا، وأحيانا تلبس بدلات مخملية أو من الجينز، ولا تنتعل إلا أحذية جلدية بكعوب عالية جدا. كانت امرأة متحررة لا تحفل كثيرا بكلام الناس. اتهمت مرة بخيانة زوجها البطال... وبالرغم من هذه الإشاعة المؤلمة فقد ظلت سميرة الحجلي على علاقة ودية بسكان الحي، إذ كانت تعود المريضات، وتسعى لمساعدة الجارات على قضاء حوائجهن مع الإدارة.»[2].

يعود بنا الكاتب في الفصل الرابع من هذا العمل الروائي، إلى استعراض شخصيات ذكورية جديدة، هي في مجملها فتية الحي وصبيانه، وكيف انعكست على نفسياتهم وسلوكاتهم تصرفات أوليائهم، وغاب التفكير الجدي في استقامتهم والحرص على متابعتهم، **فعزيز** التلميذ المجتهد الذي تحصل في السنة الماضية على ثلاث لوحات شرفية، تغير في هذه السنة الدراسية كثيرا، «اهتم بلعب كرة القدم، كما صار يتردد كل مساء على محل نادي الأنترنت ... وانشغل تفكيره كثيرا بالإبحار في مختلف مواقع الأنترنت بحثا في اليوتوب عن الألعاب المسلية وأفلام "الأكشن" والصور الجنسية المثيرة».[3]، وهنا يطرح السؤال: ما محل الأولياء من كل هذا؟ وأين كانوا حين شغل الطفل نفسه بهذه الأمور؟.

ينقلنا الروائي في الفصل ذاته، إلى الطفل **سلمان**، الذي صار «يتغيب عن الدروس ويرافق والده لمساعدته على أشغال الترصيص الصحي، داخل منازل زبائنه أو في الورشات التي تمنح له بوساطة عثمان المبردي. وكان ثابت اللحام سخيا مع ابنه

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 44.

[2]– المصدر نفسه، ص 47– 48.

[3]– م نفسه، ص 69.

الذي اشترى بالمال الممنوح له هاتفا محمولا، وحذاء رياضيا، وكسكيطة مزينة بحرفي (NY) المتعانقين.»[1]. هذا الوضع دفع بالطفل، إلى التفكير في التخلي نهائيا عن الدراسة، وصنع عربة خشبية ذات عجلتين، ليضعها في أحد شوارع المدينة، ويستغلها في بيع علب التبغ المهربة، وهكذا كانت نتائج نصائح الأب لابنه بالعمل قصد كسب لقمة العيش عكسية، ولم تكن في محلها.

يحيلنا الروائي في الفصل الخامس من هذه الرواية، على بعض المركبات والآلات، التي أَثَّرَتْ في تكوين شخصيات العمل وتصرفاتها، فالسيارة البيضاء التي كان يقودها "ثابت" اللحام، تبيَّن لسكان الحي أنها له وليست لعثمان المبردي، وهنا بدأ القيل والقال عن كيفية حصوله على تلك السيارة، ومن أين له بالمال إن كان قد اشتراها؟، ليخلص الجميع إلى اتهامه بسرقة فيلا شريكه عثمان المبردي، والحقيقة أنه اقترض نقودا من البنك، تبعا للقرارات التي أصدرتها الحكومة لصالح المواطنين، شريطة أن يرهن المواطن شيئا يضمن للبنك استرجاع القرض، وهذا ما أكده ثابت اللحام لجيرانه. هنا يأخذ الكلام مجرى آخر أساسه سياسات الحكومة التي وصفها الجيران بالفاشلة، وأنها أثقلت كاهل الشعب بغلاء الأسعار والتفضل عليه بالفتات لإثبات حسن النية، وعندما يتحدث الجمع عن الربيع العربي، الذي سماه ثابت اللحام "الحريق العربي"، نسمع المؤيد والمعارض، ليتفق الجميع على «أننا مررنا بعشرية دامية ذهب ضحيتها الآلاف من الأبرياء ولم يهتم بنا أي عربي، بل هناك من كان يتمنى تدمير بلادنا»[2]. وعلى الرغم من تعالي الأصوات المعارضة لتسيير الحكومة الكارثي، وفي ظرف أيام قليلة، «ظهرت ثلاث سيارات جديدة في حي الفرسان.»[3].

بقدر ما أثارت السيارة البيضاء، جدلا واسعا في أوساط الجيران، أثارت حافلة النقل "إيسيزي" أكثر من ذلك، وكانت الحافلة ملكا للمقاول المدعو **غنام**، هذا الأخير الذي لم يلق الإجماع في الحي، منذ رفضه المساهمة في حملة التشجير، والكلام الكثير حول ثروته المشبوهة، التي جمعها من سرقة والدته المجنونة وتخليه

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 71.

[2]– المصدر نفسه، ص 83.

[3]– م نفسه، ص 84.

عنها في دار العجزة. وكانت ذريعة سكان الحي لمواجهته، هذه الحافلة المركونة أمام منزله، وصعوبة مرور السيارات نظرا لضيق الشارع، فما كان من الرجل إلا الاستنجاد بالشرطة التي لم تنصفه، بعد أن رأت اتفاق الجيران والتفافهم حول من أخذوا زمام مواجهة المقاول.

من المركبات التي خصها الروائي بالذكر: "الشاحنة الصفراء"، التي اشتراها "الجبي"، وتعاقده مع شركة صينية لكراء هذه الأخيرة، على أن يقودها بنفسه. وعلى الرغم من أن الشاحنة كانت من مال الرجل الحلال الذي لم يشكك فيه أحد، إلا أنها لم تسلم وصاحبها من القيل والقال، فها هو "جعفر النوري" يهتف متعجبا: «يا للفضيحة... الإطار السامي تحول إلى سائق في خدمة الصينيين.»[1]، وها هو "أحمد المشاي" يرد عليه: «كاد الرجل أن يصبح وزيرا!... لم أسمع وزيرا في أوربا تحول إلى بائع خضر.»[2].

مثلما خصص الروائي فصلا لفتية الحي وصبيانه، هاهو يخصص الفصل السادس من روايته لفتيات الحي، مستهلا حديثه **بفيروز** ابنة سميشة المسار، هذه البنت الملتزمة التي تكره سماع الغناء، وترى فيه فساد الأخلاق، وهي متأثرة بكتيبات الشيخ **نصر الدين الطوسي**، تقرر يوما وضع النقاب، فتدخل في جدال كبير مع أمها هذا ملخصه: «تتنقبين؟ وبالأسود يا حبيبتي؟

همست فيروز: الله هداني. الحمد لله على نعمته.

– لما لا تكلمينني في هذا الأمر؟

– أعتقد أن ارتداء النقاب واجب على كل مسلمة، وطاعة الله واجبة.

همست سميشة المسار وهي تتفحص باستغراب هيئة ابنتها المتنقبة بعناية:

– إن الله لا ينظر إلى صورنا يا بنيتي.

– العلمانيون يرددون مثل هذه الحجج الواهية لمحاربة شرع الله.

– ماذا قلت؟ أعيدي ما سمعت يا فيروز؟.

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 90.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

– أعرف موقفك جيدا. لقد حدثتك خالتي مليكة عن الحجاب، ولكنك مازلت ترفضينه مرددة أفكار العلمانيين التي تبثها الفضائيات المنحرفة.»[1].

تُمَثِّلُ **رشيدة** ابنة "ثابت اللحام" نموذج اليتيمة، التي بلغت سن الثلاثين وهي تنتظر فارس أحلامها، الذي سيخلصها من المكوث بالبيت، كانت تعيش قصة غرامية سرية مع **المشري** ابن الحارس بمؤسسة "غنام" المقاول، إلى أن اكتشف والدها –بالصدفة– هذه العلاقة، فضربها وهدد بتبليغ الشرطة عن ابن الحارس، وبعد أن هدأت ثورته، «لام نفسه. لماذا يقف في طريق ابنته وعشيقها؟ قد تهرب من البيت. إنه لا يريد أن يعيش معاناة عمر الرمسي. سيوافق على زواج ابنته من المشري إذا طلب منه هذا الأخير يدها على سنة الله ورسوله!»[2].

من فتيات الحي المشار إليهن في هذا الفصل، نذكر: **زهية الحجلي**، التي تحملت مسؤولية التكفل بعائلتها بعد دخول والدتها السجن، وتقاعس والدها البطال الذي لم يبذل أي جهد للعناية بعائلته، «فانقطعت عن الدراسة الجامعية، وسهرت على شؤون البيت، سيأتي اليوم الذي تعود إلى مقاعد الدراسة. أما البيت فلن يعاد بناؤه إذا تهدم. ما أكثر الأشخاص الذين يتمنون الشر لبيت كان يعيش حياة مريحة قبل أن تُسجن ربته.»[3].

خصص "محمد مفلاح" الفصل السابع من روايته للحيوانات، كالديك الأحمر، والقرد المسكين، والأرنب الرمادي...، وكلها تشترك في سوء معاملة البشر لها، للدلالة على فساد الخلق وعدم الرفق بالحيوان، الذي أصبح سكان الحي وشخصيات العمل يعيشون فيه، فالديك الأحمر وقع في قبضة أطفال الحي فتحمسوا لذبحه، «أخرج عزيز العفريت منديله، ولفه حول رأس الديك، ثم ضغط على رقبته حتى فصل الرأس عن الجسد. اهتم جلال الرماح بنزع الريش. وأخرج أمين الحجلي من جيبه ولاعة فضية، وأشعل النار في أعواد وأوراق جافة متساقطة في الحديقة...»[4]. وأما

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 95.

[2]– المصدر نفسه، ص 98.

[3]– م نفسه، ص 103.

[4]– م ن، ص 106–107.

القرد المسكين، فلم يعرف أن خروجه في مساء يوم حار من منزل مربيه "عثمان المبردي" سيكلفه غاليا، فقد حامت شكوك في البداية حول سرقته، لتتبدد في الأخير بالعثور على فروة الحيوان في الوادي الجاف. وأما الأرنب الرمادي الذي اشتراه المحامي "عبده الرني"، فذهب ضحية الشجار بينه وبين زوجته، بسبب المقلب الذي حاكه له جاره "ثابت اللحام"، حين هاتف زوجة "الرني" وأخبرها أن الأرنب هدية من عشيقته "فتيحة الوشام"، وبعد أن عجز المحامي عن إقناع الزوجة بأنه اشتراه من السوق، قام هذا الأخير برفع الأرنب إلى الأعلى، وضرب رأسه على جدار الرواق، فتطايرت الدماء في أرجاء الغرفة، على مرأى من ابنيه الصغيرين وزوجته، وقال متنهدا: «حُلَّتْ المشكلة»[1]. وهنا يُطرح السؤال: ما ذنب هذه الحيوانات الأليفة حتى تلقى حتفها بهذا الشكل المريع؟، وأي مجتمع هذا الذي يعامل أفراده – صغارا وكبارا – الحيوان هكذا دون الالتفات إلى تعاليم دينه السمحاء وأخلاقه الفاضلة؟.

وبعد أن يعود بنا الروائي في الفصلين المواليين، إلى استعراض نماذج جديدة من شخصيات هذا العمل الأنثوية والذكورية، يسدل الستار في الفصل العاشر والأخير على عمله هذا، باستعراض مجموعة من الأحداث تجمع كل الفصول السابقة، كانت بدايتها بأفراح العيد، ونهايتها بأتراح الطوفان وما خلفه من دمار، وكانت النتيجة ارتحال الكثيرين من الحي، كعبده الرني الذي سكن حي الربوة، وعبد الله الرماح الذي انتقل إلى فرنسا، وغنام المقاول الذي غادر إلى مستغانم، وعيسى الجبي الذي عاد إلى الجزائر العاصمة، وهنا يُطرح السؤال الجوهري: هل انتهى الحي؟.

إلى جانب تقسيم الشخصيات المذكور أنفا، هناك شخصيات أخرى تخللت هذا العمل، وهذا لا يقلل من أهميتها، لأنها قامت أحيانا بأدوار مصيرية في حياة الشخصيات، ذلك أن الروائي قد سعى من خلالها، إلى إلقاء المزيد من الضوء على الشخصيات السابقة في القصة، وملء الفراغات التي اقتضتها طبيعة تطوير الحدث الروائي في الوقت نفسه، ونذكر منها:

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 115.

– **ثابت اللحام:** كان يسدي النصائح والإرشادات إلى جيرانه، من أجل إصلاح أوضاع الحي، وكان يظهر له أنهم أناس كسالى، لا يفكرون ولا يعملون، وليس لهم أي مشروع أو طموح في هذه الحياة.

– **سعيدة:** ابنة عمر الرمسي التي فرت من بيت أهلها، وكانت سببا في صدمة والدها وإهانات الجيران وحقدهم.

– **فريد النملي:** ممثل الحزب الجديد، كان ينصح **حمرينو** بالانتظار فيما يخص الترشح للانتخابات، وقد رُفض ملف ترشحه بسبب عدم انتمائه إلى أية عشيرة من تلك المنطقة.

– **حميد الحجلي:** زوج "سميرة" الحجلي، قام الروائي بوصفه عندما فتح باب مسكنه لرجال الأمن، «كان الزوج الأصلع يرتدي بدلة سوداء وقميصا أبيض، وينتعل حذاء أسود.»[1]، كما تم وصفه على لسان جعفر النوري، عندما سأل ثابت اللحام عن مكان تواجده، وكيف لم يمنع زوجته بقوله: «زوجها رجل ضعيف. لم يشتغل يوما واحدا في حياته كلها. كان يبلع الأموال التي تختلسها زوجته.»[2]، «وتابع الجيران حركات المتهمة وزوجها البطال اللذين ركبا في الجهة الخلفية للسيارة الزرقاء.»[3].

بالإضافة إلى شخصية **علال** ابن "جعفر النوري"، الذي تخلى عن دراسته رغم إلحاح والده ونصائحه، وترك البيت واختفى مخلفا إشاعة كاذبة، بفراره مع "سعيدة" ابنة "عمر الرمسي" إلى اسبانيا، تحقيقا لحلمه، ثم العودة إلى البيت على حد قول شقيقتيه "نفيسة" و"سمية". ونضيف شخصية **نخلة** زوجة عمر الرمسي، التي تجاوزت سن الثلاثين، لم تصبر على فراق ابنها "علال"، وكانت تحث زوجها للبحث عنه، أما **نوال** زوجة **إبراهيم الصيدلي**، فقد مثلت دور الزوجة الصالحة، التي تقف إلى جانب زوجها ولم تتخل عنه رغم ظروفه الصعبة، بعد أن أصبح معاقرا للخمرة، وتخلى عن مهنته في الصيدلية، و**كلثوم** زوجة "عبد الله الرماح" التي تحملت مسؤولية أولادها

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 48.

[2]– المصدر نفسه، ص 49.

[3]– م نفسه، ص 50.

لوحدها، لأن زوجها كان يعمل بمدينة ليون الفرنسية، وكانت تشتكي كثيرا من تمرد أولادها عليها.

- **المنظور الروائي في رواية (همس الرمادي):**

يسيطر على نص (همس الرمادي) الروائي بُعْدٌ سردي، هو ما اصطلح على تسميته بالمنظور الروائي، أو بعبارة أخرى: (الرؤية السردية). ويتمثل هذا البعد في وجهة نظر الراوي، التي تقود النص كيفما يشاء، وتحركه كيفما يريد. وروايتنا هذه، تجمع بين كل الرؤى، وتضم جميع أنواعها، إلا أن "الرؤية من الخلف"، هي التي طغت على جل أحداثها، لإدراك الراوي كل ما يجري حوله من أحداث، وجزئيات خفية ومضمرة.

1- الرؤية من الخلف: الراوي > الشخصية:

تُجسد هذه الرؤية، معرفة الراوي بكل الأحداث والتفاصيل، وهي توضح علم السارد بالأفكار التي تدور في الذهن، والمشاعر التي تختلج في القلب، وعلى ما هو ظاهر للعيان، وباطن في النفوس، ناهيك عن المعرفة الجيدة للشخصيات وحالتهم النفسية، والاجتماعية، وكذا الاقتصادية، ويظهر هذا مثلا في رواية (همس الرمادي) حين يقول الكاتب: «لم يكن مزاج عيسى الجبي رائقا.»[1].

يبدو من خلال هذا المقطع، الذي ورد في استهلال الرواية، عِلْمُ الراوي بمزاج "عيسى الجبي"، وإدراكه التام لسبب غضبه وتقلب مزاجه، فهو على اطلاع بكل الظروف التي مر بها، دون أن يخبرنا كيف؟ وأين؟ ومتى علم بها؟، فالسارد مثلا مطَّلع وعالِم بكل ما يدور من صراعات وتقلبات في كيان "الجبي"، أكثر مما يعلم "الجبي" نفسه، ومن ذلك نذكر أيضا: «مزقت الوساوس قلبه الذي كان حقلا للأحلام الصبيانية.»[2].

من خلال هذا المثال، نجد أن الراوي على دراية تامة بتلك الوساوس، التي حطمت قلب "الجبي" وقتلت أحلامه، فهو يعلم علم اليقين ما تشعر به نفسية "الجبي"

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 04.

[2]- المصدر نفسه، ص 07.

من اضطراب وضياع، وكأنه يسكن جوارحه، ويقطن فؤاده، ليدرك حقيقة عذابه ومعاناته.

أما "عائشة الجريحة"، التي ورد ذكرها في الفصل الثاني من هذا العمل، فنذكر ما ورد حولها في هذه القضية، حين قال الروائي: «وتوجهت نحو الصالة، ثم استلقت على السدارية المغطاة بفراش قطني. رغبت في مشاهدة القنوات الفضائية، فهي تحب مشاهدة مسلسلات الدراما السورية حتى تخفف عن نفسها بعض الأحزان، ولكنها ظلت ممددة على السدارية دون أن تلتقط الآمرة عن بعد، ثم تفحصت صورة زوجها المغتال وهي تفكر في مصير ابنها.»[1].

قام الراوي هنا، بوصف حالة "عائشة" وصفا دقيقا، دون أن ينسى أية حركة قامت بها، وكأنه واقف أمامها يسجل تحركاتها لحظة بلحظة، كما يخبرنا بأنها من هواة الدراما السورية، مع العلم بأنه لم يتم الإشارة إلى هذه المعلومة سابقا، ليثبت لنا بأنه مدرك لكل صغيرة وكبيرة تختلج نفسية الشخصية. ويقول في موضع آخر: «المكالمة الهاتفية التي تلقتها منذ دقائق لم تكن كاذبة، صاحبها أخبرها عن الأرنب الرمادي الذي أهدته فتيحة الوشام إلى المحامي العاشق.»[2]. يقوم الراوي هنا، بسرد حادثة وقعت بين "راضية" زوجة المحامي، والطرف الآخر الذي كان يحادثها في الهاتف، ويخبرها عن حقيقة الأرنب الرمادي.

في مثل هذه المواقف، لا يجب على الراوي أن يكون طرفا في النقاش أو شاهدا عليه، ونظرا لما امتلكه من قدرة على معرفة أسرار الشخصيات، واكتشاف ما يجول في داخلها، تمكن من سرد الحادثة بكل جزئياتها، كما لو أنه كان حاضرا فيها، وهذا يطابق الرؤية من الخلف، المتمثلة في كون الراوي أكبر علما وإحاطة من الشخصيات، وهذا ما يظهر مجسدا في موضع آخر حين يقول: «لم تفكر يوما في العودة إلى قريتها الجبلية النائية التي غادرتها عائلة لكحل البناء.[3]»، ففي هذا المشهد يذهب الراوي إلى أبعد الحدود، إذ يتمكن من الغوص في أفكار "ميمونة"، ومعرفة ما

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 55.

[2]– المصدر نفسه، ص 113.

[3]– م نفسه، ص 116.

يجول في عقلها الباطن، حيث يدرك أنها لم تَصْبُ يوما للعودة إلى قريتها الجبلية، بل إنها لم تفكر حتى في ذلك.

2- <u>الرؤية مع: الراوي = الشخصية</u>:

يتساوى الراوي في هذا النوع من الرؤية، مع الشخصيات من حيث المعرفة، فيعجز عن معرفة خباياها ولا يدرك ما تعلمه، إلا من خلال نقاش الشخصيات وتحاورها فيما بينها، ويستخدم الراوي في هذا النوع من الرؤية ضمير المتكلم.

يظهر هذا النوع من الرؤية في رواية (همس الرمادي)، في العديد من الأمثلة والحوارات التي دارت بين شخصياتها، ومن أمثلة ذلك نذكر: «لن أغادر الحي مهما يكن الأمر.»[1].

يستعين السارد بضمير المتكلم "أنا"، لتَسَاوِي معرفته مع معرفة الشخصية، فهو لا يعرف أكثر مما تعرف، ولا يجهل أقل مما تجهل، ومعرفته هنا محدودة في نطاق ما أخبرته به الشخصية عن نفسها، وفي مثال آخر نذكر:

«ازداد اهتمام عمر الرمسي بحديث جاره فسأله بلهفة:

- كيف عرفت ذلك؟

ابتسم ثابت اللحام ثم قال له بهدوء: سمعت أن يزيد المرمي تزوجها في الجزائر العاصمة وقد أخبر والدته الأرملة بهذا الزواج.»[2].

قام "ثابت اللحام" في هذا الموضع، بإخبار "عمر الرمسي" شيئا لم يكن يعلم به، فقد أخبره بعودة ابنته "سعيدة" الفارة عن قريب، وهذا ما لم يكن يتوقعه، فهو كان يعتقد بأن "سعيدة" هربت لغير رجعة. وهكذا، فإن الراوي لم يكن يعلم أكثر مما أعلمنا به الجار "ثابت"، لتكون الرؤية هنا متساوية بين الراوي وشخصيات الحوار.

وفي مثال آخر عن الرؤية المصاحِبة، نذكر من الرواية: «أنا أحمل شهادة مهندس ميكانيكي ولكنني أحب المبدعين.»[3]. هنا يتجلى توظيف ضمير المتكلم "أنا" الذي عرَّف عن نفسه وعن شهادته، وأن السارد لم يكن يعلم بهذا الحدث، إلا عندما تم

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 09.

[2]- المصدر نفسه، ص 18.

[3]- م نفسه، ص 35.

الإفصاح عنه من قبل الوزير نفسه (الشخصية في حد ذاتها)، وهكذا فإن الراوي يساوي الشخصية في معرفة الحدث ويجهل ما تجهل.

وفي موضع جديد يَرِدُ الحوار كالآتي: «فقالت فريحة وهي تبتسم لزوجها:

– سيوقظنا لصلاة الفجر.

– حدق ثابت اللحام في زوجته بنظرة حادة، وقال لها:

– أعلم أنني مقصِّر في أداء صلاة الفجر، ولكنني سأستيقظ قبلك وأصليها جماعة بالمسجد.»[1].

من خلال هذا المقطع الحواري، الذي دار بين "فريحة" وزوجها "اللحام" حول الديك الأحمر، الذي عاد به "ثابت" من بلدة الجبل الأخضر، نعي جيدا أن لغة الحوار، توحي بالإفصاح عن تراخي "ثابت" في أداء صلاة الفجر، فالراوي لم يكن يعلم بهذه الحقيقة قبل الآن، لأن الراوي بدأ الحديث عن "ثابت" منذ مطلع الرواية، إلا أنه لم يشر إلى خصاله، ولم يذكر حادثة إهماله لصلاة الفجر سابقا، مما يعني أنه قد علم بها حين لمَّحت إليها "فريحة" فقط، وأقرها "ثابت اللحام"، وهذا ما يثبت تساوي المعرفة والإدراك بين الشخصيات. ويقول الراوي في موضع آخر على لسان "ثابت اللحام": «سمعت البارحة أن عصابة أشرار حاولت دخول بيتك.»[2].

من خلال هذا المنطوق السردي، يتضح لنا أن الراوي يصاحب هذه الشخصية في سرد الأحداث، ومجموع المعرفة لما وقع، فهو يتساوى معها في نسبة الإلمام والإحاطة بالحادثة، لأنه لم يكن سامعا بحكاية الأشرار الذين أرادوا الاستيلاء على الشقة، وكيف جرت تفاصيل مباغتتهم منزل "غنام المقاول"، إلا عندما سمعها على لسان "ثابت اللحام"، وهكذا فقد تساوت الشخصيتان في قيمة المعرفة للحدث.

ولم يكتف الروائي باستخدام أسلوبي أو تقنيتي: "الرؤية من الخلف" و"الرؤية مع"، ذلك أنه استخدم أيضا أسلوبا مغايرا لسابقيه، والمتمثل في "الرؤية من الخارج"، مما يوحي بالتنوع والثراء

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 105.

[2]– المصدر نفسه، ص 111.

3- الرؤية من الخارج: الراوي < الشخصية

تكون معرفة الراوي في هذا النوع ضئيلة للشخصيات والأحداث، بحيث لا يتمكن من الغوص في أعماق الشخصية، وإدراك ما يجول في داخلها من أفكار وأحاسيس، وإنما يكتفي بوصفها كما يراها ويسمعها، ليكون بذلك «مجرد شاهد»[1] على الأحداث. ويظهر هذا النوع في روايتنا، في بعض المواضع والمقاطع، على الرغم من ندرته، كقول الروائي: «أصبح جعفر النوري يتجنب الحديث معه. كما ساءت علاقته بأحمد المشاي.»[2].

من خلال هذا المثال، يتضح لنا أن الراوي شاهد على ما حدث من قطيعة بين الجار "جعفر" و"عيسى الجبي"، كما أنه شاهد أيضا على تراجع العلاقة الودية وتدهورها بين هذا الأخير و"أحمد المشاي"، ونلاحظ أيضا أنه أقل علما بما جرى بين هذه الشخصيات، وما هو السبب وراء ذلك، وبهذا يظهر أقل علما من الشخصية في معرفة تفاصيل الحدث. كما يظهر ذلك في قوله:« ازدادت خلافاته مع حسيبة وسهام وسرحان المرسي.»[3]، فالراوي هنا يروي عن كثرة الخلافات والنزاعات بين "الجبي" وزوجته وابنته وحماه، وهو هنا محل الشاهد على تفاقم المشاكل بين هذه الشخصيات، إلا أنه لم يفصح عن طبيعة هذه النزاعات، وما هي الأسباب المؤدية إليها؟، ليكون بذلك أقل إحاطة بمعرفة الحدث من الشخصيات المعنية. وفي مقطع سردي جديد، يذكر:«ثم روى بعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية عن الرفق بالحيوان.»[4]. السارد في هذا المقطع نراه قليل المعرفة، ضئيل الإدراك، بتلك الآيات والأحاديث التي ذكرها "الشيخ رضا"، فهو لم يفصح عن هذه الآيات، وأين وردت، ولم يشر حتى للسور التي تحدث عنها خطيب المسجد، كما لم يبح أيضا بتلك الأحاديث النبوية، بل اكتفى بالإشارة إليها ليكون شاهدا على الحدث، مراقبا له من بعيد، دون ذكر الجزئيات

---

[1]- يمنى العديد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 3، 2010م، ص 153.

[2]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 06.

[3]- المصدر نفسه، ص 08.

[4]- م نفسه، ص 107.

والتعمق في تفاصيلها، وهذا ما يثبت بأن الراوي أقل معرفة من الشخصية. ونشير أيضا لحدث آخر، يلخصه المقطع السردي التالي: «حامت شكوك سرقة القرد حول عزيز العفريت الذي عثر على فروة الحيوان في الوادي الجاف.»[1]، فالراوي في هذا المثال لم يأت بالجديد، بل سرد لنا ما يعرفه الجميع، كما أنه لم يتطرق لتفاصيل السرقة وكيفية حدوثها، وهذا برهان على محدودية علمه بأحداث الجريمة، التي لم يعلم بحصولها إلا من خلال الشخصية.

تجمع رواية (همس الرمادي) مثلما أشرنا بالأمثلة والشواهد، بين كل أنواع الرؤى السردية، غير أن "الرؤية من الخلف"، هي التي سجلت الحضور الغالب في هذا العمل، مقارنة بالرؤى الأخرى التي سجلت حضورا متذبذبا، وهذا يحيل على مستوى إدراك الروائي، لجزئيات الأمور ودقائق التفاصيل في هذا العمل المنجَز.

- **تطبيق نموذج غريماس العاملي على شخصيات الرواية:**

ينبني النموذج العاملي عند "غريماس" على ثلاثة محاور أساسية هي:

- **محور الرغبة:** تجمع هذه العلاقة بين من يرغب أي (الذات)، وما هو مرغوب في الحصول عليه أي (الموضوع).
- **محور التواصل:** تجمع هذه العلاقة بين المرسل والمرسل إليه.
- **محور الصراع:** هو الذي ينتج عنه منع حصول العلاقتين السابقتين، أو العمل على تحقيقهما، وضمن علاقة الصراع، يتعارض عاملان: أحدهما يدعى المساعد، والآخر المعارض.

ولإيضاح العوامل السابقة، وضع غريماس الترسيمة الآتية:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

المساعد ← الذات ← المعارض

سنقوم في هذا الموضع من البحث، بتطبيق نموذج "غريماس" العاملي على شخصيات الرواية، ولدينا في هذا الشأن المثال التالي:

«حملق جعفر النوري إلى جاره ثابت اللحام، خاطبه بصوت مثير للأعصاب:

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 112.

– الأسعار معقولة بالنسبة إلى الأثرياء.

ضحك ثابت اللحام ملء فيه، وخاطبه جعفر النوري باستهزاء:

– كأنك تعيش في المريخ. ألم تقرأ الجرائد؟ حكومتنا أصدرت قرارات هامة لصالح المواطنين الذين أرهقتهم حافلات النقل المتهرئة.

ثم استطرد بحماس:

– البنوك تقدم قرضا لكل شخص يريد شراء سيارة ولو كانت من طراز "فورد". المهم أن يرهن ما يضمن استرجاع القرض.وسأل المهندس حمرينو صاحب السيارة الجديدة:– هل رهنت شقتك؟

حرك ثابت اللحام الكسكيطة، وقال بلهجة هادئة:

– الحياة قصيرة جدا، علينا أن نعيشها في هناء. نهايتنا جميعا في مقبرة سيدي عبد القادر.

ثم أصدرت قانونا واصل حديثه بفرح:

– حكومتنا لمساعدة المواطن الذي أتعبته الحافلات القديمة النتنة.

صاح أحمد المشاي بسخط:

– كفى دعاية للحكومة التي تجلدنا كل يوم بارتفاع الأسعار.

وقال له ثابت اللحام:

– نحن اليوم في ديمقراطية والحمد لله. أردتم القضاء على الاشتراكية والنظام الأحادي، فذوقوا طعم الديمقراطية والرأسمالية.»[1].

ويمكن التمثيل لهذا المقطع بالشكل الآتي:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

(الكاتب) ← (ارتفاع الأسعار، القرض) ← الشعب

المساعد ← الذات ← المعارض

(ثابت اللحام) ← (الحكومة) ← (أحمد المشاي)

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 80.

كان "ثابت اللحام" يتحدث باسم الحكومة ويذكر محاسنها، والإجراءات المتَّخَذة خدمة للمواطنين، أما "أحمد المشاي" فكان معارضا لها، من خلال رده على صاحبه، وتحججه برفع الأسعار في كل يوم، ويمكن وصف هذا الحوار بأنه فكري سياسي، أطرافه تحمل أفكارا متناقضة، وآراء متعددة، كما يعتمد على الحجج، من خلال تقديم كل طرف مجموعة من الأدلة لإقناع الآخر. وفي مثال أخر حين بادر "عبده الرني" لتشكيل (لجنة دعم الربيع العربي) عن طريق الفيسبوك، قال الروائي: «علق بعض رواد الفيسبوك على المبادرة، فتحدثوا عن هروب بن علي وثروته، وكتبوا عن تنحي حسني مبارك وسجنه مع نجليه، وابتهجوا لمقتل معمر القذافي، وساندوا ثورات اليمن وسوريا، وسكتوا عن أوضاع البحرين. وكان ناصر الربعي من أشد رواد الفيسبوك حماسة، فدعا إلى حماية الربيع العربي من "البلطجية" و"الشبيحة" و"الباندية"، ولم يسانده حسن الرمسي الذي عرض الآراء والفتاوى المحرمة لكل المظاهرات والمسيرات والإضرابات، وحذر من الفتنة بين المسلمين. وأعلن حمرينو عن دعمه لكل ثورة شعبية، ولكنه لم يكن راضيا عن تدخل قوات الحلف الأطلسي، وحذر من التيارات الدينية المتشددة التي تسعى للاستحواذ على السلطة. وظهرت كتابات أخرى تسخر من "الربيع العربي" (وكانت العبارة مكتوبة بين ظفرين)، الذي ترعاه أمريكا وأوربا والحلف الأطلسي، ثم يئس عبده الرني بسرعة من مبادرته. حتى زوجته "راضية" العصبية ثارت عليه، وشككت في نواياه لما لاحظت مكوثه طوال الليل أمام الحاسوب الرمادي.»[1].

وهذا تمثيلها:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

(عبده الرني) ← (الربيع العربي) ← (رواد الفايسبوك)

المساعد ← الذات ← المعارض

(ناصر الربعي) ← (الحكومة) ← (حسن الرمسي)

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 147–148.

تظهر في هذا الحوار أصوات مختلفة ومتناقضة، قد يمثل أحدها صوت الكاتب، لكنه خفي لا يظهر، لأن المؤلف اختار تلك الشخصيات وأسند لها الأدوار، وكان يراقبها بدقة ولا يتركها تنفلت من قبضته.

لقد ضَمَّنَ "محمد مفلاح"، خطابه الروائي بخطاب سياسي، رغبة منه في نقل الواقع الاجتماعي والاقتصادي، الذي تعيشه البلاد بصدق وأمانة، لأن الجزائر قد مرت بتلك العشرية السوداء، ومرت بمشاكل سياسية كثيرة وخطيرة، ولم يكن الروائي بمعزل عن هذا الحراك السياسي والاجتماعي، الذي نقله لنا من خلال شخصياته الروائية، التي اختارها واختار أسماءها بدقة، وأسند إليها تلك الوظائف السردية.

- **تصنيف الشخصيات في رواية (شبح الكليدوني):**

تكفَّل الروائي بالسرد في رواية (شبح الكليدوني)، وعن طريقه تعرفنا على شخصية البطل **امحمد شعبان**، وتاريخ عائلته، وعلاقاته بالشخصيات الأخرى المشارِكة في الرواية، فقد تسيَّدت وجهة نظره، المبنى الروائي من بدايته إلى نهايته.

تَمَثَّلَ صدى هذه الرواية في إعادة استحضار تاريخ المنفي عن طريق البطل "امحمد شعبان"، الذي قام بمحاكاة الحدث التاريخي الحاصل حقيقة، وهذا البطل الوهمي الذي سيطر على الرواية من بدايتها إلى نهايتها، هو الذي فسح المجال لأفراد المجتمع، لإعادة إحياء هذا الحدث الذي غفل عنه الكثير، كما رسم ملامح شخصياته داخليا وخارجيا، واعتمد على الطبيعة التحليلية. ولما كانت هذه الشخصية، بهذه التراكيب المترابطة والمتكاملة، ونظرا لغنى هذه المقارنة، ارتأينا دراسة الرواية من خلال المستويات والأنواع التي أشار إليها "فيليب هامون".

أنواع الشخصيات في الرواية:

1- الشخصيات المرجعية:

يكمن دور القارئ في هذا الصنف من الشخصيات، في معرفة مرجعية هذه الأخيرة، من خلال الاستعانة بكل المعارف العالقة في الذاكرة الخاصة بهذه الشخصيات، وفي روايتنا هذه، جاءت شخصياتها المرجعية متنوعة كالآتي:

أ- **الإجتماعية:**

غنية رواية (شبح الكليدوني)، بهذا الصنف من الشخصيات، وهي تحيل على نماذج أو صفات اجتماعية، أو على فئات معينة، ويمكن تصنيف هذه الشخصيات من الرواية على النحو التالي:

- **صفية بنت شعبان البايلك:**

تمثل نموذج المرأة التي تحلم بزواج ابنها بزوجة هي تختارها له، وهذا ما جسده الروائي في كثير من المقاطع، وهنا «ازدادت الهوة مع والدته التي لم تمل من ترديد نصحها له بالزواج من المعلمة المتنقبة زولة..»[1]، وازداد معها شعورها بالقلق، و«هو شعور أي أم تريد أن تطمئن على ابنها مع زوجة تليق به، كذلك «والدته حائرة على مصيره.»[2]، وهذا ما يفسر تساؤلها المتكرر: «... متى يا بني تغلق أفواه الناس؟... تمنت أن يتزوج ولدها بالمعلمة زولة[3]»، ولكي تبدي غضبها هذا لابنها، «رفضت بشدة زيارة العيادة الطبية، لازالت حزينة جدا على حاله، يؤلمها أن يظل ابنها أعزب»[4]، ومما زاد من خوفها على ابنها، الرحيل من هذه الحياة، قبل أن تنعم بأحفادها الصغار، أو أن تسقط العمارة المهترئة التي يقطنونها على رؤوسهم، وابنها لم يتزوج بعد بمن ترتضيها له.

- **عقيلة الكاف:**

شكلت **عقيلة الكاف** نموذج الفتاة الجزائرية التي كان لها القسط الوافر من الحرية، حلمها الكبير أن تظفر برجل تتزوجه، وكانت نظرتها دونية للرجال، «...الكذابين المنافقين الذين خيبوا ظنها في معايشة لحظات زغاريد الفرح وهي في لباس العروس الأبيض وعلى رأسها تاج مرصع بالجواهر.»[5].

---

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 08.

[2]- المصدر نفسه، ص 14.

[3]- م نفسه، ص 35.

[4]- م ن، ص 45.

[5]- م ن، ص 19.

أما عن علاقتها بمحيطها الاجتماعي، والحل لمشكلتها العويصة، فقد: «... جربت المسكينة حيلا كثيرة لكسب قلب أي زميل لها ولم تفلح، سمع أنها تقصد مقرات الرقاة وأضرحة الأولياء وتزور مقبرة سيدي عبد القادر أيام الجمعة والأعياد الدينية، ورغم ذلك لم تظفر بأي خطيب لازالت تنتظر فارس أحلامها.»[1].

- **صليحة الحلواجي:**

كثيرا ما كانت **صليحة الحلواجي**، تظهر في المقاطع الاستذكارية الخاصة بالبطل، وقد خلفت هذه الشخصية جرحا غائرا في قلب الرجل، الذي أحبها وأرادها زوجة له، ونقصد بذلك "امحمد شعبان"، الذي انعكست على شخصيته آثار هذا الجرح العميق، وكره الزواج بعدما غدرت به، حين هربت مع شخص آخر، وهذا ما يؤكده القول التالي: «كاد يتزوج من صليحة الحلواجي ولكنها غدرت به، فرت مع المهندس دحمان الجزيري مخلفة جرحا عميقا في ذاته القلقة...»[2]، ورغم ذلك، فإن طيفها لم يكن يفارق مخيلته، «... فجأة تذكر صليحة الحلواجي، لقد أحبها وتمنى الزواج بها، خدعته وفضلت عليه المهندس دحمان الجزيري...»[3].

- **المعلمة فريدة:**

هي شقيقة البطل "امحمد شعبان"، ولم تظهر إلا في مناسبتين طيلة المسار السردي للرواية، مُعَبِّرَةً عن موقفها الناقم للمجتمع، وحال أخيها دون الزواج، ففي الموقف الأول –مثلا– كانت مساندة لرأي أمها "صفية البايلك"، الذي يريد لأخيها الزواج من زميلتها في العمل، حيث جاء على لسان الروائي: «... كانت تنصحه بالزواج قبل وفاة والديهما وكانت مثل أمه تمتدح أخلاق زولة زميلتها المتنقبة.»[4]، وقد زادت الأخت تأزما في ظهورها الثاني، من مشكلة البطل الاجتماعية، حين عاد من رحلة البحث عن قبر الجد، ووجدها تحتل مع زوجها المعاق حجرة من الشقة الجديدة، بعدما أصرت مديرية التربية على طردها من المسكن الوظيفي الذي كانت تشغله.

---

[1]– محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 25.

[2]– المصدر نفسه، ص 14.

[3]– م نفسه، ص 82.

[4]– م ن، ص 45.

- **أليمة كناك:**

هي فتاة من جزيرة كاليدونيا، مثلت نموذج التعارف من خلال مواقع التواصل الاجتماعي، أي الواقع الحالي لشبابنا، وقد تعرف عليها "امحمد شعبان" من خلال الفايسبوك، ووقع في حبها بمجرد أن شاهد صورها في الموقع، وقد «تسللت مصادفة إلى قلبه المتعب»[1]، و«فكر بجد في السفر إلى الجزيرة السحرية»[2]، للتعرف بها عن قرب، ولِمَا لا الزواج بها في آخر الأمر، وقد فتحت هذه الفتاة بشخصيتها المتفتحة، أبوابا مغلقة كثيرة في وجه البطل، وكانت من الأسباب المباشرة لرحلته في البحث عن قبر الجد المنفي، ومنه تاريخ كل المنفيين المسكوت عنهم بقصد أو دونه.

- **الأستاذ بصافي المايدي:**

بصافي المايدي هو المعلم الأول للبطل، وكان "امحمد شعبان" يحبه كثيرا، لأنه مثال المعلم الذي يحرص على نجاح تلاميذه وتشجيعهم، فكان دائما يخاطب البطل بقوله أمام كل تلاميذ القسم: «إنه من عائلة المنفي العريقة في العلم والتصوف والفروسية.»[3]، وقد توطدت العلاقة بين التلميذ ومعلمه، ومازال لحد الآن يلتقي به ويزوره.

- **الأستاذ عاشور الزكري:** هو المعلم الثاني للبطل، وقد أكد له ما قاله له "بصافي المايدي" معلمه الأول، كما أرشده هو أيضا «إلى بعض الحقائق المغيبة في التاريخ الوطني.»[4].

ب- شخصيات ذات مرجعية فكرية وأدبية:

يلاحظ القارئ وجود هذا النوع من الشخصيات في رواية (شبح الكليدوني) بشكل لافت، وقد تراوحت هذه الفئة ما بين أدباء وفلاسفة معروفين، ورد ذكرهم على لسان البطل "امحمد شعبان"، وحواراته مع صديقه **عبد الحليم الوقادي**، المهوس بالفلسفة والأدب، يقول الروائي عن البطل وصديقه: «كم يشتاق إلى حديث عبد الحليم

---

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 05.

[2]- المصدر نفسه، ص 90.

[3]- م نفسه، ص 06.

[4]- م ن، ص 79.

الوقادي الممتع الذي لا ينتهي عن عمر الخيام، وجان جاك روسو، ونيتشه، ورامبو، وسيلين، وفوكو، وجان بول سارتر، والحلاج، والمعري، والتوحيدي، وابن عربي، وحامد أبو زيد، ومحمد أركون...»[1]، وكان البطل أحيانا يستعين بكلام "الوقادي"، ويستشهد في محاوراته مع أمه، فذات مرة «وجد في موقف أبي علاء المعري سندا لمواجهة كلام والدته الحائرة على مصيره»[2]، لقد «كان صديقه مثقفا، مخلصا للفكر، والاجتهاد، والإبداع»[3].

– **المحاضر أنيس**: أستاذ بالمركز الجامعي، ومؤلف كتاب (الثورة التحريرية في الأدب الجزائري)، ومن بين المشاركين في الندوة التي نظمت بمناسبة "قراءة في احتفال"، أين قال بصوته الجهوري: «إن ما يميز الرواية الجزائرية، هو تفاعلها مع لهيب الثورة التحريرية، ثم مع الأحداث السياسية التي عرفتها البلاد منذ استرجاع السيادة الوطنية. وذكر روايات محمد ديب، ومولود فرعون، وكاتب ياسين، ومولود معمري، ورشيد بوجدرة، والطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة،...»[4]، وغيرها من الشخصيات الأدبية، التي ذُكِرَتْ في الرواية لربط الماضي بالحاضر.

جـ– شخصيات ذات مرجعية موسيقية:

ذكر الكاتب في هذه الرواية، مجموعة من مغنيي البدوي والشعبي، مع مقاطع من أغانيهم، والبدوي والشعبي هما الطابعان الغنائيان العريقان والمعروفان أكثر من غيرهما في الجزائر، فهاهو "امحمد شعبان" «كان يقضي بعض وقته في الترنم بأغاني مطربي البدوي والشعبي، وظل وهو يردد بصوت مسموع:

قولو لأمي ما تبكيش... يا المنفي

ولدك ربي ما يخليهش... يا المنفي.»[5].

---

[1]– محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 13.

[2]– المصدر نفسه، ص 14.

[3]– م نفسه، ص 16.

[4]– م ن، ص 66.

[5]– م ن، ص 07.

وحين «ضغط على زر مسجلة سيارته، انطلق صوت الشيخ امحمد العنقى المترنم بقصيدة "سبحان الله يا لطيف" ما أحلاها أغنية تنعشه حكمها البليغة: "كاين شي ناس من استحاهم...قالوا خاف".»[1]، ومن التراث البدوي، «راح يستمع إلى الشيخ عبد القادر بوراس. سكنه صوته الشجي. أثارته أغنية "بي ضاق المور" التي عرفها الناس منذ الثلاثينيات من القرن العشرين»[2]، وهذه الأخيرة قد مزقت قلبه المرهق، حين تخيل الجزائريين المنفيين، وهم يَجُرُّونَ السلاسل الثقيلة، وتخيل نفسه أنه يشبههم كثيرا.

وفي معرض حديث "عبد القوي" مع ابنه "امحمد شعبان"، يذكر قصيدة الشيخ "بلوهراني"، التي يقول فيها: «من تونس لتلمسان يهدرو بلسان *** في وسط الحيطان عوض المقابل»[3].

وعندما تحدث "امحمد شعبان" عن عودته من السهرة، التي «غنى فيها الشاب كادير النسناس المطري الذي سطع نجمه فجأة بأغنية:

في قلبي جمره ** أنت كالبقرة ** بلا حبيب

ما قلت حقرة ** يا وحد الغرة ** مالكي حبيب.»[4]، يكون الروائي قد فتح المجال، للحديث عن أغنية الراي، التي أصبحت رائجة وسط شبابنا، وكأن الأغنية البدوية والشعبية، قد عادتا إلى الوراء، مفسحة الطريق لهذا الشكل الغنائي الجديد بالبروز، غير أن الحنين للماضي، أعاده إلى «طاولة بلاستيكة تكدست عليها أقراص مضغوطة لأغاني شيوخ الشعبي والبدوي...»[5]، «ثم وضع سماعة الهاتف المحمول على أذنه اليمنى، وراح ينصت إلى أغنية " الحمام":

---

[1]– محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 18.

[2]– المصدر نفسه، ص 42.

[3]– م نفسه، ص 29.

[4]– م ن، ص 43.

[5]– م ن، ص 35.

الحمام اللي ربيته مشى علي** ما بقى لي نسمع صوتو في أرسامي»[1]، ولما استقل "امحمد شعبان" سيارته، «وضع في المسجلة قرص ألبوم غنائي للشيخ "معزوز بوعجاج"، وسرح مع قصيدة سيدي الأخضر بن خلوف:

"الموت تابعتني والأرض الباردة**أبقاوا بالسلامة يا أولاد خلوف.»[2].

2- فئة الشخصيات الإشارية:

هي علامات ظهور المؤلف، أي الناطقة باسمه، والمتبنية لأفكاره، ومواقفه، ومشاعره، وأحاسيسه، تجاه القضايا التي تعيشها الشخصيات، ويمكن تلخيصها كالآتي:

- **امحمد شعبان:** هو بطل الرواية، وهي شخصية تدل على وجود الكاتب في الرواية، «تغير بشكل غريب، صار شخصا آخر، هو نفسه تعجب من أمره. لم يعد مرتبطا بحاضره الكالح الذي تحاصره كل وساوس العالم، فهو لا يخفي رفضه لهذا الواقع الذي ازداد في نظره غموضا محيرا.»[3]، وكل هذا كان بسبب غوصه في الماضي، وعودته إلى رحاب المنفيين والمنسيين من الجزائريين، الذين أُسْكِنُوا قصرا جزيرة كاليدونيا.

تظهر شخصية "امحمد شعبان" على أنها قوية، لا تتأثر بالمواقف ولا تتزعزع أمام نوائب الدهر، غير أن العكس هو الذي حصل في كثير من المواقف، «كانت الصدمة قوية لم يتحملها حتى امحمد شعبان. وكيف ينسى اللحظة التي دخل فيها حارس الديوان مكتبه وهو يصيح بفزع: عقيلة ماتت.. عقيلة ماتت.»[4]

أما عن مواقفه من بعض الشخصيات وعلاقته بهم، فلم يكن -مثلا- على وفاق مع "فاروق البايلك"، هذا المتقاعد من الشركة الوطنية للكهرباء والغاز، الذي لم ينس «حقده على عبد القوي المنفي الذي تزوج ابنة شعبان البايلك بالرغم من معارضة عائلتها...» [5].

---

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 73.

[2]- المصدر نفسه، ص 77.

[3]- م نفسه، ص 55.

[4]- م ن، ص 80.

[5]- م ن، ص 08.

3- فئة الشخصيات الاستذكارية:

كان حضور الشخصيات الاستذكارية، معتدلا في هذا المتن الروائي، حيث نجد شخصيات متعددة، تقوم باسترجاع أحداث الماضي، وسنركز في هذا المقام، على دراسة الشخصيات التي كانت تعود إلى الموضوع الرئيسي (المنفيين) أكثر من غيرها.

- **الشيخ عبد القوي:** هو والد "امحمد شعبان"، الذي « ألقى في نفسه بذرة المنفي.»[1]، وكانت البداية حين قال له: «لقد حدثتك عن جدي الشيخ محمد المنفي، واليوم أريد أن تطلع على رسائله التي لا تقدر بثمن، ستجد فيها معلومات هامة لا يعرفها المؤرخون ورجال الحكومة، أحب أن تعرف كل شيء عن جدي، احذر أن تضيعها إنها كنز ثمين.»[2].

- **لالة نبية الفليتية (جدة البطل من أبيه):**

كثيرا ما كان البطل يستأنس في حضرة جدته **لالة نبية الفليتية** بكلامها، وقد «تعلم منها جزءا مهما من تاريخ امحمد المنفي...»[3]، حين «... ذكرت له جدته أن الشيخ كان عالما جليلا من خريجي مدرسة مازونة الشهيرة... وقد شارك في ثورة قادها الحاج الطيب...»[4]، وكان "امحمد شعبان" «قد سمع حكاية هذا المنفي المجهول القبر بكل تفاصيلها من والده، ومن جدته...»[5]، ولم تكن الجدة تتوقف عن رواية «بطولات قبيلتها ومقاومتها مع الحاج عبد القادر بن محي الدين...»[6]، ناهيك عن جرائم المحتل الفرنسي الغاشم، فلم «تسكت لالة نبية الفليتية عن تلك الجرائم. كانت تروي قصة المحرقة لكل من يزورها.»[7].

---

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 15.

[2]- المصدر نفسه، ص 30.

[3]- م نفسه، ص 13.

[4]- م ن، ص 57-58.

[5]- م ن، ص 33.

[6]- م ن، ص 85.

[7]- م ن، ص 60.

- **حليمة كناك:**

اطلع البطل "امحمد شعبان" منها، على «أشياء كثيرة عن الكاليدونيين من أصول جزائرية وعددهم لا يقل عن عشرين ألف نسمة، ازداد رغبة في معرفة تاريخ والد جده.»[1].

دلالة أوصاف الشخصيات:

- **مقومات امحمد شعبان الشخصية:** شخصية متناقضة، تراوح شعورها بين الحب والكراهية، فهي ترغب في المطالعة، وتتطلع بشغف لمعرفة خلفيات كنيتها (المنفي)، وتسعى لنبش الماضي والوصول لقبر الجد، في مقابل الوحدة التي كانت تعانيها، ورفضها الزواج بعد خيبة المرأة التي أحبتها، ورغبتها القوية في الاستقالة من عملها، وتشتت تفكيرها بين البقاء مع والديها، أو العيش في الغربة، وكل هذه الأمور قد حولتها إلى كتلة من الكراهية الشديدة للواقع المر.

أما عن البعد الاجتماعي، فإن البطل كان يشغل منصب موظف بديوان الثقافة، في مقر سكناه، وكان كثيرا ما يشعر بالملل في مكتبه الصغير، ومما زاد من مله وكرهه لوظيفته، مديره ومسؤوله المباشر، فكثيرا ما كان يعكر صفوه، ويطلب منه التقارير وبقية الأعمال، حتى في أيام العطل والأعياد.

إذا انتقلنا للبعد الفيزيولوجي لهذه الشخصية، فقد جاء على لسان الروائي، أنها كانت ذات رأس صغير، ويدين ضعيفتين، وكتفين هزيلتين، وشفتين جافتين، وكلها أوصاف لها دلالاتها المتعلقة بنفسيتها، فالجسم الهزيل يؤكد تفكير الشخصية الدائم، بسبب الهموم وكثرة المشاغل التي كانت تؤرقها، والشفتان الجافتان تحيلان على قلة الكلام، بسبب العلاقات الاجتماعية القليلة، أو كثرة الكلام دون فائدة تُذْكَرُ أو تُرْتَجَى، وهذا ما أنتج شخصية ذات نفسية مضطربة، «فهو يتصرف كذلك الطفل الخجول التائه الذي كانه.»[2].

---

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 15.

[2]- المصدر نفسه، ص 05.

- **أليمة كناك:**

من مقومات "أليمة كناك" الشخصية، أنها قد تعرفت على "امحمد شعبان" عن طريق الفايسبوك، وكانت تبعث في فكر البطل، حب معرفة تاريخ والد جده، كلما تبادل الحديث معها في الفايسبوك، وقد أنقذته من عالم كاد أن يغرق في وحله، وكانت أحد أسباب ربطه وتعلقه بعشيرة المنفيين وتاريخهم المأساوي.

أما عن أوصاف هذه الشخصية الفيزيولوجية، فهي فتاة لا يتعدى سنها الخمسة والعشرين، خمرية البشرة، تذكرنا ملامحها بملامح أغلب فتيات الجزائر، وفي هذا دلالة على أصلها الخالص، وأنها جزائرية أولا وقبل كل شيء، حتى وهي في منفاها ومنفى عائلتها، التي امتلكت مزرعة تذكرها بالوطن الأم وخيرات البلاد فيها.

- **عقيلة الكاف:**

هي سكرتيرة "امحمد شعبان" العانس، التي كانت تجرب حظها لكسب قلب زميل لها، ولأجل ذلك، كانت تكثر من استخدام المراهم ومساحيق التجميل الغالية الثمن، وتصبغ شعرها باللون الأصفر، علها تستدرج أحدا ممن كانوا يعملون معها إلى شباكها، غير أن محاولاتها المتكررة في هذا الصدد، قد باءت بالفشل، فاختارت أن تقصد مقرات الرقاة وأضرحة الأولياء، علها تظفر بأي خطيب، ولما شعرت باليأس الشديد، أقدمت على الانتحار، بسبب شيخ ثري نال من شرفها ووعدها كذبا بالزواج.

- **حمو المنجل:** يمثل نموذج الشخص الانتهازي، وصاحب الوعود الكاذبة، الذي لا يظهر إلا حين تحين الانتخابات، عله يحظى بالمساندة للفوز بمنصب معين، وهو لأجل ذلك، يستخدم كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة لبلوغ هدفه. أما عن بعده الاجتماعي، فكان عضوا بالمجلس الشعبي البلدي، وقد أعماه طمعه اللامحدود، وأوصله إلى الكذب على الناس والتلاعب بمشاعرهم، وتسخير وسائل البلدية، خدمة لمآربه الشخصية.

- **لالة نبيلة الفليتية (الجدة):**

هي من أطلعت "امحمد شعبان" على تاريخ الشيخ المنفي منذ نعومة أظافره، وكانت ملجأ البطل كلما تغلغل اليأس لقلبه، جراء الحياة المملة التي كان يعيشها، وكان يشعر بالأمان في حضرتها، وتُفَكُّ عقدة لسانه أمامها، كما كانت تتمتع بثقافة شعبية، تحيل على أصالة العجوز ووطنيتها منقطعة النظير.

- **الحاج عبد القوي:**

هو والد البطل، حفظ القرآن الكريم وهو صغير السن، كان يتاجر بالملابس والمواد الغذائية، وقد لزم بيته بعدما أقعده المرض عن تجارة بيع المنبهات والساعات في آخر أيام حياته، ولم ينس مآسي الماضي، وكان مداوما على قراءة الحزب الراتب في الجامع، وترديد المدائح الصوفية، وزيارة زاوية حي العبادة أيام الجمعة، وكان يلعن عصر الجرائم والموبقات، وعصر الإنترنت، والهاتف المحمول (المخبول) كما كان يطلق عليه.

- **صليحة الحلواجية:**

هي الفتاة التي أُغرم بها البطل وكاد أن يتزوجها، لولا فرارها مع المهندس "دحمان الجزيري"، وقد خلفت هذه الحادثة، جروحا في قلب "امحمد شعبان"، لم تندمل على طول الرواية.

- **عبد الحليم الوقادي:**

هو صديق البطل المفضل، ونموذج الشاب المتعلم، والمستنير، والمحب للعلم والأدب، امتدت له يد الإرهاب مثلما امتدت لكثير من خيرة شباب الجزائر، أيام العشرية السوداء التي عاشتها البلاد، وتظهر شخصيته متنامية في الأحداث، لأن السرد قد أسهم في إحيائها من جديد حتى وهي ميتة، بتوظيفها في بناء الأحداث، فكل حدث يمر على البطل في حاضره، إلا ويجعله يتذكر صديقه في الماضي، يقول الروائي في هذا الشأن: «لم تكن مجالسته ممتعة إلا مع جدته وصديقه المغتال.»[1].

[1]– محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 20.

*** <u>دلالة الاسم الشخصي</u>:**

حظيت الرواية بأسماء خاصة، من أجل تحديدها وتخصيصها، والاسم لا يرد ذكره بشكل عشوائي، وإنما «يتوخى الراوي أن تكون أسماء شخصياته متناسقة مع مسمياتها، بحيث تحقق للنص احتمالية ومصداقية، فلا يسمى الأمين مثلا بالخائن، ولا الكاذب بالصادق، إلا إذا أراد المفارقة.»[1].

لم يكن الاسم في رواية (شبح الكليدوني)، مجرد دال لغوي فارغ المحتوى، وإنما كان يحمل في طياته، معاني ودلالات أراد الكاتب من خلالها أن يمرر المعنى، كما أنها –أولا وقبل كل شيء– مستمدة من البيئة الجزائرية التي تنتمي إلى الماضي.

– **<u>امحمد شعبان (المنفي)</u>:** حرص الكاتب على تعريف القارئ باسمه الثلاثي، من أجل إضفاء الواقعية عليه أولا، ومن أجل إيضاح أنه اسم يعطي دلالة لموضوع القصة ثانيا، فمن ترتيب الأحداث من بدايتها إلى نهايتها، نجده قد عاش منفيا في وسط أهله، وأصدقائه، ومجتمعه، فتطابقت حياته بذلك مع كنية (المنفي). وأهمية اسم الشخصية المركزية، أن له دلالة إضافية في تتميم صورة الشخصية، وتطابقها مع وضعيتها النفسية، وإنارة جانب مهم في قصتها.

لم يكن الكاتب خاضعا للعشوائية والاعتباطية، وهو ينتقي لشخصيات عمله أسماءها وكنياتها، بل كان واعيا بذلك أشد الوعي، ليضفي عليها مزيدا من الدلالات الفنية، فاسم "امحمد شعبان" لم يكن في دلالاته، مخالفا لواقع الرواية، وهذا ما حقق إغواء عند المتلقي، وجذبه بطريقة أخاذة لكشف أسرار نصه.

– **<u>عقيلة الكاف</u>:** اسم "عقيلة" من الأسماء العربية القديمة، وهو نادر التسمية في وقتنا الحاضر والمعاصر، وله من المعاني اللغوية، والمعرفية، والحسية المعنوية، نصيب وافر، فهو من الأسماء الجميلة، التي تُطلق على البنات، والفراشات، التي تسحر لب المُشَاهِدِ.

و"عَقِيلَةٌ "اسم علم مؤنث عربي، يعني –فيما يعنيه–: المرأة الكريمة، والمصونة، والدرة الكبيرة في صدفتها، ولقب للسيدة المتزوجة؛ لأن "العقيلة" في

[1]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2005 ، ص 126.

الأصل: هي الدابة المعقولة، أي: المربوطة، فكأنها صارت عقيلة زوجها، أي: مربوطة به. وعقيلة بنت الضحاك شاعرة في زمان الفرزدق، وأصل اسم عَقِيلة: عربي .[1]

نلاحظ أن دلالة اسم "عقيلة"، لم تكن متوافقة مع حقيقة الشخصية التي أدتها، فالمتلقي يستطيع أن يلاحظ هذه المفارقة في استخدام الاسم الذي لم يكن عشوائيا، بل كان مقصودا من المؤلف، فعقيلة في الرواية، امرأة موظفة، ومهتمة بأناقتها، سعت بكل جهدها لكسب قلب رجل من الموظفين، وكانت تحلم كأية فتاة بفارس أحلامها، الذي يصونها ويحمي أنوثتها، ولم تستطع (عقيلة) الرواية، أن تكتسب لقب السيدة المتزوجة المصونة، وانتهى بها المطاف إلى الانتحار، بعد علاقة غير شرعية مع شيخ يكبرها سنا بكثير، فجاء سلوك الشخصية بذلك، مناقضا لدلالة الاسم نفسه، ويبدو أن سمة المفارقة في انسجام الاسم ودلالته مع حقيقة الشخصية، يعود لرغبة الكاتب في إدانة الواقع الجزائري، الذي يعيش في حالة موسومة بالتمزق، والضياع، والتشرد.

- **غنام ولد اللّبّة**: يحمل هذا الاسم في طياته مركبين: (غنام)، وهو اسم علم عربي، ومعناه: صاحب الغنم، وراعي الغنم، وكثير المغانم، والفائز بالأشياء، وهو صيغة مبالغة من (غانم)، بمعنى: الكاسب، والرابح[2]. و(ولد اللبة)، وهو اسم عامي، لأننا نقول بالعربية الفصيحة: اللبؤة، وهي أنثى الأسد، وهو ما يتطابق مع اسم حيوان. وعن تسمية الإنسان بأسماء الحيوانات، فهذا لا يعني إنزال الإنسان من قيمة ذاته، بقدر ما له من دلالة التعادل والمساواة بين الكائنات والتمازج بينهما.

إن دلالة الاسم تعود إلى الحيوان المعروف، والمتسم بالشخصية القيادية، والعزة، والكرامة، وقد استطاع الكاتب أن يسقط دلالات هذا الاسم على مسار الشخصية في روايته، إذ بدا "غنام ولد اللبة" مغتنما للفرصة التي أتيحت له، وصاحب قيادة وريادة، ودليل ذلك من الرواية: «وجدت الفرصة التي كنت أنتظرها، لن أبقى لحظة في هذه البلاد التي لم ترحمني، لا مستقبل لي بين هؤلاء الناس.»[3]، علما أن "غنام" قد خاطر مرة وذهب إلى ليبيا، وعاد منها بعد اشتعال نيران الحرب فيها.

---

[1] - https://fhras.net/81076/

[2] - https://www.almaany.com/ar/name/%D8%BA%D9%86%D8%A7%D9%85/

[3] - محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 77.

- **الكاتب عمار الحر:** لم تنسجم صفة (الحر) مع الشخصية التي مثلتها في هذه الرواية، أي لم يأت مدلوله متوافقا مع مسار شخصية الرواية، فمن المتوقع أن تكتب الشخصية عن كل شيء، وتعبر عن كل ما يحدث حولها، دون خوف أو وجل، لكن العكس هو الذي حصل، فقد طلب "امحمد شعبان" من "عمار الحر" ذات مرة، أن يفكر في موضوع العمارة المنهكة، ويكتب عن هموم سكانها وحلمهم بالعيش في شقق آمنة، بوصفه كاتبا مقتدرا وذائع الصيت، لكنه آثر الصمت على قول كلمة الحق، مما أغضب "امحمد شعبان" ودفعه للقول: «لم يجرؤ يوما على الصراخ في وجه هذا العالم المفزع.» [1].

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 22.

- **تصنيف الشخصيات في رواية (أيام شداد):**

تمثل الشخصية العنصر الأبرز من عناصر التشكيل السردي الروائي، بحيث يصعب تماما ولادة نص سردي روائي بلا شخصيات، فهي تقود الأحداث، وتنظم الأفعال في صميم الوجود الروائي، وتعطي القصة بعدها الفني والجمالي[1].

ليس للشخصية الروائية أية أهمية في المسار السردي، من دون أن يكون لها دور بارز في حمل الفكرة أو القضية أو المقولة الروائية، وما تقدمه من سلوكات وأقوال، ستكون –فيما بعد– في محل اهتمام القارئ.

تتعدد أنواع الشخصيات في الأعمال الروائية، فما من رواية –عربية أو غربية– إلا وتحوي عدة أصناف منها، ولعل البحث في هذا الموضوع، سيساعدنا على تحديد الأدوار التي تؤديها داخل النص السردي، ودرجة تفاعلها مع الأحداث.

ارتأينا في هذا الموضع من البحث، تصنيف رواية (أيام شداد) على أساس ارتباط الشخصية بالأحداث، وهنا أنظر إلى «أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد، فقسمت الشخصيات فيه إلى: شخصيات رئيسية أو محورية، وشخصيات ثانوية، مكتفية بوظيفة مرحلية.»[2].

تمحورت شخصيات هذه الرواية، بين شخصيات محورية رئيسية، تظهر فيها أبعاد كاملة على طول حركة السرد، وشخصيات ثانوية عابرة، لا تكشف عن نفسها ولا تظهر إلا من خلال بعد واحد، وسنقوم بمقاربة الأبعاد في هذه الرواية، على نحو تمكن الروائي من ولوج العالم الداخلي للشخصية الروائية، وتصوير ما يدور فيها من أفكار، وما يتصارع بداخلها من عواطف وانفعالات، وما تتناوب عليه من رؤى، وأحلام، وذكريات، في عفويتها وتلقائيتها، كاشفا بهذا التصوير، حقيقة تلك الشخصية في خصوبتها وتفردها.

---

[1]– ينظر، ضياء غني العبودي، شواغل سردية، دار تموز السورية للنشر والتوزيع، سوريا. ط1. 2013م، ص 169.

[2]– المصطفى محمد الحسن، الرواية العربية الموريتانية (مقارنة للبنية والدلالة)، ص 99.

أ- <u>الشخصيات الرئيسية</u>:

هي الشخصية الفاعلة التي تصنع الحدث والموقف، «وهي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما، ولكنها الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس لهذه الشخصية.»[1].

نبدأ الآن بدرس نماذج من الشخصيات الرئيسية في (شعلة المايدة)، محاولين التعرف على ماهيتها، وطبيعة تواصلها، ومدى أهميتها في هذا النص الروائي.

- <u>البطل شداد</u>:

أول ما يلاحظ في رواية (أيام شداد)، أن البطل هو المؤلف نفسه، لأن الكلام يجري بصيغة المتكلم، وبالتالي فإن الأمر منطقي، حين جعل نفسه بطلا لروايته، وقد شغلت هذه الشخصية، بؤرة الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فخدمت إظهار الهدف الرئيسي فيها، حين مُنحت قدرا كبيرا من الحضور الطاغي، وكانت موضوعا للسرد، وقُدمت عنها معلومات وافرة مقارنة بغيرها من الشخصيات التي لا نعرف عنها الكثير. وهي شخصية استقطابية، حيث تجتمع كافة الشخصيات حولها، وتبرز عن طريقها، وقد وردت بعض صفاتها الخارجية، في قوله: «فأنا طويل القامة، نحيل الجسد، بشرتي غامقة، وشعري أشعث أسود، كنت أغطيه بقبعة صوفية بيضاء.»[2].

ينتمي "شداد" إلى عائلة متوسطة الحال (العائلة الشدادية)، يعيش في مسكن متواضع، في دوار يدعى دوار القبيلة الظهراوية، وهو الحفيد الأكبر لهذه العائلة، حفظ عشرين حزبا من القرآن الكريم، على يدي الشيخ **زيان**، إلا أنه لم يواصل تعليمه، بسبب تخريب الجامع، وتفرُّغه لجني الثمار الموسمية رفقة والده وبقية أفراد عائلته.

تميزت شخصية "شداد" بالهدوء، وكان يحلم دوما بالزواج من خطيبته "قمرة"، وهذا ما يجسده المقطع التالي: «سأتزوج قمرة الخمرية!»[3]، وأيضا: «كنت أنتظرها قرب ينبوع الصفصافة... وأقضي معها بعض اللحظات المختلسة في الحديث عن ليلة

---

[1]- فتحي إبراهيم، معجم المصلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، د ت، ص 210.

[2]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 05.

[3]- المصدر نفسه، ص 07.

الزفاف التي ستوحد قلبينا المتلهفين على الحياة المشتركة وإنجاب أولاد أقوياء.»[1]، ويقول في موضع آخر: «أحببتها وحلمت كثيرا بإنجاب ذرية كثيرة».

لكن سرعان ما تغيرت الأوضاع، وزحف المستعمر الفرنسي على المداشر والقرى، وتغيرت الأحلام والنظرة للمستقبل، وأصبح حلم المشاركة بالحرب يراوده، وهذا ما صرح به البطل، حين قال: «أريد المشاركة في الحرب، أريد مقاتلتهم.»[2]. وقوله أيضا في موضع آخر: «أريد مقاتلتهم وأريد الاستشهاد ولن يهدأ لي بال حتى أثار لضحايانا.»[3].

وفي الأخير، حقق "شداد" حلمه، بحمل البندقية ومواجهة العدو، وهذا ما أكده البطل في قوله: «ثم وأنا أحمل بين يدي بندقية جديدة. "تحقق حلمي الكبير"، ... ركلت حصاني الأسود الذي انطلق بي بين المجاهدين.»[4]. وقد صور البطل مظهرا من شجاعته بقوله: «رغم الجراح شعرت وقتذاك بأننا أقوياء قادرون على طرد الغزاة.»[5]، وبهذا، فقد حقق البطل حلمه في حمل السلاح والدفاع عن الوطن.

وقد شارك البطل في أكثر من معركة، وجاء على لسانه: «مرت علي أيام لم أسترح فيها. شاركت في أكثر من معركة ضد عساكر الاحتلال، والكولون المسلحين أيضا، كنت في مقدمة المجاهدين الذين هاجموا سانت آرنو...»[6].

- العم زروق الأزهري(والد خطيبته قمرة):

ظهرت هذه الشخصية مرافقة للبطل "شداد" طوال الرواية، فكان صهره وجاره في الوقت نفسه، كان مثقفا ومتعلما، «تعلم الفقه واللغة العربية بزاوية "وادي الخير" القادرية، وواصل تعليمه بمدرسة مازونة.»[7].

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 06.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- م نفسه، ص 104.

[4]- م ن، ص ن.

[5]- م ن، ص ن.

[6]- م ن، ص ن.

[7]- م ن. ص 18.

كان "العم زروق" مهووسا بالكتب والمخطوطات، وكان مصدر معلومات "راشد"، فهو من كان يطلعه على التاريخ، بشهادة البطل الذي قال: «كان عمي زروق الأزهري قدوتي ومصدر كل معلوماتي عن تاريخ المنطقة والوطن كله، أفادني بها عن أخبار مقاومة الأمير عبد القادر وكفاح الحاج أحمد باي بقسنطينة... كان يشعرني دائما بالثقة والاطمئنان بخاصة في أوقات الشدة.»[1]، وفي قوله: «الرجل المتعلم الذي نمى ذاكرتي بأخبار التاريخ؟.»[2]، وقوله أيضا: «خفت أن لا أرى مرة أخرى عمي زروق الأزهري الذي تعلمت عنه محبة التاريخ.»[3].

كان العم محبا للمطالعة، و«كان رجلا مشغوفا بقراءة مؤلفات الشيخ أبي راس الناصر المعسكري، وكتب العلامة عبد الرحمان بن خلدون، وتأليف كتاب المغرب الأوسط»[4]، وعلى لسان شداد: "الأمير العظيم كان يدرك أهمية الكتب حتى في زمن الحرب، وقد صرف أموالا طائلة على مكتبته الثمينة.»[5]، وقد أخبر البطل «أنه منشغل كثيرا بتأليف كتاب عن دخول الفرنسيس أراضينا، وعن مقاومة المنطقة الشلفية منذ مبايعة الأمير عبد القادر، وقد اهتم كثيرا بتدوين جرائم وأقوال ضباط الجيش الفرنسي وكان ينقلها من كواغد من جريدة يتحصل عليها من متعلمي مدينة مازونة.»[6]، «وكان الحاج السنوسي يجله ويستشيره في القضايا الكبرى.»[7].

كان العم "زروق" من أشد المدافعين عن أعداء الوطن المختلفين، وقد سخر لأجل ذلك كل ما يملك، وهذا ما يؤكده النموذج السردي التالي: «رجع عمي زروق الأزهري منذ الأمس سالما من المعارك التي خاضها ضد الآغا العساكر عبد القادر المجاجي، قرب مدينة تنس.»[8].

---

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 19.

[2]– المصدر نفسه، ص 11.

[3]– م نفسه، ص 62.

[4]– م ن، ص 180.

[5]– م ن، ص 63.

[6]– م ن، ص ن.

[7]– م ن، ص 19.

[8]– م ن، ص 57.

ومما يؤكد أهمية هذه الشخصية في الرواية، أن صاحبها «كان مكلفا بمهمة حساسة في منطقة متيجة، عمي المتعلم صار من قادة الشيخ بومعزة.»[1]، ناهيك عن أنه من غرس حب الوطن في قلب شداد، وحمسه على حمل السلاح في وجه المستعمر.

- **لالة عودة(جدة شداد):**

لازمت "لالة عودة" البطل شداد على مدار الرواية، وقد ظهرت ملامحها التقليدية في قوله: «كانت من حين إلى آخر تعري اللباس عن ذراعيها النحيفتين، فتظهر على جلدهما المجعد وشوم لها أشكال سعوف، وسنابل، وأهلة، ونجوم، رسمتها بغرز الإبرة.»[2]، وأيضا: «مسحت عينيها الصغيرتين العسليتين، ثم وضعت يمناها على جبينها المغضن الذي تزينه وشوم لها أشكال هندسية، ومنها معين صغير يحيط به هلال، وعلى خدها الأيمن شامة، أما الجهة اليسرى من أنفها الطويل فقد رسم عليها خطان متساويان، يشكلان الرقم أحد عشر.»[3].

كانت الجدة شديدة الخوف على "شداد"، يقول البطل في هذا الشأن: «كانت جدتي تحذرني من المغاطيس القادمين من وراء البحر...»[4]. كما كانت تخاف من حمله السلاح، يقول البطل مؤكدا: «لم تكن راضية عن اهتمامي حد الهوس بالبندقية وعن رغبتي في امتلاكها، كانت أيضا تنتظر يوم زواجي بحفيدتها قمرة الخمرية..»[5]. غير أنها من حين لآخر، كانت تحفزه ضد المحتل، من خلال ما ترويه له من أحداث، تماما كقولها له ذات مرة: «حدثني المرحوم جدك سي قادة عن مشاركته مع والده سي بوجمعة في حرب تحرير وهران.»[6].

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 71.

[2]- المصدر نفسه، ص 29.

[3]- م نفسه، ص 26.

[4]- م ن، ص 17.

[5]- م ن، ص 43.

[6]- م ن، ص 58.

أدت الجدة في المقابل، دور المعلم والموجه للبطل، يقول هذا الأخير: «فتحت لي جدتي باب الأسئلة عن سيرة جدي سي قادة، وعن تلك الثورة التي لم أكن أعلم عنها شيئا مهما، فسألتها:

– لما أخمدت الثورة درقاوة، أين ذهب جدي؟..

ركزت عينيها في وجهي وجاوبت:

– سمعت من المرحوم أن زعيمهم سيدي ابن شريف لجا إلى حدودنا الغربية. وظل هو عند والدي الشيخ لزرق– رحمه الله– حتى غادر جيش الباي منطقة مينه...»[1].

وكانت الجدة شديدة الحيطة والحذر، «تخشى أن تشتعل فيها النيران من جديد فيحمل أحد أبنائها راية الجهاد ولا يعود إلى بيت العائلة، صارت متشائمة جدا منذ سماعها أسماء دي روفيقو، وبيجو، وكافينياك، وسانت آرنو...»[2].

وعن تمسكها بالعادات والتقاليد، كانت «من أشد سكان الدوار تعلقا بوعدة سيدي عبد القادر الجيلالي، تنتظرها بفارغ الصبر. تسعدها كثيرا اللحظات التي توقد فيها شمعة تضعها في كوة المقام المبجل...»[3].

بعد استشهاد جميع أفراد عائلة "شداد" في غار الفراشيح، كانت الجدة الناجي الوحيد بقدرة قادر، يقول البطل: «حين فتحت عيني وجدت لالة غزالة العباسية عند رأسي، كانت تبسمل وتدعو لي بالشفاء.»[4]. وقوله أيضا: «لولا عناية الله تعالى وسهر جدي ولالة غزالة العباسية على صحتي، لهلكت تحت وقع صدمة.»[5].

2– <u>الشخصيات الثانوية (الثابتة)</u>:

هي الشخصيات التي تأتي لمساعدة الشخصية الرئيسية، والشخصيات الثانوية لا يعني أنها أقل أهمية من غيرها، فهي تحظى بعناية الروائي، فتخرج مفعمة بالحيوية، وتكون «إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل سلوكها، وإما تتبع

---

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 58.

[2]– المصدر نفسه، ص 30.

[3]– م نفسه، ص 45.

[4]– م ن، ص ن.

[5]– م ن، ص 96.

لها، تدور في فلكها، وتنطق باسمها، فوق أنها تلقي الضوء عليها، وتكشف عن أبعادها.»[1].

إن وجود مثل هذا النوع من الشخصيات في الرواية، أمر مهم جدا، ولا توجد رواية تخلو منها، «فالشخصية الثانوية ليست حالة أو مادة عابرة أو مفروضة على مسرح الحدث، وأستطيع الإدعاء- تبعا لذلك- وبغير كثير من التشكيك، أن الشخصية الثانوية شخصية بطلة أيضا غنية بمستواها.»[2].

يمكن تصنيف الشخصيات الثانوية في رواية (أيام شداد) كالآتي:

- **قمرة (خطيبة شداد):**

وُصفت ملامحها في الرواية على النحو الآتي: «هي فتاة ربعة ممتلئة، قمحية البشرة، عيناها عسليتان، وشعرها أسود كثيف، كانت تصففه في ضفيرتين تلفهما بمنديل مزركش ذي هدب بيضاء.»[3]، وكانت خجولة، بتأكيد من البطل حين قال: «لم تكن قمرة تبادلني الحديث الحلو عن الحب، ربما لخجلها الشديد، كانت تطرق برأسها حتى تظهر خصلات من شعرها الفاحم المدهون بزيت الزيتون الذي تحضره والدتها.»[4]، وكانت تساعد والديها في البيت والحقل، «ففي المسكن المتواضع تطبخ وتغزل وتحلب البقرة والعنزات الخمس، وفي الحقل الذي تملكه عائلتها قرب مجرى وادي جبل الديس، تعين والدها على غرس البقول، وجني ثمار البستان الصغير، وكانت تهتم كثيرا بالحصان الأحمر الذي عاد به والدها من قبيلة فليتة.»[5].

---

[1]- السعافين إبراهيم، تطور الرواية العربية في بلاد الشام، دار المناهل، بيروت، 1987م، ص 463.

[2]- حمودي باسم عبد الحميد، مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية، الأقلام، ع6، 1988م، ص 42.

[3]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 06.

[4]- المصدر نفسه، ص 07.

[5]- م ن، ص 06.

لم تشارك هذه الشخصية في أحداث كثيرة، كما لم تساهم في تطورها، لاسيما المتعلقة منها بالموضوع الرئيسي للعمل، وقد فاجأنا الروائي بموتها حرقا في الغار، مع بقية أفراد العائلة والدوار، فكانت شخصية مفاجئة.

- **بلعربي (والد شداد):**

كان "بلعربي" يعمل في الحقول، وبعد جني ثمارها، يقوم ببيعها، يقول البطل في هذا الشأن: «بعد جني الثمار، أرافق والدي لبيع التين، والعنب، والخروب، والرمان، والزيتون...»[1]. كان يرفض فكرة حمل ابنه للسلاح، وهذا ما أكده البطل بقوله: «لو يسمح لي والدي بحمل بندقيته القديمة.»[2]، وكان يقلق ويحزن كثيرا عندما يسمع بجرائم المستعمر، وهذا ما يدل عليه المقطع التالي: «كان والدي يتكلم بقلق كبير عن الجريمة البشعة التي صارت حديث الظهرة والقبائل والأعراش المجاورة لها، وقال لنا بصوت خفيض: أحرق الوحش أبناء صبيح، لم يرحمهم.»[3]، وفي قوله: «صار قلقا جدا، على غير عادته، في كل ليلة يلتقي رجال قبيلتنا في الخيمة الحمراء.»[4].

لقد غيرت تحركات العدو من سلوكات هذه الشخصية، فقد أصبحت منشغلة كثيرا بلقاءات الخيمة الحمراء، يقول البطل: «كان منشغلا كثيرا بلقاءات الخيمة الحمراء التي كان يشرف عليها **الحاج السنوسي**، شيخ قبيلتنا.»[5]. وقد زرع في ابنه حب الوطن وروح المقاومة، لأن "شداد" كان يحضر معه جميع هذه اللقاءات والاجتماعات، وكان يستمع لكل الخطابات التي يلقيها شيوخ القبيلة حول الحرب.

- **أم الخير (والدة شداد):**

هي من الشخصيات المساهمة في الرواية، ماكثة بالبيت، تقوم على شؤونه، تحب عائلتها وترعاها، كما تخاف على "شداد"، بشهادته التي قال فيها: «والدتي الخائفة علي من خطر البارود والرصاص، كانت تحذرني دوما من غضب والدي،...

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 09.

[2]- المصدر نفسه، ص 10.

[3]- م نفسه، ص 13.

[4]- م ن، ص 16.

[5]- م ن، ص ن.

وأنا أقول في نفسي بعد زواجي سيكون لي بندقية.»[1]، كما كانت تنصحه دائما بالابتعاد عن الجبل الشامخ، لأنه لم يكن آمنا، خاصة في الفترة التي كان فيها وضع القبيلة مضطربا، يقول شداد: «ظلت والدتي تنصحني بالابتعاد عن الجبل الشامخ، وكانت جدتي تساندها.»[2]. ويقول أيضا: «حذرتني والدتي من الاهتمام بأخبار المقاومين وما يجري بالمنطقة، فنيران الثورة تحرق كل من يقترب منها.»[3]، وقوله أيضا: «وحذرتني من أي عمل دون مشورة والدي. كانت تخشى أن أتبع طريق عمي حمزة الناجي الذي عبرت لها مرارا عن إعجابي بشجاعته.»[4].

- **حمزة الناجي:**

هو عم "شداد" الذي كان له دور كبير في تحرير البلاد، إذ كان قائدا في منطقة الظهرة، يقول البطل: «عمي حمزة الناجي الذي عينه الشيخ بومعزة آغا الخيالة بجيشه»[5]، وقد احتل مكانة مرموقة في قريته، ودليل ذلك القول التالي: «دخل عمي الناجي الخيمة، فقام الحاج السنوسي والحاضرون، وعانقوا الشاب المجاهد الذي صار من بين أغوات العساكر، منصبه الجديد يُعَدُّ فخرا للقبيلة.»[6]، أما عن هيئته الخارجية: «كان عمي حمزة الناجي يرتدي لباسا مميزا، السروال القصير والقميص الفضفاض، والصدار الأنيق والعباءة الفوقية، بيمناه بندقية وبيسراه كيس كبير.»[7].

وقد خاض عم البطل، عدة معارك مع المجاهدين، في مليانة، وتنس، ومديونة، ومازونة، وهو دائما متفائل بالنصر، ولم يتراجع عن الجهاد حتى يطرد المغتصبين من بلاده، وجاء على لسان لالة عودة: «ألم تسمعي بما قام به ابني حمزة الناجي. قتل أحد قادتهم الكبار. سيهزمهم سيدي الشريف. سنطردهم إلى ديارهم.»[8].

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 10.

[2]- المصدر نفسه، ص 17.

[3]- م نفسه، ص 37.

[4]- م ن، ص 05.

[5]- م ن، ص 35.

[6]- م ن، ص ن.

[7]- م ن، ص 65.

[8]- م ن، ص 71.

كان العم مرشدا للبطل شداد ومرافقا له، خاصة بعد أن فقد عائلته محرقة غار الفراشيح، وكان دائما ما ينصح شداد ويعلمه، وجاء على لسانه: «ظل عمي الناجي ينصحني بالصبر والاستعداد لمواجهة بيجو وعساكره.»[1]. وكان سنده ودافعه إلى الأمام، يقول البطل: «جاء عمي الناجي ليدفعني نحو المصير الذي كنت أريده لنفسي منذ مدة. ازددت حماسة لمقاومة الدخلاء الذين دمروا قبيلتي.»[2]، وكان مشجعا له، وهذا ما أكده بقوله: «كان قائدنا عمي حمزة الناجي فرحا باندفاعي في المعارك الضاربة، وكان يناديني بالزعيم الصغير. سرني ذلك.»[3].

- **الشيخ البهالي:**

هو من الشخصيات المساهمة في الرواية، جاء في وصفه: «كان الشيخ البهالي بعد عودته من سياحته، يرتدي عباءة خضراء ويعتمر شاشية حمراء ذات شراية سوداء، متسخة الأطراف، كنا نسميها الشاشية التونسية، وكان ينتعل البومنتل الذي كنا نصنعه من جلد البقر، يلف بقطع قماش.»[4]، كان يحذر الأهالي من الأهوال القادمة، وكان يردد دائما: «"حانت الساعة"، ثم يعقبها بجملة "غدا ترميم الريح"»[5]، حاول مساعدة القبيلة للتصدي لجرائم العدو بطريقته، فقد «هاجم بعصاه جنود الاحتلال الفرنسي.»[6]، وقد قال عنه العم حمزة الناجي أنه قد «رآه في مقدمة الثوار المهاجمين على عساكر العدو بمدينة الأصنام وللأسف لم يحالفهم النصر الكبير.»[7]، وأنه «استشهد في معركة بناحية "عين مران" مع ستين مجاهدا.»[8].

---

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص100.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– م نفسه، ص 101.

[4]– م ن، ص 30.

[5]– م ن، ص ن.

[6]– م ن، ص 33.

[7]– م ن، ص ن.

[8]– م ن، ص 34.

- **الشيخ بومعزة:**

من أكبر قادة شيوخ منطقة الظهرة، والأكثرهم شجاعة، «مقاوم ومقدام متحمس للجهاد، كان من أولاد خويدم، وهو مولود بحوض الشلف غير بعيد عن وادي جديوية، وهناك من يعتقد أنه ينتسب إلى أشراف فليته.»[1]، أثار الرعب في صفوف جيش الاحتلال، حين «هاجم الشيخ بومعزة ورجاله مدينة مستغانم من باب العرصة ومن باب مجاهر، سيطروا في الساعات الأولى على حي المطمر، ودرب اليهود، وحي تيجديت، وقتلوا أكثر من خمسين عسكريا فرنسيا بحي الطبانة، واستولوا على مخزن الأسلحة...»[2].

أثرت هذه الشخصية كثيرا على بطلنا، وقد وصل أول لقاء به في قوله: «ثم كانت الفرصة التي حلمت بها. سمعت أصوات رجال تكبر. ظهر فارس يحمل راية الجهاد. ثم رأيت الزعيم المهاب على فرسه. كان يلبس برنسا أبيض...»[3]، وفي قوله أيضا: «تمنيت النصر للشيخ بومعزة الذي سعدت كثيرا برؤيته»[4]. وقد أخفى اهتمامه الكبير بهذه الشخصية حين قال: «لم أفصح لها عن اهتمامي الكبير بمقاومة الشيخ بومعزة.»[5]، وكثيرا ما كان يتمنى أن يتولى «رتبة شاوش عند الشيخ بومعزة»[6]، وكان للشيخ بومعزة دور فعال ومؤثر في تكوين شخصية "شداد".

- **الكولونيل كافينياك:**

هو شخصية مدعمة لمجريات الرواية، وهو ضابط فرنسي قاسي القلب، لم يرحم الفلاحين العزل، أغلق المجرم فوهة المغارة وأضرم النار في الحطب المكدس أمامها.»[7]، استشهد على إثرها سي "حبيب الطالب صهر سي "العربي"، ونجت زوجته مع ابنها "هني الصغير".

---

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 43.

[2] – المصدر نفسه، ص 99.

[3] – م نفسه، ص 102.

[4] – م ن، ص ن.

[5] – م ن، ص 59.

[6] – م ن، ص 37.

[7] – م ن، ص 14.

«الكولونيل كافينياك أحرق العزل في المغارة ... الوحش كافينياك لم يرحم العزل.»[1]. تفنن بخنق سكان أولاد صبيح بدخان النيران الملتهبة، مما أدى بالبطل إلى الإصرار على تحقيق حلمه، ورفع السلاح في وجه العدو الغاشم، بعد تساؤله عن حقيقة هذا المجرم وما يقوم به، « كيف هو هذا العسكري المتوحش المدعو كافينياك؟ أهو شخص قوي لدرجة حرقه العديد من السكان العزل في المغارة؟ وكيف يجرؤ على عزل النساء؟.»[2].

- **الجنرال بيجو**:

شخصية الجنرال "بيجو" مدعِّمة في الرواية، صاحب شعار (السيف والمحراث)، لم يشفق على نساء العرش وقام بتعذيبهن بشدة، وقد جاء على لسان والد شداد: «سمعت أن بيجو سينفيهن إلى جزيرة موحشة.»[3]. وقد جاء على لسان العم زروق حوله: «الذي أمر ضباطه بإبادة الجزائريين»[4] كان من أخطر الضباط الفرنسيين الذين تولوا الحكم في الجزائر، وقام بمنع ممارسة الزراعة على الفلاحين، تجفيفا منه لمصادر رزقهم وعيشهم، وقد قال فيه الشيخ الحضري: «لقد أحرق في حملته بعض الفلاحين العزل في "غار لغوال".»[5]. كما «قرر منع تنظيم الأسواق الأسبوعية وكل وعدات الأولياء الصالحين.. وأمر أيضا بغلق الجوامع والمدارس...»[6]، والإستيلاء على أراضي الظهرة، بعدما استولى على حوض الشلف، «إنها حرب إبادة يشرف علها الماريشال بيجو، لا أحد يجهل جرائمه البشعة منذ دخوله الجزائر.»[7]، وهو لا يختلف عن سابقه وحشية، إذ قال ذات مرة: «إذا انسحب هؤلاء الأوغاد إلى مغاراتهم فافعلوا بهم مثلما فعل كافينياك من قبل، اخنقوهم بالدخان الكثيف مثل

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 13-14.

[2]- المصدر نفسه، ص 15.

[3]- م نفسه، ص نفسها.

[4]- م ن، ص 19.

[5]- م ن، ص 42.

[6]- م ن، ص 46.

[7]- م ن، ص 70.

الثعالب.»[1]. وبهذا، فإن شخصية "بيجو" هي شخصية مساعدة في تفعيل مسار الرواية.

- **الدوق دي روفيقو**:

هي شخصية مساعدة ومدعمة لأحداث الرواية، ارتكب محرقة رهيبة بوادي الحراش، وقال فيه العم "زروق" وهو يتحدث بلسانه: «إلي بالرؤوس، هاتولي بالرؤوس، سدوا قنوات المياه المعطوبة بواسطة رأس أول بدوي تقع عليه أيديكم»[2]، وكان هذا المقطع نموذجا عما اقترفت يدي هذا السفاح وارتكبت.

- **الكولونيل سانت أرنو**:

تُعَدُّ هذه الشخصية، من الشخصيات المدعمة في أحداث الرواية، وهي من قامت بقتل **الشيخ البهالي** بكل وحشية، وهذا ما يؤكده المقطع التالي: «وقبل طلوع الفجر قطع رأسه وأرسله إلى الحاكم العام بمدينة الدزاير، أما جثمانه فقد رمى به في وادي الشلف.»[3]، وكان وحشا كاسرا، وسفاحا خطيرا، «لا يجد سعادته إلا في خوض الحروب المدمرة»[4]، أرسله بيجو ذات مرة لتنفيذ سياسة الأرض المحروقة

- **بيليسي**:

ارتكب أبشع جريمة عرفتها الإنسانية، ذهب ضحيتها ألف شهيد، «هو رأس الغول بعينه، كما قالت... لالة غزالة العباسية.»[5]، وهو الذي أصدر أوامر إضرام النار في المغارة (غار الفراشيح)، وكان من بين ضحاياه عائلة "شداد" وخطيبته "قمرة"، يقول الروائي على لسان البطل: «المشكلة ليست في بيليسي فقط قلت باكيا، أحرق كل أفراد عائلتي وجل بني قبيلتي.»[6]. ومن شدة تأثير هذه الشخصية على نفسية "شداد"، كبرت في البطل رغبة قتل هذا السفاح، وتعليقه في عمود بغار الفراشيح. كان بيليسي يأمر

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 20.

[2]- المصدر نفسه، ص 25.

[3]- م نفسه، ص 33.

[4]- م ن، ص 42.

[5]- م ن، ص 37.

[6]- م ن، ص 31.

بإخراج الموتى المختنقين، وكان كلما وضعوا جثة أمامه يدور حول نفسه، وكأنه يرقص حولها، فكان وكأنه مريض نفسي، «ظل يضحك بهستيرية، كانت ضحكاته تشبه النشيج. »[1]، كان يقهقه بهستيرية كالمجنون، وأصبح كابوسا مرعبا لشداد، وهذا ما ظهر في قوله: «بيليسي لم أستطع نسيان وحشيته»[2]، فقد دمر الدوار وأحرق حقول القمح والشعير، علاوة على حرق السكان وحيواناتهم.

4- الشخصيات الهامشية:

هي شخصيات لا تتغير ولا تتطور، ولا تساهم مساهمة كبيرة في الحبكة الروائية، وهي مرهونة بسد ثغرة محدودة في السرد، ومنها ما يكون حضورها نادرا على مسرح الأحداث الروائية.

- **العمة المازوزية:**

هي عمة شداد، نجت مع ابنها من محرقة الصبيح، في مقابل استشهاد زوجها، «أختي المازوزية نجت من تلك المجزرة الرهيبة بفضل فطنة ابنها الذي هربها معه من أمام طابور كافينياك.»[3]، حملت هذه الشخصية أحزان وذكريات كثيرة، ولم يكن لها دور أساسي أو فعال في الرواية.

- **هني الصغير:**

هو ابن عمة "شداد"، ذكره الراوي في قوله: «هني الصغير في حدود اثني عشرة سنة، حفظ عشرة أحزاب من القرآن الكريم على والده خريج زاوية سيدي معمر بومكحلة.»[4]. تميز بالفطنة فأنقذ أمه المازوزية، التي «نجت من تلك المجزرة الرهيبة بفضل فطنة ابنها الذي هربها معه من أمام طابور كافينياك.»[5].

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 90.

[2]- المصدر نفسه، ص 98.

[3]- م نفسه، ص 14.

[4]- م ن، ص 26.

[5]- م ن، ص 14.

كره المستعمر بسبب هذه الحادثة، ونشأ حقد كبير في قلبه، وقد جاء على لسان شداد: «ذرف هني الصغير دموعه متمتما بغضب: سأقتلهم، سأحرقهم.»[1]، ونتيجة لذلك، التحق هني الصغير بالمجاهدين، حين رافق خاله.

- **التاجر الجائل (الحضري):**

هي شخصية قل حضورها في الرواية، تم وصفها في قول السارد: «الكهل النحيف صاحب الشوارب الغزيرة»[2]، وفي قوله: «وكان الرجل البشوش»[3]. كان مهموما جراء ما آلت إليه البلاد، وهذا ما أكده القول التالي: «بدا لي مهموما بوضع البلاد»[4]، «... هذا الكهل الهادئ، كان يتكلم بلهجته الرزينة وهو يقلب عينيه الصغيرتين الخضراوين في كل الأنحاء»[5]، «ثم يبتسم لي محركا حاجبيه الكثيفين ويديه القويتين...»[6]، كان يلقب بـ: "التازي"، و هي كنية أطلقها عليه والد شداد، وهو فقط من يناديه بها.

كان "التازي" بائعا متجولا، يأتي للدوار الفوقاني كل يوم خميس، وبجانبه حمار أشهب يحمل سلعة على ظهره. وكان شداد يبتهج كثيرا لرؤيته، كما كانت تفرح به النساء، وكان يتعامل بالمقايضة معهن، وإذا تعذرت عليه العودة، كان والد "شداد" يهيئ له القربي، ويقوم باستضافته وتحضير عشاء فاخر له.

كان "الحضري" يدعم الرواية بأحداث صغيرة، كاسترجاع بعض الأحداث أو الشخصيات، جاء في قول شداد: «إذ روى لنا أحداث مهولة جرت في الماضي القريب. كان الرجل مطلعا على أحداث كثيرة عن احتلال مدينة وهران والمرسى الكبير»[7]، «كما تكلم عن احتلال مدينة معسكر وتخريبها»[8]، «ثم تحدث بأسى عن

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 26.

[2]- المصدر نفسه، ص 39.

[3]- م نفسه، ص نفسها.

[4]- م ن، ص 41.

[5]- م ن، ص 44.

[6]- م ن، ص ن.

[7]- م ن، ص 41.

[8]- م ن، ص ن.

معركة عين طاقين الرهيبة ولم ينس ذكر قائد الحملة الفرنسية "دوك دومال»[1]... وغيرها من الأحداث، كما تحدث عن الشيخ "بومعزة"، حين قال عنه: «إنه شاب زاهد، مقاوم، مقدام، متحمس للجهاد...»[2]. اعتقله العساكر الفرنسيون قرب وادي التاغية، "فوجدوا سلاحا مخبأ في شواري حماره الأشهب. وقد سجنوه بمدينة مستغانم في برج المحال»[3]، ليستشهد بعدها تحت طائلة التعذيب في معتقل برج المحال.

كان الحضري من رجال الشيخ "بومعزة"، وقد شكلت شخصيته شخصية استرجاعية، لتمهد فيما بعد لشخصية جديدة هي "الشيخ بومعزة"، وتطلعنا على بعض الأحداث المستقبلية.

- لخضر لفحل:

هو خال شداد، كان له دور بسيط في الرواية، وكان يعمل بمزرعة "كيطو"، تحرش بابنته الكورسيكية وحاول اختطافها وفشل في ذلك، «لم يفكر خالي لخضر في عواقب المغامرة، فحاول اختطافها»[4]، وقضى سنة كاملة هاربا من العساكر. لُقِّبَ باسم "لخضر الفحل"، بسبب هذه الحادثة، و«صار يعترض عربات كولون سهل الشلف يأخذ من هولاء الغرباء أموالا كان يوزعها على الفقراء والمساكين»[5]، وقد ظن الناس أنه «المهدي المنتظر الذي أعلن الجهاد على المحتلين وسيقضي على الكولونيل سانت آرنو.»[6]. ألقي عليه القبض بعد أن وشى به أحد رعاة القايد ولد الهملاشي، كما لُقِّبَ بالباندي الخطير في الجرائد الفرنسية، وحكم عليه بالسجن المؤبد، ولم تكن لشخصيته أثر كبير في أحداث الرواية.

مهما تنوعت الشخصيات الروائية التي يناجيها الكاتب ويحاكيها في نصوصه الروائية، فإنها ستظل أداة يحركها الكاتب بأنامله كيفما يشاء لتخدم غاياته،

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 41.

[2]- المصدر نفسه، ص 43.

[3]- م نفسه، ص 44.

[4]- م ن، ص 53.

[5]- م ن، ص ن.

[6]- م ن، ص ن.

ولا يتحقق ذلك إلا بتفاعل هذه الشخصيات وتواصلها، مع بقية العناصر الروائية الأخرى.

الفصل الثاني
شعرية الزمن الروائي

المبحث الأول: مفهوم الزمن.

1- لغة.

2- اصطلاحا.

المبحث الثاني: مستويات الزمن.

1- الترتيب الزمني.

أ- الاسرجاعات: Analepsies

ب- الاستباقات: Prolepses

جـ- الاستشراف.

2- المدة.

أ- الحركات السردية.

- تسريع السرد.

- تعطيل السرد.

3- التواتر La Fréquence

أ- التواتر الانفرادي: Singulatif

ب- التواتر التكراري: Répétitif

المبحث الثالث: الزمن في روايات محمد مفلاح: شعلة المايدة -همس الرمادي- شبح الكليدوني- أيام شداد.

المبحث الأول

مفهوم الزمن

يُعَدُّ الزمن مكونًا سرديًا أساسيا في الأعمال الروائية، ومهما تعددت مكونات النص السردي وتنوعت، يظل عنصر الزمن ذا أهمية بالغة، تتجاوز أهمية المكونات الأخرى في أحيان كثيرة. ويقوم الزمن بمهام سردية متنوعة، منها مثلا: أنه يسهم في إضافة عنصر التشويق، وفي «ملاعبة متلقيه؛ وذلك من خلال لعبة الإخفاء والإظهار؛ ليحافظ على توتره في أثناء سيره مع خيط الأحداث.»[1].

تشكِّل مسألة الزمن، محورا جوهريا في العديد من الدراسات، كونه الأشد ارتباطا والتصاقا بالحياة، ويظل مفهوم الزمن، من المفاهيم الإشكالية لدى الباحث في البنية الزمنية للرواية، بحيث لو أراد دارس أن يقف على مفهوم محدد له، عسر عليه الأمر واستعصى، لأن إدراك حقيقته أمر صعب المنال.

1- <u>مفهوم الزمن لغة</u>:

الزمن في اللغة من: «زَمَنَ، الزَّمَنُ، والزَّمَانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزَمَنُ، والزَّمَانُ: العصر، والجمع: أَزْمُنٌ، وأَزْمَانْ، وأَزْمِنَة، وزَمَنَ زَامِنٌ شديد، وأَزْمَنَ الشيء: طال عليه الزَّمَانُ، والاسم من ذلك: الزَّمَنْ والزُّمْنَة، عن ابن الأعرابي، وأَزْمَنَ بالمكان: أقام به زَمَانًا.»[2].

وقد تناول **أبو هلال العسكري** مفهوم الزمن اللغوي في معجمه (الفروق في اللغة)، حين قال: «إن اسم الزَّمَنِ يقع على كل جمع من الأوقات.»[3]، وأكد أن: «الزَّمَان أوقات متوالية مختلفة أو غير مختلفة.»[4]، والملاحظ أن "العسكري"، قد تعامل مع الزمن وفق منظور رياضي، لأنه – حسبه– تتابع لأوقات معينة.

ويُقْصَدُ بالزمان أيضا: «العصر، والجمع: أزمن، وأزمان، وأزمنة، وزمن زامن: شديد. وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، والاسم من ذلك: الزمن، والزمنة، عن <u>ابن الأعرابي</u>، وأزمن بالمكان: أقام به زمانا، وعامله مزامنة وزمانا من الزمن، الأخيرة

---

[1]- ينظر، الحاج علي هيثم، آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينات، أطروحة مقدَّمة لنيل شهادة الدكتوراه. إشراف: الدكتور صلاح السروري، جامعة حلوان، القاهرة، 2005م، ص 51.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ص 199.

[3]- أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص 263.

[4]- المصدر نفسه، ص 264.

عن **اللحياني**، وقال **شمر**: الدهر والزمان واحد، وقال **أبو الهيثم**: أخطأ شمر الزمان، زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد، قال: ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر، قال: والدهر لا ينقطع، قال **أبو منصور**: الدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة، وعلى مدة الدنيا كلها، قال: وسمعت غير واحد من العرب يقول: أقمنا بموضع كذا وعلى ماء كذا دهرا، وإن هذا البلد لا يحملنا دهرا طويلا، والزمان يقع على الفصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبه.»[1].

وفي اللغة اللاتينية:

Le Temps: (NM)

1- Dimension de l'uniess selon laquelle semble s'ordonner la succession irréversible des phénomene.
2- Espece de temps
3- Moment , Occasion de faire, d'agir
4- Saison, pé riode de l'année caractérisée pae telle mœurs d'une société.[2]

أما في (معجم مقاييس اللغة)، فقد ورد تعريف الزمن كالآتي: «زَمَنٌ، الزَاء، والميم، والنون، أصل واحد، يدل على وقت من الوقت، ومن ذلك الزَّمان، وهو الحين، قليله، وكثيره، يقال: زمانٌ، وَزَمَنٌ، والجمع: أَزْمَانٌ، وَأَزْمِنَةٌ.»[3].

من خلال هذين التعريفين الأخيرين السابقين، يتضح لنا مدى تعدد الألفاظ الدالة على الزمن، وذلك ما دفع ببعض اللغويين، إلى القول بضرورة الفصل والتفريق بين لفظي (زمن)، و(زمان)، فقد اقترح الدكتور **تمام حسن** مثلا، لفظ (الزمان) للدلالة على الزمن الفلسفي، بينما اقترح مصطلح (الزمن) للدلالة على الزمن اللغوي[4].

---

[1]– أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، ص 264.

[2] -voir. Dictinnaire Hachette, p 1589.

[3]– أبو الحسين أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، (باب الزاي والميم)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، م3، د ط، 1991م، ص 15.

[4]– ينظر، كمال رشيد، الزمن النحوي في اللغة العربية، دار عالم الثقافة، عمان، د ط، 2008م، ص 14.

هناك من يرى أن: «الزمن أو الزمان في اللغة العربية، كلمتان مترادفتان من حيث المعنى والدلالة، فالزمن أو الزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، ورجح المنجد أن الزمان مأخوذ من الزمن. والزمن اللغوي: صيغة تدل على وقوع أحداث في مجالات زمنية مختلفة، من حيث كونها صيغا ذوات دلالات زمنية.»[1].

وقد اهتم الفكر العربي بفكرة الزمن اهتماما كبيرا، فكان من نتيجة ذلك أن وُضِعَت له الكثير من الألفاظ[2]، إذ «تعددت في اللغة الألفاظ الدالة على الزمن، فهو الزمن، والزمان، والدهر، والحين، والوقت، والأمد، والأزل، والسَّرمد...»[3]، وغيرها من الألفاظ الدالة عليه في مختلف مظاهره وأشكاله.

2- <u>مفهوم الزمن اصطلاحا</u>:

الزمن من المفاهيم الأساسية التي شغلت بال العلماء، والفلاسفة، والرياضيين، ودفعتهم إلى عدم الإجماع على تعريفها، مما ترك الباب مشرعا لكل اجتهاد وما يقترحه صاحبه من تعريف، وما يتمثل له من تحديد، ولعل هذا هو ما حمل **باسكال Pascal** على الذهاب إلى أنه «من المستحيل، ومن غير المجدي أيضا، تحديد مفهوم الزمن.»[4].

ولعل خير من عبَّر عن هذا التعقيد: القديس أوغسطين، وهو يجيب عن هذا السؤال الخالد: ما هو الزمن؟، فيجيب قائلا: عندما لا يطرح علي أحد هذا السؤال فإنني أعرف، وعندما يُطرح علي فإنني آنذاك لا أعرف شيئا[5]. وهذا ما يدل على أن حياة الإنسان في حقيقة الأمر لها نقطة تقاطع دقيقة جدا مع سيرورة الزمن، غير أن الإنسان يبقى عاجزا عن تقريب فهم الآخرين لهذه الحقيقة، لأنها حقيقة يعيشها ليمثل

---

[1]- علي شاكر الفتلاوي، سيكولوجية الزمن، دار الزمان أبيل وخرات كوم، دمشق، سوريا، ط1، 2010م، ص 16.

[2]- ينظر، كريم زكي حسام الدين، الزمن الدلالي (دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية)، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، ط2، 2002م، ص 220-392.

[3]- كمال رشيد، الزمن النحوي في اللغة العربية، ص 12.

[4]- مسيوان علي، دلالة الزمن في روايات محمد مفلاح "همس الرمادي" أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستير، إشراف د. شريط سنوسي، جامعة مصطفى اسطنبولي- معسكر، 2018م، ص 38.

[5]- ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1997م، ص 61.

بعد ذلك جزءا صغيرا جدا منها. إن كل ما سبق، يدل دلالة قاطعة على أن البحث في مسألة الزمن ليست بالأمر الهين ولا اليسير.

أما الفيلسوف **برتراند راسل،** فقد بلغ به البحث إلى اعتبار الزمن قضية وهمية، حين قال: «هل الماضي موجود؟ كلا، هل المستقبل موجود؟ كلا، الحاضر –إذن– وحده موجود، غير أنه لا يوجد ضمن الحاضر فوات زمني بالمرة، إذن فالزمن غير موجود.»[1]. أي أنه ينفي بدوره وجود الزمن بكل أبعاده.

وفي المقابل، هناك من يرى أن الزمن موجود دوما من خلال جميع أفعالنا دون استثناء، ومن ذلك بدأ الفلاسفة والنقاد والمفكرون، يهتمون بضبط تعريفه وتحديد معناه، فهو مفهوم ذو أبعاد مختلفة ومستعصية على القياس الدقيق، وهو ما يتضح أكثر من خلال ما يقوله القديس أوغسطين في كتابه (الاعترافات) Les Confessions: «لا يمكن حجز الزمن في الأبعاد المعروفة: الماضي، والحاضر، والمستقبل، لأنها مجرد صفات توظفها اللغة، للتقليل من الغموض الذي يطرحه الزمن، فالمستقبل مجال منتظَر لم يحن بعد، والماضي انقضى ولم يعد له وجود، والحاضر يتميز بعدم الثبات، وامتداده لا حدود لها... فالماضي، نستعيده في الحاضر عن طريق الذاكرة، والمستقبل نتوقعه عن طريق الانتظار، أما الحاضر فهو مجرد رؤية وفية للفعل...»[2].

ويرى **باديس يوسف فوغالي:** «أن الزمن لا يصير زمنا في أي معنى من المعاني، إلا إذا اقترنت حالته بالحركة، سواء أكانت هذه الحركة مادية خارجية في أبعادها الفيزيائية، أو حركة نفسية في أبعادها الإيقاعية المتعددة.»[3].

---

[1]– هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، أكتوبر 1972م، ص 12.

[2]– عمر عيلان، توقيت الرواية ودلالية الزمن الإنساني والنصي في رواية "بان الصبح" لابن هدوقة، 2016م. في الموقع الإلكتروني: http://www.benhedouga.com

[3]– باديس يوسف فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص 63.

وينظر عبد **الملك مرتاض** إلى الزمن، على أنه «مظهر نفسي لا مادي، مجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته، فهو وعي خفي، لكنه متسلط ومجرد، يتمظهر في الأشياء المجسدة.»[1].

في حين، أن الزمن في تمثيل **أندري لالاند A.Lalande**، هو: «مصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك، الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر.»[2]. أما **غييو Guyau**، فيرى أن تشكيل الزمن لا يتحقق، «إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خط، بحيث لا يكون إلا بعدا واحدا: هو الطول»[3].

نستخلص من التعريفين السابقين، أن "لالاند" قد شبَّه الزمن بالخيط المتحرك، الذي يسحب الأحداث والوقائع معه. أما "غييو" فقال بعدم تحقق الزمن، إلا حينما تكون كل الأشياء قد تهيأت، وأصبحت على خط واحد يفصل بينهما بعد فقط، وذلك البعد هو الطول.

هناك من الفلاسفة، أمثال: **برغسون Bergson**، من حدد الزمن على أساس ارتباطه بالحياة واستمراره معها، أو ما سماه بالديمومة، «والديمومة تعني ببساطة أننا نختبر الزمن كانسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز الزمن باللحظات المتتابعة والتغيرات المتعددة فحسب، بل شيء يدوم عبر التتابع والتغير.»[4].

تعد الرواية، من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالزمن، كما يرتبط هو بالحياة، لذلك فإن «الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة.»[5]، ووجوده فيها هو الحياة التي تعيش فيها أحداثها وتتطور من وقت لآخر.

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2004م، ص 173.

[2]– المرجع نفسه، ص 261.

[3]– م نفسه، ص نفسها.

[4]– حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، الأردن، ط1. 2011م. ص 37.

[5]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010م، ص 40.

هذا الكلام الأخير، هو ما جعل "جون بويون" يدعو «إلى ضرورة احترام خاصية الزمن في دراسة العمل الروائي، بل إنه ذهب إلى حد أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقفا على فهم وجوده في الزمن.»[1]. وهذه دعوة صريحة إلى ضرورة الاهتمام بعنصر الزمن في الرواية، كونه يؤطر الحدث الروائي، كما يساهم في خلق معناه، مما يمنح الرواية هويتها، فهو بمثابة الروح التي تمنح الحياة للجسد.

ويبدو أن الشكلانيين الروس، كانوا من الأوائل الذين اعتنوا بدراسة الزمن في العشرينات من القرن العشرين، وكان منطلقهم الأساس في ذلك، هو تحديد العلاقات التي تنظم الأحداث وتربط بين أجزائها، أثناء تمييزهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فتنبَّهوا إلى وجود نوعين من الزمن، هما: زمن المتن الحكائي، وزمن الحكي.

أشار **توماتشفسكي Tomashovski** إلى أهمية الزمن في العمل الروائي، وضرورة تحليله، انطلاقا من التمييز بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكي، «ويُقصد بالأول كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي، أما زمن الحكي فيرى فيه وقت قراءة العمل أو مدة عرضه.»[2]. وبالتالي، يقوم الأول بدراسة وتحديد الزمن الذي وقعت فيه الأحداث، بينما يتعلق الثاني بوقت قراءة النص والمدة التي استغرقتها.

وإلى جانب الشكلانيين الروس الذين كشفوا عن علاقة الزمن بالسرد، هناك الحركة الأنجلوسكسونية التي يتزعمها كل من **بيرسي لوبوك (Percy Lubbock) وإيدوين موير**، حيث تمَّ التأكيد على أهمية دور الزمن في السرد، «فلوبوك مثلا يفترض... أن عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يقتضيها، مرهون بالرجوع بها إلى صلب موضوع القصة، وهذا الأخير (الموضوع) لا يمكن طرحه إطلاقا، ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن. ويضيف "موير" إلى ذلك، بأن عجلة الزمن تلك، متغيرة وغير ثابتة في علاقاتها بالموضوع الروائي.»[3].

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 109–110.

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 70.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 108.

جاء **ميشال بوتور Michel Buttor** –بوصفه أحد رواد الرواية الجديدة في فرنسا سنة 1964م– برؤية جديدة لتقسيمات الزمن، حيث قام بإحصاء ثلاثة أنواع من الأزمنة في الخطاب الروائي، هي: «زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب (الموضوع).» [1].

أما زمن المغامرة، «هو زمن القصة المتخيلة، أي كيف وقعت في الحقيقة، أما زمن الكتابة، فهو الزمن الذي يستغرقه الكاتب في سرد الأحداث الواقعية، وأما زمن القراءة، فهو الزمن الذي يستغرقه القارئ في قراءة هذه الرواية، فقد تكون أحداث رواية عمرها نصف قرن من الزمان، ويكتبها الروائي في سنتين، في حين يستغرق القارئ لإتمامها ساعتين فقط.»[2]، وهكذا يقدم لنا الكاتب (الروائي) «خلاصة قصة نقرؤها في دقيقتين أو في ساعة، وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين أو عكس هذا تماما.»[3].

ورغم ما قدمه الشكلانيون من دراسات حول الزمن، إلا أن تطورها الفعلي كان في الستينات من القرن العشرين، مع البنيويين الذين قدَّموا دراسات جادة للزمن، وخرجوا منها بنتائج قيمة.

يُعَدُّ **رولان بارت** زعيم هذا الاتجاه، الذي أثار قضية الزمن السردي، وأعلن أن «أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي، لا تؤدي معنى الزمن المعبَّر عنه في النص، وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي... كما أكد على أن المنطق (السياق) السردي، هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي من الخطاب، مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل

---

[1]– مها حسن القصراوي الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص 49.

[2]– مسيوان علي، دلالة الزمن في روايات محمد مفلاح (همس الرمادي) نموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، إشراف الأستاذ: د. شريط سنوسي، جامعة مصطفى اسطنبولي– معسكر، 2018م، ص 65.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005م، ص 69.

نسق أو نظام.»[1]، أي أن الزمن الحقيقي، لا يوجد إلا في الواقع بنظام مرجعي معين، أما الزمن السردي فيختلف عن الواقعي، ولا يظهر إلا من خلال الخطاب، والنص هو الذي يبرزه من خلال دلالاته وسياقاته، وتراكم أحداثه السردية، يخلق نوعا من الانكسار، مما يحدد العلاقة المختلفة بين الزمنين.

وقد ميَّز "تودوروف" في كتابه (مقولات السرد) عام 1966م، بين زمن القصة، وزمن الخطاب، ورأى أن «زمن القصة متعدد الأبعاد، بينما زمن الخطاب خطي.»[2]، أي أن الأحداث في القصة، تُروى وفقا لزمن متعدد الاتجاهات، أما في الخطاب، فتُروى وفقا لزمن خطي، يسير تبعا لتسلسل الكلمات في السياق.

توصَّل "تودوروف" إلى أن الرواية تحتوي على نوعين من الأزمنة: «1- **أزمنة خارجية**: وهي زمن السرد، وهو زمن تاريخي، وزمن الكاتب، وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، وزمن القارئ، وهو زمن استقبال المسرود، حيث تعد القراءة بناء النص.

2- **أزمنة داخلية**: وتتمثل في زمن النص، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيُّلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها الرواية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.»[3].

تتعلق الأزمنة الخارجية بالسياق الخارجي المحيط بالنص، التي قد تساهم في بنائه، بينما تختص الأزمنة الداخلية بالعالم التخيُّلي، أي ما يجري في متن الرواية.

يبدو أن دراسة "تودوروف"، ما هي إلا امتداد لدراسة الشكلانيين، مع التنبيه على أن مصطلحي القصة والخطاب، «ما هما إلا مرادف لمصطلحي المتن والمبنى الحكائي، حسب ترجمة إبراهيم الخطيب.»[4].

---

[1]- رولان بارت، المدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص53-45. نقلا عن: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 111.

[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص 103.

[3]- المرجع نفسه، ص 103.

[4]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 73.

غير أن "تودوروف" قد تجاوز دراسة الشكلانيين، بإضافة زمن الكتابة الذي يتجلى في القصة التي يروي بها الراوي، والمدة التي استغرقتها كتابتها، وزمن القراءة الذي يحدِّد إدراك العمل ككل[1].

انطلاقا من هنا، أصبحت ثنائية (زمن القصة) و(زمن الخطاب)، أهم ما يميز السرد الأدبي، وقد اكتسبت بعدا جديدا مع **جيرار جينيت**، الذي قدَّم نظرة شاملة للزمن، انطلق فيها من التمييز بين زمنين، هما: «زمن الشيء المروي، والزمن الذي يقابله عند اللسانيين زمن الدال وزمن المدلول، وما هما ببساطة إلا زمن الحكي وزمن القصة.»[2].

واقتضت الضرورة عند دراسة النظام الزمني، التعريج على العلاقة بين زمن القصة، وزمن الحكاية (الكاذب)، وفقا لتحديد ثلاث صلات أساسية، هي: «الصِّلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة، والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، والصِّلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية، والمدة الكاذبة لروايتها في الواقع. ويعني صلات السرعة وصلات التواتر... أي العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية.»[3]، مما يعني أن دراسة الزمن الروائي، تقتضي المقارنة بين ترتيب المقاطع الزمنية في القصة، بما يقابلها من ترتيب المقاطع نفسها في الخطاب، حتى يتم اكتشاف زمن الأحداث في العمل الروائي.

مما سبق، نجد أن هذه الدراسات النقدية، قد حاولت تقديم رؤية جديدة، تتجاوز السائد في الرواية التقليدية، التي حافظت على التسلسل المنطقي، وفقا لترتيب الأحداث من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، تماما كما هو الأمر في الواقع، حيث انفتحت الرواية الحديثة على عدة أشكال زمنية، ذلك أن الزمن يتسم بالمرونة، والروائي حر في تشكيل زمنه، بكسر التسلسل المنطقي، وبناء زمنه الخاص، ليخلق منه نصا إبداعيا جديدا ومتميزا ببنيته الزمنية، ليتم التأكيد على «أن الرواية هي شكل الزمن بامتياز،

---

[1]- ينظر، الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. ص 47.

[2]- المرجع نفسه، ص 47-48.

[3]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م، ص 46-47.

لأنها تستطيع أن تلتقطه في تجلياته المختلفة، الميثولوجية، والدائرية، والتاريخية، والبيوغرافية، والنفسية.»[1].

عموما، كانت هذه لمحة عن مفهوم الزمن وتقسيماته، حيث كان محل اهتمام النقاد والباحثين، الذين تناولوه بالشرح والتحليل، وهذه الدراسة تؤكد أن هناك أزمنة خارجية، تتصل بالسياق الخارجي المحيط بالنص، وأزمنة داخلية تخص السياق اللغوي لعالَم النص المتخيَّل، وعلى القارئ أن ينتبه لهذه التقسيمات، أثناء دراسته لبنية الزمن في العمل السردي.

- **أهمية الزمن:**

يمثل الزمن محور الرواية، وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، فهي فن تشكيل الزمن بامتياز، وهي تتشكل في داخله ثم تصوغه في داخلها، «وعلاقتها به علاقة مزدوجة، فهي تتشكل في داخل الزمن، ومن ثم يصاغ الزمن في داخلها، ويقدمها عن طريق اللغة المشحونة بإشعاعات فكرية وعاطفية، لتعيش الشخصية اللحظة تلو الأخرى، بنشاط وحيوية مع حركة الزمن، وإحساس الإنسان بتغير الزمن واختلافه من عصر إلى آخر، هو المسؤول عن التغير الذي يصيب الشكل الروائي، فالرواية تُجَسِّدُ ما يطرأ من تغير ،نتيجة تأثرها بهذا الحس الزمني المضطرب، وبخاصة المتغيرات الداخلية التي تحدث للإنسان.»[2].

يرتبط شكل النص الروائي، بمعالجة عنصر الزمن، وكذلك رؤية الروائي للكون، والحياة، والإنسان، فإحساس الإنسان بإيقاع الزمن، يختلف من عصر إلى آخر، تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها، وهذا يقود إلى اختلاف شكل الرواية من فترة إلى أخرى، ذلك أن «الزمن يحدِّد إلى حد بعيد الرواية ويشكِّلها، بل إن شكل الرواية

---

[1]- مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004م، ص 36.

[2]- صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006م، ص 61.

يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، فالزمن يتخلل الرواية كلها.» [1]، لذلك فإن لكل رواية نمطها الخاص، باعتبار الزمن محورها الأساس.

والسرد لا يتم دون سيولة الزمن، فإذا فقد الحركة، تجمد السرد عند نقطة لا يمكن أن يستمر منها، لذلك ينساب الزمن الروائي مرنا، بتحركه إلى الأمام تارة، وفي استرجاعه الماضي، أو استشرافه المستقبل تارة أخرى، ومنه يعد الزمن بحركته، وانسيابه، وسرعته، وبطئه، بمثابة الإيقاع النابض في الرواية، فالسرد زمن، والوصف في بعض حالاته زمن، والحوار زمن، وتشكيل الشخصية يتم عبر الزمن، أي كل ما يحدث في الرواية، داخليا وخارجيا، يتم عبر الزمن ومن خلاله[2].

يكتسب الزمن أهميته، من كونه أحد أهم العناصر التشويقية في الرواية، فهو الذي يحدد مجموعة الدوافع المحرِّكة للأحداث، كالسببية، والتتابع، وهو يؤثر على العناصر الأخرى وينعكس عليها[3]. والزمن «بالنسبة للرواية، ذو أهمية مزدوجة، فهو من ناحية ذو أهمية بالغة لعالَمها الداخلي، حركة شخوصها، وأحداثها، وأسلوب بنائها، ومن ناحية أخرى، فإنه ذو أهمية بالغة بالنسبة لصمودها في الزمن، ببقائها أو اندثارها.»[4].

يعد الزمن من العناصر الأساسية في بناء الرواية، إذ لا يمكن أن تصور حدثا –سواء كان واقعيا أم تخيليا– خارج الزمن، كما أنه يؤطر المكان والشخصيات في الرواية.

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984م، ص 26–27.

[2]– ينظر، مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص 42–43.

[3]– ينظر، سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص 26.

[4]– أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص 18.

المبحث الثاني

مستويات الزمن

انطلاقا من آراء "تودوروف"، حول زمن القصة وزمن الخطاب، قسَّم **جيرار جينيت** الزمن إلى ثلاثة مستويات على النحو الآتي:

1- الترتيب الزمني:

تقوم دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي، «على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص القصصي، وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية.»[1]. وليس من الضروري، أن تتطابق أحداث العمل الروائي، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها، كما جرت في الواقع، وهكذا باستطاعتنا التمييز بين زمنيين، هما: زمن القص، وزمن السرد، فالأول يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد الثاني بهذا التتابع المنطقي، وعندما لا يتطابق هذان الزمنان، فإن الراوي يولِّد مفارقات سردية تكون تارة استرجاعا، وتارة أخرى استباقا[2].

إن اختيار الروائي لنقطة الصفر، التي يبتدئ بها سرد الرواية، هي بداية التلاعب الزمني، الذي تتجلى فيه طبيعة الزمن الروائي التخيلية، فيقدم ويؤخر، ويعيد ترتيب الأحداث، وفق ما تمليه عليه رؤيته الفكرية والفنية، وهذا التفاوت في ترتيب الأحداث بين زمن القصة وزمن الخطاب، هو ما يسمى بالمفارقة الزمنية، فمن نقطة الصفر، نسترجع في الرواية ماضيا، أو نستشرف مستقبلا، وثمة بالضرورة تداخلات في (القبل) أو (البعد)، فزمنية الخطاب أحادية البعد، وزمنية التخيل متعددة، واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني، الذي نميِّز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاع أو العودة إلى الوراء، والاستقبالات أو الاستباقات[3].

إن عدم التطابق بين زمن الحكاية وزمن السرد، أو زمن القصة وزمن الخطاب، هو ما يولِّد مفارقات سردية، ويجعل الزمن ينفلت من القياس الخارجي، ولا يمكن فهمه إلا في الداخل الإنساني، الذي تتداخل فيه الأزمنة بشكل رهيب، يستعصي على كل قياس.

---

[1]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 07.

[2]- ينظر، حميد لحمداني، بنية النصالسردي، ص 74.

[3]- ينظر، تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990م، ص 213-215.

أ- الاسترجاعات: Analepses

يعد الاسترجاع من أبرز التقنيات السردية التي استفادت منها الرواية، واستطاعت من خلالها أن تتلاعب بالزمن، وتحرره من خطيته الخانقة، وفيه يترك الراوي مستوى القص الأول، ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها لاحقة لحدوثها[1]. وقد تكون هذه الأحداث، سابقة على بداية السرد، أو قد تكون مذكورة بشكل مختصر، والكاتب يعود إليها لذكر مزيد من التفاصيل. وهناك من يفضل تسميتها (اللواحق)، ذلك أن النقاد العرب قد ترجموا مصطلح (Analepse) إلى (الاستذكار) كما فعل **حسن بحراوي**[2]، في حين ترجمته **سيزا قاسم** بـ: (الاسترجاع)[3]، أما **سعيد يقطين** ففضل تسميته (الإرجاع)[4]، وعلى تعدد الترجمات واختلافها، فإن المفهوم واحد في معظم الأحوال، وهو: (المفارقة بواسطة الاسترجاع)، بمعنى أن اللاحقة -على نقيض السابقة- تمثل استذكار حدث سابق للحد الزمني الذي بلغته العملية السردية، وهذه الاسترجاعات أو ما يسمى باللواحق، تهدف أساسا إلى استرجاع موقف أو أحداث سبق وقوعها في الحدث المحكي، وهي بهذا تجعل زمن القص يتوقف ليعود إلى الوراء، بغرض إعطاء معلومات عن عنصر من عناصر الحكاية.

ويعد الاسترجاع، تقنية من التقنيات الزمنية المعتمَدة، وقد سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين، يستطيع السارد من خلاله الرجوع بالذاكرة إلى الوراء، سواء في الماضي القريب أو الماضي البعيد[5].

يتيح الاسترجاع فرصة مهمة، من أجل إلقاء الضوء على الجوانب المظلمة في القصة، والتعريف أكثر ببعض شخصياتها، إضافة إلى توضيح بعض الغموض،

---

[1]- ينظر، سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دار التصوير، بيروت، ط 1، 1985م، ص 40.

[2]- ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 119.

[3]- ينظر، سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 39.

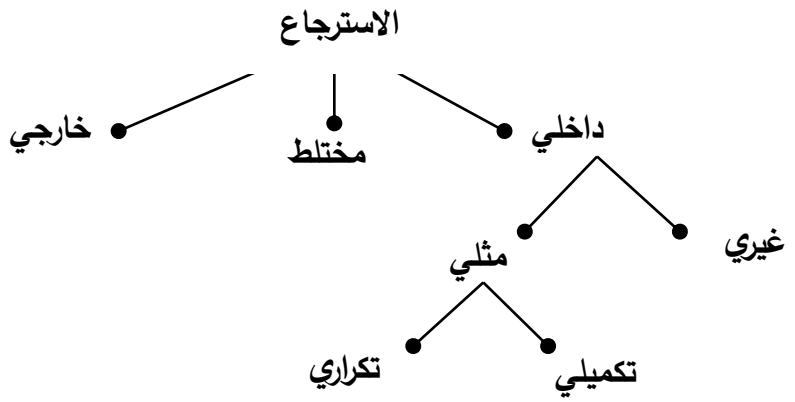
[4]- ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 77.

[5]- ينظر، عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1995م، ص 217.

خاصة أن الاسترجاع لبنة أساسية من لبنات البناء الروائي، وإسقاط إحدى الاسترجاعات قد يؤدي إلى تخلخله.

ونظرا لاختلاف مستويات الارتداد إلى الوراء، من الماضي البعيد إلى الماضي القريب، فقد نشأت أنواع مختلفة من هذه المفارقات السردية، التي نمثل لها بالشكل التالي:

الشكل (06): الشكل يمثل أنواع الاسترجاع



- **<u>الاسترجاع الخارجي</u>: Analepe externe**

الاسترجاع الخارجي، هو «العودة إلى ماض سابق لبداية الرواية»[1]. فهو خارج الحكاية الأولى، ولا يلبث أن يدخل معها، لأن وظيفته الوحيدة هي إكمال هذه الأخيرة، بتوضيح الأخبار الأساسية في القصة، وإعطاء معلومات إضافية لتنوير القارئ، ومنحه فرصة جديدة لفهم هذه الأخبار أو الأحداث السابقة واستيعابها، أي أن هذه الاستذكارات تخرج عن خط زمن القصة، لتسير وفق خط زمني خاص بها، لا علاقة له بسير الأحداث في القصة[2].

إن توظيف الاسترجاع الخارجي، من شأنه أن يساعد القارئ على التوغل في ذاكرة الراوي، والتعرف على أحداث سابقة لبداية القص، دون أن يؤثر ذلك على

---

[1]- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 40.

[2]- ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسات في النقد العربي الحديث)، دار هومة، الجزائر، 2010م، ص 170.

المجرى الزمني للقصة، وبعبارة أوضح، يمثل الاسترجاع الخارجي استعادة أحداث، تعود إلى ما قبل بداية الحكي[1].

- **الاسترجاع الداخلي: Analepse interne**

إن الحقل الزمني لهذا النوع من الاسترجاع –حسب جيرار جينيت– هو «متضمَّن في الحقل الزمني للحكاية الأولى»[2]، وبعبارة أوضح: هو«استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها»[3]. وهو «العودة إلى ماضي لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص»[4]. ويتصل مباشرة بالشخصيات وبأحداث القصة، أي أنه يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي، وهو بدوره نوعان[5]:

- **استرجاع داخلي غيري:**

هو الاسترجاع الذي يتناول مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، كأن يتم –حديثا– إدخال شخصية إلى السرد، ويقوم السارد بالتعريف بها عن طريق استرجاع ماضيها، وإضاءة سوابقها، أو التطرق لشخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها. ويتم الاستعانة بهذا النوع من الاسترجاعات، لاستعادة الماضي القريب لشخصية غابت عن الأحداث، ثم عادت إلى الظهور من جديد.

- **استرجاع داخلي مثلي:**

هو الاسترجاع الذي يتناول المضمون القصصي نفسه، الذي تناولته الحكاية الأولى، وهو نوعان:

***استرجاع داخلي مثلي تكراري:** يقل توظيف هذا النوع، حيث تعود الحكاية في هذا النمط على أعقابها، للتذكير بأحداث سبق الوقوف عندها.

---

[1]– ينظر، عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 111.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 61.

[3]– عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 112.

[4]– سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 40.

[5]– ينظر، جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 60–61.

***استرجاع داخلي مثلي تكميلي:** يتناول المقاطع التي ستأتي لسد فجوة سابقة في الحكاية.

- **الاسترجاع المختلط: داخلي – خارجي.**

يسمى هذا الاسترجاع مختلطا، كونه يجمع بين الاسترجاعين: الداخلي والخارجي، فهو إذن «فسحة زمنية مزدوجة: فترة واقعة قبل بداية القص، وأخرى بعده.»[1]، أي أنه استرجاع مزجي.

ب- الاستباقات: Prolepses

ترجم بعض النقاد العرب مصطلح **(Prolepses)** إلى (الاستباق)، مثل: **سعيد يقطين**[2]، **وسيزا قاسم**[3]، غير أن مفهوم (السابقة) يظل واحدا، وهو المفارقة بواسطة الاستباق، أي سَبْقُ الأحداث عن طريق تقديم حدث آت أو الإشارة إليه قبل أوانه. ويبقى الاستباق، الطرف الآخر من تقنيات المفارقة السردية (الارتداد)، ونقصد به تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتما في امتداد بنية السرد الروائي، على العكس من التوقُّع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق[4].

يعطي الاستباق للقارئ، فرصة التعرف على الوقائع، قبل أن يوردها السرد لاحقا، وإذا كانت هذه التقنية الزمنية «نادرة في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي عموما.»[5]، فإنها أصبحت ذات سيادة في الروايات الجديدة، إذ تأتي «بمثابة توطئة لأحداث يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات... كما أنها

---

[1]- عبد الوهاب الرفيق، في السرد (دراسة تطبيقية)، دار محمود الحامي، تونس، ط1، 1998م، ص 85.

[2]- ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 77.

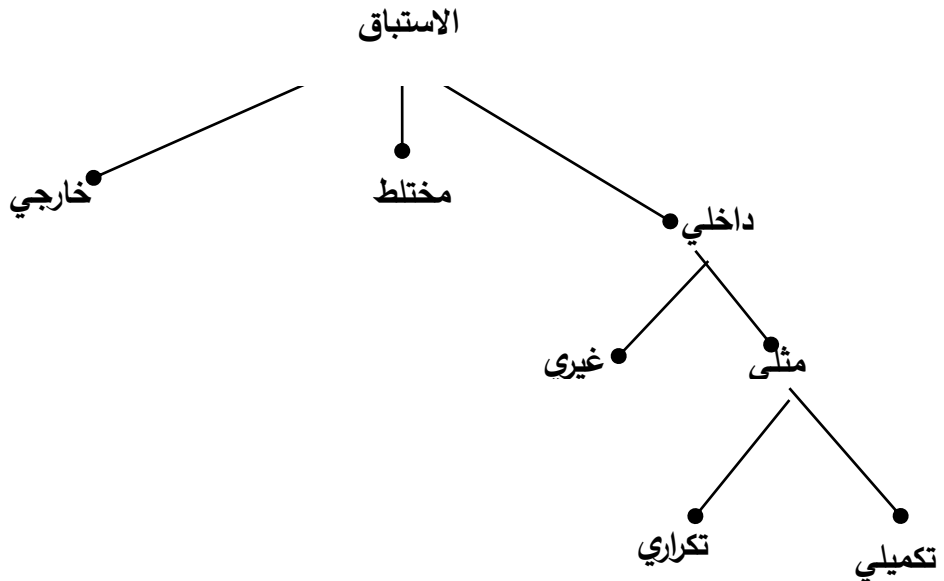
[3]- ينظر، سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 43.

[4]- ينظر، آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 81.

[5]- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 43.

قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات»[1]. ويمكن توضيح أنواع الاستباقات في المشجر التالي:

الشكل (07): أنواع الاستباقات



ويقرر **جيرار جينيت** «أن الاستشراف أو الاستباق الزمني، أقل تواترا من المحسن النقيض (استرجاع)، وذلك في التقاليد السردية القريبة على الأقل.»[2]، وهو حسبه نوعان: استباق خارجي، واستباق داخلي.

- **<u>الاستباق الخارجي</u>:**

هو عند "جيرار جينيت": «مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد، بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي لمستبق، يتوقف المحكي الأول، فاسحا المجال أمام المحكي المستبق، كي

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1990م، ص 132.

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 76.

يصل إلى نهايته المنطقية، ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزمنية ختامية، ومن مظاهره: العناوين، وأبرزها: تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل.»[1].

- **الاستباق الداخلي:**

عرَّفه "جيرار جينيت" بقوله: «تطرح نوع المشاكل نفسها التي تطرحها الاسترجاعات التي من النمط نفسه (استرجاعات داخلية)، ألا وهي: مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي»[2]، وبعبارة أوضح: «هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني.»[3].

- **الاستشراف:**

يُقْصَدُ بالاستشراف: «القفز على فترة من زمن القصة تتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية»[4]، أي أنه عملية سردية، تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه، حيث يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية، ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد.

ولعل أهم ما يميز الاستشراف، هو أن «المعلومة التي يقدِّمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف شكلا من أشكال الانتظار.»[5]، فأن نقول، إن الاستشراف هو سرد ما هو ممكن الوقوع، فهذا لا يعني يقينية هذه الأحداث، فوقوعها ليس أكيدا، بل يبقى رهن الاحتمال والتوقع، فقد يتحقق وقد لا يتحقق. ومما لاشك فيه، أن لجوء الروائي إلى استعمال هذا الأسلوب أو هذه التقنية، على مستوى النص الروائي، لم يكن عبثا، لأن القفز إلى الأمام، وتخطي حاضر النص، والتطلع إلى رؤية المستقبل، هي وسيلة يعتمد عليها الروائي لتأدية وظيفة ما.

---

[1]- أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص 267.

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 79.

[3]- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 118.

[4]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسات في النقد العربي الحديث)، ص 167.

[5]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132-133.

وقد يقدِّم الروائي تلخيصا لأحداث معينة، ممكنة الوقوع مستقبلا، ليهيئ القارئ لتقبلها، فلا يُفاجؤ بها وهي على شكلها المفصل بصورة صريحة وواضحة، وهنا تكون الاستشرافات بمثابة (تمهيد)، أو توطئة لأحداث لاحقة، يجري الإعداد لسردها من قِبَلِ الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة، هي حمل القارئ على توقع حدث ما، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، فنجده في انتظار الحدث بشوق كبير.

يتضح أن التطلعات التي يُنتظر تحقُّقها، قد تتأكد بصورة فعلية وقد لا تتأكد، وهذا يعني أنها ستبقى رهينة الشك، حتى يحين أوان تجسيدها فعليا، وهذا ما يجعل الاستشراف حسب **فاينريخ Vaynrikh** شكلا من أشكال الانتظار[1].

وللاستشراف وظيفتان: فقد يكون تمهيدا، والغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة[2]، وقد يكون الاستشراف إعلانا، «عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق.»[3]

2- المدة:

نعني بالمدة: التفاوت النسبي، الذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن السرد، وليس هناك قانون واضح يُمَكِّنُ من دراسة هذا الشكل، إذ يتولد لدى القارئ باستغراق الحدث لمدة زمنية، تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من قِبَلِ الكاتب، لذلك تُعَرَّفُ المدة عادة على أنها: «المسافة الزمنية التي يرتد فيها السرد إلى الماضي البعيد أو القريب، واتساعها هو المساحة التي يشغلها ذلك الارتداد على صفحات الرواية.»[4]، فتحليل مدة النص القصصي، تتمثل في ضبط العلاقة بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني، والدقائق، والساعات، والأيام، والشهور، والسنوات، وطول النص القصصي أي السرد، الذي يقاس بالأسطر، والجمل، والفقرات، والصفحات.

---

[1]- ينظر، حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132-133.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 133.

[3]- م نفسه، ص 137.

[4]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 70.

ولما كانت دراسة المدة وقياسها بهذه الصعوبة، فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكن، بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها، ولهذا اقترح "جينيت" أن تُدْرَسَ المدة من خلال التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة، والحذف، والمشهد، والوقفة. ويُطْلَقُ على هذه التقنيات اسم: (الأشكال الأساسية للحركات السردية)، وترتبط هذه الحركات بتسريع السرد وإبطائه، حيث يشمل التسريع تقنيتي: الخلاصة والحذف، ويشمل الإبطاء تقنيتي: المشهد والوقفة.

- **الحركات السردية:**

1- تسريع السرد: «إن مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي، تفرض في بعض الأحيان على السارد، أن يعمد إلى تقديم بعض الأحداث الروائية، التي يستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة، ضمن حيز نصي ضيق من مساحة الحكي، مركزا على الموضوع، صامتا عن كل ما عداه، معتمدا على تقنيتين هما: المجمل والقطع.»[1].

أ- الخلاصة: (التلخيص) Résumé / Sommaire

يعد التلخيص ميزة من أهم الميزات التي يتَّسم بها السرد الروائي، إذ يشكل النسيج الذي يلتحم به العمل الأدبي، عن طريق تناوبه مع المشهد. وتعتمد الخلاصة في الحكي على: «سرد أحداث ووقائع يُفترض أنها جرت في سنوات، أو أشهر، أو ساعات، واختزالها في أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.»[2].

يستعرض الروائي في الخلاصة، أحداثا متعددة، أو فترات زمنية معينة، دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال. لهذا، قد تكون الخلاصة: «المرور السريع على فترات زمنية، لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ.»[3]، فالخلاصة «لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة **(Le Bilan)**، أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها تطورات الأحداث في الرواية.»[4].

---

[1]- أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص 284.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2000م، ص76.

[3]- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 52.

[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، ص 138.

يَرِدُ التلخيص بشكل واضح عند استرجاع الأحداث الماضية، ويعد **بيرسي لوبوك**، أول من أشار إلى العلاقة التي تجمع بين الخلاصة واستذكار الماضي، «فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته، عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام، لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية، أي خلاصة إرجاعية.»[1]. وقد رمز لها "جيرار جينيت" بـ: زمن الحكي < زمن الحكاية، «أي السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام، أو شهور، أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل الأعمال أو الأقوال.»[2].

ويشغل المجمل «مكانة محدودة في مجموع المتن السردي، بما فيه الكلاسيكي، وبالمقابل فمن الواضح أن المجمل ظل حتى نهاية القرن 19م، وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر.»[3]، وبعبارة أخرى: تجاوُز السارد أحيانا لبعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، كالقول مثلا: «مرت سنتان، أو انقضى زمن فعاد البطل من غيبوبته.»[4].

للخلاصة أهداف كثيرة، نجملها في: الإلمام السريع بفترات زمنية طويلة، وعرض شامل للمشاهد، وتقديم عام لشخصية جديدة، تجنيبا للقارئ الوقوع في الملل أثناء القراءة، وحفاظا على المستوى نفسه من التشويق.

ب- الحذف: Ellipse

هي تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة معينة من زمن الحكي، دون التطرق إلى ما جرى فيها، ويعرَّف الحذف بأنه «أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد، ويتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها، دون الإشارة لما حدث فيها، وكأنها ليست جزءا من المتن الحكائي.»[5]. ولعل لجوء الروائي إلى هذه التقنية، نابع من عجزه على أن يقول

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، ص 146.

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 109 .

[3]- المرجع نفسه، ص 110.

[4]- حميد لحميداني، بنية النصالسردي، ص 77.

[5]- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية)، مطبعة الأمنية، ط1، 1999م، ص 164.

كل شيء، فهو يبطئ حينا، ويقفز أحيانا على فترات مختلفة الطول، يرى أنها ليست جديرة بالاهتمام.

أما من وجهة النظر الزمنية لجيرار جينيت، «يرتد تحليل المحذوف إلى تفحص زمن القصة المحذوف.»[1].

رمز له **جيرار جينيت:** زح = 0، زق = ن ومنه : زح < زق

زح = زمن الحكي، زق = زمن القص

«وهو تقنية زمنية إلى جانب التلخيص، له دور حاسم في تسريع حركة السرد، فهي تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث.»[2].

وقد عرَّفه **سعيد يقطين** بأنه: «حذف فترات زمنية طويلة، لكن التكراري المتشابه يلغي هذا الإحساس بالحذف، وإن بدا لنا مباشرا من خلال الحكي، ترتيبا بهذا الشكل الذي يظهر فيه الحذف.»[3].

وينقسم الحذف إلى نوعين، هما: حذف صريح، وحذف ضمني.

***<u>الحذف الصريح</u>: Ellipse déterminée**

يسمى بالحذف الصريح لأن السارد يحدد لنا تلك الفترة كأنه يقول مرت سنتان، بعد أسبوع، أي هناك إشارات دالة عليه في ثنايا النص[4].

***<u>الحذف الضمني</u>: Ellipse indéterminée**

هذا النوع من الحذف غير محدد، ففيه يقدم لنا السارد فترة دون الإشارة إليها، كأن يقول: مرت سنوات، دون أن يخبرنا بعدد السنوات، أي «حذف مسكوت عنه في مستوى النص وغير مصرح به، لذا نكتشفه ونحس به من خلال القراءة.»[5].

---

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 117.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 156.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 123.

[4]– ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991م، ص 77.

[5]– عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2008م، ص 137.

2- تعطيل السرد:

إن مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي، «تفرض على السارد في بعض الأحيان، أن يتمهل في تقديم الأحداث الروائية، التي يستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة، ضمن حيز نصي واسع من مساحة الحكي، معتمدا على تقنيتين، تمكننا من جعل الزمن يتمدد على مساحة الحكي، هما: المشهد والوقفة.»[1].

أ- المشهد: (Scène) أو (السرد المشهدي Récit Sénique)

رمز "جيرار جينيت" للمشهد بـ: زمن الحكاية = زمن الحكي. و«يحتل المشهد، موقفا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وبين المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد.»[2]. وهو عند "جينيت"، «حواري في أغلب الأحيان، وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا.»[3]، وهو «من حيث الاستغراق الزمني، يبين أن التعارض في الحركة بين مشهد مفصَّل مجمل في الحكاية الروائية، يحيل دوما على تعارض في المضمون بين الدرامي وغير الدرامي، لأن أزمنة النص الروائي القوية تزامن أكثر لحظات الحكي حدة، في حين أن الأزمنة الضعيفة تلخَّص في خطواتها العريضة، والتمييز بين مشاهد درامية، ومشاهد نمطية، أو تمثيلية، يندثر فيها النص الروائي كليا، لصالح النعت النفسي، والمجتمعي.»[4]، وهي «التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية، وعرضها عرضا مسرحيا، مركزا تفصيليا ومباشرا»[5]، فالمشهد يتمحور حول الأحداث المهمة المشكِّلة للعمود الفقري للنص الحكائي، إذ ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص، أي المحافظة على طبيعتها الأصلية.

والمقصود بالمشهد أيضا: آونة زمنية قصيرة تتمثل في مقطع نصي طويل، وفي المشهد تتضح الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم، ولهذا فإنه: «محور

---

[1]- أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص 309.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 78.

[3]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 108.

[4]- أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص 317.

[5]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 89.

الأحداث الهامة، ويحظى بالتالي بعناية المؤلف.»[1]، كما «يقوم المشهد أساسا على الحوار المعبَّر عنه لغويا، والموزَّع إلى ردود متناوبة.»[2]. والمشهد في الروايات الحديثة، يعتبر قطبا جاذبا لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية، من: استرجاع، واستشراف، وتدخلات تعليمية من السارد... إلى آخره).

ولهذا، يمكن القول إن المشهد يركز على الأحداث الحاسمة، التي تُقَدَّمُ للقارئ في لحظة ذروتها القصوى، ويبقى أقرب المقاطع السردية إلى التطابق مع الحوار في السرد.

ب- الوقفة: Pause

رمز "جيرار جينيت" لها بـ: «زمن الحكي = ن، زمن الحكاية = 0، إذا زمن الحكي∞> زمن الحكاية.»[3]. وتكون الوقفة في مسار السرد الروائي عبارة عن توقفات معينة، يُحْدِثُهَا الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، وتعطيل حركتها[4].

وقف "جيرار جينيت" ضد (تعطيل الحركة)، حين قدَّم لذلك دليلا من خلال رواية (بحثا عن الزمن الضائع) **لمارسيل بروست**، ورأى أن أكثر من ثلث مقاطع الوصف في هذه الرواية، لا تسبِّب تعطيلا زمنيا في مسار الأحداث[5].

إن الوصف في السرد «حتمية لا مناص منها، إذ يمكن كما هو معروف أن نَصِفَ دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أبدا أن نسرد دون أن نصف، كما يذهب إلى ذلك جيرار جينيت.»[6]، والوصف تقنية سردية، تقوم على «الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، مفسحا المجال أمام

---

[1]- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 56.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 166.

[3]- أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص 309.

[4]- ينظر، حميد لحمداني، بنية النصالسردي، ص 76.

[5]- ينظر، المرجع نفسه، ص 77.

[6]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 264.

السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية.»[1]، وهي تشترك «مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر...»[2]، ويمكن أن نميز بين نوعين من الوقفة: وقفة وصفية، ووقفة تأملية.

***الوقفة الوصفية:**

تعني الوقفة «التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث، إلى الوصف الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي»[3]، ولهذا سماها الكثيرون (الوقفة الوصفية)، وهي تشكل قطعا معزولة عن السياق الزمني للقصة، إذ تستطرد الرواية في وصف المكان، أو الزمان، أو إحدى الشخصيات، وهذه الوقفة يُحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، الذي يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، كي يتسنى له تقديم التفاصيل الجزئية.

***الوقفة التأملية:**

إن التوقف «يحصل جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف، الذي يستغرق مقطعا من النص القصصي، فالراوي أو السارد عندما يشرع في الوصف، يعلّق بصفة وقتية تسلسل أحداث الرواية أو القصة، ولكن من الممكن ألا ينجر عن الوصف أي توقف للحكاية، إذ أن الوصف قد يطابق وقفة تأمل لدى شخصية، تُبَيِّنُ لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما.»[4].

3- التواتر La Fréquence :

يعد التواتر السردي، المظهر الثالث من مظاهر زمانية الأثر الأدبي، ويعود فضل الريادة لعلاقات التواتر إلى "جيرار جينيت"، الذي عده أحد السمات الأساسية للزمنية السردية، ويرى "جينيت" «أن الحدث ليس له فقط إمكانية الوقوع، إنما أيضا أن

---

[1]- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النصالروائي (مقارنة نظرية)، مطبعة الأمنية، المغرب، ط 1، 1999م، ص 170.

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

[3]- نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة، الوراق للنشر، ط1، 2013م، ص 292.

[4]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، ص 174.

يعاود الوقوع مرة أو مرات أخرى... والمنطوقات السردية يمكنها أن تقع مرة واحدة أو تتكرر مرات عديدة في النص الواحد.»[1].

والتواتر هو مجموع «علاقات التكرار بين النص والحكاية بصفة موجزة ونظرية، ومن الممكن افتراض أن النص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وأكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، وأكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.»[2]، فالتواتر ينطلق في تحديده، من كون الحدث ليس له فقط إمكانية أن يُنْتَجَ، ولكن أن يعاد إنتاجه أيضا، ذلك أنه يمثل العلاقة بين تكرُّر الحدث أو الأحداث المتعددة في الحكاية وتكرارها في القصة[3]. ومن هنا أمكن لنا أن نضبط لعلاقات التواتر ثلاثة ضروب:

أ- التواتر الانفرادي: Singulatif

وفيه نحصي حالتين:

- «أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة: أي أن يتوافق تَفَرُّدُ الحدث المسرود، مع تفرد المنطوق السردي، وهو النوع الأكثر تواترا وشيوعا في الاستعمال، ويسميه "جينيت": المحكي المفرد.»[4].

- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية: وهذا الصنف من التكرار أو التواتر، يعتبره "جينيت" كسابقه محكيا فرديا، بحكم التساوي الحاصل في عدد مرات وقوع الحادثة المحكية ومقابلها على المستوى النصي[5].

ب- التواتر التكراري: Répétitif

هو أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، فنجد خطابات عدة تحكي حدثا واحدا، وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو من عدة شخصيات، وقد سمى "جينيت" هذا النوع من التواتر: المحكي التكراري[6].

---

[1]- إلهام علول، بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج (بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير)، ص 148.

[2]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 86.

[3]- ينظر، إبراهيم صحراوي، التحليل الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار الآفاق، الجزائر، ط 2، 2003م، ص 90.

[4]- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية)، ص 175.

[5]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6]- ينظر، م نفسه، ص نفسها.

جـ- <u>التواتر المتشابه</u>: Itératif

هو أن يروي مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية، فالظواهر التكرارية في القصة، يعاد -غالبا- إنتاجها في الخطاب، بإضفاء بعض اللمسات التركيبية، وقد أطلق "جينيت" على هذا النوع اسم: المحكي التكراري المتماثل[1]، وفي ذات الصدد يقول "تودوروف": «وأمامنا هنا ثلاث إمكانيات نظرية: القص المفرد، حيث يستحضر خطاب واحد، حدثا واحدا بعينه، ثم القص المكرر، حيث تستحضر عدة خطابات حدثا واحدا بعينه، وأخيرا الخطاب المؤلف، حيث يستحضر خطاب واحد، جمعا من الأحداث المتشابهة.»[2].

لقد تبيَّن لنا من خلال كل ما تقدم -ولو بشكل تقريبي أو نسبي- معنى الزمن عامة، والزمن الروائي خاصة، وقد تجلى لنا أن هذا الأخير «يفقد احتماليته وواقعيته، ويتحول من جراء ذلك، إلى محض مدلولات نصية تتوالى تباعا في الخطاب، وتكون ذات طبيعة لفظية، بحيث يمكن التقاطها وكشف دلالاتها من خلال الإشارات الزمنية المبثوثة في النص.»[3].

---

[1]- ينظر، عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية)، ص 176.

[2]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 70.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 195.

المبحث الثالث

شعرية الزمن في روايات محمد مفلاح: شعلة

المايدة -همس الرمادي- شبح الكليدوني- أيام شداد.

1- <u>الزمن في رواية (شعلة المايدة)</u>:

يعد الزمن من الركائز الهامة في الفن الروائي، و(شعلة المايدة) رواية تاريخية محضة، مستوحاة من فترة مهمة من التاريخ الجزائري، وزمنها -في معظمه- حقيقي، ومتسلسل بطبيعته.

تتجلى أهمية الزمن -مقارنة بعناصر الإبداع السردي الأخرى- في كونه الرابط الحقيقي للأحداث، والشخصيات، والأمكنة، والرواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالزمن، كما أنه من المقولات الأساسية التي شغلت بال الدارسين، واستقطبت اهتمامهم، لارتباطه بالأدب، والفلسفة، والعلم، بل بكل ما يُمِتُّ للإنسان بصلة، سواء من قريب أو من بعيد، إلا أنه يبقى مقيدا في ثلاثة أبعاد، هي: الماضي، والحاضر، والمستقبل، وهذه الأبعاد نَحُسُّهَا في ذواتنا، ونفكر وفق تحديداتها.

استلهم "محمد مفلاح" مرجعه التاريخي في (شعلة المايدة) من الزمن الحقيقي، وابتكر شخصية بطله "راشد" من نسج خياله، وأقام ثنائية تَقَابُلٍ بين الأحداث الحقيقية وبين طريقة عرضها بالسرد، ليعيد إحياء تاريخ الجزائر بطريقته الخاصة، دون المساس بجوهره، وتجسدت هذه العملية في رواية (شعلة المايدة)، التي تحكي عن حلم تحرير مدينة وهران عن طريق البطل "راشد"، وكان مستهلها وختامها، رؤيا "الشيخ جلول" وتحققها، بتحرير مدينة وهران ومرساها من الاحتلال الإسباني، كما أدت هذه الرؤيا دور الحافز لشخصية "راشد"، والمتحكِّمة في تحركاته ووظائفه داخل المتن الروائي، ليكون في نهاية الأمر، طرفا مشاركا من أهل الرباط في الحرب ضد الإسبان.

- **الترتيب الزمني في (شعلة المايدة):**

تعد (شعلة المايدة) رواية تاريخية بأتم معنى الكلمة، لما تناولته من أحداث مستقاة من تاريخ الجزائر، وبالضبط فترة الاحتلال الإسباني لمدينة وهران، مع اشتغالها على موضوع الهوية الوطنية، وموقفها من هذا الاحتلال، أو علاقتها بالحكم العثماني، وبعض تصرفاته الجائرة، كالرفع من الضرائب، والتضييق على الحريات الفردية والجماعية، غير أن إيقاعها السريع، واعتمادها التشويق، واستخدامها للغة بصرية واصفة، جعل منها تجربة إبداعية تستحق التوقف والدراسة، خاصة إذا ما تعلق الأمر، بكيفية تناول المادة التاريخية، وتقديمها بطريقة فنية وجمالية.

مما لاشك فيه، أن زمن كتابة الرواية، يختلف تماما عن زمن سردها، ولهذا فإن عنصر الزمن، يحظى بأهمية كبيرة في السرد، ناهيك عن زمن القراءة، وهو الزمن الضروري لقراءة المتن الروائي والفراغ منه.

على خلاف الكثير من الأعمال الروائية التاريخية، لم يستهل "محمد مفلاح" روايته (شعلة المايدة) بتحديد زمني أو تاريخي دقيق، وإنما بدأها برؤيا "الشيخ جلول"، التي تفضي بالقارئ إلى بعد تخيلي، يملك ذهنه ويدفعه قدما للاستزادة في القراءة، والاطلاع على ما سيعقبها من أحداث أخرى.

إن تتبُّع أحداث هذه الرواية، قصد وضع ترتيب كرونولوجي لأحداثها، يفرض على القارئ أن يُعمل ذهنه جيدا، لتداخل التاريخي بالتخيلي فيها، على نحو يثير الارتباك والحيرة، بسبب تقاطع الزمان الحقيقي بالزمن الفني، فأين يظهر ذلك؟، وكيف تمكن الروائي من تجسيده في عمله هذا؟.

- **الحدث الأول:** يبدأ مفلاح روايته باستهلال سردي، تلخصه رؤيا الشيخ "جلول"، القَيِّمُ على زاوية مينة[1]، وهي تمثل بداية الأحداث التخيلية، التي تعود بنا إلى الوراء حوالي سنة أو ما يزيد. وهو حدث يختلط فيه الواقعي بالتخيلي، إلى حد يصعب التفريق بينهما، وهي من المبشرات الصادقة، التي تحققت في نهاية العمل.

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 03.

- **الحدث الثاني:** هو بداية الأحداث التاريخية، ويتمثل في زيارة الخليفة "الأكحل" للمنطقة الشرقية لبايليك الغرب، أو ما يُعرف بـ"ساحة زمورة"، وقد قيَّده الروائي بتاريخ: الإثنين من شهر جوان 1772م[1].

- **الحدث الثالث:** يصور المؤلف فيه، كلام "محمد الشلفي" عن تاريخ مازونة وحكام الترك وباياتهم، وهو الكلام الذي حَدَّثَهُ به الشيخ "أبو طالب" ذات مرة، في شهر جوان 1772م[2]، وهو مَزْجٌ بين الواقع والتخيل، باعتباره –أولا وقبل كل شيء– حقائق مقررة، وردت على لسان شخصية غير واقعية.

- **الحدث الرابع:** العودة للحدث التاريخي الصرف، أين يمهد المؤلف لأمر جلل، سيشهده تاريخ الجزائر الحديث، وهو (حملة أوريلي) العدوانية السرية الجديدة، وتَفَطُّن الداي "محمد عثمان" لهذه الأخيرة، عن طريق جاسوس يعمل لصالحه. أمَّا عن الظرف الزمني الذي استغرقه التحضير لهذه الحملة، فقد حدده الروائي بست سنوات كاملة[3].

- **الحدث الخامس:** يعكس هذا الحدث، فترة زمنية مُخَلَّدَةً مرت بالشعب الجزائري، وهو ما أطلق عليه المؤلف اسم "يوم الحراش"، حيث كان "راشد" وممن معه من جنود، شهودا على انهزام العدو الإسباني، وسقوط **8000** قتيل من جنوده، يوم الجمعة 30 جوان 1775م[4].

- **الحدث السادس:** هو حدث يخلِّد أفراح الجبل، بعد النصر الكبير الذي حققه جيش "محمد بن عثمان" التركي وأهل الرباط الجزائريين، ضد حملة "أوريلي"، وهو امتداد وتواصل للأحداث التاريخية[5].

- **الحدث السابع:** وقع هذا الحدث بعد سنوات الجفاف والقحط، إذ تحققت الأحلام الجميلة فيه، وكان آخرها تعيين "الأكحل" على رأس البايليك[6].

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 12.

[2]– المصدر نفسه، ص 28.

[3]– م نفسه، ص 37.

[4]– م ن، ص 46.

[5]– م ن، ص 51.

[6]– م ن، ص 59.

- **الحدث الثامن:** في كلِّ ثلاث سنوات، يقيم الباي احتفالية عظيمة، يُظهر فيها ولاءه الدائم للداي، فيقدِّم له العوائد والهدايا، وهذا ما اصطُلح على تسميته في اللغة التركية بـ: (الدنوش الكبير)[1].

عطفا على هذه الأحداث المذكورة، فإن رواية (شعلة المايدة) قد امتازت بالتتابع المنطقي لأزمنتها، «بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءا بعد جزء، دونما ارتداد أو إلتواء في الزمان، ولهذا عُدَّ هذا النسق في الخطابات السردية، من أبسط أشكال النثر الحكائي التخيلي.»[2]، كما قام صاحب العمل بتنبؤات كثيرة، تحيل على ما سيكون عليه المتن في الأخير[3]، وكل ذلك بواسطة رؤيا الشيخ "جلول" في استهلال الرواية، دون تحديد وقت دقيق لحصولها، وهذا ما يفتح باب التأويل على مصراعيه، لكن بناءً على الأحداث التي أعقبتها، والتي وثَّقها الروائي باليوم والسنة.

وبعد رؤيا الشيخ "جلول"، يستعرض البطل "راشد" جملة من التساؤلات، التي تفسر بطريقة غير مباشرة، معنى هذه الرؤيا المباركة، لاسيما وأنها صادرة من هذا الشيخ الوقور، يقول البطل على لسان الشيخ: «وذكر الشيخ جلول الذي لم يمل من ترديد رؤياه..ايه ..يا لها من رؤيا ..! متى تظهر شعلة المايدة فتذيب الثلوج عن المدينة الذهبية؟ متى يتربع الشيخ الوقور على جبل المايدة سلطان جبال وهران؟ ومتى يحين وقت الفارس الذي يتسلم السيف الذهبي؟ ثم همس بشوق (متى نعود إلى وهران؟).»[4].

إلى جانب اعتماد "محمد مفلاح"، على نظام التتابع الزمني في تقديم أحداث روايته، فإنه قد جمع إليه نظاما آخر، فتح للأحداث بابا مشرعا للتعبير، ونقصد بذلك: نظام التوازي، حيث تسير «المادة الحكائية المتخيلة التي ترتبط بالشخصيات الرئيسية في الرواية، وأفعالها، وإلى جوارها المادة التوثيقية»[5]، التي تعيد القارئ لأحداث احتلال

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 59.

[2]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، حزيران 1990م، ص 109.

[3]- المرجع نفسه، ص 110.

[4]- م نفسه، ص 34-35.

[5]- م ن، ص 111.

مدينة وهران من قِبَلِ الإسبان، وكيفية تحريرها. وإذا تَتَبَّع الباحث الأحداث التي تشكِّل الوحدات السردية الكبرى –سالفة الذكر– يمكن أن يقف على أحداث أخرى قد شدت على يدها، على الرغم من كونها لم تكن مُعَرَّفَةً بتاريخ أو زمن محدد، غير أنها جاءت مصاحبة للحركة الزمنية وكينونتها، كما يمكن الحكم على الزمن المرتبط بالشخصية، على أنه ليس زمنا حقيقيا، بل هو زمن فني أبدعه الروائي بفكره وخياله، وفق تسلسل زمني يهيمن عليه الروائي بفنيته، التي تسمح له باستخدام آليات وتقنيات سردية، ينتج عنها تلاعب زمني بينهما، وهو ما يصطلح عليه النقاد بالمفارقة الزمنية.

– **المفارقات الزمنية في (شعلة المايدة):**

لم يكن السارد في (شعلة المايدة)، ملزما بتقديم الأحداث كما جرت على أرض الواقع، وإنما كانت له حرية التقديم والتأخير، والتراجع والعودة، والتقليص والحذف، فجمع بين ما قبل النص وما بعده، وعن طريق هذا التلاعب الزمني، أنتج لنا نصا مليئا بالحركية، التي ابتعدت في عمومها عن التراتبية الناتجة عن الأحادية الزمنية.

وظَّف السارد التقنيات المختلفة التي تكسر الزمن، لإلمامه التام بالوسائل الفنية لكتابة العمل الروائي، فنجد فحوى الرواية مشبعا بالتداخل الزمني، وقد أدى الاسترجاع والاستباق، دورا مهما في حركية النص، والتلاعب بالزمن، الذي حقق القيمة الفنية للنص السردي، وتعد هذه الأخيرة بمثابة السمة التي يتصف بها الأدب الروائي.

1– الاستباقات في الوحدات السردية الكبرى:

أ – الاستباق بوصفه تنبؤا:

جاءت الاستباقات في الرواية، بهدف الكشف عمَّا ستؤول إليه مصائر الشخصيات، ومن الأمثلة الدالة على ذلك، ما ورد في المقطع السردي الذي تنبأ فيه "راشد" بلقاء الخليفة، ومشاركته في تحرير وهران مع جنوده، يقول الروائي: «شعر راشد في تلك اللحظة الحاسمة من حياته بأنه سيلتقي بالخليفة الذي سيتولى منصب الباي بمدينة معسكر بل سيكون من جنده في تحرير وهران.»[1]، وعند مواصلة القراءة، نجد أن "راشدا" قد شارك في تحرير المدينة، «ولم يعلق راشد على كلام صديقه بل غرق

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 34–35.

في جو مشحون بهتافات حماسية للجهاد»[1]، «وفي يوم الحراش الذي عاشه راشد وجنود الجزائر لحظة بلحظة، انهزم العدو الإسباني مخلفا 8000 قتيلا...»[2].

ونجد في مثال آخر، استباق والدة "راشد"، حين شعرت بالحزن على ابنها، الذي سيفتقد "يمينة" ويفقدها، بمجرد سفره إلى مازونة بغرض الدراسة، «شعرت في تلك اللحظة الحزينة بأن ولدها سيفقد يمينة.»[3]، وحصل فعلا ما كانت الأم تخشاه، فعند عودة "راشد" من دراسته، «شعر بقلق عميق يستولي على كيانه كله. لقد وجد يمينة السمراء قد تزوجت من مسعود الخماس...»[4].

وفي مثال آخر أيضا، يستبق والد "راشد" حدث مزاولة ابنه للدراسة في مدينة مازونة، لأنها أمنية الجد التي يريد فيها أن يرى حفيده عالما مشهورا، «وأمضى راشد جل أوقاته في حلقات الدرس، وألفية ابن مالك، وصحيح البخاري، والعقيدة الصغرى في أصول الدين...»[5].

ويظهر هذا النوع من الاستباق كذلك، في رغبة "راشد" زيارة ضريح سيدي عبد الرحمان، حين قال: «أتمنى أن تسمح لي الظروف بزيارة ضريح سيدي عبد الرحمان»[6]، وقول الروائي عن البطل: «وازداد راشد رغبة في زيارة ضريح سيدي عبد الرحمان، ولكنه أجل تحقيق رغبته إلا ما بعد انتهاء الحرب»[7]، وقد تحققت الرغبة حين «أسرع الخطى في أزقة حي القصبة حتى وصل مقام سيدي عبد الرحمان الثعالبي ذي القبة البيضاء الرائعة...»[8].

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 80.

[2]– المصدر نفسه، ص 83.

[3]– م نفسه، ص 45.

[4]– م ن، ص 96.

[5]– م ن، ص 55.

[6]– م ن، ص 62.

[7]– م ن، ص 80.

[8]– م ن، ص 74.

ب-الاستباق الإخباري:

نقصد بالاستباق الإخباري، ما يُعتبر مجرد إعلان عن حدث ممكن الوقوع مستقبلا، والمدونة السردية التي نشتغل عليها الآن، مليئة بهذا النوع من الاستباقات، وعلى سبيل الذكر لا الحصر: «عد بسرعة... أنا ووهران في حاجة إليك.. سأنتظرك حتى تنسخ لي الكتاب الذي أنوي تأليفه.»[1].

ونورد كذلك، حديث السارد على لسان "الحاج يحيى"، وهو يعلن خبر زيارة الخليفة "الأكحل" للمنطقة الشرقية لبايليك الغرب، بقوله: «رأيت هذا الصباح المنادي قنوش بسوق زمورة وهو يبلغ الناس عن زيارة الخليفة الأكحل...»[2].

وأما عن أمنية البطل بلقاء الخليفة، فيقول الروائي: «في يوم الاثنين في شهر جوان عام 1772م، وكانت الشمس تجلد بأشعتها الجهنمية المنطقة التي سادها سكون غريب، توجه راشد نحو الجهة الشرقية وهو يتمنى أن يرى الخليفة.»[3].

ومن نماذج هذا النوع من الاستباقات، نذكر رؤيا الشيخ "جلول"، التي أصبحت حقيقة، وتحولت إلى واقع عاشه بطل الرواية، وكأنه حلم يقظة اختار له تسمية (شعلة المايدة)، وكانت كشعلة نار في قلبه، لم تنطفئ إلا بعد المشاركة في الحرب ضد الإسبان، وتحرير مدينة وهران ومرساها بالكامل.

2- الاسترجاعات في (شعلة المايدة):

أ- الاسترجاعات الداخلية:

هي تلك الاستعادات التي وقعت في زمن، يتصل بالوحدات السردية الكبرى، أو تلك التي تتصل بأحداث تشكُّل المشاهد الرئيسية في المتن الحكائي للرواية، وقد كثرت الاسترجاعات في رواية (شعلة المايدة) وتنوعت، ويعني ذلك الرجوع بالذاكرة البعيدة أو القريبة إلى الوراء، وكانت بمثابة مستودع لوقائع وتواريخ مرحلة مفصلة في حياة الجزائر والجزائريين، إذ صورت الواقع الاجتماعي والسياسي أثناء حكم الأتراك، وعهد الباي خلال الحرب ضد الإسبان من أجل تحرير مدينة وهران. وقد وظف

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 23.

[2]- المصدر نفسه، ص 240.

[3]- م نفسه، ص نفسها.

الكاتب الاسترجاع لاستكشاف وضع الشخصيات وموقعها، في ظل الاستعداد لمواجهة الإسبان بقيادة الباي، ومن أمثلة ذلك: «ويعرف راشد قصة عرج جده الهاشمي جيدا. سمعها مرارا من والده. جرحت رجل جده اليمنى في إحدى معارك حروب وهران فكاد يستشهد لولا إسعافات طبيب جيش الباي مصطفى بوشلاغم، وقد شفي من ذلك الجرح الخطير ولكنه ظل يعرج من رجله فعرف بسبب ذلك بالهاشمي الأعرج.»[1]، وقول الروائي: «لقد اعترف الباي مصطفى بوشلاغم نفسه بشجاعة جدك النادرة. توفي سيدي الهاشمي رحمه الله وأنت في سن الرابعة.»[2]، وقوله: «فهو لم ينس الأيام التي تولى فيها محمد بن عثمان قيادة القبيلة قبل أن يعين منذ خمس سنوات في منصب خليفة، بعدما قضى بحصن زمورة أجمل أيامه.»[3]. وأيضا: «كان والدنا رجلا عظيما، مازلت أتذكر نصائحه الثمينة... مازال أهل العرش يذكرون موقفه البطولي حين حاول الوكيل حمدان أن يستولي على أراضي العرش الخصبة.»[4].

ومن الأمثلة كذلك، ما نذكره على لسان شخصيات مختلفة، فها هو الشيخ "الطاهر" يقول: «يا راشد. مازلت أحتفظ بالبندقية التي شارك بها جدك في مقاومة الغزاة.»[5]. وها هي "سكينة" تقول: «لم تنس وفاة ابنها صالح وكان عمره وقتذاك عشر سنوات حين سقط في بئر فارغة بغابة الجبل الأخضر.»[6]، وها هو والده يخبره قائلا: «جدك الأكبر سيدي عبد الحق كان عالما جليلا تولى القضاء والإفتاء بمدينة تلمسان»[7]. وهاهو البطل «في طريقه انهالت عليه بعض الذكريات الحزينة. اشتاق إلى رؤية يمينة التي لم يخبرها بسفره لطلب العلم...»[8]، وهو «مازال يتذكر اليوم الذي التقى فيه الفتاة ذات الجسد الممشوق والعينين السوداوين الفضائيتين وقال لها بلهفة

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 14.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– م نفسه، ص 15.

[4]– م ن، ص 16.

[5]– م ن، ص 17.

[6]– م ن، ص 43.

[7]– م ن، ص 45.

[8]– م ن، ص 47.

"متى تلتفتين إلي يا غزالة؟ لم ترد عليه"...»[1]، وأما "محمد الشلفي"، فقد روى «تجربته المريرة التي دفعته للتفكير في الانتحار، وكاد يجن لولا شيخ زاوية المنطقة الذي نصحه بمواصلة دراسته بمكان بعيد عن دواره...»[2].

ب- الإسترجاعات الخارجية:

من أمثلتها نذكر: «وتلا بعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التي تحث على الجهاد، ثم راح يتحدث عن العدو الصليبي الذي يطمع من جديد في احتلال الجزائر، كما تكلم عن الحملات السابقة التي قادتها إسبانيا وانهزمت فيها، وذكر منها معركة مزغران التي انتصرت فيها الجزائر عام 1558م على الغزاة، وقد قُتل فيها القائد الإسباني "الكونت داكودات" ثم أنشد أبياتا من قصيدة "قصة مزغران" التي خلد بها الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف تلك المعركة التاريخية.»[3].

كان للاسترجاع دور واضح في خلق جو ديناميكي في الرواية، وكان له تأثير كبير في صيرورة البناء المتداخل في النص، وهي صورة استعادت حقبا من الماضي، في تخبطاته بتواريخه، ورموزه، وفجائعه، وبذلك فإن الاسترجاعات في الرواية، قد أدت وظيفة التنبيه والتركيز على أحداث مهمة، فهي استرجاعات لماض أصبح منسيا ومهملا في الواقع والمعاش.

وبهذا، تم رصد مظهر الحركة الأساسية للزمن السردي، بالاسترجاعات والاستباقات، التي كان لها كبير الأثر في إتمام عملية الوصف، وهو ما يؤكد لنا مدى ارتباط الكاتب بالماضي وأحداثه، مع الانفتاح على المستقبل، وما يخبؤه من مفاجآت.

3- إيقاع السرد في (شعلة المايدة):

سوف نقف دراسة الإيقاع السردي في رواية (شعلة المايدة)، على مستويين من الزمن، المستوى الأول هو: تسريع السرد، من خلال مظهرين، هما: التلخيص، والحذف، والمستوى الثاني هو: التبطيء، من خلال مظهرين كذلك، هما: المشهد، والوقفة.

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 48.

[2]- المصدر نفسه، ص 54.

[3]- م نفسه، ص 34.

*** تسريع السرد:**

أ- الخلاصة:

تُسْهِمُ هذه التقنية في تسريع حركة السرد، ومن أمثلتها في رواية (شعلة المايدة)، أن لوالدة البطل ابن يدعى "صالح"، لم يتطرق الروائي إلى تفاصيل شخصيته وحياته، وإنما سرد لنا مباشرة واقعة وفاته، حين قال: «لم تنس وفاة ابنها صالح وكان عمره وقتذاك عشر سنوات حين سقط في بئر فارغة»[1]، وفي قوله: «وكان راشد يصغر شقيقه صالح بأربع سنوات.»[2].

وفي موضع آخر، لخص لنا الروائي أيام "راشد" الأولى، التي قضاها بعد سفره إلى مازونة لمواصلة دراسته، بقوله: «وقضى راشد أيامه الأولى بمرقد المدرسة.»[3].

كما مرت أيام عديدة من ارتحال الباي قبل التحاقه بوادي تليلات، لم يذكرها الروائي، واكتفى باليوم الثالث فقط، حين قال: «في يوم الثالث من شهر رمضان، انتقل الباي إلى وادي تليلات.»[4]. وقد جاء هذا التلخيص، لتسريع وتيرة السرد، وسد ثغرات النص، والقفز على الأحداث الثانوية، والدفع بالأحداث الأساسية رأسا إلى الأمام.

ب- الحذف:

يلجأ الروائي- في الغالب- إلى هذه التقنية، لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل ودقيق، ونذكر منها في الرواية ما يلي: «لقد قضيت سنوات عديدة بهذه المنطقة العتيدة التي لم تتخلف عن مقاومة الإسبان والمغاطيس الخونة.»[5]، وهنا يتجاوز السارد السنوات التي قضاها الخليفة في منطقة وهران، ولم يذكر مختلف الأحداث التي حصلت في تلك الفترة، واكتفى فقط بإخبارنا بالمدة. كما نجد مثالا آخر على ذلك، في قول السارد عن والد "راشد": «أنعش الأمل قلب الشيخ الطاهر الذي ظل

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 43.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- م نفسه، ص 49.

[4]- م ن، ص 206.

[5]- م ن، ص 29.

ينتظر منذ سنة سفر ابنه إلى مدرسة مازونة.»[1]، فلم يذكر تفاصيل السنة كاملة، التي انتظر فيها والد "راشد" حتى يسافر إلى مازونة، واكتفى بذكرها فقط.

ومن أمثلة هذا النوع، ما رواه "راشد" لطلبة المدرسة الشهيرة، عن رؤيا الشيخ "جلول" منذ أشهر، دون إيراد تفاصيل تلك المدة، واكتفى بقوله (منذ أشهر)، وهذا ما يؤكده المقطع التالي: «لقد روى منذ أشهر لبعض طلبة المدرسة المحمدية ما كان يردده الشيخ جلول.»[2]، وقوله حول لحظة الانفراج التي كان يرقبها سكان البايليك منذ مدة طويلة: «لقد حانت اللحظة التي كان ينتظرها سكان البايليك منذ سنوات طويلة»[3].

***إبطاء السرد:**

أ- المشهد:

المشهد هو محور الكثير من الأحداث الروائية، ويستند أساسا على المقاطع الحوارية، ونذكر من أمتلته في الرواية، ما يلي: «فكر الباي في استغلال جبل المايدة لتشديد الحصار على وهران. وفي طريقه إلى معسكر أشار إلى الخليفة أن يقترب منه ثم قال له:

- لا بد من احتلال جبل المايدة.

وتساءل الخليفة قائلا بحذر:

- هل يستطيع جنودنا المكوث في الجبل طوال السنة؟

هز الباي رأسه قليلا:

- لقد علمت من المشايخ أنه كان بوهران رباط يسمى "صلب الفتح" وكان يقع في الشمال الشرقي للجبل. وسمعت منهم أنه كان يقيم فيه المجاهدون للعبادة والدفاع عن ثغور الإسلام.

هز الخليفة رأسه وقال له بإعجاب:

- فكر جيدا يا سيدي.

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 38.

[2]- المصدر نفسه، ص 170.

[3]- م نفسه، ص 176.

تناول الباي غليونه من الخادم "السبسي" الذي أعد له حشيشة الدخان. ثم أخذ منه نفسا عميقا ونفث الدخان نحو الفضاء وقال بصرامة:

– وسيقيم في الرباط كل طلبة المدارس والكتاتيب. ثم بحزم القائد المصر على المواجهة الحاسمة.»[1]. عمل هذا المشهد الحواري، على تبطيء السرد من جهة، كما خدم الوصف من جهة أخرى.

ب– <u>الوقفة الوصفية</u>:

يعد الوصف من التقنيات السردية الأساسية، التي لا يخلو منها أي عمل روائي، وهو يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيتوقف الروائي لوصف شيئ أو مكان أو شخص، وقد لجأ الروائي إلى توظيف هذه التقنية في (شعلة المايدة)، وسنقف على بعض النماذج منها، كقول الروائي في وصف الفتاة "مهدية"، ابنة عم "راشد": «أعجب أيما إعجاب بقد الفتاة القمحية اللون، ولاحظ أنها ضفرت شعرها المدهون بالزيت ضفيرة واحدة أرسلتها على ظهرها. سألها عن والدها فأجابته قائلة بحياء:

– إنه في سوق زمورة.

وضع راشد يمناه على جبينه العريض...»[2].

وفي مثال آخر، رأى راشد «سكان معسكر ورجال قبائل المنطقة وهم يتوافدون على الساحة الفسيحة التي رفرفت بها رايات حمراء كان يحملها شاويش البايليك. وفجأة دقت الطبول. وامتزجت ضرباته القوية بأنغام المزامير والأبواق ولعلع رصاص الخيالة، ودوت مدافع برج المدينة...»[3].

4– <u>التواتر</u>:

هو عدد تكرر الحدث أو الأحداث المتعددة في القصة، وسنتطرق إليها مع الشرح، وِفْقَ النماذج الروائية كالآتي:

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 181.

[2]– المصدر نفسه، ص 98.

[3]– م نفسه، ص 129.

أ- **التواتر المفرد**: هو أن يروي السارد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، ويتعلق بحدث ثانوي ليس له دور مهم في تطور الحكاية، كقول الروائي: «لم يعلق راشد على كلام والدته. تماسك ثم حمل كيسا وضعت فيه مهدية بعض ملابسه، وعلق قرابه بكتفه اليمنى. وخرج بعد الفجر من الخيمة قاصدا عاصمة بايليك الغرب. وحث الخطى نحو الجهة الغربية.»[1]، فهو حدث وقع مرة واحدة، وحُكي مرة واحدة كذلك، دون أن يتكرر مرة أخرى. ومن أمثلة التواتر المفرد، ما ورد في الصفحة 40 من الرواية، حين قال الروائي: «وفي يوم جميل من فصل الخريف، استيقظ راشد باكرا بعدما قضى ليلته متقلبا في فراشه القديم، ثم أشعل الشمعة التي كانت مثبتة على حجرة صغيرة ملساء ونهض بخفة. ارتدى جبته التي كانت معلقة بإحدى ركائز الخيمة...».

ب- **التواتر المكرر**: يُقصد بالتواتر المتكرر: إعادة ذِكْرِ الروائي للخبر مرات عدة، أي مرة في الرواية ومرات أخرى في السرد، ومن أمثلته في الرواية، مايأتي: «وهز راشد يمناه، لم يمل الشيخ من الحديث عنها .. لقد رأى نفسه في المنام !..يا لها من رؤيا .. وقال همسا: يمشي حافي القدمين على الثلوج ... وصاح الشيخ جلول بخوف : يا مول المايدة ..يا رجال الله ..النجدة ..النجدة..»[2]، وقوله في موضع آخر: «ورغم وساوسه فقد كان ينتظر أن تتحقق رؤيا الشيخ جلول قريبا.»[3].

جـ- **التواتر المردَّد**: وهو أن يحكي الروائي مرة واحدة، ما حدث مرات عدة، أي: ما وقع مرات كثيرة في الحكاية، يُحْكَى مرة واحدة في السرد، مثل كل الأيام، وكل السنوات، كقول الروائي: «أصبح الأكحل يتردد كثيرا على أنحاء المنطقة الشرقية للبايليك.»[4]، وقوله أيضا: «سُعِدَ راشد كثيرا حين اختير من بين الطلبة لمرافقة قافلة (الدنوش الكبير) الذي أصبح حدثا عظيما يُنظَّم كل ثلاث سنوات، ويقوده الباي نفسه لتقديم العوائد والهدايا إلى الداي بمدينة الجزائر.»[5].

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 116.

[2]- المصدر نفسه، ص 03.

[3]- م نفسه، ص 49.

[4]- م ن، ص 04.

[5]- م ن، ص 72.

2- **الزمن في رواية (همس الرمادي):**

تتميز رواية (همس الرمادي) للكاتب "محمد مفلاح" بالواقعية، وأن الزمن فيها هو زمن سياسي بالدرجة الأولى، نميز من خلاله: زمن السرد، وزمن القصة، وأن زمن القصة فيها قد خضع للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لم يتقيد زمن السرد به، وهنا يمكن التمييز بين الزمنين، لتحدث ما يسمى: (مفارقة زمن السرد مع زمن القصة).

أ- زمن القصة:

قام الروائي في (همس الرمادي)، بذكر الأحداث دون ترتيبها، معتمدا في ذلك على التقديم والتأخير، فقد بدأ مثلا بذكر الأحداث كالآتي:

- أطلقوا عليه الرجل الذي فاته القطار.
- أصبح منبوذا بعد أن ترك منصبه.
- ذِكْرُ مناصبه ومراتبه السابقة.
- زواجه من حسيبة.
- إنجابه لسهام.
- رفض حسيبة مرافقته للسكن بمدينته.
- الطلاق.
- اقتلاع العواصف والأمطار الهوجاء للأخضر واليابس.
- بدء سكان الحي بتنظيف الشوارع.

هكذا تم ذِكْرُ الأحداث من قِبَلِ الروائي، مع عدم التقيد بترتيبها، وذِكْرِ الوقائع حسب حدوثها، وإنما اعتمد على المفارقات الزمنية، بطريقة تؤكد على تمكنه من آليات هذه الأخيرة.

ب- زمن الخطاب:

إن المشاكل التي يطرحها الزمن السردي على الكاتب، تستدعيه لحلها عن طريق السرد الاستذكاري، الذي يشكِّل المقاطع الاسترجاعية، وعن طريق السرد

الاستشرافي الذي يعرض لأحداث لم تتحقق بعد، وهناك أيضا الاختزال، ونموذجه: السرد التلخيصي، حيث يستعرض الكاتب –سريعا– أحداثا استغرقت مدة طويلة، ثم الحذف، الذي يتميز بإسقاط مرحلة بأكملها من زمن القصة، تسريعا للسرد. وسندرس كل هذه الحالات في رواية (همس الرمادي)، تحت مسمى: مستوى الترتيب الزمني.

– **مستوى الترتيب الزمني:**

إن دراسة النظام الزمني، تتعلق بمقارنة ترتيب الأحداث في السرد من جهة، وترتيبها على مسار زمن الرواية من جهة أخرى، كما ترتبط بترتيب آليات البناء، وفق:

أ– الاسترجاع.

ب– الاستباق.

ولكل منهما خصائصه ومميزاته الفنية، وسنبدأ للتو في البحث عن المراكز المهيمنة على التشكيل الزمني لروايتنا.

أ– الاسترجاع Analepses:

الاسترجاع هو ذاكرة النص، التي يتصرف الروائي من خلالها، في تسلل الزمن السردي، فيقطع الزمن الحاضر، ويستدعي الماضي بجميع مراحله، ويوظفه في الحاضر السردي[1]، فكل عودة للماضي، تشكِّل –بالنسبة للسرد– استذكارا يقوم به لماضيه الخاص.

و(همس الرمادي) –بوصفها رواية– تميل إلى الاحتفاء بالماضي واستدعائه، قصد توظيفه بنائيا، عن طريق استعمال تقنية الاسترجاع، التي أتت داخل النص الروائي، إذ نسجل أنواعا منها داخل النص، نذكر على سبيل المثال: الاسترجاع الخارجي، والاسترجاع الداخلي.

[1]– ينظر، مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص 192.

- **الاسترجاع الخارجي:**

يتحقق الاسترجاع الخارجي، حين يعود السارد إلى الخلف، ليسرد أحداثا سابقة لبداية الرواية، وقد عرَّفه "جيرار جينيت" بقوله: «ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى.»[1].

وبمعنى آخر، الاسترجاع الخارجي هو ذِكْرُ أحداث، ووقائع، وحتى شخصيات، لا علاقة لها بالقصة أو الحكاية، لسد الثغرات التي يخلِّفها السرد، ولأنها وردت بكثرة، آثرنا أن نورد منها الأمثلة التالية: «ولم ينس تضحيات والده عبد الرحمان البقال الذي سهر على تربيته...[2]».

يتضح لنا في هذا المقطع، أن الروائي قد استحضر شخصية لا تُمِتُّ للرواية بأية صلة، موظفا إياها ضمن قصته، حتى يتفادى الوقوع في أخطاء تجعل من عمله مملا وركيكا. ويقول "مفلاح" في موضع آخر: «- لماذا حاولت فايزة الاتصال بك في الهاتف الثابت؟

- ربما احتاجتني خالتي بختة في أمر هام.»[3].

استدعى الروائي في هذا المشهد السردي، شخصيتين أنثويتين، هما: "فايزة" والخالة "بختة"، وهما شخصيتان لا تقدمان ولا تؤخران في الرواية شيئا، وقد وظفهما لسد ثغرة من الثغرات السردية. ويقول في موضع آخر: «ولم يكن أستاذ التاريخ يخفي مشاعر كراهيته للقبائل والعشائر الثائرة على الحكام الأتراك.»[4]. فقد استرجع الروائي هنا، شخصية أخرى غير مؤثرة في الرواية، كما عاد بنا إلى زمن بعيد جدا عن زماننا، حين استخدم لفظة القبائل والعشائر، ففي زمننا الحالي لا نستعمل مثل هذه الألفاظ، لأننا أصبحنا نرى جميعا كيانا واحدا وننتمي لبلد واحد، لا تفرقنا فيه القبائل والعشائر،

---

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003م، ص 60.

[2]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 07.

[3]- المصدر نفسه، ص 32.

[4]- م نفسه، ص 55.

وهنا استدعى "مفلاح" التاريخ، خاصة عندما استعمل عبارة "الحكام الأتراك"، وفي هذا عودة للوراء، واستحضار للحكم العثماني السائد حينذاك.

- **الاسترجاع الداخلي:**

إن الاسترجاع الداخلي مقابل للاسترجاع الخارجي، وقد عرَّفه "جيرار جينيت" بقوله: «حقلا زمنيا متضمَّنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى»[1]، أي استرجاع للذكريات التي وقعت بعد بداية سرد الحكاية أو القصة، ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي في الرواية، نذكر: «فهو لا يزال يتذكر طفولته التي قضاها بين حي البحيرة، ومدرسة حي القلعة، وساحة السوق السوداء، وغابة الصنوبر البري والكاليتوس والفلفل، وحوض ساقية البساتين، وملعب سباق الخيول، وبساتين البرتقال، وحي الجسر الحديدي.»[2].

في هذا المقطع، استرجاع لذكريات الطفولة بكل تفاصيلها، واسترجاع لأماكن اللهو والمرح، التي كان يقضي فيها "عيسى الجبي" وقته، دون أن ينسى ذكر أي مكان من الأمكنة التي ارتادها، فقد ذكر مثلا: السوق، والغابة، والساقية... وغيرها.

وفي مقطع آخر، استرجع "الجبي" الذكريات الخاصة مع جارته "نعيمة"، التي كان يستمع لجميع الأغاني الرومانسية من أجلها، وهذا ما يظهر مجسدا في قول الروائي: «لم ينس عيسى الجبي أبدا أيام شبابه التي كان يستمع فيها إلى أغاني فريد الأطرش، ومحمد عبد الوهاب (..) وقلبه يخفق بحب جارته نعيمة "زلاميت".»[3]. هنا وبعد مرور السنين، تذكر "الجبي" صباه وحبه الأول، على الرغم من مغادرته المدينة وإنجابه لابنته "سهام"، إلا أن الروائي أراد بنا العودة إلى الوراء، ليبين مدى قدرته وإمكانيته في سرد كل التفاصيل والجزئيات، ويقول في موضع آخر: «وهذا الصباح تذكر ابنه علال فانقبض قلبه، ولكنه تماسك ولم يسمح للدموع أن تبلل عينيه.»[4]، ففي

---

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 61.

[2]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 07.

[3]- المصدر نفسه، ص 12.

[4]- م نفسه، ص 13.

هذا، استرجاع لذكريات "جعفر النوري" مع ابنه، الذي خلَّف وراءه فراغا كبيرا عند مغادرته للبيت.

نستخلص مما سبق، أن الاسترجاع بنوعيه: الخارجي، والداخلي، يعد محورا هاما في النص الأدبي، فهو يقوم بمساعدة القارئ على فهم الشخصية ومعرفة أبعادها، باستحضار بعض المعلومات والحقائق التي تخص ماضيها، أثناء سرد الأحداث الروائية.

بهذه النماذج الروائية المنتقاة، نكون قد طوينا صفحة الاسترجاع، لنفتح بعدها صفحة الاستباق، وكيفية تجليه في روايتنا، مع تدعيمها بمجموعة من الشواهد الدالة عليها، نظرا لأهميتها، وتأكيدا لحضورها جنبا إلى جنب مع التقنية التي سبقتها.

ب- <u>الاستباق</u> Prolepsis :

إذا كان الاسترجاع يعود بالزمن إلى أحداث ماضية، فإن الاستباق يقفز بها إلى أحداث مستقبلية، ونعني بهذا الكلام: أن يُشار إلى الأحداث قبل أوان حدوثها، ولا يكاد خطاب روائي من الروائيين، يخلو من هذه التقنية السردية، التي تمكِّن السارد من عرض أحداثه، وتكسير نمطية الزمن فيها، مما يعني أن الاستباق هو التكهن والتنبؤ بمستقبل حدث ما أو شخصية ما، كما يمكن أن يشكِّل معرفة الرؤية الغيبية لحياة الأشخاص في العمل الأدبي.

- <u>الاستباق الخارجي</u>:

من الشواهد الروائية التي تحيل على الاستباق الخارجي، نذكر: «سيصبح محمد العسكري لاعبا شهيرا في العالم كله، سيخلف زيدان.»[1]، وفيه يتنبأ "ثابت اللحام" بمستقبل ابن أخيه، ويتكهن بأنه سيصبح لاعبا مشهورا، يدوي اسمه على أرض الملاعب، ويحقق الانتصار لشعبه، ويجلب لهم فرحة التأهل للمونديال، حتى صار يشبهه باللاعب الشهير "زيدان". ويقول الروائي في موضع آخر: «بعد زواج طارق، لن أسمح لك بالمكوث هنا.»[2]. تخاطب العمة "شريفة" ابنتها في هذا الموضع، وتنبهها

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 37.

[2]- المصدر نفسه، ص 53.

إلى عدم البقاء في الشقة، بعد زواج "طارق" الذي لم يخطب بعد، ولم يُقْدِمْ على الزواج أصلا، وفي هذا تنبؤ من العمة لزواج ابنها، واستباق لأحداث لا وجود لها من الأساس.

ويتجلى الاستباق في موضع آخر، حين يقول الروائي: «لماذا القانون يا فيروز؟ (..) سأحمي به المساكين والمستضعفين في الأرض، وسأحارب به الطغاة.»[1]، ففي هذا الموضع، تحلم "فيروز" بدراسة القانون، رغبة منها في حماية المساكين ونصرة المستضعفين، وهي هنا تتنبأ بحياتها المستقبلية، التي لم تصر حتى هذه اللحظة، كما تدَّعي حماية الضعفاء بعد زمن لاحق، فمن يعلم إن لم تتغير آراؤها، ومبادؤها، ورغباتها بعد ذلك، لتمتهن وظيفة أخرى تبعدها عن سلك الحقوق، وهكذا فإن "فيروز" تتكهن بما سيصير في المستقبل دون تأكد وثيق منه.

ويقول الروائي في موضع آخر: «سيأتي اليوم الذي تعود فيه إلى مقاعد الدراسة.»[2]، وفي هذا تكهن بعودة "زهية" إلى صفوف الدراسة، بعد انقطاعها عنها وهجرها، وهي تذكر ذلك من باب المواساة، ممنية النفس بالرجوع، خاصة وأنه أمر غير مستحيل.

- **<u>الاستباق الداخلي</u>:**

هو الاستباق الذي لا يخرج عن حدود الرواية، ويكون ذا نظرة مستقبلية، لكنه مع مرور الزمن، أو في نهاية القصة، يُرَى حقيقة واقعة، ومن أمثلته في الرواية، نذكر: «امتنعت زوجته عن الإنجاب مرة ثانية، فلم يحتج على قرارها.»[3].

المقصود هنا، هي "حسيبة" زوجة "الجبي"، التي قررت عدم الإنجاب مجددا، فكان لها ذلك، وكأن الروائي كان عالما بالمستقبل الذي ينتظر كليهما، فحتى بعد انفصالهما، لم يتمكن أي منهما من الإنجاب، وهكذا تحققت رغبتهما، حتى وإن كانت مؤلمة.

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 94.

[2]- المصدر نفسه، ص 103.

[3]- م نفسه، ص 07.

وفي موضع آخر، يظهر الاستباق الداخلي في قول الكاتب: «قضى عكاشة الكواس أسبوعا كاملا وهو يتحدث في حيرة عن هذا الطالب الذي بدأ سنته الدراسية مجتهدا، وسينهيها مفصولا من المتوسطة.»[1]، ففي هذا تنبؤ بما سيحدث. والمفارقة أن "عكاشة" كان على يقين من اجتهاد هذا الطالب، خاصة وأنه من الأوائل منذ البداية، غير أن النهاية كانت على النقيض، وتوقع بطرده من المتوسطة، ليصبح التوقع تحصيل حاصل، ويتم طرده بالفعل بسبب تدني نتائجه، وبذلك يتحقق تكهن "عكاشة" بالحقيقة المستقبلية، وتصبح وجهة نظره أمرا مقررا.

ويقول "مفلاح" في موضع آخر من روايته: «ولم تحصل العائلة على شقة في حي الفرسان (..) ثم هددت بالانتحار في ساحة الوئام (..)، وكان لها ما تمنته لعائلتها. سكنت شقة في الشارع "ب".»[2]. يتضح أن المفتشة "سميشة المسار" كانت على يقين بأنها سوف تحصل على الشقة، خاصة بعد أن أصبح المسؤول عن تقديم السكنات من أبناء حيها، إلا أن الحقيقة قد خالفت هذا الواقع، فقد أقدمت على فكرة الانتحار رغبة منها في الحصول على منزل بالضغط على السلطات، وكأنها كانت مدركة لحصولها على الشقة بهذه الطريقة، وبهذا يريدنا الكاتب أن نعي جيدا بأن "سميشة المسار" كانت عالمة بما سيجري، وأن كل أمانيها ستتحقق بالطريقة التي اختارتها.

ومما سبق، نستنتج أن رواية (همس الرمادي) قد عجت بالمفارقات السردية، وكانت هذه الأخيرة، إما استرجاعا لأحداث ماضية، أو استباقا لأحداث لاحقة، بغرض فهم الرواية ومعرفة إمكانيات كاتبها في السرد، وإدراكنا أن لكل عمل أدبي ركيزة يستند عليها، قصد ربط الأحداث بمصائر الشخصيات التي تقوم بها.

2- <u>تقنيات الحركة السردية</u>:

تقوم تقنيات السرد الزمني على مظهرين أساسيين هما:

* تسريع السرد.

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 22.

[2]- المصدر نفسه، ص 54.

* إبطاء السرد.

* **تسريع السرد:**

تتقلص في تسريع السرد، فترة زمنية كبيرة داخل مساحة نصية قصيرة، حيث يكتفي الكاتب بذكرها جملة واحدة، مركزا على الموضوع وصامتا على كل ما عداه، معتمدا في ذلك على تقنيتين، هما: الخلاصة، والحذف.

أ- **الخلاصة:**

تعتمد الخلاصة في الحكي، على سرد أحداث ووقائع، يُفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر، واختزالها في صفحات أو أسطر، دون التعرض لتفاصيلها، ومن أمثلة الخلاصة في الرواية، نذكر: «كان موظفا ساميا في مؤسسات ووزارات. قضى ثلاثين سنة في العاصمة.»[1].

ما يلاحظ هنا، أن الروائي لم يعرض كل التفاصيل التي جرت في الثلاثين سنة من حياة "الجبي" في العاصمة، وإنما اكتفى بالإشارة إليها في عبارة موجزة، ليوضح لنا طول المدة التي قضاها بعيدا عن مدينته. كما قال في موضع آخر: «أما المحن التي عرفتها البلاد فقد عاشها هو أكثر من منور الكريدي وأصحابه.»[2]. ففي هذا إشارة من الكاتب لملخص المحن والمصائب، التي عرفتها الجزائر إبان العشرية السوداء، وما عاشته من تدهور في الأوضاع، لكنه لخص جميع تلك الأحداث في كلمة واحدة هي (المحن)، متفاديا ذكرها جميعا، ولعله إذا فصَّل فيها سيقع في تكرار أحداث تم التحدث عنها سابقا.

ومن أمثلة الخلاصة، نذكر أيضا: «وبعد وفاة الجد القايد الذي خلف سبعة عشر ولدا وبنتا واحدة هي والدة أحمد المشاي.»[3]، فهنا يبدو جليا، أن الروائي "محمد مفلاح" قد لخص أبناء الجد في عددهم، دون ذكر أسمائهم، وقد اكتفى بعدِّهم دون التعرض إلى حياتهم، وربما يكون قد تعمد ذلك، حتى يجنبنا الخلط في الشخصيات.

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 07.

[2]- المصدر نفسه، ص 11.

[3]- م نفسه، ص 24.

من خلال النماذج السابقة، نلاحظ أن الروائي قد اعتمد على الخلاصة، ليختصر مجموعة من الأحداث والتفاصيل، تفاديا للإطالة والإطناب، ربما لعدم أهميتها، وربما لعدم تأثيرها في مجرى الأحداث أو مصائر الشخصيات.

ب- الحذف Ellipse:

يشترك الحذف مع الخلاصة في تسريع حركة زمن السرد، حيث يمثل أقصى سرعة للسرد، ولا نعني بذلك: السرعة في عرض الأحداث، وإنما القفز على بعضها، صراحة أو ضمنيا، وقد يكون السبب في الإعراض عن تقديم هذه الأحداث، هو عدم أهميتها، وتأثيرها المحدود على سيرورة المسار السردي.

يتجلى الحذف في (همس الرمادي)، في مواطن شتى، حيث اعتمد عليه الكاتب بدرجة كبيرة، ومن نماذجه قوله: «كانت ضحية علاقاتها بفتيات الأثرياء. رتيبة هي السبب. هي من عرفتها عليه...»[1]. كان الحديث في هذا المقطع عن "رتيبة" التي كانت العامل الرئيسي في انحلال أخلاق "سعيدة" وهروبها، إلا أن المؤلف لم يذكر كل هذه الأشياء، وكيف كانت "رتيبة" تبث سمومها في عقل "سعيدة"، حتى غيرت أفكارها وأخلاقها، وأقنعتها بالهروب مع "يزيد المرمي"، وفي هذا حذف واضح لتفاصيل جمة، لم يشر إليها الكاتب، كما نجد نقاط الحذف في هذا المقطع، وهو تصريح معلن عن اعتماد الروائي على هذه التقنية.

وفي موضع آخر يقول: «بن علي هرب.. مبارك في السجن.. والقذافي يصرخ "زنقة زنقة .. دار.. دار" وصالح يحذر الغرب من عناصر القاعدة.»[2]. إن كل أحداث الربيع العربي، التي جرت في بضع سنوات، لم يتم ذكرها، بل على العكس فقد تم حذفها واستئصالها، واكتفى الروائي فقط بالإشارة إليها، من خلال التعريج على مصير زعماء الدول العربية، الذين أدوا إلى تدهور الأوضاع وزعزعة استقرار المنطقة. كما نشير إلى حذف آخر في قوله: «ظهر غنام المقاول عند باب مسكنه وهو يصرخ بفزع:

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 19.

[2]- المصدر نفسه، ص 20.

– الطوفان.. الطوفان يا جماعة»[1]، فمن فزع "غنام" المقاول لم يدرك ما هي العبارات الواجب ذكرها، فأصبح يردد الطوفان.. الطوفان، وهذا دليل على سرعة الأحداث وخطورة الموقف، كما نجد أن الكلام قد تم حذفه، لأن "غنام" ليس بصدد التفكير في تركيب جملة مفيدة.

وهكذا، كان للخلاصة والحذف الدور الكبير في تسريع حركية السرد، فبواسطتهما احتفظ العمل الأدبي بمميزاته، كما ساعدا في ترابط أحداثه وتماسكها، وقد أضافا إليه بعدا جماليا، زاد النص رونقا وإيضاحا.

***إبطاء السرد:**

تعمل هذه التقنية، عكس التقنيات السابقة، حين نجد أنفسنا حيال وقفات درامية، ومشاهد تامة الإنجاز، تتطلب منا الوقوف عندها وقفات متأنية، لبيان وظيفتها في مسار الحركة السردية.

أ– المشهد Scene:

تعد تقنية المشهد، من التقنيات الأساسية في إبطاء السرد، فهي تعبير حي، ينقل الأحداث كما حصلت، ويتساوى في المشهد زمن الحكاية مع زمن القصة، والمشهد حواري في أغلب الأحيان، وقد يكون الحوار بين شخصين أو جماعة، من أجل توضيح فكرة أو تأكيد شيء. وقد تحققت هذه السمات في مشاهد مختلفة من الرواية، نذكر منها: «خرجت نوال من البيت، واقتربت منه، ثم جذبته من ذراعه اليمنى، وقالت له برجاء: كن عاقلا يا برهوم.

– هل ارتكبت جريمة يا "موناليزتي"؟

– دعنا الآن من الموناليزا والكلام الفارغ.

– التفت نحوها وكأنه يراها لأول مرة، وتمتم وهو يشير إلى أذنه اليمنى:

– لم أقطع أذني، انظري إليها جيدا. لم أقطعها. مازالت في مكانها.»[2].

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 165.

[2]– المصدر نفسه، ص 145–146.

جرى الحوار بين "ابراهيم الصيدلي" وزوجته "نوال" المساعدة التربوية، وكان الهدف منه هو إدخاله للمسكن، بعد الضجة والإحراج اللذين سببهما لكل جيرانه، بسبب سكره وفقدانه للوعي.

ونذكر في موضع ثان: «وقال: الحمد لله على هذه الخيرات، انظروا كيف تفتحت أزهار الحديقة. المطر رحمة. سيسعد به الفلاحون كثيرا.

– ابتسم أحمد المشاي، وخاطب جاره قائلا بتهكم:

– هل جادت عليك خالتك ببعض الهكتارات؟

– هتف ثابت اللحام:

– الحسود لا يسود.»[1].

المشهد في هذا الموضع من الرواية، قائم بين "ثابت اللحام" و"أحمد المشاي"، وهو ناتج عن هطول الغيث، وارتواء الأراضي، وفرحة الفلاحين، ونلمس فيه حسدا واضحا من "أحمد المشاي" لجاره "ثابت اللحام".

لا يسعنا هنا سوى القول: إن رواية (همس الرمادي)، تزخر بكثير من المقاطع الحوارية، ويتجلى ذلك من بدايتها إلى نهايتها، وهذا ما يعزز فكرة العلاقات المتشابكة بين الشخصيات، واحتكاكها الدائم بعضها ببعض.

ب– <u>الوقفة Pause</u>:

هي عبارة عن وقفات يُحدثها الروائي بسبب لجوئه إلى الوصف، هذا الأخير الذي يقتضي عادة انقطاع الصيرورة الزمنية، وقد عمد "مفلاح" في هذه الرواية إلى هذه الخاصية بكثرة، فمنها على سبيل المثال: «ضرب عيسى الجبي كفا بكف، ليصبر قليلا. الوقت سيكون في صالحه. تحرك في الأريكة البنية، ثم انتعل حذاءه ونهض بهدوء. وقف أمام المرآة العريضة، وألقى نظرة متفحصة على بدلته.»[2].

وصف الروائي هنا هيئة "الجبي"، وكيفية تحركه، كما وصف أيضا حاله بكل جزئياتها، حتى آخر نظرة أمام المرآة، التي وصفها بالعريضة، إيضاحا منه لدقة

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 162.

[2]– المصدر نفسه، ص 11.

تركيزه في كل التفاصيل. ونجده يقول في موضع آخر: «كان الجو رائعا. الشمس في كبد السماء الصافية ترسل أشعتها اللطيفة، والنسيم العليل يغري كل شخص بالتسكع في شارع المدينة، أو الجلوس على مقاعد ساحاتها الفسيحة.»[1]. يصف السارد –بدقة– هنا حالة الطقس، ومنظر الشمس، وذاك النسيم الذي يرغب به الجميع، فيشعرهم بالراحة وحب التنزه في الحدائق والساحات الشاسعة.

ومن أمثلة الوقفة، نذكر: «يقع حي الفرسان على الضفة اليمنى من الوادي الجاف، الذي يشق الجهة الغربية من المدينة إلى غاية السلسلة الجبلية للبحر الأبيض المتوسط.»[2].

يصور لنا الكاتب في هذه الوقفة، موقع حي الفرسان بدقة، وما يحده من جميع جهاته، إلى أن يصل حدود البحر الأبيض المتوسط، وكأن الحي يشرف على هذا الأخير.

وهكذا، فإن المشهد والوقفة، عنصران مهمان في تعطيل حركة السرد، وقد اعتمد عليهما الكاتب كثيرا في عمله هذا، من أجل تعزيز نصه، وإقناع القارئ بحقيقة الحادثة المروية، بمجرد سماعه لكل تلك التفاصيل.

3– التواتر:

انطلاقا من أن حدثا معينا، يمكن أن يتكرر في الرواية، وأن العبارات الدالة عليه بدورها قد تتكرر، وُجدت هذه العلاقات في (همس الرمادي) بأنواعها المختلفة، التي نذكرها كالآتي:

أ– التواتر الانفرادي:

- أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، حيث نجد نصا واحدا يروي في الحكاية –مرة واحدة– ما حدث في القصة مرة واحدة. ومثال ذلك في الرواية: «أخرجت سميشة المسار ساطورا كانت تحتفظ به في المطبخ. وخرجت خلف

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 13.

[2]– المصدر نفسه، ص 62.

الفتى.»[1]. فالكاتب هنا، تحدث عن إخراج "سميشة المسار" للساطور، وكانت هذه الحادثة الأولى والأخيرة التي رُوي عنها في هذا العمل الروائي. ونذكر في شاهد آخر: «قبل الليلة رأى حلما غريبا أخافه عن جيرانه. لم يروه إلا لزوجته.»[2]. فجعفر "النوري" هنا، تحدث عن حلمه مرة واحدة، ولأنه يرفض الحديث عنه والخوض في سرده أو حتى العودة إليه، لم يقصه إلا لزوجته.

ب- <u>التواتر التكراري</u>:

- أن يُروى أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة، أي أن نصوصا عديدة في الحكاية تكرِّر ما وقع مرة واحدة في القصة. ويستعمل السارد في العملية التكرارية، ما يُعرف بالاسترجاع التكراري، أي العودة لإعادة ذكر ما سبق عن طريق التذكر، أو يعيد ذكر الحدث من وجهة نظر مختلفة وبأسلوب مغاير. وهذا النوع من التكرار، نلمسه في قول الروائي: «لم يتوقع البقال عمر الرمسي هرب ابنته الطالبة بثانوية حي الربوة.»[3]. وفي هذا، إشارة من الروائي إلى هروب "سعيدة" بنت "عمر الرمسي" مع عشيقها إلى العاصمة، وقد تكررت هذه الحادثة في عدة صفحات.

ج- <u>التواتر التكراري المتشابه</u>:

- أن يروى مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة، أي أن السارد يروي مرة واحدة -ومن خلال نص واحد في الحكاية- ما حدث مرات عديدة في القصة. ومن أمثلة ذلك: «لم يكن المشري راضيا عن لقاءاتهما في حديقة التسلية.»[4]. فهذا الحدث تم ذكره مرة واحدة، إلا أنه حدث أكثر من مرة، وقد قام المؤلف بتجاوزه وعدم الوقوف عنده مطولا، بالإشارة إليه مرة فقط.

وهكذا، نكون قد تطرقنا لتقنية التواتر، وكيفية تجليها بأنواعها المختلفة في رواية (همس الرمادي). وخلاصة لما قيل عن تقنيات الحركة السردية، نرى أن الروائي قد

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 88.

[2]- المصدر نفسه، ص 168.

[3]- م نفسه، ص 17.

[4]- م ن، ص 97.

وظفها بطريقة تتصف بتكامل بعضها ببعض، من خلال اتحادها في تشكيل البنية الزمنية لهذا العمل الروائي.

3- <u>الزمن في رواية (شبح الكليدوني)</u>:

تُفَصِّلُ رواية (شبح الكليدوني) ماضي المنفيين الجزائريين إلى جزيرة كاليدونيا، وهي لأجل ذلك، تحيك الأحداث من خيوط التاريخ، وتكسوها بحلة الخيال، وتكشف أن الحاضر هو نتاج الماضي، وارتباط به، وامتداد له، وهذا ما حصل في هذه الرواية، وغضب صاحبها من هؤلاء الذين همشوا الماضي في الحاضر، وجعلوه نسيا منسيا، كان بالإمكان بث الحياة فيه من جديد.

ورواية (شبح الكليدوني) من أهم مصادر التاريخ الشعبي، استنطقت شخصياتها الذاكرة التاريخية والثقافية، التي هي –في الأساس– ذاكرة الإنسان، والحياة، وتداخلاتها الواسعة مع المكان، والطبيعة، والأشياء. والعلاقة بين هذه المكونات، تكشف ثنائية الماضي والحاضر، التي تساهم في نسج خيوط النص الروائي، وربط مكوناته المختلفة.

- <u>الاسترجاع</u>:

يُقصد بالاسترجاع: أن الحكاية وقعت في الماضي، والروائي استعاد ذكرها في الحاضر، وقد يستعمل الكاتب هذه التقنية، لتفسير الحاضر والمستقبل، وقد يستعملها للتحايل على القارئ، مما يولّد لذة القراءة عند المتلقي. والاسترجاع نوعان: داخلي، وخارجي، سنتطرق لهما من خلال الدراسة التطبيقية في هذا المتن الروائي، والنماذج التي تمثلهما.

أ- <u>الاسترجاع الداخلي</u>:

هو أحد الاسترجاعات التي سارت وفقه رواية (شبح الكليدوني)، ويعني استحضار أحداث بعد بداية الحكاية، وقد حاول "محمد مفلاح" من خلال روايته هذه، استعادة ذكريات شخصية المنفي لإضاءة سوابقها، معتمدا على بطله "امحمد شعبان"، باعتبارها شخصية استذكارية، هي وبقية الشخصيات، كما سنراه فيما يلي :

– استذكار "امحمد شعبان" لمناداته بالمنفي في طفولته: «... ولما ساد سكون مخيف صاح المعلم ذو البذلة البنية بصوته الجهوري: المنفي، المنفي،... رفع محمد المنفي ذراعه اليمنى... المنفي.[1]».

– استذكار "امحمد شعبان" وسخريته مما كانت تخبره جدته به عن السفاح "بيلسييه"، الذي ارتكب محرقة شنيعة بغار الفراشيح، وسبب سخريته أنه كان يعتقد أن جدته لا تنطق كلمة إبليس جيدا، في حين أنه سفاح اسمه بيلسييه، تشبَّه بإبليس بسبب جرائمه، «في طفولته كان امحمد شعبان يضحك ساخرا من حديث جدته ويقول لها بسذاجة: قولي إبليس، كم كان ساذجا كان يعتقد أن جدته لا تحسن النطق بكلمة إبليس اللعين، أما كلامها الحزين عن محرقة مغارة الغوال قرب الجبل الأخضر، فكانت في نظره مجرد حكاية نسجها خيالها الخصب.»[2]، وفيه استحضار لجرائم فرنسا من قتل ونفي.

– استرجاع والد "امحمد شعبان" ذكريات جده وهو يتكلم مع ابنه، قائلا: «كان مقاوما كبيرا عاش منفيا في كاليدونيا الجديدة، وانضم إلى ثورة الكناك وعاش بينهم، ثم فر من الجزيرة في سفينة إنجليزية تحمل الزيت إلى أستراليا، وقضى ثلاث سنوات في الحجاز.»[3]، وفي هذا استرجاع لبعض سيرة الجد.

– حوار "امحمد شعبان" مع خاله "فاروق البايلك"، الذي تطاول على لقبه، فقام البطل بالدفاع عن ذلك، حين قال: «كان الشيخ المنفي شجاعا شارك في ثورة فليته وقاوم الغزاة، ولم يستسلم للفرنسيس طلبا لوظيفة مذلة، مجرد وظيفة في بلدية مختلطة.»[4]، وهنا استرجاع لسيرة جد والده الحاج "عبد القوي" المشرفة.

– حوار والد "امحمد شعبان" مع ابنه حول قبر جده المنفي، حين قال له: «سمعت في صغري أنه مدفون في جبال الونشريس. أهوال ثورة التحرير منعتني من البحث عنه، ثم

---

[1]– محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 05.

[2]– المصدر نفسه، ص 58.

[3]– م نفسه، ص 33.

[4]– م ن، ص 64.

عشنا أزمات متلاحقة تشوش فيها فكرنا فنسينا تاريخنا.»[1]، وفي هذا استرجاع لما كان قد سمعه عن مكان دفن الجد، والأسباب التي منعته عن البحث عنه في ذلك الوقت.

– استرجاع لسيرة الجد المنفي على لسان "نوفي علي"، حين: «قضى السيد "نوفي علي بن عدة" ليلة واحدة في بيت الحاج عبد القوي، روى فيها بعض سيرة الجد الشيخ امحمد المنفي، ثم عاد إلى مدينته بوراي التي كان يتولى فيها مسؤولية بمصالح الري.»[2].

– استرجاع "امحمد شعبان" في حواره مع طالبة جامعية، تخصص تاريخ، بعض ذكريات الجد، وسبب النفي، وهذا ما يؤكده المقطع التالي:

«– سمعت أن جدك كان من قادة مقاومة الأزرق بلحاج. هل هذا صحيح؟ رد بسرعة:

– هو جدي، والذي نفي إلى كاليدونيا الجديدة. عوقب بسبع سنوات أشغال شاقة.

– لهذا السبب أطلق عليكم لقب المنفي.

– كان ذلك خلال سنة 1890، في مرحلة عملية التلقيب التي ثار عليها الحاج طيب المفلحي.»[3].

– حوار "امحمد شعبان" مع "عاشور الزكري"، الذي: «أفاده بمعلومات كثيرة عن المنفيين إلى كاليدونيا الجديدة وكورسيكا، وأمده بوثائق عن المظاهرة الشعبية التي قام بها سكان المنطقة ضد زيارة نابليون الثالث لمدينة غيليزان في صيف 1865...»[4].

ب– <u>الاسترجاع الخارجي</u>:

ومن أمثلته الروائية، نذكر: «لم يستطع التخلص من التفكير المضطرب في العمارة الخامسة التي يراها اليوم قد ازدادت حزنا وهشاشة، وكأنها شعرت بيتمها الرهيب بعدما هدمت العمارات الأربع التي بنيت معها في فترة الخمسينيات من القرن الماضي.»[5].

---

[1]– م ن، ص 33.

[2]– محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 86.

[3]– المصدر نفسه، ص 69.

[4]– م نفسه، ص 78.

[5]– م ن، ص 11.

– استدعاء شخصية "عقيلة الكاف"، التي ليست لها أية صلة بموضوع الرواية، في قوله: «لم تلتفت إلى امحمد شعبان منذ سمعت أنه على علاقة بمطلقة ابنة مهاجر غادر الوطن في عهد الثورة الزراعية.»[1].

ونجد هذا النوع من الاسترجاع، في استحضار "امحمد شعبان" لذكريات صديقه المغتال، وهذا ما يؤكده النموذج السردي التالي: «كان صديقه المغتال يحدثه كثيرا عن الفلاسفة والكتاب العزاب.. نيشه، وسارتر، وجمال الدين...»[2].

– استرجاع "امحمد شعبان" لمكان قضاء العطلة وهو شاب، بقوله: «لم يفكر في قضاء بعض الوقت على شواطئ مستغانم، بالأخص على شاطئ "صبلات" التي كان في مراهقته يعشق التمدد على رماله الذهبية وهو يستمع إلى أغاني عبد الحليم حافظ.»[3].

– استرجاع لزلزال الشلف على لسان "امحمد شعبان"، وهو حدث خارج مجرى الحكاية الرئيسية، «في أكتوبر سنة 1980م كاد زلزال الشلف يدمر عمارات حي ديار الورد التي تشققت جدرانها، وشرفاتها الجماعية الطويلة. سارعت وقتذاك مصالح البلدية إلى ترميمها فشدت بعض أجزائها المتضررة بأعمدة حديدية اشتراها أحد المقاولين من وهران...»[4].

– استرجاع امحمد شعبان لجرائم فرنسا الشنيعة، وقد «رغب في كتابة مقال عن جرائم الاستعمار لينشره في الجرائد حتى يطلع القراء على محارق الاحتلال الفرنسي في العوفية، وسبيح، والظهارة، وغار لغوال، ومغامرة عرجة الخياطي ببلدية "دار سيدي بن عبد الله".»[5].

– استرجاع ورد على لسان الجدة، يقول الروائي: «أما كلامها الحزين عن محرقة مغارة "لغوال" قرب الجبل الأخضر، فكانت في نظره حكاية نسجها خيالها

---

[1]– محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 26.

[2]– المصدر نفسه، ص 17.

[3]– م نفسه، ص 44.

[4]– م ن، ص 49.

[5]– م ن، ص 60.

الخصب...»[1]، وقوله: «ثم تروي له أحداثا أخرى جرت في منطقة الجبل الأخضر. ولا تلبث أن تعود إلى مأساة محرقة الفراشيح.»[2].

– استرجاع آخر لا يخدم الحكاية الإطارية، باستحضار شخصية "صليحة الحلواجي"، التي أراد البطل الزواج بها، وفرت مع رجل آخر وتركته، «... في عالم الفيسبوك، حسابه الخاص يحمل صورة قط أبيض، هذا الحيوان الأليف يذكره باليوم الذي سمع فيه بخبر فرار صليحة الحلواجي، جرى وقتذاك في الدرب المؤدي إلى ساقية بيلاك، وفي طريقه عثر على قط أبيض، فاحتضنه بين ذراعيه وحدثه عن آلام الخيانة، ثم عاد به إلى البيت.»[3]. وقد تكرر استرجاع شخصية "صليحة الحلواجي"، عن طريق "امحمد شعبان" في مواضع عدة، نذكر منها: «فجأة تذكر صليحة الحلواجي، لقد أحبها وتمنى الزواج بها، خدعته وفضلت عليه المهندس دحمان الجزيري.»[4].

– **<u>الاستباق</u>**:

هو كل حركة سردية تقوم على سرد حدث لاحق، حيث نفهم من خلال قراءتنا لرواية معينة، ما قد سيحصل لاحقا، وكل ذلك بإشارة من الكاتب، تبعا لأحداث الماضي التي قد تفسر الحاضر، وتحيل على المستقبل.

أ– <u>الاستباق الداخلي</u>: ومن أمثلته:

–حوار الحاج "عبد القوي" مع ابنه، وهو يطلب منه العثور على قبر جده، ووصفه لشعوره في حالة إيجاده، حين قال: «سأكون سعيدا لو تعثر على قبر جدي قبل أن يغيبني الموت.»[5].

---

[1]– محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 60.

[2]– المصدر نفسه، م ن، ص 59.

[3]– م نفسه، ص 67.

[4]– م ن، ص 82.

[5]– م ن، ص 33.

– ثقة الحاج "عبد القوي" في ابنه، بأنه سيجد قبر جده، وهذا ما أكده قوله: «أنا متقين أن ولدي العزيز سيجده، وإذا دفنت في مقبرة المدينة ثم وجدتم قبر سيدي الشيخ فانقلوا جثماني عنده...»[1].

– حوار الوالد مع ابنه، وطلبه معرفة سر لقبه، وهذا ما حصل في منتصف الرواية، يقول الوالد: «انتظر قليلا وستتعرف على أسرار هذا اللقب المجيد. إنه لجدي الذي نفي إلى كاليدونيا الجديدة. وهل سمعت بهذه الجزيرة؟ لا أعتقد وزارة التعليم لن تدرسكم عنها، نسيت جراح المنفيين في العهد الكولونيالي، فانتظر حتى تكبر يا بني.»[2].

ب– <u>الاستباق الخارجي</u>:

– حديث الحاجة "صفية والدة البطل، مع جارتها "كلثوم"، وهي «تخشى أن تموت في الحي الجديد وتدفن في مقبرة برمادية بعيدة عن قبور أهلها.»[3]. وفي قولها أيضا عن لحظة الرحيل من العمارة: «ستكون لحظات الفراق مؤلمة جدا، ستمزق قلوب الجيران البسطاء الطيبين، الذين تأخروا وعاشوا الحلو والمر أكثر من نصف قرن.»[4].

– قول الروائي عن "امحمد شعبان" ورغبته في أن «تسمح له حليمة طايب بالإقامة في مزرعتها الجميلة...»[5]، ونجده كذلك يستبق تهديم العمارة اليتيمة: «فالجرافات الضخمة الصفراء تنتظر لحظة الإذن بنهش جسدها المتهالك، لحظة الجرافات الصفراء ستحولها إلى ركام بعد نجاتها من زلزال هزت المدينة وضواحيها.»[6].

– استحضار الفتاة "حليمة"، التي عرفها عن طريق الفايسبوك، وتمنى رؤيتها، «وعاوده الحنين إلى الحوار مع فتاته الخمرية أليمة كناك أو حليمة طايب. سيراها مهما تكن الصعوبات، لن يبقى هنا. لا شيئ أصبح يربطه بالناس، لا أصدقاء له، ولم يعد قادرا على التواصل مع أقاربه.»[7].

---

[1]– محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 116.

[2]– المصدر نفسه، ص 06.

[3]– م نفسه، ص 10.

[4]– م ن، ص ن.

[5]– م ن، ص 21.

[6]– م ن، ص 49.

[7]– م ن، ص 07.

– جدة امحمد شعبان "لالة نبيلة الفليتية"، «وهي تحلم بمغادرة العمارة الخامسة قبل أن يخطفها الموت. كانت تتمنى أن تموت بعدما تسكن شقة واسعة...»[1].

– جدة "امحمد شعبان" وهي توصي ابنها، «الحاج عبد القوي أن يبني، بعد وفاتها، قيطونا واسعا لإحياء ليالي التعزية بقراءة القرآن الكريم، وذكر الجلالة، وإطعام المعزين بمالها الذي وفرته...»[2].

2– المدة:

*** تسريع السرد:**

أ– الخلاصة:

حفلت الرواية بنماذج سردية كثيرة، قامت على التقديم السريع للشخصيات، فمنها مثلا ما ورد على لسان البطل "امحمد شعبان": «وما كان يشقيه أيضا، منذ طفولته، هو سكنه في شقة ذات ثلاث حجرات، جمعته مع والديه.»[3]، وفي هذا اختزال لما كان يشعر به البطل أيام طفولته، وهو يسكن الشقة الضيقة مع والديه.

– القفز على الأحداث التي أعقبت موت الجدة، واختزالها في المدة فقط، بقول الروائي: «وبعد أسبوع من وفاة جدته، جلس امحمد شعبان أمام الحاسوب، ثم فتح ملفات باسم (محرقة الفراشيح)...»[4].

– تلخيص "امحمد شعبان" لطول وعود المسؤولين الكاذبة، في قوله: «مرت سبع سنوات على وعودهم. صرت لا أثق في أي شخص منهم.»[5].

– تلخيص مدة مرض والدة "امحمد شعبان"، والاكتفاء بقوله على لسانها: «الصداع اللعين لم يفارقني منذ أيام.»[6].

---

[1]– محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 59.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– م نفسه، ص 07.

[4]– م ن، ص 59.

[5]– م ن، ص 75

[6]– م ن، ص 76.

– "امحمد شعبان" وهو يواجه مكوثه الطويل دون عمل، «مدة أربع سنوات كاملة، تعرف فيها على كل شوارع وأزقة المدينة، كان يقضي جل وقته في التسكع والجلوس في المقهى...[1]».

– لم يقم الكاتب بسرد تفاصيل انتحار "عقيلة الكاف"، وذكر مباشرة الحادثة الأليمة، بقوله: «عم مقر الديوان جو كئيب بعد انتحار عقيلة الكاف التي تناولت أدوية مسمومة كما جاء في بعض الجرائد...[2]».

ب– <u>الحذف</u>:

لجأ السارد إلى تقنية الحذف، نظرا لصعوبة سرد أحداث الأيام وحوادثها الكثيرة بشكل متسلسل ودقيق، فكان لا بد من القفز أيضا على بعضها، وانتقاء ما يستحق أن يروى. ويمكن تقسيم هذه التقنية، وحضورها في رواية (شبح الكليدوني) إلى:

– <u>الحذف المحدد</u>:

يتم فيه إعلان المدة الزمنية التي تم حذفها، ونسوق مثالا عنه من الرواية، في قول الكاتب: «وبعد أسبوع من وفاة جدته، جلس امحمد شعبان...[3]»، وقوله في معرض حديثه عن "عقيلة كاف": «احتفلت منذ أيام بعيد ميلادها الخامس والثلاثين.»[4]، وقوله بسب انتحار هذه الأخيرة: «تغيبت جل الموظفات مدة أسبوع.»[5].

أما عن "امحمد شعبان، «في اليوم التالي قرأ في جريدة محلية أن عقيلة الكاف تركت رسالة ذكرت فيها سبب انتحارها...»[6]، وفي مقام آخر، «خلال الليالي الثلاث التي قضاها امحمد عثمان في القيطون الأخضر، استمع أيضا إلى الشيوخ الذين كانوا يروون بعضا من سيرة المتوفى وحكاياته الغريبة. كان يعجب لشجاعة عمه النادرة...»[7].

---

[1]– محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 18.

[2]– المصدر نفسه، ص 80.

[3]– م نفسه، ص 59.

[4]– م ن، ص 79.

[5]– م ن، ص ن.

[6]– م ن، ص ن.

[7]– م ن، ص 85.

يُستخدم هذا النوع من الحذف، لصرف النظر عن الأحداث التي لا تخدم النص السردي، فيقوم الروائي بتحديد المدة، مع حذف الأحداث الهامشية وغير المؤثرة في مسار الحكي.

- **الحذف الضمني:**

تلجأ أغلب الروايات إلى استعمال تقنية الحذف الضمني، لأن السارد لا يريد أن يسرد كل التفاصيل، وإنما فقط ما يخدم سير القصة، ويترك مهمة استنتاج بعض النقائص والانقطاعات على عاتق القارئ حتى يكملها، ومن أمثلته في الرواية: «ودعا بالرحمة والغفران لعمه مشري الذي أقعده المرض سنوات طويلة حتى تمنى الموت.»[1]، وقوله: «ولم ينصت امحمد شعبان المنفي حتى إلى صوت قلبه المضطرب الذي ظل يحدثه منذ سنوات بالسفر في هذا الكون الفسيح.»[2]، وقوله كذلك: «سمعت في صغري أنه مدفون في جبال الونشريس. أهوال ثورة التحرير منعتني من البحث عنه، ثم عشنا أزمات متلاحقة تشوش فيها فكرنا فنسينا تاريخنا.»[3].

- **الحذف الافتراضي:**

تكون الفترة التي تم حذفها من النص السردي في هذا النوع، غير معلنة وغير واضحة، ومن أمثلته في روايتنا: حديث الحاج "بلقاسم الصم"، وهو يخاطب "امحمد شعبان بقوله: «لم تعرفوا مثلنا الجحيم الذي عشناه في هذا الدوار. حفظكم الله من نيرانه.»[4]، وقوله: «رأى ما كان يتمناه ويخشاه أيضا، اختفت العمارة الخامسة من محيط فضاء مقبرة الربوة.»[5].

* **تبطيء السرد:**

تؤدي هذه التقنية، إلى ابطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته، وأهم طرائقها:

---

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 84.

[2]- المصدر نفسه، ص 121.

[3]- م نفسه، ص 33.

[4]- م ن، ص 92.

[5]- م ن، ص 112.

أ- <u>المشهد</u>:

هو تعبير حي، ينقل الأحداث كما حصلت، حيث يعمل على منح الشخصيات مجالا أكبر للتعبير عن رؤيتها، من خلال لغتها المباشرة، ومنه فإن المشهد هو كلام الشخصيات عن طريق الحوار، وهذه بعض أمثلته من الرواية:

- حوار الحاجة "صفية" مع ابنها، بعد عودته من البحث عن قبر جد والده، وعدم رغبته بالبقاء في الشقة الجديدة، التي اكتضت من جديد، بعدما انتقلت أخته وزوجها المعاق إليها، وموت والده، وكان المشهد طويلا بجميع تفاصيله:

«التفت نحو والدته التي التحقت به

- إلى أين يا ولدي؟

وحاولت أن تنزع منه الحقيبة

- أتتركني وحيدة؟

- قررت أن أبتعد قليلا

تمتمت باكية:

فريدة اختك وهي في حاجة إلينا. طردوها من السكن الوظيفي، زوجها معاق ولا دخل له.

وأمام إصراره سألته بصوت واهن:

- إلى أين ستذهب؟

- لا تخافي علي

- انتظر قليلا. قد نجد حلا للمشكلة. فريدة وعدوها بسكن. اصبر عليها بعض الوقت.

- سأتصل بك. لن ابتعد عنكم...»[1].

وفي مشهد آخر، يتحدث "امحمد شعبان" مع والده عن عصر الإنترنت والهاتف، والابتعاد عن كتاب الله ورسوله، وهذا ما يجسده المقطع التالي:

«انتهى زمن الهذر في الحيطان، وحل عصر الأنترنت. ماذا قال عنه الشيوخ؟

فصاح فيه والده بغضب:

---

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 119.

– لا تسخر من سادتنا الأجلاء. كلامهم صحيح. سيتحقق.

ثم بعصبية:

– ماذا استفدتم من هذا الهاتف المخبول؟ لا شيء.. لا شيء.. الهاتف اللعين خرب البيوت. وضيع الشباب.

– نحن في حاجة إلى نهضة تقودها العقول المستنيرة.

– عن أية نهضة تتحدث؟ لا يا بني. إنها نقمة ربانية. لقد ابتعدنا عن كتاب الله وسنة رسوله. وما يجري لنا انتقام من القوي القدير.

ستسلط علينا كل مصائب الدنيا، ولن يرفع الله سخطه عنا حتى نتوب إلى رشدنا.»[1].

ب– <u>الوقفة</u>:

يلجأ الروائي إلى الوصف لتحقيق انقطاع السيرورة الزمنية، فالوقفة إذا هي متعلقة بالوصف، ومرتبطة به ارتباطا وثيقا، يستعين بها صاحب العمل لبرهة من الزمن، ويسترجع طاقته من خلالها وبعدها، وسنستعرض فيمايلي بعض المقاطع الدالة عليها في الرواية:

– وقوف الكاتب عند والد "امحمد شعبان"، واصفا عمامته بقوله: «سوى الحاج عبد القوي عمامته التوتية التي اشتراها منذ سنوات طويلة من مدينة بوقيراط، وهي من تلك العمائم الضخمة الأنيقة التي اعتاد شيوخ القبيلة على لبسها...».

– وصف "امحمد شعبان" لمن قادوا العمل المسلح من المنفيين، بقول الروائي: «تخيل الجزائريين المنفيين وهم يجرون السلاسل الثقيلة المقيدة لأقدامهم بعدما كانوا أبطالا أحرارا يحملون السلاح، وهم على خيولهم العربية يقاومون الفرنسيين الغزاة.»[2].

وفي وقفة أخرى، يصف الروائي والدة "امحمد شعبان"، عند تقديمها للطعام، حين قال: «ظهرت الحاجة صفية حاملة مائدة الطعام، ووضعتها بجانب الكرسي البلاستيكي الأبيض، وخرجت من غرفته دون أن تكلم ابنها الذي ظل ممددا على

[1]– محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 30.

[2]– المصدر نفسه، ص 43.

السرير وهو يبحلق في شاشة التلفزة الصغيرة، والهاتف على أذنه اليمنى. كانت والدته في غاية الحزن، قهرها الصداع الحاد...»[1].

ومن أمثلة تقنية الوقفة كذلك، قول الروائي: «قفز واقفا ثم فتح نافذة غرفته، وسرح بنظره في الظلمة التي غشيت المقبرة الهادئة. مصابيح الشارع المقفر لا تضيء إلا بابها الحديدي العريض، وجزءا من سورها الحجري. ثم أغلق باب غرفته وجلس على الكرسي البلاستيكي بعدما أمسك بقلم جاف كان في علبة بلاستيكية زرقاء، وقلب أوراق مفكرة صغيرة الحجم بنية الغلاف...»[2].

4- <u>الزمن في رواية (أيام شداد)</u>:

يعد الزمن عصب الرواية وعمودها الفقري الذي يشيد أجزاءها، «وإذا كان الزمن فنا، فإن القص يعتبر من أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن»[3]، ذلك أن «صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة، تعتمد على الترتيب، والتتابع، والتواتر، والدلالة الزمنية، بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيش وفق الزمن الواقعي، أو السيكولوجي، أو الفلسفي.»[4].

انطلاقا من هذا المنظور، سنقوم بتحليل الزمن في رواية (أيام شداد)، وسنعتمد في ذلك على تصنيف جيرار جينيت لمستويات الزمن السردي، من خلال الترتيب الزمني، والتتابع الزمني، والتواتر الزمني.

1/ <u>المفارقات الزمنية</u>:

تؤدي المفارقات الزمنية دورا هاما في كسر الزمن والتلاعب به، من خلال الرجوع بالذاكرة إلى الوراء (الماضي) واستدعائه، أو الولوج إلى المستقبل والتنبؤ به واستشرافه، وهذا ما يعني (الاسترجاع والاستباق).

---

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 44.

[2]- المصدر نفسه، ص 46.

[3]- ميساء سليمان الابراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011م، ص 218.

[4]- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2006م، ص 10.

أ- **الاسترجاعات:**

نعني بالاسترجاعات: «أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل، أو بعد بداية الرواية.»[1]، وتتجلى الوظيفة الفنية لهذه التقنية من خلال «ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية، اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد، وهاتان الوظيفتان تعتبران في رأي جينيت، من أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية.»[2]. وينشأ من هذا التفاوت أنواع مختلفة من الاسترجاع:

- استرجاع خارجي: يرتبط بما قبل الرواية.
- استرجاع داخلي: يقع في ماض لاحق لبداية الرواية، وتأخر تقديمه في النص، وذلك ما حصل في رواية (أيام شداد)، وأمثلة ذلك:

❖ الاسترجاع الخارجي:

هو ذاك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية[3].

❖ الاسترجاع الداخلي:

هو الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها[4].

- **أمثلة الاسترجاع الخارجي من الرواية:**

يمثل الاسترجاع الخارجي، الوقائع الماضية التي حدثت قبل الحاضر السردي، وتعد زمنا خارج حقل الأحداث السردية الحاضرة في الرواية، القصد منها استكمال صورة الشخصية، فها هو "راشد" مثلا، يرجع بنا إلى الوراء، ليخبرنا عن الأشخاص الذين سبق لهم طلب يد "قمرة" من والدها "زروق الأزهري"، بقوله: «هذا الرجل المتعلم،

---

[1]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 71.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن والشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروتن ط1، 1990م، ص 121-122.

[3] - المرجع نفسه، ص 19.

[4]- زيتوني لطيف، مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون الربيعان دار للنشر والتوزيع، 2002م، ص 20.

قصده أكثر من شخص ليطلب يد قمرة، منهم: "القايد" ولد الهملاشي الذي كان يريدها زوجة لابنه البكر "قدور" الشاوش الحالم هو أيضا بمنصب قايد.»[1]، وقد أشاد "راشد" بزروق الأزهري (والد خطيبته)، عندما رفض تزويج ابنته للآخرين، وبقي على وعده بإعطائها لراشد: «لكن عمي زروق ظل عند وعده و"الرجل على الكلمة يموت.»[2].

هناك استرجاع آخر، تمثل في العودة للحادثة التي أودت بحياة "سي قادة" نجل الشيخ "بوجمعة"، الذي توفي «في أحد فيضانات وادي الشلف أثناء عودته على بغلته من سوق مدينة الأصنام.»[3].

وفي موضع آخر، يقوم بإخبارنا عن سبب تسمية حمزة بالناجي، حين يقول: «وكان بصحبته نجل حمزة الذي نجا بأعجوبة من شراسة الفيضان، ثم عثر على الطفل وعمره وقتذاك أثنتا عشرة سنة، مغشيا عليه عند مصب وادي رهيو بوادي الشلف، وقد عرف منذ ذلك اليوم الذي لم تنسه عائلتنا "الشدادية"، باسم حمزة الناجي.»[4].

من الاسترجاعات الواردة على لسان "راشد" ما أخبرنا به عن "زروق الأزهري" بقوله: «تعلم الفقه واللغة العربية بزاوية "وادي الخير" القادرية، وواصل تعليمه بمدرسة مازونة، ثم انتقل إلى مصر ودرس بجامع الأزهر الشريف كما روى لنا ذلك، كما حدثنا عن سيرته التعليمية في إحدى سهراتنا العائلية.»[5]. وهناك تذكُّر "راشد" لمأساة جده بقوله: «في تلك اللحظة تذكرت وادي الشلف ومصيبة جدي سي قادة الهالك في طوفانه، فترحمت عليه.»[6].

---

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 08.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسه.

[3]– م نفسه، ص نفسها.

[4]– م ن، ص ن.

[5]– م ن، ص 18.

[6]– م ن، ص 24.

وقد ورد على لسان "راشد": «في مدينة مليانة كان للأمير عبد القادر مصنع للأسلحة شُيِّد بعد معاهدة وادي التافنة، ولما احتُلت مليانة، وجد الماريشال "فالي" مصنع الأسلحة مهجورا، لكن قطع السلاح هُربت إلى مخابئ بجبل زكار.»[1].

كما حدثنا عن قصة احتلال مليانة على لسان البطل دائما، فقال: «مليانة الجريحة قاومت ببسالة ولم ينجُ من فيلق جيش العدو إلا عدد قليل من عساكر قُتل منهم سبعة ضباط فرنسيس دفنوا في المدينة العريقة. عمي زروق الأزهري يعرف جيدا قصة احتلال مليانة.»[2].

جاءت هذه الاسترجاعات الخارجية، لاستكمال صورة الشخصية والحدث وفهم مسارها.

- **<u>الاسترجاع الداخلي</u>:**

يتضمن الاسترجاع الداخلي للحدث، الزمن الروائي ولا يخرج منه، يحتاجه الروائي لكي يعالج به استرجاعا خارجا عن زمن الرواية، فقد ورد على لسان راشد مثلا: «كنت أشعر بأنني قادر على رصد هؤلاء الغزاة الذين أرغموا الباي حسن الباهي على مغادرة مدينة وهران وأبعدوه إلى مدينة الإسكندرية، كما أخبرنا عمي زروق الأزهري الذي قال لنا أيضا عن هؤلاء الغزاة الفرنسيس أنهم كثر وحشية من المحتلين الرومان والوندال والبيزنطيينن.»[3].

يقول "راشد" في موضع آخر: «كنت في دوارنا الفوقاني كالمتوحد حفظت عشرين حزبا من القرآن الكريم على الشيخ زيان بدوار الخيمة الحمراء، ولما ثارت المنطقة تحت قيادة الأمير عبد القادر انضم معلمنا إلى جنود الخليفة محمد بن علال بضواحي مليانة، وتخليت أنا عن التعليم بعد تخريب الجامع (الكُتَّابِ).»[4].

وهناك استرجاع ورد على لسان "راشد" أيضا، أعاد فيه ما أخبره به "زروق الأزهري"، وهو يشرح له معنى كلمة المغاطيس، فقال: «هؤلاء الأغراب الذين يخطفون أبناء المسلمين من دواويرهم، ويهربونهم إلى معسكرهم، ثم ينصرونهم بغطسهم أي

---

[1] – محمد مفلاح، أيام شداد، ص 10.

[2] – المصدر نفسه، ص نفسها.

[3] – م نفسه، ص 24.

[4] – م ن، ص 09.

غسلهم بماء المعمودية في كنيسة وهران، كما قال لي زروق الأزهري وهو يشرح لي معنى كلمة المغاطيس.»[1].

ويقول "راشد" أيضا: «كان عمي زروق الأزهري قدوتي ومصدر كل معلوماتي عن تاريخ المنطقة والوطن كله، أفادني بها عن أخبار مقاومة الأمير عبد القادر وكفاح الحاج أحمد باي قسنطينة، وعن استشهاد محمد بن علال الذي حز عساكر العدو رأسه.»[2].

ب- <u>الاستباقات</u>:

الاستباق هو تقنية مهمة، «برزت كأسلوب جديد يميز الرواية الحديثة.»[3]، وهو الولوج إلى المستقبل، «هو مخالف لسير زمن السرد، يقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد.»[4]، وهو تصوير لحدث مستقبلي، سيأتي مفصلا فيما بعد.

- **<u>الاستباق الداخلي</u>:**

هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني[5]، ومن أمثلته في الرواية، نذكر انتظار راشد لعودة الشيخ بومعزة، مع والد خطيبته قمرة، حين قال: «كنا -كبارا وصغارا- ننتظر زيارته حاملا راية الجهاد لطرد الغزاة بعد احتلالهم مدينة "الأصنام".»[6].

وفي معرض حديث راشد مع جدته من والده، نستشف رائحة الاستباق الداخلي في قوله: «الحرب قادمة يا لالة. ألم تسمعي ما قاله لنا عمي زروق الأزهري.»[7]، وفي

---

[1]- محمد مفلاح رواية أيام شداد، ص 17.

[2]- المصدر نفسه، ص 19.

[3]- أسماء دربال، زمن السرد في روايات فضيلة الفاروق، مذكرة مقدمة لاستكمال الحصول على درجة الماجستير في الأدب الحديث، إشراف: أ.د عز الدين بوبيش، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر - باتنة، الموسم الجامعي: 2013م/2014م. ص 36.

[4]- المرجع نفسه، ص 15.

[5]- ينظر، المرجع نفسه، ص 17.

[6]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 06.

[7]- المصدر نفسه، ص 11.

معرض انتظارهم عودة الأمير عبد القادر للمنطقة، يقول "راشد": «ومتى يعود سيدي الحاج عبد القادر، كما تحب أن تسميه جدتي. لمواصلة الكفاح؟ المنطقة تنتظره.»[1]. وحين تمنى "راشد" عودة الأمير عبد القادر للمنطقة لينخرط في جيشه، قال في هذا الشأن: «تمنيت عودته السريعة إلى الظهرة لأنخرط في جيشه.»[2]، وفي حديث آخر: «متى تعود حتى نثأر ليوم طاقين يا سيد الرجال.»[3]. ونجده في آخر الرواية، يشارك في المعارك ضد الاحتلال، وظهر ذلك من خلال قوله: «مرت علي أيام لم أسترح فيها. شاركت في أكثر من معركة ضد عساكر الاحتلال.»[4].

وفي قول البطل الذي كان ينتظر القبائل لطرد الغزاة من مدينة الأصنام: «كانت قبائل أوطان الشلف تنتظر اليوم الحاسم وأنا كنت أنتظره بشوق أكبر.»[5]، وحين أخبر العم "زروق" أفراد القبيلة بطرق التعذيب الفرنسية، جاء في قوله: «سمعت أن بيجو سينفيهن إلى جزيرة موحشة.»[6]، لأنه سمع عن جرائمه المتوحشة من آخرين.

وفي إيمان البطل "شداد" بمقاومة الشيخ "بومعزة"، وقدرته في القضاء على العدو، جاء في قوله: «سيخرجه سيدي بومعزة ورجاله، إنهم أقوى من عساكر برج المحال.»[7]. وعن رغبة العم "حمزة الناجي" في طرد المعمرين من وطنه والقضاء عليهم، وقد اجتمع الكل في رغبة التخلص من هؤلاء المجرمين، بسبب الجرائم البشعة التي قاموا بها، وهذا ما يظهر في قول الراواي: «سنتصدى لهم، سنطردهم من أراضينا.»[8].

---

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 15.

[2]– المصدر نفسه، ص 16.

[3]– م نفسه، ص نفسها.

[4]– م ن، ص 101.

[5]– م ن، ص 16.

[6]– م ن، ص 15.

[7]– م ن، ص 54.

[8]– م ن، ص 20.

وهناك استباق لموت الشيخ "البهالي"، حين تنبأ البطل بذلك في قوله: «شعرنا أن الشيخ البهالي سيغادر منطقتنا إلى غير رجعة، وربما عاد إلى الدوار ليودعنا.»[1]، حين هاجم الشيخ البهالي بعصاه جنود الاحتلال الفرنسي، فقاموا بقتله وقطع رأسه.

- **الاستباق الخارجي:**

هو الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية، فيبدأ بعد الخاتمة ويمتد بعدها، لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة، والوصول بعدد خيوط السرد إلى نهايتها (استرجاع خارجي جزئي)، وقد يمتد إلى حاضر الكاتب، أي زمن كتابة الرواية (استباق خارجي تام)[2]، ومن أمثلته في روايتنا، قول "شداد" عندما أخبرنا بأنه سيتزوج من ابنة عمه: «سأتزوج قمرة الخمرية.»[3]، وقوله: «أحببتها، وحلمت كثيرا بالإنجاب منها ذرية كثيرة وبخاصة الذكور، اخترت لهم في أحلام اليقظة أسماء كلها.»[4]، كما تساءل بصيغة استباقية حين قال: «وتساءلت في حيرة هل سأتزوجها؟.»[5]، ولم تتحقق رغبة "شداد" في الزواج من خطيبته، لأن هذه الأخيرة قد استشهدت في مغارة الفراشيح مع سكان القبيلة، ولم نكن نتوقع موتها الفجائي.

ومن صيغ هذا الاستباق، المقاطع التالية: «تمنيت أن يرزق عمي زروق الأزهري بولد يؤنسه في هذه الحياة الريفية القاسية بعدما أنجب من ذهبية المغراوية أربع بنات أكبرهن قمرة.»[6]، وهي أمنية لم تتحقق، وقوله: «بعد زواجي، سيكون لي بندقية، أشتريها من منطقة مليانة وسأملك فرسا من خيول قبيلة فليتة.»[7]، وفي آخر الرواية، يقول شداد مؤكدا على تحقق أمنيته: «ثم أعطى لي بندقية قديمة كانت ملكا لوالدي الجريح.»[8].

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 32.

[2]- المصدر نفسه، ص 17.

[3]- م نفسه، ص 05.

[4]- م ن، ص 07.

[5]- م ن، ص 08.

[6]- م ن، ص ن.

[7]- م ن، ص 10.

[8]- م ن، ص 78.

وفي قول جدة راشد من والده (لالة عودة) على لسانه: «كانت هي أيضا يوم زواجي بحفيدتها قمرة الخمرية التي تعزها كثيرا وتشيد بخصالها في كل مناسبة.»[1]، و«ستغني في ليلة عرسنا كما وعدتني.»[2]، وهذا ما لم يتحقق بموت خطيبته.

وهناك أيضا قول راشد: «برنس أنيق تمنيت أن ألبسه في الليلة التي أحببت أن تظل موشومة في ذاكرة العائلة الشدَّادية والقبائل الظهراوية.»[3]، ولم يتمكن شداد من تحقيق حلمه بلبس ذاك البرنس الأنيق.

وهناك بشارة الشيخ "البهالي" لوالد الراشد، حين قال: «وسيكون لذرية ابنك شداد شأن عظيم، ومنهم عالم يؤلف الكتب.»[4].

- حركات السرد:

1/ تسريع السرد:

أ- الخلاصة:

هي إحدى حركات السرد السريعة، التي تتمثل في تلخيص العديد من الأحداث، التي حصلت في فترات زمنية طويلة في مقاطع صغيرة، و«هو ضغط فترة زمنية طويلة في مقطع نصي قصير.»[5]، حين يقوم صاحب العمل، بالمرور السريع على الأحداث الحكائية السردية دون تفاصيل، ومن أمثلتها: اختصار الراوي فترة مرت على "راشد"، أخبرنا فيها عن سيرة "زروق الأزهري"، التي سردها دون إيراد تفاصيلها، بقوله: «كما روى لنا ذلك حين حدثنا عن سيرته التعليمية في إحدى سهراتنا العائلية»[6].

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- م نفسه، ص نفسها.

[4]- م ن، ص 27.

[5] - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 80.

[6]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص18.

وهناك أيضا، حديث "راشد" عن "حمزة الناجي"، بقوله: «ثم عثر على الطفل وعمره وقتذاك إثنتا عشر سنة.»[1]، وقوله: «صار والدي قلقا جدا، على غير عادته، في كل ليلة، يلتقي رجال قبيلتنا في الخيمة الحمراء.»[2].

وحين أخبرنا راشد عن سبب عدم سفر العم "زروق" في سن العشرين، لم يتحدث بتفاصيل كثيرة عن تلك الفترة، بل اكتفى بذكرها قائلا: «لكن عمي زروق الأزهري كان يرغب في العودة إلى القاهرة أو السفر إلى جامع القرويين بمدينة فاس لمواصلة دراسته... وكانت سنه وقتذاك عشرون سنة.»[3].

وفي معرض حديثه عن ابن عمته قائلا: «كان هني الصغير في حدود اثنتي عشرة سنة، حفظ عشرة أحزاب من القرآن الكريم على والده خريج زاوية سيدي معمر بومكحلة.»[4].

وفي استعادته لذكريات الطفولة، يخبرنا "راشد" قائلا: «كنت جل الأوقات التي أقضيها على قمة الجبل الشامخ، أتوسد الصخرة الملساء.»[5]، وعن حلم الطفولة الذي رافق البطب "راشد"، يقول: «منذ تلك اللحظة نما في نفسي قلق غريب ظل يعذبني طوال الأيام، قضيتها أفكر في هذا الحلم.»[6]، وهو حلم المشاركة مع الأمير عبد القادر في حربه ضد العدو لتحرير مدينة الشلف.

وحين استعرض لقاء والدة حمزة الناجي بالعم "زروق الأزهري"، خبرنا أنها «ظلت تنصت باهتمام كبير إلى حديث عمي زروق الأزهري عن الحروب التي لم تهدأ نيرانها بالمنطقة منذ دخول الفرنسيس مدينة وهران.»[7].

---

[1]– محمد مفلاح، رواية أيام شداد، ص 08.

[2]– المصدر نفسه، ص 16.

[3]– م نفسه، ص 08.

[4]– م ن، ص 26.

[5]– م ن، ص ن.

[6]– م ن، ص 28.

[7]– م ن، ص 21.

ويقول راشد عما كان يتهدد القبيلة: «سمعت أنباء لم أدرك خطرها إلا حين صار يهدد أمن قبيلتنا، ثم جرت أحداث كثيرة بالمنطقة الشلفية في بداية العام 1845.»[1]، وهو بهذا لم يذكر تفاصيل ما حدث.

وذكر الروائي على لسان راشد: «المقاومة كانت شرسة، سقط في الحرب العديد من عساكر طابور بيليسي. في معركة الوادي الجاف استشهد خمسة وعشرون مجاهدا من قبيلتنا، من بينهم: مولاي الشاذلي، وجرح الحاج السنوسي...»[2]. لم يروي كيف جرت الحرب وأساليبها، واكتفى بنتائجها.

وعن الجدة يخبرنا "راشد" بقوله: «صارت متشائمة جدا منذ سماعها أسماء دي روفيقو، وبيجو، وكافينياك، وسانت آرنو، أسماء غريبة توحي بالخراب والقتل.»[3].

وفي معرض الحديث عن زواجه، يقول البطل: «قد حدد موعد عرسنا في الشهر الأخير من صيف عام 1845م.»[4]، وقد لجأ الروائي هنا، إلى اختصار الأحداث المتعلقة بزواج البطل من خطيبته، بتحديد موعد العرس فقط، دون التطرق لجميع التحضيرات المتعلقة باليوم الموعود، الذي ينتظره البطل بفارغ الصبر.

لقد لجأ الروائي للخلاصة، من أجل تسريع زمن الحكاية، ليتناسب إيقاعه مع سرعة زمن السرد.

- **الحذف**:

يؤدي الحذف إلى «اقتصاد السرد وتسريع وتيرته.»[5]، فهو «تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث.»[6].

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 29.

[2]- المصدر نفسه، ص 97.

[3]- م نفسه، ص 30.

[4]- م ن، ص 05.

[5]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 156.

[6]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- **الحذف الصريح:**

هو الحذف الذي يكون واضحا ومحددا في الرواية، بحيث يمكن للقارئ أن يحدد ما حُذِفَ زمنيا من السياق السردي، كأن يقول الراوي: (مضت سنة، أو ساعة، أو سنوات)، ومنه المثال التالي: «في الأيام الأولى لتلك المحرقة الرهيبة التي كادت تفقدني عقلي.»[1]، فهو لم يذكر الأيام، وإنما اكتفى بإسقاط المدة وذكر الحدث.

- **الحذف الضمني:**

وهي التقنية «التي لا يصرح بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها، من ثغرة في التسلسل أو إحلال الاستمرارية الزمنية.»[2]، ومنه المثال التالي: «بعد الصدمة التي أسقطتني أرضا، عشت أياما في مسكن جدي بوعلام المداح الذي اهتم كثيرا بحالتي النفسية.»[3]، وهنا أسقط الروائي جميع الأحداث، التي وقعت بعد هذه الفاجعة التي ألمت به، واكتفى بذكر عناية جده به، بعد الحالة النفسية الكئيبة التي مر بها.

- **الحذف الافتراضي:**

هو الحذف الذي يستحيل تحديد مكانه على الإطلاق، ويكون بعد حادثة يسترجعها النص[4]، ومنه المقطع التالي من الرواية: «ثم حدثنا ذات يوم عن محرقة "العوفية".»[5].

يعتبر الحذف بأنواعه المختلفة، تقنية هامة في السرد الروائي، إذ لا يمكن للروائي أن يستغني عنه، فهو يُمَكِّنُهُ من تجاوز الزمن الفائض، والأحداث غير المهمة أثناء السرد.

---

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 98.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 119.

[3]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 85.

[4]– إبراهيم السيد، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القص)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998م، ص 119.

[5]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 24.

2/ إبطاء السرد:

أ- المشهد:

نلاحظ في بعض الأحيان، وجود مشاهد تجبر السارد على الوقوف عندها في الرواية، ويتجلى ذلك مثلا في الحوار، كحوار والد "شداد" وجدته، وهذا فحواه: «كان والدي يتكلم بقلق كبير عن الجريمة البشعة التي صارت حديث الظهرة والقبائل والأعراش المجاورة لها، وقال بصوت خفيض:

- أحرق الوحش أبناء صبيح لم يرحمهم

توقفت جدتي عن الغزل وسألته بفزع:

- أحرقهم الوحش؟ تكلم يا وليدي بلعربي. أريد أن أعرف من هو هذا الوحش؟

حك والدي قفاه، وتمتم بحزن كبير:

- الكولونيل "كافينياك" أحرق العزل في المغارة

ومسح عينيه الصغيرتين السوداوين، ثم أضاف:

- إنه ضابط فرنسي قاسي القلب أخبرني عنه سي زروق الذي عاد منذ وقت قليل من ناحية بلدة عين ميران"[1]

وفي حوار آخر بين العم "زروق الأزهري" ووالد "شداد":

«- حانت الساعة يا سي بلعربي

رفع والدي عينيه نحو السماء الصافية، وتمتم:

- حفظك الله ورعاك.

ثم بمحبة:

- ستعود سالما غانما إن شاء الله.

هز والدي رأسه مرددا:

- إن شاء الله يا سي زروق.»[2].

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 14.

[2]- المصدر نفسه، ص 62.

وفي حوار جرى في الخيمة الحمراء بين "حمزة الناجي" وأفراد القبيلة، وهم يتحدوثون عن شيخهم القائد بومعزة: «شيخنا –نصره الله– لن يتراجع عن الجهاد، وسيواصل المقاومة حتى يطرد المغتصبين.

وسكت لحظة، ثم واصل قائلا بشدة:

– هؤلاء المجرمون لن يخرجوا من بلادنا ولن يهدأ لهم بال حتى إبادة كل السكان...

قال أحد الحاضرين بانفعال شديد:

– أرأيتم ما جرى لبني زروال؟...

تحرك مولاي الشاذلي في مكانه، وصاح بغضب:

– الله أكبر.. سيخزيهم الله. لن يفلحوا مأواهم جهنم وبئس المصير.

قال عمي حمزة الناجي:

– دولة الباطل ساعة، ودولة الحق إلى يوم القيامة.

وعم الصخب فتعالت أصوات ساخطة:

– لن نستسلم سنقاومهم.»[1].

– **<u>المونولوج الداخلي</u>:**

المونولوج هو «شكل لتمثيل العمليات الذهنية للشخصية في كلام مباشر (جمل بأفعال محددة بالزمن المضارع)، وتشير إلى الشخص الذي يكون مونولوجه بضمير المتكلم»[2]، كأن ذهنه مزدحم بالأفكار[3]، فهو حوار داخلي بين الشخصية وذاتها، ومن أمثلته في روايتنا، حين كان "شداد" في الجبل الشامخ، ورأى العساكر متوجهين لقبيلتهم، «فجأة رأيتهم فصحت مخاطبا نفسي المضطربة، والكلب المربوح، وكل من يريد أن يعرف ما يجري في المنطقة:

– العسكر .. العسكر..

– كررت العبارة في غاية الحيرة. تسمرت في مكاني. ما العمل؟

---

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 68.

[2]– مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، تر: باسم صالح حميد، دار الكتب العلمية، د ط، 2007م، ص 301.

[3]– المرجع نفسه، ص 165.

– هل أنادي سكان الدوار بصوت عال، أو أسرع إليهم لألقي عليهم بالخبر المفزع؟.»[1].

وفي حوار "شداد" مخاطبا نفسه وكله أمل أن يحرر بلاده: «قلت مخاطبا نفسي: "ياسيدي بن علي الشداد، أنتظر الريح التي بشرنا بها البهالي". لا ريب أن الريح الرواسي قادمة.»[2].

وفي إحالة على إدراكه للخطر، الذي أصبح يهدد البلاد، يقول: «قلت في نفسي: هذا زمن كل الأخطار، وغرقت في تفكير مضطرب.»[3].

كان للمشهد الحواري في رواية (أيام شداد)، دور بارز في إبطاء حركة السرد، من خلال تسليط الضوء على شخصيات الرواية المحورية والثانوية.

– **<u>الوقفة الوصفية</u>:**

هي محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفية، أو تحليل لنفسية الشخصيات، أو استطراد أي نوع، وتكون الغاية من الوقف، تعليق زمن الأحداث، في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة[4]، ومن أمثلتها نذكر المقطع التالي: «كنت كل يوم، بعد صلاة العصر، أبتعد من دوارنا الفوقاني، وألجأ إلى جبل يطل على الجهات الأربع لمنطقتنا الجبلية التي تغطيها غابات الصنوبر الحلبي والعرعر والحقول والبساتين الصغيرة، وتشقها وديان ذات أخاديد عميقة، وأنا على قمة هذا الجبل الشامخ.»[5].

هناك أيضا، وصف لجدة "راشد"، عندما كانت تبكي لسماعها من "زروق الأزهري"، ما فعله المحتلون بزوجات وبنات المقاومين، «ومسحت عينيها الصغيرتين العسليتين، ثم وضعت يمناها على جبينها المغضن الذي تزينه وشوم لها أشكال هندسية ومنها معين صغير يحيط به هلال، وعلى خدها الأيمن شامة، أما الجهة

---

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 74.

[2]– المصدر نفسه، ص 103.

[3]– م نفسه، ص 29.

[4]– ينظر، مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، ص 120.

[5]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 05.

اليسرى من أنفها الطويل فقد رسم عليها خطان متساويان، يشكلان الرقم أحد عشرة، رمز قبيلتها الأصلية المستقرة بناحية خلوق قرب وادي مينه.»[1].

وفي وصفه للشيخ "البهالي"، يقول شداد: «كان الشيخ البهالي، بعد عودته من سياحته، يرتدي عباءة خضراء ويعتمر شاشية حمراء ذات شرابة سوداء، متسخة الأطراف، كنا نسميها الشاشية التونسية، وكان ينتعل البومنتل الذي كنا نصنعه من جلد بقر يلف بقطع قماش ويشد بخيطان من الصوف وألياف نبات الدوم، وكانت بيمناه عصا غليظة منحوتة من شجر بلوط، يستند إليها في خطوه المتثاقل. بدا لي أنه شاخ وهزل كثيرا...»[2].

ومن أمثلتها كذلك، نجد القول الوارد على لسان شداد: «في أحد الأيام، وكنت أدفع بغلتنا إلى الزريبة القريبة من حقل التين الهندي على يمين البيدر، رأيت معلما جديدا على شكل "حويطة" عند السدرة، ترفرف عليه ثلاثة مناديل مزركشة، وعلى أحجاره شمعة مشتعلة.»[3].

أدت المقاطع الوصفية في هذا العمل الروائي، دورا مهما في إبطاء زمن السرد.

- **التواتر:**

هو مقارنة كل حدث في المتن، بما يقابله من أحداث في المبنى، وهذه العلاقة قد تأتي بأشكال متعددة، نذكرها على النحو التالي:

- **التواتر المفرد:**

حيث نجد نصا واحدا يروى في القصة مرة واحدة، تماما مثلما حصل مع جدة شداد، وهي تخبر حفيدها عن جرائم المغاطيس القادمين من وراء البحر، فقالت: «حدثني عنهم جدك المرحوم سي قادة، وأخبرني أيضا عن مشاركته مع والده سيدي بوجمعة في معارك تحرير وهران من الإسبان.»[4]، وقد ذكرت ذلك مرة واحدة فقط.

---

[1] – محمد مفلاح، أيام شداد، ص 26.

[2] – المصدر نفسه، ص 31.

[3] – م نفسه، ص 35.

[4] – م ن، ص 17.

ومن أمثلته كذلك، سرد العم "زروق الأزهري" لشداد، قصة احتلال مدينة مليانة، التي ذكرت مرة واحدة، حين قال: «مليانة الجريحة قاومت ببسالة ولم ينج من فيلق جيش العدو إلا عدد قليل من عساكره قتل منهم سبعة ضباط فرنسيس دفنوا في المدينة العريقة.»[1].

وهناك أيضا مقطع الشيخ "الحضري"، وهو يروي لشداد ووالده عن جريمة "بيجو"، وهذا ما يجسده النموذج السردي التالي: «وذكر لنا جريمة بيجو البشعة في أثناء هجومه على قبيلة فليتة في صيف سنة 1841. لقد حرق في حملته بعض الفلاحين العزل في "غار لغوال"، ولازالت آثار نيران الجريمة ظاهرة على جدران المغارة.»[2]، وقد حدثت هذه الواقعة مرة واحدة، ورويت مرة واحدة كذلك.

- **<u>التواتر التكراري</u>:**

هو تكرار الحدث الواحد، نتيجة الربط أو الصلة بين ذلك الحدث وأحداث أخرى، ونذكر لذلك مثال لجوء سكان القبيلة إلى غار الفراشيح على لسان شداد: «قرر الحاجد السنوسي وباستشارة شيوخ الدواوير، أن يلجأ بعض السكان وبخاصة النساء والصبيان والمرضى والمعاقين والشيوخ إلى غار الفراشيح.»[3].

وفي مقطع آخر، يعاد ذكر الحادثة على لسان شداد، حين قال: «ألمني منظر الشيوخ، والنساء، والأطفال، والمرضى، والمعاقين، وهم يتحركون بخطى سريعة نحو جهة غار الفراشيح.»[4].

وفي مثال آخر عن "شداد"، الذي ظل يتذكر ذلك اليوم المشؤوم، وهو يوم محرقة غار الفراشيح بما فيه من سكان قبيلته: «وأسرعت الخطى. استولت على قلبي مشاعر حقد غريب فكرت من جديد في ضحايا غار الفراشيح.»[5].

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 10.

[2]- المصدر نفسه، ص 42.

[3]- م نفسه، ص 79.

[4]- م ن، ص 81.

[5]- م ن، ص 96.

وقد بقيت هذه الحادثة، لصيقة بذهن "شداد"، الذي استحضرها غير ما مرة، كقوله مثلا: «يا للهول ! لم أنس اليوم المشؤوم.»[1]، وقوله أيضا: «في الأيام الأولى لتلك المحرقة الرهيبة التي كادت تفقدني عقلي.»[2].

ما نلاحظه من خلال تكرار هذه المقاطع، هو التداعي النفسي الذي انبثق عن حالات شعورية ونفسية مختلفة، مما أدى إلى تكرار هذه الصور والمشاهد.

- **التواتر المتشابه:**

يروي السارد في هذه التقنية، مرة واحدة ومن خلال نص واحد في القصة ما حدث مرات عديدة في الحكاية، ومن أمثلته الروائية، نذكر: «كنت كل يوم بعد صلاة العصر، أبتعد عن دوارنا الفوقاني، وألجأ إلى جبل يطل على الجهات الأربع لمنطقتنا الجبلية، التي تغطيها غابات الصنوبر الحلبي، والعرعر، والحقول، والبساتين الصغيرة.»[3]، فالروائي هنا، ذكر المكان الذي كان يقصده عقب كل صلاة عصر مرة واحدة، على الرغم من أنه كان يذهب إليه كل يوم.

وفي مثال آخر، يتحدث راشد عن الحضري التاجر المتجول، فيقول: «كنت أرى الحضري، الكهل النحيف صاحب الشوارب الغزيرة، كل أيام الخميس...»[4].

لم تخضع رواية (أيام شداد)، لوتيرة زمنية معينة تسير بانتظام، وإنما تراوح إيقاعها بين السرعة والبطء، فأصبحت كلوحة فسيفسائية متكاملة، تسهم في البنية السردية لهذا العمل.

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 97.

[2]- المصدر نفسه، ص 98.

[3]- م نفسه، ص 05.

[4]- م ن، ص 39.

الفصل الثالث
شعرية المكان الروائي

المبحث الأول: مفهوم المكان.

1- مفهوم المكان.

أ- لغة.

ب- اصطلاحا.

جـ- فنيا.

المبحث الثاني: أنواع الأمكنة.

أ- الأمكنة المفتوحة.

ب- الأمكنة المغلقة.

جـ- أماكن الانتقال.

المبحث الثالث: المكان في روايات محمد مفلاح: شعلة المايدة -همس الرمادي- شبح الكليدوني- أيام شداد.

المبحث الأول

مفهوم المكان

إذا كـان مفهوم الـزمن الروائـي، قد شـابته بعض الاختلافات والتباينـات، نتيجـة تعدد المدارس الأدبية التي تبنته وخلفياتها المعرفية، فإن المكان الروائي لم يكن ببعيد عن ذلك الاختلاف والتباين، وهذا ما دفع **هنري ميتران Henri Mitterrand**، إلى القول بعدم «وجود نظرية مشكَّلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسارات أخرى متقطعة.»[1]، ونتيجة لذلك، ظهرت العديد من المصطلحات، التي عوض بها الباحثون والدارسون مصطلح المكان، نذكر منها: الحيز، والفضاء، والخلاء... وغيرها، وستكون لنا معها وقفة مطولة، عند الحديث عن توظيفها لدى النقاد، لاسيما العرب منهم.

1- مفهوم المكان لغةً:

وردت كلمـة (مكـان) فـي معظـم معـاجم اللغـة العربيـة، ومنهـا (لسـان العـرب)، الـذي جـاءت فيـه بمعنيـين، أولهمـا: أن المكـان جـاء تحـت الجـذر مـن مـادة (كـون)، بمعنـى «الموضـع، والجمـع: أمكنـة، وأمـاكن، توهّمـوا بـالميم أصـلا حتـى قـالوا تمكّن في المكان»[2]، وثانيهما: أنها جاءت من مادة (مكن)، فقال: «والمكان الموضـع، والجمـع: أمكنـة، وأمـاكن: جمـع الجمـع، قـال ثعلـب: يبطـل أن يكـون مكانـا فعـالا، لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دل هذا، علـى أنـه مصـدر من كان، أو موضع منه.»[3].

وفي اللغة اللاتينية:

Place : (nf)

1- Dans une agglomération espace découvert public on abontissent plusieurs rues.
2- Partie d'espace, enderoit.
3-Situation condition dans laquelle se trouve.
4-Position dans un classement.
5-Situation, emploi.[4]

---

[1]- نقلا عن: عمر عيلان، الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي (دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة)، منشورات جامعة قسنطينة، دط، 2001م، ص 212.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ص 134.

[3]- المصدر نفسه، مادة (مكن)، ص 133.

[4] -Voir, Dictionnaire Hachette, p1589.

أما في معجم (تاج العروس)، فقد عرفه **الزبيدي** بقوله: «والمكان هو الموضع المحاذي للشيء.»[1]، كما جاء في كتاب (العين) للفراهيدي: «المكان في أصل تقدير الفعل مِفعْل، بأنه موضع لكينونته، غير أنه لما أجروه في التصريف مجرى الفعال، فقالوا: لو مكّنّا له، وقد تمكّن، وليس بأعجب من تمسكن من المسكين، والدليل على أن المكان مفعل، أن العرب لا تقول: "هو منّا مكان كذا وكذا إلا بالنصب.»[2].

ب- <u>مفهوم المكان اصطلاحا:</u>

اختلفت الآراء حول مفهوم المكان، وتباينت التعريفات من مختلف العلوم، كعلم الفلسفة، وعلم الاجتماع، والنقد الأدبي، إذ شغل مفهوم المكان علماء الفلسفة قديما وحديثا، فأفلاطون يعرفه بأنه: «الحاوي للموجودات المتكاثرة، ومحل التغيير والحركة في العالم المحسوس، عالم الظواهر الحقيقي.»[3]، كما «صرح بأول استعمال اصطلاحي للمكان إذ عده حاويا وقابلا للشيء»[4]، وهو بذلك، «لا يقبل الفساد، ويوفر مقاما لكل الكائنات ذات الصيرورة والحدوث.»[5]، وهو ليس بقديم، بل حديث، اقتضته ضرورة وجود العالم، كالزمان تماما، وهو باق ببقاء الزمان، ومصيره مرتبط بمصيره دواما وزوالا[6].

---

[1]- الزبيدي محمد مرتضى بن محمد الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد المنعم خليل إبراهيم والأستاذ كريم سيد محمد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007م، ج20، ص 94.

[2]- الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، 2003، ج4، ص 161.

[3]- نقلا عن: محمد علي عبد المعطي، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1984م، ص 124.

[4]- جنداري إبراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001م، ص 167.

[5]- حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط1، 1987م، ص 27-28.

[6]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أمـا "أرسـطو" فيـرى أن المكـان هـو: «الحـاوي الأول، وهـو لـيس جـزءا مـن الشيء، لأنه مساو للشيء المحوي، وفيه الأعلى والأسفل.»[1]. بعد تعريفات الفلاسفة، نجد أن مفهوم المكان أصبح يحتل مكانة مرموقة وواسعة في الفلسفة.

نسـتخلص مـن تعريفـي " أفلاطـون" و"أرسـطو"، أن المكـان: «ملتصـق بحيـاة البشر لأنهما يريان أن البشر تدرك المكان ادراكا حسيا مباشرا.»[2].

أما بالنسبة للفلاسفة المسلمين، مثل: **الكندي**، و**الفارابي**، و**إخوان الصفا**... وغيرهم، فقد أجمعوا على تعريف واحد للمكان، فقالوا: «المكان: السطح الباطن للجسم الحـاوي، الملامـس للسـطح الظـاهر للجسـم المحـوي، وهـو الفـراغ المتـوهم الـذي يشـغله الجسم، وينفذ فيه أبعاده، ويرادفه الحيز.»[3].

حاول علماء الاجتماع بدورهم، إيجاد مفهوم آخر للمكان بأصول سوسيولوجية وعقائديـة، فهـاهو دوركهـايم –مـثلا– يطالعنـا بقولـه: «إن مقـولات الفكـر اجتماعيـة المصـدر، فلقد ولـدت مقولات الفكر، ومـن ضـمنها: مقولـة الزمـان والمكـان، فـي بـاطن الدين، ونشأت عن الدين، فهي إذن نتاج للفكر الديني، والدين خير ما يمثل المجتمع، إذ إنه ظاهرة اجتماعية من الطراز الأول.»[4].

ومـن بـين علمـاء الاجتمـاع، الـذين كـان لهـم رأي فـي قضـية المكـان، نـذكر: **مارسيل جيرانت**، الذي قال عنـه: «إن التصـور المكـاني فـي الفكـر الصـيني القديم، هـو تصـور ربـاعي الشـكل، حيـث أن الأرض رباعيـة الهيئـة، وتنقسـم إلـى عـدد مـن المربعات.»[5].

إن المكـان فـي الحقيقـة، هـو البيئـة التـي يعـيش فيهـا الإنسـان، ولا شـك أن الإنسان هو ابن بيئته، «فالمكان هو قرين الحياة الأساسية، بل هو مادتها، فهو الذي

---

[1]– عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دون بلد، ج11، ط1، 1984م، ص 461.

[2]– حسين فهد، المكان في الرواية البحرينية، دراسة في ثلاثة روايات (الجدوة، حصار، أغنية الماء)، ط1، دار فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، 2003، ص 55.

[3]– حسين فهد، المكان في الرواية البحرينية، ص 57، وينظر: كتاب (التعريفات) للجرجاني، ص 277.

[4]– شاهين أسماء، جماليات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا، ص 13.

[5]– كمنجي ذكريات مدحت، جماليات المكان في الرواية النسوية الأردنية، دار الثقافة، الأردن، 2011، ص 17.

يقترح الفعل ويسمح به، وهو الذي يقع عليه الفعل ويتحتم، والفعل صانع الذات، وصانع الحياة للكائن البشري، ولا سبيل إلى ترجمة مزاولته للحياة، إلا بالانطلاق منه والارتداد إليه.»[1].

ويرى الروائي **خيري شلبي** –في حوار خاص معه– حين سُئِلَ عن المكان: «هو البطل في كل الحياة، هو الأخير والأول، نحن جزء من المكان، ألسنا أبناء الأرض؟، أي أن المكان هو الذي أنتجنا، ودماؤنا مكونة من أديم الأرض وتربتها، وفي ظني أنا، لا زمان بغير مكان، فالمكان هو الذي يحتوي الزمان ويحدده ويؤطره، وفي الدراسات المعاصرة، تشهد الأبحاث كلها بأن الإنسان ابن بيئته، والباحث في بيئته، فمكوناته هي مكوناتها.»[2].

أما الناقدة **سامية أسعد**، فقد انحصر مفهوم المكان عندها، بقولها: «يتخذ أهمية خاصة في القصة القصيرة، لأن هذه القصة تعتمد على التركيز في كل شيء، لا سيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث، ومن ثم يتحتم على الكاتب أن يحسن اختياره، وأن يصفه بإيجاز بقدر الإمكان، وأن يُبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل.»[3].

وقد عرَّف الدكتور **جميل صليبا** المكان، قائلا: «المكان: الموضع، وجمعه: أمكنة، وهو المحل Lieux، المحدد الذي يشغله الجسم، وهو مرادف للامتداد، ويرادفه الحيز.»[4].

---

[1]– عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2003م، ص 475.

[2]– عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، دون بلد، ط 1، 2009م، ص 275.

[3]– نقلا عن: أحمد زنبير، المكان في العمل الفني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد29، آذار 2006م، ص 13.

[4]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، ص 412.

قد يُطْلَقُ المكان الروائي دون قيد أو تحديد، ليدل على المكان داخل النص الأدبي، سواء أكان مكانا واحدا أم عدة أمكنة، أما حين يراد التمييز بين مصطلح (المكان) ومصطلح (الفضاء)، فإن مفهوم المكان ينحصر في المكان المفرد داخل النص الأدبي، بينما يدل الفضاء على مجموع الأمكنة التي تدخل في شبكة من العلاقات فيما بينها داخل النص، كما يشمل أيضا الإيقاع المنظم للحوادث ووجهات نظر الشخصيات، بحيث يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان، ليغدو هذا الأخير جزءا من الفضاء، وليس مساويا له[1]. أما الدكتور **حسن بحراوي**، فلا يقيم تمييزا بين مصطلح (الفضاء) ومصطلح (المكان)، فقد يستخدم المصطلحين للتعبير عن دلالة واحدة، وإن كان قد حدد سلفا عنوانا فرعيا لكتابه هذا، هو: (الفضاء والزمن والشخصيات)، مما يدل على أن الفضاء– من وجهة نظره– لا يشمل الزمن والشخصيات[2].

وقد عرفه "ابن منظور" بقوله: «فضا/فضى: المكان الواسع من الأرض والفعل: فض، يفضو، فضوا، فهو: فاض وقد فضا المكان وأفضى، إذا اتسع. أفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأوصله في فرجته وفضائه وحيزه.»[3].

ويذهب عبد الملك مرتاض باتجاه آخر، حين يترجم مصطلح (المكان) بمفردة أخرى هي (الحيز)، وفي نظره – أن الفضاء أعم وأكبر– وهذا ما جاء به قوله: «لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما ينصرف استعمال الحيز لدينا، إلى النتوء، والوزن، والثقل،... وغيرها، في حين أن المكان في العمل الروائي، وَقْفٌ على مفهوم الحيز الجغرافي وحده[4]. وقد لقي رأيه هذا، رفضا من قبل

---

[1]– ينظر، حميد لحميداني. بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 34.

[2]– ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي–الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 27.

[3]– أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، ج4، مادة (ف ض ا)، المطبعة الأميرية بولاق، مصر، ط1، 1300هـ، ص 44.

[4]– ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المقالة 5، 1998م، ص 21.

العديد من النقاد، الذين يرون أن (الحيز) بهذا المعنى، بعيد كل البعد عن المعنيين اللغوي والاصطلاحي[1].

وقد تأتى هذا الخلط بين المصطلحات، لاسيما في الدراسات المبكرة في حقل الرواية العربية، نتيجة للاختلاف في ترجمة لفظة Space الإنجليزية، ولفظة Espace الفرنسية، فالدراسات التي تابعت الجهود الفرنسية، اكتفت باستخدام مصطلح المكان، للدلالة على كل أنواع المكان، ولم يكن معنى (الفراغ) بمفهومه الحديث قد نشأ، فلما تطورت المفاهيم، واتسعت الرؤية، استعاضت الجهود الفرنسية بالمكان (محدودية الموقع) عنه بالفضاء، بمفهومه الأوسع والأشمل، في حين تمسكت الدراسات الإنجليزية بمفهوم المكان، ليؤدي دلالته المحددة في النصوص السردية[2].

ولحسم الخلاف الحاصل في تحديد المصطلح، فإن المكان يمثل «البنية الصغرى المحددة، مثل: المقهى، والبيت، في حين أن الفضاء يمثل البنية الكبرى الواسعة والشاملة، التي تحوي جميع الأمكنة، المتخيلة، والمرجعية، والمبثوثة جميعا على امتداد النص.»[3].

---

[1]– ينظر، شلاش غيداء أحمد سعدون، المكان والمصطلحات المقاربة له (دراسة مفهوماتية)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد11، العدد2، د ب، د ت، ص 241–262.

[2]– ينظر، إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001م، ص 06.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

جـ- مفهوم المكان فنيا:

المكان فنيا، «فهو مكان متخيل لأن النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا، له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة»[1].

ويعرف "غاستون باشلار" المكان الأدبي على أنه: «المكان الملموس بواسطة الخيال، لن يظل محايدا خاضعا لقياسات وتقسيم مساحة الأراضي، ... وهو شكل خاص في الغالب، ومركز اجتذاب دائم، ذلك لأنه يركز الوجود في حدود حتمية.»[2].

ويشكل المكان عنصرا من العناصر الفنية الحيوية، التي يقوم عليها بناء العمل الأدبي الروائي، فهو يؤدي دورا مهما في تشكيل النسيج العام للنتاج الروائي، وهو العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل الروائي بعضها ببعض، من: شخصيات، وأحداث، وسرد، وحوار، أي أنه الإطار العام والوعاء الكبير، الذي يشد أجزاء العمل كافة، وهو الجزء المكمل للحدث، وأرضية الفعل وخلفيته[3]، «فالمكان هو الفسحة التي تحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم.»[4]، وبالتالي يمكننا القول: «إن العمل الأدبي يفقد خصوصيته وأصالته إذا فَقَدَ المكان.»[5].

والمكان في الرواية، «يجب أن يكون عاملا، وفعالا، وبَنَّاءً فيها، سواء أكان هذا المكان باهتا، أم كان واضحا، أم عاصفا في حركته، أم ساكنا في ثقله، متدفقا في سيولته، أم كثيفا وضاغطا.»[6]. والمكان «لا يعتبر عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ

---

[1]- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص 129.

[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 1984، ص 60.

[3]- ينظر، عبد الرحمن حمدان، المكان في رواية (بكاء العزيزة) لعلي عودة، https://drabedhamdan.wordpress.com/

[4]- خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا)، مؤسسة اليمامة، الرياض، ط1، 2000م، ص 60.

[5]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 78.

[6]- منصور نعمان نجم الديلمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1990م، ص 15.

أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كله.»[1].

وقد أكد "هنري ميتران" على أهمية المكان، عندما جعل الوعي عاملا فعالا في الصيغة الشكلية له، حيث قال: «المكان هو الذي يؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة.»[2].

ونشأ الاهتمام بالمكان الفني، «نتيجة لظهور بعض الأفكار والتصورات، التي تنظر إلى العمل الفني، على أنه مكان تُحَدَّدُ أبعاده تحديدا معينا، وهذا المكان من صفاته أنه متناه، غير أنه يحكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي، الذي يتجاوز حدود العمل الفني.»[3].

إن المكان ليس حقيقة مجردة، وإنما يظهر من خلال الأشياء، التي تشغل هذا الفراغ أو الحيز، وقد اهتم الروائيون اهتماما بالغا بمفهوم المكان، هذا العالم الحسي الذي تعيش فيه شخصياتهم، وقاموا بتجسيده تجسيدا مفصلا ودقيقا، باعتباره المسلك الذي تسلكه الشخصية، وهو مرآة لطباعها، فهو يعكس حقيقة الشخصية، ومن ناحية أخرى، إن حياة الشخصية تفسِّرها طبيعة المكان الذي ترتبط به[4].

وفي دراستيهما للعَالَم الروائي، يثمِّن **رولان بورناف** Roland Bornav و**ريال أولي Réal Ouellet**، القيمة الكبيرة التي يكتسيها المكان، ويذهبان إلى أن الروائي، «يوفر دائما الحد الأدنى من الإشارات الجغرافية، التي قد تكون مجرد معالم بسيطة لإطلاق خيال القارئ، أو لإطلاق اكتشافات ممنهجة للأماكن.»[5].

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، ص 33.

[2]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2000م، ص 160.

[3]– يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، دار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص 23.

[4]– voir, Jean Paul Goldenstein, Pour Lire Le Raman, paris Gembloux, 1985, p94

[5]– Roland Bornaf et Réal Ouellet, l'univers du roman, universitaires de France,1972

إن المكان في العمل الأدبي عموما، في الرواية خصوصا، ليس مجموع الأشياء الملموسة والظاهرة فحسب، بل هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ، شيئا محتمل الوضوح بواقعيتها، فحسن استغلال المكان من شأنه[1]، «أن يضفي على جو القصة حيوية، لأنه يمثل البطانة النفسية للقصة.»[2].

وأخيرا، «يمكن أن نَعُدَّ المكان في الرواية، بمثابة الأرضية، التي نستشعر بها جزئيات العمل، وإن وَضُحَ المكان، وَضُحَ الزمن الروائي، وبالتالي يكون المكان طريقة لرؤية النص السردي.»[3].

[1]– ينظر، إبراهيم بغدادي، دلالة المكان في رواية (مدن الملح)، ص 20.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن: بفلين فريد جورج بادة، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1987م، ص 217.

[3]– ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي (دراسات نقدية)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، د ت، ص 39.

المبحث الثاني

أنواع الأمكنة

تنوعت نظرة النقاد حول تحديد أنواع المكان الروائي وأقسامه، تماما مثلما اختلفوا في تحديد مفهومه، والمصطلحات التي تماثله وتشاكله، وينبع ذلك التنوع من تنوع المرجعيات الثقافية لكل واحد منهم[1].

لعل أول من لفت أنظار الدارسين لهذا العنصر الروائي، نذكر: **غاستون باشلار Gaston Bachelard**، في كتابه (جماليات المكان)، حيث تركزت دراسته حول المكان ذو البعد النفسي، وأظهر أنه ليس ساكنا، بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان.

وقد صنف **غالب هلسا** المكان إلى أنواع مختلفة، هي[2]:

1- المكان المجازي: هو الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، وهو محض ساحة لوقوع الأحداث، ولا يتجاوز دوره التوضيح، كما لا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث.

2- المكان الهندسي: هو الذي تصوره الرواية بدقة محايدة، وتنقل أبعاده البصرية، فتعيش مسافاته، وتنقل جزئياته من غير أن تعيش فيه.

3- المكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات، وأفكارها، ورؤيتها للمكان، والتفاعل معه، والعيش فيه، وتقديمه من خلال زاوية محدودة، تخدم الإطار العام للرواية، بحيث يتحول المكان نفسه إلى عنصر فاعل.

4- وأخيرا هناك المكان المعادي، الذي يتمثل في المعتقلات، والسجون، وأمكنة الذكريات المؤلمة الحزينة، والغربة، والمنفى.

وقد اعترض بعضهم على هذه التقسيمات، ورأى أن المكان كله، مجازي في الرواية، كما لا يمكن أن نقول: مكان هندسي، وآخر معيش، لأن جميع الأماكن لها أبعاد هندسية، ولأن المكان المعادي يظل بدوره فضاء، ومنه فإن هذه التصنيفات لا داعي لها، لأنها تقوِّم إدراكنا لأهمية الفضاء، حين تعزله عن الزمان[3].

---

[1]- ينظر، محمد خالد محمود قنن، المكان ودلالاته في روايات بشرى أبو شرار، رسالة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف أ/ دكتور محمد بكر البوجي، جامعة الأزهر، غزة، 2016م، ص 11.

[2]- ينظر، أحمد زياد محبك، جماليات المكان في الرواية، https://www.diwanalarab.com/

[3]- ينظر، دار ابن هانئ، الرواية العربية (واقع وآفاق)، ص 396.

يرى **يوري لوتمان** أن اختيار المكان وتهيئته، يمثلان جزءا من بناء الشخصية البشرية، فقد قيل: قل لي أين تحيا، أقل لك من أنت، والذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تتبسط خارج هذه الحدود، لتصبغ كل ما حولها بصبغتها، وتسقط على المكان قيمها الحضارية[1]، والنماذج الاجتماعية، والدينية، والسياسية، والأخلاقية، تتضمن –وبنسب متفاوتة– صفات مكانية، تارة في شكل تقابل: السماء/الأرض، وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية، حين تعارض بين الطبقات العليا/الدنيا، وتارة في صورة صفة إطلاقية، حين تقابل بين اليمين/اليسار...، وكل هذه الصفات، تنتظم في نماذج للعالَم، تطبعها صفات مكانية بارزة، وتقدم نموذجا إيديولوجيا متكاملا خاصا بنمط ثقافي معطى[2].

ويتجاوز "لوتمان" العرض النظري لمفهوم التقاطب، إلى الممارسة النقدية، فيحلل شعر **تيوتشيف** من خلال ثنائية: الأعلى/الأسفل، ويربط الطرف الأول بـ (الاتساع)، والطرف الثاني بـ (الضيق)، ثم يدل بـ (الأسفل) على النزعة المادية، ويدل بـ (الأعلى) على النزعة الروحية، لينتهي بعد مجموعة من التقابلات، إلى أن (الأعلى) هو مجال الحياة، وأن (الأسفل) هو مجال الموت[3].

وفي إطار التحدث عن المكان الفني، نظر "لوتمان" إلى العمل الفني نظرة خاصة، لأن هذا الأخير محدد المساحة: (اللوحة الفنية، أو التمثال، أو القصيدة، أو الرواية)، فمن جانب يشغل العمل الفني مكانا معينا، ومن جانب آخر يمثل المكان المشغول، حقيقة أوسع من مساحته وأشمل منه، تتمثل في العالم اللامتناهي، بدليل أن كل الأعمال الفنية، تشكل مجتمعة مع بعض الأمكنة المعينة، فكرة حول العالم وما يحتويه، وإدراكنا له لا يتحقق إلا بالإحساس العميق إزاء ما يحمل من أفكار، على أساس أن تواجد هذا العنصر، يمثل جانبا من جوانب فنيته[4].

---

[1]– ينظر، محمد جودي، شعرية الشخصية والمكان الروائي في (عائد إلى حيفا) لغسان كنفاني –من البنية إلى الدلالة–، مذكرة ماجيستير في تخصص الدراسات الأدبية، جامعة الجزائر2، 2011م–2012م، ص 50.

[2]– ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 34.

[3]– ينظر، محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 69.

[4]– ينظر، محمد جودي، شعرية الشخصية والمكان الروائي في (عائد إلى حيفا) لغسان كنفاني، ص 51.

حدد الناقد حسن بحراوي في كتابه (بنية الشكل الروائي)، أنواعا للفضاء حسب رأيه، وقد جاءت مبنية على التقاطب الضدي على النحو التالي[1]:

- أماكن الإقامة.
- أماكن الانتقال.

أما أماكن الإقامة/المكوث، فقد قسمها إلى: أماكن الإقامة الاختيارية (فضاء الأحياء والشوارع)، والأماكن الاجبارية (فضاء السجون).

وقد قسم المكان إلى أنواع، وفقا لمعايير وأسس معينة، كالسلطة التي يخضع لها المكان، كما عند **مول ورومير**، وهي:

«-عندي: وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي مكانا حميما وأليفا.

-عند الآخرين: وهو المكان الذي يشبه الأول في نواح كثيرة، ولكنه يختلف عنه من حيث أنني بالضرورة أخضع فيه لوطأة سلطة الغير، ومن حيث أنني لا بد أن أعترف بهذه السلطة.

-الأماكن العامة: وهذه الأماكن ليست ملكا لأحد معين، لكنها ملك للسلطة العامة (الدولة)، النابعة من الجماعة، والتي يمثلها الشرطي المتحكم فيها، ففي كل هذه الأماكن، هناك شخص يمارس سلطته، وينظم فيها السلوك، فالفرد ليس حرا، ولكنه في قبضة أحد يتحكم فيه.

-المكان اللامتناهي: ويكون هذا المكان بصفة عامة، خاليا من الناس، فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد، مثل: الصحراء، وهذه الأماكن لا يملكها أحد، ولا يتحكم فيها أحد، كما أنها تفتقر إلى الطرق، والمؤسسات الحضارية، وإلى السلطة.»[2].

أما **شاكر النابلسي**، فقد ذكر لنا أنواع المكان، التي استنبطها من روايات "غالب هلسا"، هذا الأخير الذي عني بالمكان اعتناء كبيرا، فذكر منها على سبيل المثال[3]:

---

[1]- ينظر، محمد خالد محمود قنن، المكان ودلالاته في روايات بشرى أبو شرار، ص 15.

[2]- سيزا قاسم، المكان ودلالاته (بحث ضمن كتاب جماليات المكان)، مجموعة من الباحثين، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988م، ص 61-62.

[3]- ينظر، محمد خالد محمود قنن، المكان ودلالاته في روايات بشرى أبو شرار، ص 12.

«-المكان الإنبائي أو الافتتاحي: وهو المكان الذي يقوم بتقديم الأمكنة التي تليه مباشرة، كما ينبئ عن طبيعة الأمكنة التي تليه.

-المكان الحنيني: وهو المكان الذي يذكرنا بالماضي، أكثر مما يذكرنا بنفسه.

-المكان الرمزي: وهو المكان الذي يرمز به الروائي لمكان آخر.

-المكان الرحمي: وهو المكان الذي يشبه رحم الأم، والذي يبعث الدفء، والحماية، والطمأنينة، في أيام الطفولة، مثل: بيت الطفولة، والقرية، ويظل عالقا في الذاكرة طول العمر.»[1].

وقسم **ياسين النصير** المكان[2]، إلى «ثلاثة أقسام، هي:

-المكان المفترض: يوضح المكان المفترض، ومصداقية هذا الواقع، أن الكاتب يسعى عبر إلغاء تاريخه الوطني، وجغرافيته الحية، إلى تأكيد مبدأ المواطنة المشاعة، المبنية على افتراض أن كل الأماكن صالحة، وأن العيش في ضفافها، هو الميدان الأكثر حرية للإبداع.

-الأماكن المغلقة: وقد سماها ياسين النصير: الأماكن الموضوعية، والأماكن المغلقة ليست إلا أمكنة فرضتها الأوضاع العامة، كالسجون مثلا، أو بيوت العزل السياسي.

-الأماكن العامة: وهي التي لم تكتسب هوية خاصة داخل العمل الفني، وسمى ياسين النصير مثل هذه الأمكنة: بأمكنة البعد الواحد، أي تلك التي لا تمتلك إلا بعدها الكلاسيكي المحدد، فالبيوت بيوت عامة، والشوارع شوارع عامة.»[3].

---

[1]- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 15-16.

[2]- ينظر، محمد خالد محمود قنن، المكان ودلالاته في روايات بشرى أبو شرار، ص 12.

[3]- ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، ص 09-10.

- **أبعاد المكان:**

1- البعد الذاتي النفسي:

المكان الذي لا يثير مقدارا معينا من المشاعر، تعاطفا أو تناثرا، قلما يستحوذ على اهتمام الفنان، وإخفاء البعد النفسي أو الشعور عن المكان، يبدأ من لحظة اختياره لاستخدامه في العمل الفني الروائي[1]، فللمكان علاقة قوية بالإنسان، إذ «يرتبط الإحساس بالمكان بمزاجية الإنسان...»[2]، فهو ذلك البعد العاكس للانفعالات السلبية والايجابية، «وإن الحالة النفسية وتطورها لدى الشخصية ،تجعلها ترى المكان الواحد بأكثر من رؤية، تبعا لتطور المزاج النفسي والمكون الفكري.»[3].

2- البعد التاريخي الزمني:

هو المكان الذي «لا ينفصل عن الزمان، وهو ما يدعوه بـ (الزمكانية)، ويتكون من العلاقة الناشئة بين الأمكنة والتاريخ، أو التاريخ والأمكنة، وتلعب هذه الثنائية الدور الأساس في حركة الأحداث، ومنح الحبكة ثراءها ودلالتها.»[4]، فكل استحضار للزمان يستلزم حضورا للمكان، «وهو أكثر التصاقا بحياة البشر من حيث خبرة الإنسان بالمكان، وإدراكه له يختلف عن خبرته وإدراكه للزمان.»[5].

3- البعد الواقعي الموضوعي:

نرى في هذا البعد، أن الروائي المبدع يلتزم بنقل الواقع بكل موضوعية، وطبعا يهتم بنقل الواقع بجمالية فنية، من أجل جذب القارئ للنص الروائي، وكأنه ينقل لنا تجربة معيشة في روايته، كما أنه مكان الرواية[6]، «ليس المكان الطبيعي، وإنما

---

[1]- ينظر، صالح صلاح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص 55.

[2]- عبد المنعم زكريا بلقاضي. البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الكويت، ط1، 2009م، ص 146.

[3]- عثمان عبد الفتاح، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، مطبعة القدم، 1982م، ص 80.

[4]- الخفاجي أحمد رحيم كريم، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، 2012م، ص 425.

[5]- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني (المكان والدلالة)، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف، ع6، 1986، ص 79.

[6]- ينظر، عجوج فاطمة الزهراء، المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، إشراف: أ.د عقاق قادة، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2017م-2018م، ص 34.

النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا»[1]، بحيث تتحكم اللغة الروائية في نسج الأمكنة، وإن الرواية هي الشكل الأدبي الأقوى، والتغيير الأنسب عن واقع يتغير بسرعة[2]، فواقعية المكان «تتجلى في بعده الجغرافي، الذي ينقله المؤلف الضمني، من عالم الفضاء الروائي، فيسهم في إبراز الشخصيات، وتحديد كينونتها المصبوغة بصبغة المكان، فيبدي منذ الوهلة الأولى، عناية شديدة بالوقوف على خصائص المكان...»[3].

4-البعد الاجتماعي[4]:

مهما كان المكان، فإن له بعدا اجتماعيا، ما دام يضم أشخاصا يتفاعلون مع مكوناته، والبعد الاجتماعي في المكان الروائي، يختلف من نص لآخر، والمعنى الذي يتضمنه الخطاب الروائي (المكان/القرية)، أو (المكان/المدينة) في اللغة، والعادات، والتقاليد، والانتماءات السياسية...، تختلف هي أيضا بدورها. والبعد الاجتماعي يتضح من خلال مكوناته، «فمحتويات المكان الروائي، لها أغراض ووظائف تؤديها، سواء على المستوى الفني، أو المباشر، فلكل غرض وظيفته المباشرة والواضحة، لكننا حين ننظر إليه من الناحية الفنية، فإن هذا الغرض يتعدى وظيفته الأولى، و يكتسب وظيفة أخرى، غير التي صُنِعَ من أجلها.»[5].

4- البعد الهندسي:

يلجأ الروائي أحيانا، إلى إلباس المكان أشكالا هندسية متنوعة، ممَّا يضفي عليه، قياسات وقوالب معينة، وهذا النوع من الأمكنة، نجده في الرواية، عندما يشرع

---

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص 61.

[2]- ينظر، عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005م، ص 65.

[3]- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 142.

[4]- ينظر، إبراهيم بغدادي، دلالة المكان في رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، مذكرة لنيل شهادة الماستر، إشراف: د. زكري بحوص، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2015م-2016م، ص 25.

[5]- إبراهيم بغدادي، دلالة المكان في رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، ص 24، نقلا عن: محمد بن بادة، ضمن كتاب: الرواية العربية واقع وآفاق، دار بن رشد، لبنان، ص 224.

صاحبها في وصف المكان، الذي تعيش فيه الشخصيات، والذي تحصل فيه الأحداث[1]، فَوَصْفُ المكان ليس جغرافيا ولا إيديولوجيا، «وإنّما هندسي، بغية التفنن فيه، فيكون مربعا، أو مستطيلا، أو دائريا،... وغيرها، من الأشكال المتعددة، إذ يأخذ المكان بعدا هندسيا، أي يدخل التوصيف الهندسي في لغة الوصف، من خلال اصطباغ الأبعاد الهندسية عليه، واستخدام المصطلحات المتداولة فيه، أي تحديد المكان من خلال شكله الهندسي، والمكان في مجمل أحوالهِ، يشير إلى المشهد أو البنية الطبيعية، أو الاصطناعية، التي تعيش فيها الشخصية الروائية، وتتحرك وتمارس وجودها، كما يضم قطع الأثاث، والديكور، والأدوات كافة، بمختلف أنواعها واستعمالاتها، كما يشغل الوقت من اليوم، وما يترتب عليه من أضواء مختلفة، أو ظلمة، والطقس بكل أحواله، وتدخل ضمن المكان: الأصوات، والروائح كذلك.»[2].

[1]– ينظر، فريدة لعتيقي، سهيلة تواتي، شعرية المكان رواية (جلدة الظل من قال للشمعة أف؟) لعبد الرزاق بوكبة أنموذجا، مذكرة لنيل الماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، 2012م–2013م، ص 19.

[2]– الشنطي محمد صالح، المكان في الرواية السعودية (التوظيف والدلالة) – رواية (الموت يمر من هنا) لعبده خال نموذجا، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، السعودية، 2003م، ص 248.

أ- <u>الأماكن المفتوحة</u>:

هي أماكن ذات مساحات كبيرة، تزخر بالحركة والحياة، «فالفضاءات المفتوحة، تتمثل في الأماكن الشاسعة، واضحة المعالم، البادية للعام والخاص، دون سردية، وتتمثل هذه الأماكن في: الأسواق، والمقاهي، والساحات، والشوارع، وتسمى عادة بالأماكن العامة، وقد تدخل في معنى الضياع أو الخطر، كما قد تحمل معنى الحرية أو التواصل»[1]، و« تكون متاحة لجميع الشخصيات الروائية، ولا تَحُدُّهَا حواجز، وتسمح للشخصية بالتطور والحرية.»[2].

ويعرفها عبد الحميد بورايو هذه الأخيرة بقوله: «ونقصد هنا بانفتاح الحيز المكاني: احتضانه لنوعيات مختلفة من البشر، وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية، وتتصل هذه الأماكن المفتوحة، بفضاءات محدودة وغير محدودة، كالبحر، والغابة، والصحراء، والشوارع، والجسور، وهي بدورها توحي بالحرية، والانطلاق، والانسجام مع الذات.»[3].

ب- <u>الأماكن المغلقة</u>:

يمثِّل المكان المغلق غالبا، الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة، لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة، لأنها تمثل الملجأ أو الحماية، التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة[4].

ويعرِّف **الشريف جبيلة** الأمكنة المغلقة، بتلك التي «ينتقل بينها الإنسان ويشكِّلها حسب أفكاره، والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره، وينهض

---

[1]- محمد سليمان التوبغلي، المكان الروائي، مجلة الملك سعود، المجلة5، العدد2، ص 379.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 162.

[3]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، ص 148.

[4]- ينظر، عبد الله خضر حمد، روائع قرآنية (دراسة في جماليات المكان السردي)، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 121.

المكان المغلق كنقيض للمكان المفتوح، وقد تلقف الروائيون هذه الأمكنة، وجعلوا منها إطارا لأحداث قصصهم، ومتحرَّكا لشخصياتهم.»[1].

ويحتل السجن «مكان الصدارة، ثم يضيف الأماكن المغلقة، مثل: البيت، أو الغرفة، التي تدل على الأمان، والأماكن المغلقة لا تفتأ تحافظ على الذكريات، وتتيح لها في الوقت ذاته، الاحتفاظ بقيمتها الأساسية كصور، فالبيت هو عالم الإنسان الأول، وهو وحده الذي يعطي للوجود قيمة، ويوحي عند أكثر الناس بالدفء، والاستقرار، والأمان، والبساطة.»[2].

جـ- <u>أماكن الانتقال</u>:

تسمى أماكن الانتقال، بأماكن «المسارات»[3]، التي تنتهي أو تفضي إلى أمكنة أخرى، وتكون أمكنة المسارات: الشوارع في المدن، أو الأزقة الضيقة، والمتربة، في الأحياء الشعبية، والقرى، والأحياء الشعبية الفقيرة، أو قد تنتهي هذه الشوارع والأزقة إلى مصباتها، وهي المدن، والقرى، والأحياء الشعبية الفقيرة، أو قد تنتهي هذه الطرق إلى الساحات، أو الباحات، أو الأحواش، بوصفها أماكن مصبات[4].

إن الانتقال من مكان إلى آخر، يستتبعه تحوُّل في الشخصية، فالانغلاق في مكان محدد، يعبِّر عن الجمود، والعجز، وفقدان القدرة على الفعل والانسجام، وقد يزداد المكان ضيقا وانغلاقا، لتجد الشخصية نفسها حبيسة غرفة. لكن رغم هذا الانتقال، فإن المكان المركزي، يبقى نواة الأمكنة في العالم، سواء في تصورنا الذهني، أم في ممارساتنا اليومية[5].

هناك من ركز على أنطولوجية المكان، تماما مثلما فعل **غاستون باشلار Gaston Bachelard** حين درس أماكن الألفة والأماكن المعادية.

---

[1]- الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتاب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010م، ص 204.

[2]- ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 44-45.

[3]- عبد الصمد زايد، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 09.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- ينظر، عز الدين المناصرة، شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة التبيين، الجاحظية، العدد01، 1990م، ص 25.

أ- أماكن الألفة:

يَعُدُّ "غاستون باشلار" في كتابه (جماليات المكان)، هذا النوع من الأمكنة، على أنها «التي نحب، وهي أمكنة مرغوب فيها، وترتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان، والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية، وقيم متخيَّلة، سرعان ما تصبح هي القيم المسيطرة. إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال، لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية فحسب...»[1].

ب- الأماكن المعادية:

أشار "غاستون باشلار" في كتابه (جماليات المكان)، لهذا النوع من الأمكنة، لكنه لم يركز عليها أثناء تطبيقه، يقول في هذا الشأن: «المكان المعادي أو العدائي هو مكان الكراهية والصراع، ولا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا، والصور الكابوسية.»[2].

يعتمد "باشلار" دائما في دراسته هذه، على موقف الشخصية اتجاه هذا النوع من الأمكنة، وأنه الذي يدور فيه الحديث عن المواضيع التي تثير الانفعال، دلالةً على أن المكان، أليفا كان أو معاديا، تُحدده مواقف الشخصية اتجاهه، بعيدا عن أي تفصيل يخصه في حد ذاته.

---

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 31.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الثالث

شعرية المكان في روايات محمد مفلاح: شعلة

المايدة -همس الرمادي- شبح الكليدوني- أيام شداد.

1- المكان في رواية (شعلة المايدة):

- أماكن الإقامة:

من خلال هذا النمط، نستشف أحيانا اختيارية، وأحيانا أخرى إجبارية هذه الأخيرة، حسب مواقع الأفراد وتصرفاتهم فيها، فالأماكن الاختيارية تتحرك فيها الشخصيات كما تشاء، وتكون تحت سيطرتها، عكس الإجبارية التي تكون تحت سيطرة غيرها، وتكون فيها مقيدة وخاضعة لسلطتها.

تمثل رواية (شعلة المايدة)، لحظة شعورية تكشف عن الوعي النفسي لشخصية البطل، وتناغمها مع حركة العقل وإدراكه، بحيث تتدفق دلالة المكان ورمزيته، وتتشكل التقاطبات والعلاقات معه في أعمق صورة، وقد ساعد على ذلك، تقاطب الصراعات في الحياة الداخلية لها مجتمعة، من: اضطراب، وحزن، واطمئنان، وسعادة.

احتوت رواية (شعلة المايدة) على أماكن واقعية، تمركز أغلبها في جبهات القتال، حيث تدور معظم أحداث الرواية، وتعيش شخصياتها، وقد اجتهد الكاتب في منح أماكن عمله أبعادا واقعية، عن طريق خلق تشابه بينها وبين الحقيقي، بواسطة الوصف والتقديم التفصيلي، ونستحضر في هذا الصدد، قول الروائي: «ثم خرج من الخيمة قاصدا الجهة الجنوبية الشرقية فصعد روابي الجبل حتى وصل قمته المطلة على سهول مينه، وجبال الونشريس، وربوة غليزان، وجلس تحت شجرة البلوط..»[1]، وقوله أيضا: «ثم واصل راشد سيره في درب ضيق حتى وصل قمة جبل زموره الذي تغطيه أشجار الزيتون البري. اقترب من زيتونة كانت منتصبة بجانب صخور ملساء.»[2].

أ- أماكن الإقامة الاختيارية:

- الخيمة:

تعتبر الخيمة رمزا من رموز الحياة البدوية، التي تحيل على الرعي وحياة الحل والترحال، والخيمة لها ارتباط تاريخي بالمجتمع الجزائري، فهي تعبِّر عن وجوده

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص20.

[2]- المصدر نفسه، ص24.

الحضاري، كما تُعْتَبَرُ أحيانا شكلا من أشكال التعبير عن هويته، وهي تمثل شهادة حية على ارتباط الجماعة بالمكان (الأرض/ التراب) الذي تعيش فيه.

وقد قدمت رواية (شعلة المايدة)، الخيمة في سردها للأحداث، كبيت من البيوت، لأن الشخصية اتخذتها منزلا أصليا، فنجد:

- **خيمة "الشيخ الطاهر"**:

تم وصف هذه الخيمة بمجرد دخول "راشد" إليها، بقول الروائي: «وحين وصل خيمة شعر الماعز الباهتة الألوان حنى جسمه الطويل النحيف، ونزع خفه المتهرئ عند فتحتها الأمامية...»[1]، وقد ذكر الكاتب في وصفه لهذه الخيمة، شعر الماعز بوصفه المادة الأولية لصناعتها، ومكونها الأساسي، وأما لونها الباهت، فيحيل على قِدَمِهَا، حتى يرسم للقارئ صورة واضحة عن الحالة الاجتماعية للشخصيات التي تسكنها.

وعندما كان "راشد" يستعد للسفر إلى مازونة، تم وصف هذه الخيمة من جديد، يقول "مفلاح": «وفي يوم جميل من فصل الخريف استيقظ راشد باكرا بعدما قضى ليلته متقلبا في فراشه القديم، ثم أشعل الشمعة المثبتة على حجرة صغيرة ملساء ونهض بخفة، ارتدى جبته التي كانت معلقة بإحدى ركائز الخيمة، لف عمامته على رأسه الحليق، لبس خفه المصنوع من جلد الماعز، حمل إناء طينيا سكب فيه بعض الماء من القربة...[2]» ، كما وصفها في قوله: «وبعد صلاة المغرب، وصل راشد خيمة والديه المتواضعة...»[3]، وقوله: «اتجه راشد نحو جناح الخيمة المخصص للطبخ فوجد والدته جالسة على جلة شاة وهي تحرك ذراع الطاحونة اليدوية...»[4]، وكل هذه الأوصاف، كانت بغرض تبيان المستوى الاجتماعي لهذه العائلة.

أدت هذه الخيمة دورا محوريا في الرواية، ففيها تم تحديد مستقبل البطل الدراسي، بالسفر إلى مازونة، بناء على طلب والده "الشيخ الطاهر"، وتحقيقا لحلم جده

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص39.

[3]- م نفسه، ص223.

[4]- م ن، ص225.

"الهاشمي"، وعلى الرغم من عدم رغبة "راشد" في مغادرة الدوار لأول وهلة، غير أنه كان مجبرا في الأخير، بَرًّا بوالده وطلبه، وشعورا منه بالمسؤولية العظيمة الملقاة على عاتقه، ليصبح عالما مشهورا مثلما تمنى جد والده، وهذا ما تؤكده الأمثلة التالية: «ابتسم الشيخ الطاهر ولم يعلق. سُرَّ بكلام ابنه النحيف الذي أصبح يعلق عليه الأمل في مواصلة سيرة أجداده العلماء.»[1]، وفي مثال آخر: «سيتابع راشد دراسته بمازونة.»[2]، وقوله أيضا: «نحن نريده أن يصبح عالما شهيرا مثل سيدي عبد الحق.»[3]، وكذلك: «أنعش الأمل قلب الشيخ الطاهر الذي ظل ينتظر منذ سنة سفر ابنه إلى مدرسة مازونة.»[4].

وفي المقابل، يرصد لنا الروائي شعور "راشد"، وموقفه من هذه القضية داخل الخيمة، بقول الروائي: «وشعر راشد بأن والده يحمله مسئولية عظيمة، ولم يجد أي عذر للمكوث في الدوار.»[5]، وفي حواره مع والدته، يؤكد بعد أن: «تناول منها الكوب الذي كان يحتوي على حليب ساخن، ثم قال لها مواسيا:

– لن يهدأ لي بال حتى أعود إلى الخيمة»[6].

وقد رصد لنا الروائي أجواء الحزن، بعد مغادرة البطل للخيمة، بقوله: «وخرج من الخيمة التي سادتها أجواء كئيبة...»[7]، «وكأنه يطارد بحركاته الخفيفة بعض القلق الذي ظل يساوره منذ خروجه من الدوار.»[8]، وقد امتد هذا القلق، حتى بعد عودته من مازونة: «حين اختلى راشد للنوم في زاوية الخيمة، شعر بقلق عميق يستولي على كيانه كله. لقد وجد يمينة السمراء قد تزوجت من مسعود الخماس..»[9]، وفي كل هذه

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص37.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– م نفسه، ص نفسها.

[4]– م ن، ص38.

[5]– م ن، ص39.

[6]– م ن، ص40.

[7]– م ن، ص46.

[8]– م ن، ص47.

[9]– م ن، ص96.

الأمثلة، دلالة على علاقة شخصية البطل الوطيدة بهذا المكان، ومنه كل أفراد العائلة الذين كانوا يسكنونها.

وعلى الرغم من كل مشاعر الحزن والقلق، التي تملَّكت "راشد" قبل مغادرة الخيمة، وحتى بعد عودته إليها مباشرة، فقد عَمَّتْ في المقابل، مشاعر الفرح بعد العودة من مازونة، حين: «التقى رجال العرش في خيمة الشيخ الطاهر والتفوا حول راشد الذي حدثهم كثيرا عن الخليفة وقيادته الحكيمة لجند البايليك أثناء الحرب، وتكلم عن شجاعته التي أثارت إعجاب الداي وحاشيته.»[1]

تعددت دلالات الخيمة في الرواية، وانعكس شكلها البسيط والمتواضع، على الشخصيات التي تقطنها أو تزورها، فقد شكلت مركزا لصنع القرار الأبوي، في مقابل طاعة الابن المطلقة، والتسليم برأي والده، كما حددت توجهات "راشد" العلمية، ووساوسه بفقدان من يحب بمجرد الخروج منها، وهو ما حصل فعلا في نهاية الأمر.

الظاهر أن حياة "راشد"، قد تميزت بالتنقل في سبيل طلب العلم من منطقة إلى أخرى، والحرب التي شارك فيها ضد الإسبان لتحرير وهران، طبعت في نفسه مظاهر عدم الاستقرار، والقلق، والخوف، والتفكير الدائم في المستقبل، لأنه لم يفكر قط في المغادرة، ولكنه كان مجبرا على عدم الرد أو إبداء الرفض، ومنه كانت الخيمة مكان الاستقرار والهدوء التام، على عكس الخروج منها، وتجريب حياة جديدة لم يختبرها من قبل.

والخيمة كمكان، لم يكن اختيارا اعتباطيا من الكاتب، وإنما كان تجسيدا لوقائع الحال آنذاك في عهد الاحتلال الإسباني، وتجسيدا لحالة الخوف والترقب الدائمين، فقد خرج الأهل والسكان من بيوت الشعر (الخيام)، ليسهل الفرار عليهم إلى الغابات والجبال. وكانت الخيمة تجسيدا لواقع البطل "راشد" المعاش، وانعكاسا لشخصيته الهادئة، فقد كان مرتبطا بوضعه الطبيعي، الذي عكرته المسؤولية الملقاة على عاتقه، وأصبح يتنقل من منطقة إلى أخرى، وهذا ما سلَّم به البطل في حديثه مع أفراد عائلته،

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص91.

حيث جاء فيه: «هل كتب عليك السفر في هذه الحياة القاسية؟ ثم التفت نحو مهدية وقال لها بصوت باك: – هذا قدرنا..»[1]

وفي نهاية الرواية، غادر البطل بيئته الطبيعية، واستقر بمعسكر مع عائلته الصغيرة، بعدما نصحه عمه بذلك، في قوله: «وقال له الحاج يحي ناصحا:

– خذ عائلتك وارحل بسرعة. وهران في حاجة إلى أمثالك.»[2].

– **الأضرحة**:

تمثل الأضرحة في رواية (شعلة المايدة)، حاضنة تداعيات الواقع الجزائري خلال فترة حكم الأتراك، ورصد ملامح الحياة الاجتماعية، والفكرية، والعقائدية، السائدة آنذاك، وهي تمثل رمزا ذا قداسة، وتقوى، وصلاح، في العرف الشعبي، وهي مكان لالتماس البركة، والخير، والدعاء المستجاب، حتى أصبحت الأمكنة تُنسب إليها وإلى أوليائها، وأصبحت أكبر الأمنيات مرتبطة بزيارتها، وهذا ما يؤكده المقطع الحواري التالي، الذي جمع "راشد" بصديقه "محمد الشلفي": «قد يرزقنا الله شهادة في مدينة سيدي عبد الرحمان.

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

– أتمنى أن تسمح لي الظروف بزيارة ضريح سيدي عبد الرحمان.»[3].

وقد ظهرت رغبة "راشد" الشديدة في زيارة هذا الضريح بالذات، وهذا ما أكده قول الروائي: «وازداد راشد رغبة في زيارة ضريح سيدي عبد الرحمان الثعالبي. ولكنه أجل تحقيق رغبته إلى ما بعد انتهاء الحرب.»[4]، وقد تحققت الرغبة بمجرد انتهاء الحرب ضد الإسبان، «فقد أسرع الخطى في أزقة حي القصبة حتى وصل مقام سيدي عبد الرحمان الثعالبي ذي القبة البيضاء الرائعة المؤلفة من ثمان زوايا. وعند باب المقام الخارجي لاحظ فوقه نقشا يضم أبياتا شعرية مكتوبة بالخط الكوفي. دخل قاعة

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص116.

[2]– المصدر نفسه، ص228.

[3]– م نفسه، ص62.

[4]– م ن، ص80.

المقام وهو يرتجف بهرته جدرانها المزينة بزليج ملون تتخلله كتابات عربية بالخط الشرقي والفارسي، ثم وقف مع الزوار عند الضريح المغطى بتابوت خشبي، وتلا سورة الفاتحة بصوت متهدج. كاد يبكي من فرط السعادة الممزوجة بالرهبة. ودعا بحرارة لوالده وأفراد عائلته، وعاد إلى معسكر البايليك بعدما حقق أمنيته الغالية.»[1].

وقد زار "راشد" ضريح سيدي امحمد بن عودة، وهو في طريقه إلى وهران، وهذا ما يظهر في المقطع السردي التالي: «ثم توجه بخطى سريعة إلى ضريح سيدي امحمد بن عودة، فدخل فناءه الفسيح، ونزع خفه ثم دار حول القبر المغطى بقماش حريري أخضر طرزت في وسطه بالخيط المذهب آيات قرآنية، وعلى أطرافه كتبت أسماء الله الحسنى واسم النبي (ص). ثم صلى ركعتين ورفع يديه بالدعاء الحار.»[2].

وكانت هذه الزيارة، فرصة لتعرف "راشد" على العادات والطقوس المُمَارَسَةِ بهذا الضريح، بعد الحوار الذي جمعه مع خادم ضريح سيدي امحمد بن عودة، الذي أخبره كذلك، «عن وعدة الولي الصالح التي تقام كل سنة في بداية فصل الخريف فقال له راشد:

– سأحضر إن سمحت لي الظروف بذلك.»[3].

وفي حوار آخر بين الخادم والبطل، يختلط الديني بالسياسي، وتصبح هذه الأضرحة وغيرها، وسيلة لتأطير السكان، وكسب ودهم والتقرب إليهم، يقول الخادم في هذا الشأن: «الباي الأكحل رجل فاضل يحترم زاوية سيدي امحمد كثيرا. عند كل زيارة للمنطقة، ينزل من على فرسه قبل أن يجتاز وادي مينه ثم يقصد ضريح الولي الصالح مشيا على الأقدام، ولا ينسى أن يتبرك بخيمة سيدي امحمد وخلوته المباركة...الباي يعرف جيدا فضل سيدي امحمد وقبيلته في مقاومة الأسبان. تاريخنا عريق يا بني.»[4].

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص74.

[2]– المصدر نفسه، ص117.

[3]– م نفسه، ص118.

[4]– م ن، ص ن.

وفي مقام آخر، تتأكد أهمية زيارة هذه الأضرحة عند الحكام الأتراك، وهذا ما أخبر به "أحمد العسكري" راشد ورفاقه، حين أكد لهم على أن الخليفة، قد زار ضريح سيدي بوعبد الله، ثم توجه إلى ضريح سيدي واضح، وبعد ذلك قصد ضريح سيدي عابد، قبل أن يعسكر بالبطحاء، «وأنهى أحمد العسكري كلامه بالحديث عن الخليفة الذي اشتهر باحترامه الشديد للصلحاء وزيارة أضرحتهم طلبا للبركة.»[1].

ومما يؤكد على تعلق هذا الخليفة بزيارة الأضرحة، ومكانتها العالية عنده، أنه حين قصد مدينة مليانة، نُصبت خيمته بساحتها، وبعد الاستراحة «توجه إلى ضريح سيدي أحمد بن يوسف.»[2]، وهنا بالذات حدَّث "محمد الشلفي" البطل "راشد" عن هذا الولي الصالح: «الذي التقى القائد عروج بمنطقة كرشتل، وحاوره بواسطة ترجمان، ولما عرف الولي الصالح مقاصد عروج من وراء دخوله الجزائر، أيده على مقاومة الإسبان، وأصبح حليفا للأتراك، ولكن موقفه المؤيد لهم على مواجهة الغزاة لم يمنعه من مراسلة خير الدين للإفصاح عن تحفظاته من حكم الأتراك، إذ قال له: "إن حكمك لا يجري علينا ولا على نسلنا ولا على ما تعلق بنا ولا على نسلهم، فإن رهبتم أحسنتم وإن خالفتم عوقبتم."»[3]، وهذا الكلام الأخير الصادر عن الولي الصالح، يؤكد هيبته ومكانته في نفوس الحكام الأتراك.

كان الحكام الأتراك يعلمون جيدا، موقع أولياء الله الصالحين في نفوس الجزائريين، ولهذا استخدموهم لاستثارة النفوس على الجهاد والحرب، فقد أمر الباي مرة، بوضع الرايات على المدافع: «وقد أوتي بعلم الولي الصالح سيدي امحمد بن عودة الذي كانت قبيلة فليتة تكافح تحت رايته، فأمر الباي بوضعها على أحد المدافع الأمامية.»[4].

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص72.

[2]– المصدر نفسه، ص74.

[3]– م نفسه، ص75.

[4]– م ن، ص206.

شكلت الأضرحة –إذن– أمكنة جذب واستقطاب للشخصيات، فكثيرا ما كانت هذه الأخيرة تلجأ إليها، وتتوسل إلى الله بأوليائها، لتتخلص من هموم الحياة ونوائبها، ولتبتعد قدر الإمكان عن التفكير المادي، وتدخل جو التفكير الروحي والصفاء النفسي.

كان غرض الروائي من الأضرحة، استحضار ذكرى الأجداد والأولين، واستلهام بطولاتهم وأمجادهم بشكل غير مباشر، وكل ذلك من شأنه إضفاء بعض الإشراق والفرح على الواقع المعاش، وشحن الناس بالطاقات الإيجابية، ومواجهة مشاكل الحياة العصبية.

مع مجيء الحكم العثماني، ظهر التصوف الشعبي، والطرقية، وثقافة الكرامات، ومناقب الأولياء الصالحين بشكل مكثف، كون هؤلاء كانوا قد تعودوا على العزلة والخلوة في عبادتهم، وتجريد أنفسهم من الشهوات والمغريات، وطلَّقوا الدنيا واهتموا بالآخرة، وكانوا يتبركون بها وبأوليائها، بإقامة الشواهد وبناء القباب على قبورهم.

تعتبر الأضرحة كذلك، أمكنة ذات دلالات رمزية، لاعتقاد الناس بوجود قوى غيبية فاعلة، لها علاقة مباشرة مع هذه الأخيرة وأوليائها، وإيمانهم الدائم بأن الولي الصالح، لازال صاحب فعالية مؤثرة، وتسمى قدراته في العرف الشعبي بالبركة، وغالبا ما تكون مصبوغة بصبغة دينية، امتدادا للإيحائية التي اعتقد فيها الإنسان منذ القدم.

ب– <u>أماكن الإقامة الإجبارية</u>:

– <u>مرقد المدرسة بمازونة:</u>

يُصَنَّفُ هذا المرقد في خانة الأمكنة الداخلية، ويكون الإنسان فيه مقيدا، ومرتبطا به فقط، وهو المكان الذي انتقل إليه البطل برغبة من والده، «وقضى راشد أيامه الأولى بمرقد المدرسة. وظل يفكر تارة في والديه وبخاصة بأمه الحزينة على فراقه، وتارة أخرى في يمينة السمراء التي ازداد خوفه عليها...»[1]، وكان «راشد يقضي أوقات فراغه في مطالعة المخطوطات بمكتبة المدرسة.»[2].

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص49.

[2]– المصدر نفسه، ص55.

كما «أمضى راشد جل أوقاته في حلقات الدرس، يتلقى الشروح في مختصر الشيخ خليل بن إسحاق...»[1].

إن التحاق البطل "راشد" بهذه الأمكنة، أتاح له فرصة تاريخية للمشاركة ضد العدوان الإسباني، وهو أخيرا «سيغتنم الفرصة، ليشارك في صد العدوان على مدينة الجزائر.»[2].

لقد أتاحت هذه الأمكنة للبطل "راشد"، رغم عدم رغبته الأولى في الانتقال إليها، فرصة الخروج عن السيطرة العائلية، لينتقل إلى عالم مغاير تماما للذي ترعرع فيه، مما سمح له بالتحرر أكثر، والأخذ بزمام الأمور كما يراها هو شيئا فشيئا.

- **مازونة:**

هي المدينة التي انتقل إليها "راشد"، بهدف تحقيق حلم جده، ونزولا عند طلب والده، وإن كان هذا الانتقال عن كره وعدم رغبة في الأول، إلا أنه قد تأقلم معه جيدا، فقد «بهرته مازونة ذات البناءات المتينة، وأعجبه موقعها الذي يشرف على حوض الشلف.»[3].

- **رباط المايدة:**

أصل كلمة الرباط من الخيل، واللفظ مأخوذ من المصدر: الربط، والفعل: رابط، يرابط، بمعنى: أقام، ولازم المكان[4].

يطلق مصطلح الرباط على الأمكنة التي تُنشأ كمواقع حربية، لحماية البلاد وحراستها من هجمات الأعداء، وهي في الأصل عبارة عن بيوت للاعتكاف، والعبادة، وتعليم الشريعة، وتدريس الطلبة، ويلتقي الشيوخ فيها، منقطعين لمدة يختارونها حسب طاقاتهم، للتعمق في المعارف الدينية والمعرفية، ولممارسة تدريباتهم الروحية. وإذا كان الرباط على الثغور، فإن أهم وسيلة للطلبة المرابطين، هو التسلح الروحي لمجاهدة

---

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 55.

[2]- المصدر نفسه، ص61.

[3]- م نفسه، ص49.

[4]- ينظر، موصدق خديجة، الرباط في مدينة وهران وبعده الثقافي والعلمي، المجلة الجزائرية للمخطوطات، الجزائر، العدد 12 ، جانفي 2015م، ص316.

العدو، والرباط غير خاضع لطريقة بعينها، إلا أنه منفتح في كثير من الأحوال على التعاليم الصوفية[1].

وباعتبار أن الساحل الجزائري، معروف بمساحته الشاسعة، فقد تركزت الأخطار حول هذا الأخير، وشُنَّت المحاولات الواحدة تلو الأخرى لإخضاعه، ومن ثمة احتلال بقية البلاد، ولهذه الأسباب انتشرت الرباطات في أرجاء البلاد، على طول هذا الشريط الساحلي، وتمركزت في المناطق الحساسة منه[2].

وفي الرواية، حديث عن مدينة وهران الساحلية، التي كانت تتوفر على عدد من الرباطات، التي يرابط بها الطلبة والعلماء، بهدف التعبد، والحراسة، والدفاع عن البلاد، وسنخصص الحديث –حسب الرواية– عن الرباط الطلابي (رباط إيفري)، ودوره الاستراتيجي في معركة تحرير المدينة، وقد أسسه الباي "محمد بن عثمان"، وجاء فيه على لسان البطل: «لقد علمت من المشايخ أنه كان بوهران رباط يسمى "صلب الفتح" وكان يقع في الشمال الشرقي للجبل. وسمعت منهم أنه كان يقيم فيه المجاهدون للعبادة والدفاع عن ثغور الإسلام.»[3]، وقد أمر الباي بأن: «يقيم في الرباط كل طلبة المدارس والكتاتيب»[4]، وأنه «لن أسمح لأي طالب بالتخلف عن هذا الموعد الحاسم.»[5]، كما منع التدريس بكامل الولاية، وحصرها في هذا الرباط، حين «رفع الباي سبابة يمناه نحو الأعلى ثم حركها قائلا:

– سيتوقف التدريس في كامل أنحاء البايليك ولا يسمح به إلا في رباط المايدة. هذا قراري ولا رجعة فيه. ومن يرفض تطبيقه سيتعرض للعقوبة الشديدة.»[6]، كما بعث الباي برسوله إلى مدينة مازونة، ثم توجه إلى المدرسة التي يتواجد بها "راشد"، وأخرج رسالة ومدها للشيخ "أبي طالب": «... ثم دعاه إلى حث الطلبة على المشاركة برباط

---

[1]– ينظر، بلبراوات بن عتو، المدينة والريف، دار كوكب العلوم للنشر والتوزيع والطباعة، الجزائر، ج2، 2016م، ص682.

[2]– موصدق خديجة، الرباط في مدينة وهران وبعده الثقافي والعلمي، ص318.

[3]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص181.

[4]– المصدر نفسه، ص182

[5]– م نفسه، الصفحة نفسها.

[6]– م ن، ص181.

إيفري.»[1]، وأجابه الشيخ قائلا: «سأكون مع الطلبة في مقدمة المرابطين بجبل المايدة...»[2].

وقد شجع الباي على الانضمام إلى هذا الرباط، باستخدام مختلف الوسائل والطرق، مثل: الإعفاء من الضريبة، والسماح للمنخرطين بالحرث على ضواحي مدينة وهران، وهذا ما ورد في الرواية من خلال المقطع التالي: «أي شخص يلتحق برباطات سيدي معروف، والبريدية، وتانسالت، تسقط عنه المطالب المخزنية، ويسمح له بحرث أرض تلك الجهة.»[3]، وقد طلب من العالم الشيخ "محمد بن عبد الله الجيلالي" رئاسة هذا الرباط، «انتشرت الأخبية والخيم بالرباطات، وانشغل الطلبة بدراسة الفقه والنحو والتصوف، وأصبحوا لا يبرحون رباطهم إلا في الأوقات التي يعلن فيها عن ظهور الإسبان من خلف أسوار وهران، أو حين يغامر الإسبان والمغاطيس بالاعتداء على الدواوير المجاورة للمدينة. وفي الليل كان الطلبة يتلون القرآن الكريم وصحيح البخاري والمدائح النبوية، وهذا ما كان يثير الرعب في صفوف الإسبان ويزيدهم قلقا على مصيرهم.»[4].

وكانت هذه الرباطات، تخضع لإشراف الباي مباشرة، كما عمل على تموينها بنفسه، أين قام بتزويدها بالمؤونة والغذاء، وهذا ما ظهر في حوار الباي مع الطلبة، حين قال لهم: «سأزودكم ببعض البنادق كما سأكلف من يدربكم عليها»[5]، كما أرسل للمشرف عليه، «كمية هامة من السيوف والبنادق والبارود ليوزعها على المرابطين ويدربهم عليها. واهتم كثيرا بإطعام الطلبة فبعث إليه بالسمن والزيت والشاة والبقر.»[6].

---

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص185.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– م نفسه، ص182.

[4]– م ن، ص 101.

[5]– م ن، ص189.

[6]– م ن، ص196

كان الباي يتواصل مع المشرف على هذه الرباطات عن طريق الرسائل، «لم يكن من السهل تسيير الرباط بعدما ازداد عدد الطلبة. أصبح الباي نفسه يتابع شخصيا شؤون الرباط. فلا يمر يوم دون أن يبعث برسائله إلى الشيخ الجيلالي للإطلاع على ظروف الحياة بالرباط.»[1].

وتَشَكَّلَ الرباط في ذلك المكان، كحتمية وضرورة مفروضة على الطلبة، وقد عبَّر عن الانغلاق، والانسداد، والتحديد، والانعزال، وقد ارتبطوا به فقط، طيلة فترة مكوثهم هناك، وكانوا خاضعين لسيطرة الآخرين، كما شَكَّلَ نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل.

هدف الروائي من خلال استعراض هذا المكان، هو إيصال فكرة أن تحرير مدينة وهران ومرساها، لم يكن صنيع الحكام الأتراك وحدهم، وإنما بتضافر جهودهم مع أهل الرباط، كما أنه لم يكن عملا ماديا وجهاديا فقط، بل كان عملا إلهيا وربانيا، تحكمت فيه قوة غيبية، وبشرت به رؤيا "الشيخ جلول"، التي تحققت في نهاية المطاف.

2- **الأمكنة المفتوحة:**

- **المدينة:**

تعد المدينة بوصفها مكانا، ركيزة أساسية في الأعمال الروائية، وهي تتميز باتساع الرقعة، والتنوع الفكري والثقافي لساكنيها، والبطل "راشد" هو الشخصية الرئيسية التي تحركت أكثر من غيرها في فضاءاتها، وذكرتها بمرجعيتها الواقعية. ومن خلال تقنية الوصف، تتحول كلمات السارد إلى آلة تصور لنا المدينة، وهذا ما يظهر مثلا في المقطع التالي، الذي يصف فيه العاصمة: «... راح يتأمل المدينة التي ظهرت بمبانيها العجيبة المتراصة على منحدرات جبل بوزريعة، وبدت له ملتحمة ببعضها البعض وكأنها تحتمي من هجمات الغزاة، أعجبته بنايات حي القصبة العتيق وعرف من محمد الشلفي أن الجزائر بناها الفينيقيون وكانت تسمى إيكوسيوم وتعني جزيرة الشوك، أو جزيرة الطيور الغير الطاهرة، وقد عرف الرومان اسمها فأصبحت تعرف

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص196.

بإيكوسيوم وجددها بلكين بن زيري، ولما دخلها الأتراك في القرن السادس عشر ميلادي ازدادت المدينة اتساعا...»[1].

من خلال هذا المنطوق السردي، يعبر لنا السارد عن طريقة دخول "راشد" إلى المدينة العاصمة، التي مثلت مكانا جديدا ومميزا بالنسبة له، وقام بوصفها وصفا مجملا، ممزوجا بملامح التأثر بتمظهراتها السطحية، وتماسك أبنيتها، كما تم رصد تاريخها على لسان صديقه "محمد الشلفي"، لِيُعَرِّفَ القارئ على امتدادها الحضاري. وعلى الرغم من شساعتها، فإنها لم تكن مكان غربة وضياع نفسي لشخوص الرواية.

وقد ذكر السارد العديد من الأماكن الواقعية الخاصة بالمدن والحواضر، يقول مثلا في وصفه لمدينة معسكر وأزقتها: «طاف راشد بأزقة مدينة معسكر المطلة على سهل غريس الخصيب، فزار مركزها الذي يتواجد فيه مقر الباي والمسجد العتيق والفندق الجديد والحمام العجيب والسوق الكبير، ثم قضى بعض الوقت مهتما بالأنشطة الحرفية والتجارية التي كان يعج بها الطريق الرابط بين مركز المدينة و"بابا علي" وتفرج على محلات كان أصحابها من الحضر الكراغلة واليهود، وجلبت اهتمامه المنتوجات المعروضة فيها كالبرانيس الصوفية، والزرابي القلعية، والنعال الجلدية، والحياك الحريرية.»[2]. يشبه هذا المقطع السردي، الصورة الفوتوغرافية المعبِّرة عن الواقع بأدق تفاصيله، والمصوّرة للمشهد دون غض الطرف عن الموجودات فيه.

- **أمكنة الانتقال الخاصة:**

- **مقهى سليم الغرناطي:**

ما يمكن قوله عن هذه المقهى خلال تلك الفترة، أنها كانت تشكل مكانا لقضاء وقت السمر وتبادل الأحاديث، فقد كان روادها يناقشون المواضيع، ويتبادلون الآراء والمعلومات، كما كانت مكانا للشعراء، ينظمون فيه الأشعار والقصائد الحسان، فتُقَدَّمُ لهم صنيع ذلك المشروبات المختلفة، من: شاي، وعصير، وقهوة، وتبغ. كما كانت أيضا، مكانا يجتمع فيها السكان، ليتداولوا الأحاديث عن أوضاع البلاد، والشؤون

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 44.

[2]- المصدر نفسه، ص 66.

السياسية، والاجتماعية، والعسكرية، وما يتوارد من أقوال القصر وحكامه، وكان هذا سببا كافيا، لاعتبارها أماكن خطيرة على الدولة وسياستها.

سجلت هذه المقهى حضورها في رواية (شعلة المايدة)، عندما زارها راشد، «وأصبح يرافق القندوز القصيري مصحح ألواح الطلبة إلى مقهى سليم الغرناطي، الذي يلتقي فيه الشعراء والمطربون وبعض أعيان المدينة، يجلس الصديقان على حصير قديم ويتناولان القهوة التي كانت تحضر على نيران الفحم، وكان راشد يستمع إلى حكايات القندوز القصيري الذي كان يهوى التدخين رغم تحريمه من بعض الفقهاء، وقد نصح صديقه العاشق بالابتعاد عن آفة التدخين، ولكن القندوز القصيري قال له ساخرا: (التدخين يجعل منك رجلا متحضرا)، ثم ابتسم بغبطة قائلا بعدما نفث الدخان نحو الفضاء: (عندما تشاهدك المرأة وأنت تدخن يزداد إعجابها بك، لقد قرأت ذلك في عيني حبيبتي خدوجة).»[1].

كانت مقهى (الغرناطي) مكانا خاصا، يلتقي فيه الشعراء والمطربون، وكان "راشد" مع "القندوز القصيري"، يتلذذان فيها بشرب القهوة المحضرة على نيران الفحم، وكان "القندوز" لا يهوى الحديث فيها إلا بالتدخين، و"راشد" يستمع باهتمام لحكاياته وحديثه عن قصة الحب التي جمعته بـ"خدوجة" المطلقة، التي ينافسه في حبها "يوسف" التركي السكير.

ومن مشاهد مكوثهما في المقهى وأحاديثهما، «مرت عليهما مرة امرأة بدينة تتمايل في حائكها التلمساني الجميل، وهي تشد طرفيه عند صدرها الناهد بيدها اليمنى المخضبة بالحناء، فتحرك القندوز القصيري على الحصير القديم كمن لدغته أفعى، وتنهد متمتما (هي... هي راشد)، ثم قفز واقفا وسار في الاتجاه الذي سلكته المرأة البدينة، ولكنه سرعان ما عاد إلى مكانه السابق وقال بحزن: (مازال ذلك الوحش يطاردها، كان يراقبها من محل التاجر اليهودي).»[2]. من خلال هذا المقطع، يتصادم شعور الفرح عند "القندوزي" مع شعور الخيبة والحزن، فأما الأول فكان بمجرد أن

[1]– محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 68.

[2]– المصدر نفسه، ص 68.

وقعت عيناه على تلك المرأة، فيغادر المقهى مسرعا وراءها، وأما الثاني فبسبب غريمه "يوسف التركي"، الذي كان هو أيضا يتتبع خطواتها عن قرب.

2- <u>المكان في رواية (همس الرمادي)</u>:

احتل المكان في رواية (همس الرمادي) حيزا كبيرا، وأدى دورا وظيفيا هاما، واتخذ معاني، ودلالات، ورموزا متنوعة، ارتبطت بأيام أزمات الربيع العربي. وقد اهتم الروائي "محمد مفلاح" في روايته هذه، بالأماكن الاجتماعية، التي ينمو الحدث فيها ومنها، ويتعدد الحوار من خلالها، لأنه من الكتَّاب الواقعيين، الذين يهتمون بنقل الواقع كما هو.

وقد تعددت الأمكنة في هذا النص الروائي، واقترنت بعضها بالاسم الحقيقي المعروفة به، إذ جعلت محور الأحداث، يتركز في الأماكن المحلية من البيئة الجزائرية، إلا أن هذه الإحالة، لا تعني واقعية الأحداث الروائية، وأنها قد حدثت في ذلك المكان، لمجرد مطابقة الأسماء فقط، إذ يظل الواقع في الرواية، هو ما يراه الروائي بمفرده فقط، ويستطيع رصده وحده ونقله، عندما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة عن التقاطه.

ولم يلجأ الروائي هنا، إلى أماكن واقعية من أجل تصويرها كما هي، وإنما لأجل مقاصد رمى إليها، منها: الإيهام بالواقع، فالروائي يخلق باللغة أماكن تتشابه مع نظائرها الواقعية بالأسماء فقط، وتختلف عنها من خلال عرض أحداث مختلَقة، لم تقع حقيقة فيها، وإنما من نسج مخيلته، من خلال الأحداث التي يستلهمها منها، فشكَّل (حي الفرسان) البؤرة المركزية، في الفضاء الكلي لرواية (همس الرمادي)، فهو يجذب إليه معظم الأحداث، وتخترقه أغلب الشخصيات، ليكون مسرحا لتحولاتها، وصراعاتها، وأفعالها، أما مكوناته الرئيسية، فيطالعنا وصف عام لها في موضع من الرواية، أما الأماكن الأخرى، «لا تشكل سوى نقاط عبور، في التقاء الشخصيات، وتطور الأحداث.»[1].

[1]- عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي (من نقد الواقع إلى البحث عن الذات)، نقلا عن: فضيلة مالكي، بنية النص الروائي عند الكاتبة الجزائرية، ص 137.

من بين الأمكنة الاجتماعية، التي تجلت في الرواية، نذكر أماكن جغرافية محددة، تمثلت في: المقاهي، والساحات العامة، والأسواق الشعبية، والشوارع، والبيوت. وهناك أمكنة، وظفها الروائي رغم أنها لا تدعو إلى الحوار، مثل: المسجد، والمقبرة، والمكتبة... وغيرها، لكن السارد ينتقل إليها أحيانا من خلال الشخصيات، فيتولد عنها الحوار لسبب أو لآخر. وإذا نظرنا إلى الأماكن، التي تشكِّل إطار الأحداث الروائية، نجد أن ثنائية (المغلق/المفتوح) أساسية فيها، وتضم الأمكنة الآتية:

1_ الأمكنة المغلقة:

أ- **أمكنة الإقامة الاختيارية:** فضاء البيوت بغرفها، وفضاء المقاهي.

ب- **أمكنة الإقامة الإجبارية:** فضاء السجن.

2_ الأمكنة المفتوحة:

أ – الأمكنة الثقافية: مثل: فضاء المدن.

ب- الأمكنة العامة: فضاء الشوارع والحدائق.

أولا: المكان المغلق:

أ- المكان الاختياري المغلق:

يُقصد بهذه الأماكن، تلك التي تقيم فيها الشخصيات ردحا من الزمن، وتنشأ بينها جدلية قائمة على التأثير والتأثر، وهذه الأماكن «تعكس قِيَمَ الألفة، ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون تحت سقوفها.»[1].

- البيت:

البيت «هو كوننا الأول»[2]، وهو الوطن المصغر لكل إنسان في هذا العالم، وحينما ترتد ذاكرة الإنسان، فإنها تعود للبيت الأول الذي عاشت فيه. والبيت من الأماكن المغلقة، التي قد تصبح مفتوحة، من خلال: النوافذ، والأبواب، والشرفات، فالبيوت والمنازل، تكون نموذجا أساسيا لدراسة قِيَمِ الألفة، ومظاهر الحياة الداخلية،

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 41.

[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 75.

التي تعيشها الشخصيات، فإن وَصَفْتَ البيت، تكون قد وَصَفْتَ الإنسان، فالبيوت تعبِّر عن أصحابها.

يمكننا من خلال رواية (همس الرمادي)، أن نتتبع وصف البيوت في حي الفرسان، وكأن الكتابة قد تحولت إلى آلة تصوير، ترصد هذه البيوت، وتصفها في تلك الفترة. وقد ذكر "مفلاح" في روايته هذه، العديد من البيوت، وأماكن تواجدها، وقاطنيها، ونستطيع التفريق من الناحية الدلالية، بين أنواع عديدة من البيوت، المتباينة في الشكل، والفخامة، وتقليدية البناء، فهناك مثلا: بيوت تدل على الفقر والبؤس، من خلال الكشف عن حضور الشخصية في المكان وتألقها الوجودي، والكشف عن حالتها الاجتماعية والاقتصادية، سواء أكانت فقيرة أم غنية، وهي بيوت تحمل في طياتها: الشرف، والكرامة، أو سوء السمعة، وتدني الأخلاق ... وغير ذلك.

والملاحظ على بيوت "محمد مفلاح" في هذا العمل السردي، أن لا أحد منها يحيل على مظاهر الألفة، والطمأنينة، والأمن، التي يحملها البيت من معنى، وهذه دلالة، على أن الوصف لم يكن بلا هدف سردي، وإنما كان يحمل دلالته التي تسهم في تكوين الحالة النفسية وتدعمها، وسنستعرض بعض البيوت، التي تم ذكرها في هذه الرواية تبيانا لذلك:

– **بيت عيسى الجبي**: وصف الكاتب هذا البيت من خلال انتقال الشخصية فيه، وقد ذكر في هذا الشأن: «واتجه بخطى سريعة إلى مسكنه الموجود في الجهة اليمنى من الشارع "ب". دخل الصالة التي بناها جنب المرآب في مساحة كانت تحتلها حديقة البيت.»[1]، وفي قوله: «ألقى نظرة خاطفة على هيئته الأنيقة التي عكستها المرآة الكبيرة المثبتة في جدار رواق البيت.»[2]، «ثم تحرك بهدوء نحو المطبخ الذي كانت تفوح منه

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 04.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

رائحة البصل.»[1]، «ثم عاد إلى الصالة الواسعة.»[2]، وقوله: «ثم التفت إلى نافذة الصالة.»[3].

صوَّر لنا الروائي بيت "عيسى الجبي"، على أنه لم يكن يوما مصدرا للحياة الزوجية الهادئة، القائمة على المحبة، فقد كان لعيسى الجبي بنت وحيدة، بسبب رفض زوجته الإنجاب مرة ثانية، وعدم رغبتها بمرافقته إلى المدينة، وفي أحد الأيام فقد أعصابه وأقسم بالطلاق، الذي استقبلته الزوجة بابتسامة وصدر رحب، وتبعتها ابنته، ليبقى وحيدا في مسكنه، يواجه العزلة ومعاملة جيرانه القاسية.

لم يكن لعيسى "الجبي" مكان يرتاح فيه، فإذا قرر الخروج من بيته الرهيب، اصطدم بجدار الكره، والإهانة، والحقد، الذي يخرج من أفواه جيرانه وعيونهم، أو ما تكنه صدورهم، فيعود إلى فضائه الأول، لا لكونه مصدر راحته، وإنما لكونه فضاء الوحدة والكآبة النسبية، مقارنة بما يسمعه ويراه في الخارج، يقول الروائي: «هرب إلى بيته الذي خيمت عليه الكآبة. الوحدة الرهيبة سكنت كل زوايا مسكنه، وأصبحت أشباحه تتراءى له في وضح النهار.»[4]، وقوله: «كان يخشى سكان حي الفرسان الذين كانوا يكرهونه دون سبب معلوم. بعضهم لا يلقون عليه التحية. أرجع ذلك السبب إلى الغيرة والحسد. الفاشلون في الحياة يبغضون كل شخص موهوب أو ناجح في مساره المهني.»[5]، وقوله أيضا: «وجد نفسه يعيش حياة العزلة القاتلة.»[6].

وقد وصف الكاتب لنا، هروب الشخصية، وعدم استقرارها وراحتها، في المكان العام الحر، حين قال «ثم غلق باب مسكنه الخارجي، وأسرع الخطى في الشارع المشقق. لم يلتفت خلفه. خشي أن تلتقي عيناه بجاره العقاقيري جعفر النوري.

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 04.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– م نفسه، ص 05.

[4]– م ن، ص ن.

[5]– م ن، ص ن.

[6]– م ن، ص 06.

إنه يمقته.»[1]، وقوله: «وازدادت خطوات المتقاعد المتألق سرعة حتى اختفى خلف المتوسطة الجديدة.»[2].

- **بيت جعفر النوري:**

لم يصف الكاتب بيت "جعفر النوري" وصفا هندسيا، وإنما وصفه اجتماعيا ونفسيا على أنه بيت فراغ، بقوله: «لقد اختفى علال وترك فراغا مهولا في البيت.»[3]. فبمغادرة الابن "علال" لهذا البيت، بدأت الإشاعات تحوم في الحي، حول فراره إلى إسبانيا، رفقة "سعيدة" ابنة "الرمسي"، وكانت إشاعة قذرة على حد قول الوالد. ولم تصبر والدته "نخلة"، التي تجاوزت سن الثلاثين على فراق ابنها، وظلت تحث زوجها كل يوم على البحث عنه، لكنه لم يستطع أن يغادر محله ويترك لقمة عيشه، خاصة وأن ابنته "نفيسة" التي كانت تساعده بمبلغ من المال، لم تعد مهتمة إلا بمسكنها الجديد في حي البرتقال.

- **بيت عمر الرمسي:**

كان بيتا هادئا، تغيَّر بعد هروب ابنته الطالبة مع ابن جارهم، قال الروائي في ذلك: «دمرت المصيبة بيته الذي كان ينعم بالهدوء.»[4]، فقد انهارت زوجته "حليمة"، وأُدخلت المستشفى لتمكث فيه مدة أسبوع كامل، ولم يرحمهم ابنه "حسن"، بمغادرته مسكن الوالدين هروبا من الفضيحة، ولم يكن بمقدور "الرمسي" تحمل كل هذه المصائب، علاوة على نظرات الجيران، والكلام الجارح عن ابنته الهاربة، التي كان يثق فيها، وكان ينتظر نجاحها في امتحان البكالوريا، فقد كانت لطيفة ومجتهدة، وكان يوفر لها كل أسباب النجاح والحياة الكريمة، وحتى بعد هروبها وما خلفه ذلك من إشاعات، ظل ينتظر عودتها بفارغ الصبر، وينتظر مواصلة تعليمها وتكوينها.

وقد اكتفى الروائي، بوصف جانب من هذا البيت، حين قال: «دخل بيته من الباب الخلفي للدكان. وجد زوجته في غرفة النوم ممددة على سرير مغطى ببطانية

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 13.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- م نفسه، ص نفسها.

[4]- م ن، ص 17.

مزركشة.»[1]. كما قام فيما بعد، بوصف الغرفة التي غلبت عليها عدة أحاسيس ومشاعر متناقضة، فمن جهة حزن عميق، ومن جهة آمال وصمود لمواجهة الهموم، وهذا ما ذكره في قوله: «ساد صمت كئيب في الغرفة التي كانت تحتوي خزانة وطاولة ومقعدا. مرت لحظات طويلة قبل أن تهز حليمة رأسها، وتقول له بحزن عميق:

– أمر الله لا مفر منه.

– أهذا هو رأيك؟

– الحياة قست علينا كثيرا».[2]، وقوله أيضا: «خرج عمر الرمسي من الغرفة. أنعشت قلبه بعض الآمال. حقا، الحياة أصبحت قاسية كما قالت زوجته، ولكنه سيعيشها مهما كانت قسوتها. لا مفر من مواجهة همومها.»[3]، أما ابنته "زهيرة"، فكانت تعيش في عالم الذكريات، وهذا ما أكده قوله: «اتجه عمر الرمسي إلى حجرة الاستقبال فوجد زهيرة النحيفة السمراء جالسة على سدار خشبية... وهي تقلب صورا كانت تجمعها في ألبوم صور أزرق.»[4].

وقد استعرض الكاتب مثالا للبيت سيئ السمعة، وهو بيت الدعارة لصاحبته "سمورة"، الذي كانت تتردد عليه "فافا" الشقراء المزيفة دائما، التي أرادت إغراء "ميمونة" للالتحاق به قصد بيع جسدها، لأن هذه الأخيرة كانت تعاني من الفقر، ولم تجد كيفية تعيل بها ولديها اليتيمين، ورغم تلك المعاناة، رفضت ذلك، كما رفضت التسول لسد رمقها ورمق ولديها، وهذا ما أكده الروائي بقوله: «رفضت ميمونة الإنصات إلى نصائح فافا. لم تستطع أن تحترف التسول مثل جارتها تيتة.»[5].

ومثله أيضا، بيت "كاميليا" سيء السمعة، الذي اكتشفت فيه "رتيبة" ابنة "عثمان المبردي" لاعبة الشطرنج، مذاق أول سيجارة تدخنها خفية عن والديها، لتتحول السيجارة إلى أمنية شرب الخمر، وهذا ما أحال عليه الروائي في قوله: «وتمنت شرب

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 19.

[2]– المصدر نفسه، ص 19.

[3]– م نفسه، ص نفسها.

[4]– م ن، ص 20.

[5]– م ن، ص 116.

الخمر ولكنها خشيت المغامرة.»[1]، وذكر الروائي على لسان "أم كلثوم" زوجة "عبد الله الرماح"، هذا البيت سيئ السمعة، في إشارتها إليه بقولها: «ابنها البكر قاسم وطد علاقته بفتاة من بيت سيئ السمعة ويريد الزواج بها.»[2].

- **بيت سميرة الحجلي:**

هو مكان جسَّد سيطرة المرأة، واستبداد سلطانها، على نفسها وعلى زوجها معا، ويشم القارئ في ثناياه، رائحة العلاقة المشبوهة بين شخصياته، بدل الوفاء، والحب، والسعادة، وكان هذا البيت وكرا للمنافع الشخصية، التي تجلت في إخفاء المال المسلوب وصرفه، وهذا ما أحال عليه الروائي بقوله: «زوجها رجل ضعيف لم يشتغل يوما واحدا في حياته كلها. كان يبلع الأموال التي تختلسها زوجته.»[3].

- **بيت نجاة الملفي:**

وصف لنا الروائي هذا البيت، بمظاهر البؤس في شكله، وهو البيت الطيني الضيق، الواقع بحي البحيرة، كانت تسكنه "نجاة الملفي" مع أسرتها المتواضعة، وأراد الكاتب بتوغله في أعماق هذا البيت، أن يعلِمنا بكل الصعاب التي اعترضتها، ولم تمنعها من تحقيق أعلى الدرجات، بتحصلها على شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، وترقيتها فيما بعد إلى أستاذة التعليم العالي.

- **بيت الجدة خيرة:**

"خيرة" هي الأرملة التي لُقبت بالجدة الجريحة فيما بعد، «التي فقدت ابنها فغول الحارس الليلي إثر عملية إرهابية.»[4]. زارها حفيدها "سلمان" في بيتها المتواضع، وكانت تروي له قصصا غريبة عن الحيوانات والأشباح، «حيث استقبلته باكية لأنه كان يذكرها بابنتها صليحة التي كانت تحنو عليها كثيرا.»[5].

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 101.

[2]- المصدر نفسه، ص 140.

[3]- م نفسه، ص 49.

[4]- م ن، ص 73.

[5]- م ن، ص ن.

- **بيت الخال حميد**:

هو خال "نسيم" ابن الضابط السابق، ذكره الكاتب ولم يقم بأي وصف له، وكان بيته بمثابة ملجأ لنسيم، عندما قرر مغادرة فيلا والديه، بسبب اختلافه مع أهله، نتيجة أفكاره السلفية.

- **بيت الحاجة صافية**:

كان هذا البيت في البداية يتصف بالهدوء، وهذا ما أكده الكاتب بقوله: «ثم كانت الصدمة التي هزت البيت الهادئ.»[1]، «اختفى ابنها زغلول، سمعت أنه اختطف في زقاق مظلم بحي المدينة الجديدة.»[2]. لقد أظلم البيت الهادئ ظلمة الزقاق، الذي اختُطف فيه ابن الحاجة "صافية".

وكان حضور الفيلات في الرواية، بشكل ينبئ بالطبقية والفوارق الاجتماعية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- **الفيلا البرتقالية**:

كانت الفيلا لصاحبها "عبد الله الرماح"، الذي استقر بحي الفرسان، «بعدما قضى أربعين سنة بمدينة ليون، في البداية كانت شقة، هدمها، وأقام مكانها فيلا ضخمة ذات ثلاثة طوابق.»[3]، وقد أدى علوها المبالَغ فيه، وإطلالتها على عدة مساكن، إلى إثارة حفيظة الجيران وسخطهم.

- **المقهى**:

هو المكان المغلق المعد للإقامة المؤقتة، ويمكن القول إن المقهى يشكل واحدا من الفضاءات الخاصة، التي تتميز بتنوع دلالاتها الفنية، فهو البؤرة المكانية التي تجتمع فيها الشخصيات، بمختلف شرائحها وطبقاتها، محاولةً البحث عن راحتها

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 128.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– م نفسه، ص 140.

النفسية، في وسط ذلك الفضاء المغلق، والمقهى في الرواية، هو «المكان المصغر لعالمنا، الذي يضج بكل ما تحتوي الدنيا.»[1].

لم تخل رواية (همس الرمادي)، من ذِكْرِ المقهى، وكانت إحدى الفضاءات الانتقالية، التي داومت شخصيات العمل، على التردد عليها كثيرا، وقد ذكر الروائي هذا المكان بمسميات عديدة، وكل تسمية منها لها وظيفتها ودلالتها.

يذكر الروائي مقهى "ميسي" لصاحبها "سمير"، وهو ابن صاحب المقهى، وقد رسم لنا "محمد مفلاح" صورة عن طبيعة الجو بداخلها، عندما كان "عيسى الجبي" متجها إليها، لشرب قهوة "براس" المركزة، وقد وصف الفئة التي ترتادها، وركز على لباسها، وأصواتها، حين قال: «سيقضي بعض الوقت في مقهى ميسي الذي يرتاده الشبان فقط، شبان يرتدون سراويل الجينز، والقمصان الفضفاضة، والتيشورتات، والصدارات الملونة، والأحذية الجلدية والرياضية المستوردة، ويحتسون قهوة "براس" في أكواب الكاغط المقوى، وهم يدخنون سجائر قولواز ومالبورو ودانهيل، ويتكلمون بعصبية، كما يقهقهون بصخب، وهواتفهم المحمولة تبث أغاني "الراي" الماجنة، ولا أحد فيهم كان يتفرج على التلفاز الثلاثي الأبعاد، المثبت على الجدار المقابل للباب الزجاجي. فكر أن يشرب فيها قهوة "براس" مركزة...»[2].

شكَّل المقهى مكانا لاسترجاع الذكريات الجميلة، خاصة ذكريات "عيسى الجبي"، حيث وصف الكاتب الفضاء الداخلي للمقهى، أثناء مقارنته بالماضي، حين كان يحمل اسم "المنداسي"، «تغير كثيرا بعدما تخلى عن اسم "المنداسي"، وغطت جدرانه أنواع الزليج المستورد من الصين، وتخلى صاحبه عن أسطوانات الأغاني الشرقية...»[3]. وقد أراد "عيسى الجبي" يوما، أن يفتح مقهى بصالة مسكنه، ليستغلها في نشاطه السياسي، لكنه استبعد الفكرة، عندما علم بقصة مقهى "الخضراء" المغلق.

---

[1]– شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994م، ص 195.

[2]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 11.

[3]– المصدر نفسه، ص 12.

من خلال العبارات الموظَّفة، يحيل الاستدلال على أن مرتادي المقهى، من فئة الشبان، وكان "عيسى الجبي" الكهل الوحيد الذي ارتاد هذا المقهى في الرواية، ربما حنينا للأيام الخوالي، واستعادة ذكريات الماضي، وربما تجديدا لحياته، ومواكبة منه لروح العصر.

وفي موضع آخر، يذكر "محمد مفلاح" مقهى جديدا، هو "مقهى الخضراء"، لصاحبه "محمد العسكري"، الذي كان لاعبا شهيرا لم يسعفه الحظ، فقد أصيب بكسر في رجله اليمنى، وتوقف مساره الرياضي، قبل أن يحقق أمنيته وأمنية أنصار "الخضرا" في مونديال جنوب إفريقيا، فانتقدوه وكرهوه ثم تمنوا تدميره، بتلقيبه بداية بالرياضي "المنبوذ". اهتم بعدها بمقر النادي، الذي ظل مغلقا منذ تدشين الحي، وقام بتحويله إلى مقهى أطلق عليه اسم "الخضراء"، «فتردد عليه شبان الحي، أصبحوا يقضون فيه ساعات طويلة في لعب الورق والدومينو، وفي الحديث عن همومهم وآمالهم، وهم يحتسون القهوة وكل أنواع المشروبات الغازية.»[1].

يرسم السارد علامات النفور، والابتعاد، وشيئا من الدونية، في حق مرتادي مقهى "الخضراء"، بسبب كلام سكان الحي، «وكثُرت الإشاعات عن محمد العسكري التي غذتها حكايات ثابت اللحام، وانتقادات جعفر النوري، وأحمد المشاي، وناصر الربيعي. قلق سكان الحي من تزايد الشبان في المقهى، وخافوا من تحوله إلى محل لتناول المخدرات والأقراص المهلوسة.»[2]. ثم أصبحت الإشاعات حقيقة، لتغدو "الخضرا" ملاذا للمنحرفين والحشاشين، وهذا ما أكده القول التالي: «ثم أصبحت الإشاعة حقيقة منذ اللحظة التي رأى فيها ناصر الربيعي رفاق زكي المبردي وهم يترنحون في شارع حديقة الدامة.»[3]. وانتهى الأمر بغلق المقهى، وتحوُّل الرياضي المحبوب إلى غول كاسر، ارتحل فيما بعد إلى وهران.

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 38.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– م نفسه، ص نفسها.

- **محل العربي النجار**:

كان ورشة أكثر منه محلا، تفنن "العربي" بداخله في صنع المقاعد، والكراسي، والطاولات، والخزانات الجميلة والمختلفة الأشكال، وكانت أشهر إبداعاته تلك الخزانة، التي اختار لها شكل الربوة، وشارك بها في يوم الفنان، لتنال «إعجاب والي الولاية والوفد المرافق له.»[1]، وقرر المسؤول الأول عن الولاية، أن يعرضها في دار الثقافة أثناء زيارة الوزير، فنالت إعجاب هذا الأخير، الذي تساءل بإعجاب: «من صاحب هذه التحفة الفنية الرائعة؟»[2]. و«احتضن الوزير العربي النجار بفرح كبير.»[3]. فكانت الخزانة، بداية شهرة "العربي النجار" وإبداعاته.

- **متجر جعفر النوري**:

ورد ذِكْرُ هذا المتجر، على لسان "أحمد المشاي"، بقوله: «وألقى التحية على جعفر النوري الذي كان منتصبا أمام متجره، وهو يحدق في السماء...»[4]، وتبادل الحوار معه، حول حاجة الحي للأمطار الغزيرة، وعن هجرة الفلاحين لأراضيهم بسبب الإرهاب، و«رفضوا العودة إلى دواويرهم بعدما تعودوا على حياة المدينة.»[5]، وكان المتجر مكان إلتقاء "كريمة" والعمة "الشريفة" فيه، مثله مثل دكان "عمر الرمسي"، «الزواج حظ كما كانت تقول لها العمة الشريفة كلما التقت بها في دكان عمر الرمسي.»[6].

- **وكالة جيلالي العيار**:

هي وكالة بيع السيارات بالتقسيط، قام "ثابت اللحام" بالدعاية لها، بعدما تحصل منها على سيارة بالتقسيط، وقد قال في هذا الشأن: «ستجدون في وكالة جيلالي العيار كل أنواع السيارات العصرية وبأسعار معقولة جدا. يمكنكم أن تدفعوا

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 34.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– م. نفسه، ص نفسها.

[4]– م ن، ص 23.

[5]– م ن، ص ن.

[6]– م ن، ص 58.

سعر السيارة بالتقسيط.»[1]، وقد نجحت الدعاية، حين قصد "عيسى الجبي" الوكالة، لاقتناء شاحنة صفراء ذات مقطورة طويلة.

شكلت هذه الوكالة، محطة العبور نحو الحوارات السياسية، التي جرت بين "ثابت اللحام" و"أحمد المشاي"، ومنها المقطع التالي: «حكومتنا أصدرت قانونا لمساعدة المواطن الذي أتعبته الحافلات القديمة النتنة.

صاح أحمد المشاي بسخط:

– كفى دعاية للحكومة التي تجلدنا كل يوم بارتفاع الأسعار.»[2].

– **القسم:**

ذَكَرَ الروائي –مثلا– القسم الذي تدرس فيه "شهرزاد" ابنة "عائشة الجريحة"، بقوله: «وأصبحت حجرة القسم في أثناء درس كمال القر، سجنا مظلما وباردا لا يطاق.»[3]. وذكر الروائي هذا القسم، بهدف الإشارة لتضايق الطفل "سلمان": «أصبح سلمان لا يتحمل ملاحظات عكاشة الكواس الذي كان يقول له إن والده أوصاه بمراقبته في القسم ومعاقبته بشدة.»[4]. وقد ذُكر القسم، عندما روى "ثابت اللحام" لابنه عن اجتهاده في دروسه، وقال في هذا الشأن: «ولكن المعلم الفرنسي "بينو مرسيل" كان يكرهني ولا يتحمل رؤيتي. لقد طردني من القسم.»[5]. وكانت وظيفة هذا المكان في الرواية، غير وظيفته الواقعية والطبيعية، لأنه كان غير باعث للدراسة.

وقد ورد ذِكْرُ القسم في الرواية، للإحالة على عزوف بعض أبناء الشخصيات، عن التعليم ومواصلة الدراسة، ومن أمثلة هذا: انقطاع "جمال الحجلي" عن التعليم بالثانوية، بعد دخول والدته السجن، وانقطاع "وحيدة الدفدف" عن الدراسة بالثانوية أيضا، على حد قول الروائي: «نصحت عائشة الجريحة ابنتها بمتابعة دراستها

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 80.

[2]– المصدر نفسه، ص 81.

[3]– م نفسه، ص 57.

[4]– م ن، ص 71.

[5]– م ن، ص 73.

الثانوية فصارحتها شهرزاد بعجزها عن مواصلة التعليم.»[1]، أما "جلال" الابن الثالث لعبد الله "الرماح"، فقد «تدهور مستواه التعليمي وانخرط في جماعة عزيز العفريت.»[2].

وكانت غاية الروائي من رسم مكان العلم بهذه الشاكلة، هي إبراز غياب الوعي عند التلاميذ، وعدم تحليهم بروح المسؤولية، فانقطعوا عن الدراسة مبكرا، مما أدى إلى تفشي التسرب المدرسي، والتسيب الاجتماعي في أوساطهم.

- **المعاهد:**

من المعاهد المُشار إليها في الرواية، نذكر: معهد الموسيقى، قال الروائي فيه: «شجعني نجيب المنسي أستاذ الموسيقى على الالتحاق بمعهد الموسيقى ولكن والدي رفض ذلك.»[3]. أما مركز التكوين المهني، فذكره عند التحاق "شهرزاد" ابنة "عائشة الجريحة" به، واختيارها مهنة الطرز، واشتغلت "كريمة" به، وهذا ما يحيلنا عليه المقطع التالي: «اغتيال والدها صدم شهرزاد، وكاد يدمرها لولا نصائح خالتها كريمة المرشدة النفسية بمركز التكوين المهني، فهي التي نصحتها باختيار مهنة كانت تهواها منذ اشترت دميتها الأولى.»[4]. ويذكر "ثابت اللحام" هذا المركز، في حديثه عن حرفته، حين قال: «وجد والدي الفرصة مناسبة ليدخلني مركز التكوين المهني الذي تعلمت فيه حرفة الترصيص.»[5]، كما التحق "نسيم" ابن الضابط السابق به، وتخرَّج منه، على حد تعبير الروائي: «فالتحق بمركز التكوين المهني، وتخرج منه بشهادة تقني في الإعلام الآلي.»[6].

وورد ذِكر مركز الشباب، من قِبل الروائي كذلك، حين التقت "يسرى الرماح" مع "جمال الحجلي" فيه، أو حين قصده "سلمان"، لقضاء بعض الوقت في الألعاب

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 55.

[2]- المصدر نفسه، ص 140.

[3]- م نفسه، ص 121.

[4]- م ن، ص 57.

[5]- م ن، ص 73.

[6]- م ن، ص 100.

الالكترونية. وقد شكَّلت المعاهد، مكان ترحيب أليف لبعض الشخصيات، هروبا من المدرسة أو الواقع المر، الذي كانت تعيشه في البيت، وحتى في المجتمع.

وقد سجلت الجامعة حضورها في الرواية، من خلال جامعة المدينة، وكانت مكان تعارف الكاتبة "نجاة" وزوجها "ناصر الربعي"، وهذا ما يؤكده المقطع التالي: «زواجهما كان بعد تعارفهما في جامعة المدينة»[1]. كما سجلت جامعة الجزائر –تحديدا– حضورها، عند الحديث عن علاقة الكاتبة "نجاة" بها، وهذا ما يؤكده قول الروائي: «ترقت إلى أستاذة التعليم العالي بجامعة الجزائر...»[2].

– **المراحيض المغلقة:**

تتواجد هذه الأخيرة بحديقة التسلية، وكانت مكانا للقاءات العشاق، وأماكن اختباء لكثير من الشبان، مثل "المشري"، الذي كان يلتقي فيها "رشيدة اليتيمة" خفية، رغم أنه «لم يكن راضيا عن لقاءاتهما في حديقة التسلية التي اشتدت فيها الحراسة على الشبان الراغبين في اختلاس لحظات من عالم الأحلام، فصار بعضهم يختبئون خلف المراحيض المغلقة.»[3].

– **دار العجزة:**

تُخفي دار العجزة تحت طياتها، أشياء عظيمة ومهولة، فهي تخبئ كل أنواع الأسى والألم، وما بلغه عقوق الوالدين من مستوى، ودار العجزة هو المكان الوحيد الذي يلجؤ إليه الكثير من المسنين، بعد تنكر فلذات أكبادهم، لكل التضحيات التي قاموا بها في سبيلهم ولأجلهم، حتى وصلوا إلى ما هم عليه اليوم.

وقد اتَّهم "ثابت اللحام"، جاره "غنام" المقاول، بتخليه عن والدته في دار العجزة، بعد سرقة أموالها والاستيلاء عليها، وهذا ما تأكد في قول الروائي: «فتساءل وقتذاك ثابت اللحام عن مصدر ثروة المقاول، واتهمه بسرقة أموال والدته المجنونة التي تخلى عنها في دار العجزة.»[4].

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 44.

[2]– المصدر نفسه، ص 44.

[3]– م نفسه، ص 97.

[4]– م ن، ص 85.

مِثْلُ هذا المكان، يحيل على تدهور القيم الدينية والاجتماعية، المتوارثة في مجتمعنا، حيث تتحول رعاية الوالدين حين يكبران، إلى عبء على أحد الأبناء أو بعضهم، وهذا ما تجسَّد أكثر من مرة، في هذا العمل الروائي.

ب- <u>المكان الإجباري المغلق</u>:

يتشكل المكان الإجباري المغلق، من مكان محدَّد المساحة، ويتصف بالضيق، مثل: الإقامة في السجن، أو الإقامة الجبرية، التي تُفرض على المرء، وهذه الأمكنة، هي أمكنة إقامة، وثبات للقيد، والحبس، والإكراه، وهذه الأمكنة الإجبارية، معينة بالإقامة، التي تُبعد المرء عن العالم الخارجي، وتعزله، وتقيد من حريته.

- <u>السجن</u>:

هو ذلك المكان المعزول عن أعين الناس، و«قد يكون مكانا يكبح الحياة أو يرفضها.»[1]. والأمكنة الإجبارية معنية بالإقامة، التي تُبعد المرء عن العالم الخارجي، وتعزله عنه، لتقيد من حريته. وفي حدود هذا المكان الإجباري المغلق، لا يستطيع النازل فيه أن يحدد مدة بقائه، والداخل إليه، يحاول التأقلم مع الزمان والمكان الموجودين فيه، وسيقف السجين مع ذاته يصارع الألم والحزن، لكي يتجاوز المحن والأزمات، واضعا نصب عينيه، أمل الخروج في يوم من الأيام.

ورواية (همس الرمادي)، ليست حافلة بهذا المكان، سوى إشارة سريعة، تخلو من أي وصف هندسي لمكوناته، كالزنزانات، وغرف التحقيق، ونوافذها الصغيرة، وقسوة المكان، وعلامات الخوف، والقلق جراء العزلة فيه. وقد ورد ذكره على لسان بعض الشخصيات، كشخصية الحاج "عنتر"، التي تقمصت دور السجين، عندما تحدث الروائي عنه وعن تعذيبه في السجن، بعد اعتقاله من قِبَلِ العدو الفرنسي، وهذا ما أكده في قوله: «تنهد الحاج عنتر، ثم قال وهو يشير إلى جراحه اليمنى: سجنني جيش العدو الفرنسي في مركز "النقطة صفر". عذبني العساكر بالكهرباء، ثم غرزوا المسامير في جسدي، وأطلقوا عليَّ كلابهم المتوحشة.»[2]، ثم قام الروائي بعدها، بإعادة

---

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 124.

[2]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 137.

وصف ما لحق بالحاج "عنتر" عندما اعتُقل، بقوله: «كان الحاج عنتر من الفدائيين الأوائل في المدينة، ناضل في شبكة الشهيد سي ثامر، وقد ألقي عليه القبض أيام الحصار، وعذبه جنود الاحتلال بوحشية في مركز "النقطة صفر".»[1]. ومَثَّلَ هذا السجن، مكانا لوصف قمع المستعمر الغاشم. كما سُجن "الخدومي" ابن شقيق زوجة "إبراهيم" الصيدلي فيه، وهذا ما أكده الكاتب في قوله: «وقد سجن منذ سنة بتهمة سرقة دراجة نارية.»[2].

وكان السجن عقوبة شَخْصِيَّةٍ مثل "سميرة الحجلي"، التي اختلست مبلغا كبيرا من المال لسد حاجياتها، وقد قامت الشرطة بعد التحقيق في جريمتها، بسجنها نكالا لما اقترفته. وهكذا، يكون السجن المكان الطبيعي للجاني، يعاقَب فيه على ما سولت له نفسه، وعلى ما اقترفت يداه.

- **المقبرة:**

كلما ذُكرت المقبرة أمام أحد، اقشعر بدنه، رغم أن ترابها يحوي جثث أناس كان يعيش معهم، دون خوف أو وجل، والمقبرة هي المآل الأخير للإنسان، الذي سينتقل منه إلى الحياة الأخرى، ويتحدد مصيره بحسب ما قدَّم من عمل، فإما نعيم أبدي، وإما عذاب سرمدي. والكثير منا يغفل هذه الحقيقة، متناسيا أنه وكبْره، وتجبره، سوف يؤول في يوم من الأيام إلى التراب. والمقبرة هي بيت الغني والفقير على السواء، لأن الإنسان بعد موته، لا يأخذ معه سوى كفنا أبيض لا غير. وقد ذكر الروائي، أن سكان الحي، من المحافظين على العادات والتقاليد، كزيارة القبور، خاصة في الأعياد، وهذا ما استعرضه في قوله: «ثم يعود إلى فرنسا في نهاية شهر أكتوبر بعد زيارته قبور والديه وجدِّه الرماح في مقبرة وادي الرمادي.»[3]، وقوله: «في يوم عيد الأضحى وبعد الظهر زار الرجال والنساء مقبرة سيدي عبد القادر.»[4]، كما ذكر هذا المكان، يوم

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 137.

[2]- المصدر نفسه، ص 143.

[3]- م نفسه، ص 141.

[4]- م ن، ص 160.

دفن "جمال العاشق"، حين قال: «وبعد دفنه في مقبرة سيدي عبد القادر.»[1]، وكذلك بعد دفن الحاجة "صافية"، حين ذكر: «عرفت الحاجة صفية قسوة هذه الحياة التي غادرتها منذ أسبوع إلى مقبرة سيدي عبد القادر.»[2].

2- الأمكنة المفتوحة:

أ- الأمكنة الثقافية:

- الحي:

الحي في اللغة، مأخوذ من الحياة، وللحي لغةً، معانٍ كثيرة، منها: البيّن الواضح، ومنها: الحق، لقولهم: «لا يعرف الحي من اللَّي، أي لا يعرف الحق من الباطل. ولعل الحي، من أكثر أسماء الأمكنة العربية، التي تشير إلى معنى الحياة وحركتها الدائمة، إلى درجة أن الحي اسم يشترك فيه المكان والإنسان، في مفرده وجمعه معا.»[3].

ورد ذكر الحي كثيرا، في رواية (همس الرمادي)، ففي البداية، كانت الإشارة للحي عابرة، وليست ذات معنى أو دلالة، وفي الغالب تم استدعاؤه في موضع آخر، والتفصيل فيه في موضع جديد، حيث قام الروائي بذكر اسم الحي عدة مرات، وبعدها، قام بوصفه ووصف تفاصيله، في قوله: «يقع حي الفرسان على الضفة اليمنى من الوادي الجاف الذي يشق الجهة الغربية من المدينة إلى غاية مناكب السلسلة الجبلية المحاذية للبحر الأبيض المتوسط.»[4]. ودُشن هذا الحي باسم مشروع "23 مسكنا"، وتعددت الآراء حول تسميته بحي الفرسان، فأكد "جعفر النوري": «أن تسمية حي الفرسان تعود إلى بداية الاستقلال، وذكر أن البلدية هيأت مساحته الفسيحة لإجراء سباقات الخيول التي شارك في مهرجانها الأول كل فرسان الجزائر.»[5].

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 104.

[2]- المصدر نفسه، ص 127.

[3]- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 51.

[4]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 62.

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويرى الأستاذ "كمال القر"، أن مكان الحي كان يُعرف باسم "التراب الرمادي"، «بسبب أرضه المالحة المحترقة، وفي العهد العثماني التقى فيه فرسان قبائل مينه والشلف قبل انطلاقهم في اتجاه وهران لتحريرها من الغزاة الأسبان، فاشتهر الميدان باسم "أرض الفرسان".»[1]. أما "ناصر الربعي"، فذكر في أحد بحوثه: «أن أبناء قبيلة فليتة المتمردين أحرقوا في مكان هذا الحي إحدى عربات نابليون الثالث الذي زار المدينة في صيف 1865م، فعرف المكان باسم "الرمادي" بسبب الرماد الذي خلفه حريق العربية.»[2].

وقام "محمد مفلاح"، بوصف دقيق للحي: «الشارع "أ" طريق حديقة "الدامة" ويعد أكبر شوارع الحي، ويقع فيه من الجهة العليا: مركز الخطوط الهاتفية، والمسجد الأبيض، وحديقة الدامة، والمقهى المغلق، والمدرسة الابتدائية، ثم المتوسطة الجديدة.»[3]، و«يعد الشارع "أ" من أهم الشوارع التي تربط حي الفرسان وثلاثة أحياء شعبية بنيت مساكنها في عهد الاحتلال الفرنسي، وقد تغيرت اليوم كثيرا، إذ ارتفعت فيها فيلات ضخمة ومحلات لبيع مختلف البضائع المستوردة.»[4]، و«خصص بزاوية المتوسطة الجديدة موقف للحافلات ومن الجهة الشرقية للشارع "أ" مركز للشرطة، وإلى وكالة الجيلالي العيار وإلى جانبها يوجد ملعب. ويوجد شارع محاذي للملعب يسمى بشارع الملعب، وتوجد بجهته اليسرى مساكن عائلات بوعلام الوراق، حمو،...»[5]، و«الشارع "ب" يسكن «جهته اليمنى، حميد الحجلي، عيسى الجبي، وسميشة المسار... وفي الجهة اليسرى من هذا الشارع، تقع مساكن عثمان المبردي، وثابت اللحام...»[6]. عُرِفَ هذا الشارع باسم "زنقة اللحام"، بسبب شهرة "ثابت" لحام الحي، وقد تميز هذا الشارع، «بأشجار الفيكوس الخضراء التي سهر جعفر النوري على

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 62.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– م نفسه، ص نفسها.

[4]– م ن، ص63.

[5]– م ن، ص ن.

[6]– م ن، ص ن.

غرسها.»[1]. «والشارع "ج" غير مشجر يسكنه بجهته اليمنى: المهندس حمرينو، الحاج بوزيد...»[2]. «وفي الشارع "د" يقع مقر الحماية الاجتماعية ومستودع عتاد البلدية، ومقر الأرشيف، ومركز الشباب بمساحته الخضراء...»[3].

كان حي الفرسان، بمثابة العمود الفقري لأحداث الرواية، هذا الحي الذي دمره الفيضان في الأخير. وتسمية حي الفرسان بـ 23 مسكنا، دلالة على عدد السنوات التي مرت على أحداث أكتوبر 1988م، اتسم الحي بعدها بالغرق في تفاهات الحياة اليومية، والأوساخ، ليكتسي اللون الرمادي، وقد ظهرت في فترات متقطعة، بعض التسميات الجديدة له، مثل: حي سيدي الهواري، وحي الربوة، وحي المتقنة، وحي العمارات الصفراء، وحي "الحس" الفوضوي، وحي البرتقال... وغيرها.

وقد رصد لنا الروائي، سلوك ساكني (حي الفرسان)، وطريقة تفكيرهم، وعاداتهم، ونمط حياتهم، دون أن يسم الحي بالدفء، والمحبة، لأن السكان من ذوي الألسنة الحادة، التي تتفوه بالكلام الجارح، وأصحاب النظرات الحاقدة القاتلة، التي تترصد كل مصيبة تحل بالسكان فردا فردا، تماما مثلما حصل مع "عيسى الجبي"، الذي كان منبوذا من الجميع، وهذا ما أكده الروائي في قوله: «كان يخشى سكان حي الفرسان الذين كانوا يكرهونه دون سبب معلوم. بعضهم لا يلقون عليه التحية. أرجع ذلك السبب إلى الغيرة والحسد. الفاشلون في الحياة يبغضون كل شخص موهوب أو ناجح في مساره المهني.»[4]، ناهيك عن سخرية "ثابت" اللحام منه، عندما يتحدث مع جيرانه، «أخبر جيرانه عن حديثه الحاد مع عيسى الجبي، كما سخر من أناقته العجيبة، ومشيته البطيئة، وحركاته المنضبطة، وكلامه المخلوط بفرنسية ينطقها بلكنة عاصمية.»[5]، وقد ساءت العلاقة بين "الجبي" و"أحمد المشاي"، و«لم يجد سببا معقولا

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 63.

[2]– المصدر نفسه، ص 64.

[3]– م نفسه، ص نفسها.

[4]– م ن، ص 05.

[5]– م ن، ص ن.

لهذا الحقد الذي يقطر من أفواه وعيون الجيران.»[1]. وكذلك الحال بالنسبة "لعمر الرمسي"، فالمصيبة التي حلت به قد أضعفته، «قتلته نظرات الجيران القاسية الشامتة، وكلامهم المقيت الجارح عن ابنته الهاربة»[2]، «عمر الرمسي لم ينس كلمات أحمد المشاي التي انغرزت في قلبه كالخناجر الحادة حين حدثه عن مسؤولية الوالد في تربية أبنائه.»[3]، «لم ترحمه الألسنة الحادة، عائلته التي ظل يعمل على حمايتها من كل أذى...»[4]، ولم يجد "عمر الرمسي" إلا الشيخ "رضا" ليبث له حزنه، حين قال له: «آه يا شيخ... كلامهم جارح ونظراتهم مخيفة. لم يكن قادرا على مواجهة جيرانه.»[5].

اتصف هذا الحي بعدة أوصاف مزرية، بسبب الأمطار الغزيرة التي تهاطلت عليه، وهذا ما لخصه المقطع التالي: «الحي المسكين يحتضر في صمت.»[6]، كما وُصفت شوارعه بغير الصالحة تماما، «حدثونا عن الشوارع المحفرة. انظروا كيف أصبحت حالتها.»[7]، وبعد الاحتضار، يحين الموت، «لقد مات الحي. رحمة الله عليه.»[8].

وقد ورد هذا الحي بمسميات أخرى، نذكر منها: (حي البحيرة)، وهذا ما تم ذكره، حين باعت والدة "أحمد المشاي"، القطعة الأرضية المتواجدة بمحاذاة الوادي الجاف، و«اشترت بثمنها شقة بحي البحيرة،...»[9]، وقد عادت بنا ذاكرة "عيسى الجبي" لهذه التسمية، «فهو لازال يتذكر طفولته التي قضاها بين حي البحيرة...»[10]. وقد

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 07.

[2]– المصدر نفسه، ص 18.

[3]– م نفسه، ص 18.

[4]– م ن، ص 19.

[5]– م ن، ص 21.

[6]– م ن، ص 162.

[7]– م ن، ص ن.

[8]– م ن، ص ن.

[9]– م ن، ص 24.

[10]– م ن، ص 07.

أُطلقت عليه تسمية (حي القلعة) أيضا، و(حي الربوة الهادئ)، و(حي الجسر الحديدي).

تكاتف الجيران بعد الكارثة، التي ألمت بهم وبحيهم، فواجهوا الواقع الكئيب بثبات وعزم، «ووقف ثابت اللحام ورفاقه في حديقة الدامة، منتظرين سيارات الحماية المدنية، وشاحنات البلدية، استعدادا لتنظيف الشوارع ومساعدة المتضررين.»[1]، والأصعب من ذلك، هو فقدانهم في هذه الكارثة، "الحاج بوزيد" رحمه الله، أما "عيسى الجبي"، و"العمة شريفة"، فكانت جروحهما بسيطة.

وفي آخر الرواية، نجد أن حي الفرسان، قد خلا من سكانه بعد الفاجعة، فالفيلا البنفسجية لعثمان "المبردي"، قد عُرضت للبيع، واشترى صاحبها فيلا ضخمة بمدينة وهران، وسكن "عبده الرني" في شقته التي كان يملكها في "حي الربوة"، وارتحل "عبد الله الرماح" إلى فرنسا مع عائلته، وغادر "غنام المقاول" إلى مستغانم، أما "عيسى الجبي"، فقرر العودة إلى العاصمة، رفقة "ميمونة" وطفليها.

لقد تقمص الحي في هذا الموضع من الرواية، دور الريادة والبطولة، حين تحول من مجرد إطار مكاني ساكن، إلى شخصية أساسية، تتحرك داخل النسيج السردي، لتنتج دلالة معرفية، أساسها: الإحاطة بالأزمة والمأساة، التي يعيش فيها السكان، حتى قبل محنة الفيضان التي استحال تجنبها.

ب –<u>الأمكنة العامة</u>:

الأمكنة العامة المفتوحة، متاحة لكل أفراد المجتمع، ولا تعد ملكا لأحد دون سواه، «بل تعتبر ملكا للسلطة العامة (الدولة) النابعة من الجماعة، والتي يمثِّلها الشرطي المتحكم فيها، وفي كل مكان من هذه الأماكن، هناك شخص يمارس سلطته، ينظم السلوك فيها، فالفرد ليس حرا.»[2]. يمكن لكل أفراد المجتمع أن يستخدموا هذه الأمكنة على السواء. والهدف الأساسي من بناء هذه الأمكنة، هو عناية الدولة برفاهية الناس في المجتمع، مع السهر على ضمان راحتهم النفسية وتسليتهم.

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 167.

[2]– يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: جماليات المكان، مجموعة من المؤلفين، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب ، ط 2، 1988م، ص 42.

- **الحديقة العامة:**

الحديقة العامة التي ورد ذكرها في رواية (همس الرمادي)، من الأمكنة المفتوحة، يرتادها الناس قصد الاستراحة وتمضية الوقت، والتمتع بأشجارها، وأزهارها، وحشائشها الخضراء، والركون إلى الهدوء النفسي، بعد ساعات العمل والجهد الطويلة. والحديقة مكان ألفة، محببة، ومسلية، يلجأ إليها الناس، للتعارف وتبادل الأحاديث فيما بينهم، وقد يلجأ الإنسان إليها، مستذكرا أيام الفرح أو الحزن.

وكما نلاحظ في (همس الرمادي)، فقد ذُكرت الحديقة تحت مسمى (حديقة الدامة)، ولم توح لنا في البداية، بالمكان الذي يلجأ إليه الناس للتسلية، عندما قال الروائي: «تعد حديقة الدامة من أهم الأماكن التي أثارت صراعات شرسة في حي الفرسان وخارجه.»[1]، ثم «حُولت الحديقة إلى ملعب لتلاميذ الابتدائية وطلبة المتوسطة الجديدة»[2]، وبعد احتجاج "عثمان المبردي"، على الضجيج الصادر من هناك، بادرت البلدية إلى تسييجها بالقضبان الحديدية، وبمرور الأيام، أصبحت مكانا للطائشين من الشباب والشياب، فقد «احتلها سكارى كانوا يملكون دراجات نارية قديمة... وتواصلت سهرات السكارى...»[3]. ثم وصفها الكاتب كمكان عام، تهرب الشخصيات الروائية إليه، بعيدا عن المكان المغلق، لأنه مكان مفتوح، ينفتح القلب معه، «اليوم تحولت حديقة الدامة إلى مكان مفضل لبعض السكان.»[4]، كما كانت مكانا للترفيه واللعب، وقسمت الحديقة إلى زوايا، وكل زاوية خاصة بفئة، «الجهة اليمنى الملتصقة بجدار المدرسة، أصبح شبان الحي يقضون بعض أوقاتهم في لعب الدومينو والرامينو، وفي الجهة المقابلة للمسجد، صار بعض الجيران يلتفون حول ثابت اللحام الذي كان لا يمل من

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 65.

[2]– المصدر نفسه، ص 66.

[3]– م نفسه، ص نفسها.

[4]– م ن، ص ن.

رواية الحكايات والنكت.»[1]. وقوله: «ولم يعد الهدوء إلى حديقة الدامة كما كان يتمنى سكان الحي، فقد احتلها لاعبو الورق والدامة والدومينو...»[2].

وقد تغيرت الوظيفة التي جُعلت لها تلك الحديقة، ومنه كل الحدائق عند أهل الحي، وأصبحت مجالس للثرثرة، والنميمة، والاستخبار عن الجيران، كما هو موضح في قول الروائي: «وحين ذكر اسم الأستاذة نجاة الملفي في أحد مجالس حديقة الدامة.»[3]. وقوله: «فتحدث عنه ثابت اللحام في حديقة الدامة.»[4]، وقوله أيضا: «وعلق ثابت اللحام على الحادثة باستهزاء في مجالس حديقة الدامة.»[5]. وقوله كذلك: «وفي حديقة الدامة لم يفوت ثابت اللحام فرصة التعليق على هبة جارهم، فقال بأن الكتبي الغريب يريد مغادرة الدنيا.»[6]، وفي موضع آخر –وبعد ظهور سيارة بيضاء في حي الفرسان لم يعرف الجيران صاحبها– اكتشف الجميع ذلك في مجالس حديقة الدامة، «وفي اليوم نفسه اكتشف أحمد المشاي من خلال مجالس حديقة الدامة صاحب السيارة البيضاء...»[7]، و«أصبح اسم زكي المبردي يتردد في مجالس حديقة الدامة وخارجها.»[8]. وكانت الحديقة مكان نفور لعمر "الرمسي"، بسبب كلام الناس عن مصيبته، وما فعلته به ابنته التي هربت من البيت، «ونفرته من الجلوس في حديقة الدامة.»[9]، وكانت مكان لقاء سكان الحي، بعد الفاجعة التي ألمت بهم، «ووقف ثابت اللحام ورفاقه في حديقة الدامة، منتظرين سيارات الحماية المدنية وشاحنات البلدية، استعدادا لتنظيف الشوارع ومساعدة المتضررين.»[10].

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 67.

[2]– المصدر نفسه، ص 151.

[3]– م نفسه، ص 45.

[4]– م ن، ص 111.

[5]– م ن، ص 113.

[6]– م ن، ص 157.

[7]– م ن، ص 79.

[8]– م ن، ص 88.

[9]– م ن، ص 22.

[10]– م ن، ص 167.

كانت الحديقة مكان التقاء "المشري" مع "رشيدة اليتيمة"، وبالضبط خلف مراحيضها المغلقة، وهذا ما أكده قول "رشيدة": «بعد عودة والدي سأختلق سببا للخروج من البيت. أفضل أن نلتقي في حديقة التسلية خلف المراحيض المغلقة...»[1].

وذُكرت حديقة (حوض الأسماك)، التي ارتادها الشيخ "رضا" وولده، في قول الروائي: «ومساء كل يوم سبت يرافقه ولده آدم إلى حديقة حوض الأسماك، فيقضي هو وقته في مطالعة الكتب الدينية، أما ابنه فكان يلعب مع أترابه بين أشجار الفيكوس العملاقة وشجيرات الفل والعليق والأزهار.»[2]. وكانت حديقة (حوض الأسماك)، مكانا للترفيه، والتسلية، والراحة النفسية بامتياز، فإلى جانب "الشيخ رضا" وابنه، كان "إبراهيم" الصيدلي يعدها مكانه المفضل، إذ «أصبح إبراهيم يمارس فنه خفية في حديقة حوض الأسماك.»[3].

- **المسجد**:

المسجد هو المكان الذي تسمو فيه الروح، حيث تؤدى شعيرة الصلاة، وتقام العبادات، فتطمئن النفس، وتحس بالأمان والاستقرار. وقد ساهم المسجد في بناء رواية (همس الرمادي)، وشكَّل إلى جانب الأماكن الأخرى، وسيلة لبناء المكان العام، «يُفتح للناس كمكان للعبادة، يتجهون فيه لأداء الفريضة والتزود من أجل مواجهة ظروف الحياة الصعبة، ينتقلون إليه في حركة متكررة خمس مرات في اليوم، يدفعهم إلزام نابع عن إيمانهم وارتباطهم بربهم، يأتونه تقودهم رغبة روحية.»[4].

تظهر الدلالة الدينية لهذا المكان في الرواية، من خلال ذكر (المسجد الأبيض)، «وكان إمامه الشيخ رضا، كان يتردد عليه شبان ملتحون يرتدون قمصانا بيضاء قصيرة، ويعتمرون قبعات رمادية وبيضاء، يقودهم حسن الرمسي...»[5]، وقام

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 97.

[2]- المصدر نفسه، ص 149.

[3]- م نفسه، ص 142.

[4]- الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 234.

[5]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 152.

الروائـي بوصـفه بعـدما أتلفـه الفيضـان، بقولـه: «تجمـع الرجـال حـول المسـجد الأبـيض الذي حرمه الفيضان من زرابيه المزركشة ورفوفه الخشبية ومكتبة مقصورته.»[1].

ذُكر المسجد كثيرا في هذه الرواية، وهذه بعض المقاطع التي تؤكد ذلك: «أصبح لا يغادر الحاسوب إلا في أوقات الصلاة التي كان يؤديها في المسجد الأبيض»[2]، و«... فيروز المتنقبة التي أصبحت ترافقها لأداء صلاة الجمعة بالمسجد الأبيض»[3].

كان للمسجد دور فعال في حل مشاكل سكان الحي، فحين أضحت حديقة الدامة مثلا، مكانا يرتاده السكارى، «تحدث الشيخ رضا في أحد دروسه عن اللهو، ولمَّح إلى جماعات حديقة الدامة.»[4]، كما اغتنم الشيخ حادثة الديك الأحمر، «فتحدث في درسه اليومي عن معاملة الإنسان للحيوان.»[5]، وتحدث عن «دور الآباء في تربية أطفالهم على احترام الجيران.»[6].

وكان سكان الحي، يذهبون إلى المسجد لأداء صلاة العيد، وهذا ما يجسده قول الروائي: «أدى سكان الحي صلاة العيد في المسجد الأبيض...»[7]، وقوله أيضا: «واستمعوا إلى خطبتي الشيخ رضا الذي تحدث فيهما كثيرا عن فضائل النحر، كما روى قصة سيدنا إبراهيم الخليل وابنه إسماعيل عليهما السلام»[8]، وهذا يحيل على المعتقد الإسلامي المشترك لسكان الحي. غير أن هذا المكان المقدس، سرعان ما تحول إلى مكان نفور بالنسبة لعمر "الرمسي"، بسبب هروب ابنته من البيت، وكلام

---

[1]– محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 153.

[2]– المصدر نفسه، ص 46.

[3]– م نفسه، ص 103.

[4]– م ن، ص 151.

[5]– م ن، ص 107.

[6]– م ن، ص ن.

[7]– م ن، ص 160.

[8]– م ن، ص ن.

جيرانه اللاذع ونظراتهم القاسية، «نظرات جيرانه المرعبة حرمته من صلاة الجماعة في المسجد الأبيض.»[1].

وتظهر جليا النزعة الإسلامية، عند سكان حي الفرسان، وغلبتها عليهم، فنجدهم على الرغم من انشغالاتهم، وانغماسهم في أعمالهم، وكثرة مشاغلهم، يقضون صلاتهم فيه، أو يستأخرون ذلك إلى ما بعد الفراغ.

- **المستشفى:**

هو المكان الذي يداوي جراح المرضى، ويكشف عن عللهم، وهو المكان الذي يقدم أكثر الخدمات إنسانية، يدل على السكينة، والطمأنينة، والراحة النفسية. ونجد نماذج كثيرة بدت لنا في هذا الشأن، فنجد (المستشفى الجامعي) بمدينة وهران، و(حجرة الاستعجالات) التي نُقل إليها "زكي المبردي"، بعدما عُثر عليه في غيبوبة تامة قرب الوادي الجاف. أما (مستشفى المدينة)، فدخلت إليه "حليمة" زوجة "عمر الرمسي"، بسبب المصيبة التي حلت بها، بعد هروب ابنتها من البيت، وظلت به مدة أسبوع كامل، كما نُقل إليه "جمال" ابن مختلسة الملايير، بعد أن رش جسده بالبنزين وأضرم النار فيه، ليلفظ أنفاسه به. ونجد مستشفى مدينة الشلف، التي كانت تشتغل فيه "سلمى" الطبيبة. أما مستشفى سيدي الشحمي للأمراض العصبية، فدخله "العربي النجار" بسبب انهيار عصبي، نجم عن وفاة ابنه اللاعب "يحي الحار" وعدم تحمله لذلك، «فبعد مراسم الدفن اختفى عن أعين الجيران، وظن ثابت اللحام أن جاره سافر إلى مدينة وهران لقضاء بعض الوقت عند ابنته بدرة، وبعد أيام علم الجيران أن صاحب "خزانة الربوة" أصيب بانهيار عصبي، وأدخل مستشفى سيدي الشحمي للأمراض العصبية.»[2].

وبهذا، يكون المستشفى أحيانا، للتداوي والعلاج، وأحيانا أخرى، مكانا أو محطة، ينتقل العليل فيها إلى المثوى الأخير، تماما مثلما حصل مع "جمال" ابن مختلسة الملايير.

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 21.

[2]- المصدر نفسه، ص 78.

- **المكتبة:**

تُشَكِّلُ المكتبة، المكان الأمثل للمطالعة والثقافة، وكانت تحمل شعار (الثقافة للجميع)، في الرواية قيد الدراسة، حين قام "يونس الوراق"، بتحويل مسكنه العائلي إلى مكتبة، «احتلت... الزاوية الأخيرة من شارع الملعب، وهي تحاذي المدرسة الابتدائية والمتوسطة الجديدة...»[1]. ولم يملك الناس الوقت للمطالعة فيها، كان يقصدها "عكاشة الكواس" لقراءة الروايات البوليسية فقط، أو يقصدها بعض التلاميذ لشراء الكراريس والأقلام، ثم قام صاحبها فيما بعد، بنزع اللافتة التي كُتِبَ عليها: (الثقافة للجميع)، إيمانا منه أن سكان الحي لا يقرؤون. كما وظف الكاتب (مكتبة البلدية)، لإبراز دور الأساتذة في زمن "عكاشة الكواس"، وكيف كانوا يوجهون طلبة العلم للمكتبات، ويحببونها إليهم، وهذا ما ورد على لسان "عكاشة"، وهو يتحدث عن أساتذته قائلا: «... الذين كانوا يحرصون على توجيه تلاميذهم إلى مكتبة البلدية.»[2]. وفي موضع آخر، ذكر الروائي مكتبة (مقصورة المسجد)، بوصفها مكانا لحفظ الأشياء، والكتب الدينية بالدرجة الأولى، «تحتوي على مصاحف وكتب كثيرة، منها: تفاسير ابن كثير، والجلالين، والزمخشري، والصابوني، والسيرة الهاشمية، والصحاح، إلى جانب الموطأ، والمدونة، ومختصر الشيخ خليل، ورسالة ابن أبي القيرواني، وإحياء علوم الدين، والرسالة القشيرية.»[3].

وقد ذُكر هذا المكان، على أنه مخصص للدردشة، والبوح بالهموم، وبهذا يخرج عن دوره المنوط به، وهذا ما تجسد بزيارة "عيسى الجبي" لجاره "يونس الوراق" في مكتبته، قال الروائي في ذلك: «تذكر جاره يونس الوراق. زاره مرة في مكتبته البائسة، وأفضى له بهمومه وطموحه السياسي منتظرا منه نصيحة ما.»[4].

وكان سكان الحي لا يطالعون، ويسخرون من هواة القراءة، فقد «سخر ثابت اللحام من اهتمام الناس بالكتب، في زمن انتشرت فيه القنوات الفضائية كالفطريات،

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 153.

[2]- المصدر نفسه، ص 27.

[3]- م نفسه، ص 150.

[4]- م ن، ص 12.

ودخلت شبكة الأنترنت جل البيوت.»[1]، في مقابل "الكواس" الذي: «كان ينصح طلبته بالمطالعة، ويحذرهم بصدق من الفيسبوك، والتويتر، واليوتوب.»[2]. وعلى العموم، «الكتاب لم يعد يثير اهتمام الطلبة، بل أصبح عدوا لهم...»[3].

أما "سعاد القمحية"، فقد زارت مكتبة (الثقافة للجميع)، بغية شراء مجلة فنية، لأنها كانت تمارس هواية الفن التشكيلي والنحت، وقد أهدى لها "يونس الوراق" صاحب المكتبة، مجموعة من الكتب تخص هوايتها، تشجيعا منه لها.

تحولت المكتبة إلى مكان للقاء العشاق أيضا، فهاهي "سعاد القمحية" تقع في حب "يونس الوراق"، بعد هديته وتشجيعه، فتعكف كل يوم خميس، على زيارته في مكتبته، يقول الروائي في هذه القضية: «ثم خرجت سعاد القمحية من البيت دون أن تلتفت إلى والدتها، التي ظلت تراقب حركاتها في حيرة. وسارت صوب المكتبة. كم تحب يوم الخميس!.[4]».

- **<u>الملعب</u>:**

كان لاعبو الحي الصغير، يقومون بالتدرب عليه، وإقامة المباريات فيه، «وجرى هؤلاء اللاعبون في ميدان الملعب وهم يحيون أنصارهم المنتظرين الفوز على فريق حي المنحدر»[5]، وكان من لاعبيه: "يحي الحار"، الذي «كانت مشاركته في مباريات بطولة المدينة نزولا عند رغبة جيرانه، ومنهم: ثابت اللحام، وعبده الرني، والمهندس حمرينو.»[6]، وقد توفي "يحي الحار" على أرضيته بعد أن توقف قلبه عن النشاط. أما "ثابت اللحام" فكان يشارك شبان الحي التدريبات في الملعب، ويظهر ذلك في قول الكاتب: «وجرى نحو جهة الملعب لمشاركة شبان حي الفرسان في تدريباتهم، استعدادا لمباريات بطولة فرق المدينة.»[7]. وقد وصف الروائي الحالة المزرية التي آل

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 45.

[2]- المصدر نفسه، ص 27.

[3]- م نفسه، ، ص نفسها.

[4]- م ن، ص 61.

[5]- م ن، ص 77.

[6]- م ن، ص ن.

[7]- م ن، ص 91.

إليها الملعب على لسان "أحمد المشاي": «ألم تر كيف أصبح الملعب؟ إنه لا يصلح لإجراء أي مباراة رياضية.»[1]، بعدما آلت إليه أرضيته، بسبب لامبالاة البلدية، وتسيُّب المؤسسات العمومية.

- **الأسواق:**

الأسواق من أهم الأماكن بالنسبة للشخصيات، تعمل على تأدية وظيفة اقتصادية، من خلال عمليات البيع والشراء التي تتم فيها، كما تعمل على التقاء الشخصيات وتعارفها، من خلال تبادلاتهم التجارية، والأسواق موضع الضجة، والازدحام، والفوضى. وقد ذكر الروائي هذه الأسواق في أشكالها المختلفة، مثل:

- **سوق الخردوات:**

قصد "أحمد المشاي" سوق الخردوات يوم الجمعة، واشترى منه سترة خضراء، قال الروائي في ذلك: «أدخل يمناه في جيب سترته الخضراء التي اشتراها يوم الجمعة.»[2]، وكان المكان المفضل لتسوق "أحمد المشاي".

- **سوق الخضر والفواكه:**

بعدما فتَّش "الكواس" محفظة الطالب الذي يدرس عنده، ووجد في جيبوبها الثلاثة: تسعة هواتف محمولة، وأقراص مضغوطة محملة بأفلام العنف، اقتناها كلها من سوق الخضر والفواكه، احتار لأمر هذا الطالب المجتهد، «الذي بدأ سنته الدراسية مجتهدا، وسينهيها مفصولا من المتوسطة.»[3].

قَصَدَ الكاتب من سوق الخضر والفواكه، بداية انهيار مستوى طالبه المجتهد، الذي سيتم صرفه عن الدراسة، بعد انشغاله بالبيع والشراء، خاصة وأن هذه السوق لم تكن مخصوصة بالخضر والفواكه فقط، بدليل ما اقتناه الطالب من هناك.

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 163.

[2]- المصدر نفسه، ص 06.

[3]- م نفسه، ص 27.

- **المغازات الدمشقية:**

كانت المغازات الدمشقية، المكان المفضل لتسوُّق الكاتبة "نجاة"، فقد «كانت تستغل أوقات فراغها للتسوق في المغازات الدمشقية.»[1]، تعويضا منها على ما فاتها في صغرها، وتماشيا مع ما صارت عليه اليوم.

ثالثا: أماكن الانتقال:

جعلت رواية (همس الرمادي)، من الطرق أماكن انتقال، وهي أماكن مسارات طويلة جدا، قد تكون ساحلية، وقد تكون داخلية، ومصب هذه الطرق هو المدن والقرى، وبالتالي لا يتم التنقل إليها، إلا بالسيارات، والعربات، وحتى القوارب، والباخرات.

- **الشوارع:**

يعد فضاء الشارع، أحد الفضاءات المفتوحة للشخصيات الموجودة فيها، حيث يعِّبر الروائي من خلالها، عن الصور والمفاهيم، التي تساعدنا على تحديد سماتها الأساسية، والإمساك بمجموع القيم والدلالات المتصلة بها، فكان الشارع أحد ملاذات الشخصيات الروائية، هربا من ضيق الداخل المختنق، حيث الفضاء المنفتح والنابض بالحياة. ويتحول الشارع في بعض الأحيان إلى مكان مليء بضجيج المتظاهرين، بوصفه فضاء مفتوحا، يوحي بالاتساع والانفتاح للمارة، ويشكل الشارع أحد الفضاءات التي تشهد حركة الشخصيات، إذ يصوره الروائي من خلال بيان أثره النفسي في الشخصية، والحالة الشعورية التي تدفعها إليها، مع تحريكها بداخلها، ومنحها تأثيرا في تصرفاتها، وقد ذكر "محمد مفلاح" الحالة المتدهورة لشوارع الحي في روايته، حين قال: «... أما شوارع الحي فقد تحولت إلى دروب ريفية.»[2]، كما حدثنا عن "يسرى الرماح"، وهي متجهة نحو الجهة المؤدية إلى شارع الملعب، وعن عرقلة الحافلة لمرور المركبات في الشارع "ب"، كما حدثنا عن حادثة "زغلول"، بعد اختفائه في زقاق المدينة، بقوله: «زغلول ابن الحاجة صفية، سمعت بأنه اختطف في زقاق

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 44.

[2]- المصدر نفسه، ص 163.

مظلم بحي المدينة الجديدة.»[1]، أما "مراد" الطفل المتوحد، فكان يكره مخالطة أطفال الحي، وينفر من التسكع في شوارعه وأزقته.

- **الجسر العثماني:**

هو المكان الذي كان يلتقي فيه "يونس الوراق" بسعاد "القمحية"، علاوة على لقائهما في المكتبة. وهو مكان استرجاع الذكريات الحزينة، بالنسبة لعثمان "المبردي"، لأن «جميلة ابنة عثمان المبردي توفيت في حادث سيارة، سقطت من على الجسر العثماني.»[2].

- **الوادي الجاف:**

كان الوادي الجاف، مكانا رومنسيا، التقت فيه "سعاد القمحية" مع "يونس الوراق"، وتم العثور فيه على "زكي المبردي"، وهو في حالة غيبوبة تامة، أما دراجته النارية، فوُجدت محروقة، وكانت والدة "أحمد المشاي"، تملك أرضا قرب ضفته، ولم يتردد ذكر هذا الوادي كثيرا في الرواية.

- **الغابات والسهول:**

تظهر أشكال الطبيعة بمناظرها المختلفة، في هذا العمل الروائي، من خلال الغابات، والسهول، والأودية... وغيرها، وقد كانت الغابة مكان استرجاع الذكريات الجميلة، وتذكُّر الطفولة وأيامها البريئة، فقد أشار الروائي إلى الصبا والأيام الخوالي بقوله: «فهو لا يزال يتذكر طفولته التي قضاها بين حي البحيرة، ومدرسة حي القلعة، وساحة سوق السوداء، وغابة الصنوبر البري، والكاليتوس، والفلفل، وحوض ساقية البساتين.»[3].

أما سهل "مينة" المذكور في الرواية، والذي كان مقترحا لإنجاز أكبر حديقة تسلية به، فقد ورد ذكره في هذا الموضع: «كان المهندس عبد الحفيظ العاصمي يطمح في تهيئة أكبر حديقة للتسلية في سهل مينة.»[4]. ومن خلال الفعلين (كان، ويطمح)،

---

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 128.

[2]- المصدر نفسه، ص 102.

[3]- م نفسه، ص 07.

[4]- م ن، ص 65.

يتبين لنا أنه لم يتم إنشاء هذه الحديقة، وبقيت أمنية من أماني المهندس، لأن فكرته قوبلت بالرفض من ممثلي المشروع، بحجة لا مركزية التسلية في مجتمعنا الحديث.

يوظف "محمد مفلاح" هذه العبارة، رغبة منه في توضيح كيفية غلق الأبواب في وجه المبدعين والمفكرين، وقتل طموحاتهم ودفن أحلامهم، لتحقيق غايات أصحاب المعارف الخفية والضرر، لتعود عليهم بالفائدة دون سواهم من الناس. وعدم وجود أماكن للتسلية، لا يهدئ النفوس من ضجر الحياة وملل العمل، ويجعلها قلقة ومضطربة على الدوام.

- **الشواطئ:**

تم ذكر الشواطئ في الرواية، تحفيزا للنجاح، وتشجيعا لطلب العلم، وهذا ما يؤكده القول التالي: «... فنقاطه لهذا الموسم كانت مشجعة للغاية، ووالده غنام المقاول وعده بقضاء العطلة الصيفية القادمة في مخيم أحد شواطئ تيبازة.»[1].

من خلال هذا القول، نلاحظ أن الشواطئ قد ذُكرت كمكافأة عن النجاح، وتحفيز للمزيد من بذل الجهد في الدراسة، والتشجيع عليها، فكانت متخيلا في ذهن التلميذ، يصبو ويجتهد للوصول إليه.

ولا تقتصر الأفضية المكانية في روايتنا (همس الرمادي) على ما ذكرناه فقط، بل تعدته إلى مجموعة غير محدودة، نذكر منها: القبو، والمرآب، والفندق، والملاهي، والمتجر، والشركات... وغيرها، من الأمكنة الثانوية التي لا تكاد تظهر إلا بمسمياتها، دون أدوارها أو تأثيراتها في شخصيات العمل.

وهكذا، يتضح للقارئ أن "محمد مفلاح"، قد زاوج في عمله هذا بين الأفضية الجغرافية المفتوحة، والمغلقة، ليشبع روايته (همس الرمادي) بعدد غير متناه منها. وقد برع في تصويرها، وأجاد في ضخ أفضية متنوعة فيها، ساهمت بالرقي في العمل الأدبي والسمو به، وبهذا، تلاحم المكانان معا، مشكِّلَيْن فضاء متكاملا، منح الرواية رونقا جماليا، أضفى عليها طابع الانسجام والكمال.

[1]- محمد مفلاح، همس الرمادي، ص 42.

3-المكان في رواية (شبح الكليدوني):

إن وصف المكان وتشخيصه بدقة في النص الروائي، يوهم بواقعية أحداثه، ويجعلها محتملة الوقوع، كما أنه يكشف العلاقات الجوهرية القائمة في صلب المبنى الحكائي، لاسيما بين هذا العنصر وبقية العناصر الأخرى.

سنقوم بتقديم رؤى مختلفة، وكيف تم تحديد الأمكنة في رواية (شبح الكليدوني)، التي تراوحت ما بين: أماكن الألفة، والأماكن المعادية، عن طريق العلاقة المتبادلة بين المكان والشخصيات، من خلال التفاعل والإحساس.

تُحَدَّدُ أماكن الألفة على أنها الأماكن التي تأنسها النفس، وتشعر فيها بالطمأنينة، والارتياح، والرضا، وتتحدد مناطق الألفة في رواية (شبح الكليدوني) كالآتي:

- **أماكن الألفة:**
- **غرفة البطل:**

نجد في هذه الرواية، الغرفة/ المكان قد سجل حضورا مكثفا، لكن بدرجات متفاوتة، ليس فقط في ملامحه الطوبوغرافية الساكنة، وإنما بوصفه حيزا تتحرك من خلاله الشخصيات، وتحرك الأحداث معها، وقد جسد هذا المكان في عمومه، تيمة الألفة، والأمان، والاحتماء، والراحة، يقول الروائي في وصفه لغرفة "امحمد شعبان": «تحرك نحو غرفة نومه، التي تحوي سريرا خشبيا، على يمينه طاولة بلاستيكية تكدست عليها أقراص مضغوطة لأغاني شيوخ الشعبي والبدوي وجرائد ومجلات كان يجلبها كل مساء من مكتبة الديوان، وعلى يساره مكتب الحاسوب، وفي الجهة المقابلة للسرير كانت خزانة ذات ثلاثة رفوف تزينها مجلدات ضخمة وكتبه الجامعية، وعليها جهاز تلفاز صغير الحجم، وكان كرسيه البلاستيكي الأبيض بجانب النافذة.»[1]، وكأن الكتابة قد تحولت إلى آلة تصوير ترصد هذه الغرفة وتصفها، فالأثاث يلعب دورا إيجابيا، حين يدل على سمة من سمات الشخصية وأحوالها، وهو يرسم صورة واقعية للبيوت الجزائرية من الداخل.

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 35.

وفي منظر آخر، وجود النافذة جعل من تلك الغرفة عالما منفتحا على الخارج؛ ومن خلالها تعرف البطل على عالم آخر، عندما استغرق في سهوه، وفي هذا يقول الروائي: «ففي وقت الأرق، يفتح دفتي نافذة غرفته التي فقدت لونها البني، ويطلق العنان لخياله الذي تسكنه ذكريات بعض الموتى من أقاربه ومعارفه.»[1]، وفي قوله: «قفز واقفا ثم فتح نافذة غرفته وسرح بنظره في الظلمة.»[2]، كذلك نجد قوله: «وحين اعتلى الشرفة المتهرئة التفت كعادته نحو المقبرة.»[3]، وقد تداخلت الأوصاف في هذا المشهد البيتي، لتفي بوظيفتها الدلالية على فضاء روائي محزن جدا.

ومما نلاحظه، أن هناك توافق في وصف السارد للغرفة، مع الحالة النفسية التي يشعر بها "امحمد شعبان"، فنجده مثلا يحن لغرفته رغم كآباتها، لأنها الملجأ الوحيد الذي يجد فيه راحته، ففي «لحظات الملل الرهيب يحن إلى غرفته الكئيبة، ملجؤه الوحيد الذي يحميه، ولو لبعض الوقت.»[4]، وفي «الغرفة الضيقة يخفي غربته القاتلة.»[5]، و«أيامه الباردة يقضيها بين غرفته الضيقة ومكتبه الفسيح.»[6]، وهو يتحرك فيها، «وهو يسب نفسه وهذا العالم الصاخب.»[7].

وقد اختلفت الغرفة بعدها، وتحولت بأبعادها الهندسية المعروفة، إلى سجن بسبب الضيق النفسي الذي كان يشعر به، وظهر ذلك في قوله: «في ما بعد تذكر غرفته فقال في نفسه: لا يمكن الاشتغال فيها. إنها سجن.»[8].

لم يكن وصف الغرفة اعتباطيا، وإنما هدف سردي، يحمل الدلالة المناسبة التي تسهم وتدعم الحالة النفسية، التي كان يشعر بها البطل "امحمد شعبان".

---

[1]– محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 36.

[2]– المصدر نفسه، ص 46.

[3]– م نفسه، ص19.

[4]– م ن، ص 17.

[5]– م ن، ص 14.

[6]– م ن، ص22.

[7]– م ن، ص71.

[8]– م ن، ص68.

- **المقبرة:**

شكَّلت المقبرة مكان أماني كثير من شخصيات هذا العمل الروائي، والمقبرة هي المكان الذي يؤول إليه الإنسان بعد موته، وهي مكان شديد الانغلاق، وضيق المساحة، وهي في رواية (شبح الكليدوني)، مكان تخلُّص الشخصيات من هموم الحياة ومشاكلها، والأعباء الفكرية التي أرهقتها، وهذا يؤكد على أن الشخصيات كان تعيش اغترابا قاتلا، مما دفعها لاتخاذ المقبرة في هذه الرواية، مصدرا للسلام والأمان.

جعل "محمد مفلاح" من المقبرة، مكانا للاستحضار والحنين، والتعويض عن الواقع البائس المعاش، فهاهي "صفية البايلك" والدة "امحمد شعبان"، تُمَنِّي النفس أن تُدفن في مقبرة الأهل، و«صارت ترجو الله في كل وقت أن تُدفن في المقبرة نفسها إنها تخشى أن تموت في الحي الجديد وتدفن في مقبرة بعيدة عن قبور أهلها.»[1]، وهذا أيضا ما عبَّر عنه الروائي بقوله: «مقبرة برمادية سترحب بكل الموتى ومهما كانت أسباب وفاتهم، والدته التي لا يمر عليها يوم دون أن تتحدث عن الموت، تصر أن تدفن بمقبرة سيدي عبد القادر قرب أهلها ولو تطلب الأمر دفنها في قبر والدتها.»[2]، وفي هذا استدعاء وحنين للماضي وأهله.

وقد حَدَّدَ الروائي مكان وقوع المقبرة، بقوله: «وحين اعتلى الشرفة المتهرئة التفت كعادته نحو المقبرة التي كانت تغطي الجنوب الشرقي من الربوة.»[3]، وكانت هذه الأخيرة، جسر "امحمد شعبان" الذي يربطه بين الماضي وحنينه لموتاه، والحاضر والمستقبل الغامض، حتى أنه تمنى الموت جراء ذلك، بقول الروائي: «... لو تجرفه وفي غفلة منه أمواج الدوامة الهوجاء نحو المقبرة، حيث يرقد المسالمون بعيدا عن ضجيج الحياة الفارغة.»[4].

وقد اتُّخِذَتْ المقبرة كمكان يُحْسَدُ عليه ساكنوه، خاصة وأنها قد اكتظت بالموتى، ومُنِعَ الأحياء من الدفن فيها، «... لا ريب أن هذا الميت محظوظ بدفنه في

---

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 10.

[2]- المصدر نفسه، ص 15-16.

[3]- م نفسه، ص19.

[4]- م ن، ص 17.

المقبرة المكتظة، لقد أعلنت البلدية عن منع الدفن فيها وعلقت المنشور في لوحة عريضة... بلا ريب تحصل أهل هذا الميت على ترخيص بالوساطة أو سيوارى في قبر أحد أقاربه...»[1]، وفي هذا إشارة إلى البيروقراطية والمحسوبية حتى في الدفن.

2- <u>الأماكن المعادية</u>:

- <u>العمارة</u>:

ساق السارد في المقابل، صورا جسدت المكان بوصفه أيقونة معادية، محتويا على مظاهر عدم الألفة، انطلاقا من توصيفه إياه بالاهتراء والهشاشة، وفي مثال على ذلك، قوله: «فلتأت الجرافات الضخمة الصفراء بصخبها الشرس لهدم البناية اليتيمة ذات الطوابق الأربعة، المحاذية لمقبرة سيدي عبد القادر "مولى العرف"، والمطلة في خجل على حي الرق وحي الطوب وسهل مينه الممتدة أراضيه الخصبة إلى منطقة الجبل الأخضر.»[2]، وقوله: «..الخوف من الوعود الكاذبة، ظل مهيمنا على نفوس سكان العمارة المرتجفة من أهوال الطبيعة.»[3]، وقال أيضا: «العمارة مثل أي كائن حي، هرمت حتى صارت هشة منبوذة مهددة بالهدم أو الإنهيار.»[4]، كما قال فيها: «العمارة الخامسة التي يراها اليوم قد ازدادت حزنا وهشاشة وكأنها شعرت بيتمها الرهيب، بعدما هدمت العمارات الأربع التي بنيت معها.»[5]، وذكر أيضا على لسان من يسكنونها: «أصبحنا منفيين في عمارة يتيمة.»[6]، وقال "الحاج عبد القوي" فيها: «يا الحاجة.. العمارة انتهت. ستنهار علينا. هذه عمارة من كرتون. بناها القاوري الملعون لسجن الجزائريين في هذه الأقفاص.»[7].

---

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 20.

[2]- المصدر نفسه، ص09.

[3]- م نفسه، ص نفسها.

[4]- م ن، ص 07.

[5]- م ن، ص 11.

[6]- م ن، ص34.

[7]- م ن، ص ن.

وفي وصفه الدقيق لِمَا آلت إليه العمارة، يقول الروائي: «شرفاتها الطويلة التي تشبه ممرات الأزقة الضيقة انحنت أجزاء منها، وظهرت أسلاكها الصدئة، وصار لون طلائها رماديا مثيرا للاشمئزاز، أما درجها الإسمنتي الوحيد الموجود على الجهة اليسرى أرهقته أحذية سكانها.»[1].

ولِمَا آلت إليه هذه البناية، أصبحت «تثير شفقة كل من يراها وهي تقاوم بؤسها ويأسها. صمدت كثيرا في وجه كل العواصف الهوجاء. رغم هيئتها المهترئة فهي لازالت ثابتة في صمت جنائزي رهيب.»[2]، وقد أثارت التعاطف في نفوس السكان، حين «التفت امحمد شعبان مرة أخرى نحو العمارة الوحيدة وكأنه يودعها. أثارت شفقته. هدمها أرحم لها ولسكانها الحالمين بشقق مريحة. »[3].

وهذه العمارة هي مركز الأحداث، وتَشَكُّلُ شخصيات هذا العمل، فبسببها فقدت الطمأنينة، والراحة النفسية، وأصبحت تشعر بالغربة، والضياع النفسي، وهنا فقط تشكلت المواقف المعادية للعمارة، والناقمة على أسلوب الحياة فيها، فهي عمارة منهكة بهموم سكانها الحالمين بحياة كريمة في شقق آمنة ونظيفة، وفي المقابل مثَّلت مكانا للألفة، رغم ما حل بها، وظهر ذلك في قوله: «ورغم إصرارهم الشديد على المغادرة، إلا أنهم كانوا يحلمون بيوم سعيد تعود فيه عمارتهم كما كانت أول مرة بعد تسلمهم مفاتيح شققهم.»[4].

- **الدوار**:

وصف الروائي هذا المكان، من خلال شعور البطل فيه، فقال: «وهو يلقي نظرات عميقة على الطبيعة الفاتنة وكأنه يكتشف لأول مرة مثل هذا المكان الساحر الذي تلفه الأشجار الخضراء من كل الجهات... انتعشت روحه مذ لامست قدماه التربة الطرية... واصل سيره الهادئ...»[5].

---

[1]- محمد مفلاح، الشبح الكاليدوني، ص 12.

[2]- المصدر نفسه، ص11.

[3]- م نفسه، ص50.

[4]- م ن، ص 09.

[5]- م ن، ص79.

وفي حوار البطل مع "عبد الله الصم" من الدوار، يقول: «ما أجمل الحياة في أحضان الطبيعة الخلابة! نحن شوهتنا المدينة.»[1].

و"الدوار" هو المكان الأمنية بالنسبة لوالده، ومفاد هذه الأمنية التي كان يأمل تحققها قبل وفاته، «هي العثور على قبر جده»[2]، وجَمْعُ أكبر قدر من المعلومات حول تاريخ الدوار، ومنه شيء من تاريخ الجزائر.

سرعان ما انعكست الأوضاع رأسا على عقب، حيث اعتقد "أولاد الصم" أن زيارة "امحمد شعبان" كانت بغرض المطالبة بالأراضي، حيث أشهروا في وجهه عقود الملكية، وغيروا اسم الدوار من "دوار الشيخ" إلى "أولاد الصم"، وقتلوا الأمل في العودة إلى أراضي أجداده، وهنا شعر البطل: «امحمد شعبان بأنه غير مرحب به في دوار أجداده»[3].

وقد كشف لنا الروائي في حديثه عن هذه البيئة القروية، عن تغير الأرياف مما كانت عليه سابقا، فقد «تعرف امحمد شعبان على عالم جديد. حتى الريف لم يعد طاهرا وبريئا كما كان يعتقد. سنوات العشرية السوداء خلفت جراحا عميقة جدا، خربت الذاكرة بجرائمها البشعة، وطمست معالمها النيرة. وأدرك سبب تضخم المدن بالهجرات الريفية. كيف تخرج من هذا النفق بعدما اختفت حياة البراءة في الأرياف؟...»[4].

- **<u>الزاوية القادرية</u>:**

تواجدت بمدينة (موسى) وقد التقى البطل فيها بالكهل الذي يُدعى "بودالي"، الذي حَدَّثَهُ عن جده الشيخ "امحمد الكاليدوني"، وروى له الأحداث التي جرت مع جده قبل وأثناء نفيه، كما أخبره بمكان تواجد قبر جده بجبال الونشريس.

---

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص90.

[2]- المصدر نفسه، ص93.

[3]- م نفسه ص96.

[4]- م ن، ص97.

3- أماكن الانتقال:

- **المقهى:**

تعد المقهى في الرواية العربية، علامة الانفتاح الاجتماعي والثقافي، ومسرحا للحياة الشعبية، واللعب، واللغو، والتأمل... وغيرها من الأمور، التي تلتقي حولها الشخصيات من طبقات اجتماعية مختلفة، تحاول البحث عن راحتها النفسية في وسط ذلك المكان المغلق. ويقف الكاتب من خلال روايته، على مقهى "السعادة" وما انبثق منها من دلالات فنية، فهو البؤرة المكانية التي تلتقي فيها الشخصيات المثقفة، ومن بينها "امحمد شعبان"، الذي «كان يقضي جل وقته في التسكع والجلوس في مقهى السعادة، رفقة بعض الحالمين بالكتابة والتوظيف والثراء والترقية الاجتماعية.»[1]، وكانت مكان انتشار الأفكار الثقافية بين روادها.

وقد جسَّد الروائي وصف المقهى في صورة سلبية، ظهرت من خلال شخصية "امحمد شعبان"، الذي «قصد مقهى السعادة، طلب ماء معدنيا وقهوة... وامتدت يد امحمد شعبان نحو كأس يحتوي على ملاعق صغيرة، فأخذ منها واحدة تقطر بماء ملون ببقايا القهوة... ثم ألقى بقطعة خمسين دينارا على المصرف المتسخ...»[2].

وأثرت المقهى على الشخصية من الناحية النفسية، ونقلتها من حال إلى حال، «كان يحدث أصدقاء مقهى السعادة عن أمنيته في تدمير هذا الكون، حتى يختفي كل البشر من وجه البسيطة سخطا واحتجاجا على شرورهم الكثيرة، لكنه تخوف من ردة أفعالهم، فكلامهم الممل في مجالس هذا المقهى الصاخب لا يدور إلا عن رغبتهم في الترقية المهنية، والقفز إلى أعلى منصب في الإدارة...»[3]، وبالتالي، لم يمنحه هذا المكان الراحة النفسية التي كان يبحث عنها، بل زاد من ضغطه النفسي، بسبب غربته الذاتية.

---

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 18.

[2]- المصدر نفسه، ص 52- 53.

[3]- م نفسه، ص 52.

وحتى أصدقاء المقهى، لم يعتبرهم البطل بمثابة أصدقاء فعليين، حين قال الروائي بدلا عنه: «ومقهى السعادة الذي يلتقي فيه أشخاصا يطلق عليهم صفة الأصدقاء، ولكن هو في قرارة نفسه لا يشعر نحوهم بأية علاقة صداقة.»[1].

وهذا المقهى، هو المكان الذي التقى فيه البطل "بحمادي الصم" مصادفة[2]، وهو المقيم بالدوار، مما دفعه لزيارته، لينقلب شعوره بعدها إلى ندم وتبديد وقت، «ردد في نفسه بقلق: يا فاشل.. يا فاشل. بدد وقته في مقهى السعادة الذي كان يلتقي فيه ببعض المثقفين لتناول الشاي والحديث عن همومهم والمستقبل الغامض...»[3].

- **المدينة:**

اكتفى الروائي بذكر اسم المدينة، بوصفها مكانا تجري فيه الأحداث، دون تحديد معالمه الطوبوغرافية، أو وصفه وصفا دقيقا يعين على تصور ملامحه، وكل ما في الأمر، هو سد لفراغات ضمن مسار السرد الروائي، يقول الروائي: «لم تبق في محيط ربوة المدينة إلا عمارة واحدة رمادية اللون، لازال سكانها ينتظرون يوم ترحيلهم منها.»[4].

شكلت المدينة الواسعة لشخصية "امحمد شعبان" خنقا لنفسيته، فقد مارست ضغطا كبيرا عليه، وضاقت عليه الدنيا بما رحبت فيها، وبدأ يفكر جديا في الهروب منها، ومن مبانيها، ومحلاتها، وشوارعها، وصخبها، وحركتها الدؤوبة، لقد «تحولت إلى حظيرة ضخمة»[5] بالنسبة للبطل، مقارنة بما وجده في الريف، الذي انتقل إليه بحثا عن قبر جده، وهذا ما عبَّر عنه بقوله: «نحن شوهتنا المدينة.»[6].

---

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص22.

[2]- المصدر نفسه، ص90.

[3]- م نفسه، ص67.

[4]- م ن، ص09.

[5]- م ن، ص51.

[6]- م ن، ص90.

وقد عبَّر الروائي غير ما مرة، عن طبيعة الشعور الذي كان يتملَّكه في هذه المدينة، كقوله: «قررت أن أبتعد قليلا عن أجواء المدينة، أكاد أختنق...»[1]، وقوله: «المدينة المحترقة الصابرة»[2].

- **مقر الديوان (مكتب امحمد عثمان):**

كان "امحمد شعبان" ينفر من مكان عمله، حتى انعكس بالسلب على شعوره وأحس فيه بالقيد وعدم الحرية، يقول الروائي في هذا الشأن: «ثم عاد إلى واقعه، وتفحص المراسلة الواردة من مديره وكأنها شخص كريه، إنه ينفر من كل التعليمات والأوامر. اقتنع بأنه لم يخلق للإدارة. تبا له. متى يغادر مكتبه بلا رجعة.. بلا رجعة.»[3]، ومن هنا بدأ يفكر في المغادرة، «فهو يرغب بقوة في الاستقالة من وظيفته المملة.»[4]، وقد «رغب مرارا في الاستقالة من الوظيف العمومي لممارسة مهنة حرة، ولكنه لم يقم بأية مبادرة. الوظيفة قيد. منعته من الحركة الحرة.»[5].

---

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، ص 119.

[2]- المصدر نفسه، ص 62.

[3]- م نفسه، ص09.

[4]- م ن، ص16.

[5]- م ن، ص25.

4- المكان في رواية (أيام شداد):

يعتبر المكان من أهم العناصر المهمة في تشكيل بناء الرواية، وهو لا يقل أهمية عن العناصر الأخرى، كما يساعد في الكشف عن طباعها، وأحوالها، وهيئاتها، ليعطي للعمل الأدبي هوية معينة. وتأثير المكان على ساكنيه يولد علاقة حميمية، مبنية على الألفة والحب، فتبوح الشخصية لذلك المكان بكل ما يختلج في صدرها، ليصبحا روحا واحدة، وفي المقابل ثمة أماكن تثير الرعب والخوف لدى الشخصية، فتنفر منها ولا تطيق المكوث بها، تقول **سامية أسعد** في هذا الشأن: «المكان يرتبط على مستوى الرمز ببعض المشاعر والأحاسيس، بل ببعض القيم السلبية والإيجابية، فهنالك أماكن محببة، هي بمثابة المرفأ والملاذ، وأهمها البيت، وهنالك أماكن مكروهة، عادة ما تكون مغلقة ضيقة، يشعر فيها الإنسان باليأس والاختناق، وأهم هذه الأماكن السجن الذي تتباين صوره.»[1].

في هذا النص الروائي الذي بين أيدينا، نقف على نوعين من الأمكنة، هما: الأماكن المفتوحة، والأماكن المغلقة، وهذا ما سنوضحه في ثنايا هذا الموضع من البحث.

1/ الأمكنة المغلقة:

يرى **مهدي عبيدي** أن «الحديث عن الأمكنة المغلقة، هو حديث عن المكان الذي حُدِّدَتْ مساحته ومكوناته، كغرف البيوت، والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية، أو كأسجية السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، قد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرا للخوف»[2].

---

[1]- أسعد سامية، التحليل البنيوي للسرد، مجلة أقلام، بغداد، س14، ع3، كانون الأول، 1978م، ص 122.

[2]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، ص 43.

- **البيت (دار الحوانة):**

هو مسكن البطل "شداد"، تم وصفه بالتواضع نظرا لبساطته، ويظهر ذلك في القول التالي: «... في المسكن المتواضع.»[1]، وهو مكان يطرح فيه أفراد العائلة كل المواضيع، وهذا ما عبر عنه البطل بقوله: «جلست في "دار الحوانة" أستمع إلى أحاديث عائلتي عن أحداث المنطقة. شعرت أن كل شيء تغير في نفسي المضطربة وفي حياة قبيلتنا التي استعدت لمواجهة حروب أخرى ستكون دامية.»[2]، وقوله: «خيم صمت رهيب في دار الحوانة، خرقه والدي قائلا بخوف:
الخطر على الأبواب.»[3]، وهذا بمجرد أن سمعوا، باقتراب عساكر السفاح الماريشال بيجو، من حدود القبيلة. ومما يؤكد أيضا بساطة هذا البيت، هو بساطة تأثيثه التي تظهر في القول التالي: «بعد صلاة الفجر واصلنا الحديث عن أهوال الحرب، ونحن جالسون على هوادر قديمة في دار الحوانة...»[4].

تحوَّل هذا البيت إلى مكان حزين عند نزول النوائب على المنطقة والعائلة، فجاء على لسان شداد بعد اعتقال خاله "لخضر": «دخلت دار الحوانة، فرأيت والدتي القابعة قرب الكانون، تبكي بحرقة ومن حين لآخر تلطم خديها بيديها المرتجفتين.»[5]، وفي قول آخر: «فغادرت دار الحوانة هاربا من أجوائها الحزينة. تمنيت لو كنت قادرا على تحرير خالي لخضر الفحل.»[6].

- **الكوخ:**

هو ملك للعائلة الشدادية، كانت تضع فيه المؤونة، وقد جاء فيه: «الكوخ الذي نضع فيه كيس زقاو يحتوي على الحبوب بعدما نخزن كمية منها في مطامير

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 06.
[2]- المصدر نفسه، ص 13.
[3]- م نفسه، ص 20.
[4]- م ن، ص 45.
[5]- م ن، ص 51.
[6]- م ن، ص55.

حقل التين الشوكي خلف بيتنا بحوالي ألفي متر.»[1]. وقد تحول بعدها إلى منزل للعمة المازوزية وابنها "هني الصغير" بعد وفاة زوجها، وهروبهما من جحيم الإبادة الجماعية.

- **الخيمة الحمراء:**

الخيمة من الرموز التي تحيل على الرعي، وكثرة الترحال في البوادي، وهي ركن هام من أركان الحياة البدوية، وفي بعض الأحيان تعتبر شكلا من أشكال التعبير عن الهوية. وكثيرا ما تكون معرضة لمواجهة عوامل الطبيعة، من مطر، وحر، وبرد، وقد تشكلت الخيمة في روايتنا لمواجهة الاحتلال، حين خُصصت لإقامة الاجتماعات واللقاءات، بين أهل الدوار وشيوخ القبيلة، لمدارسة الأوضاع وإسداء النصح والتشاور، يقول البطل: «كان منشغلا كثيرا بلقاءات الخيمة الحمراء التي كان يشرف عليها الحاج سنوسي شيخ قبيلتنا فالتزمت أمامه بالصمت الذي عذبني كثيرا، لكني كنت شديد الاهتمام بكل أحاديث الدوار الفوقاني والخيمة الحمراء.»[2]. ويقول أيضا: «في كل ليلة، يلتقي رجال قبيلتنا في الخيمة الحمراء الفسيحة المفروشة بالزرابي القلعية، ذات الرسوم العجيبة، وهي خيمة مباركة كما كانت تنعتها جدتي.»[3]، لأن الأمير عبد القادر قد اجتمع فيها، وهذا ما بينه المقطع السردي التالي: «فقد جلس فيها الأمير عبد القادر وأعضاء مجلسه الشوري بعد معاهدة التافنة.»[4].

وفي وصفه لمكان الخيمة، وتأثيثها، وعراقتها، يقول البطل: «جدي سي قادة جلب أفرشة الخيمة الوبرية من أولاد نايل، ونصبت وسط دواوير قبيلتنا المستقرة في منطقة الظهرة من عهود طويلة جدا، ربما منذ عهد الأمير.»[5]، وما يؤكد أهميتها: «ما هو موضوع مجالس الخيمة الحمراء التي يشارك فيها كل شيوخ دواوير القبيلة؟ هل رجع الأمير عبد القادر بعدما استجمع القوم؟.»[6].

---

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 15.

[2]– المصدر نفسه، ص 16.

[3]– م نفسه، ص نفسها.

[4]– م ن، ص ن.

[5]– م ن، ص ن.

[6]– م ن، ص ن.

وعن أهمية هذه الخيمة، ورد على لسان البطل: «ازدادت اجتماعات الخيمة الحمراء، ولم يغب عنها والدي المهموم.»[1]، «وقال لنا عمي حمزة الناجي، ونحن في مجلس الخيمة الحمراء، إن الشيخ البهالي استشهد في معركة بناحية "عين مران" مع ستين مجاهدا.»[2]، «وفي الخيمة الحمراء وأنا أحضر أول مجلس بالنسبة إلي، رأيت الحاج السنوسي ذا اللحية البيضاء، واستمعت إلى كلامه الهادئ.»[3].

وحين كلف الكولونيل "سانت آرنو"، القايد "ولد الهملاشي" بحراسة المنطقة، والتفاوض مع سكانها، للاستسلام والتخلي عن خيولهم وأسلحتهم، قام بالتفاوض معهم في الخيمة الحمراء، وهذا ما ورد في القول التالي: «في الخيمة الحمراء ثار الحاج السنوسي قائلا للقايد ولد الهملاشي: "لن نركع إلا لله"، ردد بعده شيوخ الدواوير العبارة نفسها بصرامة وإصرار. عاد القايد ولد الهملاشي خائبا مخذولا إلى الأصنام، وهذا ما أسخط عليه الكولونيل سانت آرنو.»[4].

كانت هذه الخيمة، مكان انطلاق الأخبار واستقطابها، يقول البطل مثلا: «نهض عمي زروق الأزهري، وخرج قاصدا الخيمة الحمراء ليستفسر عن اختفاء هني الصغير، ولحق به والدي الذي ظل يتمتم بقلق كبير"[5]، كما كانت مكان التساؤلات عن مستقبل الوطن، فبعد مرور لحظات «ضجت بكل التساؤلات حول مستقبل الوطن والقبيلة.»[6]، ومساء يوم الجمعة، «التقى رجال القبيلة في الخيمة الحمراء. خبر الاجتماع الطارئ انتشر بين سكان الدوار الفوقاني، ثم انتقل في لمحة البرق إلى الدواوير المجاورة.»[7].

---

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 23.

[2]– المصدر نفسه، ص 34.

[3]– م نفسه، ص نفسها.

[4]– م ن، ص 47.

[5]– م ن، ص 50.

[6]– م ن، ص 67.

[7]– م ن، ص 65.

أصبح شداد يشارك في الاجتماعات التي كانت الخيمة الحمراء مسرحا لها، وهذا ما جسده بقوله: «صرت بدوري أشارك في لقاءات الخيمة الحمراء مذ عينت في فوج اليقظة.»[1]، وفي يوم من الأيام، «عم الخيمة الحمراء صمت رهيب، خرقه الحاج السنوسي قائلا بقوة:

-لن تذهب دماؤهم هدرا.

تحمس بعض الحاضرين للهجوم على مدينة الأصنام، وفي الحين طلب منهم الحاج السنوسي انتظار تعليمات الشيخ بومعزة.»[2].

بعد بلوغ خبر وصول العساكر للمنطقة، اجتمع الحاج "سنوسي" بمجندي القبيلة، وأصدر أمره العسكري، وهذا ما أكده "شداد" بقوله: «توجهت نحو الخيمة الحمراء، حذرنا الحاج سنوسي من التراخي في المراقبة، ومن التخاذل عن مقاومة الجيش الفرنسي الذي يقوده الكولونيل بيليسي، قد يبدأ العساكر هجومهم قبل طلوع الشمس...»[3].

- **غار الفراشيح:**

غار الفراشيح -كما يقول المجاهد محمد الكبير- كان ملاذا آمنا لجنود جيش التحرير الوطني، حيث كانوا يفرون إليه، ويختبئون به، أيام قيامهم بشن هجمات على الثكنات الاستعمارية، التي كانت تتواجد في الكثير من المناطق السكانية المجاورة للاحتماء بها[4].

وغالبا ما تتمركز الغيران والمغارات في أعالي الجبال، وفي الرواية محل الدراسة، يقع هذا غار الفراشيح في الجبل المحاذي للدوار الفوقاني في منطقة الظهرة، وقد شكل هذا المكان ثنائية ضدية بين الحياة والموت.

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 66.

[2]- المصدر نفسه، ص 67.

[3]- م نفسه، ص 76.

[4]- khadra, Ex-picard mostaganem

شكل هذا الغار، مكانا لاحتماء الأهالي، بعدما «قرر الحاج السنوسي وباستشارة شيوخ الدواوير، أن يلجأ بعض السكان وبخاصة النساء والصبيان والمرضى والمعاقين والشيوخ إلى غار الفراشيح.»[1]، وكان ارتحالهم نحو الغار محزنا، وهذا ما عبر عنه البطل بقوله: «آلمني منظر الشيوخ، والنساء، والأطفال، والمرضى، والمعاقين، وهم يتحركون بخطى سريعة نحو غار الفراشيح، بعضهم يحمل صرات، وسلالا، وأكياسا منتفخة، وبعضهم الآخر يسوق مواشيه. كانوا في حالة رعب من وحشية عسكر بيليسي التي فاقت همجية التتار.»[2]. لكن سرعان ما تحولت الأوضاع إلى جريمة شنعاء وإبادة جماعية للقبيلة بأكملها، فقد ارتكبت لداخله أحد أكبر الجرائم التي شهدتها الإنسانية، بعدما أمر الجنرال الفرنسي بإشعال النيران عند مدخل الغار، حتى يحترق الأهالي أو يختنقون بالدخان، يقول البطل: «لا أدري ماذا جرى لي شاهدت النيران تلتهم بجنون أكوام التين وأكداس الحطب التي وضعها العساكر أمام فوهة المغارة. كانت الرياح تدفع ألسنة النيران نحو الفوهة...»[3]. لتكون النتيجة، استشهاد جميع أفراد القبيلة يومها، نساء، وأطفالا، وكهولا، وحتى حيواناتهم لم تسلم من ذلك.

رصد لنا الكاتب أحداث تاريخية موثقة، دون التلاعب فيها أو تغييرها، حين أحيا الماضي الأليم الذي خلفه الاحتلال الفرنسي، وأعاد بعثه من جديد، تعبيرا منه على أن هذه الأحداث الجسيمة، لازالت منقوشة في ذاكرة كل الجزائريين..

وبعد هذه الأحداث الأليمة، يلوح الأمل من جديد، بعد انتشار خبر بعض الناجين من محرقة غار الفراشيح، وهذا ما أكده البطل بقوله: «انتشر خبر بعض الناجين من محرقة غار الفراشيح، فأسرعت إلى بلدة النقمارية لمعرفة هويتهم، لم يكن فيهم أي شخص من عائلتي الشدادية، تضاعف حزني في ذلك اليوم.»[4].

---

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 79.

[2]– المصدر نفسه، ص 81.

[3]– م نفسه، ص 83.

[4]– م ن، ص 93.

- **القربي:**

كان ملكا لعائلة "شداد"، وكانوا يجمعون فيه الأواني المصنوعة من الطين، وقد أصبح مأوى للتاجر المتجول "الحضري" كلما حل بالقرية، «في الأيام التي تغرب فيها الشمس ويتعذر على الحضري مغادرة منطقتنا الجبلية إلى جهات أخرى من أوطان الشلف، يهيئ له والدي القربي الذي كنا نجمع فيه الأواني المصنوعة في بيتنا بطين مغارة.»[1]، وما يؤكد ذلك أيضا، القول التالي: «في آخر زيارة له لمنطقتنا، تناولنا وجبة العشاء في الكوخ، وأصغينا –أنا ووالدي– إلى التاجر الجائل... كان الرجل مطلعا على أحداث كثيرة، حدثنا عن احتلال مدينة وهران والمرسى الكبير، ثم عن المقاومة التي قادها سيدي محي الدين شيخ زاوية القيطنة، وتوقف عند مبايعة الأمير عبد القادر، وذكر يوم التفاف شيوخ القبائل الجزائرية حول الزعيم الوطني، كما تكلم عن احتلال مدينة معسكر وتخريبها.»[2].

كان هذا (القربي) مكانا لاستقطاب الأخبار بواسطة هذا التاجر المتجول، وهذا ما تؤكده المقاطع التالية: «فسأله والدي، هذا البيجو اللعين... وجاوبه الحضري قائلا: إنه أخطر ضابط فرنسي يتولى الحكم في الجزائر...»[3]، وأيضا: «وذكر لنا جريمة بيجو البشعة في أثناء هجومه على قبيلة فليتة في صيف سنة 1841.»[4]، كما تحدث عن سانت آرنو قائلا: «إنه وحش كاسر يا سي العربي. سفاح خطير لا يجد سعادته إلا في خوض الحروب المدمرة...»[5]. كما سأل والد "شداد" البائع المتجول عن الشيخ "بومعزة"، فأجابه مبتسما: «إنه شاب زاهد، مقاوم، مقدام، متحمس للجهاد، سمعت من صديقي الحضري إبراهيم أنه الآن في جبال الونشريس...»[6].

---

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 40.

[2]– المصدر نفسه، ص 41.

[3]– م نفسه، ص 42.

[4]– م ن ، ص ن.

[5]– م ن، ص ن.

[6]– م ن، ص43.

- **الجامع:**

يحمل الجامع دلالة دينية، بوصفه وسيلة تحقيق الاتصال بين المخلوق والخالق جلّ وعلا، وهو يشير إلى هوية المجتمع المسلم، ويلبي حاجات الفرد النفسية والاجتماعية، حيث اتخذ الجامع كمركز للتعليم والدروس، وقراءة القرآن، وهذا ما يؤكده قول البطل: «كنت في دوارنا الفوقاني كالمتوحد، حفظت عشرين حزبا من القرآن الكريم على يد الشيخ زيان، وتخليت أنا عن التعليم بعد تخريب الجامع.»[1]، لأن الاستعمار الفرنسي، كان يعمل على هدم المؤسسات الثقافية والدينية وتخريبها، وعلى رأسها المساجد والجوامع والمدارس والزوايا، لما لهذه المؤسسات من دور في الحفاظ على مقومات الشعب الجزائري، وانتمائه الحضاري العربي والإسلامي. وكان من نتائج هذه السياسة، تدهور الثقافة والمستوى التعليمي في المجتمع الجزائري.

2/ الأماكن المفتوحة:

تنوعت الأماكن المفتوحة في رواية (أيام شداد)، بحسب الزمن الذي اتخذته هذه الأخيرة، فباعتماد الزمن الماضي، تم استحضار الأماكن ووصفها، مثلما كان الحال عليه ذات مرة.

- **المدينة:**

المدينة هي الفضاء الواسع، الذي تنتقل فيه الشخصيات، وتمارس عليه أدوارها وأحداثها، وهي: «مكان يضم بين جنباته، طبقات متباينة من الناس، مكان كبير يغلب عليه الطابع المادي القاسي.»[2].

شكلت المدينة في الرواية، نقطة انتعاش للأحداث التاريخية، أثناء الحروب على الجزائر، وكانت محطة عبور للاحتلالين: الاسباني، والفرنسي، ومثلت أحد الفضاءات الأساسية، التي ساعدت في الكشف عن الشخصية الروائية وإبرازها، وخرجت من نطاق المدينة الواحدة إلى مدن أخرى، نذكرها فيما يلي:

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 09.

[2]- علي عودة، الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية، مكتبة جزيرة الورد، ط1، 1997م، ص 195.

- **مدينة الشلف (الأصنام):**

مدينة (الشلف) تكاد تكون "البطل الرئيس" في الرواية، والبؤرة المكانية المركزية فيها، لأن أحداثها تدور فيها، وهي تؤثر تأثيرا عميقا في شخصية البطل "شداد"، كما توجه بقية الأحداث التي تحصل في الأماكن الأخرى، وترسم مصائر الأشخاص الآخرين.

كانت (الشلف) تنتمي إلى الولاية الرابعة أيام الثورة، ومن الولايات الكبرى للوطن، ومن أكثرها عطاء وتضحية، بما قدمته من قوافل الشهداء، والمعتقلين، والمبحوثين، والمهجرين، والمعطوبين،... وغيرهم. وبالعودة إلى بدايات الاستعمار الفرنسي بالجزائر، كانت سباقة في مبايعة الأمير "عبد القادر"، أين دخلت تحت رايته، وزودته بما يحتاج إليه من وسائل بشرية ومادية.

كانت هذه المدينة، إحدى المدن الجزائرية الواردة في رواية (أيام شداد)، على شكل مكان مفتوح، بكفاحه المرير ضد المجرم "بيجو"، وأمثاله من سفاحي الجيش الفرنسي، وما قاموا به من أعمال وحشية.

ولهذه المدينة تاريخ قديم مع المقاومات والثورات الشعبية المتعاقبة، كمقاومة الشيخ "بومعزة"، وهذا ما يفسر تساؤل البطل ولهفته لهذا الزعيم الروحي للمقاومة، بقوله: «الزعيم بومعزة، ابن عروش أولاد خويدم، أين هو، متى يطرد الغزاة من مدينة الأصنام؟، قبائل أوطان الشلف تنتظر هذا اليوم الحاسم وأنا كنت انتظر بشوق أكبر.»[1].

ومثلما لمدينة (الشلف) تاريخ طويل مع المقاومة، فإن لها تاريخا أطوا مع المآسي والمصائب، مثلها مثل بقية الربوع الجزائرية، فقد مثلت مكانا مفتوحا لمجازر شعبية مؤلمة، ودفعت فلذات أكبادها من أجل تحرير الوطن ونيل الاستقلال.

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 07.

- **مدينة مليانة:**

تقع مدينة (مليانة) على سفوح جبال زكار، وهي مدينة عانت من ويلات الاستعمار الفرنسي، ووقعت فيها -لأجل ذلك- معارك كبرى وطاحنة، ودامت هذه الحرب فيها حوالي 8 سنوات تقريبا، وقد تم خلال هذه المدة جمع 2.350.000 جزائري في 2000 محتشد، أي حوالي 20 % من مجموع السكان، لعزلهم عن جيش التحرير الوطني، وتجفيف المنابع التي كان يحصل منها على العتاد والعدة.

ارتبطت مدينة (مليانة) من خلال هذه الرواية، بشخصية الأمير عبد القادر الجزائري، حيث اتخذها حصنا له سنة 1835م، وأقام بها منشآت حربية هامة، منها: مصنع الأسلحة، والبنادق، والرماح، وكانت المادة الأولية لصنع هذه الأخيرة، تُستخرج من منجم جبل زكار. وقد جاء في قول الروائي: «في مدينة مليانة كان للأمير عبد القادر مصنع للأسلحة شُيِّدَ بعد معاهدة وادي التافنة.»[1].

كان البطل "شداد" يتمنى زيارة هذه المدينة، ويقتني منها السلاح الذي يدافع به عن وطنه، وقد قال عن ذلك: «بعد زواجي، سيكون لي بندقية أشتريها من منطقة مليانة، وسأملك فرسا من خيول قبيلة فليتة.»[2]، ومن اقتناء بندقية، إلى حمل مدفع وضرب العدو، تماما مثلما تراءى له في الحلم، حيث جاء في قوله: «غفوت مدة دقائق طويلة رأيت فيها نفسي أسبح في سماء غائمة، كنت أحمل مدفعا من مخلفات مصنع الأمير بمليانة لم أشعر بثقله، وأطلقت منه القذائف على عساكر المخيم.»[3]، ومن هذا المنطلق، فإن مليانة رمز من رموز المقاومة، ومكان إمداد بالأسلحة، من خلال المصنع الذي شيده الأمير بها.

- **مدينة وهران:**

تحظى مدينة وهران، بموقع استراتيجي هام ومميز، فهي تعتبر إحدى أكبر المدن الواقعة غرب الجزائر، ويقع بها ثاني أهم ميناء ومنفذ تجاري، بعد ميناء المرسى الكبير.

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 10.

[2]- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3]- م نفسه، ص 27.

اقتحم الإسبان مدينة وهران سنة 1805م، واستحلوا فيها كل شيء، وارتكبوا مجازر شنيعة، وتمكنوا من بسط نفوذهم من خلالها، على سائر الغرب الجزائري، وقد ورد ذكر مدينة وهران في الرواية، في حوار "شداد" مع والدته، وهذا ما أشار إليه الروائي بقوله: «حدثني عنهم جدك المرحوم سي قادة، وأخبرني أيضا عن مشاركته مع والده سي بوجمعة في معارك تحرير وهران من الأسبان.»[1].

كان "شداد" يحلم كثيرا بزيارة هذه المدينة العريقة، حيث جاء على لسانه: «لم يحالفني الحظ لزيارة مدينة وهران التي كنت أحلم بالتجول في أزقتها، وبزيارة ضريح وليها الصالح سيدي الهواري.»[2].

لم تسلم مدينة (وهران) –هي الأخرى– من الاحتلال الفرنسي، ففي سنة 1831م، تعرضت للاحتلال الفرنسي على يد الجنرال "ماري دينيس"، قائد البعثة الفرنسية، الذي قام بتدميرها بشكل كبير، وبعدها أشار الروائي إلى ما حصل لها، بقوله: «أما اليوم فقد ظهر غرباء آخرون من نفس ملة الغزاة السابقين.»[3].

– **<u>الجبل الشامخ</u>:**

يعتبر الجبل الشامخ مكانا مفتوحا على العالم الخارجي، وكان ملاذ الشخصية البطلة في هذه الرواية، حتى يخفف همومه، ويريح أعصابه، ويختلي بنفسه، وفي هذا قال: «كنت كل يوم، بعد صلاة العصر، أبتعد عن دوارنا الفوقاني، وألجأ إلى جبل يطل على الجهات الأربع... هذا الجبل الشامخ.»[4]، وقال أيضا: «وكنت أسعد كثيرا بالأوقات التي أقضيها مع كلبي "المربوح" في غابة الجبل الشامخ وأخاديده العميقة...»[5].

---

[1]– محمد مفلاح، رواية أيام شداد، ص 17.

[2]– المصدر نفسه، ص 09–10.

[3]– م نفسه، ص 17.

[4]– م ن، ص 05.

[5]– م ن، ص 10.

غير أن هذا الجبل، كثيرا ما كان يشكل هاجسا لأم البطل وجدته، بدليل المقطع التالي: «ظلت والدتي تنصحني بالابتعاد عن الجبل الشامخ، وكانت جدتي تساندها وتحذرني من "المغاطيس" القادمين من وراء البحر.»[1].

في مقابل ذلك، كان هذا الجبل مثيرا لذكريات ماضية، يقول البطل: «انتصبت كعادتي على إحدى صخور الجبل الشامخ،... في تلك اللحظة تذكرت وادي الشلف ومصيبة جدي سي قادة الهالك في طوفانه، فترحمت عليه.»[2].

كان البطل يجعل من هذا الجبل الشاهق أيضا، برجا لتتبع تحركات العدو، وهذا ما صرح به قائلا: «من قمة الجبل الشامخ، كنت أشعر بأنني قادر على رصد حركة هؤلاء الغزاة الذين أرغموا الباي حسن الباهي على مغادرة مدينة وهران...»[3].

ولأن هذا الجبل كان مكانا للخلوة، فإن البطل يقول فيه: «كنت في جل الأوقات التي أقضيها على قمة الجبل الشامخ، أتوسد الصخرة الملساء، وأنتظر أن تحدث معجزة ما، كيف لا أنتظرها؟، والشيخ البهالي القادم من بلاد الراشدية...»[4]، وأيضا: «غفوت مدة دقائق طويلة رأيت فيها نفسي أسبح في سماء غائمة، حتى وصلت مدينة الأصنام... واستيقظت من غفوتي، وكانت الشمس قد غربت. تذكرت ما رأيته في الحلم، تمنيت لو كانت كل أحلامي حقيقة، كثرت الأحلام والكوابيس في هذه الأيام المضطربة، التي ازدادت فيها مخاوفي...»[5].

وقد تغيرت نفسية "شداد" هناك، يقول في هذا الشأن: «أجلت نظري في كل جهات الجبل الشامخ،... منذ تلك اللحظة نما في نفسي قلق غريب يعذبني طوال الأيام التي قضيتها في هذا الحلم العجيب.»[6].

---

[1]– محمد مفلاح، أيام شداد، ص 17.

[2]– المصدر نفسه، ص 24.

[3]– م نفسه، ص نفسها.

[4]– م ن، ص 27.

[5]– م ن، ص 28

[6]– م ن، ص ن.

ولأن هذا الجبل كان بمثابة ملاذ له، قال البطل: «لذت كعادتي إلى الجبل الشامخ، لأقضي على قمته وقتا في أحلام اليقظة، وكانت أمنيتي كبيرة في الحصول على بندقية.. أية بندقية. تذكرت مرات الفتاة الخمرية وأنا الذي اعتقدت أنني نسيتها في هذا الوقت الذي انتشرت فيه أنباء لا تسر.»[1]، وقال أيضا: «ما أفزعني في اليوم التالي، وكنت وقتذاك على قمة الجبل الشامخ، هو ما رأيته أو ما تخيلت أنني رأيته. ظهر من جهة ضريح سيدي لخضر بن خلوف، فرسان في برانس ناصعة البياض، وعلى رؤوسهم عمائم خضراء، وكان في مقدمتهم الشيخ البهالي.»[2].

هروب" شداد" من أجواء الحزن، كان يدفعه دائما لأن يقصد الجبل الشامخ، وهذا ما يظهر مجسدا في قوله: «فغادرت دار الحوانة هاربا من أجوائها الحزينة. تمنيت لو كنت قادرا على تحرير خالي لخضر الفحل وإخراجه من قلعة برج المحال. ثم بسبست بالكلب المربوح الذي بصبص وتحرك خلفي إلى الجبل الشامخ.»[3].

في يوم من الأيام، لم يعد الجبل الشامخ المكان المفضل للبطل "راشد"، فقد تحول هذا المكان إلى علامة دالة على الجرح النفسي العميق، حيث شكل الجبل الشامخ له، صدمة كبرى يصعب تجاوزها، كادت أن تفقده عقله، بعد المحرقة الرهيبة التي حصلت فيه، وهذا ما ذكره بقوله: «لم أعد قادرا على المكوث فوق الجبل الذي ظل يذكرني باليوم المشؤوم.»[4].

- **ينبوع الصفصافة:**

يعد ينبوع الصفصافة، المورد الأساسي للحصول على الماء عند أفراد قبيلة شداد، وكانت نسوة الحي وفتياته من تتكفلن بملء الجرار منه، وهذا ما ورد في الرواية، حيث كانت تذهبن إليه، ومن بينهم "قمرة" خطيبة "شداد"، الذي كان يتردد عليه للالتقاء

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 35.

[2]- المصدر نفسه، ص 36.

[3]- م نفسه، ص 55.

[4]- م ن، ص 98.

بها، وفي هذا يقول: «كنت أنتظر خطيبتي الهادئة قرب ينبوع الصفصافة الذي كانت تقصده صحبة صديقتها خضرة... وفتيات الدوار.»[1].

- **وادي زريفة:**

أصبح المكان الجديد الذي اتخذه البطل خلوة له، بعد المحرقة الرهيبة التي أتت على سكان القبيلة، وهذا ما أكده "راشد" بقوله: «كنت أقضي جل وقتي في خلوة بوادي زريفة.»[2]، وفي قوله: «ازددت عزلة فلجأت إلى الوادي.»[3]، غير أنه لم يعد مكانا آمنا هو الآخر، ودليل ذلك على حد قول البطل: «نصحني جدي بالابتعاد عن الوادي. لقد حامت حولي شكوك عساكر العدو.»[4].

- **الدوار الفوقاني:**

هو مسقط رأس البطل، عاش فيه، وترعرع، وكبر، ودرس فيه القرآن، وجاء ذلك على لسانه بقوله: «كنت في دوارنا الفوقاني كالمتوحد، حفظت عشرين حزبا من القرآن الكريم على الشيخ زيان.»[5].

كان هذا المكان محاطا بتضاريس خلابة، دفعت بالبطل إلى الذهاب إليها، يقول في ذلك: «كنت كل يوم بعد صلاة العصر، أبتعد عن دوارنا الفوقاني وألجأ إلى جبل يطل على الجهات الأربع لمنطقتنا الجبلية، التي تغطيها غابات الصنوبر الحلبي والعرعر، وتشقها وديان ذات أخاديد عميقة.»[6].

جسد المكان في رواية (أيام شداد)، عدة دلالات متشعبة ومتداخلة فيما بينها، فأحيانا هو مصدر الفرح الصرف، وأحيانا هو مصدر الحزن الصرف، وأحيانا ثالثة هو مصدرهما معا، ناهيك عن البعد الواقعي لكثير من أنواعه، مما كان له الأثر البالغ في توضيح مجريات مختلفة من الرواية.

---

[1]- محمد مفلاح، أيام شداد، ص 07.

[2]- المصدر نفسه، ص 98.

[3]- م نفسه، ص نفسها.

[4]- م ن، ص ن.

[5]- م ن، ص 09.

[6]- م ن، ص 05.

الخاتمة

مهما سعينا إلى الإلمام بموضوع شعرية السرد في روايات محمد مفلاح، أو الوقوف على نقاطه الأساسية، فإنه دون شك، نجده يحتاج إلى إضافات وإيضاحات كثيرة، كما أننا لا نؤمن بنقطة نهاية في البحث بصفة عامة، والنص الأدبي بصفة خاصة، وما عملي هذا، إلا حلقة من حلقات البحوث الأدبية، التي تهتم بدراسة الرواية، التي غدت فنا شاملا، يجمع بين مختلف فنون القول، فلم تعد مجرد تجميع حكائي لأحداث حقيقية أو متخيَّلة، وإنما أصبحت فضاء رحبا، لانتهاك قوانين السرد، وللخرق اللغوي، إضافة إلى اعتمادها على تطويع جميع آليات الكتابة وتطبيقها، من أجل خلق نموذج متميز. وبالنظر للرواية الجزائرية –على الرغم من عمرها القصير فنيا– فقد قفزت قفزات هائلة في سبيل تطوير بنيتها الفنية، وتنويع آلياتها السردية، متجاوزة المحاولات الضعيفة الأولى.

وعلى غرار هذا النمط الحداثي، نشأت روايات (شعلة المايدة)، و(همس الرمادي)، و(شبح الكليدوني)، و(أيام شداد) لمحمد مفلاح، بوصفها نصوصا سردية تحمل خصائص فنية مثيرة، جعلت منها مدونات إبداعية متميِّزة، وهذا ما توصَّلنا إليه من خلال نتائج بحثنا، التي قد تكون فاتحة لجملة تساؤلات أخرى.

ويمكن أن نجمل النتائج المتوصل إليها، على مدار دراسة هذه المتون الروائية المختلفة –شكلا ومضمونا–، على النحو الآتي:

1– مصطلح (الشعرية) هو مصطلح قديم، قِدَمَ التنظيرات الأدبية، سواء تنظيرات النقاد الغرب أو تنظيرات النقاد العرب، حيث وردت في نصوصهم ذات التوجهات المختلفة، وإن اختلفت مدلولاته ومعانيه.

2– إن الشعرية التي تسعى إلى كشف جوانب الإبداع والجمال، ودراستها في النصوص الإبداعية، عصية على الحدود، متمردة على الضوابط، لأنها مسألة نسبية، وليست مطلقة، فشعرية النصوص الإبداعية، وجمالياتها، وأدبياتها، ستبقى دائما مجالا خصبا، لتصورات ونظريات متعددة، وسيبقى البحث في الشعرية، محاولة للعثور على بنية مفهومية متملِّصة دائما وأبدا.

3- لا يمكن قصر شعرية الرواية، على الجانب اللغوي فقط، فالرواية عالم متكامل، وتجربة شاملة، تتعالق داخلها عناصر متنوعة ومتعددة، تجمع ما بين المكونات اللفظية والسردية، وتشحن من داخلها بعناصر فنية لغوية وتقنيات، تخرج بها من العالم العادي إلى عالم التفرُّد والخصوصية، الأمر الذي جعل منها، ملتقى جميع الأنواع الأدبية.

4- إن الشعرية ملامح، وعناصر، وتقنيات متعالقة ومتمازجة، تتولد من النص، فتصنع له خصوصيته وتميزه، وتدخله ضمن دائرة الإبداع الأدبي.

5- السرد هو الكيفية أو الطريقة التي يعتمدها السارد، لتقديم الحدث أو الأحداث إلى المتلقي، ومنه فإن السرد هو نسيج الكلام، وكمصطلح نقدي: هو الفعل الذي تنطوي عليه السمة الكاملة لعملية القص.

6- تميزت روايات "محمد مفلاح"، باستيقاء مادَّتها الفنية من بنية المجتمع، لتصل في الأخير إلى ذروة الواقع المعيش، ويتأكد ذلك في النقاط التالية:

- ❖ حملت في طيَّاتها الواقع الاجتماعي، والثقافي في كثير من محطَّات أحداثها السردية.
- ❖ وظفت التراث الثقافي بغية تحديد الأبعاد الحضارية والثقافية للمجتمع.
- ❖ حاولت تتبع القضايا العامة، النابعة من قلب المجتمع، مثل: البطالة، والفقر، والانتحار، والهجرة، والسرقة، وقضية الزواج، قصد تصوير الواقع الاجتماعي ومعاناته.
- ❖ حاول "مفلاح" في بعض أعماله الروائية، توظيف حقائق تاريخية غير مطروقة سرديا، إلا في حالات نادرة، ففي رواية (همس الرمادي)، تغلغلٌ إلى عمق الدول العربية، ومعالجةٌ لأزمات الربيع العربي فيها، بشكل ملموس وبصفة واضحة، واختزال لأهم الأحداث التي شهدتها المنطقة المعنية بهذه الثورات. في المقابل، نجده يخترق عمق التاريخ الجزائري، من خلال رواياته الثلاث: (شعلة المايدة)، و(شبح الكليدوني)، و(أيام شداد)، التي تُعَدُّ وثيقة تاريخية تعليمية، وهي تشترك

في التأريخ للثورة التحريرية، والمقاومات الشعبية التي سبقتها، حتى أن بنيتها الفنية، من شخصيات، وزمن، ومكان، توحي بالواقع التاريخي، الذي تمظهر فيها بشكل رائع.

7- رسم "مفلاح" شخصيات أعماله الروائية -قيد الدراسة- بدقة متناهية، ولم يكن يختار الشخصيات المتحاوِرة بطريقة اعتباطية، وإنما ينتقيها بعناية فائقة، ولا يختار إلا الشخصيات التي تؤدي الحدث، وتعبر عن الواقع. وكان يرسم شخصيات أعماله، وفق معطيات اجتماعية يعيشها الناس فعلا، وكانت شخصياته أقرب للواقع منها إلى الخيال، لأنها كانت تعبِّر عن هموم الناس، وتعكس طموحاتهم وآمالهم.

8- اهتم "محمد مفلاح" بالشخصيات اهتماما بالغا، بوصفها أحد أهم العناصر المشكِّلة للرواية، وقد وظف في رواياته: شخصيات ذكورية، وأنثوية، وفتية، وفتيات، وقام بتحديد دلالة كل شخصية ودورها في العمل، تماما مثلما فعل في روايته (همس الرمادي).

9- زاوج "محمد مفلاح" في رواياته ذات الطابع التاريخي، بين الشخصيات الواقعية (التاريخية)، والشخصيات التخيُّلية (الورقية)، ربطا منه لمسيرة الأجيال المتعاقبة، وتصحيحا لبعض المسائل التاريخية، التي لا تزال قيد المد والجزر، كحقيقة تحرير وهران ومرساها الكبير، من سطوة الاحتلال الإسباني، وهل يعود الفضل في ذلك، للحكام الأتراك أم لأهل الرباط وحفظة القرآن الكريم من الجزائريين؟.

10- يظهر في روايات "محمد مفلاح" ميدان الدراسة، الاهتمام البالغ بعنصر الزمن وتقنياته المختلفة، فقد وظف الروائي أغلب التقنيات الزمنية ببراعة، تنم عن المقدرة الكبيرة، والتمكُّن من الآليات والأدوات الإجرائية التي تؤطرها، دون نسيان مدى تماشيها وطبيعة هذه الأعمال الروائية، التي تعتمد -في أساسها- على استرجاع أحداث مضت وانقضت، أو استشراف ما لم يحصل بعد، بناء على الماضي والحاضر المعاش.

11- حركية الحكي عبر أفعال الشخصيات، أو طريقة سردها من قِبَلِ صوت السارد، يحيل على ضبط إيقاع الأحداث، من خلال رصد سرعتها، سواء في بطئها أو تسارعها أو توازنها، ولن يتأتى لنا ذلك، إلا إذا أخضعناها لمقياس محدد، ألا وهو الزمن، وهذا

ما يصطلح على تسميته: (الإيقاع الزمني للسرد)، بالتلاعب بالزمن من خلال التسريع والتبطيء في تقديم الإحداث، وقد تم ذلك من خلال:

أ- الحذف: هو من أهم التقنيات التي لجأ إليها الكاتب، تسريعا للإيقاع الزمني للمسار السردي، خاصة حينما تكون القصة طويلة جدا، في سيرورتها الواقعية الطبيعية. والحذف كتقنية سردية، حاضرة بقوة في المدونات الروائية المفلاحية، المختارة كنماذج للدراسة، وقد وظفه للقفز على ما هو غير ذات أهمية في الرواية، وتجاوزٌ لأي مقاطع لا تسهم في تسريع حركة الحكي ووتيرته.

ب- إضافة إلى تسريع إيقاع المسار السردي، عن طريق تقنية الحذف، فإن التلخيص يأتي تاليا له في درجة تسريع إيقاعه، وروايات "محمد مفلاح" المدروسة، وظفت هذه التقنية في سبيل تسريع الإيقاع السردي، خاصة لحظات انبعاث ذاكرة الشخصيات الفاعلة، التي تستعيد صورا من الماضي، بشكل مضغوط ومكثف، غير آبهة بالتفاصيل التي تتلاشى مع مرور الزمن. وقد لجأ الروائي إليه، لتغطية فترات زمنية طويلة، بكل ما تضمه من أحداث، على كثرتها وتنوعها، وتقديم حصيلة نهائية لتطورات الأحداث، بتلخيص مسار زمنها الروائي.

جـ- نجد في روايات "محمد مفلاح" التي انتقيناها للدراسة، وقفات يتعطل فيها (زمن القصة)، ويتمطط فيها (زمن الخطاب) على عدة صفحات، لإضفاء أهمية على حدث بعينه، أو فترة زمنية بعينها، والوقوف عليها لبيان أثرها على غيرها من الأحداث، وبالتالي إبطاء الإيقاع الزمني للخطاب.

د- يمثل المشهد صيغة مهمة، من صيغ بناء الخطاب الروائي عند "محمد مفلاح"، إلى جانب صيغتي (السرد) و(الوصف)، حيث يعمد الكاتب إلى توظيفه، بهدف خلق توازن إيقاعي، بين زمني (القصة) و(الخطاب)، والإيهام بواقعية القصة المحكية، من خلال إطلاع القارئ مباشرة، على أفكار الشخصيات وقناعاتها. وقد هَدَفَ الروائي به، إلى تصوير الحدث بكل تفاصيله وجزئياته، وعرضه بجميع أحواله وأشكاله، وتوظيفه بهذه الصيغ المختلفة، جعل من رواياته قطبا جاذبا لكل أنواع الإخبار والظروف التكميلية لها.

12- تقليص مدة السرد الاستشرافي، وتركه مفتوحا على المفاجأة والتأويل والانتظار، من خلال خلق فجوات زمنية واسعة بين بعض الوحدات، إضافة إلى طرح تساؤلات مستقبلية مبهَمة، تعمل على خلخلة النظام الزمني للأحداث، تماما مثلما حدث في نهاية رواية (همس الرمادي).

13- قدرة الروائي "محمد مفلاح" في رواياته المدروسة، على تطويع آليات الكتابة، في سبيل إخراج أعماله في أبهى حلة، وتحميلها بشحنات دلالية مكثفة، تدفع بالقارئ إلى إعمال ذهنه.

14- جاء المكان متنوع الأهمية، في البناء الروائي عند "محمد مفلاح"، وجاءت الأمكنة في الروايات محل الدراسة، وثيقة الاتصال بالشخصية المنتسِبة إليها، ويُعَد "مفلاح"، من الروائيين الذين عرفوا قيمة المكان في أعمالهم، وعرفوا دوره الأساسي المنوط به، وبالتالي جاءت الأمكنة عنده، كثيرة ومتنوعة بتنوع شخصياتها، وكانت فضاءاتها، تؤطر الأحداث المتعددة والمتنامية لشخصيات الرواية، فابتعدت بذلك، عن كونها مجرد ديكور يؤطر الأحداث وتتحرك فيه شخوصها، إلى تأدية الدور الهام في تناميها، وتشكيل صفاتها وأبعادها الجسمانية والنفسية.

15- المكان عند "مفلاح"، قوة نصية فعالة، لها الدور الأساسي في تماسك النص الروائي، فضلا عن أنها أحيانا، تحوز دور البطولة بامتياز، حين تتنازل الشخصيات عن ذلك بكل تواضع، فاسحة المجال له ولأنواعه.

16- التشبث بالأماكن الجغرافية، واستعادة كل تفاصيلها الضائعة في الواقع، وهي الماثلة في ذاكرة شخصيات العمل، تماما مثلما حصل، في رواية (شبح الكليدوني)، مع والد البطل "امحمد شعبان"، وما حصل في رواية (أيام شداد)، مع الجدة "نبية".

17- وظف الروائي في أعماله هذه، المكان بأنواعه: المفتوحة، والمغلقة، والانتقالية، فجاء تصوير المكان كحيز أو فضاء، يعرض في شكله، وساكنيه، وحركتهم فيه، الحالة الاجتماعية والاقتصادية، التي انسجمت مع أمزجتهم وطبائعهم، وكشفت عن حالتهم النفسية والشعورية، ناهيك عن ارتباطها بالأوضاع السياسية والإيديولوجية، وهذا ما تكفَّلت به رواية (همس الرمادي).

18- إن ما استنتجناه من أمكنة الروايات، التي خصصناها للدراسة، وفضاءاتها، وعلاقاتها بالشخصيات التي عاشت فيها، أو تنقلت بينها، وما عبَّرت عنه من تحولات اقتصادية واجتماعية، وكفاحها وصراعها، وتلاحمها أو تنافرها، يؤكد لنا أن "محمد مفلاح"، لم يهتم بالمظاهر السطحية لهذه الفضاءات، بل اهتم بالمظاهر العميقة التي تقدِّم الدلالات النفسية للشخصيات، وترسم معالم المجتمع المختلفة، في ظل الظروف وملابسات الحياة التي تمر عليه، للكشف عن زيف الواقع بكل جرأة وشجاعة، وتعرية التناقضات الاجتماعية والاقتصادية، المشكِّلة لنسيج التفاعل بين الواقع والمتخيَّل، وامتزاج الواقع المرير والمحبط، بالصراع والكفاح والإرادة، كما مزجت بين الحزن، والألم، والفقر، والبؤس، بالتفاؤل، والأمل، والعنفوان، ولحظات الفرح المسترَقة.

19- يحيل المكان الروائي عند "محمد مفلاح"، على تجربة متميزة، امتزج فيها الأدبي بالتاريخي، والتاريخي الواقعي بالتخيُّلي، وهي تكشف في أبعادها، عن رمزية العلاقة بين الإنسان وذاكرة المكان، فتسمية "حي الفرسان" في رواية (همس الرمادي)، تحيل على أصل هذه التسمية، التي تعود بنا -مثلا- إلى أيام **نابليون** وإحراق مركبته، بعد اتفاق فرسان قبائل "فليتة" ومن جاورهم، على المقاومة والثورة.

20- يوظف "محمد مفلاح" في أعماله المدروسة، الكثير من ملامح الثقافة الشعبية وصورها، من: شعر، وأغاني، وأمثال شعبية، وطقوس، وممارسات في الزوايا وأضرحة الأولياء الصالحين، إلى جانب الحديث عن الصناعات التقليدية، والألبسة في الأرياف، ومظاهر التعليم التقليدي القديم في مدرسة مازونة مثلا، وتعليم الفقه المالكي، وأجواء التعليم القرآني، وعادات الدفن والجنائز في الغرب الجزائري...، وغيرها من الصور، التي تؤكد مدى ارتباط الروائي بثقافة مجتمعه، وعاداته وتقاليده، ودينه وشعائره.

21- إن الحديث عن توظيف "محمد مفلاح"، للكثير من ملامح الثقافة الشعبية في أعماله، يحيل على المخزون الثقافي الشعبي الكبير، الذي تختزنه ذاكرة الكاتب، وينبض قلبه به، كيف لا وهو الباحث في التاريخ الثقافي لمنطقة غليزان، وكتاباته خارج ميدان الرواية، خير شاهد على ما نرمي إليه.

هذا ما جادَتْ بهِ قريحتي، بفضلِ اللهِ ومِنَّتِهِ، أسأله وأدعوه أن تكون هذه الدراسة في ميزان حسناتي، وأن ينتفع بها دارسو السرد –لا سيما الجزائري منه– من بعدي، وعزائي في أي تقصير قد شابها أو اعتراها، أن الذين سيأتون من خلفي، سيصححون المسار، فيُسرون الناظر، ويُجبرون الخاطر.

وآخر دعوانا أنِ الحمدُ لله ربِ العالمينَ

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

* القرآن الكريم.

- محمد مفلاح. همس الرمادي. دار الكتب. غيليزان. الجزائر. د ط. 2013م.
- شعلة المايدة وقصص أخرى. أيدكوم للنشر والتوزيع. جسر قسنطينة- الجزائر. 2013م.
- شبح الكليدوني، دار المنتهى، الجزائر، ط1، 2015م.
- أيام شداد، دار القدس العربي، وهران-الجزائر، د ط. السداسي الأول/2016م.

المراجع:

1- إبراهيم صحراوي. التحليل الأدبي (دراسة تطبيقية). دار الآفاق. الجزائر. ط 2. 2003م.

2- إحسان عباس. فن الشعر. دار صادر. بيروت. ط 1. 1996م.

3- أحمد حمد النعيمي. إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 2004م.

4- أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي. الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني. تحقيق وتقديم: المهدي البوعبدلي. منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية. الجزائر. سلسلة التراث1. دون تاريخ.

5- أحمد المديني. في أصول الخطاب النقدي الجيد. الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط2. دون تاريخ

6- أحمد مرشد. البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر الله. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 2005.

7- أحمد الناوي بدري. خصائص الكتابة الروائية. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. سوريا. ط1. 2005م.

8- أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا. دار الفارس للنشر والتوزيع. الأردن. ط1. 2001م.

9- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000.

10- آمنة يوسف. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا. ط1. 1997م.
11- باديس يوسف فوغالي. الزمان والمكان في الشعر الجاهلي. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. عمان، الأردن، ط1، 2008.
12- بشير تاوريريت. رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين. مطبعة مزوار. الجزائر. 2006م.
- الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم). عالم الكتب الحديث. إربد- الأردن. ط1. 2010م.
14- بوعزة محمد. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). الدار العربية للعلوم ناشرون. ط1. 2010م.
15- بلبراوات بن عتو، المدينة والريف، دار كوكب العلوم للنشر والتوزيع والطباعة، الجزائر، ج2، 2016.
16- تزيفيتان تودروف. مقولات السرد الأدبي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سوريا. ط1.1992م.
17- جويدة حماش. بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي (مقاربة في السيميائيات). منشورات الأوراس. الجزائر. د ط. د ت.2007م.
18- حسن أحمد العزي. تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني. دار غيداء. الأردن. ط1. 2011م.
19- جنداري ابراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001.
20- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات). المركز الثقافي العربي. بيروت. ط 1. 1990م.
21- أبو الحسن حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة. دار الغرب الاسلامي. بيروت- لبنان. ط2. 1981م.
22- حسن عبد الحميد أحمد رشوان. دراسة في علم الاجتماع النفسي. مركز الإسكندرية للكتاب. مصر. د ط. 2006م.
23- حسن مجيد العبيدي. نظرية المكان في فلسفة ابن سينا. دار الشؤون الثقافية العامة. وزارة الثقافة والإعلام. بغداد. العراق. ط1. 1987م.

24- حسن ناظم. مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم). المركز الثقافي العربي. بيروت/الدار البيضاء. ط1. 1994م.
25- حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط3. 2003.
26- حازم بن محمد بن حسن بن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت- لبنان، ط2، 1981م.
27- حسين فهد، المكان في الرواية البحرينية، دراسة في ثلاثة روايات (الجدوة، حصار، أغنية الماء)، ط1، دار فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، 2003.
28- خالد حسين حسين. شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا). مؤسسة اليمامة. الرياض. ط1. 2000م.
29- دار ابن هانئ. الرواية العربية (واقع وآفاق). دار ابن رشد. بيروت. لبنان. 1981م.
30- داوود حنا. الشخصية بين السواد والمرض. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. د ط. 1991م.
31- رشيد يحياوي. نظرية الأنواع الأدبية. إفريقيا للشرق. الدار البيضاء. ط2. 1994م.
32- سعيد بنكراد. سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنامينا نموذجا). عمان. الأردن. ط1. 2003م.
33- سعيد يقطين. القراءة والتجربة. دار الثقافة. الدار البيضاء. 1985م.
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط2. 1993م.
- الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1. 1997.
36- ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. تحقيق: محمد محمود شاكر. القاهرة. ج1. مطبعة المدني. 1980م.

37- سليم قسطون. دراسات لسانية حول التراث والفولكلور الشعبي في الوطن العربي. دار الحداثة. بيروت. 1988م.
38- سمر روحي الفيصل. الرواية العربية والرؤيا (مقاربة نقدية). منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سوريا. د ط. 2003م.
39- سمير المرزوقي وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة. الدار التونسية للنشر. تونس. ط1، 1997م.
40- سيزا قاسم. بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ). مكتبة الأسرة. القاهرة. د ط. 2004م.
41- شاكر النابلسي. جماليات المكان في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 1994م.
42- الشريف جبيلة. بنية الخطاب الروائي. عالم الكتاب الحديث. أربد. الأردن. ط1. 2010م.
43- شوقي ضيف، البحث الأدبي (طبيعته- مناهجه- أصوله)، دار المعارف، القاهرة، ط4.
44- شلاش غيداء أحمد سعدون، المكان والمصطلحات المقاربة له (دراسة مفهوماتية)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد11، العدد2، د ب، د ت.
45- الشنطي محمد صالح، المكان في الرواية السعودية (التوظيف والدلالة)، رواية (الموت يمر من هنا) لعبده خال نموذجا، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، السعودية، 2003م.
46- صالح عالية. البناء السردي في روايات إلياس الخوري. دار آمنة. الأردن. ط1. 2005م.
47- صبيحة عودة زعرب. غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي). دار مجدلاوي. عمان. ط1. 2006م.
48- صبره هيبة، البنية الروائية في (يموتون غرباء) لمحمد عبد الولي، مركز الدراسات والبحوث اليمني، اليمن، 2002م.

49- ضيف شوقي. البحث الأدبي (طبيعته – مناهجه – أصوله). دار المعارف. القاهرة. ط4. 1972م.
50- عبد الرحمن بدوي. موسوعة الفلسفة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. د ب. ج11. ط1. 1984م.
51- عبد الرحيم الكردي. البنية السردية في القصة القصيرة. مكتبة الآداب. ط3. دون تاريخ.
- الراوي والنص القصصي. دار النشر للجامعات. القاهرة. ط2. 1996م.
52- عبد الصمد زايد. المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة). دار محمد علي للنشر. تونس. ط1. 2003م.
53- عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية). مطبعة الأمنية. المغرب. ط1. 1999م.
54- عبد القادر شرشار. تحليل االخطاب الأدبي وقضايا النص (دراسة). منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2006م.
55- عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. تعليق: محمد محمود شاكر. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط5. 2004م.
56- عبد الله إبراهيم. المتخيل السردي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1. حزيران 1990م.
- السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي). المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط3. 2000م.
58- عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية وتقنيات السرد. عالم المعرفة. وزارة الثقافة والإرشاد القومية. الكويت. 1998م. ص 256.
59- عبد المنعم زكريا بلقاضي. البنية السردية في الرواية. عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية. الكويت. ط1. 2009م.
60- عثمان بدري. وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة تطبيقية). موفم للنشر. الجزائر. 2007م.
61- علي أحمد سعيد أدونيس. الشعرية العربية. دار الآداب. بيروت. ط2. 1989م.
62- عي شاكر الفتلاوي. سيكولوجية الزمن. دار الزمان أبيل وخرات كوم. دمشق. سوريا. ط1. 2010م.

63- عمر عيلان. الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي (دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة). منشورات جامعة قسنطينة. د ط. 2001م.
- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2008.
65-عبد الحق بلعابد، عتبات لجيرار جينيت، من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008م.
66- عبد الله خضر حمد، روائع قرآنية (دراسة في جماليات المكان السردي)، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
67- فضل صلاح. سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط2003م.
68- فيصل الأحمر. دراسات في الأدب الجزائري المعاصر - إتحاد الكتاب الجزائريين- ط1. 2009.
69- قادة عقاق. دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان). منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. دط. 2001م.
70- كمال أبو ديب. في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. ط1. 1991م.
71- كمال رشيد. الزمن النحوي في اللغة العربية. دار عالم الثقافة. عمان. د ط. 2008م.
72- كريم زكي حسام الدين. الزمن الدلالي (دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية). دار غريب للطباعة والنشر. مصر. ط2. 2002م.
73- كمنجي ذكريات مدحت، جماليات المكان في الرواية النسوية الأردنية، دار الثقافة، الأردن، 2011.
74- محمد بوعزة. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم). دار الأمان. الرباط. المغرب. ط1. 2010م.
75- محمد جبريل. مصر المكان (دراسة في القصة والرواية). الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. مصر. ط2. 2000م.
76- محمد سويرتي. النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي)، دار إفريقيا للنشر، ط2. 1994م.

77- محمد عبد الرحمن مرحبا. من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاجتماعية. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د ط. 1987م.
78- محمد عزام. شعرية الخطاب السردي. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2005م.
79- محمد علي عبد المعطي. قضايا الفلسفة العامة ومباحثها. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية. مصر. ط2. 1984م.
80- محمد عبد الرحمن مرحبا. من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاجتماعية. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د ط. 1987م.
81- محمد ناصر العجيمي. في الخطاب السردي (نظرية غريماس). الدار العربية للكتاب. د ط. 1993م.
82- مصلوح سعد. الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية). دار الفكر العربي. بيروت. ط2. 1988م.
83- منصور نعمان نجم الديلمي. المكان في النص المسرحي. دار الكندي للنشر والتوزيع. الأردن. ط1. 1990.
84- مها حسن القصراوي. الزمن في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط1. 2004م.
85- مولاي علي بوخاتم. مصطلحات النقد العربي السيميائي (الإشكالية والأصول والامتداد). اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2005م.
86- محمد يوسف نجم، فن القصة. دار الشروق للنشر والتوزيع. دار صادر للطباعة والنشر. 1996.
87- معتوق محبة حاج. أثر الرواية الواقعية الغربية في رواية العربية. دار الفكر اللبناني. بيروت. ط1. 1994.
88- ينظر، محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ط1، إربد-الأردن، 2003م.
89- نبيل حمدي الشاهد. بنية السرد في القصة القصيرة. الوراق للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. ط1، 2013م.
90- نبيل سليمان. فتنة السرد والنقد. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذيقية. سوريا. ط1. 1994م.

91- نبيلة إبراهيم. فن القصص في النظرية والتطبيق. دار غريب. القاهرة. ط1، 1995م.
92- نور الدين السد. الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسات في النقد العربي الحديث). دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. ج2. 2010م.
93- نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2012.
94- ياسين النصير. إشكالية المكان في النص الأدبي. (دراسات نقدية). دار الشؤون الثقافية العامة. وزارة الثقافة والإعلام. بغداد. ط1. دون تاريخ.
95- يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. دار الفارابي. بيروت. لبنان. ط 3. 2010م.
96- يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة. د ط. 2007م.
97- يوسف آمنة، تقنيات السرد (في النظرية والتطبيق)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص26.
98- ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي (دراسات نقدية)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، د ت.

المراجع المترجمة

1- آلان روب غرييه. نحو رواية جديدة. تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف. مصر. ط1. 1998.
2- أرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د ت.
3- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: ابراهيم حمادة، الناشر مكتبة انجلو المصرية، (د.ط).
4- بارت رولان. النقد البنيوي للحكاية. ترجمة: أنطوان أبو زيد. منشورات عويدات. بيروت. ط1. 1988م.
- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة. ترجمة: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري. حلب. ط 2. 2002م.
6- بورنوف أورليه، رولان وريال. عالم الرواية. تر: نهار التكرلي. دار الشؤون الثقافية. بغداد. ط1. 1991م.
7- بيكر كارلوس. آرنست همنغواي (دراسة في فنه القصصي). تر: إحسان عباس. مراجعة: محمد يوسف نجم. منشورات دار مكتبة الحياة. دون طبعة. دون تاريخ.
8- تزفيتان تودوروف. الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال. دار البيضاء. 1987م.
- المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين). تر: فخري صالح. دار الشؤون الثقافية. بغداد. 1996.
10- جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية. تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 1996م.
11- جون كوهين. النظرية الشعرية. ترجمة: أحمد درويش. دار غريب. القاهرة. ط4. 2000م.
12- جيرار جينيت. خطاب الحكاية بحث في المنهج. تر: محمد معتصم وآخرون. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط2. 1997.
- مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) للنشر، بغداد، د.ت، د.ط.

14- رومان جاكسبون. قضايا الشعرية. تر: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال. المغرب. ط1. 1988م.

15- غاستون باشلار. جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا. بيروت. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط7. 2007م.

16- ميخائيل باختين. الملحمة والرواية. تر: جمال شحيد. معهد الإنماء العربي. بيروت. 1982م.

17- ميشيل بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. تر: فريد أنطونيس.عويدات. بيروت 1971م.

18- هانز ميرهوف. الزمن في الأدب. ترجمة: أسعد رزق. مراجعة: العوضي الوكيل. مؤسسة سجل العرب. القاهرة. أكتوبر 1972م.

19- هنري ميتران. المكان والمعنى (الفضاء الروائي). تر: عبد الرحيم حزل. إفريقيا الشرق. د ط. د ت.

20- ويليك ووارين. نظرية الأدب. تر: محي الدين صبحي. مطبعة جامعة دمشق. 1972م.

21- وين فريدرهوبر. مدخل إلى سيكولوجية الشخصية. ترجمة: مصطفى عشري. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د ط. 1995م.

المراجع الأجنبية

1- Dictionnaire Hachette (edition 2010), directrice éditoriale.

2- Jean Paul Goldenstein, Pour Lire Le Raman, paris Gembloux, 1985.

3- Roberts Edggar, Writing Themes About Literature, Prentic- Hall.2, International, Inc, Seventh, 1991.

4- Roland (Bourneuf) et réal Oullet, l'univers du roman, universitaires de France,1972.

5- Roland Barthes ; Essais Critiques,Paris, Editions du Seuil 1964.

المجلات

1- أحمد زنبير. المكان في العمل الفني. مجلة عمان. أمانة عمان الكبرى. العدد 29. آذار 2006م.
2- إدوار الخراط. آليات السرد في القصة – القصيدة. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ع 3-4. 1989م.
3- بوطيب عبد العالي. الشخصية الروائية بين الأمس واليوم. مجلة علامات في النقد الأدبي. المملكة العربية السعودية. المجلد 14. الجزء 54. مارس 2004.
4- حسين مزدور. الشعرية العربية في التراث النقدي. مجلة الموقف الأدبي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سوريا. عدد أكتوبر. 2004م.
5- خديجة صدوق، الرباط وبعده الثقافي والعلمي لمدينة وهران، مجلة الثقافة الإسلامية. وزارة الشؤون الدينية والأوقاف، الجزائر. العدد 06. 2010م.
6- رحموني بومنقاش. مصطلح الشعرية بين أرسطوطاليس وحازم القرطاجني. مجلة العلوم الاجتماعية. تبسة-الجزائر. العدد 23. ديسمبر 2016.
7- صبرة أحمد. جوانب من شعرية الرواية. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مج15. ع4. 1997م.
8- عز الدين المناصرة. شهادة في شعرية الأمكنة. مجلة التبيين. الجاحظية. الجزائر. العدد 01. 1990م.
9- العلاق علي جعفر. شعرية الرواية. علامات في النقد. النادي الأدبي الثقافي. جدة. ج 23. مج6. 1997م.
10- عمار زعموش. الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي (من نقد الواقع إلى البحث عن الذات)، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد114، 1997م.
11- كمال الريحاني. حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفلسفة. مجلة عمان المطابع الصحفية الأردنية. العدد 97. 2003م.
12- كلوفر داكلاس. الرواية كقصيدة شعرية. تر: الجيلالي الكدية. مجلة دراسات سيمائية (أدبية، لسانية). ع 5. فاس. 1991م.
13- موصدق خديجة، الرباط في مدينة وهران وبعده الثقافي والعلمي، المجلة الجزائرية للمخطوطات، الجزائر، العدد12، جانفي2015م.

14- نصر الدين محمد. الشخصية في العمل الروائي. مجلة الفيصل. دار الفيصل الثقافية للطباعة العربية. السعودية. العدد 37. ماي-جوان1980م.
15- يوسف الأطرش. الخطاب السردي ومكوناته من منظور رولان بارت. مجلة السرديات. تصدر عن جامعة منتوري. قسنطينة. العدد الأول. جانفي 2004م.
16- يوري لوتمان. مشكلة المكان الفني. ترجمة: سيزا قاسم. عيون المقالات. الدار البيضاء. المغرب. ط 2. 1988م.

المعاجم والقواميس

1- أحمد بن فارس. مقاييس اللغة. دار الفكر. دمشق. ج3. د ط. 1979م.

2- بطرس البستاني. محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية). مكتبة لبنان. بيروت. مجلد01. 1987م.

3- تزيفيتان تودوروف. وأوزوالد ديكرو. المعجم الموسوعي لعلوم اللغة.

4- جبران مسعود. معجم الرائد. دار العلم للملايين. لبنان. ط1. 2001م.

5- جميل صليبا. المعجم الفلسفي (عربي، فرنسي، انجليزي، لاتيني). دار الكتاب اللبناني. بيروت. لبنان. د ط. 1994م.

6- أبو الحسين أحمد بن زكريا. معجم مقاييس اللغة. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. دار الجيل. بيروت، م3. د ط. 1991م.

7- سعيد علوش. معجم المصطلحات العربية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني. بيروت. ط1. 1985م.

8- عبد المجيد سالمي. نور الدين خالد. معجم مصطلحات علم النفس (عربي/ فرنسي/ إنجليزي). دار الكتاب المصري. ط 1. 1998م.

9- عبد القادر الرازي، مختار الصحاح. تحقيق: إبراهيم زهوة. دار الكتاب العربي. بيروت- لبنان. 2005م.

10- الفراهيدي الخليل بن أحمد. كتاب العين (مرتبا على حروف المعجم). ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية. لبنان. ج2. ط1. 2003م.

11- الفيروز أبادي. القاموس المحيط. دار الكتب العلمية. الأردن. ط1. د ت.

12- أبو قاسم محمود الزمخشري. أساس البلاغة. دار صادر. بيروت. ط1. 1979م.

13- لطفي زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية. دار النهار للنشر. ط1. 2002م.

14- مجمع اللغة العربية. المعجم الوسيط. مكتبة الشروق الدولية. مصر. ط04. 2004م.

15- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور. لسان العرب، دار صادر. بيروت. ط1. 1992م.

16- المنجد في اللغة العربية المعاصرة. دار المشرق. بيروت. ط1. 2013م.

17- المنجد في اللغة والإعلام. منشورات دار المشرق. بيروت. ط1. 1991م.

18- أبو هلال العسكري. الفروق في اللغة. دار الآفاق الجديدة. بيروت. لبنان. ط1. 1991م.

19- الزبيدي محمد مرتضى بن محمد الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد المنعم خليل ابراهيم والأستاذ كريم سيد محمد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007م، ج20.

المذكرات والرسائل الجامعية

1- إلهام علول. بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال رواياته الأخيرة. بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي. إشراف الدكتور: يحي الشيخ صالح. جامعة قسنطينة. 2000-2001.

2- إبراهيم بغدادي، دلالة المكان في رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، مذكرة لنيل شهادة الماستر، إشراف: د. زكري بحوص، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2015م-2016م

3- أمال سعودي. حداثة السرد والبناء في رواية (ذاكرة الماء) لواسيني الأعرج. مذكرة مقدَّمة لنيل شهادة الماجستير. إشراف الدكتور: فتحي بوخالفة. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة المسيلة. الموسم الجامعي: 2008م/2009م.

4- أسماء بن مقن، مروة دقيش، شعرية اللغة في الرواية الحديثة (رواية أوبة) للدكتور باديس فوغالي، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، إشراف د. عاشور الزهراء، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الموسم الجامعي: 2017م/2018م.

5- الحاج علي هيثم. آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينات. أطروحة مقدَّمة لنيل شهادة الدكتوراه. إشراف الدكتور: صلاح السروري. جامعة حلوان. القاهرة. 2005م.

6- حامدي سامية، شعرية النص الروائي في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، رسالة لنيل الماجستير في الأدب العربي الحديث، إشراف د/لمباركية صالح، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الموسم الجامعي: 2008م-2009م.

7- دليلة بوراس، شعرية السرد عند عمر بن أبي ربيعة، مذكرة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي، إشراف الدكتورة: رزيقة طاوطاو، جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي، الموسم الجامعي: 2014م-2015م.

7- ربيعة براخلية، شعرية السرد القصصي عند جبران خليل جبران، مذكرة لنيل شهادة الماستر، تخصص: أدب عربي، إشراف: أ/ عبد الرحمان بن يطو، جامعة محمد بوضياف – المسيلة، 2014م/2015م.

8- سليمان سالم الفرعين. شعرية الرواية، مدن الملح أنموذجا. رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد الحديث. تحت إشراف الدكتور محمد علي الشوابكة. جامعة مؤتة. 2010.

9- سهام بولسحار. التناص التاريخي في رواية (شعلة المايدة) لمحمد مفلاح. مذكرة مقدَّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي. تخصص دراسات أدبية ونقدية. إشراف الدكتور: رشيد كوراد. جامعة الجزائر2. الموسم الجامعي: 2011م/2012م.

10- محمد جودي، شعرية الشخصية والمكان الروائي في (عائد إلى حيفا) لغسان كنفاني -من البنية إلى الدلالة-، مذكرة ماجيستير في تخصص الدراسات الأدبية، جامعة الجزائر2، 2011م-2012م.

11- محمد خالد محمود قنن، المكان ودلالاته في روايات بشرى أبو شرار، رسالة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف أ/ دكتور محمد بكر البوجي، جامعة الأزهر، غزة، 2016م.

12- مسيوان علي، دلالة الزمن في روايات محمد مفلاح "همس الرمادي" أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستير، إشراف د. شريط سنوسي، جامعة مصطفى اسطنبولي- معسكر، 2018.

13- عجوج فاطمة الزهراء، المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، إشراف: أ.د عقاق قادة، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2017م-2018م.

14- فريدة لعتيقي، سهيلة تواتي، شعرية المكان رواية (جلدة الظل من قال للشمعة أف؟) لعبد الرزاق بوكبة أنموذجا، مذكرة لنيل الماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، 2012م-2013م.

المواقع الإلكترونية

1-https://journals.openedition.org/insaniyat/15081.
2-https://fhras.net/81076/.
3-https://www.almaany.com/ar/name/%D8%BA%D9%86%D8%A7%D9%85/.
4-http://www.benhedouga.com

5- نصيرة زوزو، الرؤية السردية (مفهومها وأنواعها)، منابر ثقافية، 2009م، تاريخ التصفح: 2015/09/09م: www.mnaabr.com

6- الكبير الدايسي، شعرية الرواية في (القوس والفراشة) لمحمد الأشعري، نشر في: 2014/07/23، موقع الإنترنت: الحوار المتمدنmahewar.org.

7- عبد الرحمن حمدان، المكان في رواية (بكاء العزيزة) لعلي عودة، https://drabedhamdan.wordpress.com/

8- أحمد زياد محبك، جماليات المكان في الرواية، https://www.diwanalarab.com/

الفهرس

المحتويـــــات	الصفـــة
الإهداء	-
كلمة شكر	-
مقدمة	أ-ح
الفصل التمهيدي: الشعرية السردية	4-39
المبحث الأول: الشعرية	4-18
المبحث الثاني: السرد	20-27
المبحث الثالث: شعرية السرد وتداخل الأجناس	29-39
الفصل الأول: شعرية الشخصية الروائية	43-135
المبحث الأول: مفهوم الشخصية.	44
1- مفهوم الشخصية لغة.	44
2- مفهوم الشخصية اصطلاحا.	47
المبحث الثاني: تصنيف الشخصيات الروائية	51
1- النظرة التقليدية للشخصية.	52
2- النظرة الجديدة لمفهوم الشخصية.	53
أ- الشخصية عند بروب.	55

ب- الشخصية فيليب هامون.	57
ج- النظام العاملي عند غريماس.	58
3- الرؤية السردية وأشكالها.	63
المبحث الثالث: شعرية الشخصيات في روايات محمد مفلاح: شعلة المايدة -همس الرمادي- شبح الكليدوني- أيام شداد	135-69
الفصل الثاني: شعرية الزمن الروائي	221-139
المبحث الأول: مفهوم الزمن.	139
1- مفهوم الزمن لغة	139
2- مفهوم الزمن اصطلاحا.	141
المبحث الثاني: مستويات الزمن.	151
1- مستوى الترتيب الزمني.	151
1- أ- الاسترجاعات: Analepsies	152
1-أ-1- الاسترجاع الخارجي: Analepsie externe	153
1- أ-2- الاسترجاع الداخلي: Analepsie interne	154
1-أ-2-1- استرجاع داخلي غيري.	151
1-أ-2-2- استرجاع داخلي مثلي.	151

1-أ-3- الاسترجاع المختلط: داخلي – خارجي.	155
2-أ- الاستباقات: Prolepses	155
2-أ- أ- الاستباق الخارجي.	156
2-أ- ب- الاستباقات الداخلية:	157
3-أ- الاستشراف.	157
2- المدة.	158
2- أ- الحركات السردية.	159
2- أ-1- تسريع السرد.	159
❖ تقنية الخلاصة: (التلخيص) Résumé / Sommaire	159
❖ الحذف: Ellipse	160
• الحذف الصريح: Ellipse déterminée	161
• الحذف الضمني: Ellipse indéterminée	161
2-أ- 2- تعطيل السرد.	162
❖ المشهد: (Scène)	162
❖ الوقفة: Pause	163

• الوقفة الوصفية	164
• الوقفة التأملية	164
3- التواتر La Fréquence	164
3- أ- التواتر الانفرادي: Singulatif	165
3- ب- التواتر التكراري: Répétitif	165
4-ج-التواتر المتشابه: Itératif	166
المبحث الثالث: شعرية الزمن في في روايات محمد مفلاح: شعلة المايدة -همس الرمادي- شبح الكليدوني- أيام شداد.	221-168
الفصل الثالث: شعرية المكان الروائي	314-225
المبحث الأول: مفهوم المكان.	225
أ- مفهوم المكان لغة.	225
ب- مفهوم المكان اصطلاحا.	226
جـ- مفهوم المكان فنيا.	231
المبحث الثاني: أنواع الأمكنة.	235
- أبعاد المكان	239
1- البعد الذاتي النفسي	239

2- البعد التاريخي الزمني	239
3- البعد الواقعي الموضوعي	239
4- البعد الاجتماعي	240
5- البعد الهندسي	240
أ- الأمكنة المفتوحة.	242
ب- الأمكنة المغلقة.	242
ج- أماكن الانتقال.	243
المبحث الثالث: شعرية المكان في روايات محمد مفلاح: شعلة المايدة -همس الرمادي- شبح الكليدوني- أيام شداد	314-246
الخاتمة	316
قائمة المراجع والمصادر	348-324
الملخص باللغة الفرنسية	350
الفهرس	353

ملخص باللغة الفرنسية

Tel le choix d'une méthodologie d'une recherche, le choix de notre sujet : La poésie narrative dans les romans de Mohamed Mfalah, est dû à plusieurs raisons dont la plus importante est que ces ouvres romanesques sont les dernières productions du prodigieux auteurs.Ce dernier y a traité divers problème relatifs à la vie sociale, intellectuelle et politique de la société algérienne à un moment précis qui permettent de traduire clairement la visionde l'auteursur cette époque. De plus, les romans précités, se caractérisent par des éléments propres à ceux du Nouveau Roman, notamment par sa structure, ce qui en fait un sujet approprié pour une étude. Indépendamment du fait qu'ils illustrent parfaitement l'évolution qualitative qu'a connu le roman algérien, ces œuvres ont conquis une place importante dans le mondelittéraire arabe et international.

Cette thèse intitulée : « La poésie narrative dans les roman de Mohamed Mfalah », a pour objectif de répondre à plusieurs interrogations relatives à ce sujet, parmi lesquelles : Où réside l'esthétique narrative dans les roman de Mfalah ?Comment a-t-il présenté les actions de ses romans et quelles sont les techniques suivies pour les développer ? Comment le romanciery a-t-il présenté l'espace et le temps et comment a-t-il structuré les personnages de ses histoires ?

L'intérêt principale de ce genre d'étude permet principalement de

mettre en lumière les productions romanesques et modernes algériennes, en s'éloignant des œuvres et des romanciers fréquemment traités.

Ce type de recherche s'inscrit dans le domaine des études littéraires qui s'est inspiré de la narration et de sestechniqueset de ses outils de traitement, pour construiresa propre approche. Ceci en se référant à d'autres - psychologique, sociologique, …- qui lui ont permis de mettre en pratique l'approche constructiviste considérée comme la base de cette étude.

Pour mener cette recherche, le chercheur a besoin d'un ensemble d'outils de traitement comme les théories narratives qui traitent les textes et leurs composantes, telles les actions, les personnages, le temps, l'espace,…En outre, il a besoin des approches traitant la forme et le fond puisque c'est ce qui aide à entamer une étude pratique avec tout ce qu'elle comporte.

Réaliser cette recherche vise à atteindre des résultats et des objectifs qui confirme l'axe suivi par le chercheur. Parmi les résultats obtenus, on peut citer :La répartition des personnages suivie par Med Mfalah dans sa production romanesque et la présentation types. Cecitémoigne dela maitrise totale des techniques narratives modernes et contemporaines par le romancier ainsi que leurs bonsusages selon leurs fonctions et leurs places.Une démarche qui montre queMed Mfalah maitrise l'écriture romanesque et ce qu'elle nécessite de mécanisme.