جامعة الجزائر 2- أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

الواقع والمتخيل في روايات لحبيب السائح

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث
شعبة الدراسات الأدبية والنقدية
تخصص: الأدب العربي ونقده

إعداد الطالب:
عبد الغني مرزوق

إشراف الأستاذ الدكتور:
مشري بن خليـفة

السنة الجامعية: 2020-2021

جامعة الجزائر 2- أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

الواقع والمتخيل في روايات لحبيب السائح

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث
شعبة الدراسات الأدبية والنقدية
تخصص: الأدب العربي ونقده

إعداد الطالب:
عبد الغني مرزوق

إشراف الأستاذ الدكتور:
مشري بن خليـــفة

أعضاء لجنة المناقشـــة :

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
إنشراح سعدي	أستاذ دكتور	جامعة الجزائر 2-أبو القاسم سعد الله-	رئيسا
مشري بن خليفة	أستاذ دكتور	جامعة الجزائر 2-أبو القاسم سعد الله-	مشرفاً و مقرّراً
ليلى قاسمي	أستاذ دكتور	جامعة الجزائر 2-أبو القاسم سعد الله-	عضوا
إيمان العشي	أستاذ دكتور	جامعة الجزائر 2-أبو القاسم سعد الله-	عضوا
محمد بلعزوقي	أستاذ دكتور	جامعة البليدة	عضوا
فتحي بوخالفة	أستاذ دكتور	جامعة المسيلة	عضوا

السنة الجامعية: 2020-2021

بسم الله الرحمن الرحيم
MRTsoft

شكر وعرفان

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴿١٩﴾﴾ النمل: ١٩

عملا بقول الرسول صلى الله عليه وسلم

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

نشكر الله تعالى على توفيقه لي في إنجاز هذا البحث.

يشرفني أن أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من كان لي سنداً في إنجاز هذا العمل، أساتذةً وأصدقاءً

وأخص بالذكر الاستاذ الدكتور القدير: **مشري بن خليفة** المشرف على هذا البحث. فلم يبخل بتوجيهاته ونصائحه، ولم يتوان في تقديم آرائه الصائبة، حتى تم إنجاز هذا البحث.

مقدّمـــة

مقدمة:

أفرز الواقع بثوابته ومتغيراته الكتابة الروائية منذ نشأتها، وكذلك الوعي بالخصائص النوعية للرواية جنسا أدبيا. ويمثل ارتباط الكتابة الروائية بالواقع طرحا قابلا للكثير من الاحتمالات والتأويلات خاصة الواقعية التي أضحت السمة التي تنسب اليها اغلب الاعمال الروائية المعاصرة. و بناء على ذلك فإننا عندما نتحدث عن المضمون الواقعي للرواية العربية الجزائرية التي رصدته بكل تفاصيله من الاستقلال وبعده نحتاج الى كثير من الدقة في تحديد جوانب المعالجة الحديثة ذات البعد الواقعي، والتي تجسد كثيرا من جوانب الاختلاف بين رواية وأخرى حول مفهوم هذا الواقع، حيث يتحدد في بعض النماذج بالرؤية الانعكاسية التي تتحول فيها الأدوات الروائية الى وسائط مباشرة تعمل على نقل الواقع بصفة تسجيلية تغلب عليها السطحية إذا نظرنا الى هذا الواقع في عمقه و بعده التاريخي القائم على أساس الصراع و طلب التغيير، ذلك أن طابع المذكرات وسيطرت النزعة الذاتية الانفعالية التي توجه الرؤية الفكرية و الأديولوجية للنص الروائي توجيها يعكس أديولوجية الكاتب أحيانا، كلها عناصر ساهمت في بلورة مجموعة من الشواهد على أنواع من التعامل مع واقع المجتمع الجزائري تعاملا لا يخدم الأفق الحقيقي لقراءة هذا الواقع و استشرافه، و تثوير أدواته النصية عندما يتحول من مادة واقعية إلى عمل روائي. ويتم هذا التحويل بتصعيد الواقعي /الواقعي الى واقع/ متخيل تتحكم في إبداعه مختلف الأدوات الفنية والتقنيات الخطابية المتصلة بجنس الرواية، من سرد، ووصف وفضاء، وزمن، واستخدام للذاكرة، والمخيلة. وإن كان هذا المتخيل أمرا يخضع للمفهوم الخاص الذي يمتلكه كل كاتب عن الظاهرة الأدبية ذاتها، وكيفية تعامله مع مكوناتها الأساسية.

ان العلاقة بين الواقع والمتخيل داخل النص الروائي هي في الأساس تقوم على التشابك، ولعل هذا يعود إلى طبيعة الفنون التي تعمل منذ البداية على القاعدة اللغوية الجوهرية التي تفصل الدال والمدلول عن المرجعي الواقعي، فالإنسان يعيش داخل اللغة

ويفكر ويعبر بها. ومن هذا المنطلق ما تعمل الرواية على سرده من وقائع وأحداث وكل الاليات التي تتبعها في ذلك يقع في دائرة المتخيل، وعلاقته بالواقع لا تتجاوز علاقة العلامة اللغوية بمرجعها وإن تجاوزته فهي تحاول قدر الإمكان إعطاء القارئ انطباع الواقعية دون السقوط في الواقع.

وهذا يقودنا إلى أن علاقة الواقع والمتخيل بالرواية علاقة جوهرية فالرواية شكل من أشكال الكتابة وهي بذلك تقدم لنا عالما متخيلا متناسقا شبيها بالعالم الواقعي من خلال استثمار الاليات الفنية والتقنية لتشكل عالمها الخاص، لذلك علينا ان نعرف حدود تداخل هذا العالم المتخيل مع العالم الواقعي الحقيقي ومن هنا جاء بحثنا الموسوم بـــ: **الواقع والمتخيل في روايات الحبيب السائح** لمعرفة حدود هذا التداخل وتسليط الضوء على هذه الظاهرة في روايتين من رواياته وهما **(الموت في وهران، تماسخت)**، والكشف عن مدى مواكبتها لسيرورة و احاسيس المجتمع الجزائري.

أما فيما يتعلق بالدرسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع هناك مجموعة من الدراسات أهمها "**جدلية الواقعي والمتخيل في المنجز السردي الروائي الجزائري المعاصر**" لـــ ليلى رحا منية إشراف الاستاذ الدكتور الطيب بودربالة، دكتوراه علوم جامعة باتنة.

وكذلك الأطروحة الموسومة بـــ "**بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لوسيني الأعرج**" للطالب السعيد زعباط، إشراف الدكتور عبد السلام صحراوي، حيث سعى الباحث لابراز ذلك التناغم بين الفني والتاريخ في عمل أدبي يصعب فيه الفصل بين ماهو واقعي ومتخيل.

ويعود اختيارنا لهذا الموضوع لأهمية هذه الثنائية (الواقع/ المتخيل) في بناء النص الروائي و التي اهتمت بها الساحة الأدبية و النقدية و أثارت الجدل الكبير و أسالت الحبر الكثير من جهة، ودراسة الابداع الروائي الجزائري من خلال كتابات الحبيب السائح الذي

أبدع في مزج هذه الثنائية في الكثير من رواياته مثل (تلك المحبة، كولونيل الزبربر، الموت في وهران، تماسخت ....) على الرغم من التعارض الظاهر بينهما الا أن الاختيارات الجمالية للمؤلف أعطت الصبغة الأدبية لهذه النصوص، لأن النص الأدبي لا يكسب صفته الأدبية إلا بانتقاله من الواقع إلى المتخيل لهذا يمكن أن نطرح مجموعة من الأسئلة:

- **الى أي مدى زاوج الروائي الحبيب السائح بين الواقع والمتخيل؟**
- **هل تعامل الحبيب السائح مع واقع المجتمع الجزائري تعاملا يخدم الأفق الحقيقي لقراءة هذا الواقع واستشرافه؟**
- **هل حقق على مستوى الكتابة تمازجا أم تناظرا بين هذا الواقع والمتخيل؟**
- **كيف تم بناء هذا الفضاء ذو المرجعية الواقعية والفضاء المتخيل داخل المتن الروائي؟ وما العلاقة التي تربط الفضاء الروائي بفضاء المرجع؟**

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي إذ هو المنهج الملائم لتفكيك ظاهرتي الواقع والمتخيل المتداخلتين في تشكيل جسد النص الروائي تداخلا يصعب معه التعرف على كيفيات إسهامهما في بناء المتن الروائي للروايتين.

للإجابة عن هذه التساؤلات اعتمد البحث خطة تضمنت مدخل ومقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، خصص المدخل لموضوع الواقع والمتخيل من المفهوم الفلسفي الى التطبيق النقدي ومن ثم تطرقنا الى علاقة الواقع بالمتخيل ومفهومه الانطولوجي والانشائي، كما قدمنا نظرة عن الرواية والواقع.

أما الفصل الاول الذي ولجنا به مجال التطبيق حيث درسنا فيه الشخصيات الروائية الواقعية والمتخيلة وكيف صور الروائي عالم الواقع من خلال هذه الشخصيات معتمدا على عملية انتقاء شخصيات معينة من كل الاتجاهات التي شكلت المشهد السياسي النضالي في الجزائر لكي تتحرك في المتن الروائي بهدف الايهام بالواقعية والموضوعية

داخل النص بحيث تتفاعل الشخصيات الواقعية مع المتخيلة لوضع المتلقي أمام مشهد يتحرك بامتزاج اليومي البسيط بالتاريخي المعروف.

في حين عملنا في الفصل الثاني على دراسة الفضاء الروائي المكاني في روايتي **(الموت في وهران و تماسخت)** و بينا الأماكن الواقعية و المتخيلة و مدى التداخل الموجود بينهما فالحبيب السائح حاول توظيف الفضاء المكاني من أجل تحريك خلفيات المتلقي و تكييف دلالات الوقائع و الأحداث لتعرية هذا الواقع و كشف تناقضاته.

أما الفصل الثالث فخصص لدراسة الفضاء الروائي الزماني في الروايتين و بينا أن الروائي عمل على تطوير بنية الزمن داخل النص تطويرا يسمح للراوي بالتنقل ما بين الحاضر و المستقبل متجاوزا السرد النمطي الذي يجعل المتلقي في حالة ملل مما يقرأ و ضجر من التتبع و السير في طريق وحيد الاتجاه لذلك وجدنا أن زمن الحكي ارتقى بزمن القص الواقعي إلى عوالم التخيل من خلال مجموع التقنيات الفنية التي استعملها الروائي و التي ساهمت في تجسيد الواقع بآلية تخيلية أعادت ترتيب الأحداث من جديد حيث كونت صورة جمالية مزج فيها الزمن الواقعي بالتخيلي.

كما اعتمد البحث على مجموعة من المصادر و المراجع المهمة في دراسة روايتي الموت في وهران و تماسخت منها: (المتخيل في الرواية الجزائرية) لامنة بلعلى ، (فضاء المتخيل) لحسين خمري، (الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر) لحلمي بدر (الرواية العربية بين الواقع و المتخيل) لرفيق رضا صيداوي (في نظرية الرواية) لعبد الملك مرتاض و غيرها من الدراسات النقدية التي أدرجناها في قائمة المصادر و المراجع.

وفي الأخير نحمد الله سبحانه و تعالى على توفيقه في إكمال هذا البحث الذي لا ندعي فيه الكمال، كما أتقدم بالشكر الجزيل و أسمى عبارات الامتنان و التقدير و الاحترام

لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور **مشري بن خليفة** على قبوله الإشراف على هذا البحث و متابعته و تقديم التوجيهات القيمة لنا و إلى لجنة القراءة التي تجشمت عناء قراءة العمل.

مرزوق عبد الغني

مدخل

الواقع والمتخيل من المفهوم الفلسفي إلى التطبيق النقدي

أولا- الواقع

1- الواقع في الدراسات النقد

2- بين الواقع والواقعية

3- الرواية والواقع

ثانيا- المتخيل

1- المتخيل وتشكلاته في الفلسفة الغربية القديمة

2-المتخيل في الدراسات الحديثة

3-الخيال والمتخيل في المنظور الانساني

ثالثا- علاقة الواقع بالمتخيل

تأخذ المفاهيم والمصطلحات قيمتها في سلم المعرفة مما تكتنزه من حمولات متنوعة ومما تتركه من أثر في البناء المعرفي بالإضافة الى هذا، فهي مطية كل باحث لتأسيس صرح معرفي وصيف، ومن دونها لن يستقيم حال ذلك الصرح، ولن يتمكن من الاستمرار أو التأثير ولهذا السبب كان الحديث عن أصول المصطلحات وتحولات مفاهيمها ضروريا لكن من تصدى للمعرفة بحثا وتنقيبا ومراجعة، لذا نحاول تقصي ثنائية (الواقع و المتخيل) موضوعا ومفهوما، في الثقافتين الغربية والعربية، بداية من الأصول الفلسفية الأولى التي اهتمت بهذه الثنائية

أولا- الـــواقع

1- الواقـــع في الدراسات النقدية

أ- لغة:

عند محاولة الوقوف عند الأصل اللغوي لأي مادة فإنه لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاوز لسان العرب لابن منظور؛ وذلك لأنه من أهم المصادر اللغوية، التي لا غنى عنها في بحث الدلالات اللغوية، وفيه نجد في مادة و–ق–ع :« وقع : وَقَعَ على الشيء ومنه يَقَعُ وَقْعًا ووُقُوعا: سقط، ووقع الشيء من يدي كذلك وأَوْقَعَهُ غيرُه ووَقَعْتُ من كذا وعن كذا وَقْعًا»[1] فالكلمة هنا حملت معنى السقوط وهي وفق ذلك بعيدة عن المعنى الذي باتت الكلمة ترمي إليه، لكن ابن منظور يورد جميع المعاني التي يمكن لهاته الكلمة أن تحملها، والاختلاف يفرضه السياق طبعا، فنقول :« ووقع بالأمر: أحدثه وأنزله، ووَقَعَ القول والحُكْم إذا وجَب...ووَقَعَ الأَمْرُ منه موقعا حَسَنًا أو سَيِّئًا: ثبت لديه»[2]، أي أن الكلمة تدل على حدوث الأمر، ونزوله، ووجوبه، وثبوته، ولربما هاته المعاني هي أقرب إلى المقصود الذي أصبحت الكلمة ترمي إليه حيث الوَقْعُ والوُقُوْعُ لا يدلان إلا على

---

(1)– ابن منظور محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، تص : أمين، محمد عبد الوهاب، محمد الصادق، العبيدي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999م، ج 15، ص 369 .

(2) – المرجع نفسه، ص 370 .

الأمور الثابتة والحاصلة بالفعل، بينما إذا جاءت الكلمة بصياغة: فَاعَلَ، ومُفَاعلة فسيصبح المعنى :« ووَاقَعَ الأمور مُوَاقَعَة ووِقَاعًا : دَانَاها؛ قال ابن سيده وأرى قول الشاعر : أنشده ابن الأعرابي : ويطرق إطراق الشجاع وعنده إذا عُدَّت الهيجا وقاع مصادف إنما هو من هذا »[1]، فمواقعة الأمور إذن تعني الدنو منها ومقاربتها، ولعل هذا التوصيف هو الأنسب للقصد الذي تعنيه كلمة الواقع في الدراسات الأدبية والنقدية اليوم .

بينما إذا ذهبنا إلى القاموس المحيط فنجد في فصل الواو، باب العين أن كلمة وقع تحمل دلالات عدة من بينها :« وقَعَ يقَعُ بفتحهما وقُوعًا سقط والقول عليهم وَجَبَ والحَقُّ ثَبَتَ»[2].فهي إذن بمعنى حصول الأمر وثبوته.

وقد تأتي الدلالة الاصطلاحية مختلفة عن الدلالات السابقة :« والواقع: عند المتكلمين هو اللوح المحفوظ وعند الحكماء هو العقل الفعال .»[3] فعند الغوص في المعاجم العربية نجد أن كلمة الواقع والمشتقة من الفعل الثلاثي (و–ق–ع) والتي هي على وزن فاعل قد تعددت معانيها، واختلفت مراميها وقد أخذنا منها فقط ما رأيناه يقترب والموضوع الذي نحن بصدد دراسته فكان « الواقع : (الجمع وقع ووقوع) الحاصل، الحقيقة عكسه الخيال، طائر واقع : طائر قائم على الشجر أو في وكنه »[4] ولعل هذا المفهوم هو الأقرب من بين التي مرت بنا، ومن بين التي استعرضناها هنا.

ب– الواقع اصطلاحا:

أما عند الأخذ في بحث الدلالة الاصطلاحية لمصطلح "الواقع" فإن دائرة الاختلاف ستنحسر وتضيق، لا سيما وأن هذا المصطلح من بين المصطلحات القليلة التي لم تتسم باضطراب مفهومها، ولم تعرف صعوبة في تدقيق معناها، هذا رغم أننا نعثر على من

(1) – ابن منظور: لسان العرب، ص 371 .

(2) – الفيروز أبادي الشيرازي مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ،ط 3، 1979م، ج 3، فصل الواو، باب العين، ص 93.

(3) – علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصوير، ص208.

(4) – ابن منظور: لسان العرب، ص 372.

يورد قولا بعكس ذلك؛ حيث ان هناك من يقول بأن "الواقع" :« من المفاهيم الغامضة جدا والمستعصية على الفهم والتفسير ويعود ذلك إلى كون معناه المتداول لا يقوم إلا على فرضية حدسية ذلك أن الواقع ككلمة تحمل تصورا ملتبسا يفتقد إلى ضابط. ويتمظهر ذلك بجلاء خلال سيرورة التواصل المباشرة »[1]، ويتم الاستدلال هنا بأن المعنى المتداول للمصطلح يفتقد إلى المعايير والضوابط اللازمة، في حين أن هذا المفهوم هو الآخر بحاجة إلى توضيح أكثر فيما يخص صعوبة تفسير الواقع؛ فهو لم يقدم الأدلة الواضحة على صعوبة التفسير، كما لم يوضح أين تتجلى الصعوبة بالضبط . كما يلاحظ أن المفهوم هنا فلسفي محض.

ومحاولة للاقتراب من المفهوم أكثر نذكر أن الواقع هو كل "ما يحيط بالإنسان والجماعة من حال ومجال وعصر، ويؤثر فيهما على سبيل التشكيل الراهن ضمن زمن متحرك، والواقع بهذا هو حال الإنسان والجماعة بما يحملانه من قيم وأفكار، وطبائع وخصائص وسمات، ضمن مجالات مختلفة يحياها كل منهما ويعيشانها وفقا لمرحلة التاريخية العامة التي تمر بها المجتمعات بسماتها المختلفة، وهو ما نطلق عليه العصر والحال والمجال والعصر معيش من قبل الإنسان والجماعة في زمن ممتد متحول، والواقع بذلك ليس إلا معاصرة الحال والمجال، وتشكلهما في صيرورة الزمن المعاش"[2] فالمقصود من الواقع إذن هو جملة ما يحياه الإنسان فردا أو جماعة، على مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ومختلف ممارساته اليومية، والتي يشكل مجملها لوحة الحياة الواقعية، حيث إن المفهوم بهذا التعبير ووفق هذه الصياغة قد ربط بين عنصري الزمن والمعاصرة وبين الواقع.

في حين أن هناك من يحُدُّ الرؤية أكثر، ويضيقها أكثر عندما يرى بأن الواقع ليس حقيقة كاملة يعتبر الواقع حقيقة جزئية، أو محدودة، متعلقة بالوعي، والمقصود هنا أنه

---

(1) – عبد اللطيف محفوظ: عن حدود الواقعي و المتخيل، http://www .aljabriabed 14/03/2017 – 18:30 net.

(2) – جميلة بنت محمد الجوفان: الواقعية ، نظرة عن قرب ، د ت/د ط 2009.

يعبر عما هو متمثل في ذهن ما، بوصفه مظهرا للحقيقة، لأنه غالبا ما يجسدها فهي حاضرة أمامه، فهل الربط بين الواقع والوعي، ينفي أن يكون الواقع معيشا من قبل من لا يعيه، وهل هو مظهر للحقيقة وليس الحقيقة كاملة؟ لا شك أن هذا المفهوم يمهد للالتباسات الحاصلة حول الموضوع حيث تم الحديث عن الواقع التخييلي، والواقع الأسطوري، والواقع السحري أو العجائبي، وغيرها.

وتجنبا لعديد الإشكالات المطروحة نورد المفهوم التالي الذي يرى أن:«"الواقع Le Réel" : هو الموجود حقيقة في الطبيعة والإنسان، والواقع نوعان : حقيقي وفني؛ والأول ما إذا وصفه الإنسان كان صادقا وأمينا لموافقته ما هو موجود وكائن؛ إنه بوصفه يأتي بنسخة عن الواقع كالصورة الفوتوغرافية. والثاني- وهو المعول عليه في الأدب- يقوم على خلق إبداعي لواقع لا يشترط أن يكون حقيقا بحذافيره. صحيح أنه يغترف عناصره من الواقع الحقيقي؛ لكنه يحور ويزيد وينقص ويختلق ويعيد التكوين ليأتي بواقع ليس نسخة أمينة عن للواقع الحقيقيّ بل هو محاك له وممكن الوجود والتصور، لأنه يجري في نطاقه ويخضع لشروطه وآلياته العادية»[1] .

ومن هنا يتم توضيح حقيقة الواقع، وإجلاء معناها؛ فالواقع واقعان حقيقي، وهو ما نعيشه في الحياة اليومية، وواقع هو مزيج بين الحقيقي والخيالي، ولكنه لا يقع في أرضية جغرافية، وأبطاله ليسوا من لحم ودم، بل هم كائنات حبرية، وجغرافيتهم هي الدفاتر الورقية، لكن اللبس يبقى قائما عندما نجد عالما تخييليا نقل قصة واقعية عندها سيصعب علينا الجزم بخصوص تصنيف هذا العالم فنظلمه إذا ما وضعناه في خانة الأعمال التخييلية، وسنظلمه حتما إذا ما حكمنا عنه بأنه واقع حقيقي، ولعل في المسألة إشارة إلى التداخل بين الواقعي والتخييلي.

---

(1)- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب - مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، د/ط، 1999م، ص 134.

2- بين الواقع والواقعية:

قبل أن نتطرق لبحث مسألة العلاقة بين الواقع والواقعية في مختلف المجالات الفلسفية، والفنية، فإنه لابد علينا أولا أن نفرق بين الفكرة الخام، وبين التوجه أو الاتجاه أو المذهب، وبين المصطلح كلفظة في بدايات تكونها، وبين المصطلح ككلمة ذات حمولة دلالية وثقافية معينة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يجب علينا أن نتأكد من الأفكار والمذاهب – الأدبية خاصة – التي تقوم الواحدة منها على أنقاض سابقتها، وأن كل مدرسة تحمل في طياتها بذور فنائها، كما تحمل بذور مدرسة أخرى في طور التشكل؛ ما يعني أن المذاهب الأدبية ليست مستقلة عن بعضها البعض تمام الاستقلال؛ والدليل أننا لا نعدم وجود التداخل بين بعضها على غرار الرومانسية الواقعية، فالفكرة تكون دائما جنينا في رحم فلسفة ما، ثم تتبلور هذه الفكرة ويصبح لها أنصارا يدعمونها، ويناصرونها، فتتحول جراء ذلك إلى مذهب، ثم يتحول المذهب بعد مدة زمنية معينة إلى مدرسة قائمة بذاتها لها مبادؤها وقواعدها الخاصة بها .

وإذا كان لا مناص من دخول الواقعي في العالم التخييلي فإنه من الضروري الحديث عن هذا الاتجاه أو المذهب الذي تنضوي تحته تلك الأعمال الأدبية؛ ألا وهو المذهب الواقعي، حيث تكون هذه الأعمال الحاملة لهذا الوسم –الواقعية– ذات علاقة ما بالواقع:« فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره »[1] فالمذهب الواقعي يؤكد على ضرورة وجود صدى للواقع في الأعمال التي تدخل تحت رايته .

وقد تكون هذه العلاقة مباشرة فينجر عنها أدب تسجيلي محض؛ يفتقر إلى عناصر التخييل والتشويق والإثارة المتعارف عليها في الأعمال الأدبية، وقد تكون هذه العلاقة غير مباشرة فينجر عنها أعمال تخييلية، هي التي سيكتب لها فيما بعد الخلود والبقاء؛ نظرا لما تتمتع به من جاذبية للقراء:« فمن الأدباء من يفهم من الواقعية معناها السطحي

(1)– مادي فضيلة : دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطور الأدب وظهور أجناسه الأدبية، مذكرة ماجستير، المركز الجامعي العقيد آكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، 2011م، 2012م، ص 206

وهو ملاحظة الواقع وتسجيله في صورة محسوسة مجردة من الزخرفة والخيال. ومنهم من يفهم من الواقعية ذلك الأدب الذي يصور الحياة الاجتماعية والمشاكل اليومية لعامة الشعب.»[1] وإن اختلف الأدبان في النوعية، والجودة، وربما أيضا في الشعرية، أو الأدبية إلا أن كلاهما يندرج تحت ما يسمى بالأدب الواقعي .

فالواقع حاضر لا محالة في الأعمال التي تحمل طابع الواقعية، وحسب درجة مواربة الحضور يتم الحكم على الأعمال، إن كانت أقرب إلى الواقع أم أقرب إلى الخيال؛ أي إن كانت واقعية فجة، أم واقعية تخييلية.

وإن كان الأديب الواقعي :« يستمد مادته الأولية من واقع الحياة من حوله فإن هذا الواقع يتحول في الإبداع الأدبي إلى واقع متميز عن الواقع الأصلي وذلك أن الأديب لا يقصد إلى تصوير الواقع كما في حقيقته تصويرا آليا ولكنه يقصد إلى خلق الواقع الفني من خلال الواقع الطبيعي »[2] فالأديب إذن أصبح مطالبا بمحاولة الخروج من فخ التسجيلية، والسعي إلى تجنبها قدر الإمكان، حتى تحافظ الأعمال الأدبية على ما يميزها دوما، ذلك أن معاول النقد باتت ترفض كل ما من شأنه أن يسيء للأدب، أو ينقص من قيمته؛ حيث رُفض أن يكون الأديب مجرد مصور فوتوغرافي، أو ناقل للأخبار :« فبعضهم يذهب إلى أنها تقوم على ملاحظة مظاهر الحياة وتسجيلها كما هي، بحيث يكون الأديب كعدسة مصور، فهو يحصر جهده في اختيار المشهد الذي يروقه ويقوم بتصويره »[3] وقد تم رفض هذا التصور رفضا شديدا من لدن النقاد والدارسين .

فحتى يكون العمل واقعيا، وفنيا في ذات الوقت، وهو ما رمت إليه المدرسة الواقعية، وما رست عليه سلسلة من التطورات، لابد أن لا تحيد الأعمال عن هذه الرؤية، وقد تُسمى الواقعية بالطبيعية نسبة إلى الطبيعة التي يتم تصويرها وانعكاسها :« إن معناها

---

(1) – حامد حنفي: تاريخ الأدب الحديث تطوره، معالمه الكبرى، مدارسة،ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون ،الجزائر ،1993،ص152-126.

(2) – شايف عكاشة :نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي نظرية الخلق اللغوي، ص 32-39.

(3)– عمارة خالد : أثر القصة الواقعية في الخطاب الدعوي المعاصر دراسة خطاب د. محمد العريفي نموذجا، ص 6.

الطبيعة، وليس المقصود بالطبيعة نسبتها إلى الطبيعة، من حيث هي مظهر من مظاهر الحياة والفن والجمال، وإنما يقصد بها التصوير الصادق للواقع الإنساني، ولذا كان ميدانها دائما الطبقات الأدنى من الناس، وهي لا تصور الواقع كما هو، وإنما تترك لحس الشاعر وعاطفته الحرية في أن تسهم في تصوير الواقع تصويرا ممزوجا بصدى ذلك الواقع على الحس والشعور، دون أن تترك الفرصة للعاطفة والخيال بأن تسيطر على عدسة الأديب فتبعدها عن الواقع»[1] ومن هنا حظيت الأعمال الواقعية باهتمام شريحة موسعة من القراء لأنهم وجدوا فيها أحلامهم، وطموحاتهم، وهمومهم، فكأنها تتحدث بألسنتهم، فهي :« تتناول الواقع أو شريحة من الواقع، وتتناول حقيقة من الواقع لا حقيقة مطلقة، بل جزء من الحقيقة وقعت للناس في المجتمع...فهي تهتم بالنواحي الاجتماعية، وتتناول الحياة الخارجة والباطنة بنظرة واقعية »[2].

بل لقد أصبح الكاتب مطالبا بما هو أكثر من ذلك؛ إنه مطالب بمحاولة معالجة ما يعانيه الإنسان، والبحث عن حلول للمشاكل التي يتخبط فيها المجتمع، والآفات التي تنهكه وترهق كاهله، وذلك من خلال تقديم البديل أو تصوير الواقع الذي يجب أن يكون، وليس الواقع كما هو كائن :« لا تكمن مهمة الأديب (العضوي) في تصوير الواقع في جموده وسلبيته وبراءته إنما تتعدى ذلك إلى النفاذ إلى بنيته التحتية وتعرية ما يخترق نسيجه من صراعات في مظاهرها الاجتماعية والنفسية المتولدة في الواقع من الظروف والأوضاع الموضوعية الحافة بحياة الأفراد والجماعات»[3]

فالأديب أصبح ملتزما بقضايا مجتمعه الذي يعيش بين جنباته، وتقديم رؤية تحمل معالجة هو من بين مهامه الرئيسة، ذلك أن الأعمال الأدبية ما هي في حقيقة الأمر إلا

---

(1) – عمارة خالد: أثر القصة الواقعية في الخطاب الدعوي المعاصر دراسة خطاب د. محمد العريفي نموذجا، ص 6 .

(2) – محمد عبد المنعم خفاجي : مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 1، 1995م، ص 156 .

(3)–محمد ناصر العجيمي : النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط 1، ديسمبر 1998م، ص111–112.

إبداع إنسان موضوعه الأول والأخير هو الإنسان وموجه أيضا إلى الإنسان، ولذلك لا يمكن للأعمال الإبداعية أن تحيد عن اهتمامات هذا الأخير مهما حاولت :« فالواقعية الأدبية إذن هي تصويرٌ مبدعٌ للإنسان والطبيعة في صفاتهما وأحوالهما وتفاعلهما، مع العناية بالجزئيات والتفصيلات المشتركة للأشياء والأشخاص والحياة اليومية ولو كانت تفصيلاتٍ مبتذلة وكل ذلك ضمن الإطار الواقعيّ المألوف. إنه واقعٌ لا يشترط فيه الأمانة والصّدق في النسخ بل كلّ ما يشترط فيه "الصدق الفنيّ" وبهذا يتحوّل الكاتب إلى فنانٍ مبدع لا إلى نسَّاخ، أو كاتب تقرير... .»[1] وهذه هي الواقعية بمفهومها المعمق، والتي تولدت عنها أعمال أدبية خالدة .

فالواقع إذن لابد أن ينعكس في الأعمال الواقعيـــة، والأعمـــال الواقعيـــة لابـــد أن تعكس الواقع، فالفرق بينها بَيّن، والعلاقة بينهما جـد واضـحة، إذ هـي علاقـة تـأثير وتأثر؛ فالأعمال الأدبية تتأثر بمجريات الواقـع الـذي تصـوره، وأنـاس هـذا الواقـع سيتأثرون بدورهم بالأعمال التي تصور جانبا مـن جوانـب حيـواتهم التـي يعيشـونها في هذا الواقع فكليهما مرتبط بـالآخر:« الواقـع المـادي بأشـيائه وأناسـه، وذواتهـم يؤثر في الإنسان، فيحمله على الكلام، كما يحملـه هـذا الكـلام بـدوره علـى الكـلام الذي يتحول إلى كتابة للتعبير عن هذا الواقع المادي »[2]، ولـذلك يجمـع العديـد مـن الباحثين على حقيقة الواقعية، والتي تتمثـل فـي كونهـا :« انعكـاس للواقـع ...رغـم أنهم أيضا يجمعون على أن هذا التحديد ليس شـاملا لكـل أبعادهـا ولهـذا يضـطرون بعد ذلك إلى تفسير مفهوم الانعكاس علـى أسـاس رفـض المحاكـاة فيـه ...ومفهـوم الانعكاس المقصود هنا هو أن الواقعية هنا ليست حصـيلة انعكـاس الواقـع كمـا هـو في الظاهر وإنما الواقع بما يخلقه من آثار على نفـس الكاتب...ذلـك مـن منطلـق أن الحدث يترك دائما بالإضافة إلى تفاصيله الظاهرة شـيئا آخـر محسـوس فـي الـنفس

---

[1] – عبد الرزاق الأصفر : المذاهب الأدبية لدى الغرب –مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها–، ص 135

[2]– مرشد، أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص 99.

البشرية .»[1] من هنا يمكن القول أن الواقــع هــو المــادة الخــام، والوجبــة الدســمة لأولئك الكتاب المولعين بتصــوير الأحــداث الواقعيــة التــي تأخــذ بلبــابهم، وتأســر عواطفهم. هذا بالإضافة إلى أن معظــم الاتجاهــات الأخــرى مــن الكلاســيكية إلــى الرومانسية إلى الرمزية إلى الدادائية إلى الســوريالية قــد أثبتــت عــدم قــدرتها علــى التعمير طويلا بالمقارنــة مــع المــذهب الــواقعي؛ حيــث أكــد الدارســون علــى أن المذهب الواقعي في الأدب هو أكثر المذاهب تعميرا

وإذا دققنا في مصطلح الواقعية نجده مشتقا من الواقع، ونلاحظ أن هذه الكلمة" الواقع" مثلها في ذلك مثل كلمة الحقيقة أو الحياة مشحونة بمعان كثيرة، سواء على المستوى الفلسفي أو الاستعمال العادي، وبالتالي اكتسبت الواقعية مدلولا أدبيا ونقديا في ذات الوقت فأصبحت تدل على مدرسة أدبية ونقدية تسربت مفهوما فلسفيا جماليا، ينطلق من الواقع الاجتماعي والثقافي.

تعددت تعاريف النقاد للواقعية، وتباينت وجهات النظر في ذلك، كما اختلفت مفاهيمها باختلاف ميادين النشاط الإنساني من جهة، ومن جهة آنية باختلاف اتجاهات نشاط النقاد ومنظري الأدب، ففي الفلسفة نجدهم ينكرون وجود المعاني والمفاهيم ويعدون مصطلح الواقعية مجرد اسم مثل سائر الأسماء وعلى العكس عند المثاليين فهم يعدونه دالا على واقعية الأفكار المجردة ووجودها حقا، لكن تبقى لكل من المثالية والواقعية خصائص تميز كل تيار عن الآخر وإن تكاملا في بعض الأحيان وفي ذلك يذهب محمد غنيمي هلال إلى التمييز بين التيارين فقال: «إن الواقعية والمثالية – وإن تكاملا أحيانا– فهما تيارين لكل منهما ميدانه وخصائصه، انطلاقا من هذا التمايز، فالمثالية تجريدية لا تقف عند حدود الواقع، بل تتجاوزه دائما، غير أن الواقعية ليس ميدانها التجريد، إذ ان أدبها يصور الأفكار والمشاعر، والتجارب في صور تنبض بالحياة، وخاصة أنه ينزل هذه الأفكار من

[1]– حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء، الإسكندرية ،مصر، ط 1،2002م، ص12.

عالم التجرد إلى عالم التجسيد بالوسائل الفنية الخاصة به، ليوحي بعد ذلك بأعمق الأفكار إيحاء»[1].

يتضح من خلال هذا التعريف أن الواقعيين يهتمون بتصوير الواقـــع وتسجيل تفاصيله وإبعاد عناصر الخيال, أي أنهـــم أكثـــر موضوعية وأكثـــر صرامة في النقد والتجريح،« إذ تكمن قوة هذه الواقعية في علاقاتها الدائمة والوثيقة بالواقع القائم، وإذا ما تتبعنا كل الخط التاريخي الذي سلكته فسينتصب أمامنا كعملية استيعاب وشمول متواترة الاتساع لظواهر الواقع ومعرفة جديدة لمختلف نواحي حياة الإنسان والمجتمع والطبيعة » [2]، فالواقعية تنطلق في المقام الأول مما هو كائن، وليس مما يجب أن يكون، ولا تفرض مثلها في الواقع بل تأخذ منه، لكن مع ذلك، ما كان للواقعية أن تكون اتجاها عظيما في الأدب العالمي لو اقتصرت على تجسيد ما هو "كائن" ولم تستوح ما هو "واجب" والذي يؤلف المضمون الاجتماعي الحي والهدف الفكري المنشود لمثلها الجمالي الأعلى [3]

وتجدر الإشارة إلى أن اختلاف النقاد حول مدلول مصطلح الواقعية رغم توحده في مصدره الأصلي «الواقعية الفرنسية هو "Realisme"،ويقصد به النظرة إلى عالم الشخصيات، التي تناولها بلزاك في أغلب أعماله» [4]، وبالرغم من اتفاقهم علـــى أنها ثلاثة أنواع إلا أنهم اختلفوا في تسمياتها، «ففريق كبير منهم نظر إلى نشأتها الغربية، فجعلها واقعية بسيطة يلتزم فيها الأديب الحياد تجاه ما يتناوله من قضـــايا المجتمـــع ومشكلاته، وواقعية نقدية يتناول فيها الأديب قضايا المجتمع ومشكلاته بالنقـــد والتحليـــل رافضا التسليم بالواقع أو الرضا به كما هو، بل يبدي رأيه فيه، وقـــد أطلـــق عليهـــا البعض اسم الواقعية الغربية تمييزا لها عن الواقعية الاشتراكية التي نشأت في الاتحـــاد

(1)– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث, نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع, القاهرة, د/ط، 2004م, ص277

(2) – س بيتروف: الواقعية النقدية في الأدب، تر: شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د/ط، د/ت، ص85.

(3) – المرجع نفسه، ص104.

(4) – سمير سعد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة،ط1،2007م، ص292.

السوفياتي، وأخيرا واقعية اشتراكية تنظر في تعاملها مع المجتمع وقضاياه المتنوعــة مــن المنظور الاشتراكي، وفيها يصف الأديب الحلول للمشاكل التي يواجها المجتمــع مــن خلال مبادئ الاشتراكية» [1]، إضافة إلى الالتزام بقواعد الشكل الفني، فهي توصيف لمضمون العمل الأدبي، مثلما هي توصيف لشكله الخارجي، والتزامه بصفات جنسه الأدبي، وبهــذا تصــبح الواقعية بمدلولها الأدبي, قد استلهمت مفهومها في البداية ومنــذ النشــأة من الفلسفة والجمال، فالواقعية هــي وجــدان الإنســان منــذ أن بــدأ يعبر عن كل مل يحيط به مــن الفلســفة والجمــال, فيتناول واقعه وواقع كل من حوله لكــن لــم تأخــذ الواقعية أبعادهــا وخصائصها الكاملــة فــي ذلك الوقت حتى ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد نخبــة من المنظرين الذين تحمسوا لهذا التيار الواقعي من الأدباء الفرنسيين والروس.

ومن النقاد من استخدم مصطلحات أخرى لا تبعد في دلالتها عن دلالة الأنــواع الثلاثة السابقة كثيرًا، وإن كانت تضفي بعض التحديد والخصوصية في التفرقــة بــين اتجاهات الكتاب، «فجعلها واقعية انطباعية تعبر عن أزمة فردية، وتفسر الواقع تفسيرا وجدانيا وشعوريًا، وتتيح للكاتب التعبير عن انطباعاته الخاصة، ورؤيتــه الذاتيــة وتمكنه من توصيل انطباع معين للقارئ . وواقعية انحيازية يعبر فيها الأديب عن المجتمع وقضاياه، وينحاز فيها إلى فكر معين، أو عقيدة، أو جماعة بعينها، أو ينحاز ضدها، فيشيد بطبقــة مــن طبقــات المجتمع، أو جماعة، أو فكرة، وقد يكشف زيف فكرة، أو ينتقد أداء مسئول ويفضح سلوكه، وفي هذا الاتجاه ً أيضا يتاح للأديب أن يتبنى موقف أو فكــرة، وأن يتوقــع حدوث أمر، والواقعية الشمولية التي ينظر الأديب فيها إلى المجتمع بكل شموليته، ويتنــاول قضايا وهموم جميع طبقاته، ويبدي رأيه في كل ما يعترض

[1]– ينظر : صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر، القاهرة، د/ط، 1992م، ص94.

المجتمـــع مـــن ظـــواهر ومشكلات، كظاهرة الفقر، أو قضايا المرأة، أو الطفولة، أو الفساد، أو ممارســـات المحتل الإجرامية »[1].

تقول النظرية الواقعية بـــأن «للواقـــع وجودا منفصل عن تفكير الإنسان، وليس التفكير سوى اكتشاف ما هو واقع بالفعل» [2], وفي هذا الصدد أيضا يذهب الشاعر الأمريكي "والس ستيفنس Stevens Wallace": إلى أن «الواقعية هي إفساد للواقع»[3]فالواقعية تتعامل بطريقة واعية مع الواقع لتترجمه بواسطة أدوات تعبيرية، وتشكله وفق متخيل متميز، فحرصت على الارتباط بالواقع وتسجيل خباياه [4].

وقد ورد في موسوعة المصطلح النقدي أن «الواقعيين ناهضوا التعقيد والوعي وبذلك غدت البساطة والإخلاص في نظرهم من المعايير ذات القيمة في النتاج الأدبي كما قال الناقد الفرنسي "شانفلوري fleury Champ ": «إن الإخلاص هو القيمة الوحيدة التي يريدها الفن، ثم أعرب عن رغبته في الشعر الشعبي، بما فيه قواف غليظة ومشاعر طبيعية» [5]

فيما يرى بعض الباحثين أن "الواقعية هي انعكاس للواقع رغم أنهم يجمعون أن هذا التحديد ليس شاملا لكل أبعادها، ولهذا يضطرون بعد ذلك إلى تفسير مفهوم الانعكاس على أساس رفض المحاكاة فيه، ومفهوم الانعكاس هو أن الواقعية هي حصيلة انعكاس الواقع كما هو في الظاهر، وإنما الواقع بما يخلفه من آثار على نفس الكاتب» [6].

(1) – سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية القصيرة، مكتبة غريب، القاهرة، ط2، 1988م، ص307–308.

(2) – نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية, الشركة المصرية العالمية للنشر, مصر، ط2003،1م, ص 723 .

(3) – كيمن كرانت: موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية، الرومانسية، الدراما والدامي والحبكة) تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، المجلد 1 ،ط1، 1983م، ص20.

(4) – ينظر: الطيب بودربالة، السعيد جاب الله: الواقعية في الأدب، مجله العلوم الانسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد السابع، 2005م، ص2–4.

(5) – كيمن كرانت: موسوعة المصطلح النقدي، ص 55–56.

(6)– حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط3، 2002م، ص12.

فمن حيث الأرضية الفكرية العامة يعتبر الاعتراف بالواقع، كأمر موضوعي قائم بمعزل عنا ومتطور حسب قوانينه الخاصة، الأساس الفلسفي للواقعية، ليس المهم أن تتفق أعمال الكاتب الواقعي، بالمعنى الفلسفي، مع آراء بيكون أو لوك، مع مادية المنورين في القرن الثامن عشر، مع مثالية هيجل الموضوعية أو مادية فويرباخ، بل المهم أن تستند على الاعتراف بالوجود الموضوعي العام، والواقعية بهذا المعنى هي عكس الواقع من خلال العدسة الفكرية للفنا، لكن ليست كل عقيدة فكرية صالحة أو مؤهلة لخلق فنان واقعي، بل حصر تلك العقيدة التي تجسد جملة آراء خاصة بالعالم والمجتمع والإنسان متفقة والمعرفة العقلانية المستندة على منجزات العلم [1]

ويذهب "غوركي" إلى القول بأن الواقعية هي التصوير الموضوعي للواقع' هنا يحل غوركي مسألة هامة بالنسبة للواقعية هي مسألة الحقيقة الواقعية وتصورات الكاتب العنصر الأول المحدد في هذه المسألة هو الواقع المصور، وبالأخص سمات وخصائص الإنسان النموذج الأصلي، أما العنصر الذي يأتي في الدرجة الثانية فهو إرادة المؤلف لكن دور هذه الأخيرة عظيم لأن على الكاتب هنا أن يختار ويجمع ويكمل وينسق، وهذا العمل بحد ذاته يشكل مهمة فائقة الصعوبة والتعقيد، وفي عملية اختيار وتوزيع الأشخاص العمل الأدبي، في تطوير الموضوع وفي الصراعات وحلها، يلعب دورا محددا ومهما، إلى جانب تصورات الكاتب عن الواقع، أفكاره أيضا مفهومة كرغبة وتوق من قبله لأن يرى الحياة هكذا مطابقة لمثله الاجتماعي الجمالي» [2]

ولقد ظل مفهوم الواقعية فترة طويلة، يدل بشكل عام على الاعتقاد بواقعية الأفكار ويستعمل للوقوف وجها لوجه أمام امتدادات النظرات المثالية، التي كانت في القرن الثامن عشر وما بعده، لكن مع بداية تعقد الصراعات الاجتماعية، بدأت كلمة واقعية تخرج من

---

(1) – ينظر: س بيتروف: الواقعية النقدية في الأدب ،ص87.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص93.

أبعادها الضيقة ليجسدها فيما بعد الأدباء الواقعيون العظماء الفرنسيون والروس على وجه الدقة.

"وهكذا كانت الواقعية مناخا عاما تأثر به كل أديب بطريقته الخاصة أكثر منها مذهبا يغل المنتمين إليه بقيود ذهبية، ورغم ذلك فإن السمة الأساسية للمذهب الواقعي هي الدقة والصحة والموضوعية فالأدب الواقعي أدب شخصي، يحاذر فيه الكاتب أن يعرض ذاته ويرغب في أن تكون كتابته تصويرا أمينا للواقع، ولكن الأديب الواقعي يقوم بعملية انتقاء واعية، فيبحث عن الجوهري في العالم الذي يصوره، ويمهل ما هو سطحي، والصورة الفنية لديه تجمع جمعا عضويا بين التعميم والنمذجة» [(1)]

إذا ما أردنا أن نغوص في عمق التاريخ، لنمسك ببوادر فكرة الواقع في الفن فإننا نجد أنفسنا أمام مُعلم الإنسانية الأول "أفلاطون" فهو أول من نادى بفكرة المحاكاة – محاكاة الواقع– حيث:« نجد أن اهتمام الأديب بالواقع له جذور تاريخية تعود إلى أصول ونظريات فلسفية ونذكر هنا أفلاطون platon (427 ق.م –345 ق.م) صاحب نظرية المحاكاة بحيث نظر من خلالها لتلك العلاقة على أسس مثالية لأن الحقيقة [...] كامنة في عالم المثل أو الصور الخالصة ذات الوجود المستقل عن المحسوسات، لأن كل ما في عالم الحس ليس بالنسبة إليه سوى محاكاة لتلك الصور أي لعالم الحق والخير والجمال.»[(2)] فالفكرة نشأت أولا وقبل كل شيء في رحم الفلسفة، فأفلاطون نظّر لمقابلة بين عالم الموجودات، وعالم المثاليات؛ أي عالم الغيبيات وعالم الماديات وهو ما عرف بثنائية (المثال والواقع) .

فلطالما كانت الفلسفة هي الأم الأولى والأصلية لكل مدرسة أو نظرية أو اتجاه:« كانت الفلسفة أسبق من الأدب في استخدام مصطلح الواقعية وتداوله بزمن طويل، وإن كانت تضفي عليه دلالة تختلف عن المفهوم الأدبي له إلى حد كبير، فهو يتعارض مع

---

(1) – محمد عزام: وعي العالم الروائي، دراسات في القصة المغربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، د/ب، د/ت، 1990م، ص227.

(2)–رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع و التخييل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م ،ص19..

النزعة الاسمية التي لا تعد الأفكار سوى أسماء أو مجردات، ويتحدث "كانت" في "نقد العقل الخالص" سنة 1790م عن "المثالية وواقعية الأهداف الطبيعية" فيضعنا وجها لوجه أمام مقابل الواقعية الفلسفي وهو المثالية التي ترد كل شيء في الوجود إلى الذات، كما يقدم "شيلينج" في إحدى مقالاته سنة 1795 تعريفا للواقعية الخالصة على أنها "هي التي تؤكد اللأنا–أي ما هو خارج الذات ويتداول الفلاسفة بعد ذلك مصطلح الواقعية لمعارضة المثالية بهذا المفهوم حتى الآن .»[(1)] ولربما هذا الربط بين أمور الطبيعة وما يحدث فيها هو الذي أدى إلى اللبس المعروف في هذه المسألة، والذي لازم القضية إلى يومنا هذا حيث تذكر أحيانا، وعند بعض الباحثين الواقعية كرديف للطبيعية، ذلك أن المصطلحين كلاهما خرجا من رحم الفلسفة نفسها، لكن الحقيقة أن هناك فروقا بينة بينهما .

أخذت تنظيرات أفلاطون الفلسفية، ومن بعدها تنظيرات تلميذه أرسطو، ثم ديكارت وغيرهم تتطور شيئا فشيئا، وأخذ الإنسان يبتعد بالتدريج عن عالم المثل، والتجريد، مبديا اهتماما كبيرا بالواقع، وحيثياته، ذلك أن الإنسان وهو محور الاهتمام –كما تبين معنا ذلك سابقا– يتقاسمه عالمان روحاني، ومادي، فأضحى للمادة حظا من تفكير هذا الأخير :« وقد قامت الدراسات الفلسفية بجهود جبارة في تحويل أنظار الباحثين والمفكرين من الاهتمام بالغيبيات والنظريات المجردة إلى محاولة معالجة الواقع ومحاولة استلهامه ويذكر "فرنسيس بيكون"(1626) كواضع لأسس فلسفية علمية جديدة، تنهض على منهج من الاستقراء والتجربة، وهو ما سينادي به على التقريب اميل زولا بعد ذلك، ولكن التأثير يأتي عبر سبينوزا (1677) الذي ينص على تأثيره في تكوين منهج واقعي، إذ أقر التجربة كمنهج واقعي علمي، سلك طريقه إلى الأدب عند مؤسس الطبيعية الذي قرأ فلسفته .»[(2)] تظافرت عوامل عدة جعلت الفكرة التي تخلقت في رحم فلسفي تنتقل إلى عوالم أخرى كالرسم، والأدب، والنقد، وغيرها، على غرار جهود الفلاسفة والعلماء الذين اقتنعوا بأنه

---

(1)– صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف القاهرة، مصر، ط 2، 1980م، ص 11.

(2) – محمد حسن عبد الله : الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، مصر، د/ط، 2005م، ص 17.

حان الوقت لإيلاء المادة قسطا من الاهتمام، وأن للأمور المادية دورا مهما في حياة الإنسان، كما كان لعصر النهضة العلمية، وما أثبتته التجارب العلمية من نجاعة جعل العلماء يفكرون في سحب هذه الإجراءات العلمية وتطبيقها على مختلف الظواهر الإنسانية؛ فالإنسان وأفكاره يتأثران بالمحيط وبالبيئة؛ أوليس الإنسان ابن بيئته؟، هذا بالإضافة إلى أنه كانت هناك عوامل أخرى أدت ليس إلى ظهور الواقعية، لأنها قديمة قدم الإنسان، ولكن لتبلور اتجاها، وتعمقه، وجلائه، لدرجة أن هناك من بات يطلق على العصر الذي تبلورت فيه الواقعية بـــ"عصر الواقعية" :« وإذا سلمنا بأن المذهب أو المتجه هو عطاء العصر في نشاطاته المختلفة، وأن هذه النشاطات تتبادل التأثير والتأثر، فإنه من الممكن النظر إلى التجديد الديني والتمرد على سلطة الكنيسة، وكذا الثورة على الأسر الملكية المتحكمة، ورفض النظام الاقطاعي والفلسفات التي تبرره، والآداب التي تمثله وتسانده، على أنها قسمات عصر يوشك أن يتخلق، هو عصر الواقعية ».[1]

إذا كانت فكرة الاهتمام بالواقع قد ارتبطت بالفلسفة، فإن مصطلح الواقعية قد ارتبط بعالمي الرسم، والأدب؛ حيث ذكرت الواقعية كلفظة لأول مرة على لسان "فورتول" العام 1834م ثم جاء ذكرها في مجلة العالمين؛ ولكنها استعملت كمرادف للمعاصرة، ولم تعن ما نقصده اليوم بالواقعية :« وفي الحقيقة، منذ أول شهادة على استخدام المصطلح جرى حصرها، وقد قالها فورتول سنة 1834(فقد نعت رواية معاصرة له بأنها "مغالية في الواقعية" [...] مستعارة من طريقة [فيكتور] هيجو") وعلى إثر استخدام مجلة La Revue des Deux Mondes [مجلة العالمين] لذلك المصطلح من سنة 1835 إلى 1837، فإن لفظة "الواقعية" التي استعيرت اسما لمدرسة ولاختيار استيطيقي، قد انتشرت بالتدريج تحت أقلام النقاد والكتاب .»[2] على أن ذكر المصطلح بالدلالة المتعارف عليها اليوم، قد ذكر لأول مرة في مقال للكاتب "فرنان دينوييه"، ثم وردت بعدها كعنوان

---

(1) – محمد حسن عبد الله : الواقعية في الرواية العربية ، ص 15-16.

(2) – بيير شارتيه : مدخل إلى نظريات الرواية، تر : عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص103.

لمعرض للرسام الكبير "كوربيه" :« ديسمبر 1855 : العام نفسه للمعرض الكبير [للرسام الواقعي] كوربيه تحت عنوان الواقعية، وعام قبل أن يؤسس ديرانتي مجلة الواقعية، وعامين قبل ظهور مجموعة مقالات شامفلوري الصادرة تحت العنوان العام : الواقعية، وقع فرنان دينوبيه في مجلة الفنان، التي يديرها آرسين هوساي، بيانا تحت عنوان "في الواقعية". إنه الأول من سلسلة من البيانات. لقد أعلن أن "الواقعية هي الوصف الحقيقي للأشياء" ثم يقول في موضع آخر :" كما أن لفظة حقيقة تجعل الجميع متفقا والجميع يحب هذه اللفظة، حتى الكذابون، لذا يجب الاعتراف بأن الواقعية، دون أن تكون تمجيدا للدميم وللشر، تملك حق تمثيل ما هو موجود وما نراه". وصرح حينئذ :"إني أطالب للرسم كما للأدب بالحق الذي للمرايا". وأعلن وهو ما بين الجد والسخرية :"أخيرا جاءت الواقعية" .»[1] ومن ثم أخذ مصطلح "الواقعية" في الانتشار بين الرسامين، والأدباء، والنقاد.

فمن الفلسفة ومقابلة المثالية، إلى الرسم، إلى الأدب، إلى النقد، هكذا كانت رحلة الواقعية التي حطت رحالها في عالم الأدب حيث لاقت اهتماما كبيرا من لدن الأدباء الذين وجدوا في الواقع ضالتهم فراحوا ينهلون من معينه الذي لا ينضب، وتطورت الدراسات الأدبية التي قامت على الواقع، ثم ظهرت دراسات نقدية تتناول أدب الواقع، ووفق ذات المنهج، فكانت الواقعية الأدبية، والواقعية النقدية .

إن بروز الواقعية كانت وراءه أسباب عديدة، وظروف مواتية، وأحداث ملائمة شكلت مجتمعة بيئة مثالية لميلاد الواقعية :« برزت الواقعية كانعكاس في الفن لانقلاب تقدمي عظيم شهدته الإنسانية في عصر النهضة، في عصر تطور علاقات اجتماعية جديدة أعقبت مرحلة الاقطاع وفي عصر انبعاث شخصية الإنسان. فقد طرحت النهضة Renaissance مقولة الإنسان والمجتمع بمفهوم إنساني جديد لا علاقة له باللاهوتيات Theology القروسطية، وصارت الأناسية Humanism، التي تبوأت مقام الروح في

[1] – بيير شارتيه : مدخل إلى نظريات الرواية، ص 103.

الظروف الاجتماعية– التاريخية الجديدة، الأساس الفكري لفن الواقعية.»[1] ثم كانت نفس الظروف، وظروف أخرى عاملا مهما في صقل وازدهار وتطور هذه المدرسة .

فالاهتمام بالإنسان، وبالماديات بدل الإلهيات والخروج عن سيطرة اللاهوت والكنيسة، والانكفاء على الذات والمجتمع، والتبصر في أحوالهما، والهروب من الرومانسية الحالمة المُبالغة في تقديس العاطفة، والشجن، والسابحة في عالم الأوهام والغارقة في بحر الخيال كل ذلك ساهم بقسط ما في ظهور الواقعية .

لم تبق الواقعية حبيسة وجه واحد، ولم تنحصر في شكل واحد،؛ بل أضحت الواقعية واقعيات : فمن الواقعية الاشتراكية، إلى الواقعية الطبيعية، إلى الواقعية التقدمية، إلى الواقعية المتشائمة، إلى الواقعية السحرية، إلى الواقعية النقدية، وأضحى هناك أدباء واقعيين، ونقاد واقعيين، ورسامين واقعيين، وأدب واقعي، وشعر واقعي، ونقد واقعي وأضحت الواقعية صفة تلازم كل من تشرب مبادئ المدرسة الواقعية إلى حد النخاع فــ:« الإنسان "الواقعي" هو الذي يقبل التعامل مع الواقع كما هو، ولا يرفضه تبعا لعقيدته أو مرجعيته الفكرية، والذي تتحدد علاقته بالواقع علاقة فهم واستيعاب، للاستفادة من المتاحات الموجودة فيه، وتطويره وفق ما يسمح به الواقع نفسه، وليس تغييره على مقتضى تصور إيديولوجي سابق.»[2] ذلك أن الواقع هو العمود الفقري للمدرسة الواقعية ولكل الأعمال المصنفة ضمن هذه الخانة

وحسب تعبير بلزاك على الروائي ان يدرس الأشخاص(الحقيقي الطبيعي)، وان يساهم ويمحص أجوبتهم ويستجوب جيرانهم، ثم يدون ملاحظاته وإن كان هذا العمل قريبا من عمل العالم، إلا أنه يجبر الروائي ألا يكتب شيئا ذاتيا خاصا به، وأن يكون شجاعا في تصوير آفات المجتمع دون أن تخيفه الأصابع المتهمة له بالهدم، مادام يصور الواقع

---

[1] – س . بيتروف : الواقعية النقدية في الأدب، تر : شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، د ط، 2012م، ص5.

[2] –عمارة خالد: أثر القصة الواقعية في الخطاب الدعوي المعاصر دراسة خطاب د. محمد العريفي نموذجا، ص5–6.

تصويرا حيا ناقدا» [1]، وإلى جانب بلزاك وشان فلوري يقف فلوبير الذي أصر على شعبية الرواية الواقعية وطبيعتها، ورفض أن تمجد أية قضية سياسية أو غيرها، والروائي الذي يسعى إلى الكمال الفني في نظره، عليه أن يبعد افكاره وانفعالاته وتأثيراته عن العمل الذي ينقل صورته، فعلى الروائي حتى يكون واقعيا دقيقا، أن يكون عادلا متجردا حذرا من الوقوع في تشابك الحياة الاجتماعية، كما عليه أن يلاحظ الواقعية بتواتر ليستقي منها دائما الصفات الأكثر حرارة وديناميةً» [2] ومن الأقلام التي انبرت في هذا الاتجاه وكان لها صدى كبيرا في الكتابات الواقعية، الانجليزي "ديكتر" (1816-1870م) والقصصي الروسي تولستوي(18686- 1910م)، والنرويجي "دستويفسكي" (1821-1906م)،وغيرهم [3].

ويتميز كل هؤلاء بالواقعية النقدية في جزء كبير من انتاجاتهم وأعمالهم، ويقفون موقفا نقديا إزاء المجتمع، هكذا نمت الواقعية الأوربية وازدهرت خاصة بفرنسا، حيث التوافق الفكري بين الكتاب والروائيين وأصحاب الرؤى الفلسفية المنغمسة في الصراع البرجوازي، الذين ثاروا على فساد المجتمع وجشع البرجوازية، وكذا كشف جذور الرأسمالية وسبل نمائها، وعملوا على فضح عيوبه الأساسية.

ويرى أحمد أبو حاقة أن دعاة الواقعية الطبيعية ركزوا على "توثيق صلة الأدب بالحياة فراحوا يصورون الواقع الاجتماعي بمختلف أبعاده، واستعانوا بالعلوم التجريبية العصرية وأخذوا يطبقون نظرياتهم في أدبهم، وعلى هذا الاتجاه بنى إميل زولا(1840-1906م) الفرنسي قصته التجريبية، معتقدا أن العصر هو عصر العلم، ويشير الأستاذ طرابيشي إلى الترجمة الحتمية الجبرية، التي تميزت بها الواقعية بحيث تنفي عن الإنسان

---

[1] – جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، (د/ب، د/ط، د/ت)، ص112.

[2] – عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ط1، 2002م، ص297.

[3] – نسيب نشاوي، المدراس الأدبية في الشعر المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط، 1984م، ص328.

حرية الإرادة وقد أقر زولا بذلك صراحة في تقديمه لرواية "تبريز راكان " إذ يقول: لقد اخترت أشخاصا تسيرهم أعصابهم، ودماؤهم، أشخاصا تجردوا من الإرادة الحرة، وانقادوا في جميع أفعالهم لأقدار كيانهم العضوي، إنهم حيوانات بشرية لا أكثر، والروح غائبة عنهم تماما» [1]

ويظهر من خلال هذ أن الواقعية الطبيعية « تنتزع نزعة فوتوغرافية وثائقية في وصف الأشياء والحياة، وهذا ناتج عن المبالغة في الدعوة الموضوعية التي فهمها الطبيعيون، على انها نسخ الوجود كما تنسخ ألة التصوير، يرى الطبيعيون أن هذا النسخ هو العدل كل العدل في الفن، ومن بين العوامل التي وجهتهم في كتاباتهم هي عوامل تتعلق خاصة بالبحث في العلوم الطبيعية والطبية» [2].

ولقد حاول إميل زولا تطوير الواقعية النقدية بمنظور المنهج الطبيعي التجريبي وذلك من خلال دراسة الظاهرة الاجتماعية ككل متكامل، فأي نقد يوجه فهو موجه نحو الكلية المنسجمة، حالها حال العلوم التي تدرس الجزئيات لتعمم النتيجة على الكلية، معتمدا في ذلك على ما توصلت إليه العلوم التجريبية من نتائج وتطورات مطابقا بين دورة المجتمع ودورة الحياة ليقع ضحية للعبة الشكلية مع ذلك «نجح إلى حد بعيد في أن يعطينا لوحة زاخرة بالألوان عن فرنسا التي كان يعيشها في فترة زمنية محددة تاريخيا أو كما يقول جورج لوكاتش: إميل زولا الكاتب الروائي هو مؤرخ الحياة الخاصة في عصر الامبراطورية الثانية في فرنسا، كما كان بلزاك مؤرخ الحياة الخاصة في عصر الإصلاح» [3].

---

(1) – نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص328.

(2) – ينظر: الرشيد بوشعير: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية والأوربية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996م، ص83.

(3) – واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د/ب، د/ط، 1986م، ص347.

ويبدو أن الواقعية حتى بعد أن تخطت مرحلتها البدائية ووصلت إلى مرحلة الواقعية النقدية والطبيعية لم تستطع استيعاب التجربة الانسانية، وتقوم كمنهج قائم بذاته يلم بالواقع الاجتماعي؛ إلماما شموليا وهذا ما دعا إلى ظهور مرحلة أخرى من الواقعية ألا وهي: الواقعية الاشتراكية.

وقد أطلق على هذا الاتجاه مصطلح" الفن البروليتاري"، ومن الواضح أن هذا المصطلح راجع لارتكاز الواقعية الاشتراكية أساس على نضال الطبقة العاملة، «إذ هي طريقة فنية تفرض تصوير الواقع تصويرا صادقا محددا تاريخيا من خلال تطوره الثوري بهدف تربية الكادحين تربية اشتراكية»[1]

يتضح من خلال هذا التعريف أن هدف الأدب الواقعي الاشتراكي هو إقحام الأديب في النضال الشعبي بطريقة فنية بغية تربية الكادحين.

لقد وضع مكسيم غوركي (1868-1936م)مصطلح الواقعية الاشتراكية ليميز هذا الاتجاه الأدبي عن الاتجاهات الواقعية الأخرى لا سيما " الواقعية الانتقادية" "والطبيعية " والواقعية الاشتراكية حصيلة نظرة الماركسية إلى الفن والأدب، كما هي حصيلة التجربة الأدبية المعاصرة لكتاب الاتحاد السوفياتي والبلدان الاشتراكية، حيث أن هذه الواقعية تلتزم نظرة مستقبلية تقضي بتصور ميلاد الغد من اليوم بكل ما صحب ذلك من قضايا ومشكلات، معتمدين على ايمانهم بقدرة الانسان غير المحدودة، وفي رأيهم أن المجتمع لم يوجد من أجل الفنان، وإنما الفنان من أجل المجتمع، ويصر المفكر المجري جورج لوكاتش على دينامية الواقعية الاشتراكية، وقدرتها على الكشف، وعلى تقدميتها المتحددة، ويمدح الناقد" كريجا نوفسكي" أشكال النزعة الانسانية في الأدب السوفياتي ويصفها بانها زادت من قيمة الانسان»[2]

[1] – الأيوبي ياسين: مذاهب الادب، ص325.

[2]– ينظر: نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر المعاصر، ص328-329.

فالواقعية بهذا المفهوم هي انعكاس وتصوير لهذا الواقع، في حين أن الواقع هو تعبير عن المجتمع وما تتركه من آثار على نفسية على الأديب فهو «يستمد مادته الأولية من واقع الحياة من حوله، وهذا الواقع يتحول في الابداع الأدبي إلى واقع متميز من الواقع الأصلي، ذلك أن الأديب لا يقصد إلى تصوير الواقع كما في الحقيقة تصويرا آليا، ولكنه يقصد إلى خلق الواقع الفني؛ من خلال الواقع الطبيعي»[1]، ومن هنا نرى الأديب يأخذ من الواقع ولا يصوره تصويرا حرفيا.

وفي الأخير نقول إن هذه المحاولة لرصد الواقعية وتجلياتها المختلفة، قد حاولنا التركيز على بعض الملامح الدالة فنيا وفكريا وايديولوجيا وحضاريا على مدى تأثيرها في الأدب، ونحن لا نزعم أن الموضوع قد استوفى حقه من التحليل والدراسة، لأن الموضوع شائك ومتشعب ولا يمتلك أحد فيه الكلمة الأخيرة والقول الفصل.

3- الرواية والواقع:

بما أن الأدب يمثل المجتمع والثقافة السائدة فيه، ويعتبر وسيلة إعلامية مرتبطة بالرأي العام، وأن الإبداع الأدبي يمثل حقلا فكريا للتفاعل الإيديولوجي، فإن الرواية أكثر الأجناس الأدبية اهتماما برصد تحركات الإنسان داخل المجتمع حيث استطاعت الواقعية احتواء هذا الجنس الأدبي، فكان تطور الرواية في كنفها، وغدت الرواية أخصب الفنون لتمثيل واقع المجتمع العربي والتعبير عنه في كنف الواقعية، مما توفره للكتاب من مساحات تعبيرية كبيرة، حيث حاولت تصوير الذات والواقع بطريقة إما مباشرة, وإما بطريقة غير مباشرة قائمة على التماثل, والانعكاس غير الآلي الذي يصور الواقع تصويرا فوتوغرافيا, بل تركيب عالم شبيه بالواقع، وليس نسخة أمينة عنه, كما أنها استوعبت جميع الخطابات، واللغات، والأساليب، والأنواع والأجناس الأدبية الفنية إلى أن صارت جنسا أدبيا منفتحا وغير مكتمل وقابل لاستيعاب كل المواضيع

(1) – شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي نظرية الخلق اللغوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر(د/ط)، ص39.

الاجتماعية، والأدبية والجمالية، «والرواية هـــي سرد قبل كل شيء، ذلـــك أن الروائي عنـــدما يكتب رواية ما يقوم بإجراء قطـــع واختيار للوقـــائع التـــي يريـــد ســـردها، وهـــذا القطـــع والاختيار لا يتعلقان أحيانا بالتسلســـل الزمنـــي للأحـــداث التـــي قـــد تقـــع فـــي أزمنـــة بعيدة قريبة، وانما هو قذع واختيار تقتضيه الصورة الفنية»[1]

ينهل الكاتب إذن مادته الروائية من الواقع لكن لا يجوز المطابقة بين ما يتضمنه النص من واقع وأحداث وشخوص وبين ما هو موجود في الواقع والحياة المعيشة، لأن الكاتب يجري على مادته الملتقطة من الواقع انزياحا وتغييرا، وبهذا الانزياح تتم عملية التخييل التي تجعل ما يقدمه الكاتب الروائي فنا لا توثيقا وتاريخ، وتأتي التغييرات التي يجريها الكاتب على مادته الواقعية بمثابة تمويه أو تحوير والتحوير الذي يقوم به الكاتب هو « عملية المخيلة، في خلق شخصيات ذات طبيعة نمطية، الشيء الذي يجعلها محتملة الوجود في الواقع، لكنها داخل نمطيتها تنفرد في وجودها الخاص داخل النص الروائي حيث لا تغدو الكتابة مجرد محاكاة مطابقة للواقع»[2]

ليس من اليسير الخروج سريعا من مأزق العلاقة الجدلية بين الرواية والواقع الجديد فالسؤال لا يزال يلح عن نوعية علاقة هذا الفن الأدبي المسمى الرواية بالواقع وأحداثه وتفاعلاته، هل يستمد روحه حقا من وحي الواقع، أم بإمكانه أن يصنع عالما فعلا بعيدا عنه؟ على اعتبار أن الكتابة الروائية لا تخرج عن التسليم «بأن الأدب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شط به الخيال»[3]، وبوحي من الكتابات الروائية المختلفة تأكد بأن البداية الفعلية للرواية ترتبط بالالتفاف نحو الواقع والعكوف عليه، وهو التفاف فرضته التحديات الحضارية، والحركات السياسية والخيبات والتطورات الإيديولوجية[4]

---

[1] – آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997م، ص28.

[2] – المرعي فؤاد: التخييل وعلاقة الرواية بالواقع ،ص167.

[3] – علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م، ص13.

[4] – خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، 1986م، ص199.

فالكاتب إذن حين يحاكي الواقع فإن محاكاته له تنهض على التطابق أو النسخ ولكن إعادة التوظيف، يغدو الواقع أنموذجا يعمل المتخيل الأدبي على محاكاته دون السقوط في تكراره، فإذا كان الواقع يقوم على الثبات والانتظام فإن معطياته متى ما لامست النص الروائي فإنها تبعث في شكل جديد، وبدلالات جديدة غير تلك الدلالات التي اعتادت أن تدل عليها من قبل.

ومهما يكن من أمر فقد فرض الواقع معطياته على الكتاب، ورغم أنهم قد حاولوا التخلص من سيطرته والتملص من إلزاميات المشابهة، تجدهم يقعون فيها دوما، جبرا وطواعية، سرا وعلانية، فتأتي الرواية على ذكر ووصف ما هو موجود حقيقة في حياة الشخصيات، والتي بدورها قد تبدو من الواقع أيضا، «وتأتي هذه الملاحظات لتؤكد أن الرواية تمثل العلاقات البرجوازية من خلال الأبنية الروائية، وأن الرواية بصفتها ملحمة برجوازية كما يرى ذلك "جورج لوكاتش"، وهو الجنس الأدبي الغالب في وقتنا الحاضر استطاع أن يعبر عن كل الشرائح الاجتماعية، وأن يتخذ من كل نقاط المجتمع نقاطا استراتيجية لإجلاء دلالات معينة»(1)

ثانيا- المتخيــل

1-المتخيل و تشكلاته في الفلسفة الغربية القديمة.

أ- افلاطون (427ق.م-347ق.م):المحاكاة والخيال

استعمل (أفلاطون) مفهوم (المُثل) في مقابل الواقع؛ حيث يرى أن الأول موطن الحقيقة، وأما عالم الإدراك /الموجود فما هو إلا صورة أو محاكاة لعالم حقيقي يوجد هناك في المُثل، لذلك فإن ما يقوم به الفنان لا يعدو أن يكون محاكاة لما يراه في الطبيعة أي أن عمله يصبح محاكاة للمحاكاة .

(1)- ينظر:حسين خمري: فضاء المتخيل- - مقاربات في الرواية-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2002م، ص59.

لقد كان أفلاطون واعيا بأن هناك "علاقة سببية بين الخيال و الإبداع، وأخرى تفاعلية بينه وبين المحاكاة، وهذا حين طرح تساؤله: ما هي الملكة التي تؤثر فيها المحاكاة في الإنسان؟"[1].

فالمحاكاة، بوصفها فعلا إبداعيا يمثل بالكلام أو التشخيص، أو بهما معا، فالأفعال الإنسانية بأحسن مما هي عليه مصدرها ملكة المبدع (الخيالية) وغايتها التأثير في (خيالات) المتلقين.

إن عمل الفنان عند أفلاطون يدخل في باب التشويه لأنه يقلد ظواهر الأشياء/الطبيعة، كما يقول (غنيمي هلال) "الأشياء والحوادث على صورة بعيدة من جوهر الحقيقة، ومن صورها الثابتة الخالدة"[2] .

شك أفلاطون في "قيمة الفنطازيا أو المخيَّلة" [والخيال] باعتبارهما وظيفة النفس غير السامية، وهي عنده مصدر الوهم وأساس الخطأ، ولكنه ما لبث في محاورة (طيماوس timaeus) أن اعترف للخيال بالقدرة على استحضار الرؤية المتصوفة، تلك التي تسمو على ما يتناوله مجرد العقل"[3].

يبدو من كلام أفلاطون أن هناك تعارض فكري، فكيف تكون المخيَّلة أساس الوهم و الخطأ، وتكون في الآن نفسه مصدر الرؤية التي تسمو على موضوع العقل ؟ واعترض في البداية على الخيال لأنه مرتبط بالمحاكاة وهو في الأصل محاكى.

إن الخيال له قدرة على طرق مواضيع تفترق عن مواضيع العقل المدركة والمعقولة، مواضيع قد لا يدركها العقل إلا عبر الخيال، لهذا في محاورته لـــ (فيدون

---

(1) – يوسف الإدريسي : التخييل والشعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012م، ص39.

(2) – محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (د.ت)، ص32-33.

(3) – أحمد صقر : تاريخ النقد ونظرياته، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2001م، ص41.

phedon) يقول "بأن الإنسان الذي يمسك بالصورة، فإنه يتمكن من الإمساك بالروح وما عالم/رؤية المتصوف إلا ضرب من تلك الصور تنشُد ملامسة الروح"[(1)].

رغم اتهام أفلاطون لأهل الفن/الخيال وإخراجهم من مدينته الفاضلة من اجل محافظته على النظام والعقل إلا انه كان متناقضا في منهجه لأنه استعمل بعض مظاهر الخيال كالأسطورة و الاستعارة والتمثيل والمقايسة من اجل إقناع وإغواء المتلقي . وهو يقر بأن "التخيُل هو أكثر الملكات أو الأصول الذهنية غموضا و أقلها يقينا و أدناها مرتبة، وذلك لأنها ملكة ترتبط بعالم الصور والظلال والأشباح وكل ما يرتبط بالبعد عن الحقيقة"[(2)]. وهذا ما يحيلنا الى علاقة الخيال بالصورة، فالصورة بحكم ارتباطها بالمحاكاة "لا يمكنها إلا أن تعيد إنتاج مظهر متبدٍ موجود و معطى سلفا خارجها. فالمحاكاة التي تحدد الصورة في كينونتها و التي تجعلها متبدية، هي التي تحدها وتحد منها، وتطردها من حقل الإبداع و الابتكار والخلق، ذلك لأن الصورة لا تنتمي الى الظاهر، الى النسخة لا الى الحقيقة"[(3)].

إن الصورة هي مجرد إعادة إنتاج لصورة شيء موجود بالفعل والرؤية الأفلاطونية لم ترتق بالصورة الى درجة الارتقاء بالخيال لأن يكون ملكة إبداع للصور الذهنية بل ظل الخيال مجرد صدى للواقع كونه محاكاة للحقيقة وللنموذج الغائب مما أدى الى ازدواجية التصور عند أفلاطون، جعله يرتب الخيال ومتعلقاته داخل ثنائيات ضدية، ظل أثرها فاعلا في الفلسفة والنظرية الجمالية طيلة سنين وكانت الأفضلية دائما للطرف الأول مثل: الواقعي/الخيالي، الصدق/الكذب، المعرفة/الوهم، ...الخ.

بناء على ما تقدم يمكن القول إن الخيال: من حيث هو متخيل لم ينل حقه من الاهتمام إلا بوصفه وسيطا بين عالمين متقابلين هما : عالم المثل العليا وعالم الإدراك

(1) – زكي نجيب محمود : محاورات أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د/ط)، 2005، ص155.

(2) – شاكر عبد الحميد : الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2009 م، ص 132.

(3) – مصطفى النحال : من الخيال الى المتخيل : https://www.aljabriabed.net/n33 يوم 2018/02/12.

الحسي فهو قائم على إبراز التشابه والتماثل بين الأشياء، ولكنه غير قادر على إيجاد صور/أشياء، جديدة وإبداعها في نطاق ضيق تسمح به الظروف دائما، لكن ما قام به أفلاطون يعد محطة أساسية في سبيل الاقتراب من الخيال/المتخيل بما انه ملكة/عالم غامض يحتاج الى تكثيف الجهود ومواصلة عملية البحث فيه وهو ما تم مع تلميذه (أرسطو) ومن أتى بعده .

ب- أرسطو (384 ق م -322 ق م): جزئية المحاكاة واستقلالية الخيال :

لقد أثيرت قضية التخييل في الثقافات عموماً، ولعل الفكر الفلسفي اليوناني كان أول من أثار هذا الإشكال الإبداعي من خلال مفهوم المحاكاة، حيث جعله أرسطو« المنطلق الأساسي في إعادة إنتاج الواقع بطرق مختلفة، إذ يرى أرسطو بان الأديب حين يحاكي فإنه لا ينقل بل يتصرف في هذا المنقول، ونجد أن أرسطو ذهب إلى أبعد من ذلك حين قال: "بأن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن، ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة والاحتمال» [(1)]، ويتضح لنا من هذا حضور الجانب التخييلي للمحاكاة عند أرسطو، بل نجده يضع حدودا أولية بين الواقعي والتخييلي حينما يقارن بين الشعر والتاريخ، حيث يحتل مصطلح (المحاكاة) في شعرية أرسطو موقعا نظريا جوهريا إذ يمثل "الخيط الناظم لتصوراته الجمالية، وقد لاحظ كثير من الدارسين أنه لم يقدم تعريفا واضحا ودقيقا له، لعل في مجال توظيفه ما قد يفسر، ويغني عن أي تحديد"[(2)]

لقد اختلف منظور أرسطو للفن عموما وللشعر بالتحديد عن منظور أفلاطون، كما اختلف عنه أيضا في فهم المحاكاة وطبيعتها، حيث حرص أرسطو على "حصر المحاكاة ضمن نطاق ضيق هو العمل الفني بمختلف أجناسه وأشكاله"[(3)] على الرغم من أن اغلب ما قدمه في هذا الصدد كان مراجعة منه وردا منه على ما قدمه أستاذه أفلاطون، حيث

---

(1) – عزيز شكري ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005،ص29.

(2) – سهير القلماوي : فن الأدب (المحاكاة)، دار الثقافة، القاهرة، ط2، (د/ت)، ص106.

(3) – يوسف الإدريسي : التخييل والشعر، ص :55.

يرى ان الشعر من حيث كونه محاكاة هو "أكثر تعبيرا عن التجارب البشرية وأكثر قدرة على الكشف عن جوهر الأشياء وحقائقها من التاريخ"[1] وليس مجرد محاكاة ثالثة أو تشويها مضاعفا لما هو موجود في العالم الأصلي ل/المثل الأفلاطوني، كما انه ليس سببا في إفساد الأخلاق، ولا في بث الجهل أو الخيالات المغلوطة عن الأشياء، إن الخيال لا يحاكي عبر ما يؤلفه صاحبه مجرد الطبيعة الظاهرة فقط، بأن بنقل الحقيقة كما هي، وإنما يحاول أن يكمل النقص الحاصل فيها أو ما يراه كذلك، أي انه يحاكي بلغة أرسطو ما ينبغي أن يكون .

لقد اعتبر أرسطو (المحاكاة) هي جوهر كل الفنون الجمالية وأداة التمييز بينها فهي "تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معا أو تفاريق"[2] . ويضيف "فالموسيقى (تحاكى) بالإيقاع و الانسجام وحدهما، والرقص (يحاكي) بالإيقاع دون الانسجام، بينما يستخدم الشعر وتلك الوسائل كلها"[3].

فهذه الفنون تتجلي الخاصية (المحاكية) من خلال طريقة التشكيل للإيقاعات وتصويرها بحركات الجسد، كما أن المتفحص لبعض آراء الباحثين من أن أرسطو لا يقول باستقلالية ملكة الخيال، فإن هذا سيجعله متفقا مع أفلاطون في عدَ الخيال تابعا لقوى الحس بل ومشتقا منها، إن مذهب أرسطو في الخيال قائم على عدَ "الخيال حركة يسببها الإحساس، بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه، وهما أي الإحساس والخيال مختلفان، ومتى لم يوجد الخيال والإحساس لم يتأتى وجود التصور (conception) وليس الخيال والتصور بمتطابقين"[4].

---

(1) – أرسطو : فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د/ط)، 1973م، ص 2.

(2) – أرسطو: فن الشعر، ص5.

(3) – المرجع نفسه، ص،5.

(4) – عاطف جودة نصر : الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص09.

لا يعني أرسطو هنا بكلمة (الخيال) القوة الباطنية للإدراك، وإنما الصورة الذهنية التي تنطبع في النفس، وتحرك مشاعر الإنسان وتؤثر في وعيه بطريقة تشكلها و تمظهرها أمامه وبدرجة مفاجئتها له، إذن الخيال علته الإحساس ولكنه بالرغم من ذلك مستقل عنه، لهذا فهما مختلفان من حيث الطبيعة والوظيفة والوجود.

يقول أرسطو :"ينبغي أن يُؤثِر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول"[(1)]، فحسب فهم أرسطو ينبغي على الشاعر أن يعمل على محاكاة الأشياء المستحيلة ولكن الممكنة الوجود، لا أن يحاكي ما هو ممكن، لكنه مستحيل الوجود فالأمر كله متعلق (بإمكانية الوجود) للشيء المحاكي، هي محاكاة لكن لا تشبه المحاكاة الأفلاطونية، محاكاة لممكن الحدوث لا لما حدث فعلا، وهنا تحديدا يبرز الخيال وإن لم يصرح به أرسطو مباشرة .

يقول أرسطو: «العقل يدرك صور الأشياء بما يصير إليه من تخيل التوهم، فيكون الشيء المدرك إما مطلوبا وإما مهروبا عنه بغير حس»[(2)]، لتصبح الصورة في ارتباطها بالخيال امرأ ضروريا لنشاط الفكر/العقل في إدراكه للأشياء .

لقد غدا الخيال عند (أرسطو) طرفا مهما في معادلة الفكر/العقل، فلم يعد مجرد تابع وناتج للحس وليس وسيطا ناسخا للمدركات الحسية، بل هو منفصل عن الحس يعيد عن رقابته وسلطته فهو شرط ضروري لحصول الفكر و الإدراك العقلي لعناصر الطبيعة من خلال الصورة .

---

(1) – أرسطو: فن الشعر، ص140.

(2)– المرجع نفسه، ص77.

2-المتخيل في الدراسات الحديثة :

تعددت مقاربات التخييل في الدراسات الحديثة بسبب تطور المناهج و الأدوات الإجرائية، وتطور الاهتمام بالجانب الاصطلاحي، وهو ما ساعد على اتساع المفاهيم وتعدد الدلالات .

أ- **لوران جيني(laurent Jenny):** تعرف التخييل في مقال بعنوان(la fiction) "باعتباره عالما دلاليا، ويتعلق هذا المعنى بعوالم التخيُل المدمجة في الأعمال الأدبية والتي تصف هذه العوالم وتحدد علاقتها بالواقع وتستلهم هذه العوالم دلالتها من نظرية العوالم الممكنة"[1].

فالتخييل يكتسب دلالته من خلال مساهمته في بناء العوالم السردية للحكايات، وتبقى العوالم الممكنة صورة من صور التخييل التي يتضمنها الخطاب الأدبي.

ب- جان ماي شيفر(J. M.schaeffer): في مقاله المعنون بـــ de l'imagination à la fiction ينطلق من التعريف المعجمي للقاموس (Robert) الذي يعرف التخييل بأنه " هو الذي لا يوجد إلا في الخيال، والذي لا يحيل على واقع بعينه "[2]

إذن التمثيلات لا ترتبط بأي واقع غير ذهني، وهو ما يجسد السيرورة الذهنية التي تخلق مجموعة من التمثلات المجردة عن كل قوة مرجعية .

وبالرجوع الى التخييل الأدبي يرى (شيفر) أن القضية الأساسية التي يمكن طرحها في هذا المجال هي العلاقة التي تربط التخييل بالمحاكاة، هل التخييل الأدبي يحاكي المحاكاة ؟ أغلب الأجوبة على السؤال تكون بالإيجاب، إلا أن شيفر يعتبر أن النص لا يمكنه أن يحاكي إلا نصوصا أخرى، كما يعُد المحاكاة مظهرا يحدد كل تخييل.

---

(1)- سعيد جبار: من السردية الى التخيلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي ،دار الأمان ،الرباط، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2013م، ص 55.

(2)- Jean Marie Schaeffer. De l'imagination à la fiction www.vox.poetica.org

ومنه يمكن أن نقول "إن التخييل الأدبي يحاكي الحياة إذا كنا نعني بذلك أن هذا التخييل يحضر تنميطات ووضعيات وأفعالا، والقارئ وهو يقرأ هذا التخييل يتخيل الوضعيات الموصوفة و الأفعال المسرودة، لان غاية التخييل اللفظي (...) والمعيار الحقيقي لنجاحه أو فشله يكمنان في مدى خلق نموذج لعالم ما "[1]. فهو يقدم الأسس الانثروبولوجية للتخييل . فالمتخيل يستلهم عوالمه من الواقع، ويقصد الى إعادة بناءه في صورة يعتقد المرسل أنها النموذج الذي يجب أن يكون عليه، ومن ثم فان عوالم التخييل تتداخل فيها الكيانات التخييلية والواقعية .

ج- كولردج (Samuel T.Coleridge):

حاول كولردج أن يقدم تصورا نظريا للخيال الإبداعي ضمن النزعة الرومنسية، أين يظهر تأثره الكبير بنظريات الخيال التي عاصرها، وقد تمكن بفضل ملكته النقدية أن يقدم تصورا للخيال مفاده أن: «الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صور معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشله بالصهر... وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن، ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة الأشياء الكثيرة بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا يتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء، إد نجده يصفها وصفا بطيئا الشيء، بأسلوب يخلو من العاطفة[2]، وبذلك يقوم الخيال بالربط بين الطبيعة والعمل الفني باعتماده المدركات الحسية مادة له تساعده على بناء عمله الذي يساعده في عملية الإبداع، «ولقد قسم كولريدج الخيال إلى قسمين: خيال أولي مجاله الواقع المألوف وخيال ثانوي ينطلق من العالم الواقعي، أي الخيال الأول ي ليخلق عالما جديدا»[3]

---

[1]- سعيد جبار: من السردية الى التخيلية ،ص 56.

[2] - مصطفى بدوي: كولردج، دار المعارف، القاهرة، د/ط، 1958م، ص79-80.

[3] - ينظر: شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط، ج1، 1994 م، ص34.

يشير كلام كولريدج إلى أن الفنان لا يكتفي بالخيال الأولي، بل إنه يتجاوزه ليخلق عالما جديدا أفضل وأرقى من الأول.

د- جيرار جنيت Genette Girard :

يرى جنيت في تقصيه لمفهوم الخيال أن هناك نوعين منه، «فهناك متخيل ثابت أي قار يتعلق بالمضمون، وهناك متخيل ظرفي تمثله هذه العبارة اعتبر كل نص يثير في ارتياحا جماليا، وهذا يستدعي إمكانية القول أن هذا العمل تخييلي لأنه يعجبني والآخر ليس كذلك لأنه لا يحقق لي الإعجاب»[1] ولكن هذا القول لا يمكن اعتماده إلا من خلال الاستناد إلى معطيات وخلفيات ثقافية.

إن عوالم التخييل كفيلة بأن تخلق الانسجام بين العناصر المتنافرة، وأن تؤلف في صورة تركيبية عجيبة بين أشياء أو عناصر متباعدة على مستوى الزمان والمكان، دون أن يشعر المتلقي بأن هناك تنافرا بين هذه العناصر المتداخلة، يبتدأ من مستوى أولي بسيط يتجسد في ما يدعى (التشبيه بالواقع)، الذي يستمد عوالمه من الواقع الفعلي مباشرة، ولا يجد المتلقي صعوبة في ربط المكونات التخييلية بمرجعيتها الواقعية الى مستوى مركب يتجاوز فيه الدلالة المباشرة للخطاب الى دلالة ضمنية تحتاج من المتلقي تأسيس سياق خاص لتلقيها واستيعابها .

يقوم مفهوم التخييل على تصورات نظرية و معرفية متعددة حاولنا وضع إطار منسجم لنتمكن من قراءة نصوص لها طبيعتها الخاصة، ولنتعرف على الميكانيزمات المتحكمة في اشتغالها وهي تنتج دلالة معينة .

لقد ارتبطت جل التصورات السابقة بالتخييل باعتباره محاكاة واقعية أو أنه مخالف للواقع، وهناك من اعتبره خطابا غير جاد، وجديته هنا ليست نابعة من كذبة، بل هي

---

(1)- ينظر : آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص25.

مرتبطة بدلالته غير الطبيعية التي يتضمنها خطاب التخييل ويدعو متلقيه الى فهمها وإدراكها.

3- الخيال والمتخيل في المنظور الإنساني:

يعتبر كتاب (جيلبير دوران : البنى الإنسانية للمتخيل) أحد اكبر وأهم إنتاج تمخض عن الكتابات الشاعرية (لباشلار) وتأملاته الحالمة، وأحد أهم الانجازات العلمية التي أدى إليها تطور العلوم الإنسانية، ونضج آلياتها التحليلية لمظاهر تفاعل الذات مع محيطها ولانعكاسات ذلك على أنشطتها الذهنية العلمية، وأوعيتها الثقافية والاجتماعية وقد استطاع "أن يؤسس فلسفة جديدة للمتخيل ورموزه الكبرى وبناته العميقة في مختلف الأشكال الثقافية وعبر أبرز الأزمنة الحضارية "[1].

لقد أعطى (دوران) أهمية كبرى وعناية بالظاهرة الخيالية وقدم تصوراته لحركية المتخيل وطرق تشكله واشتغاله ووظائفه النفسية و الانطولوجية ويُرجع النقاد هذا الاهتمام (لدوران) بالمتخيل الى عاملين اثنين :

أولهما :أحداث الحرب العالمية الثانية التي قامت على شعارات نازية تمجد الجنس الجرماني وتبشر بتفوقه البشري حيث وظف (هتلر) الصورة بمختلف أنواعها وفكره الخيالي لترسيخ أفكاره النازية الأمر الذي يؤكد قدرة المعطى التخييلي على تغيير رؤى الانسان ومواقفه اتجاه ذاته و الآخرين.

وثانيهما : التحول المذهل في المجال السمعي – البصري، و الهيمنة المتصاعدة للصورة في مجالات واسعة من الثقافة الإنسانية وما رافق ذلك من كشوفات علمية كبيرة تؤكد الارتباط الوثيق والمتفاعل بين العلم والخيال خاصة الأبحاث التي قدمها فرويد و سوريل و كاسيروو يونك و باشلار و غيرهم"[2]، أي أن دوران سيعمل على فحص وتتبع

---

[1]– يوسف الإدريسي :الخيال والمتخيل، ص: 129.

[2]– المرجع نفسه، ص :129–130.

المتخيلات الفردية والجماعية، الشعرية والعادية ودراستها ومعاينة المعطيات الخيالية بمختلف تشكلاتها و تمظهراتها.

تنبه (دوران) الى الاختلاف الحاصل في التعريفات الاصطلاحية للمتخيل من قبل الدارسين له والغموض الذي اكتنفه فقال :"في تصورنا يعتبر المتخيل – أي مجموع الصور والعلاقات القائمة بينها والتي تُكون الرأسمال الفكري للجنس البشري– قاسما مشتركا أساسيا تترتب ضمنه كل عمليات الفكر الإنساني، انه هذا المَلْقَى الأساس الذي يمكن علما إنسانيا من إضاءة علم إنساني آخر"[1].

من خلال هذا التعريف الذي قدمه (دوران) للمتخيل نجد أنه يؤكد على الخاصية الجوهرية تسمى المتخيل وهي الحركية والتفاعل مع مختلف عناصره وبنياته، ويرى أن المتخيل يشمل مختلف المظاهر الفكرية و العلامات الثقافية في حياة الإنسان أي أنه يُعتبر تراثا حضاريا ورصيدا تعبيريا مشتركا بين الإنسانية جمعاء.

يقول (دوران):« الغاية التي تحكم المتخيل واشتغاله وتوجه طرق انتظام بنياته ورموزه تتمثل في إشباع الحاجات الغريزية للذات المتخيلة وتكييفها مع إكراهات الواقع الموضوعي و إرغاماته»[2]، بمعنى أن المتخيل تعبير نفسي إرادي مقصود تعكس بواسطته الذات طرائق تفاعلها الغريزي المعطى الاجتماعي وتواجه به الظواهر السلبية التي تهدد مصيرها.

أ- المتخيل السردي:

تعددت أساليب الكتاب وطرق تناولهم للمعنى مما أدى إلى الاختلاف والتفاوت في اللوحات والصور السردية التي يرسمها الكتاب من كاتب لآخر، وكثيرا ما نجد أنفسنا عاجزين عن الوصول وإيجاد ما ضاع منا، عندها لا نجد مفرا سوى التحليق في عالم

(1) – يوسف الإدريسي :الخيال والمتخيل، ص:142.

(2) – المرجع نفسه، ص161.

خيالي، تاركين بذلك القيود والحدود، بغية الوصول إلى الحقيقة الضائعة، لذلك نعتمد على كل ما هو عجيب غريب ليأخذنا إلى عالم سحري حتى نجد فيه ضالتنا.

لا يمكن لأي جماعة بشرية أن تعيش بدون متخيل، على شكل حكايات أو خرافات أو أساطير أو قصص أو روايات أو أفلام أو غيرها من وسائل التعبير المكتوبة والشفوية والمرئية، « فتتخذ أنماط المتخيل، حسب الذهنية السوسيو ثقافية، في لحظة معينة من التاريخ مقيمة بذلك عالما موازيا قد يكون مكملا أو معادلا أو مناقضا للعالم الواقعي، إلا أنه عالم ضروري وحتى في العصر الحديث، إذ رغم التقدم الذي حققه الفكر الموضعي فإنه مازالت لدى الإنسان جاذبية نحو كل ما ينفلت من حدود اليومي وكل شيء يشير إلى أن الإنسان عاجز عن الاكتفاء بما هو واقعي وعقلاني» [(1)]، ويعتبر السرد وسيلة جبارة في نسج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية والمتخيلة، وتوزيعها في ثنايا النص الروائي « لذا أضحى لزاما على الباحث في شأن المصطلح السردي أن يسايره ويتابعه باستمرار ليرى خلقته واكتماله من رحم تكونه عند اهله، والنظر في تقلباته للخلوص إلى الدقة المصطلحية التي يتوق إليها كل دارس يطوف داخل النظرية السردية» [(2)].

ويجمع النقاد على العموم على أن المتخيل السردي هو« مجموع أو تجمع الصور التي يتمثل بواسطتها فرد أو مجموعة في وقت معين وجوده في الكون يعطي بواسطتها معنى لهذا الوجود، أي أنه صور وفي نفس الوقت قدرة مرتبطة بكيفية خلق واستعمال الصور انتاجا فكريا بالدرجة الأولى أي ليس إنتاجا ماديا»[(3)]

[(1)]- أحمد البيروني، في الرواية العربية- التكون والاشتغال-، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000م،ص32.

[(2)] – مصطفى بوجملين: (ثنائية السارد/ المسرود له)، في كتاب (في نظرية الرواية) لــــ: عبد المالك مرتاض، قراءة مصطلحية مفهومية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع10، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014م، ص257.

[(3)]– حسين خمري: فضاء المتخيل، ص43.

يقوم المتخيل السردي على الصياغة والبناء، وذلك أن القيمة الجمالية للعمل الفني تظهر في جودة الأثر واكتمال، حيث التخييل ليس فعلا مطلقا يأتيه الفنان في معزل عن الواقع بعيدا عن عناصر، بل فعل يكتنف الأفعال الأخرى من حيث ارتباطها بالزمان والمكان، ويستلم التخييل مادته من معطيات عصره، يشكلها بحسب الأذواق السائدة، وفق أشكال الرغبات بيد أن التخييل لا يظل مرهونا بصاحبه« فهو في جيل لاحق ملك لعصر آخر يُلحق به سمات لم تكن له من قبل»[1].

وانطلاقا من هنا يمكن أن نحدد المتخيل السردي بكونه مجموعة الصور التي يلجأ إليها الكاتب لبناء السرد والشخوص وفضاءاته الأدبية ليصنع منها عالما تخييليا أو متخيلا فكل عمل إبداعي مرتبط بالتخييل والتخييل والمخيلة والمتخيل، إذ يظهر نجاح العمل السردي لدى الكاتب من خلال الربط بين الصورة التخييلية المعبر عنها وتلك الصورة المختزنة في ذهن المتلقي ذلك بتحريك هذه الأخيرة وجعلها تذعن لما هو مقدم وتتفاعل مه ما يطلبه، سواء بالرغبة في الشيء أو النفور منه، هو نجاح في آداء الخيال لدوره في بعث عناصر الجمال في العمل، والطريقة المميزة في تشكيل الصور السردة والربط بين عناصرها، وأثر ذلك في تحقيق الغاية التخييلية من العمل الإبداعي.

ثالثا- علاقة الواقع بالمتخيل:

إن "النص الأدبي بالرغم من خصوصيته الفردية- الذاتية- ليس معلقا في الفراغ فهو في الغالب إنتاج مجتمع معين، ووليد ظرف حضاري محدد، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه لذلك يصير البحث عن المتخيل في الأدب كلام عن السوسيو تاريخي والمجال الثقافي الذي انتج فيه على غراره الأدب، وهو نوع الكلام الذي تتقدم فيه المقولات، النتائج ثم يأتي البرهان عليها بعد ذلك من خلال تحليلها ومناقشتها، مرتكزا على مسبقة تكاد تكون قناعة أن الأدب ينطلق من واقع ويعبر عن واقع آخر"[2].

---

(1) – حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، د/ط، 2004م، ص191.

(2) – ينظر: المرجع نفسه، ص41.

ومن أجل تحديد علاقة المتخيل بالواقع لا بد من تعريف واضح ومحدد لكل منهما وبالتالي الكشف العلاقة التي تجمعهما أو تفرقهما،« فالمتخيل هو بناء ذهني، أي انتاج فكري بالدرجة الأولى، أي ليس انتاجا ماديا، في حين أن الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي، هذا الطرف الأول يبين طبيعة كل من المتخيل والواقع القائمة على التعارض بين فكري/ذهني/وحقيقي/موضوعي، هذه الثنائية تعد أساسية لتحديد طبيعة كل مفهوم ومن خلال هذين التعريفين للمفهومين- الواقع والمتخيل- حسب وظيفتهما إشراك كل من المتخيل والواقع في تواتر الواقع في المتخيل وفي الواقع، لأن المتخيل يحيل على الواقع والواقع يحيل على ذاته، هذه الوظيفة تبين تلاحم المفهومين والعلاقات المتينة التي تربطهما»[1]

إذا عرفنا المتخيل بأنه بناء ذهني أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى وليس إنتاجا ماديا فإن الواقع هو معطى حقيقي و موضوعي، وانطلاقا من هذين المفهومين نخلص إلى أن المتخيل يحيل إلى الواقع ويستند إليه في حين أن الواقع يحيل إلى ذاته وتمثل له بالمعادلتين التاليتين:

المتخيل ـــــــــــالواقع

الواقع ـــــــــــ ذاته "[2]

إن التزاوج بين ما هو خيالي ذاتـــــي, بـــــواقعي موضوعي يساهم في تجسيد المعنى الحقيقي، والخاصية التي تنفرد بها جمالية الرواية الواقعية في «الإبداع والخلق أي تركيب عالم شبيه للواقع وليس نسخة أمينة منه »[3] إن "السرد، وظيفيا، وسيلة لتشكيل المادة الحكائية، وهو ذو وظيفة تمثيلية يركب المادة التخييلية، ويعيد تركيبها ويخلق ويعيد تخليق سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني وينظم العلاقة بينها وبين المرجعيات

---

(1)- ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985م، ص57.

(2) - حسين خمري: فضاء المتخيل، ص43.

(3) - عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية والنقدية لدى الغرب - مع ترجمات ونصوص لأهم أعلامها-، منشو ارت اتحاد الكتاب العرب , دمشق, د/ط، 1999 م, ص 143.

الواقعية، ويخلق علاقة مزدوجة مع هذه المرجعيات والسرد كمفهوم مرتبط بمفهومين أخرين هما الحكاية الروائية والخطاب الروائي أو – وفق مرسل معجمي– الواقع الحكائي باعتباره المعطى الأول للرواية، والمتخيل الخطابي باعتباره الصيغة النهائية للنص السردي/ أو فضاء الكتابة السردية وهو ما يتحقق بالكتابة، وهو كذلك ما يجعل هذه الكتابة إبداعا روائيا[1]

هذه الوظيفة تبين تلاحم المفهومين والعلاقات المتينة التي تربطهما، وتكون هذه العلاقة انطلاقا من مستوى إلى مستوى آخر من مستويات التفكير نستنتج أن: «المتخيل نوع من الممارسة لهذا الواقع، وهذه الممارسة تكون في شكل إعادة إنتاجه وترتيب علاقاته أو تشكيله من جديد لأن طبيعة المتخيل مهمة بالدرجة الأولى فالواقع هو معطى حضوري يمكن أن يدرك بالحس ونلمس آثاره بالملاحظة العينية، في حين أن المتخيل بناء ذهني، خفي لا يدرك إلا بإعمال الفكر والنظر عدا المواد التعبيرية التي يستعملها ،لأنها تتكون من مجموعة من العلامات(الرموز اللغوية)، التي تنتظمها بنية فنية وذلك للتعبير عن واقع معين يكون المتخيل فيه هو الحامل للواقع لأنه مرتبط به عضويا» [2].

وتعد "الرواية نوعا سرديا يشخص الوجود عبر تطويع اللغة المعيارية بغرض تقديم واقع تخييلي يسمو على الواقع الفعلي ويتجاوزه إلى طرح رؤية ممكنة التحقق، ذلك أن الرواية تضطرب، في تشخيصها للعلاقة بين الفرد والمجتمع، بين وعي قائم يمثل جملة من الأهواء والهواجس والأفكار والاختيارات والالتزامات والآمال الماثل في ذهن الفرد الاجتماعي ووعي ممكن يمثل غالبا، نقضا للوعي القائم من حيث إنه يعبر عن رفض كل ما يشد الإنسان إلى القيم البالية والآداب البائدة وينشد واقعا اجتماعيا جديدا تغمره قيم وآداب مختلفة، ويخوض الكاتب باعتباره، باعتباره فردا اجتماعيا مثقفا، صراعا فكريا وهو يحاول تشخيص الانتقال من وعي قائم مترسب ومتجذر في ذهن الانسان بفعل

---

[1] – محمد عبد القادر: جماليات الرمز والتخييل – أوراق نقدية في نصوص إبداعية– دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، د/ط،2012م، ص20.

[2]– ينظر حسين خمري، فضاء المتخيل، ص44.

ظروف تاريخية واجتماعية ودينية وثقافية واقتصادية إلى وعي ممكن لا يحضر إلا كحلم جميل يراود مخيلته ويدعوه إلى ترجمته في نص إبداعي تخييلي [1].

لذلك نجد الروائي يذهب إلى وثائق المؤرخ المتعددة ويخلقها شخصيات متحاورة فيحاول التحدث عما كان وعما يجب أن يكون من خلال علاقة تجمع بين شخصيات فعلية وأخرى متخيلة، حيث« المتخيل يعترف بالواقع ويعيد خلقه من خلال إطلاقها لجميع الشخصيات في فضاء روائي تجانست فيه الأزمنة المختلفة فتتحول الشخصية الواقعية إلى شخصية واقعية متخيلة وهي ترى شخصيات متخيلة وتتخلق في الكلام يأتي من الداخلي والخارجي ويرتد إليهما»[2]

ومن خلال هذه العلائق بين المتخيل والواقع نلاحظ أن السرد لا يصف الواقع ولا يحاكيه في جميع تفاصيله وتناقضاته وحركيته، «وللقبض على حركية هذه العلاقة التي تربط المتخيل بالواقع، يجب وضع المنتوج المتخيل داخل نظام أوسع هو البناء الثقافي لمجتمع معين، حيث أن عمل الثقافة الأساسي هو تنظيم العالم حول البشر بنائيا، والقافة تلد فعل البناء وحركته وبهذه الطريقة فإنها تخلق محيطا اجتماعيا حول البشر»[3]

إن "النص الأدبي مزيج من الواقع وأنواع التخييل، ولذلك فهو يولد تفاعلا بين المعطى والمتخيل. ولأن هذا التفاعل ينتج شيئا أكثر من الفرق بين المتخيل والواقع فيستحسن تجنب التعارض القديم بينهما تماما واستبدال هذه الثنائية بثلاثية الواقعي والتخييلي(وما سنسميه الآن فصاعدا) بالخيالي. وانطلاقا من هذه الثلاثية ينشأ النص وبما ان النص لا يمكن حصره في تلك العناصر التي تؤخذ من الواقع المرجعي، فلا يمكن أيضا تحديده في مميزاته التخييلية، ذلك لأن هذه المميزات التخييلية لا تمثل نهاية أو

---

[1]– سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية– قراءة سردية ثقافية– دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016م، ص13.

[2]– فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ –نظرية الرواية والرواية العربية–، مكتبة بستان المعرفة للطبع والنشر والتوزيع، المغرب،ط1، 2004م، ص267..

[3] – حسين خمري: فضاء الرواية المتخيل، ص50.

كينونة في حد ذاتها، بل هي تقدم وسيلة يبرز من خلالها عنصر ثالث[1]، وهو ما أشار إليه "فولفانغ آيزر" في كتابه التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية بالخيال.

فالهدف من الواقع الذي يعاد إنتاجه هو الإشارة إلى واقع يتجاوز ذاته، بينما يحفز الخيالي لاتخاذ شكل ن الأشكال، في كلتا الحالتين يكون هناك تجاوز للحدود، أي تحديد الواقع يتم تجاوزه، وفي نفس الوقت ينظم شتات الخيالي فيصاغ في شكل ما، وبالتالي يندمج الواقع الخارج نصي داخل الخيالي ويندمج الخيالي في الواقع، لأن المتخيل يحيل على الواقع والواقع يحيل على ذاته، هذه الوظيفة تبين تلاحم المفهومين والعلاقات المتينة التي تربطهما"[2].

حيث يعتبر التخييل أساسيا في العملية الإبداعية لأن التجرد منه ينفي عن العمل الإبداعي فنيته، ويظل المتخيل غير منفصل عن الواقع لأنه يعتبر ترميزا له إذ أن النص الأدبي مزيج من الواقع وأنواع التخييل ولذلك فهو يولد تفاعلا بين المعطى والمتخيل[3]

ومن هنا نستنتج أن علاقة الواقع بالمتخيل لابد منها، لأن الإنسان لا يمكنه أن يتخيل إلا انطلاقا من الحقيقة أو الواقع.

إن كل خيال يعيد الواقع في تركيبة جديدة غير مسبوقة، فيها عنصر الدهشة، وهو المستهدف في الدرس النقدي، لأنه منتج للمتخيل، الذي في تصور الرومنسيين يعادل الواقع والحقيقة التي يخلقها، وهي أكثر واقعية من الواقع، باعتبار أن المتخيل له منطق كامن في خلق عالم يحمل جميع مواصفات العالم الحقيقي لكنه ليس توأما له، وبالتالي تتعدد القراءات والتحليلات والتخمينات.

وهكذا نرى أن العلاقة بين المتخيل والواقع لم تحسم بعد،« إذ ان الإدراك الجمالي للواقع يثمر معرفة جمالية بهذا الواقع، ومن هنا تصير علاقة المتخيل بالواقع علاقة

(1) – فولفغانغ إيزر: التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية، ص7.

(2) – حسين خمري: فضاء الرواية المتخيل، ص43.

(3) – حورية الظل: الفضاء الروائي بين الواقع والمتخيل، المجلة العربية، العدد 450، 2014م، ص48.

جمالية، وتصير وظيفة الفن والأدب هي الوصول إلى حالة التناغم والانسجام، فالتشكيل سبيل الفنان إلى إعادة ترتيب الأوضاع في عالمه النفسي، وإلى إعادة بناء العلاقات في عالمه الواقعي للوصول إلى واقع نفسي وروحي واجتماعي أكثر كمالا وتناغما وانسجاما» [(1)].

لذلك يعتبر الخيال القوة التركيبية السحرية من أجل مزيد من الإضاءة للواقع، فهو أداة لا غنى عنها للفنان، وليس بين الخيال والحقيقة تعارض، فكلاهما عنصر فعال في مجال أوسع هو عالم الأحداث لذلك العالم الدرامي النفسي، فمن خلال المتخيل نجد أنه اختزال مرارة الكبت التي يعيشها الكاتب في واقعه، حيث ينطلق من المتخيل الذي لا يعرف قانونا، لأن الكاتب بإبداعه يتجاوز الواقع من خلال المتخيل المرتبط بالواقع ارتباطا كليا، باعتباره الصورة الذهنية التي تبدأ عندما ينسل منها الواقع.

[(1)]–حسين خمري : فضاء الرواية المتخيل، ص57.

الفصل الأول

الشخصيات الروائية

أولا- مفهوم الشخصية الروائية

ثانيا- تصنيف الشخصيات

ثالثا- الشخصيات الواقعية في روايات الحبيب السائح

رابعا- الشخصيات المتخيلة ودلالتها

تعد الشخصية أحد أهم العناصر الحكائية التي تشكل بنية الرواية، بحيث لا يمكن تصور رواية دون شخصيات تحركها أو تتصارع فيما بينها، وباعتبارها مرتكز العمل الروائي وأساسه المعماري، وبالتالي لا يمكن تجاهلها بأي حال من الأحوال، فلا يمكن أن تتشكل بنية النص دون وجود الشخصيات، إذ لا رواية بلا أشخاص فهم ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة، وواقعيتها، وتفاعلاتها، «فالشخصية هي – أولا وأخيرا – من المقومات الرئيسية للرواية بصفة خاصة والخطاب السردي بصفةً عامة »[1].

وبالرغم من الاهتمام المتزايد بالشخصية الروائية؛ إلا أن هذا التداخل بين العلوم والمعارف أدى إلى تعدد وتباين الأطروحات والمفاهيم حول الشخصية، فقد مثلت الشخصية موضوعاً خلافيا بين النقاد قد وصل الى حِدّ التضارب والتناقض أحيانا، وهذا طبعاً لتباين العلوم والمعارف والمفاهيم التي ينهل منها كل ناقد على حدا، ومن الصعب بلوغ وإيجاد تعريف جامع مانع للشخصية.

أولا- مفهوم الشخصية الروائية(Le Personnage romanesque):

لقد تعددت تعريفات الشخصية سواء من الناحية التنظيرية أو التطبيقية نظرا لأهميتها في الدراسات ا لحديثة، لأنها كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية (ممثل **acter**) له صفات إنسانية ،ويمكن أن تكون الشخصيات رئيسية أوثانوية (طبقا لدرجة بروزها)، وعلى الرغم من أن الشخصية غالبا ما يستخدم للدلالة على كائنات تنتمي لعالم المواقف والأحداث المروية ،فانّه يستخدم أحيانا للإشارة إلى الراوي **(narratuer)** والمروي له **(narature)**"[2].

[1] – ينظر : إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 ،ص: 173.

[2]– جيرار برنس : قاموس السرديات، ص 30.

تعد الشخصية من أكثر العناصر فاعلية في بناء الرواية، «كونها العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده العناصر الشكلية الأخرى» [1]هذا يعني أن الشخصية هي الرابط الذي يجمع باقي البُنى السردية في الرواية، ففيها يتمحور الزمن ويتشكل المكان وتبرز الأحداث، هي البوتقة التي تتجمع بداخلها العناصر السردية الأخرى .

ويتوجب على الروائي أنّ يكون على صلة وثيقة بشخوصه عارفا بكل أفعالها وحركاتها وأقوالها، لكي يتسم العمل بالتناسق والانتظام «فكلما كان الروائي على وعي بحقيقة شخوصه وموقعها الذي ينبغي أن تكون فيه في النص السردي، ساعد ذلك على نجاح روايته التي يقدمها للجمهور» [2]، وتتخذ الشخصية أشكالا وأحوالا متعددة، فتختلف تحركاتها من رواية لأخرى، وهذا ما يؤكده **(عبد المالك مرتاض)** بقوله:« تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها حدود» [3] وهذا طبيعي؛ لأن الشخصية الروائية محاكية للواقعية، وهذه الأخيرة متغيرة وغير ثابتة على حال واحدة.

وما يؤكد فاعلية الشخصية في النص الروائي ما أورده رولان بارت عن فاعلية الشخصية في النص بقوله:« ويمكننا أن نقول انه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات » [4].

لقد تعددت المفاهيم حول الشخصية نظرا للتطورات التي شهدتها الساحة الابداعية والنقدية، من أهم الآراء والمفاهيم التي تعرضت إليها رغم اختلافها ، ومن أهم هذه الآراء ما

---

(1)– حميد عبد الوهاب البدراني: الشخصية الإشكالية (مقاربة سوسيو ثقافية في خطاب أحلام مستغانمي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1 ،عمان، 2013/2014، ص7.

(2)– شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسنة: بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية (دراسة في ضوء المناهج الحديثة) (رسالة دكتوراه)، إشراف :محمد الشوابكة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2007 م،ص29.

(3)– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص73.

(4)– عمر عبد الواح د ،شعرية السرد الحديثة ،ص 121.

أورده اليوت أن « الشخصية هي التنظيم الديناميكي في داخل الفرد لتلك التكوينات أو الأجهزة النفسية الجسمية التي تحدد طريقته لتتكيف مع البيئة» [1]

ومن أبرز الدارسين الذين اعتنوا بالشخصية عناية خاصة بينوا دورها وأهميتها في الأدب الكلاسيكي **تزيفيتان تودوروف** (**TODOROV TAZVETAN**) والذي اعتبرها عنصرا أساسيا تنتظم وفقه عناصر السرد الأخرى، وهو بذلك يكون قد خالف العديد من الدارسين والاتجاهات ،خاصة التي جعلت الشخصية عنصرا ثانويا، وهذا ما جعله يتراجع ويؤكد على صعوبة دراسة الشخصية، والدليل على ذلك ما رآه في دراسته لرواية(العلاقات الخطيرة) والتي اعتمد في دراستها على نظام العلاقات، التي أخضعها لثلاث قواعد عليها اسم (المحمولات الأساسية) التي يتم بفضلها تحديد العلاقات القاعدية (الرغبة، التواصل المشاركة)، وبالتحليل تخضع هذه العلاقات لنوعين من العلاقات الاشتقاقية، أي (الإيجاب والسلب)، وأطلق عن الأولى اسم(قاعدة التعارض) أما الثانية فأطلق عليها(قاعدة المجهول)، وهذه تكون مساوية للانتقال من المبني للمعلوم الى المبني للمجهول، وهي ما يسمى بقاعدة (المطاوعة)» [2].

وما تجدر الإشارة إليه أن تدوروف قد أشار أثناء دراسته للعلاقات مؤكدا على ضرورة التمييز بين الكائن والظاهر، مشيرا في ذلك على أن العلاقة تبدو في الظاهر على أنّها علاقة حب إلا أنها في مستواها الحقيقي تُبدي العكس، وهذا ما يجعلها معاكسة للمستوى الأول، ولابد من مراعاة ذلك أثناء تحليل كل المحمولات» [3].

إن التعامل مع الشخصية كوحدة نصية لا امتداد لها خارج بنية النص الذي يحتويها معناه استبعاد كل التصورات التي تجعل من هذه الشخصية مرادفا لكائن "حي " التأكد من

---

(1) – سامية حسن الساعتي: الثقافة والشخصية ،بحث في علم الاجتماع الثقافي, دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت ،ط2، 1983،ص127.

(2) – ينظر :أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرا الله ،ص34-35.

(3)– تزيفيطان تودروف: مقولات السرد الأدبي, ص 50. بتصرف.

وجود ه في بنية أخرى غير بنية النص ،فالشخصية باعتبارها "كائنا من ورق "لا وجود لها إلا من خلال ما يقول عنها النص (الصوت الخفي للسارد)، وبعبارة أخرى أنها كلمات (وحدات معجمية)»[1].

نجد رولان بارت الذي يؤكد على التطورات البارزة التي مست الشخصية، و ركز على كيفية انتقالها من مجرد اسم وفاعل الى كائن متكون تكونا كاملا له كثافتها النفسية ،كما أصبح لها كيانها الخاص دون أن تلحق عنوة بالفعل، وهذا التطور اقتضى بالضرورة أن تكون الأحداث التي تقوم بها الشخصيات منسجمة مع طبيعتها النفسية»[2]

ويتضح لنا على ضوء مفهوم الشخصية لدى رولان بارت أنه جعلها عنصرا أساسيا في البناء الروائي، وما يؤكد ذلك في معرض حديثه عن التحليل البنيوي ،حيث كان حريصا على توظيف الشخصية كمشارك في العملية السردية لا كائنا يتميز بجوهره النفسي»[3]، ونستخلص أن رولان بارت قد استند في مفهومه للشخصية الروائية على ما يمنحه لها الإطار النصي.

بعد تعرضنا لأهم الآراء التي تعرضت لمفهوم الشخصية من حيث بناءها ومفهومها، وعلى رغم اختلاف الدارسين والمنظرين نجد تباينا واضحا بين أصحاب الرأي الأول الذين أكدوا على أن الشخصية تعد عنصرا ثانويا ،أي أنّها لا دخل لها في عملية البناء السردي ،وهذا في الحقيقة ما يؤكد على أن الشخصية ليست لها القدرة على أن تكون مستقلة على العناصر الأخرى ،كما أنها تفتقد القدرة على النهوض بالدور الملقى على عاتقها إلا من خلال تلاؤمها مع هذه العناصر التي تكون بمثابة الحوافز بالنسبة إليها.

---

(1) – سعيد بنكراد : سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان . الأردن، ط 1 ، 2003، ص103-104.

(2) – ينظر : بشير الو سلاني : مقاربات في الرواية والأقصوصة، منشورات سعيدان ،تونس ،ط 1 ، 2001 ،ص 21- بتصرف-

(3)– أحمد مرشد : البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرا الله ،ص 35.

أما ما يتعلق بأصحاب المفهوم الثاني فإنهم قد اعتبروا الشخصية أساسية في البناء السردي وعلى ما تتصف به، إما ما يتعلق بالشخصية من خلال الأفعال والسلوكات والتصرفات والعوامل والأدوار، بحيث تتفق مع الشخصية الواقعية وتماثلها والتي تستند على علاقاتها المتعددة مع الموجودات الأخرى والتي تبرز قيمتها الجوهرية ،لأن الشخصية قائمة أساسا على التماثل مع ما يماثلها وما يخالفها في الواقع يزيد من قيمتها ولا ينقص منها .

ثانيا . تصنيف الشخصيات:

تعد دراسة الشخصية من الدراسات التي تشكل هاجسا بالنسبة لكثير من الدارسين والمشتغلين بالدراسات السردية، بسبب اختلاف أسسها النظرية والمنهجية النابعة من خلفيات فكريه وإيديولوجية، إضافة إلى اختلافها من ناحية بنياتها الشكلية ومضامينها الدلالية، ومن هنا تجدر الإشارة إلى أن الدارس يكون في أمس الحاجة إلى معرفة الشخصية وأهم تصنيفاتها لأن الشخصية ما هي إلا نتاج متخيل يبدعه المبدع بناء على اختيارات جمالية خاصة، وفي ذلك يقول تودروف :« إن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من ورق » [1].

وانطلاقا من جملة الاختلافات التي أشرنا إليها سابقا حول مفهوم الشخصية من حيث بناؤها ووظيفتها، نقف أيضا عند أهم التصنيفات التي استندت في معظمها على كيفية بناؤها ووظيفتها داخل البناء السردي، والتي اتكأ عليها كثير من الدارسين في دراستهم للشخصية التي ترتكز على تحديدات أساسية كخاصية الثبات أو التغير التي تتميز بها الشخصية ،والتي تسمح لنا بتوزيع الشخصيات إلى سكونية (**Statiques**) وهي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد ،و دينامية (**Dynamiques**) والتي تتميز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية المكانية الواحدة، ومن خلال هذه التحديدات لابد من الوقوف على أهم التصنيفات التي أنارت الطريق وسهلته أمام الباحثين لدراسة الشخصية والتي تعد من أبرز الطرائق التي تساعدهم على تحديد وظائفها وكيفية اشتغالها في النص السردي.

[1]– ينظر : محمد عزام : شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،د/ط، 2005 ،ص 109.

ومن أهم هذه التصنيفات:

أ- تصنيف فلادمير بروب:

يقوم تصنيف فلادمير بروب للشخصيات على الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة، وقد حدد سبع شخصيات أساسية وهي كالتالي: المتعدي أو الشرير، الواهب، المساعد ،الأميرة ،الباعث، البطل، البطل الزائف، كما أن كل شخصية من هاته الشخصيات لا تنفرد بأداء وظيفة واحدة ضمن الإطار القصصي بل بإمكانها أن تقوم بعدد من تلك الوظائف المحددة في واحد وثلاثين وظيفة»[1].

ب- تصنيف غريماس:

لقد استطاع غريماس الاستفادة من دراسات وأبحاث فلادمير بروب ،وهكذا تمكن من تطوير نموذجه العاملي، والذي سماه بالعوامل التي حددها بستة وهي: الذات الموضوع، المرسل، المرسل إليه، المساعد ،والمعارض، ويتشكل النموذج العاملي عن طريف تلك العلاقات التي تكون بين هذه العوامل الستة المحددة من طرف غريماس.

جـ- تصنيف تدوروف:

اعتمد تدوروف في تصنيفه على افتراض شخصيات نموذجية، «حيث يتم تصنيف الشخصيات منذ البداية إلى قسمين متقابلين تجد كل شخصية نفسها إزاء خصمها ،وذلك انسجاما مع الوضع التراتبي الذي تتخذه في النسق العلائقي» [2].

إن الدارس للشخصية يجد نفسه أمام زخم كبير من التصنيفات ،وكل تصنيف يتميز عن غيره بجملة من المميزات النوعية التي تميزه عن غيره من التصنيفات الأخرى، وعلى الرغم من هذه الاختلافات إلا أنها كانت ملائمة من حيث منهجيتها مع العديد من الروايات

---

[1] – حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 213.

[2] – حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص، 25. بتصرف .

وتختلف مع البعض الآخر، وبالتالي سهلت للدارسين محاولة الاستفادة منها رغم اختلافها»(1).

لقد اقتضت طبيعة الدراسة أن نركز في تصنيفنا للشخصيات في روايات الحبيب السائح أن ندرس بعض النماذج التي تشكلت ونمت داخل بناء الرواية والتي حققت من خلالها جملة من الغايات الفنية التي سنحاول الوقوف عندها أثناء دراستنا، مع العلم أننا سنقتصر في تصنيفنا على بعض النماذج التي اعتمدها فيليب هامون في تصنيفه، وهي الشخصيات المرجعية، الشخصيات الإشارية الواصلة، والشخصيات المسطحة.

تبدو لنا نصوص الحبيب السائح وثائق تاريخية تحكي لنا عن عالم الإجرام والقتل لكن بالرغم من واقعيتها نجدها نصوص يعتريها التخييل الذي أضفى طابعا خاصا، مجسدا في لوحات فنية تشكيلية تتداخل فيها الألوان والأشكال، بحيث استطاع السائح أن يتجاوز المألوف ويسلك طريقا خاصا ينتهي به إلى عالم الغموض والسؤال المفتوح الذي يحتمل أكثر من إجابة وأكثر من تأويل.

بهذه الشاكلة يعتمد استدعاء الشخصيات الفنية أو الأدبية على استراتيجية أساس وهي اتخاذها منطلقا لبناء متخيل تتقاطع فيه إشكالات ذاتية معاصرة للكاتب، مع روايته التي تذهب بعيدا نحو آفاق الخيال مع حفاظها ولو قليلا لتتماس مع الواقع وتوهم به وعبر هذه الاستراتيجية الفنية تحقق مثل هذه الروايات نكهة سردية خاصة بها، وتخلق أساليبها التشويقية، وحبكاتها الروائية.

ثالثا- الشخصيات الواقعية في روايات الحبيب السائح:

1-الشخصيات الإشارية الواصلة (personnage embrayeu):

(1) - مصطفى محمد الفار: باقات من النثر العربي الحديث، ص، 52.

أطلق على هذا النوع اسم الشخصية الواصلة «لأنها تكون واصلة بين المؤلف والقارئ من الضروري أن تكون حاضرة بشكل قبلي»[(1)]، كما تدل على وجود صوت مختلف عن الشخصيات الورقية، إنه دليل حضور المؤلف أو القارئ أو ما ينوب عنهما في النص، كالرواة والرسامين والساردين والفنانين، ويكون من الصعب أحيانا الإمساك بهذه الشخصيات[(2)]، فهي التي توكل لها مهمة الوصل بين القارئ والرواية، ومن بين الشخصيات الإشارية ذات البعد الواقعي في روايات الحبيب السائح نجد:

- **البطل هواري:**

وهو الراصد الراوي المشارك في جميع أحداث الرواية الواصف لأغلب الشخصيات، ساردا حينا، ومستمعا حينا آخر، هو إذن الأنا الناقل للأحداث، عن طريق الوصف، هواري الذي عانى الحرمان من كل شيء يَجْعَلُ الحياة كريمة، غلب على حياته الحزن، واستحوذت عليه خيبة الآمال التي تدحرجت به نحو الموت روحيا مرات عديدة ليسخر به الزمن، بمشاعره ومواجعه وطفولته بداية بالصدمات القوية الوحشية التي أنزلها به والده "معمر صفصاف" والتي أحدثت شرخاً غائراً في جدار الرحمة الإنسانية داخل قلب الفتى الصغير (هواري) الذي أراد أن يحوله من فتى بريء لا يعي مصاعب الحياة إلى رجل ناضج، وهو لا يزال في سن الفتوة:

أحس يد أبي في ظهري إذ دفعني إلى الداخل وصوته العميق الممتلئ يسكنني: «هواري، وريلهم بلّي أنت راجل!»[(3)].

لم تكن قسوة والد هواري هي المنبع الوحيد الذي انبثق منه اكتشاف هواري لآليات القهر والتسلط التي مارسها والده على أمه الراحلة، فالإهمال العاطفي الذي عاشه كان سببا آخر يدفعه لاكتشاف آليات القهر الممارس حوله، إن هذه الروح المرهفة القلقة التي امتلكها

[(1)] – فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصية الروائية، بنكراد، دار الكلامين، الرباط، المغرب، د/ط، 1990 م، ترجمة سعيد بنكراد، ص24.

[(2)] – المرجع نفسه، ص110.

[(3)]–الحبيب السايح، الموت في وهران، دار العين للنشر، 2013، ص13.

هواري كانت لها جذور موغلة في القدم؛ وهو الذي عايش الحرمان من عاطفة الأبوة منذ نعومة أظافره" **كانت غيبة أبي اليد التي كفأت فوق رأسي صحن مرارتي فإني لا أدري كيف كنت، خلال ست سنوات، أنظر بلا خجل في عيون من يعرفون واحدا مثلي لم يروا له والداً يوماً؛ من جيراني خاصة الذين كنت أقاسمهم الطريق إلى المدرسة...**"[1].

من خلال هذا المقطع يظهر أن "الهواري" اتخذ من حالة الصمت والانطواء على النفس الجريحة والمكلومة، ملاذا له هروبا من الأسئلة التي تعصف بوجدانه اليتيم الذي جعله يكبر على عجل، إذ علمه ذلّه أن يصمت ويحتفظ لنفسه بالأسئلة التي حفرت أخاديده وندوبه في نفسه، ودفعته إلى مواجهة الواقع المفعم بالمآسي والآلام، بالصمت بدلا من الدخول في دوامة الأسئلة التي لم يكن لها جواب.

فقد كانت ظروف الواقع العائلي المعاش والتشتت الأسري، وتفاقم الإحساس بالغربة والوحدة، الأمر الذي أدى إلى نمو الشعور بعدم الثقة في النفس، وبتفاهة الحياة ليبقى "هواري" منكفئا على نفسه، عاجزا، مكبلا، مبصوقا على وجهه في عالم انعدمت فيه مشاعر الأبوة والعلاقات الأسرية.

لقد أسهمت محطة الطفولة المحرومة من حنان الأب إلى الدفع بهواري إلى محطة نفسية أخرى في حياته، ألا وهي محطة اليأس الناتج عن اللاشيئية واللاحضور الذي أدى إلى انكسار ذاته، وتحطيم آماله، وطموحاته، فكل ما كان حوله دفع به إلى الشعور بالامتهان والرفض، وكلما تقدم به العمر إلا وازداد احساسه بالضيق والنقصان، ليفقد أمه «وهيبة بوذراع»، والتي لا يتوهم في الخليقة غيرها، ومعها يفقد الحنان، يفقد الحب يفقد مقعده في الجامعة، ومن ثم تتوالى عليه خيباته وحيرته التي اخترقت كيانه وهيمنت على عالمه، وتراكمت وتوالت عليه لتتعقد حالته النفسية أكثر مما كانت عليه" **لم أكن أدرك أني حملت إلى قسمي الدراسي شارة اليتم إلا لما قد تلبستني حيرتي على أبي ألا يظهر، كما**

---

[1] – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص15.

يظهر كثير من أولياء غيري من الأطفال... لم يحضر في منامي أبدا، وأرّقني أن تغيب أمي مثله"[1].

كمُنت عقدة "**هواري**" في موت أمه، التي كان حضورها في حياته يمنحه السكينة والأمان تغدق عليه بحنانها الذي لا ينضب، أمه التي كانت تحمل همه، وتقطع المسافات كي تطمئن على أوضاعه في المدرسة، تهتم بتفاصيله اليومية، بلباسه وبكل ما يتعلق بمتطلباته، " **لم تكن تلك هي حالي أنا فما زلت، كما أحبّت لي أمي أن أسبح دائما على موجة الموضة، ألبس للفصول الأربعة ما يناسب جو وهران الساحلي، ما كنت لأعود الى الدراسة بداية كل عام جديد إلا بملابس جديدة"**[2].

وسط هذا الجو المشحون بمرارة الضياع واليتم الذي ورّثه الشعور بالحرمان والنقص، الحرمان الذي جعله يشعر بالجوع وسط التخمة، ازداد مزاج هواري اسودادا وتلبسه شعور باليأس خاصة عندما فكر في والده، وما عانته والدته من معاملة سيئة منه فتتلبد الأفكار في نفسه مؤسسة لحالة إنسانية تطحن كيانه، وتتشظى مشاعره لتغدو قصة متناثرة يلم شملها ضميره تغطية لواقع إنساني في تعرية لواقع متأزم متهاو، وهكذا تغزوه الأسئلة، باحثة عن غاياتها وإجاباتها المقنعة، لتعيش نفسه حالة صعبة تنبئ بهشاشة تجتاح نفسيته، وتعبث به لينحني لها قهرا، وغصبا لا طوعا، إذ يقول السارد:" **لم يسعني غير سكوتي. استوعبت الرجّة قوّضت في كياني سندي الوحيد. أمي التي تحمّلت جميع أوجاعي بصبر، بصمت، ...وحضنتني بوجودها قربي وفي إحساسي. وظلت سدلا عوضني عن أي لباس لحجب ضياعي. كانت ملجئي من هول يتمي ولغة إخفاقي"**[3].

يطالعنا في مشهد آخر صراع هواري مع نفسه المتمزقة إثر وفاة أمه، مما تبادر إلى ذهنه البحث في علاقة أمه بوالده وقضية مقتل والده معمر صفصاف لحظة اشتباكه مع

---

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص22

(2) – المصدر نفسه، ص12.

(3) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص45.

فرقة الروجي والد بختة الشرقي، وكذلك التفكير في فعلة أبيه التي كانت وصمة عار تلاحقه أينما حل، وهي قتله لمدير مدرسته، وهذا ما يوضحه المشهد السردي التالي:" **لم أعد أذر شيئا من كلمات أمي المتفسخة بنحيبها سوى «بوك مات»! كان يجب أن يحل عام دخولي السنة السابعة الأساسية لتخبرني أنهم قتلوه، لأنه قتل مدير مدرستي...**"[1].

وهو الأمر الذي حز في نفسه نوعا من النزاع والصدام بواقع أليم، ويمتد هذا الصراع بينه وبين نفسه ليفتق ذاته ويشطرها بين خياراتها دون أن يقطع التردد بالإعلان والشك واليقين، فترتسم ذات هواري في صورتها النفسية، ذاتا قلقة، مترددة، وكذلك مغتربة تعيش في دوّامة العجز عن اتخاذ القرار، نتيجة لتعقد الأمور التي تضافرت كلها دفعة على حياته، وهذا ما يوضحه المقطع السردي التالي:" **اليوم في هذه العزلة، يملأني يقين أليم بأن والدي لم يكن فكر في أمي برميها... في عامها الحادي والثلاثين شابة جميلة إلى شقاوة هذه الدنيا،...وإن أرقني أن يكون هو قاتل مدير مدرستي ... ذلك كان ابتلائي في قدرتي على الفصل بين أبوته لي وبين إدانتي لفعله، فما فتئ يرهق روحي أن قبل بإرادته... أن يقترف ذلك في حق بريء أعزل**"[2].

من خلال هذا المشهد مثل والد هواري مسار قلق شخصي بالنسبة اليه، فهو لم يرد تركيب صورة سوداء له، وعلى هذا يعود أخيرا لتصفية موقفه النهائي منه ومن أفعاله وبالخصوص تجاه والدته واللامبالاة تجاه الحياة التي كان يظهرها تجاهه، كأنه يغرق تعاسات دنياه في هذا الواقع الذي ما كان قادرا على فهمه، فصار الاحتجاج ألما وعجزا في آن واحد.

بعد وفاة والدة هواري "وهيبة بوذراع" أعاده الزمن إلى الوراء ليقيس عمر اللحظات الخاطفة بينه وبين والديه أو يوقفها، ليسرق في كل لحظة من الألوان التي طرّزت لوحة حياته بوجود والدته داخل هذه اللوحة، لتفترشها اللافتة السوداء بنبش ماضيها وكغيمة أتعبه

[1]– المصدر نفسه، ص86.

[2] –المصدر نفسه، ص58-59.

رحيلها، فاختلطت مشاعره، وتلاطمت الأفكار في عقله بسبب مصيره المجهول خاصة بعد طرده من الجامعة، وهذا ما يوضحه قول بخته الشرقي في إحدى زياراتها لهواري:" **تيتّمتَ، طُرِدْتَ من الجامعة، وها أنت تفقد أمك. يا لظلم هذه الدنيا!**"[(1)].

يتضح من خلال ما سبق أن الراوي في رواية **الموت في وهران** رصد العلاقة الأسرية من خلال قناع سردي ارتداه الهواري، هذا الأخير الذي يعزو إلى غياب الأب لحالة الهروب وتشتت الذات، وعدم توافقها مع العائلة والمجتمع وذلك التشرد والضياع والتخبط من عجز الابن وقصوره في تحمل المسؤولية، فإن الراوي في "الموت في وهران" لا يتردد أحيانا في البحث عن أعذار للأب، على الرغم من معرفته بأنه أسير الثالوث المأساوي (المعاناة – الطرد من الجامعة – مرض والدته) مما أدى به إلى ممارسة المحظورات إذ يشرب حيثما تسنى له، ويسكر كلما شرب، وينام في أي مكان ومع من شاء، ينسى طوال غيبته، ما كان قبل الغيبة، يفقد، بطريقة ما، ذاكرته، ويحيا فقدان الشعور بالمسؤولية.

ونجد هذا النوع كذلك في الرواية مجسدا في شخصية **حلّومة**، حيث ظل هواري لفترة زمنية من السرد يسرد أحداث الرواية، ليتوقف بسبب رحلة بحثه عن شجرة نسبه وقبر والده، فيتحول من سارد إلى مستمع لأقوال هذه الشخصية، حيث يقول هواري قبل أن تبدأ حلّومة في سرد الأحداث،" **كانت تبدو في سن وقامة قريبين من عمر أمي وقوامها . وكانت، بدل الجلابة أو الحجاب كما كثير من النساء الزائرات المغادرات تلبس الحايك**"[(2)].

يغوص السارد أعماق حلّومة المنهكة، بتجارب الماضي والحاضر، ليغوص في قرارات ذاكرتها المسكونة بذكريات جدته وجده، ولعلها نجحت في فهمها للأشياء التي شكلت عالم أولئك والدته وهيبة بوذراع،" **كانت حلومة اعتزّت لي بأن عيشة أولئك قاصدة جدي لأمي**

---

(1) – الحبيب السائح الموت في وهران، ص49.

(2) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص120.

وأمثاله ووالدها هي، لم تكن لتحسب حياة أحد إلا حين تكون من تلك اللحظات التي تنفخ فيها رياح الزهو على جمرات قلوبهم، لا تطفيها غير دمعات حزن هنا وقرح هناك"[1].

تشد حلومة انتباه القارئ بعرض جل الصراعات بين **العربي بوذراع** و**خنفارو**، فتظل مشدودة لخلق ترابط بين الواقع المحسوس والواقع النفسي للبطل هواري، وتعمل جاهدة للتحليل والتأويل والتفسير بناء على حجم التأثير والقناعة تجاه ما تقدمه هذه الساردة من أخبار" **حلومة هي التي ضخمت فضولي بحال جدي، مستعيدا صورته جنب جدتي الوفية أجل الوفية! فلا قدرة كانت تنتزع من ذهني هذا الشعور. كل شيء في داخلي كان ينطق بأنها أحبته بوفاء رومانسي .وما حسبت عنايتها تلك به إلى آخر لحظة من حياته، إلا من حرصها، بغيرة على أن لا يفلت منها إلى غيرها من النساء**"[2].

يتخفى الكاتب وراء شخصية **حلومة**، ليعرض لنا استعادة للذاكرة من خلال فلسفة خاصة للحياة والموت، والحب في علاقاتها بالشخصيات الأخرى(العربي بوذراع/ لالة العارم– معمر صفصاف/ وهيبة بوذراع) وغيرهم، ويبدي من خلالها وجهات نظره المتباينة تجاهها، حيث تؤكد حلومة وجهات نظرها وأفكارها لترسم ملامح الشخصيات وتحدد أفعالها:" **وفتشت في وجهي عن شيء بدا لي أنها كانت ستسألني عنه، ثم تراجعت. ولكن، كما تسبرني استعادت لي، بإعجاب : لالة العارم، كانت لكنتها عذبة ! لم تكن تنطق الرّاء مثلنا . كنت أحسها تلوي لسانها إلى أعلى قليلا!**"[3]، من هنا تكون حلومة قد عرضت سردا مليئا بالأحداث والمنعرجات التي أثرت في مجريات حياة الهواري، إذ كانت تعرضها بطريقة متكسرة لا تخضع لترتيب وتتالي، فيعيش القارئ معها لحظات هامة من حياته ويقاسمه أفراحه وأحزانه، فما أوجع الصدفة التي تعود به بعد كل تلك السنوات للمكان نفسه، ليجد

---

(1) – المصدر نفسه، ص133.

(2) – المصدر نفسه، ص133.

(3) – الحبيب السائح الموت في وهران، ص128.

جثث من أحبهم بتوقيت الذاكرة الأولى، فيستيقظ الماضي بداخله مربكا يستدرجه إلى دهاليز الذاكرة.

نخلص من خلال جل المقاطع السردية **لحلومة** أن القارئ ينسى الكاتب الحقيقي الذي يصبح مجرد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردي الذي يشكله باحتراف فني عجيب لجأ إليه الكاتب بغية تحقيق الإقناع إلى تأكيد الحكي والإثارة والتشويق في أكثر من مقطع سردي في مسافة زمنية قصيرة جمعت زمنا طويلا مما يؤكد واقعية هذه الشخصية بدعمها لحكيها بإشارات تشير إلى حدث محفوظ في ذاكرتها وفي تاريخها الخاص.

كما نجد هذا النوع من الشخصيات في رواية **تماسخت** مجسدا في البطل **كريم** حيث اقتربت رواية **تماسخت** إلى السيرة الذاتية التي كانت صفحة من الحماقة في تاريخ الوطن، وغباوة العنف الأعمى في استباحة دم المواطن، وتدمير نواة الذات الوطنية، رحلة كريم بطل الرواية في الزمن الجزائري الصعب امتزجت فيها ملامح الكاتب والبطل كريم، "كريم بن محمد" الذي يحمل كفنه بين يديه، ويشتغل في الصحافة ليعيش حالات من المعاناة والحزن والجراح الأزلية التي لم تندمل، جراح الوطن دم الإنسان، هي رحلة كريم عبر الجزائر متنقلا بين الغرب (سعيدة ووهران) مرتع الطفولة والشباب، وبين الوسط (العاصمة) حيث يمارس مهنة المتاعب (الصحافة) وثمة يقف على فجيعة الأحبة قبل مغادرته إلى المغرب فتونس، إنها رحلة الخط المغاربي الرابط بين ثلاث محطات بدءا بالجزائر، وهذا ما يوضحه قوله لوالدته:" **رايح للعاصمة في مهمة** "[1]، من هنا يصور لنا السائح هروب البطل كريم من الجزائر فبين الرباط ووهران وتونس تبدأ رحلة المعاناة لكريم الذي أراد أن" **يصرخ في عمق الليل حتى يبدد من ذهنه صور الخوف واليأس المتراكمة بطول المسافة حتى الرباط ومنها إلى وهران فإلى الجزائر فتونس ومنها عودة إلى البلد**"[2].

---

(1) – الحبيب السائح: تماسخت دم النسيان، دار القصبة، الجزائر، د/ط، 2002م، ص08.

(2) – المصدر نفسه، ص51.

ركب كريم القطار فارا من قدره ومن خوفه الرابض في صدره الذي يضيق بهذا الفراغ الشاسع ذرعا، عندما يعود إلى وطن الموت، يشد الرحال مرة أخرى إلى تونس يبدد إحساسه القوي بالخوف، ولكن في كل جغرافيا الوطن وان امتدت طولا وعرضا شرقا أو غربا يظل هاجس الخوف ساكنا بين الضلوع كالجمر المتوقد، ليجد نفسه مجبرا على الرحيل في مواجهة من نوع آخر سلاحها القلم بعد إدراكه لهشاشة الفكر التعصبي الذي تميز به الإرهاب، القائم على الذبح والقتل، وعلى هذا الأساس كان الهروب حله الوحيد للمواجهة متحديا الأوضاع التي كانت تعيشها الجزائر رافضا بقاءه ضحية لهذا الواقع المتدني:" **لم يكن أحد يتوقع أن تتحول مهنة الصحافة في البلد إلى ما يشقى الضمير ويوحل الموقف ويعفر الكرامة ويسبب الموت الرخيص**"[1].

لكن رغم المعاناة التي يعيشها هذا البطل، لم يتخل عن مهنة الكتابة، ويظهر ذلك في حديثه عنها وعن مداها قائلا: **حين نكتب يجب أن نغرغر المدية إلى العظم**[2]، وفي هذا القول اعتراف بأنها جزء من كيانه، رغم الحزن والألم والظروف القاسية التي يعيشها، إلا أنها تبقى هاجسه وأداته التي يعبر بها "**ففكرة الكتابة لك في تلك الظروف، أملاها شعوري بوحشة كاسحة في عاصمة تفر من جلدها إلى المجهول**[3]

عكس هذا المشهد يأس البطل وفقدانه للأمن في وطنه بسبب الإرهاب الأعمى، هذا الشعور بالاغتراب مارس عليه ضغطا هو في حقيقته عنف من نوع ما، فلا عنف أشد وقعا على النفس في أن تخيّر مجبرة على مغادرة وطنها إلى أجل غير محدود، فالرياح التي عصفت بالجزائر في زمن التسعينات أخذت معها أحلام الجزائريين من بينهم بطل الرواية كريم، وتركته جذوة خالية خاوية.

---

(1) – المصدر نفسه ، ص15.

(2) – المصدر نفسه ،ص 102.

(3) – الحبيب السائح الموت في وهران، ص141.

انغمر البطل بالحزن وبحالة اغتيال زميل له، فترسخت لديه ذاكرة المحنة واللعنة هربا من سعير ودمار الوطن، فارا من جحيم الإرهاب في الجزائر إلى المغرب، ثم إلى تونس، والرواية مثلما تتناغم مع سيرة البطل أيضا تتناغم مع سيرة الوطن والمواطن المهدد بالعنف والقتل ومستنقعات الدم الباحث عن نسيان الدم:

– **مئات الآلاف يكونون متأهبين للمغادرة، بعض المسؤولين الكبار يكونون رحلوا عائلاتهم على الخارج.**

– **أعرف محامين وأطباء ومهندسين ورجال إعلام وجامعيين قد غادروا فعلا** [(1)].

تؤشر حركة البطل الهارب من أرضه المحاصرة إلى العنف بمختلف أشكاله، من العنف الجسدي إلى العنف الرمزي، الذي يلاحق المواطن المغاربي من المحيط إلى الخليج، من ليبيا إلى تونس إلى الجزائر إلى المغرب، تمتد المأساة جسدا لا تفارقها ذكرى الموت والتدمي، حيث تتدفق أخبار الجنائز والنعي في الصحف والجرائد في ذاكرة البطل كريم أينما حل وارتحل، "**قصاصات الجرائد المسفوحة أخبارا عن الموت والتدمير تمور في ذهنه طيور خطاف ثم تختفي مخلفة آثار حبر قان على الحيطان أمامه وفي الرصيف قدامه فأغمض عينيه وتوقف ورتبها في حافظات ووضعتها حيث تعلم، تذكر الجريدة التي اشتراها من كشك المحطة، فنسيها، حيث تناول قهوة، من هول ما حمل صدرها بالبنط الغليظ، يضغط الصورة المؤطرة لرأس فتاة مشلوحة الرقبة..**" [(2)]

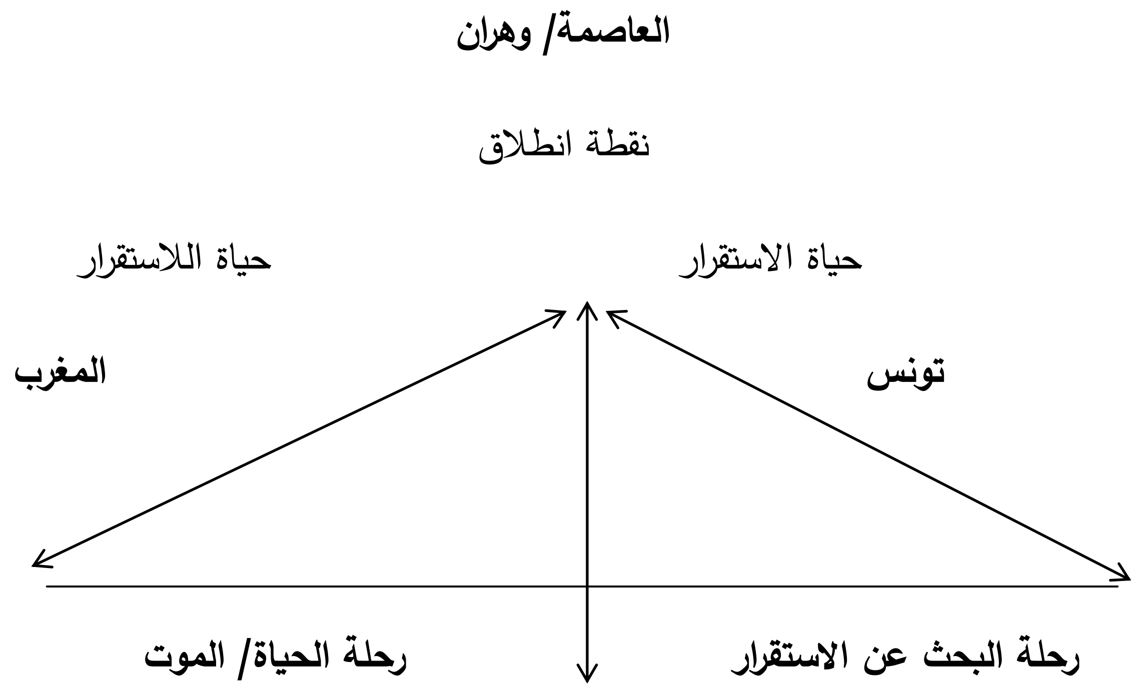
تشابكت على بطل الرواية ضغوط الإرهاب مع نكد الحياة، وقسوة الذكريات وتنامي القلق والفجيعة، حيث أضحت حياته على كف عفريت في وطن مهرب يعج بمذابح راح ضحيتها عشرات الأطفال والنساء، أين صار الموت هاجسا متمكنا من النفوس التي كانت تمارس أشكال وجودها على إيقاعه الجنائزي، مما أضفى على حياة البطل كريم أجواء قاتمة

[(1)] – المصدر نفسه، ص11.

[(2)] – الحبيب السائح الموت في وهران، ص23.

يلونها المصير الفاجع المقترن بالدم المسفوك، وهو الدم الذي صير وجوده فجائع لا متناهية، إذ يقول: " **خرجت خائفا أنا؟ بقيت أنت لأنك لست على هشاشة وحدتي. تحرس دم أبيك؟ من أنساني أنا دم أختي وأخي وألم أبي وفجائع أمي وتشردي وانقهاري؟ لم يكن لي حسابك ذاته مع اليأس تصفية، وتلك حالي المدمرة، يائسا، باغضا، ساخطا وكافرا بدين الجماهير الجديد، فرية النعيم الموعود**" [1].

عكس لنا هذا المقطع تفاصيل حياة كريم، وأحوال عائلته التي تخللتها عوارض وقوارض الزمان من موت، وفقدان، ومحنة، وغربة، كما صور حالة التيه والاغتراب التي ضيقت الخناق على روح البطل الذي يعيش واقعه الممزق المخدر بأفيون الخوف في مشهد يعكس انشطار ذاته بين حاضره وماضيه وتطلعه للمستقبل، في وسط قضاء اجتماعي قاهر صنعته فوضى العشرية السوداء، ويمكن أن نرصد تحركات كريم من خلال المخطط التالي:



(1) – المصدر نفسه، ص123.

حياة الاستقرار

الجنوب/ تماسخت

إن شخصية البطل كريم تبدو شخصية محملة الهواجس والوساوس في عالم الرعب بين الذي تهندس من خرابات في الوطن العربي، وبين الفظيع المترصد لها في صراعها من أجل الحياة، هذه الحياة التي تنفيها الفجائع المرعبة، حياة تنسجها الأحلام، حياة تمحى بالرعب، حياة تكتب الحلم، حلم مضاد، ينسج الحياة كما ينسج الرداء العربي الذي يلتف به الهاربون من الجحيم، التف به بطل الرواية كريم للخروج هربا من الحياة التي كانت يدا تخنق مستقبله، فإذا به يقع في فجيعة أخرى من الرعب الذي يقطع الأنفاس وسط مستنقعات البؤس والظلام والعفن.

لا شك أن حياة كريم التي صورتها لنا الرواية جعلت منه شاهدا أساسيا على مرحلة شديدة الغليان وسريعة التغيير، وهي مرحلة العشرية السوداء، التي فرضت عليه السفر هذا البطل السارد الذي حمل الوطن في جعبته أينما حلّ جرحا نازفا وشوكة دامية في الحلق لم يستطع الشفاء منها.

2- الشخصيات الاجتماعية ذات البعد الواقعي:

عادة ما يشير هذا النوع من الشخصيات الى تلك الشخصيات التي تمثل طبقات المجتمع «وهذه الشخصيات لا تحيل على اشخاص معينين من الماضي و الحاضر، ولا شخصيات آنية من الثقافة، وإنما تحيل الى نماذج و طبقات اجتماعية، أو فئات مهيمنة» [(1)]

- **الأم(وهيبة بوذراع):**

وهيبة بوذراع والدة هواري توحي صفاتها بالهدوء والوداعة، وإذا كانت الرواية قد وصفت وهيبة على أنها في الثلاثين من عمرها، فقد كانت على قدر من الجمال والفتنة وهذا من

[(1)]– فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصية الروائية،ص11.

خلال قول السارد حول تأثيرها الخارق في كل من عرفها :" **وإلى الآن لا ازال تكتسحني تخميناتي الطاغية عن أي يد، أياد، التهبت عليها، وشفاه تحرقت...**"[1]، فقد اتصفت وهيبة بالرقة والعطف، وكان اتجاه عطفها بالدرجة الأولى نحو ابنها وحيدها هواري، فكثيرا ما كانت تغمره بأنفاس العطف والحنان، وقد زادها الاستسلام لإرادة الزوج معمر صفصاف والخضوع له ذلا، وكأنها قد قبلت بدورها هذا فقد خص الزوج بالقسوة، واختصت هي باللين، فمثلت شخصيتها تلك الأم المتحملة الصابرة التي تقوم بدلا عن مكانة الأب فأدت رسالتها بكل حزمة وبخشونة أكبر من خشونة الأيام، فهي التي حبست أوجاعها بداخلها من أجل ابنها، وهذا ما وضّحه قول هواري:" **أشعرتني بأمان راس ثبت خطواتي خارجا من البيت أو عائدا إليه. وحصنتني بوجودها قربي وفي إحساسي. وظلت سدلا عوضني عن أي لباس لحجب ضياعي. كانت ملجئي إليها من هول يتمي ولعنة إخفاقي**"[2] .

وهيبة بوذراع كانت قد أنجبت هواري بيوم واحد قبل موعد زفافها، بعد تعرضا للطرد من والدها بسبب حملها من معمر صفصاف وهروبها معه، فوجدت في أخلاق زوجها ما لم تتعود عليه من قبل لكنها رضيت بالأمر الواقع" **فإنما ليلطمني مشهده مع أمي تتلقى منه تلك الصفعة التي قرعت في أذنيّ. فعصر نحيبها قلبي. واستعادني غبنها سؤالا منسيا : من أين جاء أبي؟، شادة على خدّيها مبعثرة الشعر: أستحق أكثر، أنا للي عصيت والديّ**"[3]

هذه الصورة القلقة التي رسمها الكاتب تبرز جانبا من انهزامات وهيبة، وانفعالاتها التي نلمس فيها معنى التيه والحيرة من الوضع الذي ما عادت تحتمله بين ضلوعها بسبب مرض الإيدز من جهة، ومن جهة أخرى الحب الذي شكل مأساتها الحزينة؛ والتي تمخضت عن أمل نَّمى عاطفتها وأججها، لكنها لم تكن تدري أنها تسير في طريق مليء بالمطبات، لتكون

---

(1)– الحبيب السائح: الموت في وهران، ص54.

(2) – المصدر نفسه، ص45.

(3) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص131.

نهايتها المعاناة، حيث " **كان في عينيها بقية دمعة، شارة للضياع استقمت. واجهتني، معاندة الوقفة. وبصرامة نبرتها... هواري انا مريضة لازم تفكر في حياتك**"[(1)]

وكأن القدر قد عاكس حلمها في الفرح، ومناها بالخيبة أكثر؛ فخلّف لها عدم الاستقرار، وزج بها في بركان النزعة التشاؤمية بسبب عصيانها لوالدها فأضحت ضحية لعبة تقاذفتها أمواج قرارها، لتتحول حياتها إلى جحيم محتوم وسمفونية حزينة ليس لها من تفكير إلا في طرح الأسئلة حول قرارها الذي حولها إلى قشة أنهكها البلل والمرض.

الملاحظ أن السائح وصف الأم بالشجاعة والصبر وتحمل مسؤولية البيت وابنها، في المقابل عرض لنا صورة الأب الاناني والذي تفلت من التزاماته الاخلاقية، كما مثلت أيضا رمزا للوطن حين تلحق به عاهة الخيانة كما لحقت بها عاهة المرض بعد حادثة موت صفصاف وهي إصابتها بمرض الايدز فالأم هنا هي الترميز للمدينة وللوطن.

- **فتاة الملهى حسنية(نسيمة وزاني):**

نسيمة وزاني فتاة تنحدر من مدينة سيدي بلعباس، هكذا كان اسمها قبل أن تسافر إلى مدينة وهران هربا من شبح العار وفضيحة اغتصابها، وهي شابة سمراء تشتهى لجمال جسدها البديع المُغوي، يتلهف الرجال للوصول إليه، إنها صورة مستنسخة عن أمها الراحلة، تعيش بنوع من الزيف الذي جعلها تطبع في الواقع ابتسامة على وجهها، بينما تلجأ إلى هواري بفتح نافذة بين الفينة والأخرى على ذكريات حياتها، وذلك بالبوح بما اعتمل في نفسها بدءا بتضارب خيط الذكريات وتداخله الضارب في أعماق النفس بين الأب الظالم المتزمت الذي سلبها حق مواصلة دراستها الجامعية، وذكريات الأحداث الأليمة التي عاشتها، جرّاء ذلك النفور من والدها، وفقدانها لحنان الأم المتوفية والتي تعيد حسنية تشكيل ملامحها وإزالة الغبار عن صورتها المميزة برفضها لزواج والدها من خلال اعترافها للهواري:

---

(1) –المصدر نفسه، ص44.

كانت لهجتها تتصاعد ألما، وتتصلب ... حين تتحدث عن والدها :

أهانني، عزلني، هجرني، سعى إلى تقويض أساس حياتي: دراستي، أعتبر ذلك من أب أقسى درجات الغلظة مع بنته، لطالما عدني عنصرا مشاغبا في حياته الجديدة. فوجب التخلص مني إذا بزواج مفروض ... لأني طالبته باحترام ذاكرة والدتي ، كان يراني استنساخا لها "[1]

من خلال هذه الذكريات تغيرت نظرتها للحياة وتفاعلت مع واقعها المعاش، إذ أنها لم تخطو الحاضر بثبات دون أن تستحضر ماضيها المعفر بالوحل، فقد أعادت استحضار معاناتها من غياهب النسيان، وخزائن المعاناة المقفلة من طرف والدها التي زادتها رسوخا على الرغم من حجم الأذى المادي والمعنوي الذي لحق بها لاختيارها دربا عفنا، لتستسلم للقدر الذي رماها بين مخالب خطيبها "عبد الجبار معموري" الذي فض بكارتها بشراسة حيوان، حالة الاغتصاب هذه الذي اشتبكت فيها الغريزة البهيمية مع صراع ضد الواقع في حمأة تنفيذ الانتقام، والإذلال من طرف عبد الجبار الذي كان يكبرها بخمسة عشر عاما والذي رفضته من أجل إكمال دراستها الجامعية، وهذا ما يوضحه اعترافها لهواري:" **مزق أحشائي بوحشية حيوان ضار. ثم قام عني تاركا إياي وسط بركة دمي**"[2].

هذه الصدمة التي طبعت على نفسيتها الحقد والضغينة للرجال، إذ ولدت لديها رغبات دفينة وانفعالات مكبوتة للهروب من معاناتها وراء قناع جسدها وشهوتها، تلك الأحقاد التي وجدت متنفسها في تحويل الرجال إلى ضحايا، واستغلالها مغبّة انسياقهم لأهوائهم التي تصب في وعاء الجنس فتعاملهم بالمثل دون أن تتأثر بمشاعرهم، وهذا ما فعلته مع نوار مصمودي على حسب ما جاء على لسان هواري: **حاولت حسنية صرفه عن تلك التصرفات الشاذة بأن لبّت كل رغباته وفتحت له نحو نزواته ليستمعا مع بوضعيات جنسية متطرفة**

---

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص80.

(2) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص71.

أحيانا ... كانت أضحت تحس فعلا الشهوة واللذة وتطلبهما من نوار، برغم خوفها من أن ينقل إليها مرضا جنسيا فتاكا. غير أنها كانت ما أن تبادره ... حتى يقذف منيه" [1].

إن واقع الاغتصاب والانتهاك الجسدي ظل هاجسا لاحقها منذ لحظة العزف على أوتار جسدها من طرف عبد الجبار معموري، لتتحول إلى سلعة مستهلكة من الآخر" كبابة" الذي أراد تطويعها كالعجينة وتشكيلها كما أراد، فاستلب جسدها، وسعى وراء شهواته إلى أن حولها إلى سلعة استهلاكية، وهذا ما يوضحه قولها في المتن الحكائي: " **عرفته في ملهى الجوهرة بعد أن كنت هجرت نوار، هو الذي أسقطني في مهوى الإدمان وسخّرني لغيره ... كان يجبرني أن أستمني له بيدي...وأن أمص له فيصرخ عند الذروة ويكفر، ثم يشتمني ، ويضربني أحيانا، بلا سبب**"[2]

تبدو حسنية شخصية راغبة في الانتقام من قدرها، فتقع في انقسامها الحاد بين حقدها وميلها الغريزي للرجل الذي جعلها تتحول إلى نموذج المستلب فتمنح جسدها الذي هو بوابة روحها للكائن الذي تسبب بآلامها لتغدو كتلة من الألم.

إن هرب حسنية نحو الرذيلة، كان نتيجة الضغوط الممارسة من طرف والدها، وحالة الإحباط، وترسبات الحياة الماضية التي كانت تعيشها في ظل الظروف الاجتماعية القاهرة؛ والتي أجبرتها على السفر نحو وهران لتجد نفسها مغنية ملاهي نتيجة لواقعها، بالإضافة إلى وقفة المجتمع بذهنيته المتحجرة أمام تحررها نظرا لما يحمله من نظرة دونية للمرأة، في حين يتسامح مع الرجل في كثير من الأمور التي يعيبها على المرأة، وهذا ما جاء على لسان هواري:" **ولما كان بعد استراحة، رقم حسنية التي قدمها المنشط على أنها النجمة**

[1] – المصدر نفسه ، ص75.

[2] –المصدر نفسه، ص93.

الساطعة، قد آن، أدرت ظهري إلى الكونتوار نحو منصة وقوفها ... فكأنما من أحزاني أنا، انبعث صوتها شجيا مثل رجع نواح لنوارس الميناء وراء باخرة عند خط الأفق"[1].

الملاحظ أن جسد "**حسنية**" المدنس بمعنى الرذيلة والخطيئة وانتهاك المحظور وممارسة البغي جعل منها امرأة مفرغة، معتمة تحارب نفسها قبل كسر الطابوه لتضيع في متاهات النرجسية، وتتحول إلى آلة جنسية مجردة من الأحاسيس، ينهكها الجسد في زمن السواد الذي لا رادع فيه لقانون الذئاب، وعلى وقع السكر واستصراخ الزطلة الذي يضرم الشهوة البهيمية الشبقة التي يتماهى فيها الافتراس بهذه الشهوة، وبلوغ نشوة عالية التوتر حد اندغام معنى الموت بمعنى الحياة تموت حسنية بجرعة زائدة من الزطلة بين أحضان هواري في فراشه، وهذا ما وضّحه قول الهواري من خلال المتن الحكائي:

خللت شعرها... حننت على نهديها، كان نبضها مدمدما متسارعا ، زفرت وانتحبت : "هواري .. تعرف؟ كنت.. نغني .. لأمك.. لأمي" فهمست لها :"شكون علمك؟" فزفرت ... ثم تدحرجت ساكنة على الأرضية.

تلك كانت آخر حركة فارق عليها جسدها جسدي [2] .

ويمكن أن تكون "**حسنية**" رمزا وظفه المؤلف لإبراز أحد الجوانب السلبية للطبقة البورجوازية التي تقوم على الاستغلال في أبشع صوره وقسوته، وجفافه من الإنسانية وبذلك فإن "حسنية" ضحية من ضحايا سلوك "كبابة" البورجوازي الذي توصل إلى تحويل هذه الفتاة الجامعية إلى عاهرة تلف وتحوم حول الرجال، تخضع لهم وتعتنق أفكارهم انسياقا للمادة، لتصبح– حسنية – رمزا يجمع بين الاستغلال والحقيقة في كون الفتاة تعاني ظلما وإذلالا لكرامتها، لتتحول بذلك إلى وسيلة خصبة للتأثير.

- بختة الشرقي:

[1] – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص85.

[2] – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص93-94.

فتاة من عائلة ميسورة الحال جميلة، تتمتع بمركز اجتماعي لائق، حيث بدت مرأة مثقفة تمارس شكلا من أشكال التمرد المقترن بالوعي الثقافي والاجتماعي والسياسي، ضد واقع قاس يضغط بقوالبه الحديدية على الحياة المعاشة في تلك الفترة –التسعينات–، كما تبدو شخصية لها دورها الخاص في تشكيل واقع الصورة الانسانية التي تحتلها داخل مضمون الرواية.

هذه الشخصية التي تتعدد في صورها وأوضاعها المختلفة من (زميلة الدراسة، الى الصديقة المحبة المخلصة المتعاونة مع البطل، إلى الحبيبة...)، وتبرز أساسًا في صورة "الفتاة الجامعية" التي تحتل دورا ثانويا تدور حوله الأحداث وهي صورة تنظر في جانب كبير الأهمية، كما أنها تشكل مرحلة مهمة من مراحل حياة البطل هواري بكل تفصيلاتها وهذا ما يذهب إليه الراوي في قوله:" **وأسندت قلبي ببحة تأثرها:" أنا صديقتك. أنت تعرف أنك تستطيع أن تعتمد علي."، لما تزل كلماتها ضمادات لرضوضي جراء محنتي**"[(1)]

من خلال هذا المقطع تظهر سمة الصفات الخيرة التي تطبع عالم بختة الشرقي ككل حيث أن شخصها يخضع لنسق ثنائي أخلاقي واجتماعي، يضم حيز الانسانية المثمن إيجابيا من لدن الروائي، إذ مثلت بختة الشرقي نموذجا لشخصية الصديق القلق على مستقبل هواري بما يحويه عالمه الداخلي من هموم وقلق واغتراب، ويتجلى ذلك من خلال المشهد التالي:" **أمام بابي، تأسست بخته الشرقي:" تيتمت طردت من الجامعة. وها أنت تفقد أمك. يا لظلم هذه الدنيا...أنت لازم تفكر في حياتك، هي التي، مثل وصية، رسبت في شعوري تلك القناعة**"[(2)]

استطاعت هذه الشخصية أن تحمل رسالة إلى القارئ من خلال خلخلة النظام الاجتماعي والثقافي السائد، بالكشف عن تناقضات المجتمع وأزماته الظاهرة والخفية وتؤسس لوعي جديد بتسليطها الضوء علة لنقطة مهمة داخل، كما أنها الشخصية المركبة المثقفة

[(1)] – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص49.

[(2)]– المصدر نفسه، ص49.

التي جعلها الروائي تستقطب شتى مظاهر الوعي السائد، بل تعدى ذلك ليجعلها رمزا فنيا كما أراد لها الروائي أن تكون، لا كما تريدها سلطة المال والسياسة أن تكون.

وهكذا تكون بخته من الشخصيات المتفاعلة مع الأحداث المتغيرة إيجابا وسلبا، ومثل هذا النوع حي ومؤثر في القارئ، لأن حياتها تكمن في قدرة الكاتب على ربطها بالواقع، أو جعلها معبرة عن الموقف دون تصنع وكأنها في الواقع الحياتي.

ومن الشخصيات ذات البعد الواقعي التي تناولها الحبيب السائح في رواية **الموت في وهران** نجد:

- **عبدقاّ النقريطو (عبد القادر المبروكي):**

وهو عامل تقنيات في مسرح وهران، والذي يتقاضى أجرا زهيدا يواجه به ضنك العيش، إنه من أشقياء العالم البائس في زمن المآسي والويلات زمن أصحاب السلطة والمحتكرين الذين حولوا البلاد إلى حظائر ومحميات تعيش شعوبها على فتات الخيرات "**عبدقا النقريطو، كما كنت اكتشفته لم يكن سوى عامل تقني في مسرح وهران يتقاضى راتبا زهيدا غير منتظم لم يكن يكفيه هو وزوجته وابنته إتمام شهر على الخبز والحليب**"[1]، حيث يعكس هذا المشهد مأساة الفقراء ومعركتهم مع الحياة التي لا ترحم في سبيل رغيف خبز، مذعنين لمشيئة القدر بسذاجة تحمل ببساطتها روحا إنسانية مدهشة.

حلم سعى إليه عبدقا بكل كيانه وهو أن يصبح ممثلا ضمن فرقة علولة المسرحية لكنه اصطدم بسلسلة من الحواجز والاحداث تراكمت على مدى أعوام، ليتلاشى حلم المستقبل ويموت جنينا، فتغلق في وجهه الأبواب ويسري في فمه طعم المرارة، فقد كان تمثيله ذلك الدور تجاه هواري " **إنما كان بالتقدير تعويضا عن تبخر حلمه في أن يصبح فنانا ضمن فرقة علولة المسرحية**"[2].

---

[1] – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص31.

[2] – المصدر نفسه، ص31.

كان عبد القادر المبروكي من أكثر الشخصيات مودة بالنسبة لهواري، ولقد أحس معه بالراحة على الفور فصار من عاداته الجلوس معه ومحادثته والاستماع لحكاياته المثيرة من وحي عقل أضنته سنوات الشقاء والوحدة، وما زاد هواري تعلقه به أصوله الأدرارية ، إذ كان منذ صغره فحلا من فحول وهران لأن فيه عرقا من قوارير،" **ثمة في الوداد، كان عبدقا النقريطو وشم له في قلبي مودة بأن نظر إلي ، إذ أقسمت له أن أدفع ثمن القهوتين ... فأخذ يدي في يده، معلنا: جدودي قوارير من تيميمون . هجروا هنا لوهران عام دخلت فرنسا ثمة للصحراء. ثم أطلق يدي : عبد القادر المبروكي ، هذا اسمي**"[1].

يبدو عبد القادر المبروكي أهلا للثقة بما يمتلك من سمات شخصية فريدة تجمع بين الحزم والكفاءة والحكمة، وبعد النظر وسداد الرأي، كما يبدو انسانا أهلا للثقة مما جعله هواري شريكا له في تجارته" **ومن غير دهشة، كنت سحبت من الصندوق أيضا ظرفا متوسط الحجم غير مغلق ممتلئا أوراقا نقدية من فئة الألف دينار، لم تتحرك لي رغبة أن أحسبه... وفي اللحظة، فكرت في عبدقا النقريطو، لم لا أشركه في مشروع يخرجه من حالته التعيسة؟**

اليوم صار عبد القادر المبروكي، كلما التقينا نهاية كل شهر، يسلمني نسبة ربح التزاما منه بعقد الشرف بيننا" [2].

تكشف المقاطع التي أشارت إلى هذه الشخصية الوجه السيء للنظام المادي، وتغوله على أنماط الحياة في تلك الفترة التي استطاعت أن تصبغ العالم بصبغتها السوداء، من خلال تناولها لحياة الطبقة العاملة البسيطة، وشرائح المعدمين، والمهمشين أمثال عبد القادر المبروكي.

- **الأستاذ حذيفة الشيخ:**

(1) –المصدر نفسه، ص31-32.

(2) – الحبيب السائح: الموت في وهران ، ص62.

من الشخصيات التي لا يمكن إغفالها، شخصية أستاذ الرياضيات حذيفة الشيخ، الذي يبدو من خلال أقوال السارد أنه مهتم بالشريعة الإسلامية، والأمر الذي كان يشغل باله دوما هو مجتمع الفتيات في جانبه الروحي والأخلاقي" **كنت أحس ذلك الأستاذ يحمل في صدره نقمة العالم على التلميذات اللائي يخالفن إرشاداته عن التحجب والكف عن الإغواء بالماكياج: الشيطان يأمركن بالفسق! قاذفا حمما من لسانه البني اللون من أثر سواك النساء: أنتم حطب جهنم!... وكان يقتطع من حصة الصباح خمس دقائق وأحيانا أكثر منها ليذكرنا . بمنكر آخر وجب تغييره باليد"**[1]، ومما يندرج في تحديد شخصية حذيفة، أو بالأحرى ما يترتب من دلالة هذا المقطع، موقف الأستاذ الإصلاحي الداعي إلى اتباع شرائع الإسلام، وذلك من خلال عباراته المشحونة بالإشعاع الفكري التي كان يخاطب بها تلاميذه في محاولة اقناعهم بزيفه وكذبه.

ينصهر العالم الواقعي لهذه الشخصية مع عالم القذارة في جانب آخر يتعلق ببذرة حذيفة الأصلية في بنية فكرية واهية، وهي صورة تكشف عن تعصب الإرهابي وإلغائه لغيره" لأن تدينا كهذا يصنع قنابل قد تقوض المجتمع في أي لحظة"[2]، فنكتشف لاحقا من خلال حوار دار بين الهواري وبخته أن حذيفة الشيخ قد توفي وهو يحضر لعملية اغتيال في طريق عبور دوريات الأمن، فانفجرت في وجهه قنبلة تقليدية، مما أدى إلى وفاته على الفور: "**بخته الشرقي هي التي، في بداية عودتنا من عطلة الربيع خلال سنتنا الأخيرة في المتوسطة، وقد صادف ذلك رحيلنا أنا وأمي إلى حي سان بيير... كانت قد أخبرتني أن حذيفة لن يعود لأنه مات، كما علمت من والدها المفتش في دائرة الشرطة القضائية . وأرتني ...قصاصة نبإ مقتله في انفجار قنبلة تقليدية كان هو واثنان آخران يزرعونها على جانب طريق عبور دوريات الأمن بين مدينة بومرداس وقرية بني عمران**"[3]

---

(1) –المصدر نفسه، ص26.

(2) – الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص253.

(3) – الحبيب السائح: الموت في وهران: ص28.

إن أقوال الشيخ حذيفة كانت دافعا إلى التدين الزائف، تدين مشوه، هذه الشخصية وأفعالها، قد أقحمتها في عالم غير عالمها، وأظهرت صراعا عقائديا أكثر مما هو حرب معلنة ضد المواطن والدولة، ولذا فإن طرح الحبيب السائح وأبعاده لا يخص مشكلة الإرهاب فقط التي حصرها في العديد من شخوصه المنحرفة على جادة الصواب، بقدر ما يخص آفات أو ظواهر متفشية أفرزتها البيئة الرائجة آنذاك بمرجعياتها ورموزها، أسهمت هذه الأخيرة في إنتاج التحجر والأحادية والعدوانية والاستبداد بالرأي.

ومن الشخصيات الاجتماعية ذات البعد الواقعي التي تناولها الحبيب السائح في رواية **تماسخت دم النسيان** نجد:

- **أم كريم:**

حرص الحبيب السائح على أن يمنح هذه الشخصية صفات تجعلها غامضة نوعا ما تثير انتباه القارئ، حيث لم يقدم لها اسما معينا، بل شكلت هيأتها صورة تكشف عن الجانب الشخصي والذاتي لها، :"**أمي جميلة الصورة والروح وشام، زويجة ونايس من الذهب، بسمة مختطفة من نور الآلة، وفي عمق عينيها كبرياء الرحمة**"[(1)].

تبرز شخصيتها من خلال هذه الصورة امرأة ريفية على قدر من الجمال القروي ينتثر شعرها المطروز ضفيرة على كتفيها لتصبغ ملامح المرأة الجزائرية من معالمها ليكون سكون الليل كسكون ملامحها، واتساع بسمتها كاتساع الكون، وبريق النجوم كبريق عينيها، هي الوطن؛ وطن كريم ومعالمه، صوت بألف عين، ركام من حنين، وطيف من دفء الهمسات، وان اختلف وجودها. إنها ملامح المرأة الريفية الشامخة بجمالها وصفاء روحها، "**إذ تذكر أمه في صباحاتها هناك في بيتهم الريفي على صيحات ديكتها وهمهمات الحيوانات في الزريبة توقد النار لتحضير قهوة بحليب العنزي وخبز المدلوك بالزيت**"[(2)]،"**لم تعطه الصدفة يوما أن**

---

(1) – الحبيب السائح: تماسخت، ص9.

(2) – المصدر نفسه، ص63.

رأى رأسها عارية قبل أن يختلس بطاقة هويتها مرة فيكشف شعرها حررت منه جديلتين على صدرها"[1]

تكشف هذه الرؤية نموذجا للمرأة الريفية المحافظة التي لا يمكنها ترك جسدها ظاهرا للغرباء، فهي تمتثل للتقاليد امتثالا كاملا، مع مراعاة سلوكياتها داخل المجتمع حتى أمام أبنائها، فتظهر في صورة المرأة القروية التي رغم تعاستها وقسوة الحياة المحيطة بها، فإن لها صوتها الخاص ونبرتها المميزة.

كما صور السائح صورة نمطية للأم التقليدية، وهي الصورة المشرقة التي تمثل التضحية والصبر والعطاء، عمود الخيمة، وتد الأسرة، التي تظلل عن أبنائها حرّ الظروف الحارقة للعشرية السوداء، وهذا ما يوضحه قوله عن علامات الوشم التي ذكرها البطل عن والدته: "**كنت رأيت تلك الشجرة في شارعه كأنها نبتت للتو باخضرار وشم أمي على جبهتها وفي ذقنها وظاهر راحتيها وفي عقبيها العامرين**"[2]، فهي محفورة في وجوه جداتنا وفي أيديهن وأرجلهن، والتي لم تمح رغم تجاعيد البؤس التي خلفها زمن الأزمة، حيث كتب عنها السائح بكل ما أوتي من وجع وحزن.

هذه المرأة على الرغم من صعوبة الحياة في فترة الاستعمار، وفقدانها لأبنائها فيما بعد بفعل الإرهاب، إلا أنها بقيت صامدة في وجه الحياة الصعبة، لذا كان حضورها في النص السردي مرتبطا بالوطن الذي هو الآخر يعاني من ويلات الإرهاب، الوطن الذي تحول بموجب التغيرات السياسية إلى مسرح دموي تتنازعه أطراف عدة تحاول تمزيق حبل الوريد، فكلما ذكرت الأم إلا وكانت الجزائر تحتضن هذه الكلمة(الأم) " **تسارب كل شيء في ذهنه ولم يعد في البصيرة للوطن شكل غير وجه أمه**"[3]

---

[1] – المصدر نفسه، ص9.

[2] – الحبيب السائح: تماسخت ، ص41.

[3] – المصدر نفسه، ص123.

جسد هذا المقطع وجهان لعملة واحدة (الانتماء والأصل)، شيئان لا يخضعان لأي مقارنة، ثنائي عظيم مليء بالحب والوفاء والإخلاص، كلاهما انتماء وأصل، عطاء وقداسة وطمأنينة، توأمان لا ينفصلان، وحبهما متأصل فينا منذ الولادة، ندافع عن الوطن ونقاتل لأجله مثلما ندافع عن أمهاتنا ونقاتل من أجلهن.

كما تظهر أزمة هذه الأم في سفر ابنها الذي كان منعرجا لبداية حياة جديدة رسمتها طقوس العنف التي تركت بذورها آثارا بالغة في نفسيتها، وسمحت أن تزعزع ثباتها وتصقعها لتصل حد الاستسلام لقرار وحيدها "كريم" أمام المأساة التي تواجهها، فأخذت الحياة عليها من جميع أقطارها لتصور قلقها على ابنها الذي سافر هربا من الموت " **حيث فغرت عليه محطتها السككية بأشيائها المنسحقة بمثل تلك الكآبات التي كانت عبرت وجه أمه لما وقفت له في صحن حوشهم بصمت الدم، لا تكون أظهرت أمامه عزة إلا في تلك اللحظة... فسارت جنبه حتى الباب البراني حيث تشيعه منتظرة كلمة منه تبدد غيوم أسئلتها مذئذ أوعز إليها خبر سفره**"[1].

جسد هذا المقطع خيبة الأم، وقذف بها في نسق التساؤلات خلف ستار الصمت والاحتمال خلف صورة ناصعة البياض تتردد فيها بين الإصغاء إلى قرار ابنها، والإذعان إلى سطوة الظروف، حيث سيطر اليأس عليها، وحجب عنها الرؤية لتقف وحيدة في عالم يفتقر للأمن والأمان.

كما نلاحظ لمسة أم حنون رؤوم، تخاف على ولدها نكبات الحياة، كيف لا وهي التي تكونت خلاياه من طعامها ومن دمها، إنه القلب الذي لا يخذل أبدا في حبه، وجنة الرحمة والطيبة "**لا يذكرني غير أمي، وحدها تبغيني**"[2].

---

(1) – الحبيب السائح: تماسخت ، ص8.

(2) – المصدر نفسه، ص39.

إن عالم الأم الغائب نوعا ما يبدو فاعلا خفيا دائم الحضور في حياة البطل كريم جعلة الحبيب السائح حضورا يتفتح داخله حنانا غامرا في عالم يخفف وطأة حرمانه المؤلم، واشتياقه لعوالم رحبة كانت أمه وحدها تحسن صنعها له، وإعمار داخله بها، حيث استطاع السائح أن ينقلها من مرحلة الفردية إلى مستوى النموذج والنمط الانساني الشامل من خلال إثراء أبعادها، وإبراز ملامحها الإنسانية؛ ليصل بها إلى تخوم الرمز، إنها تتجاوز البعد الذاتي الخاص لتنطلق إلى البعد الجمعي العام.

- **فطوم:**

زوجة الصحفي المغتال "عمر" التي أصابتها مرارة الفراغ العاطفي بعد رحيل زوجها،"**وكان يعلم أن دخولها المستشفى لم يمح أي أثر من طعنتها في عمر وقد خرجت منه بحزن حمامة فقدت قرينها الوحيد، فنذرت له صوما عن تكليم أحد بعد أن أحرقت أوراقها وأقلامها وأخرست هاتفها**"[(1)]

تنهض الذات لتجد نفسها في سكون موحش خيم على حياتها بعد اغتيال رفيق العمر – عمر– مما يشي بحالة الانفصال النفسي المؤلم، لتبدأ رحلة البحث عن الشيء المفقود بامتطاء العزلة والصمت بعد ان استحالت وحدتها سوط عذاب، وهي تختنق وسط مكان مفرغ من الأحاسيس الجميلة تنعدم فيه الراحة والطمأنينة والدفء، وتضمحل فيه الذات الأنثوية وتتلاشى تماما كقشة أنهكها البلل.

رغم قسوة هذا الزوج إلا أنها بقيت صامدة وجها لوجه أمام إهاناته، لتتحول حياة فطوم بعد فقدانها له إلى جحيم سلسة من الأحزان والآلام مهددة بسرقة عمرها في معاناة قاسية ومريرة لا تعرفها إلا من مرت بهذه المحنة او سمح لها بالغوص في اعماق الأرامل "**ففطوم نكبة، والفراق فاجعة، وفقدان الزوج جرح برغم جميع إهاناته التي اصطبرت عليها..**"[(2)].

(1) – الحبيب السائح: تماسخت، ص49.

(2) – المصدر نفسه، ص50.

من الواضح أن موت عمر كان نقطة تحول كبرى في حياة فطوم، نقطة تحول مفعمة بروح الحزن والأسى، فنلمحها روحا مغتربة خارجة من ذاتها وعن كل ما حولها متقوقعة داخل عالمها الجواني وأحلامها المثالية، محاولة الانفلات من كل ما حولها والاستسلام للكآبة والإهمال.

في مشهد طافح بالألم والاغتراب المبني على الانفصال والكسر أمام مصير مفروض عليها كدر حياتها النفسية والجسدية ولوثها بكل أنواع الحزن، " **لم تصادف فطوم صنوبرة تسألها دم عمر فعزتها زيتونة برية تساقط لها غصن من فرعها نذرا فأقامت شاهدة توجتها به فاغتاظ الحزم لما لم تنتحب... ويوم سلمها كريم الرصاصات كما أرادت شهقت ثم تماسكت**" [1]

كل هذا جعل فطوم تشعر بانعدام معنى الحياة، وعدم الجدوى منها؛ فالتهديد الدائم للحياة، وعدم الشعور بالأمن أشد ما ينغص حياة الفرد ويجعله مصابا بالتأزم والإحباط وانعدام الراحة النفسية والتفكير الدائم في مآل النفس، فقد عمل السائح على جعل الجو العام لرواياته موبوء ملوثا برائحة الموت والقتل، ليشعر الشخصيات باليأس والإحباط والخوف، ليتم بعدها الاعتزال عن المجتمع والوطن الناتج عن إحساس الفرد بأن الوضع الأمني لا يبعث على الاطمئنان.

كان القدر كامنا في أعماق فطوم التي دفعت عجلة انهيارها قتل زوجها، وتركها وحيدة في عالم موبوء بأحداث العشرية السوداء. فظلت العجلة تدور وتدور لتسحق رغبتها في الحياة بمرارة تملأ حلقها بطعم المأساة وضراوة القلق، وعنف الوحدة وافتقاد الأمان.

- **جميلة:**

صديقة كريم منذ أيام الدراسة وابنة منطقته الريفية ربطته بها علاقة حب منذ الصغر، إلى أن صارت زميلة له في مهنة الصحافة، وهي الأخرى لم تسلم من أيادي الإرهاب إذ

[1] – الحبيب السائح: تماسخت، ص61.

راحت ضحية له مثل أخيها الذي انفجرت في وجهه قنبلة تقليدية الصنع" **حتى لا شيء غير محيط من الظلمة تتنجس له فيها رؤيا جميلة يغشاه طيفها حضورا فيتزحزح لها في سرير مقصورته قائمة على ركبتيها لا يغفو ولا يحرك يدا خشينة أن يلمسها حقيقة، وبين يديها باقة الورد نفسها التي وضعها على قبرها يوم مواراتها في العالية بالابتسامة نفسها**"[1].

ويذكر في الرواية أنها طالبت رئيس الجمهورية من خلال رسالة لها في الجريدة بإضاءة الشموع في منتصف ليلة عيد الثورة، غير أن طلبها قوبل بالرفض والسخرية من أحد مسؤولي الحزب:" **ذات أسبوع نشر لها في ركنه باسمها دون معرفة مسبقة بها رسالة مفتوحة إلى رئيس الجمهورية تطالبه فيها كمواطنة بإقرار إجبارية إضاءة الشموع في الشرفات أو في النوافذ...كل منتصف ليلة عيد الثورة.. ولم يتوقع مسؤولا في جهاز الحزب يهتف إلى الجريدة. بلا مقدمات مبطنا سخريته بتودد الأب الروحي**"[2].

وكانت جميلة قد فقدت اخاها اثر انفجار قنبلة "**فقدت أخي الأكبر في انفجار قنبلة تقليدية وضعتها المنظمة السرية في العمارة، انا كنت في المدرسة، وكانت أمي غائبة مع أخي الرضيع بينما أبي في البحر**"[3].

في تصريح آخر يقوم السارد بتعرية النفس من دواخلها إلى خارجها تعكس مواقفه وأفكاره وأحلامه لتظهر جميلة وتبث فيه الحياة مستفزة لذاكرته بحب الوطن وهوسه لتتحول حياة كريم ثلاثية للكتابة والوطن والحب، "**يرى وهران هي المتراجعة في قلبه خيطا من دم لجميلة حفرته سطوة الوحش... رفعنا نخبها. قبلتني وفي أذني وشوشت: حبيت فيك العرب. فنكدتها: عاوديها لي بالبربرية، فهمست له أصواتا خاثرة عسلا**"[4].

---

(1) – المصدر نفسه، ص49.

(2) – الحبيب السائح: تماسخت، ص51.

(3) – المصدر نفسه، ص52.

(4) – المصدر نفسه ، ص27.

ربما إن علاقة حب كهذه لا يعترف بها في ظل التحول الذي أصاب المجتمع الجزائري، وانتشار الأصولية مما جعل عمر هذا الحب قصيرا، غير مكتمل باعتباره الموضوع الحاضر المغيب واستحال مستحيلا في زمن يسمح فيه بكل شيء ويبرر فيه كل شيء ما عداه، وهذا يدل على أن ثنائية (الحب/ الإرهاب) ضدية لا تجتمع في جوف امرئ واحد، لأن الإرهاب وما يترتب عنه من معاني الخوف والرعب واللاأمن وانتظار الموت والذبح في كل لحظة لم يدع مكانا لهذه العاطفة الإنسانية النبيلة كي تستقر وتنمو، إنما عجّل باجتثاثها كلّما سمع لها صوت.

- **شهلة:**

طالبة في التعليم الثانوي، تعرف عليها كريم اثناء إقامته في تونس وأعجب بها كثيرا لدرجة أنه أحبها رغم مغادرتها له في مدة قصيرة مؤكدا لها بأن دحر الوحش لن يتم إلا على يد امرأة مثلها" **أنت شهلة يا لحظة فارة من جنون جنوني، تلك الجزائر لم تعد تعرفني. كنت يوما ويومين وطني وثلاثة أمي وهبلي، منتبذ أنا بلا أرض فرشت لي كل الحنين الفاجع إلى مذبحك ابتلاء أقايضك فيه حبا إياه دما لهيكل تركناه وراءنا يسمى وطنا، فحولي دمي بلون الزيتون وتزيني بعقد من ثمره وعلقيني غصنا منه على بوابته يوم تدحرين الوحش، فلن يقتل الوحش سوى امرأة**"(1)

ومن جسد شهلة، يعلو صوت الانصهار الجسدي، ويتوارى خلف لغة انزياحية تنفتح على أكثر من دلالة، حيث الجسد الأنثوي الذي يفرغ من خلاله البطل تراكمات القهر والاغتراب، ويتصاعد رمز المرأة (شهلة) ليقترن بالوطن الموبوء، وهنا تصبح (شهلة الوطن) رمزا متلاحما لا انفصام فيه يجسد معنى البشارة والولادة الجديدة ، فهي تسمو لتعلو، لتصبح الوطن بدفئه، بكرامته، بعزته وبحبه الكبير.

(1) – الحبيب السائح: تماسخت ، ص209.

جسد الكاتب من خلال جل المقاطع الني أشار فيها إلى موقفه من تمسكه بالأرض والوطن، رغم ابتعاده عنه، فلم تكن هذه الصورة المركبة من شهلة والوطن سوى صورة لإكمال شيء في حياة الحبيب السائح، من خلال سد حاجة اليأس والشكوى والغربة التي يحياها، حيث مثلت شهلة مخلوقا إنسانيا خفف من ثقل سواد العشرية السوداء، **"في مدخل العبور الثالث قبل أن يودعها قال لها: أندم على شيء أفلت من لحظتنا. كان الوطن يراه في عينيها ببسمته العريضة عرض حزنه الناشب كبده إذ شدت على يده تذكره بخجلها المعهود أنها قالت له في قهوة الهناء : بسمتك هذه تربكني"** [1]

برزت شخصية شهلة شخصية ثانوية لها أثرها في هدهدة البطل من قلقه الوجودي أو الميتافيزيقي، مرورا بالفشل بتجلياته المختلفة، وانتهاء بمحاولة تثبيت الوطن ذهنيا انطلاقا من حبه لها في محاولة تعويضها له عن الشعور بالنقص، **"فسكتت وخطت بلا اتجاه غير منتبهة لمرور المترو فأمسك بها من ذراعها فابتسمت له عاضة على شفتها ثم شدت على ذراعه فأدخل يده جيبه وسارا تكتسحه رغبة في البكاء يشملهما صمت بارد.**

– حدثيني عن السماء هناك... أنت الآن وطني وحنيني وخيبتي اللاحقة" [2]

رسم الكاتب صورة مرادفة لصورة الوطن بأبعاده السياسية، لتغدو شهلة وطن فيه يلوذ كريم من المخاوف، وطن يأوي إليه كل كليم فؤاد ومهيض جناح، وطن يأنس الجميع في أحضانه من وحشة الغربة" **لعل شهلة أن تكون أحبت أول مرة فأعلنت عكس النية وقبل كريم ترجيها الموارب ليتأكد أنها أحبت فيه غربة وأحب فيها وطنا"** [3]

استطاع الحبيب السائح المزاوجة بين الوطن والمرأة، باعتبارها معادلا موضوعيا له، وبهذا التقابل منح لروايته بعدا مفتوحا لم تحده حدود، سالكا طريق الرمز كمدلول فني يحول الواقع في الرواية إلى واقع غامض يلعب الفكر الدور الفاعل فيه، لتتحول الأرض في دفتر

---

[1] – الحبيب السائح: تماسخت ، ص215.

[2] – المصدر نفسه، ص203.

[3] – المصدر نفسه، ص240.

العشق بلسم الروح، وفي دفتر القلب من أروع الأمنيات في وطن مكبول يعزف فيه حبه في صدر يتأوه بصوت يحصل من ذوبان القلب تحت طاحونة الدم.

- **عمر:**

صديق كريم، وهو شاب جزائري كان يعمل صحفيا اغتيل أثناء مناوشات مع المسلح، وكانت عملية اغتياله مشهدا لاإنسانيا مرعبا رسمه الروائي بدقة متناهيه، حيث كان مشهدا محملا بمعنى الهمجية والحيوانية إذ "**أخرجوه بلا كفن مشهد يحلل الكلمات في اللسان عن وصف الجثة، الحزة من الأذن إلى الأذن، المحجر الأيمن بلا عين، الأنف مجذوع، يد بأصبعين والأخرى بلا أظافر، أثر بقر غائر في البطن، والعضو مجبوب، وسجل عزيز أن سبب الوفاة نزيف معمم**"[(1)]

إن مشهدا مرعبا كهذا يعود بنا إلى العصور السحيقة للإنسانية أين كان الإنسان يعيش في الكهوف مجردا من الشعور يشبه الوحش والغيلان، ورغم ذلك لا مناص من تصديق ما يحدث وما يروى، فقد نسج الحبر الإرهابي خيوطه العنكبوتية ليصبح القامع والقاهر مقابل المثقف المقهور والمهمش الذي جسد كبش الفداء، فلم تشفع له تلك الفروسية التي امتطاها على صحوة جواد ثقافته، كما ألقى هذا المشهد الضوء على الطبائع الشخصية التي يمتاز بها الإرهابي عن غيره، وما يعانيه الآمنون من القتل والذبح والرجم والهدم، وكيف تزهق النفس البشرية في عالم انحطت فيه القيم الاخلاقية، و تداخلت فيه المفاهيم.

لقد هيمنت أجواء الرعب والخوف وتمكنت من النفوس حتى باتت أشبه بمرض نفسي أو وسواس قهري، "**وقدر كريم أن حاجة عمر تلك إن هي إلا محاولة بحث عن شاهد كان**

(1) – الحبيب السائح: تماسخت ، ص60.

له في الكرة الفضية على صيرورته إلى حتف يدرجه العبث في مسراه الدامي ... فكبقية الركاب نزل من الطاكسي يداه على رأسه، عيناه في عيني أحد المسلحين يصوب لبطنه المحشوشة بعصبية الاستقتال، والمشهد الصغير المنعزل يتحول حشر قيامة. كل الوجوه، ثم لا وجه، وكل الفضاء بأشيائه ثم لا شيء غير الموت يراه يمر إليه عبر جيب قميصه حيث قرار الحكم بذبحه.."[1]

يتجلى في هذا المقطع الواقع اللامعقول و المزري الذي لا يحقق الحياة الكريمة للإنسان العربي، فجعله أرخص الأشياء التي لا قيمة لها، بسبب المتطرف الذي يملك سيفا مسلطا على رقاب الشعب، ولَكْمِ الأفواه ووأْد الكلمة في مهدها.

هذا المشهد الذي تفوح منه رائحة الموت والخراب يؤشر إلى مناخات الرعب والقتل والدمار، التي حولت واقع جزائر التسعينات إلى كابوس ثقيل لا يزال يسم حياة الجزائريين في الزمن الحاضر.

نكتشف من خلال المقاطع المستشهد بها واقعا مؤلما جرت فيه مجازر دموية، كشفت عن بشاعة ووحشية الارهاب، وذلك من خلال التعامل مع شخصية عمر وعدة شخصيات اخرى مثلت بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها، وهي وجه من وجوه معاناة المثقف فكانت هذه الكتابة ترجمة لأحداث نابعة من قلب اكتوى بنار الزمن المر؛ زمن الإرهاب والدم .

- **المكاوي:**

تبدو شخصية المكاوي ظاهرة بشكل ملحوظ في جل مشاهد الرواية، فمثل المكاوي نموذج الانسان الواعي المتمرد على الواقع المعاش شأنه في ذلك شأن بطل الرواية كريم وسرعان ما تتنامى هذه الشحنة وتتزايد فعالياتها من خلال التنفيس المستمر والدائم في ممارسة المحظور، وكان تمرده على الواقع كثيرا ما يجعله في حالة من حالات السكر وفقدان الوعي، والتي لم تكن سوى تنفيثا من نوع آخر عن أزماته النفسية المعقدة في ذلك

[1] – الحبيب السائح: تماسخت، ص 60.

الزمن الملوث بالدم والسواد و"**كانا قرآ خبرا مماثلا في جريدة شرقوسطية علقاه على مشجب عداء مجاني لم يفلحا في تحديد أسبابه خلال محادثة صباحية انتهت إلى الباستيس والفستق.**

- **هات الكيسان، وبعد؟**
- **من الآن؟**
- **أحرق همك قبل أن تحترق"** [1]

صور الكاتب المكاوي في حالة من القلق والاضطراب وسوء تقدير الامور، فبدا كمن يسعى ضد ذاته ومن لا يعرف ما يريد حقيقة من الحياة "**فدخل طفل يقود كهلا, تابعه المكاوي بانكسار متوقفا عن المضغ متنهدا ثم مازا من زجاجة الكوكا.**

– تعرف.. لم افسح للأولاد ان يتعلقوا بي أكثر, قمعت رغبتي في أي ارتباط زائد, قدرت دائما أني قد أفارقهم بغتة أو يغادرني أحدهم إلى الأبد أو أتغرب عنهم أو أدخل السجن أو ... أجن فحفرت بيني وبينهم في الكبد هذا الهامش كيلا أنهار في اللحظة القاضية " [2]

إن هذا المقطع وإن طال قليلا، يدل على مدى الاغتراب الذاتي/النفسي الذي بلغه شخص المكاوي إذ كشف عنه الروائي بدقة حين اعترافه لصديقه بحقيقة الشك للوصول إلى المستقبل المجهول في ظل هستيريا الموت, الذي لا يعرف أحدا له, فيتجسد خراب روح المكاوي؛ وهو يعيش حالة اليأس الذي صار يقلقه وينخر جسده في محيط عابث بالموت، "**في شارع ما تحت ظل مكيف بالإحباط سار المكاوي وكريم يتبادلان صمت الغربة، يطآن**

---

[1] – الحبيب السائح: تماسخت، ص113-114.

[2] – المصدر نفسه، ص 84.

حمأة غبن تغرق خطواتهما، وكان للمكاوي أن يستوقف كريم وينتصب أمامه زاما شفتيه صارما غشاوة إحباطه على وجهه" [1]

رصدت هذه الرؤية قمع الحريات ومصادرة الكتابات وإسكات الأصوات، مما ولد عند المكاوي مشاعر الانكسار والاغتراب والخذلان، والتي مبررها الوحيد حالة التشرذم والإرهاب الأعمى الذي عصف بهذا الوطن ومن ثمة بهذه الذات.

فعبر هذه الشخصية الصديقة للبطل "كريم" نكتشف أن الحبيب السائح يدين عنف الواقع بمظاهره المختلفة، وهو الأمر الذي عانت منه فئة المثقفين لا سيما رجال الصحافة والكتاب ورجال الفن والمسرح، فالمعاناة الفردية للشخص المثقف جاءت في درجة من الأهمية لا تقل عن معاناة الوطن ككل، إذ كثيرا ما ربط الكاتب بين حالة العنف التي يمر بها الوطن وبين الحالة المأساوية للمثقف فتربطهما بحبل تراجيدي واحد لا ينفك عن الألم والحزن.

- **الرجاع:**

شخصية من جنسية تونسية، إنسان ذكي، لاعب ماهر، يمارس نشاطه وفق ايديولوجية اعتيادية، هدفه التكسب على حساب الغير من خلال امتلاكه لدار النشر، فهو الذي اقترح على كريم ترجمة كتاب فكري لأحد الجزائريين المنفيين إلى اللغة العربية مقابل مبلغ مادي يعين به حوائجه، ويزيل عنه هم الغربة، لكنه لم يف بوعده بعدما ترجمه، "**فألقم الرجاع بسرعة فائقة كريم فكرة ترجمة كتاب فكري لأحد الجزائريين في المنفى إلى العربية... في الثالثة تسلم كريم الكتاب واعدا بأن ينجز الترجمة في الوقت المناسب على أن يتسلم نصف مبلغ التعويض بمجرد إنهاء فصلين من أربعة مرقونين"** [2]

---

[1] – المصدر نفسه، ص112.

[2]– الحبيب السائح: تماسخت، ص224.

تظهر شخصية السي الرجاع من فئات الشخصيات التي تتكسب على حساب فئات المجتمع الأخرى والتي تقترن بدلالة أخلاقية احتقارية سلبية استغلت ظروف البطل كريم من أجل الثراء والشهرة، فيصوره السارد رجلا انتهازيا مع مرتبة الشرف لا يردعه دين أو قانون أو عرف، بل إن ممارساته الضيقة الأفق في حق كريم شكلت مدخلا دفع به إلى الغضب والانتفاض،" **تلهى الرجاع عن كريم بتسوية شتاته على المكتب لا يتحدثان إلا قليلا بمجاملات منغصة، يضغط كريم أعصابه كيلا يبادر إلى مطالبته بالشيك، ولكن الرجاع فاجأهما قام مقدما له اعتذارا عن خروجه الحظة إلى ارتباط عاجل ... وكل ما علق بسمعه أنه يلزم إمضاء المحاسباتي الذي هو غائب، وأنه نسي أصلا الشيك في البيت، فأطلقها كرصاصة:**

-أنت تحاول أن تبتزني.

فتلون وجه الرجاع بسيما تفهم أبداه ابتساما رشح نفاقا لما تكثف في وجه كريم من غضب يسأله بخشونة.

وين عملي؟"[1]

رصد الكاتب عقدة النقص التي يعاني منها الرجاع وأمثاله الذين تسببوا في أن يقوم هؤلاء بإذلال غيرهم متى استطاعوا إلى ذلك سبيلا، فيظهر "السي الرجاع" من الفئات التي تعيش بطرق ملتوية تقوم على تغيير الرأي وعدم الثبات على المواقف، والاحتيال واقتناص الفرص والصفقات المشبوهة، فهو لا يؤمن بمبدأ الصداقة ولا يتأثر مطلقا بمصطلحات الكرامة والإنسانية، بل يحمل مشروعه الانتهازي أينما حلّ وكيفما تحرّك وذلك بهدف الحصول على منافع مادية.

يظهر سلوك الرجاع انعكاسا طبيعيا لما يختلج في الذات من حب الذات والمصلحة الشخصية، وفي هذه الرؤية يشير الكاتب إلى وجود مثقف ثوري ومثقف انتهازي، وهذا يعني

(1)-الحبيب السائح: تماسخت ، ص224.

أن مقابل كل إنسان واع قد يوجد انتهازي يقول اليوم ما ينقضه غدا، ويمارس لعبة التدليس والخداع، فلا ثقافة تردعه عن الولوع في خطيئة الارتهان لمصالح الذات الضيقة.

- **عبد الحميد:**

مثقف تونسي اتصف بصدق علاقاته مع الآخرين وإخلاصه لهم، شخص على مستوى عال من النبل والإيثار والعطاء، كيف لا وهو الذي احتضن كريم وصديقه المكاوي ووفر لهما مصروف جيبهما والإقامة بفندق باليما،" **وكان لهما أن يتحدثا حديث مثقفين عن مسؤولية المثقفين ولكن مستصعبين الظرف ينور أحدهما الآخر بأن كل شيء في المملكة يمر عبر بوابة القصر كما أن كل شيء في الجمهورية يصفى في مدخل الجهاز المركزي للحزب، ومستثنيين عبد الحميد الذي لتعامله معهما كصديق قبل كل شيء، بإحساس إنساني عالي الهمة. فقال كريم ثلاثة من عبد الحميد والمشكلة سويت..هاه؟**" (1)

نلمس من خلال هذا المقطع روح المؤاخاة والتضامن، التي تطالعنا من خلال شخصية عبد الحميد فهو خير مثال للشخصيات الطيبة التي تحب الخير وتسعى إليه، هذه الشخصية الجديرة بالثقة، والتي اتخذت من مساعدة الآخرين منهجا ثابتا لها في زمن النزيف المستمر الذي كانت تعيشه الجزائر في تلك الفترة الحرجة.

في مشهد آخر طافح بالمسؤولية يبرز عبد الحميد صديقا وفيا مخففا للآلام والأوجاع وسندا للبطل وصديقه، كما يظهر باعثا لأمل العيش بحرية بعيدا عن العنف والتطرف والتعسف والاضطهاد في زمن الإرهاب، الذي عاث فسادا في الجزائر وانتهك الحرمات وسعى إلى ضرب جذوره في عمق الكيان الجزائري وزعزعة الوحدة الوطنية" **وكان عبد الحميد كما خمن كريم والمكاوي، يشعر أن كل تلك الأعباء مكبوبة على رأسه فلا يتحصن**

---

(1)– الحبيب السائح: تماسخت، ص83.

أمامهم، حين يرى في ملامحهما تلك العلائم المكسورة المعفرة في وحل اليأس، إلا بصمت كابس على غير عادته المتفتحة فتشملهما حشمة مربكة"[(1)].

يعكس هذا المشهد معدنا أصيلا لشخص عبد الحميد، نبع الخير الذي لا ينضب وإنما يتجدد ويزيد تدفقه أكثر ليصبح بذلك قائدا لفعل الخير برقة قلبه، قلب أبيض في زمن السواد، يقترب من الأرواح التي تمر في حياته حد الالتصاق، قلبا لا يعرف الظن السيء ولا يعرف الخيانة، ولا يذيق سواه مرارة الغدر، بدأ بنقاء الروح، وانتهى بالوفاء.

نخلص إلى أن عبد الحميد كان نموذجا للشخصيات التي تسارع لترميم انكسار القلوب، الشخصيات التي تتحدث بنبض النقاء والحب والحلم، ولا تجيد التخفي والخفاء تفشل في ارتداء الأقنعة ولا تخذل عند الحاجة، في فلسفتها أمن بأن الإنسان مركز الكون، وفي سلوكها وضع الأصدقاء في مركز القلب.

رابعا- الشخصيات المتخيلة ودلالتها:

مع أن الشخصيات الروائية ليست إلا كائنات ورقية، لكنها تمثل أشخاصا وفق كيفيات ملائمة ومناسبة للخيال، فالشخصية الروائية شخصية تخييلية تستمد عناصرها من الواقع بحيث يقوم الروائي بخلقها فيمزج بين ما خيره في الواقع وما تحويه مخيلته من تراكمات ورؤى مستقبلية»[(2)]، كما أن الشخصية « ليست مجرد صورة لشخص مرجعي وإن كانت بتكوينها تحيل عليه، وهي بهذا المعنى ليست إعادة تركيب نسجي لما هو في الواقع المرجعي كما أنها ليست تسخيرا لموقف جاهز يعنيه المؤلف، بل هي عملية بناء وتكوين بوسائط تقنية تقوم في الرواية بمهمة الإحالة »[(3)].

---

(1)- المصدر نفسه، ص117-118.

(2) - ينظر: أسماء معيكل: الأصالة والتغريب في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011،ص129-132.

(3) - يمنى العيد: الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية) ، الفارابي، بيروت، لبنان، ط1،2011، ص 44.

والشخصية الروائية يمكن أن تكون تاريخية والأصل فيها الانتساب للتاريخ، بحيث يمكن أن تستند إلى مرجعية سياسية (الطبري– محمد الصغير...) ، أو دينية (الحلاج – أبو ذر الغفاري...)، والروائي استحضر هذه الشخصيات وغيرها بحسب ما تقتضيه العملية التخييلية باعتبار أن للرواية « قدرة خاصة على جعل شخصياتها مقبولة كأنهم أشخاص واقعيون يخوضون تجربة معاشة أو يمكن أن تعاش»[1].

ويذهب الدكتور عثماني الميلودي في كتابه العوالم التخييلية في روايات ابراهيم الكوني إلى أن الشخصيات التخييلية «هي مجموع الشخصيات التي ابتكرت ابتكارا، فإذا كانت هذه الشخصيات تمتلك الصفات المميزة للشخصيات الحالية فإننا ندرجها ضمن الشخصيات الممكنة. أما إذا لم تكن تمتلك هذه الصفات، حتى وإن نسبت إليها بعض صفات الشخصيات الحالية (كالكلام والتأمل وعقد المواثيق والإغاثة وغيرها)، فكل الشخصيات التي يبتكرها السارد وتمتلك قيمة حالية (مرجعية) هي شخصيات تخييلية» [2].

1–شخصيات مرجعية (personnges referntiels):

وتشمل الشخصيات التاريخية مثل" شخصية نابليون في رواية دوماس والشخصيات الأسطورية (كفينوس أو زوس)، والشخصيات المجازية أو الاستعارية (كالحب والكراهية)، والشخصيات الاجتماعية (كالعامل ،أو الفارس أو المحتال)، وهذه الشخصيات في معظمها تحيل على معنى محدد وثابت تحدده ثقافة ما، وقراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة"[3].

أ– الشخصية الأسطورية:(مقاربة المتخيل في شخصية هواري بأوديب ملكا):

---

(1) - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 300.

(2) – عثماني الميلودي: العوالم التخييلية في روايات الكوني، ص167.

(3) – ابراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ،منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال ،الجزائر, د/ط ،2002،ص156.

في رواية" الموت في وهران"، يعود المثلث الأوديبي إلى الاشتغال في صورته التقليدية فيتولى دور البطولة فيه الابن "هواري" كمتمرد على الأب، فالتمرد لم يكن في حياة الأب فقط وبالتالي فالتمرد كان مجرد رغبة مكبوتة وكامنة في لاشعور الابن، كما كانت في لاشعور الأب، لتظهر بطريقة صريحة أحيانا، وأحيانا أخرى إيحائيا من خلال الاعترافات الذي تمثلها الرواية، والتي مثلت نموذجًا مزدوجًا للاغتيال المعنوي للأبن والاغتيال الفعلي للأب، وعلى الرغم من النرجسية البعيدة التي تتجسد في الرواية فإن مؤلفها قدم من خلالها إخراجا اجتماعيا، سياسيا – إن صحّ التعبير – للعقدة الأوديبية، وذلك حين التوغل في البناء الداخلي للرواية وفّك مدلولاتها الرمزية، ولذلك سنسعى إلى تجاوز المعمار السردي للراوي والإبحار في أغوارها لفك شفرتها، وللوصول إلى ذلك سعينا إلى تأويل عناصر العقدة الأوديبية الثلاثة(الأب، الابن، الأم)لمنح عقدة التخلص من الأب المتجسد في الرواية بعدًا نفسيا اجتماعيا وسياسيًا.

تعد شخصية "الهواري" أهم شخصية في الرواية، فهي مركز الأحداث، ومركز العلاقات التي تعيشها في الرواية، وكانت هذه الشخصية التي تشبه إلى حد ما الشخصية الأسطورية أوديب تملك القدرة على منح رمز يحمل طاقات متفجرة قابلة للتفسير والإيحاء، أراده الحبيب السائح باحثا عن الحقيقة ملحا بالوصول إلى المعرفة، ويتجسد ذلك في جل تساؤلاته: "**فأنا إذا هو هذا المخلوق الذي أجاءته إلى وجوده نزوة أبوبن مبرمجين، مثل حيوانين، لإعادة إنتاجهما .فأي نصف مني من هذا الجسد هو لأمي والآخر لأبي، أي نسبة؟...وهو أنا إذا، من يتحمل تبعات هذا الشقاء أني قتلت، ليس كما قتل أبي، وأني زنيت وعصيت؟**"[(1)]

هذا الوضع الذي نتج عن عدم انفصال هواري عاطفيا وارتباطه المرَضِي بوالدته حتى في مرحلة البلوغ، وهو شعور هواري المماثل لشعور أوديب نحو والدته:

اسم الأم: بوذراع وهيبة.

---

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص58.

على خواء بقية الأوراق، حتى صفحة الطفل العشرين، أخطل ذهني سؤال الأربع زوجات والعشرين ولدا في دفتر عائلي واحد. كان يمكن لوالدي إذا، أن يجمع بين أربع أمهات فأضيع أنا بين خلق كثير من أبنائه وبناته فلا يكون لي ملجأ إلا أمي"[1]

لقد كان هواري يجاهد نفسه والآخرين بسبب افتقاده للتواصل الوجداني مع والده في فترة صباه، إذ لم يتسنى له معرفة قبر والده ولا بمعرفة أهله ونسبه، "**في تلك الليلة الباردة من بداية العام الجديد، لم أندم على أني لم أسأل أمي عن علامة واحدة تدلني على قبر والدي. فهل كنت سأقف عليه؟...**"[2]

الملاحظ أن العلاقات الأسرية في حياة هواري لأمر لا يمكن إغفاله، تحتل المكانة الاولى فيها مثلما احتلت المكانة الاولى في حياة أوديب ، لقد اختار الحبيب السائح أسلوب الاعتراف بالبوح بمشاعره المتناقضة اتجاه أبيه واتجاه لأمه وهيبة بوذراع، واتجاه نفسه للتعبير عن عقدة شعوره بالذنب ، ولكي يطهر نفسه من العقدة الأوديبية التي كانت تسيطر عليه من خلال كراهيته لوالده ومحاولة التخلص من هذا الشعور، فنتجت عنه عقدة الذنب في نفسيته ، وإن لم يقتله واقعا لكنه قتله صراحة في قلبه ومشاعره، حتى أنه لم يتأثر عند وفاته.

كما أن انجذاب هواري نحو والدته والشعور بالحقد والكراهية والمنافسة تجاه أي شخص يقترب من أمه فقد كان ينظر إليها على أنها هدية من الله للعالم وتجلى ذلك من خلال حواره مع حسنية حول ملابس أمه:

"كانت حسنية إذا خرجت من الحمام، في ليلتها الأولى تلك، داعبت القميجة بأناملها، ممررة إياها على نهديها وبطنها. ونظرت إلي ، ببسمة ماكرة:

---

[1] – المصدر نفسه، ص58.

[2] – المصدر نفسه، ص48.

"أمك تلبس الحرير؟" فرددت ، كأنما على غيرها:" لأن رجلا سخيا يكون عشقها وفي صدري اضطرام غيرة : لجمالها، هي تستحق ألطف من الحرير "[1]

هذا الانقسام بين الأب والأم الذي يدفع به إلى أولى حياة الوحدة، وتكون له علامة من علامات الشقاء تدفعه أن يجاهد باحثا عن ماضي أمه "وهيبة بوذراع" لوجود منظومة ميول داخل نفس هواري كتلك الشبيهة بتلك الميول التي دفعت بأوديب نحو والدته. ويبرهن هواري على ذلك من خلال ردود الأفعال العفوية تجاه بخته الشرقي من ناحية الحنان وحسنية من ناحية الميول الجنسية، وما تولد عنده من انفعالات نحوها مادتها الأحلام التي راودته في مرحلة ما: **"الآن ، على تذكارها ، تعاودني رغبة بكاء بقي حبيس صدري. إني أشعر بالرعشة ذاتها تسري في جسدي، كما لم أشعر بشيء مثلها إذ طوقتني من خلف، تحت المرش، وعضعضت على سلسة رقبتي "هدية؟" فعززت لها رأسي، على عجل من وجه بخته الشرقي أشع ثم توارى فتنهدت"[2]**

ويتجه كذلك أسلوب البوح للتعبير عن عقدة الذنب الموجهة نحو أمه التي أسقطها على الفتاة حسنية واندماجه الجنسي بها، في مقابل قوة اللاشعور التي مثلت النزاعات المكبوتة منذ الطفولة،« فمن المعروف أن عاطفة الحب الأولى عند الولد – بغض النظر عن كونه صبيا أو بنتا– تختص بأمه، وفي حين يكون الحب في الدور المبكر شديدا، يغار الولد من الأب ويعتبره منافسا له»[3]، ومن هنا يظهر أن حب الطفل لأمه أمر عادي ولكن حين يتحول هذا الحب إلى ميل جنسي تجاه أمه، وتكون الرغبة جامحة نحوها، فذلك غير عادي، وقد يكون دخل في الحيّز الأوديبي، وينتج عن ذلك كومة من الغيرة والبغض والكراهية نحو الأب أو أي شخص منافس له على أمه، كما يرى مذهب التحليل النفسي « بأن حب الأم هو موضوع الحب الأول والأصلي لجميع البشر، وأن الإنسان يخضع لعملية انشطار بين طلب الشهوة الجنسية، وتيار الحنان، حيث بإمكانه أن يوجه شهوته إلى مومس سواء أكانت

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران ، ص162.

(2) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص68.

(3)- سمير عبده: التحليل النفسي لروائع الأدب العالمي، منشورات دار النصر، لبنان، ط1، 1986، ص10.

رمزية أم حقيقية في حين يوجه حنانه إلى زوجة ترمز إلى الأم بما تحمله من رموز طهارة ووداعة وطيبة»[1]، وهذا ما حاول هواري تجسيده من خلال طلب الشهوة النفسية من حسنية، والبحث عن الحنان عند بخته الشرقي.

في مرحلة أخرى من مراحل بحثه عن الحقيقة، تؤكدها مشاعر الهلع والخوف التي تولدت عندما عاودته رغباته في معرفة علاقات أمه القديمة بالصعود إلى مستوى الوعي بهذه الصورة قد تبادر إلى ذهنه العديد من التساؤلات التي تبحث عن إجابات، "**لم أنتظر منها أبدا أن تحاول، إن هي اخترقت حاجز صمتها، أن تبوح لي بسرها مع من من الرجال تكون غفلت عن وقاية جسدها، لم تقل صراحة، وكنت أبغي أن تقدم على ذلك بأي شكل...**"[2]

هذه الروح الانهزامية طغت على سلوكات هواري حتى في علاقته مع أمه، فهو لا يملك الجرأة الكافية في حتى أن يفاتحها في موضوع أو يناقشها، ويحاول أن يبين لها مواطن الخطأ والصواب فيما تسلك في حياتها، هذا المستقبل جعلت منه التنشئة العائلية والرومنسية الأسرية مستقبلا يحمل هزات عنيفة منذ الطفولة بدءا من العلاقة بالأب معمر صفصاف، والتي لم تمر بطريقة سوية وتركت آثارها على نفسية الهواري في تعامله مع واقعه، وحكمه على الأشياء من حوله، فكل شيء حوله يدفعه إلى الملل والاكتئاب، كل هذه المواقف والضغوطات أوجدت حالة نفسية معذبة، ودفعت به نحو أتساع الهوة بينه وبين ذاته، فأضحى كابوس والده يطارده بينه وبين كل مهادنة أو مصالحة مع المجتمع.

ومن الأفكار التي تطرحها هذه الرواية أيضا، والتي تتداخل مع مسرحية اوديب قيمة الصداقة في حياة الإنسان، فحين ظن أوديب أن كريون قد تآمر مع تريزيساس عليه لاغتصاب الملك منه هاجم أوديب كريون، ودافع كريون عن نفسه، وعرفه أنه صديق له وهو ما فعله هواري تجاه صديقته بخته الشرقي حين عرف أن والدها من كان وراء مقتل

[1] – ينظر: خريستو نجم: في النقد الأدبي والتحليل النفسي ، ص9.

[2] – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص47.

والده معمر صفصاف لم يحرك ساكنا ولم يشعر بالغضب بل على العكس من ذلك، فمن حق الصداقة ألا يتسرع الصديق في الحكم على صديقه بظواهر الأمور، وقال له: إن من ينبذ صديقًا عزيزًا عليه فقد نبذ جزءًا مهمًا من حياته"**لم يكن مفاجأة لي، لأني كنت انتظرت أن يحدث ذلك يوما، أن بخته الشرقي، في نهاية تناولنا البيتزا المشتركة: كشفت لي : عرفت منذ أول يوم أن أباك هو الذي اغتال المدير برصاصة في الرأس. كما عرفت لاحقا أن والدي هو من قاد هجوم فرقته الخاصة على أبيك التي كانت قد تحصنت في سكنى بحي اللوز... مستنفرة ملامحي لشدي إليها**"[1]

ورواية الموت في وهران يتحقق فيها المثلث الأوديبي بقوامه الثلاثة :(الأم – الابن – الأب)، ويظهر هذا من خلال حب هواري لأمه، وبالمقابل كراهيته لأبيه، وكل هذا يمثل البناء النفسي العقدي لدى هواري بطل الرواية حيث كان يكره أباه منذ صغره، وذلك من جرّاء المنظر الذي شاهده في طفولته من قسوة أبيه على أمه وضربه لها ضربا مبرحا، هذا الوضع الذي أحال دون حصوله على حنان الأم فعوض هواري دورها وغريزته الجنسية اتجاه الفتاة حسنية، وكان ميله نحوها ميلا اتسم بالطابع الجنسي الذي عوضه عن دور الأم في المثلث الأوديبي.

رسم الحبيب السائح في روايته المصير الذي واجهه هواري، ولكن ضمن تغيير أساسي، أوديب الأسطوري ارتكب جريمة قتل الأب وزواج الأم بسبب القدر الذي رسمته له الآلهة، والكهنة كانوا وسيلة ارتباط الناس مع الآلهة، و لكن السائح جعل حكم التقدير بيد الله الواحد بدل الآلهة المختلفة وأكّد علي اختيار الإنسان في تقرير مصيره، فزمام الأمور في روايته، بيد الإنسان نفسه، وهو حرّ ومختار في ما يعمل كما جاء في دين الإسلام، فسبب المعاناة التي عاناها أوديب كان عدم الاستمداد من العقل الذي أعطاه الله للتمييز بين الخير والشرّ من جانب، و استغلال الكهنة مكانتهم بين الناس لجمع المال وتحقيق النوايا الخبيثة،

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران: ص107.

من جانب آخر، و في النهاية يفعل هواري الحبيب السائح ما فعله أوديب الأسطوري ويتّجه نحو المصير المجهول ولكن دون أن يفقأ عينيه.

- **مقاربة شخصية الإرهاب بشخصية الوحش الأسطوري:**

جماعة الموت أو حري بنا أن نقول "**الوحش**"، فالحديث عن الإرهاب « ليس حديثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها، فعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، لذلك فإن وقعه في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة التحريرية إن لم يفقه، ولكن انشغال الناس به في سعيهم اليومي وأرقهم الليلي، لم يمنع بعض الكتاب من تمثيله، بل إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصل منها»[1]، وقد رمز الكاتب لهذه الشخصية المتخيلة بالوحش في قوله: "**إننا لا نشرب سوى انتصارية الوهم بأن الوحش برأس واحدة ، ثم إننا لا نتصوره بما يزرع الرعب في القلب وبما يمكن للحدس أن يركبه لوجوه بشر ليسوا كالبشر، وتراهم في زماننا وفضائنا يحضرون مسلحين في زي شرطة أو درك أو جيش، أو يصادفون لدى حاجز مزور، تضورهم رائحة الدم البشري**"

هذه الشخصية الجماعية التي تمتهن حرفة القتل بلا رحمة أو شفقة فلا ترحم حتى الأطفال والنساء، تمعن في تعذيب ضحاياها وتنكل بهم حيث تأخذ صورة القتل الذي تمارسه هذه الشخصية أبعادها التخييلية يبرزها استعمال السيف، وانتهاك الحرمات وهمجية الضمير الخلقي الانساني: "**كان الوحش يرقب فرائسه الممزقة العادنة حاردا قواطعه. ندب التوت**

[1] – مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،
د/ب، د/ط، ص91.

فجيعته للدلب وجزر البحر، وكان الزمان نظر إلى نهاره وفرا معا بحثت صبية عن عين لها فلم تعثر على أصابعها، وتلمست جميلة بقية من نهدها في صدرها الممخور فتذكرتني ببسمة توديع حزينة وأسلمت، وكان سمير نسي أن يحمل رأسه بين كتفيه، فنظرت عيناه إلى بقية جسمه تهوي"[1].

هذه إحدى صور المجازر التي قام بها زبانية الإرهاب، وهي مجازر حصدت أرواح العديد من الأبرياء، طالت النساء والأطفال، ضحايا من الضعفاء والبسطاء الذين لا دخل لهم بالصراع، لكن الوحش حكم عليهم أن تكون لحظة الرعب والخوف مشهدهم الأخير في الحياة، لتبقى جثثهم دليلا على العنف الوحشي، وليظل من بقوا بعدهم أحياء ليبكوهم وينتظروا دورهم، في ظل وطن تركهم أفواها فاغرة بلا كلمات.

تلك المشاهد اليومية المأساوية عاشتها الجزائر وعانى شعبها الويلات لأكثر من عقد من الزمن، كانت الاغتيالات والتفجيرات تحصد أكبر قدر من الضحايا لتتصدر الأحداث، وتكون العنوان الرئيس لصفحة المرحلة، فتصبح بذلك أغنية الموت ورائحة الدم والخوف طابعا يغلب على يوميات المواطن الجزائري، هذا هو حال« الحياة التي استأثرت بها الآلهة، أما البشر فمآلهم الموت، لا شيء غير الموت الذي ينتظر الإنسان في كل ركن وفي كل يوم ينقضي من حياته يكون قد خطى خطوة نحو القبر»[2].

هكذا هو زمن الإرهاب زمان أدبرت فيه المواقف العدمية من زمن الحق الضائع حيث لا يعرف المقتول من قتله في عالم كئيب سوداوي يتجسد في غابة يفترس فيها الإنسان الكلب الإنسان الثعلب، وحيث تطحن رقبة كل إنسان آخر في ملحمة ضاربة من تطاحن الجميع ضد الجميع، ويتنفس هذا العالم الخانق بهواء رائحة الدم الثقيل، "**وحدها الدالية تعرش زاحفة عبر تقاطعات شباك الحوش. النوافذ كلها مسيجة، فمنذ وقت حاصر خوفه بحديد مطروق ضرب به وبين تسرب محتمل للوحش ليلا حين ينام، وفكر أن يكهربه، بل**

---

(1) – الحبيب السائح: تماسخت، 168.

(2) – مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص87.

وأن يزوده بآلة إنذار مبكر متصلة بالسياج، وقطع أن يمتد به تفكيره إلى نصب كاميرات"[1]

لا شك أن الوعي الذي كان لدى هؤلاء المثقفين- لا سيما الإعلاميين منهم- لم يكن يعجب المستفيدين من تلك الحرب، فلجأ الإرهاب (الوحش) إلى تصفيتهم، فاتخذ من نشر الرعب والخوف سبيلا لتحقيق مآربها، وكانت رسائل التهديد، الاغتيالات، والمجازر الجماعية، كلها أساليب تفنن الإرهاب في استخدامها.

وما زاد همجية هؤلاء الوحوش هو تعاملهم الشنيع مع الناس، وطريقة هجومهم المباغت التي تحدث عنها بطل الرواية كريم، بعد خروجه من محطة مدينة الشلف وسرد ما جرى له، حيث هاجمته هذه الجماعة بالأسلحة النارية من تحت معاطفهم وأجبروا الركاب على النزول، وبدأوا بتفتيشهم وإلقاء الرعب في نفوسهم، تحت صراخ وعويل النساء والأطفال والرعب، هاته الصورة ظلت عالقة في ذهن البطل راسخة في ذاكرته" **كأس فرغت لكن خزنت ما يكفي أن أتلف في قلبي هذا الخراب! فلا الكحول ولا أي حامض كان سيمحو من ذاكرتي صورة ذلك المسلح الكابوسية**"[2] .

تعكس هذه الرؤية مشاعر الخيبة والضياع واليأس والخوف المعيش في واقع العنف والانتقال من حالة الوعي إلى حالة اللاوعي، ووضع الجزائر التي وقعت لقمة سائغة في أيدي الجماعات الإرهابية، تقف في مقدمتها الجماعات المسلحة التي لا تحترم الأعراف والمواثيق الإنسانية، ولا القيم الأخلاقية الكبرى للكائنات البشرية، إنما عمدت إلى أسلوب القوة والعنف وانتهاج القتل والذبح وسيلة تبسط من خلالها نفوذها على كامل ربوع الجزائر، بهدف إرجاع الجزائر إلى عصر الظلمات والقهر الاستعماري، وكأننا حيال هذا الأفول الجزائري والعربي أمام حقيقة أكيدة ولدها خطاب **السائح** « حقيقة الموت في جزائر تغتال ناسها ومثقفيها وتغتال معهم أحلامهم وعشقهم. أوطان تنفي وتشرد وتغتال مبدعيها. تميتهم

[1] – الحبيب السائح: تماسخت، ص171.

[2] – الحبيب السائح: تماسخت، ص

في المنافي لتحتضن الفاسدين والمتاجرين بدماء الشعب، والساخرين من كل صاحب قضية » [1]، وهذا ما يبرزه الكاتب في قوله عن شخصية كريم :"**وكان رشيد في حي بن عكنون الجامعي قد دوهمت غرفته وفلقت رأسه، على التكبيرة بشاقور فاعتبرت الشرطة الحادثة معزولة لا سياسية وطوت الملف بعد أن أصدر مسؤول الإعلام أمرا بالتكتم، إيذانا ببدء اجتياح مواقع المتشيعين للشيطان الأحمر، كما يصفهم في تقاريره المشفرة** "[2]

تحول رجال الإعلام في ظل الأزمة الطاحنة من ناقل للوقائع إلى مادة إعلامية على الصفحات الأولى من ضحايا الإرهاب الذين لم يختاروا مصير الموت ولم يقرروه بأنفسهم، غير أن مهنتهم جعلتهم مشروع قتل في ظل الأوضاع المتأزمة التي عاشتها جزائر التسعينات ومن الملاحظ أن السائح أشار من خلال شخصية الوحش المتخيلة إلى دور الظروف الاجتماعية والسياسية في انضاج الأزمة، غير أنه لم يذكر بمستوى الصراحة السبب السياسي المباشر لاندلاع أعمال العنف، وربما تعمد إهمال السبب المباشر وعدم التركيز عليه، ليقول أن العنف الوحشي في الجزائر لم يكن سوى رد فعل لتلك الأسباب والظروف التي عاشتها الجزائر، وأن الانقلاب العسكري لم يكن ليخلق هذا العنف الرهيب لولا أن وجد أرضية خصبة.

يظهر من خلال ما سبق أن **الحبيب السائح** حاول تشخيص مرجعية ثورية أرادت تحقيق مآربها الشخصية دون الاهتمام بمصلحة العامة من الشعب، والتي كانت أيضا طرفا أساسا في معايشة الشعب العربي لسنوات العنف وتحولاته السلبية، كما تطرق إلى مسألة الانتماء الوطني من خلال شخصية تنوب عن المجتمع ككل، وهي شخصية المثقف كريم، هذا الشعب الذي واجه عدوا شرسا داخل الوطن الأم الذي كان دستوره الإرهاب وترويع أبرياء كل جنايتهم أن حظهم العاثر أوجدهم في اللحظة التاريخية الحزينة، وهي لحظة العشرية السوداء.

(1) – رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008م، ص221.

(2) – الحبيب السائح: تماسخت، ص69.

هنا يلتقي البطل الأسطوري والبطل المتخيل في كونهما مغتالين، الأول بالرؤية الأسطورية، والثاني بفعل ظرف مأساوي يتعلق بظرف سياسي صعب، على أن هذه المؤشرات النفسية الخاصة تنفلت من حقلها الذاتي لتشير إلى فضاء أوسع هو فضاء الوطن.

- **مقاربة شخصية البطل كريم بشخصية باخوس الأسطورية:**

باخوس أو ديونيسيوس "إله الخمر عند الإغريق، وملهم طقوس الابتهاج والنشوة يعلم الناس زراعة الكرم وصنع النبيذ من عناقيدها"[1]، وقد استحضر الكاتب شخصية الإله باخوس السلوب كإطار يهيكل به شخصية البطل، باعتباره واحدا من الآلهة التي أسطرت الحياة في زمن ما، ذلك المقدس الأسطوري مصدر النشوة التي تثور في أعماق الإنسان انفصالا عن زمن كرّس التشرد والخراب، وهروبا من حاضر ملطخ مشوه بالموت في وطن بائس يعم به الاحساس بالغربة لدى الذات، عندما تجد نفسها نشازا بين الركام، فتحاول التحليق في فضاء حر وجديد لا يطوله الموت ولا الجمود "**فبيقين صوفي زهد في أي عشق غير عشق العشيق حولت ولهي كله للمعسكرية، فالنبيذ آخر ما يفضل لطاقتنا المهترئة بالجنس والطعام أن تتحمله، تكون صدقت مرتين، باخوس وهو يعود إلى الأولمب يكون طيفه خضب مرتفعات معسكر، فأخصب تربتها تلك الكروم النبيلة التي تعطي هذا النبيذ السحري، آمن، ذك الليلة، أشرقت بفعله، معتقا في أقبية تغنيف، وكان لا ينقصك غير تاج المقدوني**"[2]

تبدو هذه السلسلة من الصور عبارة عن إسنادات لا يحكمها منطق معقول، فصرخة هذا المقطع لم يعد في سياقه صرخة مقصودة لقصة الأسطورة ذاتها بقدر ما هي صرخة عربية، فالبطل يستثمر مجموعة من الأشياء الحسية ليشيد بها عالما متخيلا يسعى به إلى بلورة رؤية خاصة تجاه عالمه الموبوء، ففي لحظة تداعى فيها هذا البطل الانتشاء وانخطفت

---

[1] – أمين سلامة: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للنشر، د/ب، ط2، 1988م، ص200.

[2] – الحبيب السائح: تماسخت،ص43.

فيها حواسه، اعترى البطل كريم تحول مدهش، حين صارت أعماقه تهدر بصوت يأتي من نأي الغياهب والحجب، حيث أسس هذا المقطع السردي على إشارة تناصية مع جانب من جوانب الأسطورة الإغريقية- **باخوس**-، وهي إشاعة أجواء النشوة وطقوس الابتهاج، وعدم الاكتراث بما يشاع حوله من أحقاد، إذ هوى البطل في لحظته تلك من أفقه الصاعد، والذي يتوافق مع موقف اللامبالاة بصيغة سكونية موجهة إلى تشبيه ذات البطل بالإله باخوس هربا من واقع العشرية السوداء، فكانت الاستعانة بالخمر غرقا في عدمية معتمة، في محاولة للخلاص المؤقت من ألم وهم الحاضر الأسود الموبوء والمزيف.

إن استدعاء الشخصيات الأسطورية واستنطاقها وتخصيبها في بنية النص، دليل على أنها" الأدوات التي نناضل بها – كما يقول مارك شور- من أجل أن نتفهم تجربتنا، فهي صورة ضابطة تضفي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفيا .. وبدون تلك الصور التي تقدمها الأسطورة تظل التجربة سديمة وممزقة" [1]

لقد استفاد السائح من التراث الأسطوري، ووظفه في شكل فني معاصر، انطلاقا من حسه الإنساني المرهف، ليعبر به عن الذوات الجماعية في همومها ومآسيها، هذه الذوات التي تلتقي في كثير من همومها وتطلعاتها مع ذاته المرهفة، والتي تعبر عن تجربة كاتب نجح في تقمص الشخصية أو تناول الحدث، ليعبر من خلاله تعبيرا غير مباشر عن إحساسه.

نلاحظ أن هذا الرمز الأسطوري حقق بواعثه وما يرمي إليه من خلال اتخاذه من طرف الكاتب معادلا موضوعيا للبطل كريم، حيث استطاع الكاتب من خلاله الإفلات من الرقيب ليقدم رؤيته عبر استدعاء بعض الرموز الأسطورية القديمة.

(1) – اسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية- المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1991م، ص691.

ب- الشخصيات الثقافية:

والتي مثلها البطل المثقف **كريم**، فـ: على الرغم من طبيعة البطل العادية على مستوى القول والفعل وحتى الملامح إلا ان السارد يحاول أن يضفي على شخصية كريم أبعادا متخيلة تعكسه سلوكاته، وتصرفاته وموقفه في الرواية، وأيضا تبرزها حالة اللاوعي والتداعي والهذيان الدائم، والإغفاءات التي تتشابه بين لحظة وأخرى، فهو كما تصور الرواية شخصية مثخنة بجراح الحاضر الآسي، مهووسة بالترحال، تعيش هستيريا الخوف من الموت الذي بات يلاحقها في اليقظة والحلم، فقد انغلق أفق الحياة أمامها وتشظّت ذاكرتها ليتحول المكان لديها متاهة وحش كاسر لا يرحم.

فحكاية البطل الكريم انطلقت من حلم مروع وصراخ عال مفاده:" **فصرخت فسمعت صياح ديك يشبه عويل الريح في تماسخت يوم رقان مرعبا بهول التفجير**"[1]

تشكل هذه الأحلام "صورة لذات الراوي في علاقته بأحلامه واستيهاماته؛ وفضلا عن ارتباط الحلم بالذات والغيب والصراع، ففي النص يتحول الحلم إلى مكاشفة وبوابة لاختراق غيوب الصحو بمعرفة الغائب والمغيّب" [2].

تعكس هذه الرؤية الوضع البائس المروع الذي يعيشه البطل في ظل جزائر التسعينات، التي انتشر فيها الموت والقتل، حيث بدت شخصية البطل شخصية غير مستقرة. بعد أن تلاشت ألوان الفرح والسعادة ووئدت الأحلام، فحلت محلها هذه المصائر المفجوعة التي حاصرت كريم وانفردت به بسبب هذه المصائر المتوالية، التي أثقلت كاهله، وأفسحت المجال له لينكفئ على ذاته ويصبح حبيسا لها.

برز بطل الرواية حائرا مشوشا تائها يبحث عن الاستقرار الذي فقده في الوطن الأم رافضا تلك الموت البشعة التي طالت ثقافة المثقفين، " **لانه لا يذكر أنه سخر يوما كما**

---

[1] – الحبيب السائح: تماسخت، بداية الرواية.

[2] – شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي– التجنيس– آليات الكتابة– خطاب المتخيل–، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د/ب، د/ط، 2002م، ص391.

بعض زملائه ، بتلك العبثية من مهنة الموت كما صاروا ينعتونها ، منذ اغتيال أول زميل لهم، وكان يزعم أنه أول من نحت لها اسم المحنة، متجاوزا كسر الساكن الاول التي لا يعوض عنها غير الشعور بمقاسمة الاخرين هلعك وغضبك ، والاحساس بأنهم هم الذين يتحدثون بلسانك ، مثلما سخر من ذاته اذ غادر المكتب لاعنا اليوم الذي وطئت فيه قدماه مدرج كلية الصحافة ، واجدا نفسه في حل من أي زمالة .وليدعوا أني فررت .كل لذاته والموت للجميع"[1]

في هذه الرؤية بدا التشاؤم واضحا مسيطرا على نظرات البطل، التي لامست سمات الرعب والخوف البادية على محياه، وكانت هذه أول اشارة لمحها في نفسه؛ أنّ الوضع أخطر مما كان يتوقع في عالم دامس لا يظهر على حقيقته، كان صعبا جدا عليه فهم ما يجري حينها، فقد خيم على عقله نوع من القلق، وكأنه غيمة سوداء عبرت على ناظريه في تلك الليلة الشبه مفقودة، ليصبح في حالة هلوسة وهذيان" **وحيدا مثل زبوجة حقلهم، كما أمه وأخت ولا عمة أو خالة نشرت له الإهانة في مساره أشراكها. كنت طائري الخرافي فلم أهو إذ عبرت بي إلى ضفة العزة. وكان على ظهر أمه يحلم بأن تطير به إلى ما وراء الجبل الذي يحد حقلهم، ولكن جاء العقاب الحديدي وفح ناره على صديقته وأحرق سهلهم**"[2].

من خلال هذا المقطع يظهر كريم كتلة من الفوضى الملتهبة إلى جانب أقصى حالات العدمية والانحلال، يخيم الحزن على مناخه رغم محاولاته الجادة للظهور بمظهر القوي "**فانكبس كيتيم وعاده حلمه بأن يتحول طيرا بلا منقار، شجرا بلا ورق، ماء في فضاء ورائحة نعناع، ولون زيتون**"[3]

ويمكن أن نمثل أيضا عن هالة الهذيان التي صاحبت البطل بقوله:" **أنا أهذي! صديقنا الذي باغتوه في بيته يوم عيد الأضحى ،كبلوه وأمام أطفاله نحروه وبصقوا أمامي**

---

(1)– الحبيب السائح: تماسخت، ص07.

(2) – المصدر نفسه، ص124.

(3) – المصدر نفسه، ص64.

دمه،" يضفي هذا المقطع الهذيان بعدا تخييليا على شخصية كريم يؤكد حالتها النفسية التي خلفتها الظروف، ويمعن السارد في إبراز الدوافع والأسباب التي أدت إلى تحول البطل إلى حالة اللاوعي بوصفه الطريقة البشعة لموت صديقه يوم عيد الأضحى الذي ينحر فيه خروف العيد، ينحر صديقه بطريقة تقشعر لها الأبدان، وهذا مما يجعل كريم يعيش حالة الحرقة والألم من فظاعة الوضع، وهي صورة مؤثرة ظلت تلاحق كريم في منفاه إلى المغرب وتونس.

رسم الحبيب السائح برؤيته هذه شخصية المثقف العربي عموما، والجزائري خصوصا التي تدين للمجتمع، وتعري ممارساته القمعية، وتبرز الزيف في وسط موبوء بالغربة والهامشية، وما سببته هذه الأخيرة من غرق في مستنقع المحظورات، والعيش في متاهات الوهم نتيجة ما تعانيه هذه الطبقة من تمزق وإحباط وشقاء في هذا العالم الذي يعاني حالة من الاحتضار.

كما أعطت الشخصية المتخيلة للبطل صورة عن وطن منكسر دمرته أيادي داخلية بالنهب والسلب فأصبح لا يحوي إلا الخوف والرعب والإيذاء، فحالة التشريد التي عاشها كريم جعلته" **يتفقد حرارة الهاتف قبل أن ينام غير ما مرة، ... وبين فتحات الشباك يتابع الحركة في الخارج، ثم يعود فيغلق باب الغرفة بالمفتاح، ويتوسد خنجرا اشتراه للتضحية مستجمعا ذرات من راحة بال متشظية، يطعن واحدا على الأقل فيردون آنيا عاجلا قويا، ما أشنع الموت ذبحا، طلقات ماحقة في الرأس أو في عمق القلب فموته حارة، حتى لا ألم بعد**"[1]

تأخذ هذه الرؤية بعدا ذاتيا متعلقا بشخصية البطل الكريم، حيث يعرض فيها العالم التخييلي من منظور داخلي ذاتي باعتبار أن هذه الشخصية تمثل البؤرة السردية المركزية من بداية الخطاب الروائي إلى نهايته، مما يهيمن الحكي الداخلي عليها الذي تتولى نظمه عبر

[1] – الحبيب السائح: تماسخت ، ص90.

استخدام ضمير المتكلم كما يظهر ذلك في حديثه مع صديقه عمر حول الوهم الذي يعيشه:" **يقضني أني رضيت الانزلاق إلى رداءة الخيال، لكن يعزيني أنك رأيت رفيقك في الخلية السبيل إلى حيث يسكن شيطان أخته لما طلب إليك إن كنت تملك بقية من ويسكي يشرف به احتفاءه بعيد ميلاده**"[(1)].

مما سبق يبدو لنا السارد بمثابة العامل الممثل لبطل الرواية الذي يتخذه أداة فنية تخييلية، كما تظهر في حضور الذاكرة عند الحبيب السائح جدلية معقدة، يستعين فيها بتيار التداعي، ليغرق من ذاكرته الخصبة تحمله إلى عالم آخر لتصبح هذه الأخيرة معبرا يربط بين ألم الحاضر وألم الماضي، فيود لو يخلق بدون ذاكرة مناشدا النسيان، لكن هذا الأخير يتحول عنده إلى ذاكرة أخرى، وربما يعود ذلك إلى حياة الحبيب نفسها إذ بدأت بطفولة مطاردة بهول حرب المستعمر إلى فترة مجنونة بحلم الجماهير الذي تحول إلى تعاسة، ثم كهولة ماسورة الأفق ذات ضبابة تبددت فيها الأحلام والآمال المتعلقة بهوس فكرة البقاء في مقابل الموت وبعث الجنس البشري.

بهذا السرد الروائي لهذه الشخصية البطلة تمكن الحبيب السائح من كشف معاناة شخصية كريم، وضبط ملامح توتر علاقاتها بالشخصيات الأخرى، وخاصة علاقته مع الوطن الذي صار يمثل صورة فوتوغرافية ألوانها القسوة، والخوف الذي وصل حد مغادرته إلى المغرب، مما أدى به إلى الشعور بالانكسار والاحساس بالهزيمة المطلقة، ثم الاستسلام إلى الموت.

ربما نفسر جنوح الكاتب للتخييل من خلال شخصية البطل، يوحي برغبته في توثيق جزء من حياته الذي يتقاطع مع حقبة حساسة شهدتها الجزائر في تسعينيات القرن العشرين، وهي حقبة تميزت بتنامي العنف الذي كاد يقضي على مقومات الدولة الوطنية وقد شكل

---

(1)– الحبيب السائح: تماسخت، ص55.

المثقف ضحية بامتياز، لهذا الجنون الذي اغتاله نفسيا ودأب على اسكات صوته بالترهيب والتخويف، فلاذ بالصمت والصبر حينا، والمدارة حينا آخر، والمنفى القسري حينا ثالثة.

ج-الشخصيات التاريخية:

نلحظ أن الشخصيات المتخيّلة التي وظفها(الحبيب السائح) في الرواية، والتي أعطاها دوراً مهما فيها، هي شخصيات تحاول أن تحاكي الواقع وتتلبس ثوب التاريخ، ولذلك وظفها كرموز جسَّدت منظوره الخاص للوقائع والأحداث، باعتبار أن الروائي يتخفى وراء شخوصه ليبث من خلالها أفكاره. ومن أبرز الشخصيات التاريخية ذات البعد الواقعي التي وظفها الكاتب في رواية تماسخت نجد:

- **الزعيم هواري بومدين:**

تأخذ هذه الشخصية المتخيلة دلالتها السياسية من خلال الواقع الذي عرفته الجزائر نهاية السبعينات" فالرواية كما يذهب الأستاذ مصطفى فاسي« تطرح ونؤيد مشروع السلطة ورؤيتها»[(1)].

هناك شوق لمرحلة **بومدين،** قائم على خلفية حاجة الجزائريين إلى زعيم بموصفاته لكنه شوق متعفف عن التحقق، وسيظل لهفة إلى زمن ولّى، وفي قول الحبيب السائح إشارة إلى أن الشعب الجزائري لا يزال تحت تأثير صدمة وفاته،" **بعيدا عن السقيفة كان قاطع الوزير المقال فحط عينيه فأعرض عنه يتقنان لعبة التجاهل، يمحوان في لحظة أعوام الجامعة السبعينية وإرساليات التطوع وأيام ندوة الشبيبة الأولى التي كان الزعيم خلالها أكبر فيهما وفي عمر، في المئات في الآلاف، الحلم بكبر السماء**"[(2)]

ففي قوله إشارة إلى مرحلة ما بعد وفاة الرئيس الراحل بومدين، حيث بدأ التنازل والانحراف على المسار الاشتراكي الذي انتهجته البلاد، وكيف شكل اغتياله عقدة لكل

[(1)] – فاسي مصطفى: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م، ص84.

[(2)] – الحبيب السائح: تماسخت، ص171-172.

الجزائريين، تجلت في وقوف التاريخ عندهم في مرحلة حكمه على ما فيها من نقائص لا يمكن انكارها، ليس فقط لكونها تعبر عن مرحلة عزة وانتصارات وبناء، ولكن لأن الشخصية الجزائرية في فترة حكمه عرفت تضخما للذات لم تعرفه قبل، انتهى بها إلى حالة مرضية وصلت إلى درجة الفخر والتعلق بإنجازات موعودة ارتبطت بالمشاريع التي حققها هذا الزعيم،" **مؤجلون جميعا؟ لا أنيس له غير كأسه، ولليله لا يدري ساعة في أضواء لا تزال متقدة، وثقل يصعّده بدءا بركبتيه، مع بوبوف حين تشرب مستحضره المقطر، الفودكا خاصة، تفند زعمي: تبدأني السكرة من هنا، واضعا يدك باسمك على أم رأسك، قتلوا زعيمهم، الملك الاحمر، مثلما اغتلنا رئيسنا على المباشر**"[1]

يحاول السائح من خلال قوله هذا الاقتراب من الواقع السياسي الوطني في هذه المرحلة ليعكس بعض تناقضاته، فيطرح إشكالية ازدواجية السلطة، وانقسامها على نفسها بين مساند للخيار الاشتراكي ومعارض له، فيشير عبر هذه المكاشفة إلى التيار الرجعي البيروقراطي الذي يقف من أجل مصالحه الخاصة ضد مصلحة الشعب العامة، «وهو تيار مستفحل أدت تجاوزاته وخروقاته لتعفن السلطة ووقوعها فريسة سهلة لأطماع هذه الفئة البيروقراطية»[2]

وتتجلى الوطنية في النزوع المستمر لشخص الزعيم "**هواري بومدين**" الذي تنسب له حسب الروائي أزهى فترة عاشها الشعب الجزائري بعد الاستقلال، باعتباره راعيا للاشتراكية، ومدافعا عنها في زمن غير ذاك الزمن الذي فيه:" **افتقدت الأروقة الجديدة وأسواق الفلاح مهرة التجارة فانقرضت ورجع عمالها المحتالون إلى سيبهم يتمنون أن لو عادوا يوما إلى الرعي أو الخماسة كما كانوا قبل أن يسحرهم سراب جنة الزعيم**"[3]

نلحظ أن في هذه المقاطع إشارة إلى حكم الزعيم الراحل هواري بومدين، الذي ترك في الوطن العربي ولمصلحة الجزائر سمعة بلاد كانت سندا لكل ثائر على الظلم والطغيان،

[1] – المصدر نفسه، ص137.

[2] – الأعرج واسيني ، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق، دمشق، 1983م، ص19.

[3] – الحبيب السائح: تماسخت ، ص39-40.

حيث أثبت قدرته كسياسي جزائري على فرض واقع محلي ودولي وإقليمي اعتمادا على قناعات مستمدة من الوعي بالتاريخ، وتوظيفا لمقدرات شعب شجاع ووفي هذا في الوقت الذي يواجه فيه قادة العشرية السوداء الفشل الذريع بالرغم من تغير الظروف إلى الأحسن.

- **أحمد زبانة:**

البطل الذي كانت نهاية حياته بالمقصلة، التي دشّن به أسلوبا جديدا، ابتكرته وحشية فرنسا الغاشمة لتتخلص من الوطنيين الذين دوخوها بنضالهم، فأكثر ما عرف عنه أنه شاب وطني تعتلج في نفسه عاطفة الحب لوطنه، فكان كلامه تشنيعا على الاستبداد وشعاره دائما، المنايا ولا الدنايا، النار ولا العار فلا عز إذن أن يصمد أحمد زبانة للتعذيب الجهنمي وهو الذي تصرخ في عروقه دماء الجزائر. فلا يزال إعدامه يسيل الكثير من الحبر في كتابات الأدباء الذين ارتبطوا بأوطانهم ارتباطا لا يمكن الانفلات منه إنها شخصية(**أحمد زبانة)** بكل هالتها البطولية التي طالما كانت مبعث فخر في نفس كل جزائري، وحافزا مثيرا للروح الوطنية ولأمجاد الانتماء العربي الإسلامي الأصيل هذه الشخصية التاريخية المتخيلة التي حاول الكاتب من خلالها أن يقدم عملا متميزا في طريقة بناءه الفني جسّد من خلالها واقعا روائيا مفعما بروح التجريب والمغامرة ومكسرا بذلك أفق انتظار القارئ.

تتناسق عوامل الاختلاف والائتلاف بين شخصية الشهيد **أحمد زبانة** والشعب الجزائري، ليسير العمل الروائي وفق البنية الترميزية التي يقصد الكاتب إلى ابراز مقولته السردية من خلالها، خاصة من زاوية استدعاء الموروث التاريخي، لا لغرض تصويره تصويرا فوتوغرافيا، وإنما لنقده بوعي فني جمالي متميز من أجل إنتاج نص يلمح إلى موقف أو مواقف تكشف خفايا الواقع والتاريخ.

يبدو أن هذه الصورة، لها وظيفة تاريخية حاول من خلالها الكاتب القبض على تلك اللحظات الهاربة " **فبرقعت التأثر الكاذب تستوقفه عاهرة بمساحيق لوجه شريف فصوب وجهتها بإشارة من عينيه نحو زنزانتها المتعيشة على النسيان جدرانا تخبئ رائحة الشهادة لتتلمس في ثناياها أنفاس زبانة، لعلها تصعق ذاكرتها فتستعيد الذكران فالمقصلة لا تفتأ**

تنتحب مثلما الجلاد ينشج، مثلما الله أفقد الفقيه المتعاون عين قلبه فصحف آية فحلق الكتاب من صدره"[1]

تعكس هذه الرؤية شخصية تاريخية رمزية تخفي بين طياتها بعض الوقائع والأفكار التي تستبد بالفكر العربي أو بالفكر الإنساني، الذي يتحول فيه الإنسان المفكر الواعي إلى كبش فداء في أيدي قصار الأفق، ومحدودي التفكير أمام الإنسانية التي ضحت بنفسها من جديد كي تحفظ كيانها الفعلي الذي يتساوى فيه مصير الفرد مع مصير الجماعة حينا، ويتعدى مصير الفرد مصير الجماعة حينا آخر، فتكون المقصلة تلخيصا لفكرة بقاء الجماعة التي ينحدر منها.

تنبثق الرؤية الكشفية من خلال شخصية "**أحمد زباناّ**" التاريخية باعتبارها صورة دالة على تضحيات الشعب الجزائري الذي وجد نفسه داخل الثورة الدموية دون تخطيط، فقد ربط الكاتب بين الشعب الجزائري وموقف الشهيد زبانا، فكلاهما ذاق ويلات التعذيب وكلاهما نفي من بلده، وهنا تتلخص زاوية الرؤية الكشفية التي تصف حالة إنسانية تعرض إليها واحد من الشعب، إلا أنها ليست حالة فردية، بل حالة جماعية يتقاسمها أفراد الشعب الجزائري المجبورون بالقوة والدم على دفع ثمن جزائريتهم أمام وحش المستعمر والإرهاب، كما أن النتيجة اللاّمنطقية التي تعكس استراتيجية الكاتب لإيصال فكرته هي أن الاستشهاد ضريبة ما زال يدفع ثمنها حتى الشهداء في قبورهم.

كما استطاع **الحبيب السائح** من خلال شخصية **أحمد زبانة** أن يحقق الفجوة الصادمة بين حقائق الواقع والتاريخ، والعكوف الفني على صناعة التماهي بين الماضي والحاضر واستدعاء التاريخ، وإعادة صياغته بما يتلاءم والقارئ في سبيل بلورة الرؤيا التي حققت كشف الحاضر واستشراف المستقبل.

د- الشخصيات الدينية:

[1] - الحبيب السائح: تماسخت، ص34.

- **هابيل:**

اسم قديم قدم الإنسانية نفسها، يفرض نفسه علينا طوعا وقسرا، سخطا أو إشفاقا يرحل بنا إلى دهاليز الذاكرة إلى ثاني مأساة عاشها الإنسان بعد مأساة طرده من الفردوس.

تناول **الحبيب السائح** جانبا من معاناة الإنسان من خلال تناول ظاهرة الظلم من بداياتها الاولى فتتظافر هذه المقتطفات الحكائية لترسم صورة حية عن هابيل الحبيب السائح التي لا تكاد تتفق مع هابيل الأسطوري في موضع حتى تختلف معه في مواضع كثيرة تؤكد خصوصية هابيل الجديد، فأهم الموتيفات المشتركة بين هابيل الأسطورة وهابيل **تماسخت،** هما موتيف الاسم، وموتيف الإخوة الأعداء، وفق نسق صوري جدد فيه غريزة الشر عند الإنسان، "**يحشرج فيه مثل هابيل: وأنا النسيان يخزيه الندم على أنه لم يقض نحبه مثلهم بشهامة الرجال، فلا ينفك من الانقباض فيروح يعزي نفسه المهلهلة بخروق التفلسف، أي معنى لموتهم إن لم يكن غير العبث مادامت اللاقضية؟**"[(1)]

ففي هذا المشهد مطابقة لباطنية معينة، تنظر إلى الأشياء وإلى العالم من منطلق تأملي، يحفر عميقا في الذات المفتونة بالشر افتتانها بالخير، والتائقة للفضيلة توقها للرذيلة،

لم يكن أمام **الحبيب السائح** إلا أن يجلب هذه الصورة لروايته، ويرمز بهابيل وقابيل إلى قوى الخير والشر في العلاقات الثنائية، فاستخدم رمز هابيل رمزا للضحية، وانطلاقا من هذه الفكرة، ومجاراة للأوضاع السياسية المتوترة في فترة التسعينات، رمز للشعب الجزائري المغلوب على أمره بهابيل، وجماعة الإرهاب بقابيل، ولعل إنسانية السائح ومعاناته على مدى تاريخ العشرية السوداء بصفته شاهدا عليها، هو الذي ساقه إلى أن يتخذ من هابيل رمزا تراثيا لمعاناة الإنسانية.

(1) –الحبيب السائح: تماسخت، ص16.

هذا الصراع بين الخير والشر، بين البراءة والظلم، حول الواقع إلى كوابيس مدمرة للذات، ولد هذا التجاذب بين التخييل والقوة ثيمة للتحول، استعار له الروائي نموذجا هابيليا، سقوطا في العماء، انسحقت تحته الذات البريئة.

إن الروائي في تحديد سؤال الكينونة وسؤال المصير، أمكن له أن يتناول من خلال قصة "**قابيل وهابيل**" التعبير عن زاوية تناول الفكر المعاصر لإيديولوجية الشر الأخلاقي حيث أخرجه من مجرد إطاره الديني التقليدي المتجسد في مخالفة الله وأوامره ليحمله التجربة الإنسانية، ويحصره في نية أذى الآخر، والمساس بحريته وكرامته وراحته، لأن الشر يظهر بوصفه كتلة سديمية عمياء، لا شكل له ولا صورة محددة ، فهو يبقي بظلاله على الوجود الجزائري، ينسج عليه خيوطه، ويحفر فيه أخاديده، وتتشعب دروبه في شكل متاهات تمتص النفس، وتشل العقل، وتنخر الجسد.

- **الحلاج:**

وهو من أعلام التصوف، إذ برز الحلاج في هذه الرواية رمزا لتحمل العذاب والصبر عند الصلب، دلالته في الرواية أن قتل المثقف والتنكيل به ليس وليد الحاضر وإنما هو ضارب في جذور الماضي والتاريخ، وهذا ما يبرزه قوله: "**فكيف الظلم بعد ان حرم الخالق على نفسه الظلم؟ قلت فما بالك النكل مستمرا، إنني أرى أخشابا منصوبة للصلب هناك. قال : التفت فذا الحسين بن منصور الحلاج بعد قضائه ثماني سنين في غياهب السجن يقاد اليوم ليقتل قتلة ما قتلها انسان .قلت وعلى الملإ؟ قال: تسمع شيئا؟ قلت. أسمع لفحة السياط. قال: أسمع أنينا؟ قلت. أسمع صيحات المحيطين**"[1]

في هذه الرؤية دلالة وظفها المبدع الحبيب السائح ليخفف من محنته النفسية نتيجة الراهن الفاجع، حيث استخدمه كقناع مسكون بروح التمرد والرفض، ويبدو أن اقتراب

[1] – الحبيب السائح، تماسخت، ص143.

شخصية الحلاج في كونه شاعرا رافضا في الماضي قد أعان الحبيب السائح للتعبير عن رؤياه في الحاضر.

كما جسد في مقطع آخر صورة الصراع بين الحياة والموت، صورة المعاناة والمقاومة البطولية لمظاهر الظلم والطغيان والفساد، صورة النفي والغربة من خلال قوله:" **وكان الوزير أبو حامد بعد محاكمته الحلاج حاول التنصل من تبعة إعدامه فألقى بهذه التبعة على عاتق الجميع، فقد جمع الشهود والفقهاء الذين وافقوا على إعدامه.. وأوعز إليهم أن يجتمعوا حول المكان الذي صلب فيه وأن يصيحوا: نعم، أقتله في قتله صلاح المسلمين**"(1)

اللافت للنظر أن الحبيب السائح متأثر بموروث الشعراء المتصوفين لما يرى فيهم من حقائق العالم، والرؤى الثورية، والإبداعية فالإشارة إلى صلب الحلاج هو قناع تخفى الكاتب وراءه محاولا سحبه من الماضي ليلامس الواقع المعاش، ويتكلم من خلاله عن الأوضاع العربية وجيلها المهزوم، فكانت قصة مقتل هذه الشخصية التاريخية إعادة إحياء لأفكار الحلاج الذي واجه الحياة والموت بنفس الحالة النفسية لبطل الرواية والذي مات في سبيل الكلمة، وعجزه الفادح عن تحويل هذه الكلمة إلى فعل كما هو الحال عند الحلاج. فالأمر إذن هو قضية صراع بين القضية الضرورية تاريخيا وبين الاستحالة العملية لتحقيقها، وعلى صليب هذا الصراع يتمزق البطل كما تمزق الحلاج.

يبدو أن قصة صلب الحلاج هي مأساة وأزمة مثقف في عصره، أسقطها الحبيب السائح على شخصية البطل المثقف كريم في تسعينات العشرية الدموية، وربما كان توظيفه للتصوف نتيجة حتمية لتساؤلاته الكثيرة وتأملاته في زمنه الجريح، وهذا ما يوضحه تساؤله حول مقتل شهاب الدين السهروردي: "**استوقفني الشيخ وقال لي. انظر المقتول، كذا يلقب ، يحي شهاب الدين السهروردي، وحيدا على ذلك السطح اختار موته عليه صوما. فقلت**

(1) – المصدر نفسه، ص143.

ولماذا يقتل صبرا؟ فقال. كي يهزم غرماءه الحاسدين والمفتين المأجورين، ثم جاء البصير ابن المعرة ليطعن في جهادهم بالعقل والكلمة ساخرا... فقلت. أخطأ المعري يا سيدي مصابه إذا عمم. فقال. يحدث ذلك للألمعيين أيضا. فمن تصايح في دم الحلاج كان سيصيح بالحماقة نفسها لو صلب المعري: في صلبه صلاح المسلمين"[(1)]

ومن هنا نلحظ كذلك أن هذه المقاطع عملت كبطانة داخل بنية النص، بالإضافة إلى أنها مثلت مجموعة من العلامات والرموز، والتي تجلت في صيغة تحولها وتنقلها داخل الثقافة من جهة، ومن جهة أخرى قد أعطت الرواية ثراء وتنوعا أخرج النص الروائي من السردية الرتيبة، من خلال مزاحمة التاريخ في وظيفته،" **قلت لك، جماهيرك، ولكن تبصر في هزيمته إياهم وزيرا وفقهاء مأجورين ودهماء...كان، خلال صلبه، كلما قطع مفصل من مفاصله تبسم**"[(2)] ، فكان الحلاج بمأساته هو الصدى المشوه لواقع مشوه عكس واقع التسعينات، والتي حضر فيها التصوف شذرات حكي تستعيد مصائر الفاجعة التي انتهى إليها عدد من أعلامه كالحلاج، وهي مصائر أعاد الكاتب انتاجها بغية إضفاء طابع المفارقة عليها بتحويلها من السلب إلى الإيجاب ومن الانكسار والعدم إلى الانتصار والوجود والبعث

نخلص إلى أن الحلاج كان قناعا موضوعيا بديلا للكاتب في معاناته، ولعله أيضا تجسيد لأزمة المثقف ومأساته الخاصة، والتي عبر من خلالها عن اختلال موازين الحياة من خلال تعميق أزمة البطل، فهذه المعاناة التي قدمها الكاتب لشخصية الحلاج أراد منها إسقاطا على واقعنا بكل ضبابيته ومأساويته المشابهة لزمن الحلاج، ليقدم من خلاله نموذجا تاريخيا متمردا على فساد السلطة، مع تأكيده على فكرة القمع ومصادرة الحريات وإن ما يحسب للكاتب هو قدرته البارعة على تحريك هذا النوع من الشخصيات التاريخية.

---

(1) – الحبيب السائح: تماسخت، ص144.

(2) – المصدر نفسه،ص143.

- **شخصية المريد*** :

وهي شخصية رمزية ارتبطت بالبعد الصوفي الذي تنتزع إليه الرواية، ويمكن أن نمثل لهذه الشخصية الاعتبارية بهذه الصورة المشهية التي يمتزج فيها الخيال بالوهم والأسرار، «والسرّ هو فيض الأنوار الإلهية، يرد على العبد إذا سرى في ذاته وقلبه وحمل الذّات على طلب الحق ومتابعته (...) والسرّ ما يقذفه الله في قلب العبد من الفُهوم. ومنها ما يُعرّف العبد بما يريده الله من تعاريف»[1]"، **فضرب المريدين على دفوفهم ضربا موقعين بأرجل كأنها لعفاريت، وزن الرقصة حتى لا إحساس بالأرض من تحتهم فعاود أخذها فتهاوت فزأر ورج جسده راميا رأسه خلفا مادا يده في استسلام لها، فتنزع المحرمة عن رأسها أصابع جان، وتنثر شعرها على صدرها فداخلته فوحوح مشرملا العمامة مخللا شعره نفضة حصان فاستوت منه خصلة على غرته"**[2].

هذا المقطع السردي يترجم البحث الجماعي عن التطهير الروحي والابتعاد عن وباء الراهن، فلم يجدوا أمامهم من ملاذ ولا مقصد غير هذه الحركات لينشدوا فيها الراحة والسكينة، فتوظيف المريد في السرد ربما يشير إلى رمزية المعاناة التي يعيشها الإنسان العربي، وخاصة عن تداعي القيم وتراجع الأخلاق في المجتمع الجزائري، فاختار الكثير منهم حياة العزلة، إذ يقول السارد:" **يرجع قرع العقيق أزيز انكسار الصوت، تقيم لحنجرة المقدم ميزانا يوزع عليه ترنيمته المبحوحة، يصعدها درجات في سلم النقر حد استشعار نشوة العبور خلاصا من ثقل الجسم، وضغط الزمان وأسر المكان"**[3].

* – المريد: وهي تسمية مشتقة من "الإرادة" التي هي ترك ما جرت عليه العادة، ومفارقة حظوظ النّفس، ونهوض القلب في طلب الحق، فبهذه الإرادة يتجه 3 المريد إلى صحبة شيخ الطريقة » ، عبد القادر الجيلالي: الغنية لطالبي طريق الحق، تحقيق فرج توفيق وليد، ج3، مكتبة الشرق الجديد، بغداد، 1988م، 266.

(1) – أيمن حمدي: قاموس المصطلحات المتصوفة "دراسة تراثية في اصطلاحات أهل الصّفا من كلام خاتم الأولياء"، دار قباء للطباعة وللنشر والتوزيع ، القاهرة، (د/ط)، 2000 ،ص6.

(2)– الحبيب السائح: تماسخت، ص56.

(3) – المصدر نفسه، ص45.

لعل الحبيب السائح من خلال رؤيته هذه يؤكد على تلاحم وتفاعل كل المعاني المؤكدة لإنسانية الإنسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا، فَسِرُّ إشكالية رقصة جسد المريد بين الأرض والسماء، تعبر عن روح انسان أحب الأرض التي أنجبته واحتضنته، وزرعت في قلبه نبتة ورد لا ترتوي إلا بندى السماء، ولا تتلون إلا لعين تدمع عند الفراق، ولا تتعطر إلا لعاشق يجيد الانحناء أمام محبوبته،" **يترادد صدى غياب في حرور الأصوات المهزوجة إلى السماء، مخترقا صف الجماعة على شوك الغواية يجذ خطواته مادا يده إلى حورائه كوكبا داني العلق فأحسته لهيبا إذ لامس بشرتها، يده الأخرى نحو سماء ثانية، بفم فاغر على فجعه، ليغمرها في هبة إعصاره الشبقي نفحة نار فتلوى مكتويا ناخرا أنفاسها المعطرة مجهشا.**

-حيي"[1].

وعلى هذا الأساس تؤول هذه النّزعة المتصوّفة، إلى نص بديل، يحاول قراءة الواقع وفق رؤية تأملية وجدانية، تحاول مكاشفة الحقيقة وفق رؤية فنية تعانق المطلق، وتسعى إلى أن تكون بديلا عن المواضعات الروائية المتكلّسة، وذلك من خلال الاشتغال على الطقس الصُّوفي كمتخيل سردي، يضفي على النص الروائي حركيّة وتجدّدا، وهو يعرّي واقعا ينوء بقيّم مقوَّضة، ويقف أمامه في مواجهة مدعومة برؤية تأمّلية، تطاول تغيير ملامح اليومي، وتتكئ على سند صوفي يعكس إرادة دينية فوقية.

وإذا كان النّص الروائي يستبطن رؤية فنّية قبل كلّ شيء، فإن هذه الرُّؤية في رواية "تماسخت " تمتزج برؤية صوفية في إطارها العام، تسائل الواقع، وتسعى إلى امتلاك حقيقة المجتمع الإنساني المتكامل، ضمن فضاء اجتماعي متخيّل، يعضده طقس صوفي ساهم في تدفّق الدلالات وتشكيل بنية روائية ذات نسج لغوي، ينفتح على التّعبير الصُّوفي وذلك

---

[1] – الحبيب السائح: تماسخت، ص46.

باعتبار الثقافة التراثية، باتت أرضا خصبة للممارسة الفنّية التي تحاول إخراج التراث العربي بمعناه الشامل من الإطار الضيّق، وتحلق به في فضاءات تعبيرية جديدة أطّرت فعل السرد من خلال ثورة روحية على بعض المفاهيم، والقيم الاجتماعية والعالمية المعاصرة غير العادلة، وردّة فعل على رؤى وتصورات (الإسلاميين/ الجهاديين)، ودعوة لهم لمراجعة تصوّراتهم وأفكارهم، وبذلك يكون"**الحبيب السائح**" قد اتّخذ من الكتابة الرّوائية ذات النّزعة الصّوفية، وسيلة للدّعوة إلى تصوّر جديد يسيّج الحياة الإنسانية المعاصرة، ويضبط العلاقات وفق قيم عادلة، حيث يقول: " **تقيم لحنجرة المقدم ميزانا يوزع عبيه ترنيمته المبحوحة، يصعدها درجات في سلم النقر حد استشعار نشوة العبور خلاصا من ثقل الجسم وضغط الزمان وأسر المكان وتوه الامتداد إلى فضاء مهوم يمثل له الحضرة قطعة نعيم، المريدون بدفوفهم ولدان بأباريق ينشدون سلاما ويسقون عسلا وخمورا، والنساء لآلئ انتضدن أبكارا منتظرات أخذهن جزاء، والواقفة هناك، تلك موعودة حوراء لا طمث فيها، والأنوار ظلال وثرياتها فاكهة للقطف دانية**"[1]

هذا الحلم الذي افترضته الترسيمة على أنه تهيؤ الصوفي لدخول التجربة، يتأكد ببعض السلوكات التي ينتهجها الصوفي للوصول إلى الرؤيا، ومن ثم إلى تحقيق التجربة المطلقة في محاولة منه إلى الخروج من عالم الطبيعة، لعالم التهويم، والذي لا يتحقق حسب المتصوفة إلا عن طريق الرقص والموسيقى، فالصوفي يتلقى الأصوات الأرضية على أنها آهات العالم الروحي، ومشاركة عدد من الأفراد في تأدية الطقس الصوفي –قياسا– هي بهذا المعنى أشبه ما تكون بحفظ حالة من التناغم العام، والتأدية الجماعية للرقصة تكفل للمجتمع حالة من التوازن والثبات، وفي هذا ترجمة من الكاتب بضرورة إعادة التوازن إلى جسم المجتمع الجزائري إبان العشرية الدموية.

فإذا كانت القضية الأساسية التي شغلت المتصوفة هي طهارة الروح ، فإن ما شغل "**الحبيب السائح**" هو إشارة إلى حركة وجودية تخرج الإنسان من المرتبة الحيوانية إلى المرتبة

---

[1] –الحبيب السائح: تماسخت، ص45

الإنسانية، وهكذا يغدو الحلم بديلا للواقع، حيث يشكل طقوس وجود يعزّ تحققها في الواقع بسبب اقترانه بطقوس الموت، وبكمكن القول أن ما يزكّي اشتغال " **الحبيب السائح**" على البعد الصُّوفي هو تأسيس هذه الرّواية على تجاوز حدود الزّمان والمكان واشتغالها على التاريخي والواقعي والمتخيل، وهذا انطلاقا من أن التصوّف معانقة للمطلق واللّامحدود، رغم أن الرّواية لم تستوعب الخطاب الصُّوفي بمعناه الأعمق، إنما حاولت من خلال لعبة الكتابة الروائية، التقرّب من تخوم العوالم الصّوفية، بتوظيف المصطلحات الصّوفية.

هـ- شخصيات استذكارية:

وهي تلك الشخصيات التي تساهم في تذكر الماضي، وتؤكد تلك الأحداث من خلال النص الروائي، «حيث تقوم الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاءات والتذكرات بأجزاء ملفوظة، وذات أحجام متفاوتة من حيث الطول، فوظيفتها تنظيمية وترابطية، تساعد على تقوية الذاكرة »[1]، والهدف من توظيف هذه الفئة من الشخصيات في العمل الأدبي هو العودة بالقارئ إلى الماضي والكشف عن بعض الحقائق المجهولة، إذ يقول فيليب هامون عن هذه الشخصية «أن مرجعية النسق الحاصل للعمل وحدها كافية لتحديد هوية هذه الفئة من الشخصيات، إذ تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستعدادات و التذكارات، مثل استدعاء جزء من جملة أو فقرة، و تعد العملية بمثابة العلامة التي تشد ذاكرة القارئ، فالعناصر مشهد الاعتراف، التمني والتكهن، الذكرى ،الاسترجاع والصحو تحديد البرامج، تعد أفضل الصور و الصفات لهذا النوع من الشخصيات إذ يقوم العمل من خلالها

[1] – فليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: يعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كلينيطو، د /ط، د/ ت، ص 24.

على نفسه بنفسه.» [1]،وقد استعان السائحي في رواية الموت في وهران ببعض من الشخصيات الاستذكارية نذكر منها:

- **معمر صفصاف:**

رغم أنه لا يظهر على مسرح الأحداث بصورة واضحة، وتبدو ملامحه باهتة نوعا ما من خلال المتن الروائي، غير أنه يبقى النقطة الحاسمة التي كان لها تأثير مباشر في دمغ شخصية هواري بسمات واضحة، فتبدو صورة الأب في الموت في رواية وهران صورة صادمة، فبدلا من أن يكون النموذج والمثال والقدوة، ومصدر الحنان والامان نجده رمز التسلط والتوحش بتورعه عن اضطهاد ابنه هواري، وامتهان انسانيته فغدا كل واحد منهما "آخر" بالنسبة للآخر، يقول السارد واصفا العلاقة العنفية التي كانت تجمع هواري بأبيه:"**لا بد أنه كان، وهو يدفعني إلى الداخل، أراد لي أن لا أبصر قناع أبوته الصارم يسقط فيسفر لي، على وجهه، وفي عينيه، شيء من ضعفه**"[2]

لقد حمل معمر صفصاف سمعة سيئة منذ زواجه بوهيبة بوذراع، وتواترت هذه السمعة عبر الزمن، وساعدت عوامل كثيرة على رسم صورة قاتمة له من خلال أقوال الشخصيات الأخرى، وهذا ما يوضحه القول التالي:" **واسنزفه شبح صهره معمر صفصاف، والدي، واقفا بالباب أو داخلا عليه من النافذة. فقام من سريره وطرده ساخطا صائحا:" يا ابن الخاين"** [3]

ويستمر السرد السائحي في الكشف عن أنانية الأب القائمة على الانفصال، والذي شكل قيمة خرساء في نظر البطل" هواري"لنجد أنفسنا أمام أنانية من نوع آخر في قوله: "**أبي كان أنانيا .مات خطاء**"[4] ، وفي موضع آخر يقول: "**كنت ولا**

---

[1] – المرجع نفسه، ص25.

[2] – الحبيب السائح، الموت في وهران، ص14.

[3] – المصدر نفسه ، ص138.

[4] – المصدر نفسه، ص59.

أزال، كلما نبشت في تذكاراتي عن والدي، لم أجد، مما كان يمكن أن يبقى لي منه، غير جملة "هواري وري لهم بلي أنت راجل" وشيء مثل سراب من هيئته نصف عار وهو يصفع أمي فانتثر شعرها الأصهب فلمت بيديها على وجهها وصرختُ أنا إلى أعماقي ملتجئا إلى المطبخ " [1].

عكست لنا هذه المقاطع السردية الشرخ النفسي الذي يعاني منه هواري نظرا لغياب الأب وانشغاله بأموره الخاصة مما أفقده ذلك الألفة وانعدام الحوار والتآزر، كما أحدث مثار قلق شخصي بالنسبة له، وهو الشعور الذي تملكه في لحظة ما من حياته، والذي لطالما أسّ الهواري بالعار لانتسابه له، لما جمعته شخصية والده من دونية حقيرة، خاصة بعدما تكشّفت لديه حقيقة قتله لمدير مدرسته، وهذا من خلال قوله: "**وإن أرقني أن يكون هو قاتل مدير مدرستي، فإني لم أجحده أبا لي أبدا...**"[2]

يظهر من خلال ما سبق أن الحبيب السائح حاول من خلال شخصية معمر الصفصاف تشخيص مرجعية ثورية أرادت تحقيق مآربها الشخصية دون الاهتمام بمصلحة العامة، والتي كانت أيضا طرفا أساسا في معايشة الشعب العربي لسنوات العنف وتحولاته السلبية، هذا الشعب الذي واجه عدوا شرسا داخل الوطن الأم الذي كان دستوره الإرهاب وترويع أبرياء كل جنايتهم أن حظهم العاثر أوجدهم في اللحظة التاريخية الحزينة، وهي لحظة العشرية السوداء.

- **شخصية الجد(العربي بوذراع):**

العربي بوذراع المدعو «الشاوي» مثلت هذه الشخصية الاستذكارية المتخيلة، دور الجد صاحب السلطة والد وهيبة بوذراع، كان العربي واحدا من المناضلين في صفوف جبهة التحرير الذين يتصدرون الجموع ويهتفون بحياة الوطن والتنديد بالعدوان، تجتمع في شخصية الجد صفات كثيرة؛ فهو القائد المجاهد الحكيم والمصلح، المثقف الحريص، الذي عرف

---

(1) – المصدر نفسه، ص109.

(2) – الحبيب السائح: الموت في وهران ، ص528.

بمناهضته للاستعمار الفرنسي، وخير دليل على هذا ما قاله الراوي على لسان العربي بوذراع:" **جدّي كان انخرط في صفوف الكونفدرالية العامة للشغل، ومنها... ثم انسحب وانضم إلى احدى خلايا جبهة التحرير، وفي نوفمبر العام الثالث من الحرب فنفذ عملية فدائية باقتحامه ليلا هو وأربعة آخرون مركزا متقدما للجيش الفرنسي بتنسيق مع عسكري جزائري من داخله فقتلوا جنديين قاوما واستولوا على مخزن الأسلحة والذخيرة**"[1]

يقدم السائح هذه الشخصية في صورة الرجل والمواطن المسؤول عن وطنِه فهو شخص ثوري ذو نزعة إنسانية, يأخذ على يد المخطئ, وعلى أيدي الفاسدين والعابثين بمجتمعه, كما يظهر أن الوفاء والعدل صفتان تميز بهما العربي بوذراع, "**فإنه كان من أشهر جناة العنب في منطقتة وادي المالح (ريو صالدو، سابقا) كلها. وبقدر شجاعا ومعاركا شرسا بقدر ما كان يكره الظلم**"[2]، فهو الذي ما خان العهود ولا نقض المواثيق, قطع على نفسه عهداً بتصديه للخائنين وناقضي العهود لتخليص المجتمع منهم, كما يلفت السارد الانتباه إلى الناحية السياسية والاجتماعية من خلاله، وعن الخلل السائد في الدولة والنظام، وعن الفساد العائم في المجتمع والعلاقات الاجتماعية؛ والتي شكلت تعبيرا عن احتجاج الشاوي على ما تميز به من كرامة وأنفة واعتزاز بالنفس وتمسك بالأرض وبالجماعة إلى إبراز النماذج الإنسانية البسيطة التي تتوفر على استعدادات فطرية وسجايا خاصة, تؤكد ارتباطها بالبيئة الاجتماعية، من جهة أخرى تركز الرواية في تقديمها للشخصية الريفية على قيم الشجاعة والإقدام والأنفة ورفض الضيم وهذا ما يوضحه ما جاء على لسان السارد:" **فإني رحت مشغولا بيد هذا القدر كيف عقدت مصير إنسان بآخر فيكون جدّي لأمي، غداة وقف إطلاق النار، هو من أصدر أمره بإلقاء القبض عل جدّي لأبي بعد أن تخلى عنه**

---

[1] – المصدر نفسه ، ص153.

[2] – الحبيب السائح الموت في وهران، ص153.

قائد الثكنة الفرنسية مثل بقية الحركى الذين لم يستطيعوا الفرار إلى الموانئ نحو فرنسا..."[1].

وهو الذي شهد تحولات سياسية اجتماعية أثرت على مسار حياته التي كانت بيد سلطة سياسية متعفنة تعيش على جثث أبناء الجزائر بالواقع السياسي السائد ومحاولة مواكبته في القضاء على الفساد كمحاولة منه لإثبات وجوده الفعلي وتحقيق المصالح العامة، حتى بعدما أصابه التّوَهان جراء حالة – خَرف الشيخوخة– التي اجتاحت عقله، تيقظت حواسه حول مخبأ سلاحه والخونة والثورة، وهذا ما يوضحه المقطع السردي التالي:" **كان نقل إلى مستشفى الأمراض العقلية إثر نوبة عصبية عاصفة خلالها كان دهس ما صادفه في طريقه، بحثا عن سلاحه الناري، صائحا البيّوع الكلب سأقتله. آكل من كبده. أطهّر تاريخي منه ذلك بعد أن مرّ أمام مقر الحزب فتوقف وبصق بين قدميه، لمّا رأى في مدخله مسؤوله الأوّل بوذن..."**[2]

وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على أن شخصية العربي بوذراع شخصية ممتلئة بالأسرار وبدلالات القوة والتأثير بمن حوله، كيف لا وهو المجاهد الذي سقط ضحية إحدى الخيانات حيث فقد ابنته بزواجها من معمر صفصاف ابن الحركي، مما خلق في نفسه تحدياً ثلاثي الأبعاد، فهو تحدى الآخرين بإثبات قدرته على التميز من جهة، في الوقت الذي عجز فيه عن منع ابنته من الزواج بابن عدوه، فتفجرت غربة بوذراع بسقوط ابنته في حب معمر صفصاف الذي نقل المأساة كلها إلى صدر والدها فوّلى هارباً إلى حيث المواجهة الكبرى مع معمر صفصاف ابن عدوه اللدود الخائن للوطن، ليحقق شيئاً ما يستحق أن يتوج به سنوات عديدة قضاها في رعاية ابنته، هذه الابنة التي لم تكن عادات المجتمع وتقاليده من أولوياتها، فاستجابت لعواطفها من دون أن تحسب حساباً لعقاب والدها أو جزاء المجتمع، وبوعي خفي منه على أنه كان من الأفضل ألا يتبقى له شيء منها فقام بطردها من كنفه، فما تبقى له هو

[1] – المصدر نفسه، ص130.

[2] – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص136.

عبء العار فقط، حينئذ أن الإنسان في نهاية الأمر قضية ولا علاقة لها بقرابة الدم واللحم وتغيرت رؤيته للأشياء متخذا موقفا حاسما من فضيحة ابنته بهروبها مع صفصاف، وهذا ما يوضّحه المقطع التالي:" **كانت هي سبب بداية انهياره. فأقسم لذلك على أن لا يرى وجهها ما حيي. بل، وكان هدّد جدّتي بأن يقتلهما معا إن وجدهما في الدار**"[1]

الملاحظ أن الحبيب السائح رصد في روايته علاقة الأفراد الأسرية وما اعتراها من خلل وتفكك كما كشفت أن هذا الانفصال نتج عن ضغط الواقع السياسي ذلك كل ما تبقى عليه من ويلات هو كل ما تبقى له، وهو بتعبيره عن ذلك يجسم تجربته باتجاه معاكس وبمفارقة فنية مع إحساسه بمأساته، فالشاوي يمثل السلطة السياسية من خلال مدلولاته الرمزية التي تحيل إليها هذه الشخصية المناضلة في الرواية، وهو الذي مثل السلطة المنتمية إلى جيل الثورة التي تخضع لكفة الأقوى، وتؤمن بالزعامة والانفراد بالسلطة وهذا ما كان سائدًا في الجزائر إبّان الاستقلال.

نلحظ أن هذه الشخصية المتخيّلة التي وظفها(الحبيب السائح) في الرواية، والتي أعطاها دوراً مهما فيها، هي شخصية تحاول أن تحاكي الواقع وتتلبس ثوب التاريخ ولذلك وظفها كرموز بثّ خلالها أفكاره.

وبقليل من التأمل يدرك القارئ أن الحبيب السائح لا يصبو الى التعريف بهذه الشخصية بقدر ما اتخذها وسيلة فنية للكشف عن أفكار لم يفصح عنها التاريخ الحديث كانت لها علاقة بالواقع الجزائري إبّان الثورة، وبعد الاستقلال وبالظروف التي عايشها الناس في تلك الفترة، ومن هنا يبدو أن الكاتب جعلها وسيلة لإسقاطها على الحاضر.

- **شخصية الجد "خنفارو":**

تجسد شخصية جد هواري والد معمر صفصاف في رواية "**الموت في وهران**" صورة الرجل الخائن لوطنه، حيث يطلق عليه السارد من خلال أقوال إحدى الشخصيات "**خنفارو**"،

---

(1) – المصدر نفسه، ص131.

وهذه الكنية التي أسقطت القناع عنه إن دلّت على شيء إنما تدل بشاعة الخلقة وتشوهها، وهي صفة كثيرا ما تلازم ذوي الأنوف الضخمة المحدبة، وما من شك في أن هذا التشويه الاسمي لوالد هواري ينطوي على نقد ساخر لهذه الشخصية التي تنتمي إلى الطبقة العفنة بصفاتها ومواصفاتها، وهذا ما وضحه المقطع:

"خنفارو" هكذا كانوا يلقبونه، ارتج جسدي لقرقعة انكسار في أعماق روحي. تخيلته ذميما، أكّدتها حلومة :

كان يتجنب أن يرى وجهه في المرآة. لا يحب أن يطيل غيره النظر إليه[1]

يمكن القول أن هذا اللقب قد أبرز وفسّر طبيعة الشخصية، كما فسّر موقعها في السلم الاجتماعي والسياسي، فالسارد لم ينحت هذا الاسم عبثا إنما نحته لأغراض مقصودة، « فالاسم هنا يفسر طبيعة الشخصية الروائية ويفسر موقعها في السلم الاجتماعي ويفسر دلالتها على الحدث الروائي الذي جاءت في سياقة بالنفي أو الإثبات ويفسر منزعها واتجاهها الإيديولوجي»[2].

يبرز "**خنفارو**" شخصية مفرطة في الأنانية والانحراف الخلقي، ماضيه مدنس بالخيانة الوطنية والعمالة للمستعمر, سمعته مشوهة بالقتل والاغتصاب والنهب، فأفعاله لا تمت بصلة للشرعية والإنسانية، فبدا طرفا لا بدّ من القضاء عليه، هذا الحركي الذي أفسد المقاومة بخيانته في زمن المأساة أين أضحى كل شيء مدنس، فامتدت الأيدي لتلتف حول عنقه جرّاء أفعاله، وكانت يد معمر صفصاف أول يد لامست عنقه: " **فيكون جدي لأمي غداة وقف إطلاق النار هو من أصدر الأمر بإلقاء القبض على جدّي لأبي ... ولم يتدخل لمّا كان أحد جنود جيش التحرير اقتاده للانتقام منه على اغتصابه لزوجته وقتله لأمه وأبيه**

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص130.

(2) – عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موفم للنشر ، الجزائر، د/ط، 2007، ص51.

ونهبه لبيته الريفي فأحمى إلى درجة الغليان قدرا معدنيا مملوءا زيت محركات ثم بحبل دلاه فيه على رأسه..."[1].

تحولت شخصية الجد **خنفارو** في هذا المشهد من شخصية المناضل إلى شخصية الطاغية والجلاد باسم الوطن والوطنية، حيث أن كل من بلغ الحكم وجد في الثورة موئلا يستند عليه باسم الشرعية، وانطلاقا من هذا الطرح قدمت شخصية العربي بوذراع _المتخيلة_ المناظرة لشخصية المناضل البطل في تضاعيفها الأسباب الحقيقية لقتل كل من تمرد على السلطة وحاول العصيان والانقلاب خدمة لمصالحه الشخصية، ويتضح هذا جليا من خلال شخصية خنفارو عبر _قراءة نسقية_ على مواجهته في ممارسة المحظور والمغيب الذي يطفو إلى سطح الذاكرة.

- **الجدة (لالة العارم):**

والتي تعرف عليها هواري من خلال صديقتها الممرضة المطلقة **(حلومة)** حين كان يلتقيها صدفة بمقبرة (سيدي الشحمي)، فتصحبه إلى بيتها وتروي له عما يجهله عن جدته وبعضا من حكاية أمه الراحلة، تسرد **حلومة** للهواري أن لالة العارم توفيت إثر نوبة قلبية، وهذا ما يؤكده قول السارد: **"كل ما في حلومة، صوتها وحركاتها استثناء، راح طلقا إذ امتدحت لي: كم كان موت لالة بهيا! سكتة قلبية حاسمة!"**[2].

إن صورة لالة العارم المتخيلة المستبطنة في ذهن الهواري تشي بانتماء الشخصية للمكان الذي انفصلت عنه والدته وهيبة بوذراع، بعد ارتكابها للعار الذي لاحق جده سنوات، كما تبدو لالة العارم امرأة جريئة ثائرة لا تعتمد على أحد وتعتقد أن عليها مسؤوليات عظيمة تجاه المجتمع، ولها أهداف عليها أن تبذل الجهود الجبارة في تحقيقها وهذا ما يوضحه المشهد التالي: **"جنازة جدتي كانت حدثا أطبق بلدة سيدي الشحمي كلها. فتلقى كل واحد**

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص130.

(2) –الحبيب السائح: الموت في وهران، ص125.

وواحدة من السكان التعازي، كأنهم أهلها وأقاربها. وأطعموا. وصابحتها النساء في الغداة. ورشش على قبرها ماء الورد وتصدقن للأطفال بالتمر"[1]

يشير هذه المقطع إلى تمتع لالة العارم بالقوة والصمود والعزيمة التي لم تكن بمحض الصدفة، إنما هي حصيلة تجارب وخبرات حياتية، فالقارئ لجل المقاطع التي تشير إليها يجد أنها ليست امرأة عادية، وهذا ما جلعنا نستوقف اللحظات ونلامس مدى النضوج الذي تتمتع به " **لالة العارم، كانت امرأة زمانها . جاءت وراحت وخلّت أخبارها!... ظلت قرب جدك، مثل أم ترعى رضيعا لها، إلى أن دفنته"[2]**، فهي التي كانت تتحمل عناد العربي بوذراع عند انفعاله، القادرة على امتصاص غضبه، فضلا عن حنانها عليه وتحملها لتقلبات الحياة معه، وهي التي كانت تفهم صمته، وتقدر كلامه، وتحرص على احترامه، وتزيد ثقته بنفسه" **وأومأ لها بإصبعه أن كل شيء تبلل في نظره. فأشارت له إلى هذا الشيء وذاك وسمّته له. وتخوف لها من أشخاص تربصوا به ليقتلوه . فحضنته وهدهدته، وصاح لها أن تغلق الباب ففعلت، وسألها أين سلاحه. فأخذت يده في يدها وبالأخرى حننت على جبهته ثم خدّه فصدره، فهدأ"[3]**

تظهر لالة العارم حريصة على الحفاظ على أواصر العائلة، فتظل تشغل وقتها في رعاية زوجها بالرغم من حالات الاضطراب التي كانت تصيبه، هذه الجدة التي تتمتع بعزم صارم، ومزيج من الرقة والنعومة والحيوية والعناد، امرأة ذكية لها دور فعال في قريتها مما جعلها محبوبة لدى الجميع، متألقة داخل كينونتها، امرأة لا تتكرر بالتاريخ.

من خلال اللوحات السابقة نجد أن لالة العارم قد جسدت قيم الوعي ورمز الضمير النقي والحقيقة الحادة، جسد يتوحد بالوطن، ويمتد عميقا في خلاياه، حالة إنسانية مرافقة للرجل، رمزا للأصالة ليست مجازا للمرأة فحسب، بل مجازا تتكشف في شبكته الرمزية كل

---

(1)– المصدر نفسه، ص126.

(2)– المصدر نفسه ، ص126.

(3) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص139.

القيم الروحية والأخلاقية للمرأة الريفية، فكانت عاملا مضيئا لأجزاء مهمة في الجوانب الاجتماعية والسلوكية في المجتمع.

أما في رواية **تماسخت** فقد تمثل هذا النوع من الشخصيات في والد البطل كريم **حميد بن محمد**، وهو الذي توفي منذ عشر سنوات في مستشفى وهران، وهذا ما يوضحه قول الكاتب على لسان بطل الراوي: "**وأحضر تصريحا واحدا ألتزمه وأردده: حميد بن محمد، توفي منذ عشر سنين في مستشفى وهران. لم يستشهد ولم يشارك في حرب التحرير الوطنية، ولست ابن شهيد، ولا حفيد مجاهد، بيانكم للناس وجدته في صندوق بريدي أتلوه عليكم: لا تأخذكم رأفة بمن يحمل على رأسه قبعة أو خوذة. قتلا أقتلوه وولدا له لا تذروه، حريمه سبي وبناته غنيمة**"[(1)]، ففي مقابل هيمنة حضور الأم المكثف والمقترن بالوطن، يضمر حديث الذات الساردة عن الأب، حيث اختزل شكل وجوده ونهايته، لتبدو ملامحه ملامح شخصية اجتماعية غامضة، بما يدرجه مع أسرته في عداد الفئات الأقل حظا التي تعاني ضنك العيش، وبما ينأى بهذه الشخصية عن أية خصائص رمزية متعالية تضفي عليها بعدا فلسفيا، ويتجلى ذلك من خلال قوله:" **قد نصحني الوالد مرة: التاجر فاجر. مسكين أبي عاش وليا من غير كرامات وكانت أرضه شحت وحيلته كمت فقضى غما**"[(2)].

هذا الموقف الذي فتح مخيلة القارئ أمام أفق واسع في تصور دلالات هذا المشهد وهو مشهد الكرامة وعزة النفس، بعد عملية سلب لأرضه أثناء العشرية السوداء مما أُسدل الستار على هذه الشخصية، ليبقى امتداد تأثيرها إلى نهاية العمل الروائي، حيث لجأ كريم إلى تغييب صورة والده التي مثلت نموذج المجاهد من خلال قوله: "**يوم ساره الأمير بكتاب تاركا سيفه لدى أبي الذي لم يغمده سبع سنين**"[(3)]، وبالتالي فغيابه انعكس على الأسرة انعكاسا

[(1)]– الحبيب السائح: تماسخت،ص33.

[(2)]– المصدر نفسه، ص13.

[(3)]– المصدر نفسه، ص41.

مأساويا، يبدو كحدث أليم ينسجم مع تواضع أسباب العيش والأمان والتوقعات المنخفضة عموما لمستوى حياة الأسرة ومسارها المتوقع في تلك الفترة التاريخية الحرجة.

لا يختلف اثنان أن الحرب تجربة مريرة وحين تنتهي هذه التجربة بتجربة أقسى هي تجربة الفقدان والسيطرة على الذات واستلاب العقل وتغييبه تحت سطوة القهر والترهيب فمثلت صورة الأب المغيبة أنموذجا للإنسان المسحوق الذي يقع تحت تأثير السلطة قامعة.

وخلاصة القول في هذا الفصل أن الحبيب السائح قد نوع في اختيار وانتقاء الشخصيات؛ فأختار الواقعية لتصوير حدث واقعي بالفعل، والإستذكاريه ليذكرنا أنه في زمن حاضر يتناول زمن غابر في شكل استذكارات عاشتها البلاد في كل الروايتين (الموت والعشرية)، ولكنه لم يكتف بإعادة نسخ الواقع كما هو بالفعل، وانما صوره بصور متعدد هنا من خلال الشخصيات، فربط بين الواقعي والخيالي في عوالم الشخصيات ليُخْبرنا بالموروث الجمعي الشعبي الذي يُدْخل الميتافيزيقيا في تفسير الوقائع والاحداث فنجده يحتاج الى الاستعانة بشخصيات أخرى خيالية مصاحبة للشخصيات الواقعية لتشكلا معا اختلاط الآدمي حواريا وشعوريا كما كان عند اليونان قديما في تصورات عالم المثل وأنصاف الالهة والاساطير.

وبهذا ساهمت هذه الشخصيات الواقعية والأسطورية في نقل الواقع بصورة حقيقية تكشف المسكوت عنه ليُعْلن في صرح الخيال.

الفصل الثاني

الفضـاء المكاني

أولا: الفضاء الروائي المكاني

ثانيا: الفضاء الواقعي في روايات الحبيب السائح

ثالثا: الفضاء المتخيل في روايات الحبيب السائح

أولا: الفضاء الروائي المكاني:

إن الرواية عالم فسيح ومفعم بالحوادث والأحداث لأن الواقع يعمل فيه بطقوسه وانفعالاته ويرسم وينحت أخاديده في نهاياته الممتدة بين مد التاريخ وجزر الواقع وصخب الحياة فيجعلنا نسمع ونرى وننصهر ونرحل ونسافر عبر فضاءات هذا المتخيل الذي يختزل المسافات ويطويها، فيخترق الثقوب والجدران ويتسلل من التاريخ إلى عوالم ذهنية ،فتبدو اللحظة بارزة تتحدث عن وقع المكان ورسمه، «فيخبر المكان ويتكلم عن اللحظة التي كانت ومضت ،وهذا ما يفعل الحوار مستخدما عنصر الوصف الذي بواسطته تتحرك الأمكنة والشخوص واللحظات ، فبفضله يستطيع تمييزها وتكثيفها فيملأ أركانها، عاملا على تنميطها لتصنع فضاء متخيلا متكاملا ألا وهو (ألم الرواية) ،الذي يلملم شمل النهايات مؤسسا لا نهائيتها، فتنفتح أطراف فضاءاتها كما تنفتح دلالاتها الحبلى بالرموز، مما يدعو إلى دراسة سيميائية بحته، نستطيع من خلالها تحديد الرؤية الأيديولوجية النابعة منها والمتحكمة في توجيهها »[1]

تشير دلالة الفضاء إلى «المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا، يفضو فهو فاض وفضا المكان وأفضى إذ اتسع، وأفضى فلان إلى فلان إذا وصل إليه، وأصله أن صار في فرجته وفضائه وحيزه، والفضاء الخالي الواسع من الأرض»[2]

أما الفضاء اصطلاحا فهو «الحيز الذي تظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب أو الروائي »[3]

---

[1]– الثقافة :مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة، عدد 18 نوفمبر، 2007 ،ص185.

[2] – جمال الدين محمد ابن مكرم الأنصاري، لسانيات العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المؤسسة المصرية العامة، (د/ت) ، مادة (ف،ض،ا)،ص15–16.

[3] – منيب محمد البوريمي: الفضاء الروائي في الغربة - الإطار والدلالة– دار النشر المغربية، الرباط، 1983، ص21.

والفضاء الروائي «لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح ، أي لا يوجد إلا من خلال التركيب الخطي الذي تخلقه الكلمات المطبوعة، فيتشكل كموضوع للفكر ندركه من خلال ربطه بغيره من عناصر الخطاب الروائي ربطا يجعل منه نسيجا متشابكا، محكم التلاحم والتماسك، شديد الاتساق والترابط، مما يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية والزمانية للحكاية وبالحدث الروائي، وبالشخصيات التخييلية التي تستطيع اللغة التعبير عنها، وليس هناك أي مكان محدد مسبقا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال وهذا الارتباط هو الذي يعطي الرواية تماسكها»[1] أي أن الفضاء الروائي مجموعة من العلاقات بين الأماكن والزمن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث.

أما رونالد بورنوف (Ronald Bournouf) فيرى أن «الفضاء الروائي هو أكثر من مجموع الأمكنة الموصوفة» [2]، وهو يتحدد بالمكان في زمان محدد، فالفضاء الروائي يتكون من الزمن الروائي والمكان الروائي، وهما مرتبطان في العمل الروائي، وألح الفيلسوف الفرنسي الظاهرتي غاستون باشلار (1884- 1964) على مسألة تلازم المكان والزمان في العمل الروائي، من خلال كتابيه : جمالية المكان وجدلية الزمن، عندما يرصد التوافق البطيء بين الأشياء والأزمان ، بين فعل المكان في الزمان، ورد فعل الزمان على المكان، أي أن المكان عبر تحولاته يدل على وتيرة الزمان[3]

فالفضاء الروائي ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة ، لأنه يعاش على مستويات عديدة منها: الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسا، من خلال اللغة التي يستمدها

---

[1] – ينظر: محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق،2005،ص71.

[2] – عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الحميد منيف، ط1، 1999، المؤسسة العربية، بيروت ، لبنان، ص89.

[3] – ينظر: ابراهيم صالح: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، الدار البيضاء، بيروت لبنان، ط1، 2003، ص8-9.

الروائي لتحديد المكان والزمان، والشخصيات الأخرى التي تحتوي أحداث الرواية والقارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظره[1]، ويعتبر الفضاء الروائي عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها ففضاء الرواية مكان منته، غير مستمر ، ولا متجانس، وهو يعيش على محدوديته، كما انه فضاء مليء بالحواجز والثغرات وغاص بالأصوات والألوان والروائح[2]

ومن الجدير بالذكر أن هناك من جعل الفضاء معادلا للمكان، وهذا ما ذهب اليه سمر روحي الفيصل في كتابه الرواية العربية البناء والرؤيا حيث عد الفضاء الروائي والمكان الروائي مصطلحان بينهما صلة وثيقة وإن كان مفهومهما مختلفا «فالمكان الروائي حين يطلق من أي قيد يدل على المكان داخل الرواية، سواء أكان مكانا واحدا أم أمكنة عدة، ولكننا حين نضع مصطلح المكان مقابل مصطلح الفضاء بغية التمييز بين مفهوميهما فإننا نقصد بالمكان الروائي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الروائي امكنة الرواية جميعها، بيد ان دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة، ولوجهات نظر الشخصيات فيها، ومن ثم يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان» [3]

وفي نفس السياق نجد حميد لحميداني يقول: "إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء" [4].

---

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص32.

[2] – المرجع نفسه، ص36

[3] – ينظر: سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، ص71.

[4] – حميد لحمداني: بنية النص السردي، دار الثقافة ، د/ط، 1985، ص64.

وبهذا فالمكان بالمفهوم العام: هو الحيز والفضاء، وفي هذا الصدد يقول عبد الملك مرتاض: " لقد خضنا في هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي «**espace**، «**space**»، ولعل ما يمكن إعادة ذكره هنا أن مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء، والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله : النتوء، والوزن والثقل، والحجم والشكل، وعلى حين أن المكان نريد أن ننقله في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده" [1]،فالمكان والفضاء متشاكلان ولا يمكن فصلهما، وما كان من ضرورة للبحث عن مفهوميهما إلا للإجابة عن تلك التساؤلات الفكرية التي تواجه الدراسين والباحثين، فلا يوجد معنى للفراغ ولا حتى للجسم من غير فضاء [2].

و كما سبق و ذكرنا سلفا فقد اختلف الدارسون في معالجتهم للفضاء باختلافهم في تحليل ودراسة الفضاء والمكان، في هذا الخصوص يقول سعيد يقطين : «إذا كانت الدراسات اللسانية قد حققت أرضية خصبة لتطور دراسة زمان الحكي فإن الفضاء ظل مجالا مفتوحا للاجتهادات والتطورات المتعددة التي لم تصل إلى بلورة نظرية عامة للفضاء»[3]

عموما يمكننا القول أن هؤلاء النقاد و الباحثين وإن اختلفت وجهات نظرهم تعريفاتهم للفضاء(الفضاء الروائي) إلا أنهم اجتمعوا على أمر هام هو أهمية الفضاء، حيث يعتبر الفضاء عندهم وعلى حد ما أمكننا التوصل إليه من خلال جمع آرائهم المكون المهم في تكوين الإنسان وسلوكه فهو يعبر عن المقومات الاجتماعية و الثقافية للمجتمعات، كما أنه مقوم مهم لتأسيس في مسار الكينونة.

[1] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د/ط، 1998 ، ص121.

[2] – سعدية بن ستيتي: الإطار المفاهيمي للإطار الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ، الجزائر، د/ط، 2017، ص31.

[3] – سعيد يقطين: البنيات الحكائية في السير الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1 ، 1999 ، ص23

كما تعبر آراء النقاد الّتي تناولناها عن رؤى الباحثين وتوجهاتهم، ورغم اختلافهم حول بعض التفاصيل إلا أنهم يتفقون في كون الفضاء يحمل دلالات ومعان يمكن تأويلها من خلال الولوج إلى عالم النص.

1- مميزات الفضاء الروائي:

يتميز الفضاء الروائي ببعض الخصائص وهي كالتالي:

أ- فضاء لفظي: «لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي Espace (Verbale) بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي كل الاماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب فهو يتشكل كموضوع للكر الذي يخلفه الروائي بجميع اجزائه»[(1)]

ب- فضاء ثقافي: إن تشكل الفضاء الروائي من الكلمات أساسا يجعله فضاء ثقافيا أي أنه يتضمن كل القيم والمشاعر التي تتمكن اللغة من التعبير عنها، من هنا يتميز فضاء السرد نتيجة طابعه اللفظي الخالص، عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية مثل رموز الرياضيات والفيزياء الحديثة، لأنها فضاءات مجردة، تقتصر على التعبير عن علاقات هندسية رياضية وشكلية[(2)].

ج- فضـــاء متخيـــل: يتشـكل داخـل عـالم حكـائي فـي قصـة متخيلـة تتضـمن أحـداثا وشخصـيات، يكتسـب معنـاه، ورمزيتـه مـن العلاقـات الدلاليـة التـي تضـيفها الشخصـيات محليـة، وبالتـالي فـإن الفضـاء فـي السـرد إلـى جانـب طبوغرافيتـه (الجغرافيـة المكانيـة) يملـك جانبـا حكائيـا تخيليـا يتجـاوز معالمـه وأشـكاله الهندسـية، لـذلك حتـى لـو كـان الفضـاء الروائـي يمتلـك امتـدادا واقعيـا، بمعنـى يحيـل علـى أمكنـة لهـا

(1) – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 27.

(2) – بوعزة محمد: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية ناشرون، ط1، 2010، ص100.

وجـود فـي الواقـع، فـإن مـا يهـم فـي السـرد هـو الجانـب الحكـائي التخييلـي للفضـاء أي الدور الحكائي النصي الذي يقوم به داخل السرد[1].

يمثل دور المكان المتخيل في الرواية ووظيفته في الأساس "في تشكيل عالم المحسوسات قد تتطابق مع عالم الواقع، و قد تخالفه، فالمتلقي في اثناء قراءته للرواية يرتحل الى عالم مختلف عن عالمه الذي يعيش فيه فعالم الرواية عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، و يقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ"[2]، وتحيى شخصيات الرواية بطبيعة الحال بين الأمكنةّ المتخيلة حينا وبين الأمكنة الواقعية حينا آخر، فترحل الشخصيات الروائية بخيالها إلى أمكنة متخيلة "كنتيجة صراع مع الرغبات والإرادات المتعاطفة، والمتصارعة ضد قوانين المجتمع والتقاليد الأخلاقية، بل وحتمية الوجود نفسه من خلال المعاناة والمقاساة و الالم يزداد المتلقي وعيا و فهما، و ادراكا"[3]

ثانيا- الفضاء الواقعي في روايات الحبيب السائح

1- رواية الموت في وهران

- **مدينة وهران:**

أصبحت اشكالية المدينة الشغل الشاغل لكثير من الكتاب لاقترانها باختصاصات متنوعة مثل: العلوم الإنسانية والاجتماعية وعلم النفس والعلوم السيكولوجية والأنثروبولوجيا وغيرها، «والمدينة بنية جغرافية ومعمارية وتاريخية واجتماعية، أوهي ظاهرة العصر الحديث فهي الفضاء الحضاري ومسرح المغامرة البشرية التي تعبر عن أسلوب حياة مجتمعاتنا، وتروي ما في هذه المجتمعات وتعلن مسبقا عن تحولاتها»[4]

---

(1) – بوعزة محمد: تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص100.

(2) – أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث و المعاصر، دار الوفاء ،الاسكندرية ،ص 1، 2112ط، مصر 41 .

(3) – المرجع نفسه، ص 63.

(4) – انظر: محمد داود، المدينة في الرواية الجزائرية "الفضاء الفلسطيني في رواية الزلزال، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، جامعة الحاج لخضر- باتنة -ع2013، 50،ص13.

هذا الفضاء الجغرافي «المقابل لمفهوم المكان والذي يتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون »[1]، ومن هنا برزت مدينة وهران، مكانا مركزيا تدور فيه رحابة الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات حيث تبسط أمامنا الحياة الإنسانية الموبوءة وباء العشرية السوداء ،وهذا ما يوحي به المقطع السردي: "**فككت لها من لساني :" شكرا لك" فنظرت إلي ببسمة طرية:" وهران مدينة ساحرة" فبلعت مغصي هازا رأسي بتأكيد:" ويحلو الموت فيها أيضا" فبحلقت إلي بما عنى لي :" والله"ثم تولت**"[2] كما أنها جاءت على شكل لوحات كبيرة وصغيرة مبثوثة في النص، ومن مجموعها يمكن أن تشكل رسما طبوغرافيا لمدينة مشوهة محولة، صورة حولت الاحساس بالاطمئنان إلى الاحساس بالفناء، إلى صراع آخر بين الحياة والموت وكل ركن فيها أو زاوية هو مصدر للخوف والتمزق النفسي، حيث وجد البطل "هواري" نفسه تائها مفلسا ومتشظيا .

وبهذا تصبح وهران ممارسة للموت والانفلات من شرنقات الذاكرة وإعادتها للحاضر بالاعتماد على اللغة لما لها من "**قدرة غير محدودة في التعبير بطرائق متجددة عن رؤى وتأويلات لأحداث وتخيلات، تمتزج وتتفاعل في سياقات معقدة، فردية...**"[3] ومثال ذلك ما شكلته هذه المدينة من هواجس لدى "حسنية" "**فشعورها بالغربة قاهر في مدينة خادعة بضجيجها وألوانها، وأنوارها مثل وهران**"[4]، وهو ما أدى إلى ضياعها وانغماسها في بحر لم تتقن السباحة فيه، كما عكس لنا هذا النوع من التصوير حركية يريد الكاتب من خلالها أن يخترع شيئا جديدا عبر الكلمات لينقل لنا واقعا يشل حركتنا الفكرية من خلال ابداعه في اختيار المكان المناسب الذي يبين فيه الخلل في القيم والمعايير الدينية والاخلاقية.

---

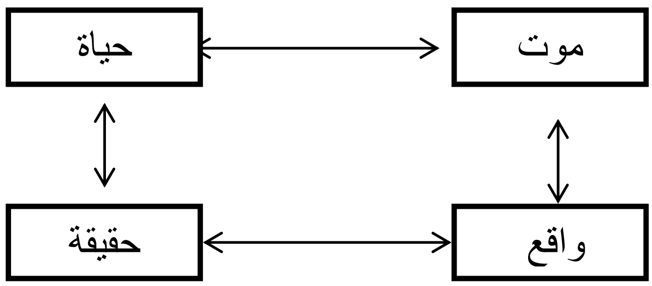
(1) – حميد لحميداني: بنية النص السردي، المرجع السابق، ص62.

(2) – الحبيب السائح، الموت في وهران، ص171.

(3) – شعيب خليفي: قراءات في تقطعات الثقافي والسياقي، مجلة ألف،عدد32، 2012، ص133.

(4) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص 23.

وهكذا شكلت وهران والذات الساردة صورتان لماهية معادلة الموت/ الحياة والحقيقة /الواقع، فجلّ الشخصيات تعيش مغامرات وهرانية عبر فضاءات غوايتها، تتلبس بموضوعات التاريخ والقتل والسجن، وهذا ما يوضحه الرسم البياني التالي:



إن رداءة الواقع بما يحمله من توحش وتناقضات انعكست على نفسية منصور فأحالته إلى كتلة من المعاناة الذاتية في مواجهة الآخر، وقد أدخلته هذه المعاناة في فكاهة التمزق النفسي والاغتراب فصراع الواقع المتوحش وتناقضاته تدرج به إلى رحلة الألم داخل هذا جعلت من هواري شخصية إشكالية، تعيش واقعا أليما، ليس داخل الذات فحسب، بل داخل المدينة التي ناءت بأعباء الأزمة السياسية والاجتماعية والأمنية، إلى درجة صار فيها هواري سجين الذات وهو يعيش رحلة الضياع والاستلاب والتحسر "**في الزاوية المقابلة، نظراء لهم في حانة النسير سابقا، المغلقة حاليا لتحويلها، حملوا في أيديهم قهوة أو عصيرا أو قرعة سعيدة صغيرة، مثلهم كانوا يرفعون كؤوسا أخرى بشراب آخر**".[(1)]

هكذا حاول الحبيب السائح من خلال فصول روايته أن يرمي حملة على عاتق مدينة وهران، التي ألبسها ثياب السقوط والانهزام بعدما فسح لها المجال لصنع مشاهد تنم عن واقع مرير بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والأخلاقية في مدينة مليئة بالصراعات وتضارب المصالح. حيث قدم لنا السائح تحت هذا الغطاء القاسي من العلاقات والحياة اليومية مشاعر انسانية عميقة مما جعل هذا النص وثيقة اجتماعية تاريخية ونفسية بالغة الرهافة.

- **السجن:**

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص 24.

هذا المكان المغلق الذي يفرض نفسه على الهواري وبقوة جاء «كفضاء ذهني ولغوي ليفجر أي تماسك إيديولوجي وليؤسس للإيديولوجيا الشخصية»[1]

يمثل السجن في رواية "الموت في وهران" فضاء للقهر والاستلاب، والذل والإهانة فهو يحمل دلالات عميقة وأبعادا رمزية في الرواية شكلا ومضمونا ، كما أنه يعبر عن حساسية مفرطة تجاه الواقع وتجاه الآخر" خصرو البومة" الذي قتله "الهواري" انتقاما منه واستردادا لكرامته وعنفوانه، هذا المكان الذي ترسخ في ذاكرته وهو يخال نفسه كائنا بقوقعته "**كما كدت أبلعها بعد سنتين في السجن أشد وطأة على عقلي وروحي...**" [2]، فقوة الرواية تكمن في كآبتها حين أعادت البطل إلى هذا المكان، وهو شاب في مقتبل العمر بعدما وجهت له تهمة " **الامتناع عمدا عن تقديم المساعدة إلى شخص في حالة خطر ثم النطق علي ثلاث أشهر حبس نافذة وغرامة خمسمائة دينار مع مراعاة ظروف مخففة**"[3] فقد توفت صديقته حسنية في شقته بعد أخذها جرعة زائدة من الكحول "**عابة جرعة كبيرة من كأسها...**"[4].

حمل هذا الفضاء عدة مواضيع كانت محط نزاع من بينها دمغ الباطل وتحقيق العدالة، ففضاء السجن لم يعد مكانا للألم بالنسبة لهواري، بل مكان للعثور على الذات، لذلك لم يهتم الراوي كثيرا بتقديم السجن ووصفه طبوغرافيا ورسم حدوده ومعالمه أكثر من اهتمامه بنقله على أنه فضاء القهر للذات الإنسانية وذلها وإلغائها نهائيا ،حيث حمل هذا المكان رهان الموضوعات المتنازع عليها ، وعلى اعتبار أن المحاولات الفردية لتغيير الواقع دائما، مآلها الفشل، لا مكن للفرد أن يغير الواقع بمفرده، ويقف في وجه التيار والظلم الاجتماعي، فقد جاء فضاء السجن تعبيرا عن الرفض المطلق لما هو سائد من قسم وسلوكيات وأعراف وعادات مدنسة والتنديد بالظلم والقمع والجبروت وانعدام الحريات والعدالة الاجتماعية، "**هناك**

---

(1) – حسن نجيمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البضاء، ط1، 2000، ص107.

(2) – الحبيب السائح، الموت في وهران، ص24.

(3) – المصدر نفسه، ص96.

(4) – المصدر نفسه، ص94.

في صنوناس ذقت حموضة غربتي الأولى داخل متوسطة عقبة (البوكيتكنيك، سابقا)_ كما كدت أن أبلعها بعد سنين في السجن أشد وطأة على عقلي وعلى روحي ليلة أن شعرت أني سأكون في غدي فقدت سيادتي على جسدي إن تنازلت على حرمته إلى خصرو البومة"[1]

وسط الحصار النفسي المضروب، والفساد المعمم داخل هذا الفضاء، والوحشية التي أعلنت عن نفسها بالتهديد والاغتصاب الذي لم يعدا حكرا على البنات فقط، وإنما طال الهوية الإنسانية، أدرك البطل آدميته المفقودة في هذا الفضاء بعد أن أفرغ الخوف والكبت، والانكسار من طرف خصروا البومة " **تحت تهديده إياي بخنقي، بعد أن راودني غير ما مرة في الساحة وفي الريفيكتوار ، إذ أفسح إليه من كان ينام بجنبي في صالة الرقاد الجماعية. فأظهرت له أني أرضى ولكن في المغسلة. فسبقته وأنزلت عن مؤخرتي سترتي، تركيزا لاهتمامه عليها، مبقيا على السليب. وأمسكت، عند عانتي بمقبض مثقب الثلج، سفوده بن وسطاي وسبابتي، أحسني تحولت كتلة حديد لم يبق لي لينا غير ما أتاح لي أن أشم رائحة أنفاس خصرو البومة"**[2]، وتحت طائلة المراقبة الخانقة من طرف خصرو البومة، تبحث ذات البطل عن موقعها بين كائنات أخرى، ربما أدنى من الحيوانية، فالإذلال يصبح أمرّ من الذل نفسه.

إن عمق الوعي بانسحاق آدمية الذات في أبشع صوره، يحول هذه الذات كتلة حديدية انفعالية داخل أسوار السجن، هذه الانفعالية التي تتولد من خلال تأثرها بالتحرشات الجنسية التي تحدث في السجن.

كما عكس لنا هذا النوع من التصوير حركية أراد "هواري" من خلالها أن يؤكد للمدينة أنه موجود كإنسان يفكر ويحس وليس حيوانا يصل به الامر إلى أن يكون أداة لتحقيق رغبات جنسية لبعض المرضى النفسانيين، وهنا أبدع الكاتب في اختيار الفضاء المناسب"

(1) – الحبيب السائح، الموت في وهران ، ص24.

(2) – المصدر نفسه، ص24.

السجن" ليبين فيه الخلل في المعايير الدينية والأخلاقية، أين يصبح الحلال حراما والحرام حلالا.

- **فضاء البيت:**

إنه البيت الذي يمثل الرحم الاول للإنسان، البيت القديم بيت الطفولة الذي نستقبل طفولتنا ونكون شخصيتنا فيه، هو مكان الاستقرار والسكينة والذكريات، ومركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية كما يصفه باشلار، «فانطلاقا من تذكر بيت الطفولة تتخذ صفات وملامح المكان طابعا ذاتيا وينتفي بعدها الهندسي»[1]

عاش هواري طفولته في هذا البيت بحي "ليزاماندي" وقضى فيه جزءا من شبابه وحمل أفراحه وأحزانه، راحته وآلامه من فقدان أبيه وتعب أمه جراء هجر زوجها لها كما كان شاهدا على أوجاعه من فقدان حياته الطبيعية التي تبعثرت استقراريتها بمجرد تذر والده، فظل يحمل عنه خياله الأب المجهول الذي توفي هاربا بعد اغتياله لمدير مدرسته الابتدائية.

يشكل لنا هذا المكان المغلق في الرواية دراما حقيقية هي العذاب والعزلة" **إنه زنزانة وعالم في نفس الوقت، وهنا تم تجاوز الهندسة**"[2]، فبه قد بدأت أحداث الرواية وحياة البطل هواري "**كنت قمت إثر معاودة الدق على بابي أشد الحاحا (نعم) لحظة** "[3]وبه انتهت" **ولكن لمن تكون هذه الدقات الحثيثة على بابي**"[4].

وهنا يطلق الهواري العنان لمخيلته لتسرح بعيدا، باستحضار ذكريات طفولته منذ الابتدائية حتى مرحلة الثانوية عبر مشاهد سردية تختلف أماكنها وشخوصها، هي حياة فردية لبطل الرواية التي نرى فيها الأشياء بعينيه ومن خلال تيار وعيه، كانه يكتب مذكرات يروي فيها ما حدث له وما شاهده، وهذا بدوره كان سببا في تصعيد الصراع الداخلي عند الهواري،

---

(1)– ينظر غاستون باشلار: جماليات المكان، تر، غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط2، 1984 ص90.

(2) – غاستون باشلار: جماليات المكان، ص70.

(3) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص09.

(4) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص173.

كما استطاع الكاتب أن يحول هذا الانغلاق إلى انفتاح بواسطة استرجاع هواري لذكريات طفولته وشبابه بوهران.

ارتبط فضاء البيت عند الحبيب السائح بفضاء الضياع في عهد الصبا الذي شكل وفق نظام خاص ليقدم لنا بنية معينة تسير داخل إطار حكائي يمضي بالسرد عبر لغة محملة بمرجعيات وإدراكات يسير ضمن حقل دلالي فسيح يحمل في طياته التشتت والضياع، فالكاتب هنا يضعنا أمام وقائع مهمة تحدث في المجتمع الجزائري في خطاب البطل:" **وكنت استلقيت في سريري بملابسي وحذائي مواربا باب غرفتي ضائعا في ظلمة نفقي، لم تقاوم شهقة غبنها، متناهية إلي من البهو، حيث كانت جالسة قربي على السداري الثاني، كما كانت حسنية ستجلس عليه يوما**"[(1)]

وعلى الرغم من أن البيت دون سواه يعد أنسب مكان تشعر فيه الشخصية بالأمان والاستقرار وترتبط معه بعلاقة ودية ، لكن الشخصية في هذا الموضع لم تتآلف معه ولم تشعر بالطمأنينة والحماية فيه، ومن هذا المنظور جاء فضاء البيت لا كمساحة للحياة فحسب بل جاء ليعكس دلالة نفسية للبطل هواري كذات مروية تعيش حالة اللايقين التي وصل إليها في ظل الزمن الحاضر، بعد فقدان التوازن الفكري والعائلي، وإصابته بحالة من التشظي والاضطراب النفسي، في ظل غياب الأب وانعدام إنسانيته باعتباره المسؤول الحقيقي عن هذا الوضع المتمثل في الواقع الأسري المعاق الذي شيّأ شخصية البطل وسلبها الراحة، حيث امتدت هذه الإعاقة إلى شبكة علاقاته الاجتماعية فأفسدتها بالشك والتناقض المربك "**لم يسعني غير سكوتي. استوعبت الرجة قوضت في كياني سندي الوحيد. أمي التي تحملت جميع أوجاعي بصبر، بصمتها، بتناغم ذلك الجسد الأسيل، كانت على**

(1) – المصدر نفسه، ص43

هشاشة جوانية فاتنة، وأشعرتني بأمان راس ثبت خطواتي خارجا من البيت أو عائدا إليه"[1]

من هنا فقد عمل فضاء البيت على نقل مشاعر الذات دون الحاجة إلى الحشو والإطالة، فراوح هذا المقطع بين أن يكون نصا وصورة، حيث عبر بطريقة رمزية عن الانفعال الداخلي الذي يعيشه هواري تحت قشرة الحزن التي فرضتها الذكريات والأحداث التي حدثت في نفس المكان.

أما البيت الجديد الذي انتقل إليه في حي "سيدي الحسني" والذي يتوضح في قوله:" **أذكر هذا لان حنين طفولتي لا يزال يهصرني إلى مدرستي الاولى في حي اللوز ليزاماندي سابقا حيث كنا نسكن بالكراء في حوش مشترك قبل انتقالنا إلى بناية، أقمنا في غرفتين منها ومطبخ وحمام في الطابق السفلي واقعة في حي سيدي الحسني صناناس سابقا**" [2] فهذا البيت أيضا يحمل ذكريات قاسية على قلبه مما جعل حنينه للبيت القديم، وهي فقدانه لامه ففي بيته الجديد ماتت مع امه أحلامه فقد الحنان والحب فقد أي أحساس بالعالم الخارجي ، ومن ثم توالت عليه خيباته حيث يقول:" **أمام بابي، في خمارها الأسود، تأسست لي بخته الشرقي: تيتمت. طردت من الجامعة. وها أنت تفقد امك . يا لظلم هذه الدنيا**"[3].

فبقدر ما وفره البيت الجديد من استقرار وطمأنينة فبقدر ما حمل للهواري من ذكريات أليمة، كما أن المتأمل في رواية "الموت في وهران" سيلحظ ان البيت كفضاء مغلق هو مكان مشحون بالمشاعر والذكريات المتعددة والمتضادة؛ إذ لم يهتم الراوي بالحديث عنه كركام من الجدران والأثاث كما لم يول لأهمية لمظهره الخارجي، لأن هذه الرؤية تعتبر قاصرة، لا تصل إلى معرفة العلاقات والتواترات المحمل بها هذا البيت باعتباره مصدرا لفيض من القيم والمعاني، وهذا ما يوضحه قوله:" **كان لانكسار أمي نحو غرفتها، أزيز قضقضة انهيار**

---

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص45.

(2) – المصدر نفسه، ص23.

(3) – المصدر نفسه، ص49.

في وجداني. ظللت لا أخطئ رسم اتجاه حركتها أيضا نحو المطبخ والبهو أو الحمام والكنيف. ففيهما أنا موجوع بندوب كبوتي الدراسية أتحسسها في عقلي وروحي وفي جسدي ، ها قد عادت أدراجها فدخلت علي ... ثمة أدركت كم كان أشقاها أن تتخيلني بقيت وحيدا فازداد ما حولي سوداوية"[1]

يتضح لنا تحول هذا البيت من ملجأ للراحة إلى مكان يرسم الطريق لمستقبل مجهول وظلام دامس ينبع من نفسية البطل هواري، فيتمظهر مرآة تنعكس عليها عواطف الذات وتطلعاتها، ومترجما للإحباط الذي عاناه شخص البطل وخيبة أمله من الواقع حين أصبح مركزا للوحشة والظلمة، "ونظرا لأن ذكرياتنا في البيوت التي سكناها نعيش مرة أخرى كحلم يقظة فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة، وأن البيت هو واحد من أهم العوامل التي تمج أفكار ذكريات وأحلام الانسان ومبدأ هذا الدمج هو أحلام اليقظة، والبيت جسد وروح وعالم الانسان الأول كما يدعي بع الميتافيزقيين المتسرعين فإنه يجد مكانه في عهد البيت"[2]

- **ملهى الميلومان:**

هو رمز للفساد والانحراف، وغياب القيم الأخلاقية كان له دور كبير في ضياع الكثير من الشبان والشابات من بينهم حسنية وهواري، كما كان له من ناحية أخرى حضورا كبير في الرواية إذ نلاحظ أن الكثير من الشخصيات المهمة والمتحكمة في زمام السلطة كانت تتوافد عليه بشكل كبير باعتباره ملجأ للتسلية والترويج عن النفس:" **قبل تلك الليلة كنت تساءلت لأرزقي عن المكان . فكشف لي: هكذا كيف لا ترتاده إلا فئة معينة، كما في ناد خاص. فكشف : هكذا هو الميلومان. الزبائن هنا أوفياء غالبيتهم من أوساط التدريس**

---

[1] – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص44.

[2] – باشلار غاستون : جماليات المكان، ص36

العالي والمحاماة والطب والموظفين والفنانين، من المدرسة القديمة. البقارة يروحو وين التبراح والقصبة والرقصات"(1)

مثل الميلومان فضاءا روائيا مكثفا نجح من خلاله الكاتب في رسم ملامح الكثير من الشخوص مازجا ايه بإحساسات الشخصيات ليصبح رمزا للصفاء الروحي بما يوحيه هذا المشهد الهادئ من تجل وانسجام بين الميلومان الموصوف وتفاعل الشخوص في فضائه.

في موضع آخر تتعدى فيه الصورة الفنية حدود الرؤية الشكلية للمكان بعناصره الشاملة كديكور إلى المشاركة الشعورية والبصرية من خلال تقنية الوصف التي نجح الحبيب السائح في جعلها موائمة لنفسيته ولما أراد أن يشيده في خياله الروائي" **كان ذلك ذات مساء عادي، انجذبت إلى ديكور الفضاء يبعث في النفس بهجة رومانسية على خلفية موسيقى عاطفية أو راقصة غير كهربائية مبثوثة تثير، إلى الحد الهوس فعلا أشجان الحنين كلها .**

أُمّيمتي أنا

واش بي خليت دارنا؟

ردودها لازمة، تحولت في أعماقي صدى تلاوة على روح أمي لية دفنها. رأيتها، في قبرها، بكت ليس على أبي . لا أعرف أين أقبر أبي. إني غير واثق من أني كنت سأقرأ عليه آية"(2)

نلاحظ أن ثمة علاقة حنين وبقايا ألم تبلور طبيعة العلاقة بين الشخصية البطلة وهذا المكان، وهذا ما يضفي على طبيعة الوصف نوعا من آليات شعرية الاختلاف، والتي تولد إيقاعا يحرك عملية القراءة نحو حميمية الانصهار والتمازج الواضح بين هواري وهذا المكان.

يبرز هذا الفضاء علاقة عدوانية مع ذاته وذاكرته بسبب ما عاشه في طفولته، فكان هذا الميلومان فضاء يخلصه من هزائمه وانكساراته، كما بلور العلاقة بين الشخصية

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص86.

(2) – المصدر نفسه، ص86.

وتقلباتها، حيث استدعت بعض المقاطع صورة ثنائية، تبرز الفرق الواضح بين ما يعيشه البطل خارج الميلومان وبين ما يشعر به داخله" **ثمة حدثني عن مقاه ومطاعم وفنادق في وهران كان يتردد عليها مشاهير جزائريون وأجانب " في الميلومان، يمكن أن تنسى جميع الصور** "[1]

هذه الصورة التي رسمها الكاتب تبرز جانبا من انهزامات هواري، وانفعالاته التي نلمس فيها معنى التيه والحيرة، ولئلا يلتهمه اليأس، وتعصف به الذكريات، كان لا بد من البحث عن مخرج للخلاص، فكان الميلومان هو الحل، حيث حوله هذا الأخير إلى شخص كثير التساؤل عن هويته المفقودة وسط الهواجس والافتراضات، ليجد نفسه في مواجهة دامية مع القدر.

- **الشارع:**

يمنح الشارع نفسية المرء بعض الراحة التي لا يجدها في مكان آخر حيث يحمل ذكرياته المفرحة والممتعة، إنها لحظات شعورية تتدفق من هذا المقطع، لتجعل من السارد/هواري، جسدا هائما عبر الشوارع، بلا روح وبلا معنى، فلا شيء سوى مشاعر العبث الوجودي، " **في طريقي عبر شارع عميروش نحو محطة آغا، رصيف الركوب لأعود في قطار الثالثة مساء بلا تفكير في شيء آخر غير ذلك، ابتسمت إشفاقا على حالي، لائكا ما كان انطبع في ذهني من المرآة دون غيره: فإني أتساءل لماذا تزعزع بلادي في جميع أسسها وتصاب في جميع مبادئها الحيوية، قالبا السؤال على ذاتي بلا أمل في جواب، ثم طلبت كازوزة لم أذقها، مهموما بفتح الظرف**"[2]

إن هذا المكان في تقاسيمه الجزئية التي تزدحم فيها الفوضى، يصنع مشهدا سوداويا ينسحب على المشهد الجزائري، فتقديم المكان بهذا التوصيف يعتمد على ما سماه (الدليمي)

---

[1]–الحبيب السائح: الموت في وهران، ص 91.

[2] – الحبيب السائح: الموت في وهران ، ص171.

"الرؤية المتوالدة "[1] التي تستحضر الكل في نطاق إبراز الجزء، فتوصيف جزء من شوارع وهران يستدعي (وهران) كلها، ومن ثمة المشهد الكلي للوطن المنهك بواقع المأساة الدموية.

فعلى المستوى الذاتي يعاني هواري في هذا الفضاء من الشقاء الذي اختاره دون غيره، فأينما اتجه لا يجد غير الحزن، والفقد، إنه محاصر بالفجائع التي حطت بكوابيسها وأغلالها عليه.

- **مقهى الوداد:**

يمثل المقهى بؤرة اجتماعية لها دلالاتها الخاصة في الرواية العربية، التي وجدت في هذا المكان علامة دالة على الانفتاح الاجتماعي والثقافي، وأنموذجا مصغرا لعالمنا [2]

ورد الحديث عن المقهى في رواية الموت في وهران من خلال مقاطع التذكر واسترجاع الماضي الجميل، حيث تستمر ذاكرة عبدقا في استرجاع الماضي البعيد وتاريخ بعض الفدائيين وكذلك النضال، "**وفي قهوة الوداد ، حيث كان يحب أن يجلس، استعاد لي وجوها وطنية من فدائيين، من بينهم والده، كانوا يعقدون في خلفيتها خلال الحرب اجتماعاتهم السرية، ثم ضحك لي: وضعت السلة كما هي على المائدة . كنا نتغذى على شويه زيتون وسلاطة بالطماطيش والبصل.**

وتذكرت الخبزة، محاكيا صوت أحد الممثلين فيها" الزيتون آعيشة، قولي لي كل آعيشة"، ثم زفر: آه وقت جميل كان"[3]

ويمكن القول أن المقهى في رواية الموت في وهران قد شكل فضاء للتداعيات النفسية خاصة من خلال شخصية "هواري" فجاء مسترسلا حول الوطن وذاكرته الثورية بالإضافة

---

(1) – ينظر: منصور نعمان الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد – الأردن – (ط1 (1999)، ص89

(2) –وشاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص1954.

(3) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص30

تطرقه إلى بعض العمليات الجراحية التي أجريت في جسد هذا المكان الذي كان سابقا يعبر عن صميم وجدان الشعب الجزائري البسيط عامة ، والوهراني خاصة، ومن ثم تتأسس جدلية الحاضر والماضي، تلك الجدلية التي لا تظهر من خلال الصراع بين المقهى والأمكنة الأخرى فقط ، وإنما نجد بذورها داخل المقهى نفسه، "**اليوم صار الوداد يقدم وجبات سلف سارفيس، في شارع بن أحمد** الهواري(أوزانام سابقا) **على مرور هذا أو ذاك أمام بابه ممن تبقى من مرتادين كانوا يشربون فيه القهوة البراس الخفيفة والثقيلة على الكونتوار أو جالسين إلى طاولات بكراس خشبية عتيقة يتفرجون ، في الركن الأيمن إلى المدخل، على نزال معقد الاحتمالات والحسابات في لعبة الدامة بين شيخين من شيوخها أو يدخنون ويستذكرون أيام حرب التحرير في وهران**"[(1)] ، ذاكرة فضاء الوداد بهذا المعنى هي ذاكرة الذات والتاريخ، التي تعمد إلى ربط الماضي بالحاضر، ربط المنقضي والناجز الذي تحول إلى صور قابعة في المخيلة تركن إليها الذات الساردة عندما يشتط بها الواقع وتضيق بدائل الراهن، حينها تشرع الذاكرة في، من حيث التعريف إلى عملية الاستعادة للمكان وفق المراحل والأشواط التي قطعها والتغيرات التي لحقت بها.

لا شك أن هذا الوصف من خلال المقهى يمنح القارئ قدرا من الإحساس بصدق التصوير وواقعية الحدث، كما ساعد على إبراز حالة هواري وكشف عن نمط الحياة القديم الأفل "**وثمة، في الوداد كان عبدقا النقريطو وشم له في قلبي مودة، بأن نظر إلي، إذ أقسمت له على أن أدفع ثمن القهوتين: اسمع ، هواري، لا تستحي أن تناديني أنت أيضا النقريطو، وتبسم لي : اسم يجي عليّ، منبها إياي أن لا ألاحظ ملامحه: شف منيش فحمة**" [(2)]

وأخيرا يمكننا القول أن أنه لا يمكن للتشويه الذي تعرض له المكان أن يكون، وفق منظومة العلائق الإنسانية المكانية، بردا وسلاما على الكيان الإنساني المستكن به، فعلاقة

---

(1) – المصدر نفسه، ص32.

(2) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص31

التأثير المتبادلة بين الأفراد ومحيطهم وثيقة الصلة ببعضها، وعلى أساس هذه العلاقة المتبادلة بين المكان والإنسان يكننا القول على حد رأي خالد حسن حسين : «إن أية تغييرات قسرية تلحق بالفضاء المكاني عند الكائنات الإنسانية والحيوانية، من شأنها إحداث تشويش في الشفرة السرية التي تربط وتجمع بين الحدين، الأمر الذي يترتب عليه انشراخات وتشنجات عنيفة»[1]

2-رواية تماسخت دم النسيان:

- **مدينة وهران:**

مثلت مدينة وهران فضاء جغرافيا واجتماعيا ضم مجموعة من الأمكنة يسكنها عدد معتبر من السكان، كما تعتبر مكانا رئيسيا دارت فيه أحداث الرواية، والتي نشأت مرتبطة بالاضطرابات الواقعة فيها والأوضاع المزرية التي آلت إليها وما رافقها من فجائع مختلفة وضحايا بشرية، لتبدو" **وهران من هذا العلو تبدو أنهكتها متاعب نهارها وساعات جماع ليلها، وفي كل الأحوال تظل قلابة، بصخر البحر تصك أذنيها عن أي مراودة وتُخرسن وجهها بطين سبخته كي يتحول بشرها أحجارا يتحصن بها قلبها، مثل سد في وجه الصحراء الزاحفة**"[2]

تبرز وهران من خلال هذا الشاهد فضاء للتناقضات، فهي شامخة بعمرانها وأماكنها التاريخية الجميلة لكنها مدنسة بما يشيع فيها من فسق، إنها مكان متقلب لا يعرف استقرارا، صماء لا تسمع لنداء أبنائها المصلحين بعد أن تحول ناسها إلى حجارة جامدة لا تعي ما يحيط بها من أخطار.

لم يكن تركيز الروائي على هذا الفضاء الوهراني كديكور أو إطار للوصف الخارجي بقدر ما أبرز الجانب النفسي والشعور الداخلي للشخصية من خلاله، فالإسقاطات الذاتية تظهر للمسرود له بوضوح، حيث أن معاداة السلطة الحاكمة، وسوء معاملتها لهذا المثقف

(1) – خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص64.

(2) – الحبيب السائح: تماسخت، ص7-8.

جعل من السلطة في بلاد الشرق عموما معادلة للفضاء المغلق والموحش، الذي يبعث على الشعور بالغربة والاهتزاز وعدم الاستقرار «فملامح هذه المدينة يمكن استنباط دلالة منها، كما تعمل بنائيا كموضوع سردي قابل للتحليل، أو كأداة من أدوات بناء الشخصية»[1]، مما دفع ببعض النقاد إلى القول في هذه القضية أنه حين تقسو الحياة على أبنائها، يهرب الإنسان إلى الحلم[2]، «هذا الأخير الذي تلتقي فيه الشخصية بشخصيات أخرى، فيتقاطع الفضاء من خلال عملية اللاوعي، فتعبر عن فضاءات متداخلة فيما بينها فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دور المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محور حقيقي»[3] ، «كما أننا نحيل على النزعة الرومنطيقية التي تتشكل من خلال انعكاس الطبيعة الداخلية على روح الفرد وتوحيد المكان في أعماقه بصورة تجعلهما، المكان والفرد معا متطابقين، ولا يمكن لأحدهما الفكاك عن الآخر»[4]

يبدو من البداية أن وعي الشخصية البطلة هو وعي خاضع للفضائية، حيث تلعب الحواس دورا أساسيا في تمثيل وهران وشحنها بالأبعاد الوجدانية والانفعالية والرمزية والإيديولوجية من خلال عمليات ثلاث هي: النظر في الحالة الحاضرة لها والاستعانة بالذاكرة لبعث ماشيها وأخيرا المقارنة بالحالتين " **وتقدم يدخ في المغرب . مخلفا وهران وراءه عروسا ثيبا تستخون الاختيال على فضلة من شهوته الباردة بعد أن قضى منه الوحش. قال له بحرها ذات مرة إنه لم يخنها يوما... وفي مساء ذلك الخميس همست إليه حيطانها أنها تخشى أن تحضن أي حب فيعاودها الزلزال، وإذا سأل البحر عن تراميه عند أقدامها كأي مملوك قال له أخاف عليها أن يعاودها وباء الطاعون** "[5]

---

(1) – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص29–30.

(2) – نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ص276.

(3) – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص71.

(4) – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص87.

(5) – الحبيب السائح، تماسخت: ص37–38.

هذه الشواهد وغيرها مثلت دليلا على العلاقة المتأزمة بين الفضاء والشخصية البطلة، فالمتأمل لفضاء مدينة وهران يجده قد ارتبط جليا بالتعذيب الجسدي، كما أبرز الزوايا المعتمة والغارقة في ظلام الاستبداد والاستغلال بكل ما أوتي من وسائل القمع والإرهاب، وهذا ما أبرزه الكاتب على لسان بطله من خلال قوله " **قابلتني وهران على غير عادتها ساكنة الشرفات متعطرة بالكفور، متلفة الجمال داعرة، لأنها رضيت أن يراودها الوحش فغرز أنيابه في قلب فنانها، أمس سرت تحت أنوارها الكابية حتى نهاية الأقواس في شارع العربي بن مهيدي** "[1]

يبدو فضاء وهران فضاء مشحونا بالخوف تفيض منه رائحة الموت، وتحوط به المخاوف والهواجس من كل صوب، فكأن الرواية المبشرة بالتغيير والثورة لا تستكين للفضاء الموجود، بل هي في شوق دائم إلى الفضاء البديل الذي تتحقق عنده رغبات الشخصية، فكان الهدف من خلال تشخيص فضاء هذه المدينة هو الإدانة والرفض لكل ما لا يتناسب مع السير المنطقي للحياة نحو الحرية والانعتاق من أسر القمع والإرهاب المادي والمعنوي.

كما نلاحظ أن الحبيب السائح قد صور مدينة الباهية وهران في صورة الشبح المخيف بسيطرة الإرهاب، فلا صوت يعلو فيها غير صوت الدم والتنكيل بالجثث حيث" **أفزعه بقدر ما بهره أن يتراءى له ما يتخيله حقيقة: تحت تلك الأنوار تبع الوحش يجحفلون بالخلقة الإنسية، بالمؤكد، يعدون لغد آخر يبسطون للفجيعة والدم..**"[2] وبالفعل جاءت الصدمة بمقتل شاعرها المحبوب لتصمت شوارعها التي اعتادت الحركة والضجيج، فيعمها الحزن في كل أرجائها " **يستعيده ليل وهران خميسا كان مساؤه ترفلها بالغضب لذلك الحداد الأزرق على شاعرها المغتال فانسكنت شوارعها بهواء الفراغ وانحزنت أرصفتها بنشيج الصمت ...**

[1] – المصدر نفسه، ص42.

[2] – الحبيب السائح: تماسخت، المصدر نفسه، ص9.

فلم يكن مالكها الحزين وحده برغم البحر، لأنه صادف حماما سكنه الذعر وسمع مؤذنا يرفع حشرجات، ورأى بن مهيدي يسحب كتفه عن ذراعها مغضبا : لا عناق بعد"(1)

يتيح النص للقارئ أن ينفذ بقدرته إلى متاهات التأويلية حلف تفاصيل وهران المرعبة ، بتفاصيلها وكوابيسها وغموضها، إذ جسد هذا الفضاء المتخيل أفكاره ورؤيته للحياة، كما جسدت طبيعة حياته وتخيلاته "**وخرج يبتلعه اللامعنى كما في نقطة عبور الحدود غربا تتجوفه نهاية يوم بصفرة الغربة شارة على وجه الفاقد انعكاسه الشاحب على زجاج نافذة القطار مخلفا وراءه ظلا لرأسه المعلق على جدار مصلى في حي مسكون بالشقاء والجنون الوثني، ولوهران رصفة من فرحة المطارد بخيل الظلام وزفرة اشتياق لبحرها، وانتكاسة غضب على بشرها، يبغي من يد قدره أن تعبد له مسلكا إلى مأساة لم يخلق لها**"(2)

لقد ارتبطت صورة هذه المدينة بالموت لا غير لهول ما يحدث فيها من شتى أنواع القتل والتعذيب، فلم يتردد **الحبيب السائح** في تعرية الممنوع، وكشف المستور من الفضائح العربية، وكذا الشبهات التي تتعلق بهذه المدينة، فمعظم الشواهد تنتج تيمة العنف بمختلف تموضعاته الثورية والدينية والنفسية والسياسية، وحتى الأخلاقية والدينية، حيث يظهر من خلال السرد التصاعدي في تكثيف المنحى المأساوي للفضاء المدني وهران أنها من المدن التي تحمل في جوفها كل المتناقضات، لمختلف العلاقات والشخصيات التي تمكث فيه.

كما مثلت المدينة موطنا لأركيولوجيا الألم، والذي يقصد به عند ميشيل فوكو" البحث المعمق في متون الوقائع أو الوثائق التاريخية، التي تصور لنا غربة الذات الإنسانية مع الطابع الإكراهي لهذه الجماعة والتي تجعله في خصام لا ينقطع مع ذاته"(3)

---

(1) - المصدر نفسه، ص67.

(2) – المصدر نفسه، ص53.

(3) – ينظر: ميشيل فوكو : جنيالوجيا المعرفة: تر: أحمد السطاتي، وعبد السلام بن عبد العالي، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب،2008، ص22.

- **الغرفة:**

مثلت الغرفة بالنسبة لكريم المكان المحبب والمفضل له، سواء أثناء تواجده بوهران أو بعد رحيله إلى تونس والمغرب الأقصى، فهي تعتبر متنفسا حقيقيا لما يختلج بداخله ولما لا يستطيع التعبير عنه للآخرين، وإذا ما رجعنا إلى نص رواية **تماسخت** فإننا نجد هذا الحيز الصغير يتصدر بدايتها التي تصور حالة كريم الصعبة حيث " **كان إذا احتل الغرفة وأحكم الغلق بدد أي أثر لأي ورق على الطاولة، مبقيا القرعة والكأس، آلة التسجيل، كمية من الجبن والزيتون والبصل الطري ... ونصيبا من الحزن**"[1]، وهذه الأشياء التي ذكرت إنما تعبر عن حالة الهستيريا التي يعيشها جراء واقعه المؤلم بسبب ما تشهده البلاد من اضطرابات أمنية تجعله في حالة من الصدمة اتجاه مستقبل يشوبه الغموض.

شكلت هذه الغرفة بمدينة وهران مكانا لهروب البطل بآهاته وأحزانه لفراقه مكتبة الجريدة واصفا الصحافة بمهنة الموت، وهذا بعد مقتل صديقه عمر، فتتراءى له وهران من النافذة مرتعا للإرهابيين الذين لا يمتلكون أية رحمة في إبادة الناس والتنكيل بهم.

أما عن غرفته بفندق "السنترال باليما" في الرباط ، كان عندما يختلي بنفسه فيها إلا ويدفعه ذلك إلى استرجاع ذكرياته وذكريات جراحات وطنه بداية من وضعه، وهو هارب عبر الحدود الجزائرية المغربية متجها إلى وجدة فالرباط" **فالفراغ كلما دخل الغرفة العشرين قايلا استوعبه اليأس وهوى به سقوطا حرا إلى قاع الهلع فانكفت عنه ألجمة قياد ذهنه إلى أردإ التوقعات . لو أصابه مرض خبيث ورحل جبر، لو ألقي عليه القبض وراء الحدود ليجيب عن أسئلة أمنية لا تشفي عنها أية إجابة له**"[2]

شكلت الغرفة هنا عموما فضاء عكس الحالة النفسية للشخصية البطلة، فعبر عن مكنوناتها ومكبوتاتها، ونقل حاجاتها النفسية فكان حضورها من موقف الغربة دالا على ذاكرة وحنين إلى تاريخ مضى وانقضى، وهذا ما يبرزه قوله "**كنت قد دفعت الباب فانبعث**

[1] – الحبيب السائح: تماسخت، ص7.

[2] – الحبيب السائح: تماسخت، ص104.

نفس كرائحة ثدي أمي من جدران الغرفة الطوبية التي راحت تتشممني، كنت قد غادرتها منذ أربعين عاما، ولكن صوت المرأة القاتلة زوجها مزق هدأتها الباردة مستعيذا بي كأنما تمثلت لها شبحا أو عفريتا فانهمر المطر وانهد السقف لأن القصف كان عنيفا غيبت انفجاراته القرميدات الحمراء في الفضاء وسكنت صحن بيتنا رائحة البارود " [1]، وبالتالي استخدمت الغرفة هنا بمعنييها الواقعي والرمزي ، فهو رمز الراحة والحب، رمز الأمومة والكون، وهذا ما أشار إليه غاستون باشلار في قوله:" حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي، في تلك المادة لفردوسنا المادي هذا هو المناخ الذي يعيش فيه الإنسان المحمي في داخله، سوف نعود غلى الملامح الأمومية للبيت"[2]

حاول الكاتب من خلال هذا المنطوق السردي ابراز رؤيته في السفر في أعماق الذاكرة الرمزية لغرفته في زمن مضى، فالعودة للطّفولة هي هروب و نكوص عن مواجهة واقع يصدم بقسوته وجبروته، ففي كثير من الأحيان تكون هذه العودة تزودا من النبع لا غرقا فيه بحثا عن نقطة الارتكاز، بحثا عن الصفاء المفقود.

فالمكان المفقود بالرغم من بقائه أليفا في الذاكرة غلى شكله الأول، لكن رؤيته وقد أصابه التغيير بفعل الزمن يجعل المواجهة الاصطدامية مع الواقع يتحطم بعدها كل شيء مما يخلق لدى البطل صراعا من خوف العودة والمفاجأة بالتغير، لذلك لجأ الكاتب إلى إنقاذ ذاكرته بالهروب غالبا من مواجهة مثل هذا النوع، وبذلك يتحول الفن لدى البطل إلى وسيلة وحيدة لاسترجاع الوطن من الذاكرة عبر إعادة تجسيده في لوحات فنية، فتتحول اللوحة بفعل الغربة إلى مكان يحوي بعضا من مشاهد الطفولة الممحوة في محاولة لمقاومة ذلك الاغتراب.

(1) – المصدر نفسه، ص102.

(2) – باشلار غاستون: جماليات المكان، ص38.

في مشهد آخر توسل البطل القبض على لحظات سحرية حية ولدت من بؤرة ذوبان النفس في القلق والفقد والبتر العميق، ذلك البتر الوجودي الذي انتفضت على إثره توجهاته، وارتبكت في فمه الحقيقة بالشك، المعنى باللامعنى، وهذا ما يوضحه المقطع السردي التالي:" **آه لو كانت غرفته تسع رغبته في الطيران خارجا منها سابحا في فضاء العدم ثم أردف تعصيبة أخرى بخرقة حاضره الكابس، مسلوب ومنهوب ومنهوك من ليس من دينه القتال ولا في غريزته البأس. خمسة عشر قرنا من القتال الديني ضد الآخر وضد الذات، ومن تأوير الحروب المقدسة ومن الإنزاف**"[(1)]

إن التفاصيل الواردة عن هذه الغرفة تعيد إلى الذاكرة ذلك الحضور وتلك الألفة من خلال تفاصيل لها رائحة الزمن الماضي، والتي خرجت على إثر واقعه المحزن عبر ظلال غرفته من خلال تجاوزه للأفكار الشاحبة التي ولدت من ضجيج الفراغ نأيا نحو المناخات البعيدة المشحونة بمستجدات القدر، والأزمنة المفقودة ليتخذ منها بطل الرواية كريم ملاذه الوحيد هربا من تراكمات الظروف القاهرة، فالغرفة بهذا المعنى تبقى مجرد فضاء ذاتي يعبر عن حساسية مفرطة تجاه الواقع، حيث كانت بمثابة السند الذي نعثر فيه على امتدادات حلم يستعيد فيه البطل استذكاراته وأخيلته أملا في تحقيق طموحاته.

هذا الفضاء المليء بالأحزان تارة وبالفرح تارة أخرى ، استثمره السارد لتشكيل البناء الفني للعمل الروائي، والذي يدل على إلحاح منه لفضح الواقع وكشف المستور بكثير من المجابهة والعناد، وفي زواياه استفاقة للحاضر معتمدا على ذاكرته في ترجمة أحاسيسه ونقل انفعالاته، ورسم صوره وتوجيه خطابه.

- **الرباط:**

يقف البطل على أن الخلاص يوجد في مكان آخر، وفي لحظة ما يسافر فيها بحثا عن ذاته خوفا من المجهول، ليجد نفسه في بلاد المغرب، ويخوض في رحلة طويلة بين

---

(1) – الحبيب السائح: تماسخت ، ص105.

مدنها وقراها، ليشاهد عوالم شتى من البؤس تكون بمثابة إعادة اكتشاف لنفسه في إدراك المعاناة الداخلية التي استحوذت على نفسه، والتي يتقاطع فيها المكاني بالنفسي، إذ تعتبر مدينة **الرباط** المغربية مكانا مغلقا بالنسبة للبطل كريم خاصة فيما تعلق بقضية الصحراء الغربية، إذ كان يتحاشى المناقشة في موضوعها خوفا من كمين ما ينصب له، فيقدم البطل فكرته المسبقة عن هذا البلد، ويظهر ذلك جليا من خلال سرد الراشدي :" **لما سرنا على الصحراء تلك المسيرة العظيمة، واسترجعنا الأقاليم، وبسطنا السيادة على العيون...**

فصارت نعيمة إلى قنفذ بهته ضوء فجائي، وتظاهر بنهيصة بالبحث عن عنوان أو رقم ما في كناشته التي لا يدي لم أخرجه، بينما تبادل المكاوي وكريم نظرة وقعت ضرورة تجاوز حماقة"[1]، هكذا ساهمت الأحداث التي طرأت في البلاد في خلق عداء بين المكان(الرباط) والمثقف عموما، فجاءت ردود أفعالهم انعكاسا واضحا لطبيعة الاحساس بانعدام الأمن في ضوء الظروف المحيطة بهم والمتربصة بتحركات أي منهم فبات كل واحد يتوجس في نفسه خيبة إبداء رأيه في أمر من الأمور السياسية والأمنية .

تتضح من خلال هذه الرؤية السردية عدوانية المكان مجسدة في الخوف الذي جعل الحياة تتحصر في مركب لا نجاة منه، ليصبح هذا الفضاء قدرا محتوما على العديد من المثقفين الجزائريين إبان العشرية السوداء، ولا شك أن هذه الشخصيات قد اتخذت مواقف عديدة من خلال تواجدها في بلد غير بلدها، حيث تعاملت مع الوطن الجديد بكثير من الحذر، لأنها وجدت نفسها في مدينة تتجاذبها مشاعر الرفض والتيه، فأثناء التقائه بأصحاب المهنة الواحدة انتابه الخوف خاصة من الأحداث المأساوية التي عرفتها مدينة وجدة الحدودية، فكان خوفه يكمن من إمكانية وضعه في مصيدة سياسية من طرف الصحافة المغربية نتيجة للحساسية الموجودة بين البلدين بفعل قضية الصحراء الغربية والتي كان يتحاشى الحديث عنها رفقة أصدقائه المغاربة.

---

(1) – الحبيب السائح: تماسخت ، ص132.

لقد كان لفضاء **الرباط** دور كبير في كونه الشاهد الأساس على معاناة البطل والكثير من شخصيات الرواية حيث استطاع من خلاله أن يرسم معالم جديدة تفجرت من خلالها الأحاسيس المؤلمة والمفجعة، والتي حولت مصائر أصحابها إلى مأساة زجت بهم في دوامة الاغتراب النفسي والمكاني، إذ لم يفارقه أبدا هول أزمة البلاد خاصة أثناء وحدته حيث" **امتحت الرباط غربة كريم ولطمت بها جبين عزته في صباح محطتها المركزية، مفصولا، بلا منتظر كما لا مشيع في وهران، فوكأ صبره ورابط قلبه دون شحنه الصبحي يحس عاصمة أولى بها، كما توهم، أن تفتح له وأن تحننه إلى ضرعها لا أن تنفره لأول نفحة من جلدته بتملص بهيمة ولود كأنه يتيمها المسغوب**"(1)

يبرز هذا المقطع السردي تعمّق وجع البطل كريم الذي يبدو وكأنه يرثي نفسه بعدما أيقن عمق التخلي الذي أهدته له مدينته التي بقيت تلازمه وتعيش في ذاكرته، إذ حولها في لحظة يأس إلى رمز للأمومة، لكن ليست التي تحتضن أبناءها وتبكيهم، بل التي تقطع جسور التواصل بهم لتزفهم إلى الأراضي الغريبة، حيث الغربة لا ترحم ولا تخلي السبيل لمن يخاطبها حزينا ويائسا، وبالرغم من اتساعه وانفتاحه إلا أنه يوحي بمفارقة تبرز لنا ضيق السارد وإحساسه بالضياع والغربة النفسية وانغلاق الرؤيا أو انعدامها نوعا ما، مما جعل البطل في حالة مغيبة للحرية ومعكرة للعالم الداخلي.

في مشهد آخر يطالعنا يأس البطل من هذا الفضاء الذي انتزع منه الطمأنينة واستدرجه إلى القلق إلى الشعور بالانكسار والاحباط، حيث "**أمل كريم في رباطة استراحة، مجرد استراحة عابر فخرقت عليه هدنتها وكان طرفها الوحيد، واستنزفته كل ساعة مدخرا من قليل صبره، هو الذي لم يدخلها غازيا ولا مبشرا، تغلغل فيه شماتة الغربة وتخضخض في**

(1) – الحبيب السائح: تماسخت ، ص63.

قلبه ردة زمنه هناك، وأخرجته إلى صمتها تعرضه حالا للإشفاق فتمسح بوجه أمه متعطرا بسخرية أبيه ، معتصما دو ن نية المهانة"[1]

يحمّل الرواي بطله رؤية متكاملة عنه يوزع بعضها في النص، وذلك بالعودة إلى ماضيه الاجتماعي والأسري، وإلى طفولته جراء حاضره المشحون بتراكمات الغضب والإذلال والاستبداد، ليتحول البطل على إيقاع الخوف والإرهاب إلى لاجئ مرغم على مغادرة مدينته في مرحلة سياسية مضطربة أنهكت الشعب الجزائري، وامتدت إلى زرع الرعب في أوساطه، فصار عرضة للاعتقال والإذلال والاغتصاب في تأكيد الهمجية السلطوية، وكان لابد للمحيط الثقافي أن تظهر علاقاته في خضم الانتماء الحزبي، وتطفو على سطحه الأزمة، باعتباره واجهة الحركة " **في أحد شوارع الرباط إلى السور القديم كان آخر يوم لهما على غير العادة.. وكان كريم تراجع عن رد تضجرات المكاوي تجاه التقاعس المعلن أمام عواجل وضعهما... يشد الواحد منهما أزر الآخر على ريح الخيبة عائدين الشارع، صاعدين إياه يمينا لتقابلهما صومعة المسجد هناك، يتفرسها المكاوي بلا تندم، ويكون كريم ذكر المنارة بلا تحسر.**

– **العرب عرب، ومثقفوهم لا يزالون يخطئون مراسي وجودهم كضمير."**[2]

تبرز هذه الرؤية ضيق دائرة الحوارات، في محاولة تفسير الأزمة التي عكست هموم البطل، والعديد من مثقفي الجزائر من خلال الاستلاب والاذلال السياسي في وطنهم الجزائر الذي رمى بهم إلى بلاد غير بلادهم في ظروف قاهرة وقاسية بقرار سادي متهور قضى فيه على آمالهم وأحلامهم، ليجدوا أنفسهم في لحظة طيش خارج الزمان والمكان، على حدود المغرب زاحفين إلى أحضان المغاربة في الرباط ووجدة وغيرها من الأماكن.

تصرف أرعن وطائش ليس له أي مبرر سوى أن الذي دفعهم إلى الهجرة(الإرهاب)، عبّر عن غله وحقده في نفسه الأمارة بالسوء بعيدا عن منطق العقل وأخلاقيات الكائن

---

[1] – المصدر نفسه، ص86.

[2] – الحبيب السائح: تماسخت ، ص125.

البشري المبصر، من هنا يبتدأ هذا الفضاء الجديد (الرباط) ويرتكن الفضاء القديم (وهران) في الذاكرة، ليصبح مجرد منبع لاسترجاع الذكريات، يستقي منها البطل عالمه المتخيل الذي اختمر جيدا في الذهن، أين تحول الفضاء من مجرد فضاء للأحداث إلى بطل أساسي ينمو ويتطور بتطور الأحداث والشخصيات.

- **القطار:**

مثل هذا الفضاء المتحرك نقطة التقاء الحياة والموت، كما مثل خروج الميت من الحي، فقانون الموت الذي يهرب منه البطل ويحاول تلافيه، هو الذي يدمغ بحضوره الساحق حياته ووجوده أينما حل، إنه الوسط الذي تتبدى فيه الحياة مقابل الموت الرابض على جانبيه والذي يختزلهما ويعبر عنهما السارد في الوقت نفسه، حيث يبسط قانون الارهاب سلطته القاهرة" **دخل القطار مدبرا فانفكت كوابح الترقب في المنتظرين يداخلون بعضهم فلم يدخره الزحام على قلة الركاب، وإذ فتحت بوابات العربات كان من المجتاحين المصعدين بقوة الدفع لتلطمه رائحة طروليات الجامعة** "[(1)]، إذ شكل القطار نقطة فصل بين الوطن والبطل، والسارد هنا لا يتحدث فقط عن شريحة تعيش هاجس الموت، بل يتحدث بالإضافة إلى ذلك عن شريحة لا انتماء لها، ولا هوية، لا اعتراف بها من طرف الوطن الأم .

أزمة المكان المتنقل التي تعني عجز البطل كريم عن التواصل مع الفضاء الجغرافي بوصفه منظورا تتمثل بعض تجلياته في الشعور بالغربة، والتي ولدت شعوره باللاانتماء لذا كان فضاء القطار الفضاء الوحيد الذي سعى أحلامه ورؤاه، فقد فرضت عليه وسيلة النقل هذه بحثا عن الشعور بالاستقرار والانتماء الجديد.

[(1)] – الحبيب السائح: تماسخت ، ص25

يمكن القول أن هذا الفضاء بالرغم من تموضعه فوق الفضاء الورقي الابيض هو متحقق في الوجود المادي، لكن الروائي الحبيب السائح أعاد صياغته بطرق تخييلية وأدخل إلي بعض المعطيات الإدراكية، ونظمها في أشكال ذات معنى، حيث أدى هذا المكان دورا أساسيا في التعبير عن رؤية السارد، ونظرته إلى العالم إذ "**حشر أوراقه في جيب بلاستيكي متوجسا ما هو أوخم. لو كمنوا لهذا القطار لعرفني من بينهم واحد على الأقل ... أرمي أوراقي جاحدا حقيبتي، منكرا هويتي، داحضا حجج من يقابلني ، مرتبا مراحل تصبري على الألم والإهانة مهما تبلغ قساوتهم، وأحضر تصريحا واحدا ألتزمه وأردده: حميد بن محمد، توفي منذ عشر سنين في مستشفى وهران، لم يستشهد ولم يشارك في حرب التحرير الوطنية، ولست ابن شهيد ولا حفيد مجاهد**"[(1)]، وضمن هذا الإطار المكاني **القطار** لم يعد يعي البطل وضعه، فاتخذ لنفسه لعبة التخفي والتستر وراء تغييب الأصل والهوية الذي شكل دور القناع الواقي من الجماعات الارهابية، وكأن الذات الأصلية لهذا البطل لم تعد تعرف من تكون بسبب فقدان الأمن، وبهذه الصورة القلقة التي رسمها السارد أبرز جانبا من انهزامات البطل، وانفعالاته التي نلمس فيها معنى التيه والحيرة التي ما عاد يحتملها بين ضلوعه، ولئلا يلتهمه اليأس، ويعصف به هاجس الخوف من الموت، كان لا بد من البحث عن مخرج للخلاص.

شكل فضاء القطار بهذا التصوير متاهة رسم فيها السارد كوابيس البطل المستمدة من الكآبة والخوف والعنف الجنوني، حيث كاد القطار أن يتحول لجوف أفعى، " **كم وجد البكاء يجدر به يحس في نفسه أول مرة مسافرا في جوف أفعى، لولا خوفه شماتة الدمع الموصوفة في عينين يفتأ يصقل نظراتهما كيلا يترسب عليهما** أي **إشفاق أو ترسو فيهما راية تعاطف كاذب، فإن أمه طالما شبهته بأبيه حين تفاخر به أو حين تتذكر فيه التفاتاته الصارمة يحاكيها حركة ونظرة متأرجحتين بين الحلم وبين الخوف**"[(2)] فالهندسة التي عمد

(1) – الحبيب السائح: تماسخت، المصدر نفسه، ص33.

(2) – المصدر نفسه، ص34.

إليها الكاتب في تشكيل فضاء القطار انطلقت من الألفة إلى العداء ومن الاتساع إلى الضيق، حيث كشف هذا النوع من الأفضية عن العلاقة العدائية التي تبنتها عذابات الروح ومعاناتها ولفت حبل السم حول الأعناق.

إن ارتباط البطل بفضاء القطار في محاولة بحثه عن قشة يتشبث بها من الغرق المحتوم من القدر الذي حوله إلى عبد يوجهه حيث شاء مجبرا لا مخيرا، ولد في نفسه الفراغ والفقد كما حوله إلى شخص كثير التيهان والتوهمات، إذ جعله لقمة مستساغة للمصائر التعيسة التي لفت حول عنقه، بل ألبسته الحرمان ثوبا، والسؤال قلقا، والاغتراب مصيرا، إذ" **فصل الزجاج بينه وبين الغابة حيث ود لو تتلاشى صرخته المكضوضة، كما ود أن لو بعث فيها حيوانا، وحشا، أو طائرا ليمكنه أن يختار، وساورته رغبة في صدم الزجاجة برأسه فمواعيده ورغبته ومواقيته وفرحه رهنتها الحماقة السافرة الشامتة مغلقة دونه أي سبيل إلى غير موته، على ألا يكون بسيطا تافها لينتصر على واقعه المذل إياه كعبد خصي**"[(1)].

تتمظهر عبر هذه الرؤية السردية حالات الرغبة التي تساور الذات في الخروج من هذا الواقع الخانق، الذي يفصل بينه وبين خارجه زجاج نافذة القطار، فتتقاذفها الرغبات رغبته في كسر الزجاج، رغبته في الصراخ بغية اختراق هذا الحاجز، الرغبة في أن ينيب عنه حيوانا للخروج نحو الغابة التي هي رمز التحرر من واقعه، ثم تحسسه بالعجز عن تحقيق ذلك حاله المترامية بين الحماقة والبساطة والتفاهة والعبودية، والتي تبقيه حال الثبات أمام زجاج نافذة القطار، دون حركة انفصالية عن هذا الواقع.

إن السفر الذي حاولت الشخصية البطلة تجسيده كواقع حقيقي، يبقى منجزا على مستوى الحلم، حيث ارتكزت ذاته على هذا النوع من الأمكنة للوصول إلى الفضاء الواقعي(الرباط)، "**بعد أن لملم أجزاء من تشتته ليصعد قطار التاسعة الليلي ليوغل به في**

(1) – الحبيب السائح: تماسخت ، ص36.

عمق ضياع أحق بالحملان الضالة، تكسر عمد قلبه صولة جنون الرعب هناك خلفه وتقوقعه عزلته فتغيب إحساسه عن ملامسة برودة المقطورة، حتى لا شيء غير محيط الظلمة تنبجس له فيها رؤيا جميلة يغشاه طيفها حضورا فيتزحزح لها في سرير مقصورته قائمة على ركبتيها لا يغفو ولا يحرك يدا خشية أن يلمسها حقيقة"[1].

هي فوضى من المشاعر والأحاسيس التي عاشها البطل في مقصورة القطار يكشف عن حقد ضاق به صدره إلى درجة تشبيه نفسه بالحملان الضالة، فيستسلم لجوه المأساوي واغترابه العاطفي والمكاني، إذ بطن موقفه التشاؤمي بروح الاكتشاف والرغبة الجامحة في مداواة جراحه التي سببها الارهاب، فراح يبحث عن بدائل تبعث فيه الرواح من جديد فكانت تلك البدائل من خلال خلجات النفس وتجلياتها، إنها اللحظة الشبقية التي حولت المكان من بؤرة الضياع والاغتراب إلى بؤرة للحب والجمال عبر استحضار طيف جميلة، وعمر وغيرهم "**ليلة كاملة، حتى الصبح، مسافة بين وجدة والرباط، على سكة بطول سهاده، في قطار بدمدمة هواجسه، لزمان بوخزات ضميره ومكان مؤثث ببقايا صورهم المهرشمة لا يسترجع بأيهم بدأ تذكير عمر، وهو يعرفهم جميعا، يحصي صباحاتهم وثلاثاءاتهم المفجعة وأيان أعيادهم الحزينة وأسماء أوكار اتخذت مصليات يغتسل فيها الوحش بطهارة دمهم ليصلي جمعته لإله غير رب العالمين**"[2]، هذا الفضاء المتخيل الذي لم يجد فيه البطل ملاذا من واقع موحش ومتوحش، غير الدفع به إلى تذكر مشاهد الاغتيالات والجثث من خلال الصور المدججة في مخيلته.

- **تونس:**

على الرغم من أن كريم كان يشعر بأنه يتمتع بحرية أكبر مما كان عليها في المغرب، إلا أنه قرر الرحيل إلى تونس بعد تأزم أوضاعه المادية ليدرك في الأخير بأن الموت في

(1) – المصدر نفسه، ص49.

(2) – الحبيب السائح: تماسخت ، ص57.

وطنه أهون بكثير من عيشة التشرد والذل في بلاد الآخرين:" **الموت على صدر الوطن أكرم من حياة بلا كرامة، لأن طلب النجاة بأي ثمن مذلة**"[1].

إن السفر نحو تونس كان يعني الوصول إلى بر الأمان، حيث الشعور بالهدوء والسكينة لكنه لا يعني العيش السعيد، لأن السعادة الحقيقية تكون في الوطن الذي حضنه ورعاه بين أهله وأحبابه ، ففيه يبني مستقبله كما يبني عليه آماله وطموحاته، حتى ولو عاش فيه حزينا ومات كذلك، يبقى احترامه لذاته هو الأساس لأنه عاش فيه كرامته.

برز البطل كريم مشتتا ممزقا بين الهنا/ الواقع/ تونس، والهناك/ الخيال/ الجزائر في محاولة تناسق معه ليظهر هذا الفضاء "الجزائر" في صورة يرفضها ويبحث عن حقيقتها الخيالية، التي يفترض أن تكون عليها، وفي ظل هذه الرؤية تتحول ذاكرة الشخصية البطلة إلى ذاكرة مدونة وموثقة لا يمكن تزييفها من خلال صراع الانتماءات، والقيم والهوية.

اتسمت هذه المدينة بملامح خاصة، تتصل بمعاني الضياع (المادي والمعنوي) والقهر وخيبة الأمل وعمق الوحدة، بحيث تمارس الشخصية البطلة دور المتأمل، الذي يرصد بوعي كبير زيف الواقع، وقد أتاح لها الروائي فرصة الانغماس، والتفاعل مع ما يعج به الواقع من أحداث، بفعل ما تكتسبه من حساسية اجتماعية، تساعد على كشف حفرات المكان "**تذكر أنه نسي أن يحمل لها غصن الجنة يشهره في وجوه أهلها تخفيفا لهم عن الرعدة الخاضة تصيب المرجفين منهم في حديثهم عما يصيب الجار الغربي متوجسين العدوى طائلة تونس كلها مؤملين ألا يرد التفكير بالأصل عن احتمال اتساع رقعة السعير، فرئيس الجمعية نفسه أشهر حماسته في وجه كريم يطمئن مواطنيه في جلسة المجاملة**"[2]

---

[1] – المصدر نفسه، ص20.

[2] – الحبيب السائح، تماسخت: ص182

تؤجج حالة الحصار المضروب على الثقافة والمثقفين بالمدينة شعور كريم بالسقوط والانكسار وعدم القدرة على مواجهة الواقع الآسي، وتشتد وطأة هذه الأحاسيس في نفسه بما يحمله من هموم الذات (مقتل زملائه وأخيه)، وهموم الوطن الذي سقط فريسة في أيدي حراس النوايا، وتحول إلى مكان قاهر لذات المثقف .يحتمي الأستاذ من رداءة الواقع الوهراني بفضاء تونس، هذا المكان الذي طالما وفر له قدرا من الحرية لكنه بالمقابل فتح باب الذاكرة على مصرعيه، يسترجع فيه أحداث العشرية السوداء.

يحقق البطل في مد الجذور في المكان /المنفى الجديد(تونس) فتخيم على حياته الغربة والوحشة والإحساس بفقد الوطن الأم. فالمنفى كما يقول الروائي عبد الرحمن منيف «قاس وموحش، ليس لأنه كذلك في الأصل، أو في الواقع، وإنما لأنه مكان غريب ولأن الوافد الجديد غير قادر على التكيف معه »[1] لذا يحاول كريم أن يخفف هذا الحس التراجيدي لمصيره فيهرب إلى الذكريات يستدعي من خلالها صورة المكان المفقود فيتوارى المنفى مكانا ويحضر الوطن زمانا ويخلو هذا الأخير من غربته الخاصة، التي تنبع، مما كابده من ويلات .

- **تلمسان:**

هذا الوجه المرتبك لتلمسان، والذي أضفى على محكياتها نكهة خاصة تطبعها بميزة لهجتها التي قد لا تتوفر في مدن أخرى، إذ ان لكل مدينة خصوصياتها ومفارقاتها وتناقضاتها وظروفها التاريخية، "**كما تركها منذ أن غادرها، بأنوارها الباهية تلك. كترصيعة فستان على جسم تلمسانية محتفية . تعرفني ،لا أحب، مثلك، تلمسان المدينة العجوز المتعنفضة، على مجد غابر كسراب أحلامي تتعيش. هي الحاضرة وأهلها الحضر، والباقي بادية وعروبية**"[2]، والتي تبدو في صورة مهيمنة ومكثفة لمدينة مكتملة الملامح بإيجابياتها

---

[1] –عبد الرحمن منيف: الكاتب و المنفى، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2007. ص82.

[2]– الحبيب السائح، تماسخت ، ص13.

وسلبياتها وذاكرتها وحكاياتها المنبعثة من قلب عشرية سوداء، ولدت من رحم المدينة نفسها .

يبدو فضاء تلمسان من خلال هذا المقطع السردي جسدا مرتميا وسط دائرة من الضياع والأفول والتيه والاندثار، إذ أن الضربات الموجعة التي تعرضت لها هذه المدينة أيام المحنة لم تكن هي الصور الوحيدة التي تشكلت في ذهنيته ومخيلته بل أن الأحداث السردية تعود بنا إلى مقاومة المدينة على مدى المراحل التاريخية، إذ يربط بين أزمنة الحاضر وأزمنة الماضي عن طريق الذكريات.

انطلاقا من هذا الانتماء الفكري لتراب الوطن كان الكاتب حريصا على تشخيص الواقع الجزائري وتصوير حركته برؤية ملتزمة، وهو يتتبع ما آلت إليه حال مدينة تلمسان التي جعلت منها الجماعات المسلحة مسرحا واسعا أمام تراجيديا العنف، وهو يحتضن أشد المعارك شراسة ودموية كما هو الحال في هذا المشهد الذي يضعنا على عتبة عالم متخيل مشجون ومشحون بصور الخوف والموت :"**كانت تلمسان محطة ارتكاسه لهول المحتمل من فرط ما أبطأ القطار في التوقف على غير ما اعتقد أنه أمر استثنائي لم يحل أسبابه على أي خلل أو تأخر قطار معاكس**"[(1)]، إذ يبرز من خلال هذا القول نفور البطل من هذا المكان الذي يحيط به ويتعمق الحس بعزلته فيرسم صورة سوداوية مليئة بالكراهية عن هذه المدينة .

"**قال أنا ندبرلك وحدة من تلمسان وأنت شوفلي وحدة من القيروان؟ قال: وهذه تلمسان واش فيها؟ قال: سكنها الموريسكيون الفارون من محاكم التفتيش وعمرتها ثلاث عائلات تركية راقية. قال: ... خويا كريم نتكل عليك، أنا نتكفل بتذكرة الطائرة واللواج من تونس إلى بنزرت وبالإقامة في هذا الفندق: لم يعلق كريم قابضا بسمته .. وقال منتكسا:**

---

(1)– الحبيب السائح: تماسخت ، ص35

لا أعرف فيها سوى حفيدات بني سليم إخوان بني هلال المشويات الوجوه الناشفات البشرة"[1]

إذا كانت وهران لا تمثل سوى أزمة هذا الوطن في تلك الفترة الحرجة، فإن مدينة تلمسان هي الأخرى فضاء يحيل على المأساة والوضع المتردي للوطن، فالكاتب من خلال رؤيته قريب جدا من الحدث وهو يرصد ما آل إليه هذا الفضاء المتخيل، وكأنه كان داخل أسواره ومع الخائفين فيه، خاصة حين يصف عمق المعاناة التي تكبدها جراء الهرب من عنف الجماعات الارهابية، والعذاب الذي وصل بساكنيها، وهذا ما نلمسه من خلال تداعيات البطل.

- **البيت:**

هذا المكان المرتبط بالذاكرة هو المكان الذي تصنعه وتمنحه دلالة مكانية وجغرافية تدل على الصورة المتخيلة للمكان الحقيقي، وهذا ما نلمسه عند البطل حين يتحدث عن الارهاب، يختفي المكان في ذاكرته ويظهر في لحظة من اللحظات حين يفتح باب الذاكرة المرتبطة بماضيه الطويل. يمكن القول أن البطل قد حمل معه فضاء البيت في ذاكرته أينما حل" **سبق لنا أن أقمنا أول مرة لدى دخولنا المدينة في زاوية أحد الأحياء عند امرأة تطلسم عني وجهها، بيد أني لا أنسى أنها ذبحت زوجها وقدته أطرافا في البير التي كنا نشرب ومنها وسط الحوش، فعاودني نضوح العرق، ودمدم في صدري خوف لحلكة الليل المصعقة الماطرة هطلا لا يبلغ الأرض دفعت الباب فانبعث نفس كرائحة أمي من جدران الغرفة الطوبية** "[2]

---

[1]– المصدر نفسة، ص195.

[2]– الحبيب السائح: تماسخت ، ص102.

الخراب في المدونة لم يشمل بيتا واحد، إنما هي مجموع بيوت عمها الخراب والأذى، لحظة التدمير هي لحظة شوهت المكان وعبرت عن تصدع عميق أصاب البيوت وساكنيها، وتحول المكان إلى خراب ينم عن صراعات وانتقام الوحوش، وعن أفق مغلق محدود " **انهد السقف لأن القصف كان عنيفا، غيبت انفجاراته القرميدات الحمراء في الفضاء وسكنت صحن بيتنا رائحة البارود، عند سفح الجبل جذبتني أمي من ذراعي فزعة مرتعبة وركضت ترفع الشهادة فتحلحلت وراءها ثم وقعت، فأبصرت ورائي غرابا كبيرا يفح نارا على حسناء الهاربة في الحقل نحو الزبوجة**"[(1)].

لقد أسهم فعل تدمير البيت في الكشف عن العنف المسلط على البيت، وإلى تحول معناه ودلالته بتحول الواقع المعيش الذي طرأ على الجزائر زمن التسعينات، فتكلفت اللغة بنقله في مستوى الخطاب الروائي لتعري البيت الجزائري الجديد، وتعكس الأوضاع السائدة آنئذ وتؤكد على مدى التحول الذي أصاب البنية الفوقية والتحتية، وكيف أصبح المكان يعاني كما تعاني الشخصيات، يمارس ضده العنف ومختلف الانتهاكات حاله حال الإنسان.

إن عمق الوعي بانسحاق آدمية الذات في أبشع صورها، يحول هذا الفضاء إلى جحيم صغير يكون فيه الموت منتظرا في كل لحظة، فضاء تدثر بالسواد والعتمة واكتسحه الخراب وطوقه الشر من كل جانب، " **إلى بيتهم الريفي قبل رحيلهم الأخير عنه في ذلك العصر الذي انتشر فيه العسكر كالجراد ففجروا بيتهم وساقوا قطيعهم ومهرتهم والحصان ورشوا مطامير القمح والشعير بالبنزين وأضرموا النار فيها ثم بالوا في القدور والبراميل وخنقوا الكلب بالسلك ورموه في النبع، وكان العقاب الحديدي من السماء يفح النار على الفارين ومن الجحيم الصغير قبل أن يبعث الله الليل قبل الأوان يستر الباقين**"[(2)]، ومن خلال هذه الرؤية تتمحور دلالة على أن الموت لم يستثن أحداً فساوى بين الإنسان والحيوان وقضى على كل أخضر ويابس، هي محنة كابدها فضاء البيت، جراء ما لحق به من دمار وقتل

(1)- المصدر نفسه، ص102-103.

(2) - الحبيب السائح: تماسخت ، ص237

وإبادات جماعية لساكنيه، والتي طالت حتى الحيوانات، فقد امتزج ذكر البيت هنا بكل ما هو كابوسي.

حالة نفسية متأزمة عاشتها شخصية كريم، خلقت الهلع والرعب، مما نجد تحولا جذريا لفضاء البيت من فضاء أليف تجوب في أرجائه السعادة والوقار إلى فضاء معادي موحش يملأه العنف والرعب بفعل بطش الإرهاب على الممتلكات، والذي لم تسلم منه حتى الحيوانات.

في مشهد آخر يحاول البطل استذكار الملامح الأصلية لبيتهم حيث تحتل صورة الأم والأب المركز، كما يجسد حالة يأس وحرمان من فضاء بيتهم بسبب الاضطراب السياسي، والاضطهاد الارهابي الذي سلبهم الحياة، فلم يبق له في هذا الفضاء سوى الذكريات التي يذكرها بنوع من التشفي، "**البارحة رأيت أمي، غير أني لم أعد أذكر بيتنا، ربما ضللته كصراط، أما النجوم فلم تكن في السماء فتحندست عني المسالك. دخلت البيوت التي جميعا سكناها، فلا أحد فيها غير برنوس أبي** "[1]

إن علاقة الفضاء بهذه الشخصية في هذا المقطع تظهر الحالة الشعورية المأساوية التي كان لها الأثر البارز في تحريك المشاعر الحزينة، وبقليل من التأمل يدرك القارئ مرارة ومعاناة البطل من خلال نظرته التي تعكس انتقاله للعيش في الكثير من البيوت هربا من بطش الوحش إلى الحد الذي لم يعد يذكر فيه هذا البيت.

رغم ما عاناه هذا الفضاء إلا أنه يبقى متشكلا في وعي البطل ليصبح جزءا من ذاكرته عمق حسه العاطفي الفطري بالمنشأ الأول، ففعل تواجد البطل به ولد عنده شعور بطغيان المكان عليه، لأنه يشكل محور الارتباط بالعائلة، لذلك شكل عنصر ضغط بمجرد استحضاره أفاض عنده الحب والحنين وأعاد الذكريات بعد أن قسا قلبه وغادره اضطرارا "**كأنما لحين امتلائه بالفراغ، إذ لا ملجأ إلا إلى ضياع اليابسة ومتاهة اللاحين، وصحرة**

---

[1] – الحبيب السائح: تماسخت، ص202

تشك تحرق فيه الضلوع إذ ذكر أمه في صباحاتها هناك في بيتهم الريفي على صيحات ديكتها وهمهمات الحيوانات في الزريبة توقد النار لتحضر قهوة بحليب العنزي وخبز المدلوك بالزيت، لا تصخيه الذكرى غير عويل الجفاء "[1]، بحيث يبقى البطل مع هواجسه ليطلق العنان لتيار الوعي فتتلاحق التداعيات غارفة من ينبوع الطفولة والذكريات في هذا الفضاء، وهنا يلعب البيت دوره فيتفوق على البطل، إذ يكتسح شعوره فيؤسس ذاكرته على ما جرى فيه من أحداث، لأن المكان بين تلك الفترة ووقتنا الحالي قد تغير ولم يبق منه غير ذاكرة تتجرع المرارة كلّما عادت إليه.

تفاصيل تعيد للبطل كريم ذلك الحضور وتلك الألفة من خلال مشاهد لها رائحة الزمن الماضي، فيستحضر السارد صوره، لتعصف به جدوة البحث الدائم عن ذلك الحس الحميمي المفقود، والملاحظ أن علاقة هذا الفضاء بالشخصية هي علاقة زئبقية تتحكم فيها المشاعر المتغيرة نظرا لتغير الأحداث.

- **الشارع:**

أخذ الشارع حيزا كبيرا لأهمية الأحداث التي جرت فيه، فقد شهدت جل الشوارع عنفا لا مثيل له أثناء عمليات قتل تمت بسادية تامة من طرف الإرهاب، كما مثل مسرحا شاهدا تحركات الشخصيات وتنقلاتهم مثل، غير أن ما نلحظه في بعض المشاهد هو انتقال هذا الفضاء من متنفس يلجأ إليه الفرد للتخلص من ضجيج الأفكار السوداوية إلى مصيدة ضاقت على أجساد البعض وقبضت على أعناقهم، "**تحته الشارع ذاهب في ضجته والشريط الموسيقي يوثقه على التياع إلى وهران وأمه ومدينته والقرية بينما تزخم في سمعه أبواق السيارات المتزاحمة في نهج ديغول وشرايينه زحام شارع بن مهيدي مساء الخميس، في**

---

[1] – المصدر نفسه، ص62.

شارع خميستي لمساء سبت... يلتقط من طاولته صراخات أطفال مكظوظة ليست كتلك التي كانت تؤنسه في مكتبه"[1].

هكذا هو شعور البطل بهذا الفضاء الخانق الذي يكاد يقطع الأوصال، إذ يفقد فيه المرء توازنه النفسي فينشأ لديه الملل والتذمر نتيجة وجود صور متضادة في مخيلته صور الفضاء الذي يطيب فيه العيش وصور الفضاء السوداوي.

ربط السائح بين الحيز المكاني للشارع بالوجود الشخصي للبطل، فهذا الفضاء الخارجي أثث للفضاء النفسي الداخلي له وترك تأثيره فيه، والمسافة بين التيه والذات ترتبط بحقيقة دالة على دور هذا المكان في نفسية الشخصيات على رأسها البطل :" **في شارع ما توقفوا . صمتوا ثم افترقوا، ليمتد صوت يحي أوهن من خيط أرتل، فبين لحظة تسليمهما المفتاحين وبين تلك التي استعادهما فيها، والحقيبتان في يدهم، تقوضت في نظراته أركان إقامتهما المائية، يرى كريم بلا يوم جديد ولا يخطئ المكاوي بعطف، وبرودة الفجر التي تتمسح على وجيهما تقرس منه القلب على محياه أي ابتسامة حاول أن يزرعها لهما بعبثية**"[2]، فالظلام والصمت أهم ما ميز هذا الشارع كما قدمه الكاتب بفاعلية ساهمت في تعميق خوف البطل كريم وباقي الشخصيات.

يحتفي الكاتب بهذا المكان احتفاء بالغا، ويعيش فيه اغترابه المفعم بالحنين والمتلبس بالتذمر من التحولات التي شابت الأمكنة الأصلية له، فأخذت العلامات البارزة فيه بالانفتاح بين عالمين، عالم داخلي سري وعالم خارجي مجهور، إذ تتكشف الأسرار وتعلن خفاياها ليبرز الشارع رمزا مباشرا للزيف والملل والاختناق المسلط على الرقاب، "**فانتظر ساعة ولم يحضر فاستفسر لدى سكرتيرة المصلحة فأخبرته أن الرجاع لا يدخل ليخرج يحمله جناح التوه في شارع الحرية منهكا، حرقة رمل في عينيه، تهدهده رغبة هاصرة في الاستلقاء**

---

(1) – الحبيب السائح: تماسخت، ص186.

(2) – الحبيب السائح: تماسخت، ص135.

متوسدا راحتيه ناظرا في سماء ربه هل تشبه سماء غربته"[1]، فالشارع –كمكان مفتوح، بات يحتفظ بذكريات السّارد المُستعادة، ويساعده على الانطواء– بمثابة الخُلوة التي تمكّن البطل من مناجاة الذّات والبوح بالأسرار، مثلما تمكّن الصّوفي من الانفلات من الراهن، لينأى بذاته في عوالم بعيدة، لمناجاة الخالق.

كما يرتقي الحبيب السائح في وصف شعور الشخصيات أثناء تواجدها بهذا الفضاء حيث جعله يكتسي فاعلية ساهمت في تعميق هواجس الخوف، **"أتبدد في شارع عميروش موعدا لزلزال قيامة مركزه غياهب التنويريين"**[2]، ولعل القاسم المشترك بين جل شوارع المدن التي ذكرها السارد في هذه المدونة، هي اتسامها بالتحول السلبي والضعف والتراجع، فجل الشوارع الجزائرية تعيش حالة وهن وتشوه أذهب ملامحها وحولها إلى دغل مخيف يفشي الموت الوحشي من طرف التنويريين كما وصفهم الكاتب أو الإرهاب الذي ضخم محنة الوطن وعمق مأساة البطل الفردية والأسرية والمجتمعية، وما تسبب له من خلال هاجس الخوف الذي أربك أنساق الحياة من الموت المحقق أو المؤجل، ومن مناخات هذا الفضاء الذي حول الواقع إلى لا واقع، والمعقول إلى لا معقول:" **لا يرون الوحش يغرز مخالب حقده في كبد عميروش شارعا يملأه زخم حياتهم. انفجرت السيارة فتجمع التشلؤ إربا إربا مفسحا للموت يرفل في الدم ويترصع نثارات على الواجهات المعصوفة بالشظايا وكان الوحش يرقب فرائسه الممزقة العادنة حاردا قواطعه. ندب التوت فجيعته للدلب وجزر البحر، وكان الزمان نظر إلى نهاره وفرا معا. بحثت صبية عن عين لها فلم تعثر على أصابعها، وتلمست جميلة بقية نهدها في صدرها الممخور فتذكرتني ببسمة توديع حزينة وأسلمت"**[3]،تحول الشارع بهذا المعنى من مكان حركة لمزاولة الحياة إلى مكان للقهر والموت وقد استطاع الكاتب نقل هذه الصورة من الشارع الجزائري من خلال تصوير مشاهد الوحشية التي آل إليها هذا الفضاء المتخيل .

[1] – المصدر نفسه، ص225.

[2] – المصدر نفسه ، ص168.

[3] – الحبيب السائح: تماسخت، ص168.

إن سياقات التّيه، ورحلة الذّات الباحثة عن الخلاص الوجودي، جعلت فضاء "الشارع منفتحا على المكان المتخيل الدّال على القسوة، والمؤطر بأبعاد فلسفية وإيديولوجية ودينية، مكّنته من تجاوز الصّورة البصريّة، ليتموقع في السّرد كمخيال يتمثّل معاني الضّياع والهداية، والوطن والمنفى، والتّأمل والعزلة، ويفرز دلالات الحضور الواقعي، والتّاريخي، والدّيني، ومن ثمة يتأسّس المكان على تّوحد العام بالخاص، حيث يتمّ التعالق بين محنة الذّات السّاردة، ومحنة المثقفين المنفيّين، ومحنة الوطن المغتسل برائحة الموت، فيستمدّ المكان شموليته من انصهار القلق الوجودي، والحرية، ومأساة الأزمة السوداء.

- **الحافلة:**

يتحول فضاء الحافلة بدوره إلى شاهد على تلك المجازر، إذ يسجل مرارة الأحداث التي وقعت فيه، أجواء مرعبة تقبض القلب، وعبر تصاعد ايقاعي لافت تنتفض الجماعات المسلحة وتعلن ثورتها الكابوسية على كل من يحمل بطاقة عسكرية، "**كان أحد أربعة أنزلهم عشرة مسلحين من الحافلة يعضون على بطائقهم العسكرية، أيديهم على رؤوسهم. حتى المعلمة كانت تصرخ فيهم. رؤوس؟ بسط فصفعته وطار مخاطه فمسحه بكمه. أحس حرارة غريبة تجتاحه برغم الصقيع يراه ضاربا في لحى المسلحين الثلاثة الذين كانوا صعدوا يشهرون رشاشا ومحشوتين في صدور الركاب**"(1)

تحتبس الأنفاس في هذا الفضاء وتحصى ارتعاشات القلق، إذ لم يكن هذا الفضاء المتخيل سوى طريقا مستقيما نحو العدم ووجها ضبابيا للموت، الكل يغتاله الموت، ويقع صريعه، "**خمن كل النهاية إذ سمع أمير المسلحين يصدر بقسوة أمره إلى سائق الحافلة الخاصة بإطفاء أنوار الرواق، وإيقاد الأنوار الأمامية ... ومناداة أحد باسم جعفر أشار إليه بوضع الأربعة تحت الأنوار، أحمد إلى اليمين فأبركه جعفر... فأسفر نحره لخنجر الجزارة في يمين جعفر فحرحرت صرخة أحمد تكبيرة جعفر وتلحست الأنوار الراجفة رذاذات اللحم الساخن المنقذفة وانتظرت التربة المصعقة طلوع الشمس يدفئ دم الأربعة**

(1) – الحبيب السائح: تماسخت، ص169.

لتمتصه"[1] ، مشهد تتقزز منه النفوس، هذه النفوس الهاربة بخيبتها لتجد نفسها بين فكي وحش يحصد الأرواح، ويدفع بهم إلى التبول على أنفسهم من هول المشهد.

مشهد آخر يشي بأن ثقافة الموت والوحشية التي تهندس هذا المكان الراكض نحو الهاوية، والذي يتهيأ ركابه للموت كمن لا يعرف أن انتظار حياة كالحياة في وطن منهوب حماقة وضرب من الأمل السخيف، "**غادرو الحافلة مسكونة بمشهد الذبح تاركين لشيخ من المسافرين أن يذكر أن الله عوض أبا الأنبياء عن ابنه كبشا من حقول الجنة فاستوت الطريق على صمت الأرعة المتخلفين على القارعة ينتظرون عودة دمهم، وفي آخر المحطة نزل بقية المسافرين متجنبين المرور من أمام**"[2]، هكذا نفذت الجماعة المسلحة عملية الاغتيال التي أودت بأربعة أشخاص من الركاب الذين وجدت جثثهم فيما بعد مرمية على قارعة الطريق، صورة لم تتمكن سُحب الزمن أن تمحوها من ذاكرة البطل كريم.

رافق هذا الفضاء شبح الموت الذي بلغ مداه، حيث صارت هذه الجماعات الإرهابية تخطف الأرواح وتنكل بالجثث، لتتحول إلى شبح يطارد كل نفس تواقة للحياة كما ساهم في إعطاء صورة واضحة عن ذلك الزمن الإرهابي الوحشي المتجرد من كل المبادئ والقيم الوطنية والإنسانية

- **سعيدة:**

تحضر مدينة سعيدة في جل أعمال الحبيب السائح، فهي كثيرة التواتر بأسمائها وصفاتها وشوارعها الدالة على ماضيها العريق وتاريخها المقدس، هي مدينة غنية بالدلالات مشحونة بمشاعر الشخصيات الحزينة، لهذا حظيت باهتمام خاص، "**وأدخل الشريط ضاغطا زر التسجيل مجربا . سعيدة سعيدة، مقفلا مرجعا مستمعا لصوته محتسيا جرعة ثانية متنفسا نشوة افتخار، ملوحا بشارة انتصار، لا يدري ما الذي هزم وزحزح الكرسي إلى**

(1) – المصدر نفسه، ص170.

(2) – المصدر نفسه، ص170.

الوراء محلحلا خيط الميكرو خلفه، محدقا في المرآة ضاغطا برجله ترده: يا وحش لن تقتلني بعد اليوم أبدا، فلست أرنبا داجنا بتلك الأذنين"[1].

سعيدة إذن هي الماضي الجميل والحاضر المهترئ بكل أبعاده، الموت، واللامبالاة و الجحود، و البؤس والرذيلة وانعدام الحب، أبعاد ساعدت على بلورة الملامح الاغترابية للمكان لتجعلنا على مرأى من حياة البطل المضطربة والمغتربة التي فقدت طعم الحياة والرغبة في التواصل، والحلم والحب والأمل فلم يكن أمامها من سبيل إلا لملمة فجيعته في حقيبة سفر عبر ذاكرته إلى هذه المدينة " **ورنم لصفير القطار المبحوح المعصوف سعيدة بعيدة متخيلا للعباسية وجها منورا بالوجد، وعينين كزهر الحلحال مقاوما أن يبلعه صمته، مهدهدا بنغمتها الملتاعة مرجوجا بصوتها النحاسي المفجوع بالجحود مأسوا بشكواها الناحبة، ترائيها له وحدته الكابسة امرأة عاشقة بقلب خربه ...فيحضن وجهه بين يديه ويتنهد منساحا في جوانية ميلودرامية تنوحها قصبة وجعا ضائعا** "[2]

من خلال هذا المشهد يصبح فضاء مدينة سعيدة فضاء للتداوي عن طريق تقنية الشوق والحنين للماضي؛ باعتباره من أولى الصفات التي يعبر بها المغترب عن لوعته وما يكابده من ألم الفراق لتطفو الذكريات إلى السطح للتخفيف عن البطل الذي يأسره الشعور بالكآبة والحزن والاغتراب الجسدي والعاطفي.

- **النادي:**

إن ما نستنبطه من هذا الفضاء إيقاع الأمل الذي يسهم في تشكيل جمالية الخطاب الروائي لدى الحبيب السائح، ويخرج الأفضية من سياقها الطبيعي لتبدع سياقا خاصا يكشف عن خبايا الذات الساردة وأزمتها النفسية في راهن موجود مدنس بجريمة "الإرهاب" و"العشرية السوداء" ، "**وكان كمال نادرا ما يصحب كريم إلى دار الكاتب يدخل قبله، يقدمه للجدد، ويجلس فيطلب شرابا لهما كأي عراب مهيب. وكانى كريم يشعر بحاجته إلى مثل إحاطة**

(1) – الحبيب السائح: تماسخت، ص14.

(2) – الحبيب السائح: تماسخت ، ص37-38.

كمال يبذلها تجاهه بالقصد ليبلغ به درجة تكيفه القصوى مع فضائه الجديد، فصار بعد أيام يدرج إلى النادي بائتمان فيجلس وحيدا بلا حرج، وحوله هناك، هنا على الطاولات مجموعات في حلقات يشربون ويتحدثون بحماسة غالبا"(1)

وإذا كان فضاء النادي في الرواية يمثل امتدادا لمعاني الأمل والراحة والطمأنينة فالكاتب يأبى أن يختزلها في فضاء واحد فقط لا يمكن أن يستوعب كل هذا الامتداد.

وبذلك يصير النادي من الخصوصيات التي تضيء دلالات النص ومعانيه، فالرواية لا تكاشف سياقات الواقع الجزائرية فحسب، إنما نستوعب أيضا انعكاسات المكان والزمان، اللذين يتجاوزان بيئة الكاتب، إلى بيئة أخرى، هي بيئة السرد المرهونة بشرطية محاكاة الذّات الكاتبة لشخصيات الرواية، "**متعب ومشتاق، فود لو يحكي، لكن لا أحد. النافذتان المقابلتان مفتوحتان على فراغ داخلي يستوعبه الصمت. حتى الأطفال غاب عنه حسهم، فيوم الأحد يستريح الرب في تونس فلا ينكث النادي عهد العطلة إلا إلمام. أمس تغدى سمكا مشويا بيد عم حماد ، واليوم في مسمكة تونس نفسها طوف به الوجد إلى لاباستي مسترجعا إياه وحلها وأضواؤها، ألوانها وظلالها وصراخات باعتها والترويج والزحمة، ورائحة القهوة والتوابل وأكوام الوفرة...**"(2)

إن المكان في رواية "تماسخت" حين تتّصل علاقته بالشخصيات يستحيل إلى مؤشّر على الرّحيل الجسدي والعقلي، حيث الدلالة الرّ مزية – هنا– تعانق فضاعة التّيه.

ثالثا: الفضاء المتخيل في روايات الحبيب السائح:

1–رواية الموت في وهران

بواسطة التخيل، وبفضل دقة وظيفة اللاواقع، يدخلنا الكاتب في عالم التأملات، وذلك بالخروج من عالم الكآبة والضوضاء إلى عالم الهدوء، كل ذلك قدمه الحبيب السائح ليعطي

---

(1) – المصدر نفسه، ص185

(2) – الحبيب السائح: تماسخت ، ص187

صورة واضحة عما يمر به البطل داخل المدينة مستخدما في ذلك تقنية المحكي السيكولوجي « وهو المحكي الذي يقوم به السارد لحركات الحياة الداخلية، التي لا تعبر عنها الشخصية بالضرورة بواسطة الكلام، إنه يكشف عما تشعر به الشخصية دون أن تقوله بوضوح، أو عما تخفيه هي عن نفسها»(1)

- **حي صناناس:**

والذي يحضر مرارا في سياق الحكي ، مما يوحي بالعلاقة الانتمائية والتي يربطها الفاعل الذاتي معه، فيمارس نوعا من الانتقام من الزمن االلامبالي ومن التحولات التي تأخذ صبغة قدرية لا مفر منها، والتي يتوسل فيها إلى القوة الحيوية للذاكرة التي تمكنه من العثور على زمنه المفقود، زمن الطفولة التي تنطق بها حيوية الحياة التي كان يمارسها في هذا الحي" **أذكر هذا لأن حنين طفولتي لا زال يهصرني إلى مدرستي الأولى في حي اللوز ...حيث كنا نسكن بالكراء في حوش مشترك قبل انتقالنا إلى بناية، أقمنا في غرفتين منها مطبخ وحمام في الطابق السفلي ، واقعة في حي سيدي الحسني (صناناس) سابقا**"(2)

لقد بدأ توحش المكان انطلاقا من اللحظة التي يقول فيها "**هناك في صناناس ذقت حموضة غربتي الأول داخل متوسطة عقبة (البوليتكنيك سابقا) _ كما كدت أبلعها بعد سنين في السجن** "(3) ،و"تسطع الأمكنة في الذاكرة حين يحاصر شعور الاغتراب وتغول وتجوف الواقع، ليكون التذكر، وهذا الاستحضار وسيلة تربط الإنسان بالمكان الأليف المحبب إليه حتى لو كان مفتقدا في الراهن، تصبح الذاكرة وسيلة استرجاع البيت المفقود

(1) – مجموعة مؤلفين: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، دار الخطابي، البيضاء، ط1، ص108.

(2) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص23.

(3) – المصدر نفسه، ص24

والمدينة المفتقدة، وكل الأمكنة الأليفة، إذ ترسم الذاكرة للعالم المفقود، والمفتقد، صورة متخيلة هي المرجعي المستعاد الموقظ بالحنين"(1)

فيتجلى لنا من أن أزمة الذات المرتبطة بحالة الوجود، إذ انطلق الحبيب السائح من جوهر الذات ألا وهي طفولة هواري في فضاء صنوناس، وهو علامة دالة على عمق الأثر وتراكم المؤثرات السلبية التي عصفت بشخصيته وحالته النفسية، إذ ظهر البطل رافضا للجو العام السائد في المجتمع، فقدمه شخصية مضطربة مشدودة بعالمين عالم الوالد الغائب، وعالم مريض مخل التوازنات تتصارع فيه المصالح والغايات.

- **المسكن الكبير:**

يعود البطل بذاكرته على البيت الذي احتضن أفراد عائلتة، وهو فضاء كان يقطن بين جدرانه أفراد يسري بداخلهم شعور الانتماء، فضمن هذا المكان المتخيل يعيد هواري بناء الأمكنة الصغرى "**كان كفاني، بعد نزولي في محطة القطار، وسط مدينة تيموشنت أني سألت في سقيفة القهوة الأولى شخصين مسنين عن دار سي العربي بوذراع لأقف عليها، وكنت ما أن طرقت بابها الخارجي حتى سمعت:" أصحاب الدار مراهمش هنا. خصك شي حاجة؟ فالتفت**"(2)

رسم السارد بيت جده كما عرفه من حكايات حلّومة مشاهد الغرف والمداخل ليضم إليها بعد ذلك مشاهد من صنع خياله" **شيء مثل حنين أثارني بأن أتمتم في سري جدتي، خلافا لعوائد النوم في فراش لا يزال يبسط أرضا في غالبية البيوت الجزائرية إلى الآن، لم تكن رقدت يوما إلا على الناموسية**"(3)

لقد تأسس السرد في هذا المقطع على الحفر في الحركة الداخلية لوعي الشخصية ليعري التوترات العنيفة الكامنة في وعي "هواري"، وهي توتّرات أحدثها بيت الجد فبخصوص

(1) – يمنى العيد: أمكنة المأوى المنتمي إلى الجذور: ص79.

(2)– الحبيب السائح: الموت في وهران ص143

(3) – المصدر نفسه ،ص،155

الدّلالة الجغرافية، فإن البحث يتلمّس في وصف السّارد لهذا الفضاء، أشكالا متنوعة تؤطّر جغرافيا المكان، مستمدّة تقاسيمه من أمكنة واقعية، حتى بات "بيت الجد" المكان المطلق، الصالح لمراجعة الماضي، ففيه الامتداد والانتهاء، والقرب والبعد الانفتاح والانغلاق، الانخفاض والارتفاع، **"في نهاية الرواق، فوق باب الخروج استوقفتني صورة لوحة تشكيلية ، هي الوحيدة التي بدا لي أعيد تعليقها، مما كان لا بد معروضا من صور وتزايين وتحف، دسارات مساميرها كانت لا تزال مثبتة في الجدران"**[(1)]

وهو ما يمنح هذا المكان/ البيت، بعدا رمزيا، ويكسبه مكانة في عالم هواري المتخيل، وذلك باعتباره شاهدا على ماضي بعض الشخصيات وحاضرها، وحاضنا لأبعاد ذهنية وتاريخية، لأن دلالة المكان في الرّواية المعاصرة صارت مستمدّة من علاقة التفاعل بينه وبين الشخصية التي تخترقه « فالتداخل والاندماج بين الشخصيات والفضاء الرّوائي يمنح الفرصة لتبادل الدلالات بينهما على طول المسار السّردي» [(2)] ، **«كنت تقدمت بخطوة واحدة لما أضاف: " ثم مات عنهما"، ممشطا بنظرته الفضاء من حوله: "تاركا لهما الدار". فتحسرت في صمتي: " التي لم تعد دارهما الآن»**[(3)]

وهنا يصير المكان أفقا لامتداد الخيال، ويتحوّل إلى أبعاد نفسية، بدل أن يكون ذا أبعاد هندسية ومقاييس جغرافية محدودة، فالخيال يجعل تحوّلات المكان وكأنّها متعلّقة بالرّؤية البصرية، فيبدو شبه سرابي، وهو يمتصّ من سمات المكان المطلق، حيث المسافة إليه غير محدودة، ولا حيّز له.

كما أن تراوح المكان الرّوائي في روايات " الحبيب السائح" بين الانفتاح والانغلاق والاتساع والضّيق، وبين الطمأنينة والقلق، والواقع والمتخيل يخلق حالة من التّوازن على

---

(1) – المصدر نفسه، ص151

(2) - حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي" الفضاء، الزّمن، الشخصية"، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، الدار البيضاء -المغرب، (ط1، 1990، ص103.

(3) – الحبيب السائح: الموت في وهران: ص152

مستوى الشّخصية وعلى مستوى الحدث، وعليه «فإن الوضع المكاني في الرّواية يمكنه أن يصبح محدداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي إنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور» [1].

وتعالق المكان الروائي بالواقعي وبالمتخيل، لا يؤدّي وظيفة الكشف عن أغوار الشّخصية الرّوائية فحسب، بل يصير مشاركا، يشاطر السارد حالات القلق الوجودي، وهو بذلك يؤدي وظيفته السردية، فيعبّر عن موقف الكاتب، وعن رؤيته في فضح الواقع وكشف تناقضاته، بدلا من أن يكون -كما في صورته النمطية– مجرّد إطار تزيينيّ.

- **القطار:**

مثل فضاء القطار في رواية الموت في وهران، مظهرا من مظاهر انكسار الذات الحالمة، فهو لم يحفل بهندسية أو بجغرافية إنما التقط منه ما يعزز صورة العنف والقهر في مكان مغلق، لذا لا ينحصر القطار كمكان هندسي متحرك يقف عنده الرواي أو الشخصية بوصف تفاصيله وأجزائه المتفرعة، بل يقدمه من منظور نفسي متأثر بأحداث تلك الحقبة الزمنية" **كان قطار الثامنة إلا ربع صباحا قد أقلع في اتجاه الجزائر العاصمة لما أخذت مقعدي في مقصورة الدرجة الأولى، لا أحمل غير حقيبة كتف صغيرة أخرجت منها كتاب المرآة، الذي لم أستوعب بعد ما جعل صاحب المكتبة التي كنت اشتريت منها ديوان المتنبي يقترحه علي آنذاك**"[2]

تتخبط روح هواري في كل زاوية من زوايا المدينة، بصورتها وهيئتها، ويكون القطار بهذا ليس صورة فحسب، بل هو كيان جعل هواري يدخل في حالة من الاكتئاب الذي تولد

---

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، (مرجع سابق)، ص 33.

[2] – الحبيب السائح: الموت في وهران: ص168

حسب رأيي من رحم الحيرة والتيه، كما سعى الحبيب السائح لكي يمنح هذا الفضاء أبعادا متعددة، وأن تجعل منه فضاءا إطارا لكل الفضاءات الأخرى: كالذكريات والحلات النفسية، وكل ما يمكن استدعاؤه من الأحداث والروابط التي تفسح المجال لهيمنة الفضاء المتخيل، ولذلك يعتبر فضاء القطار رحلة في المكان والزمان "**طيلة رحلتي انسكنت فعلا بحيرتي في ما كنت سأفعله طيلة مدة سفري الذي كانت فكرته سيطرت على مذ كنت، قبل ذلك في الضحى، تلفنت إلى بختة الشرقي على الرقم الذي كانت تركته لي. فردت علي، بدلها امرأة، كانت أمها: أنت هواري؟ عاود لها بعد ساعة، فلمل سمعت حرارتها هي، بعد ذلك : هواري؟ توحشتك هذه مدة طويلة، أحسست جسدي انصهد وقلت لها بغيت نشوفك، راني جاي غدوة الصباح في القطار السريع**"[1]، حيث مثل هذا الفضاء فضاء ممهدا ومؤطرا للمحكي الروائي، إذ تتماهى حركة السرد مع حركة القطار وتصبح خطية السرد وتشعبه مرتبطة بخط سير القطار، ومتقاطعة معه أكثر من صعيد بل موازية له ومتزامنة معه، حسب هنري مترانH. Mitterand« الفضاء المتخيل، أو الفضاء المضمون، او الترابط الطبوغرافي لحدث المتخيل والمروي»[2]

المتوقع أن العلاقة بين المكان والبطل علاقة قائمة على التبادل، وهذا ما عكسه احساس البطل الذي كان ممزوجا بالشوق لبختة الشرقي من جهة، والخيبة التي أصابته مما يحدث لوهران في مرحلة التسعينات من جهة أخرى، حيث ارتبط هذا الشعور بحالته النفسية، هروبا من واقع يعيشه، وانفلاتا من حياة قاسية أذاقته الويلات.

- **الجامعة:**

اختار الروائي هذا المكان كفضاء متخيل تجري فيه بعض أحداث الرواية، حيث لا يزال البطل يستذر ذكريات تواجده في الجامعة، وهو يسرد الأحداث الماضية، وما جرى فيه، فالظروف القاسية التي كان يعيشها حالت بينه وبين إكمال دراسته نتيجة مشاحنة بينه

---

(1) – المصدر نفسه، ص169– 170

(2) –Gerard Genette ,Figues1.Points.Seuil.1966.p101.

وبين أستاذ القانون "**غداة طردي من الجامعة، أستعيد ذلك مغصوصا، لم تكن أمي أبدت لي أن خاطرها تصدع. فقد حسبت ، حتى تفزعني بذلك كما اعتقدت، أنها أمسكت على مشاعرها أن لا يتظاهر شيء منها على جسدها الوادع ... سمعتها سألت ربها ماذا فعلت تحت سمائه حتى يتحرش بها زمانها على ما كان بقي لها من دنياها: أنا. ويقطع أوصال حياتها. كان ذلك من بين ما كظمته لما أخبرتها أن مجلس التأديب شطب إسمي من قائمة طلبة معهد الحقوق وأقر طردي من الجامعة**"[(1)]

إذا كانت رواية "تماسخت" قد صورت لنا صورة المثقف خلال أزمة التسعينات في ظل الإرهاب الدموي فإن المثقف في رواية الموت في "وهران" كان تركيزه على توعية المجتمع، ونقل مختلف التغييرات التي طرأت عليه بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغير من خلال الجامعة التي عبرت عن حضارة وتقدم الأمم .

- **المقبرة:**

وهي إحدى الأماكن المفتوحة، كما انها فضاء التحرر من قيود الحياة والجسد حيث يشكل هذا الفضاء في الرواية جزءا أساسيا من واقع إنساني له أهميته على المستوى الدلالي والوظيفي، فجعلته جزءا من بنية المكان وقوة فاعلة في سير الأحداث والشخصيات، وتنميط الحياة الاجتماعية ليجسد لنا الكاتب رؤيته من خلال هذا المكان، ألا وهي أن الموت أقوى من الحياة "**ففوق صمت القبور بعثرتني أصوات القدر ناطقة بالحروف على الشواهد، ذكورا وإناثا من أعمار مختلفة غير تلك الصغيرة التي لا شواهد لها نسبيا صارت لعشرات من المولودين ميتين أو ممن جاءوا إلى الوجود لساعات لبضعة أيام لأشهر من غير أن يعلموا لماذا جاءوا ولماذا رحلوا، هم الذين واراهم أهلهم بلا أحزان كثيرة فلا عليهم تصدقوا**

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران: ص43-44.

أو أقرأوا القرآن، أو ظترحموا لأنهم في العرف ملائكة، لم يأتوا أي ذنب، طاهرون من دنس هذا العالم"[1].

الانطباع الذي تركه هذا المشهد في ذهن الشخصية البطلة، رافقه إلى غربته فغربة الشخصية عن هذا المكان/ الوطن، جعلها تنظر إلى المقبرة بمنظور مغاير عن الذي ينظر به أبناء جيله" **كنت قد وقفت على قبري جدي جنبا بجنب، لداع ملح هوسني بأمي أراني إياها غير ما مرة بينهما... وفيما عاينت أنه كان لا يزال بين القبرين متسع يكفي لضم قبر أمي: " لم لا يكون قدري قيض لي أن أكون أنا بينكما"**[2]

"كل من عليها فان"

هنا يرقد المرحوم المغفور له

العربي بوذراع- المدعو الشاوي 1936-1997

"إنا لله وإنا أليه راجعون"[3]

ساهمت المقبرة في رسم معالم شخصية البطل هواري من خلال ما لعبته من دور بارز في تحريك مشاعره النفسية، وبقليل من التأمل يدرك القارئ معاناته من خلال النظر إلى تلك القبور وما أوردته من أسماء، هذا الفضاء الذي انصهر فيه الحاضر بالماضي من أجل تقديم وظيفة سردية تخلص الراوي من سلطة الذاكرة طالما أن وجود هذه المقبرة في المجتمع الخارج النصي لا غبار عليها، وأن استدعاءها كمعطى إبداعي لتحويلها كعنصر أساسي إلى داخل المجتمع التخييلي للرواية أملته ضرورة ارتباط هذه المقبرة بجديه لأمه.

- **مكتب عاشور بونعايم:**

أثناء وصف السارد للمكتب ومكوناته لم يقتصر على تقديم صورة له فقط بل على تقديم رموز ومعاني أو حقائق للوصول إلى صفات أولية يقصدها السارد، وتظهر من خلال

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران ، ص122-123.

(2) – المصدر نفسه ص: 119.

(3) – المصدر نفسه، ص120.

وصف أثاث المكتب "**خطر لي فعلا، إذ عاينت مظاهر الترف عاوية على التحف الخزفية فوق صوانات من الخشب الملكي وعلى الأجهزة الالكترونية والثلاجة والمقصف الصغير بكؤوس بلورية من أحجام وأشكال مختلفة**" [1]

يتزايد اهتمام السارد وتأثره بكل ما يحمله الفضاء المكتبي من أشياء ومؤثثات، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على الفضاء المتحضر الباذخ الذي كان يعيش فيه عاشور بونعايم "**والسجاد القطني المبثوث والستائر الحريرية وفي كل زاوية وفي أصغر عنصر من تشكيلة الأثاث ذات الألوان المتزاوجة بين صفرة وسواد باهتين، أنه لا ريب يعرض على غيري مشروبات أخرى من دون القهوة التي كانت الوصيفة، غير السكرتيرة، وضعتها على الطاولة الرخامية وانصرفت ببسمة وهزة، على خلفية موسيقى صامتة نابعة من كل مكان ولا مكان**"[2]

حفل هذا المقطع بمجموعة من العلامات والمؤشرات التي لا يمكن العبور إلى داخل هذا الفضاء دون التوقف عندها، واستفسارها بإلحاح عما تنطوي عليه من أسرار باعتبارها مفاتيح تمكن القارئ من استلام صورة عامة حول صاحب هذا المكان، أو تحيله على بعض جوانبه، ومن ثم فإن هذه المواصفات جديرة بالاهتمام، والوقوف عندها للاستئناس والاسترشاد ببعض ما تلمح به من بقع ضوء، قد تنير العبور بها إلى كوامن الشخصية، وكشف مستورها المعلن والخفي، " **فقد غوى ذهني بأن عاشور بونعايم يتخذ من مكتبه الفخم مكانا للاختلاء أيضا، متخيلا أمي بين يديه، بإغراء أو على تراض أو بإكراه، وقد أطبقت بلمسة من رمشيها المكحلين الوارفين على تفاصيل أخرى**"[3]، ربما هي الظروف حسب هواري من قادت أمه وهيبة إلى مكتب بونعايم، ربما اضطرت لمواجهة قدرها بنفسها بعد وفاة زوجها، إذ بدأت كخياطة في مصنعه، للتحول إلى عشيقة قسرا بسبب الأوضاع المتردية التي كانت

---

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص159.

(2) – المصدر نفسه ، ص159.

(3) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص160.

تعيشها" **خلت عاشور بونعايم، يوم استقبل أمي في مكتبه، هو الذي ارتبك لإشعاع حضورها. لحظتها، وقع تخاطر بينهما. ذلك ما رجحته، واستبعدت أن تكون امي رضيت أن تقبل بعرض آخر غير الذي أحبت أن يراها غيرها فيه**"[1]

كثيرة هي الأماكن التي استشرى فيها الفساد في زمن العشرية السوداء، حتى أنها تحولت بين ليلة وضحاها إلى أوكار للدعارة، بل لم يعد للشرفاء فيها من مكانة، إذ أن زيارة هواري لمكتب بونعايم، تجعلنا نتأكد أنه صارت للظاهرة(الدعارة) أبعادا خطيرة، حيث أن العديد من الأماكن تحولت أوكارا حقيقية للدعارة، وممارسة كل الموبقات، وهو الأمر الذي صرح به السارد في كثير من المقاطع السردية.

-المدرسة:

لم يكن تركيز الروائي على هذا الفضاء بقدر ما أبرز الجانب النفسي والشعور الداخلي للشخصية الطفل بهذا المكان، فالإسقاطات الذاتية تظهر للمسرود له بوضوح ولعل الوعي المتراكم في ذهن البطل بشقيه هو نتيجة لتجربته واستقرائه لها ، وهذا الذي أفرز حساسيته لالتقاط تفاصيل حياتية حارة تصوغها الرؤية للإنسان في لحظتي انكساره وقوته، واستنفار لقوى كامنة في نفسه.

تجدر الإشارة إلى أن التشكيل المكاني السالف لمدرسة الطفولة، هو التوصيف المكاني الوحيد الذي يأتي مثقلا بكون حلمي تتعانق فيه الطفولة والذاكرة،" **ففي خريف، مثل هذا الخريف، كنت بلغت ستة أعوام . كان دلك في سنة1992. أذكر هذا لأن والدي معمر صفصاف هو الذي أوصلني أول مرة إلى مدرستي في حي اللوز (ليزامنديي سابقا)، كيلا**

---

[1] – المصدر نفسه ، ص161.

أراه بعدها إلا يوم صفع أمي بشدة ليغيب إلى الأبد"[1] ، إذ ساهم فضاء المدرسة في إخراج المخفي وإبراز المغيب وتوضيح المغموم من السلوك، حالة من العنف الأبوي هي تلك التي قام بها معمر صفصاف تجاه ابنه هواري " **كنت أمشي حثيثا خلفه بخطوة، وكان هو مثل عسكري، ينتظره قائده لتقديم تقريره ... عند الباب الحديدي المطلي بالأخضر، ذي المصراعين، كان نظر إلي من علو، واضعا راحته الثقيلة على كتفي ثم حاد ونقلها إلى ظهري. إذ أتذطره، الدن ، يعاودني الإحساس بأني وقفت عند قدم الجرف فاشرأببت إلى صقر تفحص طبيعتي "**[2]

تجلى العنف السلوكي الأبوي مرتبطا بفضاء المدرسة كقوة مهيمنة نحو وضعية مأساوية لشخصية البطل هواري من خلال علاقته بوالده، والتي كانت محكومة بنوع من القساوة والشدة،" **في خريف كهذا الخريف، وتواريت في الزنقة يلاحقني سؤاله : لمن هذا؟ أحس يد أبي في ظهري إذ دفعني إلى الداخل وصوته العميق الممتلئ يسكنني: هواري وريلهم بلي أنت راجل، من غير أن يكون قد اضمحل تماما في شعوري أنه كما ذلك اليوم، لم يفتأ يراقب خطواتي إن كان يربك إيقاعها التفاتي إليه"**[3]

نكتشف من خلال هذا المقطع عمق تأثر الولد بأبيه، ومدى ارتباط الهوية بالمعاملة الحسنة، كما نكتشف الأسس التركيبية التي تقوم عليها والمتمثلة أساسا في النواة الحقيقية للهوية الأولى ألا وهي الأسرة ، فالروائي "الحبيب السائح" انطلق في كتابته الإبداعية من المرجعية الأسرية، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على حاجة المجتمع للبناء الداخلي فقدمه لنا في صورة من الخراب والتشتت وانعدام التواصل البناء من أجل ترسيخ القيم لذلك نجد البطل يتساءل عن سر معاملة والده له بهذه الطريقة .

- **متوسطة عقبة:**

---

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران ، ص11.

(2) – المصدر نفسه، ص11- 12.

(3) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص13.

مثل هذا الفضاء في نفسية هواري نوعا من الصراع، الذي له قوة التأثير في نفسيته، فكان له الأثر البالغ على شخصيته " **فلا شيء، إذا، كانت متوسطة عقبة أنبتته في كياني غير بذرة التثبيط. فقد امتلأ قلبي سأما من قاعاتها الدراسية المكتظة البائسة الجدران. وانشحن عقلي تمردا على نظامها. لو أني كنت وجدت من يؤازرني عليه أو لمست في نفسي وقاحة زائدة في ردود أفعالي تجاه أعولنها وبعض أساتذتها لأعلنت عليه عصياني**"[1]

عبّر فضاء المتوسطة عن حالة من حالات سقوط القيم العليا، كما مثل صورة للتفكك وعدم القدرة على استيعاب روح الحقيقة، حيث سيطر الفساد وتفشت الفوضى وعمت الأخلاق الفاسدة، ليجد البطل نفسه محاصرا بين هذه العتمات المتشابكة، يقول هواري: "**كنت انتظر أن يتحرش بي المستشار مرة أخرى لأشرط خده أولا، لقصر قامته المدكوكة، وقد ضبطت طريقة الضربة بعد أن تمرنت عليها أمام مرآة الحمام. فاكتفى في مرة ثانية وأخيرة بأن توعدني بأنه سيعرف كيف يؤدبني بأسلوب آخر . فلم يفعل سوى أن ألب على حذيفة الشيخ، أستاذ الرياضيات**"[2]

استعرض البطل داخل هذا الفضاء حالة من التحدي، الذي يمكن أن يمتلكه المثقف داخل قراراته، حينما وقف في وجه المستشار، لأن التغيير الذي كان يحلم به هو احترام الإنسان وتحقيق الحريات الفردية، كما عبّرت جل المقاطع التي ذكرت فيها المتوسطة عن حالات ممزوجة بانعدام الأمن وتصدع المجتمع، وتفكك القيم الانتمائية للجماعة، وهذا ما لخصه هواري في قوله:" **كنت أحس ذلك الأستاذ يحمل في صدره نقمة العالم على التلميذات اللائي يخالفن إرشاداته عن التحجب والكف عن الإغواء بالماكياج: الشيطان يأمركن بالفسق، قاذفا حمما من لسانه البني اللون أثر مسواك النساء: انتم حطب جهنم في وجه تلاميذ مثلي لم يعودوا له بكتيبات، عن ظلمة ما بعد الموت وأسئلة القبر وعذاب**

---

(1)- المصدر نفسه، ص25.

(2) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص26.

الجحيم، تباع على أرصفة سوق المدينة الجديدة، يراقبها أحيانا عند بعضنا . وكان يقتطع من حصة الصباح خمس دقائق وأحيانا أكثر منها ليذكرنا . بمنكر لآخر وجب تغييره باليد" [(1)]

بالاضافة إلى التمرد وكسر المتوارث من العادات والتقاليد، وانمحاء القيم حسب الخطاب الأخلاقوي الذي خاطب به "حذيفة الشيخ" تلميذاته، نجد في خطابه هذا ما يرمي بجذوره داخل قضية انهيار الأخلاق، ليردف حذيفة بعد ذلك خطابه المشجع على القيم والتربية، والوعظ الديني، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على حاجة المدارس التعليمية آنذاك" زمن العشرية السوداء" إلى أخلاق الإسلام في زمن طغت فيه الأحقاد، وضعفت فيه القيم، وفهمت على غير مقصدها وغاياتها ، وتنافس الكثير من أبناء الوطن على الدنيا ودبّ الصراع بينهم من أجل لذّة عابرة، وهوى متبع.

لا شك أن كل ما سبق، هو نتيجة حتمية لثقافة وتربية وآراء شوهت– إلى حد كبير– العلاقات الإنسانية، واختصرتها، في نظرة أخلاقية أظهرت المرأة قنبلة فساد موقوتة، وكائنا يحتاج إلى رقابة مستمرة ووصاية، مما يجعل المسؤولية الكبرى تقع على عاتق فضاء المؤسسات التربوية والتعليمية.

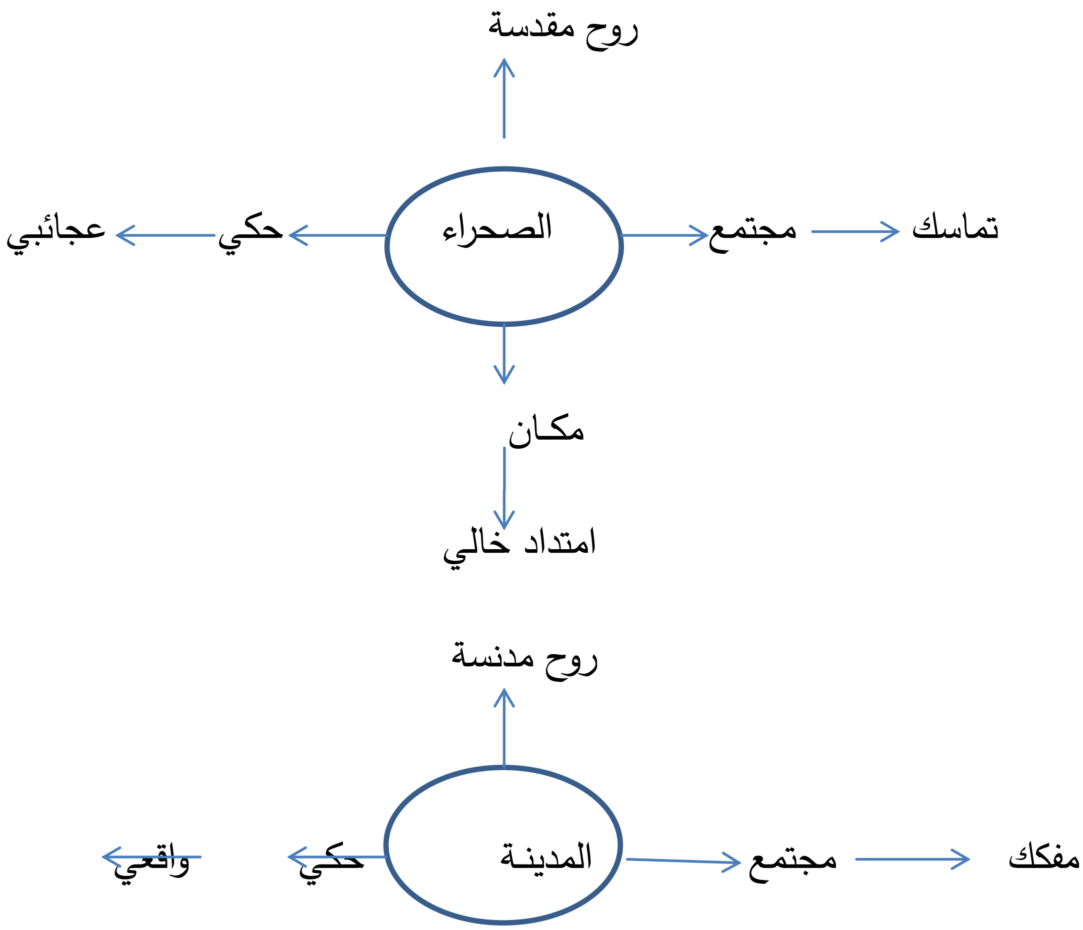
2– رواية تماسخت دم النسيان:

- **الجزائر "شهلة الوطن الآخر":**

إذا كانت الصحراء في تلك المحبة فرضت على الحبيب السائح نمطا من الكتابة، في اتجاه الأسطورة والعجائبية، فإن المدينة فرضت هي الأخرى نمطا مغايرا، ذلك أن الكتابة عن المدينة تجسد الواقع المدنس، أما الصحراء فتجسد الروحاني المقدس، ولعل مرد ذلك يعود إلى اختلافات جوهرية، تخص الطبيعة التضاريسية، والتركيبة المجتمعية للفضاءين فمعروف عن مجتمع الصحراء مثلا تماسك بنيته الاجتماعية، إلى الحد الذي يجعل الفرد يتماهى مع

(1) – المصدر نفسه، ص26.

جماعته العائلية او القبلية في مقابل، مجتمع المدينة الذي يتميز بالتفكك والاستقلالية الفردية ويمكننا توضيح الأمر بالمخطط التالي:



مكان

ضيق محاصر

تحدثت رواية تماسخت عن سيطرة وحوش الإرهاب على أغلب المدن الجزائرية حيث سعوا إلى فرض منطقهم الديني المتطرف بقوة السلاح، ومن عارضهم في ذلك حكوا عليه بالقتل، فدخلت الجزائر في دوامة من العنف والتناحر، وإذا بالآلاف " **يكونون متأهبين للمغادرة، بعض المسؤولين الكبار يكونون رحّلوا عائلاتهم إلى الخارج**"[1]

يبدو أن موسم الخوف في وطن الجزائر قد بدأ، وبدأت معه طبول الحرب بالقرع وصار كل شيء ينذر بانفلات امني وشيك، يصف لنا البطل كريم عبر نافذة غرفته ما يراه، في أحد شوارع العاصمة التي لا تنام ليلا" **هناك سيارة ذاهبة توقد أنوار التوقف ثم تنطلق، عاشقان عائدان من سهرة، مسافر، رجال أمن، عصابة، جماعة مسلحة مريض منقول إلى مستشفى، مجنون، سارق، انت**"[2] ، فرغم كل أجواء الخوف المسيطرة على الحياة، لا تتوقف في المدينة" الجزائر" كل أشكال التناقض (رجل أمن عصابة)- (جماعة مسلحة، سارق).

إن فضاء الوطن في زمن الجحيم الذي لم يعد يطيقه الراوي خاصة عند سماعه لعملية الاغتيال التي كانت تطال كل من يحمل شهادة مثقف، مما اضطره الحال بالعيش متخفيا متنقلا بين الفنادق والمرافق، لتصبح الحياة صعبة للغاية، خاصة حين يصير فضاء الوطن أرضا غريبة يشعر الإنسان داخلها بالتشرذم والضياع.

إن جرائم الإرهاب الدموي لم تكن تكف عن بعض رسائل الحزن واليأس ،فصارت العاصمة كالمدن الأسطوري،« تقع في صحراء الحياة وبين تلالها، ودونها نهر محوط

---

[1] – الحبيب السائح، تماسخت ،ص11.

[2] – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص13،12.

بالمفاوز، ويكمن السم الزعاف وراء أمواجه البراقة ، وكثيرا ما خدعت جنياته الوارق والحالمين حين تعلقوا بسراب الجمال والفتون في شاطئه الآخر، حتى إذا جاءوه لم يجدو غير شوك وأشلاء وضجة ديدان وسباع طير»[1]، ومع سيطرة تجار المال والدم والسياسة على هذا الوطن في ظل غياب القانون والعدالة، يصبح كل جزائري مخيرا بين الصمت أو الموت ، لكن الراوي يختار الهجرة إلى إحدى دول الجوار، " **تلك الجزائر لم تعد تعرفني كنت يوما ويومين وثلاثة أمي وهبلي منتبذ أنا بلا أرض فرشت لي كل الحنين الفاجع إلى مذبك ابتلاء أقايضك فيه حبا إياه دما لهيكل تركناه وراءنا يسمى وطنا**" [2] إذ يقرر الراوي مغادرة الوطن على مضض، حيث لم يعد في الجزائر مكان آمن يأوي إلي، ليتذكر بعدها ذلك الخوف الذي رآه في عيني أمه قبل مغادرته، وبذلك يقع" **فريسة لتذكارات تلك المدينة ، القرية التي غادرها مفعم القلب مكسور الخاطر بحزن الطيور لوجه أمه، لطفولته فيا لأحلامه انكست رايات هزيمة في شوارعها**"[3]

إن ما شهده فضاء الوطن في أواسط التسعينات، لم يكن بالأمر الهين فالعيش فيه بالنسبة للبعض صار مستحيلا، وفي بلاد الغربة تنهش ذكريات الحنين للأم وللوطن ما تبقى من روح، ونفس حالة الضياع تنتاب الراوي، وهو جالس في إحدى المقاهي " **عار من أي طموح، لا يزال يهلكه حنين إلى أم ووطن** "[4].

كذلك غربته فب المغرب وتونس لم تكن لتختلف عن غربته فب الجزائر" **نامت الرباط بفرح ليلها على غربتي واقتاتت تونس من حزني وتشربت من وحدتي**"[5].

---

(1) – مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع196 أفريل، 1995، ص220.

(2) – الحبيب السائح، تماسخت ص، 209.

(3)– الحبيب السائح: الموت في وهران، ص 149.

(4)– المصدر نفسه، ص208.

(5)– المصدر نفسه، ص245.

لم يكن كريم قادرا على صم آذانه عن بشاعة المجازر الحاصلة في وطنه، فلجأ إلى الانغماس في حياة السكر والمتعة محاولا تجاوز حالته النفسية المضربة، مع جميلات المغرب وحسناوات تونس اللواتي" **لن تعرف نساءها إلا في عطاء بحرها، غفي كازابلانكا هن بجنون ملحه يكزك حتى الجفاف، وفي سوسة هن بفرح شمسه يدعون لك بالشفاء عليك**"[1]، غير أن سياسة الهرب لم تجد نفعا، فكريم كان ينام على أخبار الذبح ويستيقظ على وقع التفجيرات.

حقا بلاد ليست ككل البلاد، الجنون والخبل والسريالية من أوصافها،" **هذه الجزائر المجنونة خابلة وسريالية بشر يعشقونها حد الإبادة، لا يصرحون بصوت عن نية ما تجاهها حين تراودهم، ولا يتألمون إذ يستهلك منهم العشق أعصابهم والعرق وقل وقلقهم والحزن ودمهم وعبر ذراعيها تفسح لعهم الموت على صدرها كأطفال ينامون**"[2] ، ومع ذلك فهي معشوقة أبنائها الذي قد يفنون بعضهم كسبا لحبها.

والغريب أنهم جميعا يكتمون حبا برى أفئدتهم فيتلظون بألم عشقها الذي يحرق قلوبهم ويذيبها، حتى إذا أثخنتهم الجراح وأثقلتهم الهموم والأحزان، دعتهم الجزائر بين ذراعيها ، فعفت عنهم وصالحتهم كالأم الرؤوم بعد عقوق ومروق عن طاعته، بهذه الرمزية عبر "الحبيب السائح" عن حب الوطن فأزاح الكلمات عن معجميتها لتغدو الجزائر امرأة معشوقة تلاحقه أينما حل وحيثما ارتحل، فهو يحس أن "**الوطن كله ترابه وماءه وفضاءه جمع في كفها وراح ذرة سابحة فيه تنهدت له مخللة شعره**"[3].

تجسدت الجزائر في شخص امرأة جميلة كوطنه، اسمها شهلة التقاها الراوي في تونس من خلال اسمها الذي يدل على المرأة الكهلة محمرة العينين، تبدو لنا شهلة بعمر الوطن

(1)- المصدر نفسه، ص8.

(2) – الحبيب السائح: تماسخت، ص165.

(3)- المصدر نفسه، ص210.

وحزنه، يقول كريم: " **لم أحس وجودي كإنسان في هذا البلد من قبل أن ألمس هذا الوجه الجميل يا سيدتي**"(1)

هذا الوجه الجميل لم يعد كريم يطيق صبرا على فراقه فقد كان يواعدها بداية في المقاه، ولما توطدت العلاقة بينهما صار يختليان في الغرف فيكتشفان ويتلابسان" **وإذا مرت شهلة بيدها على جبهته ، تمسح عنه أثر التردد، تبتسم مستلطفا في لمستها حنينه لأمه، ثم كما دخل البحر أول مرة ارتمى بكامل شوقه إلى رائحة امرأة إلى شيء غير مكتَنه في بيتهم الريفي، هناك تحت ظل الصنوبرة في الاصطبل، حين يختلي وبين نهديها استنشق عميقا عطرا مثل عبير الوطن**"(2) ، في لحظة الغرق بين أحضان شهلة الوطن يتذكر الراوي حنينه لأمه في بيتهم الريفي، وغرفته التي تربطه بها علاقة حميمية لا يعرف لها تفسيرا ، «فالغرفة ليست مكانا معزولا مفردا أو تكوينا بلاستيكيا مجردا أو بناء أجوف يحتوي على فراغات وجدران غرفة وسقوف وإنما يبرز باعتباره ممارسة ونشاطا انسانيين »(3)

بهذا المعنى يصير المكان كائنا حيا مجسدا معبأ بمواقف وخلجات ومشاعر وانفعالات الكائن الإنساني بل وبكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة المعلنة والمتخفية الواقعية والمتخيلة المحتملة والممكنة للإنسان "**أنت كابوسي وهوسي ولن تكوني شهلة ... أنت شهلة يا لحظة فارة من جنون جنوني، تلك الجزائر لم تعد تعرفني، كنت يوما ويومين وطني وثلاثة أمي وهبلي** "(4)

إن البطل جسد لنا من خلال هذا الفضاء الوطن قصة الجميلة والوحش ، او الصراع الذي لا ينتهي بين القبح والجمال، بين الحياة والموت، بين الخير والشر، وعبر مسيرتها

---

(1)- المصدر نفسه، ص202.

(2) – المصدر نفسه، ص212.

(3)– ياسين النصير: البنية المكانية في القصيدة الحديثة، مجلة الآداب بغداد، ع34، 1986، ص210.

(4) – الحبيب السائح: تماسخت، 210.

التاريخية الطويلة قاومت الجزائر كل من حاول النيل من شرفها وردت كل تلك الوحوش الضاربة بقة أسطورية.

- **وهران الباهية**

لقد عاش الحبيب السائح في مجتمع الصحراء، وتأثر به إلى الحد الذي جعله يكتب بلغة ذلك المجتمع، وهذا ما سنراه فيما بعد في دراستنا لرواية تلك المحبة، وسنركز حديثنا هنا على مدينة وهران كفضاء متخيل لم يتخل عنه الحبيب السائح واقعا وخيالا، فبقي لوهران حضورها في بنائه.

يعلن الحبيب السائح في روايته تماسخت: أن وهران هي عروس بحره، هذه المدينة الكبيرة التي لجأ إليها الكاتب كملاذ آمن، غير أنه غادرها عشية اغتيال الفنان المسرحي عبد القادر علولة ، الذي ظل يقاوم بفنه من ارتهنوا مستقبل هذا الوطن" **عشت في وهران سنة وأربعة شهور عرفت خلالها علولة آه قتلوه، وهران الجميلة ورؤوم حتى من غير أفراخها**"[1]، ورغم مدة إقامته فيها التي لم تتعدى السنة والنصف فقد عشق هذه المدينة حتى أنه كان يرى أن ليس " **في الجزائر مدينة مثل وهران تجعلني أحس بأني جزء من كيانها ولكن، هاهو قدري يذريني تذكارا لحماقة زمنها**"[2].

لقد أثرت حادثة الاغتيال على قرار كريم بالبقاء في هذه المدينة التي لا تستطيع حمايته من خناجر الوحوش فقرر السفر إلى المغرب تاركا " **وهران عروسا ثيبا تستخون الاختيال على فضلة من شهوته باردة بعد أن قضى منها الوحش قال له البحر أنه لم يخنها يوما، وكان على شاطئه يتحسى من كأسها شرابا برائحة تلك الأمواج تتلثم قدميها**"[3].

(1) – الحبيب السائح: تماسخت، ص–78.
(2) – المصدر نفسه، ص7.
(3) – المصدر نفسه، ص38.

يتيح النص للقارئ أن ينفذ بقدرته إلى متاهات التأويلية حلف تفاصيل وهران المرعبة ، بتفاصيلها وكوابيسها وغموضها، إذ جسد هذا الفضاء المتخيل أفكاره ورؤيته للحياة، كما جسدت طبيعة حياته وتخيلاته "**وخرج يبتلعه اللامعنى كما في نقطة عبور الحدود غربا تتجوفه نهاية يوم بصفرة الغربة شارة على وجه الفاقد انعكاسه الشاحب على زجاج نافذة القطار مخلفا وراءه ظلا لرأسه المعلق على جدار مصلى في حي مسكون بالشقاء والجنون الوثني، ولوهران رصفة من فرحة المطارد بخيل الظلام وزفرة اشتياق لبحرها، وانتكاسة غضب على بشرها، يبغي من يد قدره أن تعبد له مسلكا إلى مأساة لم يخلق لها**"[1]

وهران في مخيلة الكاتب عروس بكر، اختطفها الوحش ولم يراع حرمة فدنس عرضها المصون، ولطخ جسدها البارد بلا شهوة، وبرئ البحر من هذه الجريمة، لأن وهران والبحر خلقا معا، وعاش البحر عاشقا لم يقبل قدميها حبا وإعجابا.

رغم هول الفاجعة تظل وهران مدينة" **قلابة بصخر البحر تصد أذنيها عن أي مراودة، وتُخرْسن وجهها بطين سبخته، كي يتحول بشرها أحجارا يتحصن بها قلبها مثل سد في وجه الصحراء الزاحفة**"[2]، وهران شبهها الحبيب السائح بتلك المرأة الجميلة التي تطل من نافذة بيتها، وهي في كامل زينتها، فتجتذب إليها كل عين ناظرة وتحتقر كل الألسنة المراودة دلالا وتمنعا، وبمزيد من الابتسامات القاسية، إن لها قلبا قد حصّنته، ليقف سدّا منيعا ضد تصحر العواطف، كما انه شبهها بصخور البحر في صلابتها صامدة في وجه الأمواج والرياح، وهران مدينة قلابة في أحوالها غلابة في جمالها، لا يدري الكاتب إن كانت حقيقتها، أهي كاهنة تسحر؟، أم عرّافة تتنبأ؟ أم هي امرأة جنية تسكن في قلب من تشاء من الرجال؟" **وهران كاهنة وأنت رخمة جنية امرأة من دخان بلون عزلتي، وهران بدء ضلالتي**

[1] – المصدر نفسه،ص53.

[2] – الحبيب السائح: تماسخت، ص7-8.

وأنت قضائي وآخرتي في هذه النهاية أعطيني يدك الثانية أشد على غربتي فيك"[1]، وهران هي المدينة الوحيدة التي قد تنسي الكاتب غربته ووحشته فهي جنته وناره، أما حبها فقضاء لا مفر منه.

لكن العروس وهران لم تعد باهية كما كانت، إذ فقدت الكثير من جمالها بفعل كثرة الأزمات والمحن، ورآها حين " **استعرضت له زينتها رفاها ونعيما مثل شجرتين تحجبان غابتي بؤسها وتعاستها بتلفيق كاهنة لما ولى عنها هو الآخر**"[2]، رفاهية ونعيم في وهران هكذا تبدو في الظاهر لكنها تخفي من البؤس والتعاسة ما لا يدركه ‘لا من عرف حقيقتها وقاسى آلامها ورأى جراحها تنزف، وحين كان البطل كريم متواجدا في تونس، لم تغب وهران الباهية عن ناظره لحظة واحدة فإذا ما تباهى صديقاه التونسيان ، كما وصالح بجمال تونس، تبهى هو الآخر بجمال الباهية وهران دون غيرها، فكان يحكي عن "**بحرها واستوائها وباراتها وفرسانها إنما ليهجع جمرات تلهب دمه، فيستعير لهم وهران كاهنة من سبخة عيناها البحر وشعرها الغابة، قد قال له صالح ربما وهران تشبه سوسة**"[3] إنها لا تشبه المدن الحقيقية، ويجتهد كريم في ذكر جمال أوصافها التي يحدها خيال، ولا تبلغها إليها أية حقيقة فتحرك مشاعر الغيرة في قلوب السامعين فصورها الفاتنة" **تهبلهم تخبل لبهم وتسحرهم كما إلدورادو وتبدو لكمال كما لجلال لمرأة تفوق خيالهم على تحديد ملامحها**"[4]

تظل ذاكرة كريم، تحتفظ بأجمل اللقطات لتلك اللحظات التي قضاها في مدينة وهران متجولا بين أزقتها وشوارعها، أين كل شيء يباع حلال وحرام، ولو كان أبو نواس حيا ما اختار مدينة بديلة عن وهران، ولو كانت الكرخ، ففيها تعرض "**أصناف البيرة المستوردة المعولبة الويسكي والباستيس وأنواع السجائر الأمريكية والأجبان الهولندية والملابس النسوية الداخلية الممتازة، والأحذية الإيطالية وأسربة المتعة وغصص الاشتهاء**

---

(1) – المصدر نفسه،ص202.

(2) – المصدر نفسه، ص36.

(3) – الحبيب السائح: تماسخت، ص186.

(4) – المصدر نفسه، ص188.

المقموعة... أصناف من البيرة انقرضت ماركاتها، أين سوق الرباط؟ وأين سوق تونس المركزية؟ نواس وحده في بارت وهران متعس ببوار الفرح بين يديه"[1]، فكل شيء يباع في وهران الخمر واللذة، الممنوع والهرب غير المرخص والقانوني، هكذا هو حال المدن الكبيرة آنذاك في الجزائر، حيث الحرية هي الدين المتبع.

وخلاصة القول فيما سبق أن الفضاء المكاني قد احتوى على فضاءات ضيقة وأخرى واسعة خدمت الشخصيات والاحداث والحوارت واعطت دلالات نفسية واجتماعية عَبَرَتْ معانيها مجرد المكان (الاثر، المحل، الرقعة، البقعة...) الى الابعاد الاخرى الاجتماعية في ذاكرة المخيال الجمعي عن النماطق المذكورة والامكنة، لتبوح برمزيات وايحاءات خلقت التكثيف المعنوي في مثل مدينة وهران، الرباط، تونس، بيت، سجن الشارع، رقان، مقهى الوداد...لتسهم هذه الظروف في ابراز العملية السردية في الروايتين ووصف الاحداث وتصعيدها وتناميها وتوسيع مجالها فنيا وجماليا.

نخلص أخيرا إلى أن تعالق المكان الروائي بالواقعي وبالمتخيل، لا يؤدّي وظيفة الكشف عن أغوار الشّخصية الرّوائية فحسب، بل يصير مشاركا، يشاطر السارد حالات القلق الوجودي، وهو بذلك يؤدي وظيفته السردية، فيعبّر عن موقف الكاتب، وعن رؤيته في فضح الواقع وكشف تناقضاته، بدلا من أن يكون -كما في صورته النمطية– مجرّ إطار.

[1] – المصدر نفسه، ص188

الفصل الثاني: ـــــــ

الفصل الثالث

الفضاء الزمني

أولا- بنية الزمن الواقعي في الرواية

ثانيا- اشكال بناء الزمـن

ثالثا- بنية الزمـن الواقعي في "الموت في وهران" و "تماسخت"

رابعا- تقنيات الحركة السردية

تمهيد:

لا يخلو أي عمل فني من أحداث ووقائع سواءً حقيقية أو افتراضية، ويختلف الحدث ويتنوع باختلاف الروايات، فالأحداث في الروايات التاريخية تختلف عن الاجتماعي، والعجائبية...وغيرها؛ لأنها تشهد مزجاً بين نوعين من المرجعيات واقعية/ متخيّلة، وهذا ما أثار رأي المهتمين بالفن الروائي، حيث: "اختلف النقاد كما الروائيون حول أهمية الحدث، انطلاقا من كونه واقعياً، أو يوهم بالواقعية تحرِّكه إيديولوجيا المؤلف في اتجاهات شتى" [(1)]، وبالتالي فإن حقيقة الأحداث تثير الشك والحيرة لدى المتلقي، إن كان واقعية أو توهما؛ إلا أن الروائي اعتبر الخيال «أحد الصيغ الحديثة لإعادة تشكيل الواقع من جديد، سواء كان ذلك للاختباء وراء قناع التاريخ للتعبير عن رؤية خاصة تدين الواقع وتعرّيه و تكشف زيفه» [(2)].

وغير بعيد عن هؤلاء الروائيين، نجد (السائحي) شحن روايتيه "**الموت في وهران** و **تماسخت دم النسيان** بأحداث متعددة، حاول من خلالها طرح وقائع حقيقية، عبر استرجاع الذاكرة الماضوية معتمداً على التخييل، وهذا وفقا للضرورة الروائية، وبالتالي فإن الروائي اعتمد على مرجعيتين أساسيتين، الأولى هي مرجعية متصلة بحقيقة الحدث التاريخي، والثانية هي مرجعية متخيّلة تفرضها طبيعة الفن الروائي.

وبما أن الروايتين تطرح أحداثا تاريخية، فإنه من المنطقي أن تكون تلك الوقائع حقيقية، استند فيها الروائي لأمانة التاريخ، رغم أن الكثير من النقاد لا يعتبرون الروايات التاريخية أحداثا واقعية، ودليلهم أنها تلونت بألوان المتخيَّل؛ إلا أن الروائيين حاولوا أن يقنعوا القراء بأنها تعبير عن الواقع. « فهي لا تعكس الواقع بشكل مباشر، وإنما تشكل

---

(1) – وئام رشيد عبد الحميد ديب: تقنيات السرد في الخطاب السردي الروائي العربي من فلسطين من عام 1994–2006م، إشراف: نبيل 54 خالد أبو علي، (أطروحة ماجستير)، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 1431هـ/2010م، ص38.

(2) – شوقي بدر يوسف: الرواية والروائيون (دراسات في الرواية المصرية)، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ط1 ،الاسكندرية، 2006، ص130.

رؤية جدلية تتكون من الفني والمرجعي» [1]، وهذا لأن طبيعة السرد الروائي تفرض ذلك، فهي تبحث عن الجمال الإبداعي وليس النقل الحرفي للواقع، كمثال على استحضار الأحداث الواقعية نجد مأساة العشرية السوداء، والتي كان تاريخها في الرواية إشارة واضحة لهذه المرحلة "**ففي خريف، مثل هذا الخريف، كنت بلغت ستة أعوام. كان ذلك في سنة1992**" [2].

تعد مرحلة من أسوء المراحل التاريخية التي مرّت على الجزائر، والتي تركت بصمتها في ذاكرة الشعب الجزائري، ولا يزال حضورها ممتدا في النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة، التي أصبحت مواضيعها مواكبة للمحنة وعاكسة للوضع، كاشفة عن بعض وجع هذا الوطن، وهو نوع من الالتزام الذي أظهره الروائي لحظة تفاعله بالحدث وهذا ما تجلى في الرواية حينما استحضر الروائي هذا الواقع الحزين التاريخي للمأساة الوطنية، حيث تمت معالجته عبر تفاعل شخصيات الرواية مع أحداثه، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تأثر الروائي بفترة العشرية المرعبة، وكذلك موضوع الثورة والاستعمار الفرنسي حيث أن "**هؤلاء الفرنسيون أغبياء .كان عليهم فقط أن يعترفوا أنهم خسروا حربهم، كما في فيتنام، وفشلوا في مشروعهم**" [3].

شكّل موضوع القتل والتخريب والإرهاب بصفة عامة موضوعاً مناسبا للطرح؛ لأنه ترك وقعاً كبيرا على الجزائريين عامة، وعلى السائحي خاصة، وأصبح وقعه في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة التحريرية بل إن ثقله هو ،الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصل منها.

---

(1) – عادل ضرغام: في السرد الروائي، مطابع الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1 ،بيروت، لبنان، 1431هـ/2010م، ص22.

(2)– الحبيب السائح: الموت في وهران، ص11

(3)– المصدر نفسه، ص148.

ومن الملاحظ أيضا أن الروائي قد استوحى بعض أحداثه من مدينة وهران خاصة؛ لأنها تعاني مشاكل اجتماعية كثيرة، على غرار القتل والمهلوسات والملاهي إضافة إلى أن الرواية تحاكي قضايا ومشاكل الإنسانية كافة.

يمكننا القول أن نص الحبيب السائح" الموت في وهران" قصد به تمثيلا لمرحلة زمنية مهمة في تاريخ الجزائر، هذه المرحلة الزمنية المحدودة في التاريخ الفعلي 1992 حسب ما ذكر في المتن الروائي، استقطب منن خلالها مجمل الأحداث الدرامية التي تشابكت فيها المصائر، وتوترت العلاقات، واصطدمت الهويات والثقافات معبرا عنها بهويات سردية مشحونة بالخلفيات الثقافية التي دفعها السياق التاريخي الخاص إلى التنافر والاصطدام، مع انفتاح قليل من واقع حافل بدلالات ضمنية، كما أنجز هذا النص زمانيته الواقعية والتاريخية من خلال شخصية إشكالية محورية زاخرة بالعمق والأهواء والتناقضات.

أولا- بنية الزمن الواقعي في الرواية :

- **الزمن اصطلاحا:**

كان الشكلانيون هم اول من اهتم بدراسة الزمن في العشرينات من القرن الماضي لكن جهودهم لم تثمر في الغرب الا في اوائل الخمسينات بفعل حركة الترجمة .

وفي الستينيات ازداد الاهتمام بعنصر الزمن بظهور النقد النيائي على يد جينيت و تودوروف وبارت، فلقد ميز تودوروف في مقولات السرد عام 1966 زمن القصة من زمن الخطاب ورأى أن "زمن القصة متعدد الابعاد بينما زمن الخطاب خطي، كما ميز بين زمن الكتابة وزمن القراءة (فزمن الكتابة) يصبح عنصرا أدبيا بمجرد دخوله القصة، أما (زمن القراءة) فهي عملية ترتيب زمن القصة". [1]

[1] – ميساء سليمان ابراهيم : البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ،2011، ص218-219

أما جيرارد جينت فيرى أن زمن الحكاية، هذا الزمن الزائف الذي يقوم مقام الزمن الحقيقي وبالتالي فإن الزمن هو احد الانتظامات الاساسية التي تميز الحكاية عن الخطاب، فالجوهر الاساسي في الاحداث هو نظام وقوعها المنطقي والسببي ؛ لذلك فإن المستوى الاولي للحكاية يخضع لتوالي الاحداث كما وقعت بالفعل، أما في مستوى الخطاب فإن ترتيب الاحداث يتم التحكم فيه من قبل السارد" [1].

كذلك يرى جينيت أن :"من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث لو كان بعيدا عن المكان الذي نرويها فيه ،بينما قد يستحيل علينا ألا نحدد زمنها بالنسبة الى زمن فعل السرد، لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر إما بزمن الماضي وإما المستقبل، وربما بسبب ذلك كان تعيين السرد أهم من تعيين المكان"[2].

أما عبد المالك مرتاض فيرى أن:" اسم الزمن يقع على كل جمع من الاوقات وكذلك المدة ؛إلا أن اقصر المدة، أطول من أقصر الزمن"[3].

والزمن والزمان هو من التصور الفلسفي ولدى أفلاطون تحديدا "كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق"([4].

بينما في تمثل اندري لالاند(A. Lalande) "متصور على أنه ضربٌ من الخيط المتحرك الذي يجر الاحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر".[5]

---

(1) – ميساء سليمان ابراهيم : البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، المرجع السابق، ص 219.

(2)– لطيف زيتوني : معجم المصطلحات، نقد الرواية، دار النهضة للنشر والتوزيع، لبنان ،ط1،2002، ص103.

(3)– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، (د ط)،(د ت)، ص 171.

(4)– المرجع نفسه، ص172.

(5) – المرجع نفسه، ص.172

ثانيا- أشكال بناء الزمن:

1- البناء التتابعي للزمن :

يمكننا القول أن الشكل التتابعي للزمن قد سيطر على الرواية العربية الى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات إذ لم تعرف الرواية غير هذا النوع لصوغ متونها .

" وأهم ما يميزه هو ترتيب الزمن الروائي بشكل تتوالى فيه الاحداث وتتعاقب دون انحرافات بارزة في سير الزمن"[1] . ويمضي هذا الزمن متواصلا دون امكان افلاته من سلطان التوقف؛ ودون استحالة قبول الالتقاء أو الاستبدال مما سبق من الزمن، وبما يلحق منه في التصور والفعل"[2].

أما ما يميز نظام الزمن التتابعي، أن المتن فيه يترتب في الزمان على نحو متوالٍ بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءا من آخر، دونما ارتداد أو التواء في الزمان"[3].

إن الرواية التي تتبع البناء التتابعي في تشكيل بنيتها الزمنية تحقق التناغم بين زمن الحكاية وزمن الخطاب حيث يسير الزمان في خط متسلسل"[4].

وقد كشف الاستقراء الذي اجري على عدد كبير من الروايات العربية، أن كثيرا منها ينتظم على وفق تتابع متونها في الزمان، منها روايات نجيب محفوظ (الثلاثية) (أولاد حارتنا) (ملحمة الحرافيش)، وروايات حنا مينا مثل (بقايا صور) (الشمس في يوم غائم) ورواية (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي"[5].

---

(1)– مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية، دار الفارش للنشر والتوزيع، الادن، ط1، 2004، ص65.

(2)– عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، ص 175.

(3)– عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي ،المركز الثقافي العربي، ط1 ،1990، ص108.

(4)– مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية، ص 65.

(5)– عبد الله ابراهيم : المتخيل السردي، ص107.

وكون هذا الزمن التتابعي سيطرة علا الرواية في نهاية الخمسينات وبداية الستينيات ،لا يعني انه قد أهمل الآن، وإنما مازال الروائي العربي يستخدمه في تشكيل البنية الزمنية في رواياته من خلال احدى سماته، أبرزها نهاية الرواية المفتوحة أمام تساؤلات عدة، وبذلك لا ينغلق الزمن التتابعي ويظل مفتوحا على احتمالات عديدة يشاركها القارئ من خلال صنعه لنهاية يتخيلها وبذلك يكمل الرواية.

2- البناء الداخلي الجدلي للزمن:

الى جانب البناء التتابعي للزمن، استأثر نظام اخر وهو البناء التداخلي الجدلي للزمن، بحيث لم يعد الزمن في الرواية العربية الحديثة قائما على التسلسل المنطقي والتعاقب، بل تداخلت أبعاده وتشابكت .

" وأصبحت القصة أو الرواية يمكن ان تختلط فيها الازمة .أصبح للحلم ولمنطقة اللاوعي وللهواجس الداخلية دورها الكبير .تفجرت قوالب اللغة التقليدية التي أصبحت من النمطية، بحيث لم تكد تغني شيئا، فتولت طرق اللغة الحديثة بحيويتها ومغامراتها وبإقاعاتها الحديثة وليست هذه مجرد تقنيات شكلية فحسب ،بل هي مرتبطة ارتباطا لا ينفصل في الواقع عن صميم الخبرة الروائية الجديدة"[(1)].

وقد حظي هذا النظام بمكانة في صوغ متن كثير من الروايات العربية منها روايات جبرا ابراهيم جبرا مثل (البحث عن وليد مسعود) و (صيادون في شارع ضيق) و (العرف الاخرى) وروايات الطيب صالح مثل (موسم الهجرة الى الشمال)و (بندر شاه) فضلا عن روايات عبد الرحمن الربيعي ورشيد بوجدرة والطاهر بن جلون و لطيفة الديلمي وغيرهم الكثير"[(2)].

---

(1)- مها حسن القصراوي :الزمن في الرواية العربية، ص 71.

(2)- عبد الله ابراهيم : المتخيل السردي، ص 109.

وأهم ما يميز البناء التداخلي هو اقحامه للقارئ من خلال جدل الحاضر مع الماضي بصورة مستمرة ومفتوحة على المستقبل، ليضع رؤيته وتأويلاته ويفضي هذا البناء الى تزامن الواقع في بعض الاحيان، بما يؤدي الى بروز خاصية المفارقة بين أزمنة السرد وأزمنة الحدث"[1].

ويمكن تقسيم البناء التداخلي الجدلي الى :

أ- **البناء التداخلي المتصاعد :**

يشبه البناء التصاعدي المتداخل، الشكل التتابعي للزمن في صعوده واتجاهه الى الامام منذ بدأ الحاضر السردي .

ولكن الاختلاف بينهما يكمن في العلاقة التراتبية بين زمن الخطاب وزمن الحكاية. فإن كانت العلاقة التراتبية في البناء التتابعي تخضع للتسلسل المنطقي والسببية، فإن العلاقة بين الزمنين في البناء التصاعدي المتداخل تخضع للمفارقات وتداخل الازمنة الداخلية فتطفو وقائع الحكاية على سطح الزمن السردي، وتنفجر أحداث الماضي من ثقوب الحاضر"[2].

ب- **البناء الدائري للزمن :**

يعد البناء الدائري من ابرز اشكال الزمن في الرواية العربية الحديثة، حيث نهايته تنطبق مع بدايته .ونتيجة لجدل الازمة الداخلية في بنية النص ،تنفتح دائرة زمن السرد عند النهاية لتتركها مفتوحة أمام الاتي "[3]

---

(1) – عبد الله ابراهيم : المتخيل السردي، ص 110.

(2)– المرجع نفسه، ص72،73.

(3)– المرجع نفسه، ص 77.

ج- **البناء التزامني :**

هو احد الاشكال التداخلية السردية الحديثة، التي تربط زمن الحكاية وزمن الخطاب بعلاقة تزامنية تتجاوز مفهوم التسلسل الزمني، حيث "يروي الراوي في فقرة واحدة حادثتين لا يجمع بينهما الا كونهما جرتا في زمن واحد . والتزامن يتضمن التناوب لان الانتقال من حادث الى اخر يعني تعليق الاول ثم العودة اليه، ويعني رواية الثاني ثم تعليقه"[1].

والرواية الحديثة تلجأ الى تشكيل زمنها من خلال تداخل الازمنة الداخلية وجدلها لذلك يسعى الروائي الى ابتداع اساليب "لينقل وهم المزامنة، رغم التعاقب في الواسطة، وان يجد طريقة يعادل بها تأرجح العقل الى الامام والخلف في الزمن مع حركة اللغة الى الامام "[2]

د- **البناء التضميني :**

اتجهت الرواية العربي الحديثة الى التجريب عبر الاشكال التراثية للسرد، ولعل التضمين من اكثر الاساليب السردية انتشارا في التراث العربي ...والذي يعني ادخال قصة في قصة اخرى حيث القصة المركزية يدخل في تكوينها وتشكيلها الزمني قصص فرعية تحكى ضمنها، فنجد حديثا يتضمن حديثا آخر وهو يختلف عنه زمنيا وسرديا"[3].

3- البناء المتشظي للزمن :

هو الذي يتمحض لحي معين أو حدث معين ؛ حتى اذا انتهى الى غايته انقطع وتوقف"[4]. وفي الزمن المتشظي تخضع أبعاد الزمن للتشظي والتكسر، وتجاوز كل اشارة زمنية يمكن ان تقود القارئ الى التتابع"[1].

---

[1]- عبد الله ابراهيم : المتخيل السردي، ص 91.

[2]- المرجع نفسه، ص92.

[3]- المرجع نفسه، ص 97.

[4] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 173.

في البناء المتشظي للزمن يفقد المتلقى القدرة على جمع خيوط النص أثناء القراءة وربما يحتاج الى قراءة ثانية تجعله قادرا على استجماع هذه الخيوط ونسجها؛ وكأن القارئ يعيد خلق النص وصياغته من منطلق رؤيته ووجهة نظره"[2].

ومثل هذا الزمن قد لا يتكرر نفسه الا نادرا جدا ؛ فهو زمان طولي، لكنه متصف بالإضافة الى ذلك بالانقطاعية لا بالتعاقبية "[3]

ثالثا- بنية الزمـــن الواقعي في "الموت في وهران" و "تماسخت"

1- زمن القصة/ زمن الحكاية:

نعلم أن زمن القصة هو زمن حقيقي، أي زمن الأحداث كما وقعت في الواقع فهو الزمن الطبيعي الذي يمكن قياسه فيزيائيا، أو زمن الأحداث المتصلة بالسياق الخارجي المحيط بالنص، حيث يعني بتتبع الأحداث كما حصلت في الواقع والتاريخ، و« يبدو أن الزمن التاريخي أبلغ الأزمنة الخارجية دلالة في المدونة الروائية» [4]، حيث تستفيد الرواية من التاريخ وتجعل منه مرجعية لأحداثها، فيختار الروائي حادثة معينة من تاريخ البلاد، وينتقل بها الى العالم المتخيل ليعالجها بطريقته الخاصة، حتى يتكون لدينا نصا ابداعيا تظهر فيه براعة المبدع الفنية.

ويبدو أن الروائي في رواية الموت في وهران قد أخذ من الواقع أو بالأحرى التاريخ، حدثا روائيا حاول من خلاله كشف ومعالجة بعض الأوضاع السياسية والاجتماعية، والأمنية والاقتصادية، ولما كان الابداع الفني يستدعي الانزياح عن الواقعية حتى لا يكون العمل نقلا أمينا للتاريخ، أي عبارة عن سرد وتقرير لحقائق تاريخية، فإن

(1)- مها حسن القصراوي : في الرواية العربية، ص111.
(2)- المرجع نفسه، ص111.
(3)- عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، ص175.
(4) - عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد عمي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص28.

الرواية في هذه المدونة عمل على المزج بين الواقعي والمتخيل لتظهر لنا جمالية هذا العمل من خلال إزاحة الستار عن زمن أحداث القصة.

واللافت للنظر على مستوى بدئي من خلال الاشارة إلى أن زمن القصة يظهر لنا في الموت في وهران من خلال انتظام المادة الحكائية ضمن حدود إشارات زمنية – تاريخية–، تمثل سنة1992م بدايتها، وهذا ما يوضحه قول السارد:" **ففي خريف، مثل هذا الخريف، كنت بلغت ستة أعوام. كان ذلك في سنة 1992. أذكر هذا لأن والدي معمر صفصاف كان هو الذي أوصلني أول مرة إلى مدرستي في حي اللوز (ليزامنديي سابقا)، كي لا أراه بعدها إلا يوم صفع أمي بشدة ليغيب إلى الأبد**" [(1)].

لقد استطاع السائحي أن ينبهنا الى قراء الرواية من خلال الوقفة الأولى التي تمثلت في هذه الافتتاحية الزمنية، والتي كانت ملفتة للانتباه، وهكذا يجد القارئ نفسه في فضاء الرواية، ومن هنا نرى بأن الكاتب قد هيأ لإدخال القارئ وإقحامه في فبمجرد ،هذه اللحظة يتملكه هاجس القراءة، فيسترسل في متابعة كل وقائع هذا الزمن الذي يطرح مسألة مشاكلة الحقيقة والذي يستثمر تاريخ الجزائر، من خلال الصفعة التي تلقاها المجتمع الجزائري خلال العشرية السوداء، حيث استطاع الكاتب أن يرصد جانبا من الواقع الساسي المأساوي في فترة التسعينات، إذ يحكي حياة شاب بسيط رمت به متاعب الحياة إلى أحياء مدينة وهران المجنونة جنون المرحلة، محاولا نقل الحقيقة في زمن مصادرة الرأي أو حرية التعبير.

هذا الزمن صرفي باعتباره قبوليته أن يتخذ أنحاء عديدة، هذه الاشارات الزمنية التي نجدها في القصة، نجد إلى جانبها إشارة زمنية – تاريخية– أخرى يذيل بها نهاية روايته وهي سنة 2012م، كما يقدم لنا الحبيب السائح من خلال روايته إشارات زمنية – تاريخية– عديدة تظهر هذه الإشارات الزمنية محددة من خلال :

---

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص11.

السنوات والشهور والأيام وأجزائها(أول الليل والنهار)، وكذلك الفصول، هذه الاشارات بمختلف أنواعها تغطي مساحة الرواية، ومثال ذلك إشارته لشهر نوفمبر في قوله :

"**جدي كان قد انخرط في صفوف الكونفدرالية العامة للشغل... ثم انسحب وانضم الى إحدى خلايا جبهة التحرير، في نوفمبر العام الثالث من الحرب فنفذ عملية فدائية باقتحامه ليلا هو وأربعة وآخرون مركزا متقدما للجيش الفرنسي بتنسيق مع عسكري جزائري من داخله فقتلوا جنديين قاوما واستولوا على مخزن الأسلحة والذخيرة**" (1).

هذا الشهر- نوفمبر- الذي يشير إلى ذكرى اندلاع الثورة التحريرية هو إحياء وتخليد للأحداث المؤسسة لهويتها بوصفها" بنية رمزية للذاكرة الجماعية ولا وجود لجماعة بشرية لا علاقة لها بأحداث تدشينية التي هي من المفروض أصلها" (2).

سعى "**الحبيب السائح**" عبر ذاكرته المتعبة والمثقلة بالأسئلة إلى تأسىس نوع جديد من الفهم، لما حدث في الماضي انطلاقا من عتبة المسافة الزمنية التي توفر له أفقا جديدا لقراءة الراهن من خلال المزج بين ذاكرة التكوين والتشكل (الماضي)، وذاكرة الوعي والتجلي (الحاضر) حيث أن هذه المسافة الزمنىة في لحظة التأمل تسمح للذات برصد الآثار والترصبات التي خلفتها الخبرة التارىخىة الماضية في وعي البطل " الهواري" الذي يعيش عبر شروده الذهني لحظة الانكسار الذاتي لانجلاء الوهم الإيديولوجي والتاريخي، بسقوط كل القناعات والثوابت سيما الثورية التي راهنت عليها الذات زمن العشرية السوداء .

(1) – الحبيب السائح، الموت في وهران، ص153.

(2) – بول ريكور: من النص – إلى الفعل أبحاث في التأويل، تر محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص309.

وفي مشهد آخر يقول:" **احتشد المارون افي ساحة المغرب العربي (لاباستي سابقا) حتى حدود كنيسة الروح القدس المخرس بابها، على تذكار تفجير في ليلة صيفية كان شتّت أشلاء جسدي أسقفهما كلافيري ومحمد سائقه الشخصي** [(1)].

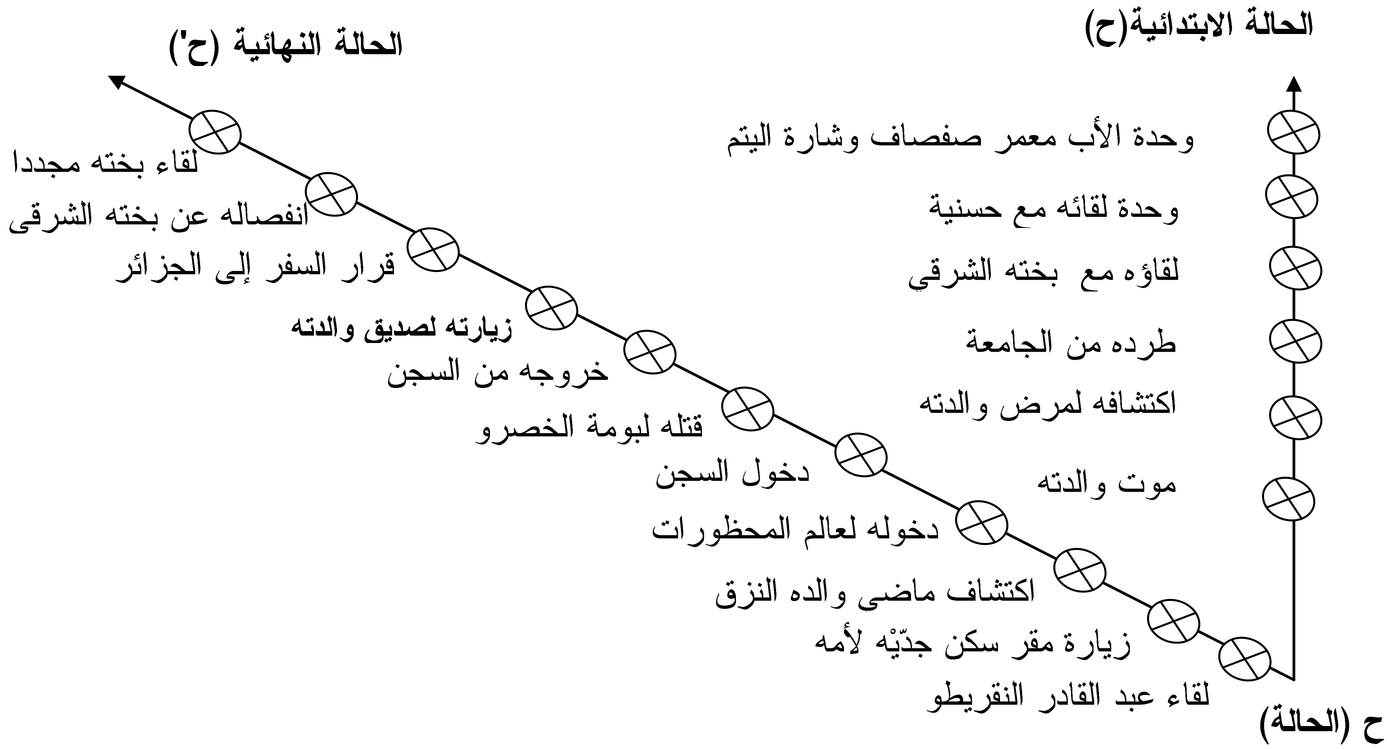
يمكننا عدّ ما ورد في هذا المشهد قرينة تاريخية لبداية مرحلة تتميز بالعنف حددها الكاتب في مواضع أخرى أيضا بإشارة زمنية، وهي ما يحدث منذ عشرية كاملة من عنف ودمار وتخريب، إذن فهي إشارة مباشرة إلى أن أحداث الرواية جرت زمن العشرية السوداء، وعلى وجه التحديد زمن التسعينات من القرن الماضي.

وبهذا المعنى يغدو الماضي مكنونا من مكنونات الذات وله غياب مؤقت داخلها سرعان ما ينبعث حيا كلما احتاجت الذات إلى ذلك، وهو ما خول له أن يمارس سطوة وهيمنة على ذاكرة"هواري"؛ ولعل ما يفسر محاولة هروبه من وطأة الذاكرة وأصل الماضي هو تحول ذلك الماضي إلى عقدة كما سماها "عبد الله العروي" في قوله: " لكل شعب مهما كان تاريخه طويلا أوقصيرا عقدته، وكلماّ كان التاريخ طويلا كانت العقدة دفينة في النفس عقدة ليست بالمعنى النفساني أو الفرويدي / ما معنى العقدة، هي ما يتركه فيك التاريخ" [(2)].

ولما كان زمن القصة يعني الزمن الخارجي أو الحقيقي الذي يستدعي ترتيب الأحداث منطقيا، فإننا سنحاول فيما يلي ترتيب أحداث الرواية التي عمل الروائي على كسر سيرورتها الزمنية وترتيبها ترتيبا منطقيا مناسبا للأحداث كما تجري في الواقع باعتمادنا على بعض القرائن لمساعدتنا على ترتيب الأحداث زمنيا كما في الواقع:

(1) – الحبيب السائح، الموت في وهران، ص38.

(2) – عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص36.



وأما في رواية تماسخت فكان الزمن الواقعي تسجيلا ونسجا لويلات العشرية السوداء حقيقة لا وهما ولا خيالا ولا تخييلا، وقص للفواجع العظام من تسعينات القرن الماضي وما حدث في الجزائر من تأزمات سياسية وأجتماعية واقتصادية ...إنعكست سلبا على الواقع، فغرست أشواك الارهاب لتحصد به مخلفات دامية مكانا وزمانا واشخاصا، نظرا لغياب الوعي آنذاك.

ولقد عبر الحبيب السائح في روايته **تماسخت دم النسيان** عن هذه الاحداث الدامية التي دامت عشر سنوات ليسجل في الذاكرة الفردية والجماعية وهجا من هذه السوداوية أو يلخصها حجملا لهول ما حدث فيها؛ حيث لم يُعرف فيها الصاحب من العدو ولا القريب من البعيد ولا الناصر من المعادي ...

ولقد بدأ الروائي الكاتب هنا سردية نصه بقوله في فاتحة الرواية: "**وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر، فطلبت الى مرافقي أن يجهز عليه، فتردد قليلا ثم اخرج مسدسه، وإذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي**

: أنت كريم بن محمد إبن عمي وتريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحميك. أنا سأبيدكما يا طواغيت .وأخرج مدفعا، فهربنا فرمانا بقذيفة وقعت دون أن تنفجر وتدحرجت أمامنا، فانحرفنا ننزل شعبة حتى إذا كنا نصعد منها واجهنا البغل برأسه الادمي منهكا وبيده محشوشة يصوبها لنا، ولكنه سرعان ما ارتعش وقال: أنا تعبت .ومد لي السلاح فلم امسكه فسقطت المحشوشة وتهاوى. التفت الى مرافقي فلم اجده فصرخت فسمعت صياح ديك يشبه عويل الريح في تماسخت يوم عدت من رقان مرعبا بهول التفجير"[1] ففي هذه المشهدية نرى براعة التصوير لدى السائح من خلال تيمات نصية مثل قوله (لا اعرفه داخل غابة) فلأولى رمزة الى هول الامر، والثانية الى ضبابيته، (لا أعرفه+ داخل غابة) وكذلك في قوله (يجهز عليه، مسدس، بغل، تقتلني طاغوت، طواغيت، قذيفة، تنفجر، انحرفنا، شعبة، محشوشة، السلاح، عويل الريح، رقان، مرعب، هول، التفجير،...) وكل هذا يوحي بالخوف واللاأمن .

2-زمن الخطاب، وخضوع المتخيل للمفارقة الزمنية:

لم يعد الزمن بذلك المفهوم التقليدي البسيط المرتبط بالأزمنة الكبرى من ماض وحاضر ومستقبل، المعروفة بتسلسلها الطبيعي وخضوعها لمنطق الترتيب، وكذا التصورات الواقعية والاجتماعية، إنما صار فضاء رحبا يتسع للمجالات النفسية والذهنية على مستوى الذات، أما على مستوى الجماعة فقد أمسى يستوعب الذاكرة التاريخية والامتدادات المستقبلية لدى الأمم، فقد تحولت الرواية المعاصرة «إلى شيء ما أشبه بالحلم أو الكابوس، حيث أبعاد الزمن تتجاوز كل ما هو منطقي وواقعي إلى حرية لا نهائية في التشكيل، حيث يصل إلى درجة التشظي والتبعثر في النص الروائي» [2] حيث لا يتقيد زمن الخطاب بالتتابع المنطقي للوقائع الحكائية، "إذ يكسر نمطية القصة من خلال استخدام تقنيات فنية تتيح له توظيف كل الأحداث المروية، حيث تعد «استجابة الرواية لهذا التتابع

(1) – الحبيب السائح: تماسخت، 06.

(2) – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس ،بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص107.

الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية(...)، فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك، تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية (Anachronie temporelle)" [(1)]، يتلاعب فيها المبدع بالزمن الروائي وفق تقنيات خاصة.

وأحداث رواية "الموت في وهران" تدور من خلال زمن واقعي وآخر متخيل، زمن تاريخي يروي أحداثا واقعية جرت في فترة زمنية يلبّس بها أحداثا وأمكنة ويكسوها بشخصيات ليضفي عليها طابع الإثارة والمغامرة والتشويق.

ونجد هذه الثنائية (الواقع والمتخيل) متلاحقة لبعضها، فالروائي حدد لنا حقبة ما بين الثمانينات والتسعينات، فهو عايشها وشاهدها، فبمجرد هذا القول العام يربطنا بفترة دموية –العشرية السوداء– على إثر التحولات التي مست البلد بكافة المستويات السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية .

وعليه إن «تحديد الزمن بهذه الطريقة يجعل القارئ في جدل بين التخييل الروائي والواقع الاجتماعي» [(2)]، وعلى إثر هذا الجدل تُبنى دلالة فكرية لما يحويه الواقع، وفنية لما يحويه المتخيل، كون «الاعتماد على الاشارات التاريخية ذات المرجعية الواقعية يقدم ضمن بنية روائية، والعلاقة تبعا لذلك تأخذ طابع علاقة جدلية بين المتخيل والواقعي، ضمن هذه العلاقة يبنى النص وينتج دلالته الفكرية والفنية معا »[(3)]

---

(1) – مها حسن القصراوي المرجع السابق، ص189، 190.

(2) - يمينة بن سويكي: أرخبيل الذباب وتداخل بينات النصية، مجلة الأثر، أشغال الملتقى الوطني الأول اللسانيات و الرواية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد السادس عشر(23،22فيفري2012)،ص242.

(3) – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د/ط، 1989، ص124.

ومن خلال هذه الرواية نجد تمازجا بين الواقع والمتخيل كونهما يتسابقان معا ليصلا إلى طريق واحد، فيدخلنا الكاتب من خلالها إلى متاهة الزمن باعتباره ذا صلة وثيقة بالحدث والشخصيات «فالزمن هو مقياس للأحداث التي تضطلع لها الشخصيات عن وعي وإيراد ورؤية مسبقة بوجوده المجرد المحسوس و يتخذ الزمن معنى له من خلال أبعاده الثلاثة والتي تمثلت في: الماضي (ما قبل)، الحاضر (الأثناء)،والمستقبل(ما بعد)، ويتشكل الماضي "السابق" في تقابله مع المستقبل "اللاحق" والآتي، بينما يستتب الماضي في عدم الإمساك باللحظات الزمنية، لأنّها تتّسم بالآنية، فهو ينفلت ويتملص من أيدينا مثل لحظات الكلام لذلك يمثل زمانه(أي تحت الحاضر) بدرجة الصفر التي تتوسط لحظات الوجود السابقة واللاحقة» [1].

لهذا وعند تمثله في الرواية يصبح ذا «علاقة وطيدة بها فهي إذن علاقة نصية، عضوية وجوهرية، لأنها ليست مجرّد إطار لحصر التجربة السردية الخاصة بالتجربة الوجودية للذوات، بل هي علاقة كينونة تصل إلى حد تفعيل السرد ضمن منطقة سيرورة الزمن من جهة، و تفعيل الزمن في نسيج السرد من جهة أخرى» [2]

رابعا- تقنيات الحركة السردية

1-الترتيب الزمني:

وعلى هذا الأساس فدراسة الترتيب الزمني تعني " مقارنة نظام الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة "[3]، وله في ذلك طريقان: الاسترجاع والاستباق.

(1) – نادية بوشفرة: معالم السيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر)، د /ط،، 2011، ص104-105.

(2) – حاتم الورفلي: بول ريكور الهوية و السرد، دار التنوير، تونس، د/ط،2009، ص 120.

(3) – جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص: 47.

لقد اختار الحبيب السائح هواري ساردا لأحداث ووقــائع روايتــه عــن طريق الاسترجاع وتكسير خطية الرواية التقليدية وهكذا يكــون قــد جســد الروايـــة التجريبية ،ومن المؤكد أن الحبيب السائح أراد أن يعبر من خلال هواري واضـــطرابه وتذبذبه على طبيعة الشخصية الروائية التي لا تعرف الاستقرار النفسي فهي شخصية تؤرقها النكبات والمحن، وهكذا أسقط شخصيته على السارد الـــذي قــام بــدوره فـــي استرجاع كل الأحداث والتفاصيل محاولا تبليغها بدقة.

أ- **الاسترجاع أو الاسترداد -Analepse :**

يعد الاسترجاع اكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الروائي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه"[1].

وهو مخالفة لسير السرد يقوم على عودة الروائي الى حدث سابق، وهذه المخالفة لخط الزمن تولد داخل الرواية نوعا من الحكاية الثانوية . ولا يمنع ان تتضمن الحكاية الثانوية بدورها استرجاع، أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية "[2] .

يعد استرجاع الماضي وجها من وجوه المفارقات الزمنية، من حيث تشكيله مجموعة من المقاطع الصغيرة تعتبر ثانوية بالنسبة للمقطع الكبير الذي تتكون منه القصة إجمالا"[3].

أي أن الاسترجاع يقوم على احياء احداث سابقة للنقطة التي توصل اليها سرد القصة . وفي هذا الاسترجاع يتوقف السرد المتنامي صعدا من الحاضر الى المستقبل ليعود الى الوراء"[4].

(1)– جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ص: 192.

(2)– لطيف زيتوني : معجم المصطلحات، نقد الرواية، ص18.

(3)– https://lissanarab.bogspot.com – موريس أبو ناضر: الالسنية والنقد الادبي، ص93.

(4)–المرجع نفسه، ص96.

وفي رواية "الموت في وهران" عمد الحبيب السائح إلى كسر سياق الزمن التاريخي باستخدام تقنية الاسترجاع التي حكمت النمط الداخلي للزمن النفسي الممتد على طول الرواية، فكانت الرواية استدعاء لحوادث سابقة تربطها علاقة قوية بما آلت إليه الأحداث في الزمن الحاضر، في صورة من صور المقارنة بين الماضي والحاضر.

ولعل القارئ يلج عتبة المفارقة الزمنية– – بدءً– من فاتحة الرواية وذلك من خلال تقنية الاستذكار الذي يريد أن يقول كل شيء قبل أن تبدأ الحكاية، وقد تموضع في بداية الرواية، ليكون مشروعها الأول الذي يقترح بدء الحكي من لحظة الطفولة،" **ما الذي يكرهني على نقل وقائع أيامي أثثها كل ما يمكن أن يملأ حياة شخص مثلي إلا الفرح والحلم ؟ لا شيء ؛ إن لم تكن وحدتي التي تحيط بي من كل زاوية في هذه الشقة المحزونة بفراقاتي وضياعاتي المتعاقبة...**" [1]

والجدير بالذّكر أن القارئ لا يجد صعوبة في إمكانية التعرف على الروايـــة لأن الكاتب قد نبهه من البداية إلى تلك الافتتاحية الزمنية "**كان ذلك في سنة1992**" [2]، وهكذا تمكن الكاتب عن طريق الاسترجاع المرحلي أن يعيد الأحـــداث عن طريق الاسترجاع منذ بد اية حياته وهو طفل في السادسة من عمره ،حيث يلاحظ أن السردية ا قد تداخل فيها الماضي البعيد مع الحاضر القريب ،ومع ذلك يبدو أن الكاتب قد لجأ لـــذلك رغبـــة منه في إقحام القارئ في فضاء الرواية فيتتبع أحداثها بدهشة وهو مشدود لفهـــم أحـــداثها وترتيـــب أحداثها .

كما نجد العمل قام به السارد هو محاولة إضاءة لماضي شخصية جمال سعياد وتقديم المبـــررات المقنعة للقارئ خاصة عندما يتوغل السارد في تحديد السلوك الذي اتصفت بـــه هـــذه الشخصية، "**إن كنت أعرف ماذا صار جمال الدين سعياد ... فإنه**

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص11.

(2) – المصدر نفسه، ص11.

يبدو أكبر من عمره، أشد حزما في روابطه مع غيره، حتى ليخيل لمن كان لا يعرفه، كما عرفته أنا شخصيا، أنه منزوع غدة الضحك..." [1]

كما تمكن من استرجاع ماضيه المثقل بالسواد، وبدأت تتجلى لنا بعض ملامح الماضي الدفين، والذي شكل مرحلة صعبة من حياته، حيث وجد نفسه وهو لا يزال طفلا أمام ظروف غير مواتية لحياة طبيعية فقد فيها بوصلته، هذه الظروف التي ارتطم فيها ظله بظل والده، وتحول بمرور الأمنيات إلى وخز يقلق ليله ويهز مضاجع أحلامه، تركه جُملاً مفتوحة الثغر على مشهد يعيبه، تركه جالسا عند عتبة باب العمر تائها بانتظار أن يمر ظل معمر صفصاف فيعانقه: "**ففي خريف مثل هذا الخريف كنت قد بلغت ستة أعوام كان ذلك في سنة 1992.أذكر هذا لان والدي معمر صفصاف كان هو الذي أوصلني اول مرة الى مدرستي في حي اللوز (ليزامنديي سابقا) كي لا أراه بعدها الا يوم صفع امي بشدة ليغيب الى الابد**" [2]

وقد ساهمت هذه اللحظات الاستذكارية في نمو الحدث و تطوره نحو قاع الزمن حيث تكشف المشاعر المتناقضة لشخصية السارد التي ارتبطت بفعل التذكر، و الغوص في عوالمها الداخلية عبر السرد الموضوعي الذي صيغ بضمير الأنا، ربما لأن الحبيب السائح أراد منح فرصة الحديث عن النفس في مثل هذه المواقف الوجدانية المتأزمة، لذا تكفل الكاتب باستقراء الأفكار الداخلية لهذه الشخصية "هواري" وعرضها للمتلقي برؤيته هو، و قد تميز هذا الاستذكار بمؤشراته الدالة على طبيعته كعبارة "**كنت أمشي حثيثا خلفه بخطوة .وكان هو، في عسكري ينتظره قائده لتقديم تقريره، لم يمل ولا انحرف. أو كان راقبني أن مازلت على المسافة التي أخذها عني لما خرجنا من بيتنا في ذلك الصباح الغائم المنذر سماؤه بمطر**"[3] إنها لحظة استذكار لماض بعيد يستحضر لنا السارد

---

[1] – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص11.

[2] -المصدر نفسه، ص11.

[3] – المصدر نفسه ، ص 12.

من خلالها كيف أوصله والده الى المدرسة، وكيف كان معه مثل عسكري لم يمل ولم ينحرف يستعد لإيصال ابنه، لكنها لحظة استطاعت أن تستوعب موقفا انفعاليا كبيرا أثر على رؤية الفاعل وسلوكياته.

ثم يعود لتذكر والده "**عند البــاب الحديــدي المطلــي بالأخضــر ذي المصــراعين كان نظر اليي من علو، واضعا راحته الثقيلــة علــى كتفــي، ثــم حــاد ونقلهــا الــى ظهري، اذ اتذكره الان، يعاودني الاحساس بأني وقفت عنــد قــدم جــرفْ فاشــرأبت الى صقر تفحص طبيعتي**" [1].

حلل السارد من خلال هذا المقطع أوضاع طفولته السابقة، كما أتاح لنا التعرف على طباع شخصية معمر صفصاف من خلال نظرته الثائرة التي شبهها السارد بنظرة الصقر عند تهيئه للانقضاض على فريسته.

وتكمن دلالة هذين الاسترجاعين اللذين يمتازان، بطول المدى تتجلى بدور الزمن في الكشف عن مظاهر مرحلة طفولته البائسة التي عاشها هواري آنذاك.

ولم يقتصر تذكره فقد على أبيه بل إنه استحضر لنا أيام مدرسته وأصدقاءه وزملاءه في المدرسة فيقول " **كنت لا أحمل محفظة ولا ألبس مئزرا. فإنه اليوم الاول الذي استعرض فيه التلاميذ، جميع التلاميذ، ملابسهم، حتى غير الجديدة كلية ! فبعضها كان يعود الى آخر عيد صادف بداية العطلة الصيفية**" و يستأنف قوله " **لم تكن تلك هي حال أنا . فمازلت ،كما أحبت لي أمي أن اسبح دائما على موجة الموضة، ألبس للفصول الاربعة ما يناسب جو وهران الساحل. وما كنت أن أعود الى الدراسة بداية كل عام جديد الا بملابس جديدة**"

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص12.

استرجع السارد عبر هذا المقطع حقبة طويلة من حياته، وهنا قطع السارد، هذا المحكي الراهن، وعهاد إلى طفولة هواري، ليسترجع قدرته على مواصلة الحياة رغم الظروف القاهرة آنذاك" العشرية السوداء" "**وإلى أرجاء الساحة كنت سرقت هنا وهناك نظرات ائتمان الى التلاميذ الاخرين الذين كانوا يبدون اكثر هدوءا، بل وثقة في النفس كما كنت أنا**" [(1)]، ومن هنا كان عامل هذا الاسترجاع هو" الأب الذي ذكره بمدرسته والتي بدورها ذكرته بطفولته وأصدقائه ولابسه، وحفزته على استرجاعها، فاسترجعها محددا أبرز ملامح حياته الماضية بدءا من أول يوم له في المدرسة برفقة أبيه، إلى أن أصبح في عمر الشباب.

في بعض الأحيان يدرج الكاتب بعض الاسترجاعات التي تعود إلى ما قبل الحكاية الأولية فهي تأخذنا إلى عوالم مجهولة لم نتعرف عليها كتلك التي أوردها لدى الحديث عن تلك الصرعات التي كانت تنوبه من حين إلى اخر، والتي تدل على أنها تعود إلى ما قبل الحكاية الأولى مثل ما يتجلى في قوله: "**لا شيء، لا أحد كان يمكنه أن يواسيني بأن ذلك كان أجلها المسمى**" [(2)]، إذ نلاحظ أن موت الأم ترك صدمة قوية في تحول شخصية ابنها من خلال سلسلة من التداعيات كان هذا مثال منها، والتي اختلطت في ذهنه او مقارنته بالحاضر اختلاطا ذكيا، خاصة أن السارد اعتمد على الذاكرة في استرجاع الماضي، وهنا يلعب الخيال دوره في الربط بين هذين الزمنين.

لعل ما تعرض له الفتى في طفولته المبكرة، وفي ما يتعلق بعاطفة الحب التي اشتملت عليه وتخللت كيانه، وما تأدى إليه في النهاية من رفض، كان حاسما في تفتيق وعيه بالاختلاف الجوهري عن باقي أقرانه بالمدرسة، "**كانت غيبة أبي اليد التي كفأت فوق رأسي كأس مرارتي. فإني لا أدري كيف كنت، خلال ست سنين، أنظر بلا خجل في عيون من يعرفون واحدا مثلي لم يروا والدا يوما؛ من جيراني خاصة الذين كنت**

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص14.

(2) – المصدر نفسه، ص48.

أقاسمهم الطريق إلى المدرسة. ولا علمت ما الذي كان حال دون بعضهم، ممن كانوا اقتربوا مني..." [1]

كشف هذا المقطع الاسترجاعي عن الصفعة المدوية التي طاشت بلب الفتى هواري فقد ردته إلى الوعي بحقيقته المغيبة.

ومن خلال تلمس مظاهر اشتغال الاسترجاعات الزمنية في رواية "الموت في وهران" يمكن القول: إن الزمن في هذه الاسترجاعات بدا كمية موحية متقطعة يفسح عملها مجالا لتركيب مقطع للأحداث الروائية، إذ أن "هذا التقطيع يتفق وطبيعة تموضع الأحداث في الذاكرة، ومنحى استعادتها، فالذاكرة بهذا المعنى تصبح مادة الحكي، منها منح السارد مادته الحكائية، وهذه المادة التي لا يمكن إلا أن تكون مفككة على اعتبار كون عملية التذكر لا تخضع لمنطق التسلسل، أو التتابع " [2]، وما يلاحظ من تتابع في أحداثها، ربما ليس إلا تتابع اصطلاحي.

وبالإضافة إلى دور الاسترجاع في تشكيل البنية الزمنية، قد لعب دورا واضحا في في تشكيل بنية النص السردي، فعلى مستوى الحكي، أسهم ومن خلال تقديم معطيات حكائية (التلميح إلى أحداث سابقة زمنيا، مع إضاءة الشخصيات الروائية) في بلورة محتوى الحكاية وتجسيد مقاصد الروائي الحبيب السائح، مما أضفى على الرواية نوعا من الوضوح والثراء.

أما زمن الخطاب وخضوع المتخيل للفارقة الزمنية في رواية تماسخت دم النسيان فأوضحناه من خلال ثنائية الزمن الحقيقي والزمن التخييلي، أي زمن القص وزمن الحكي من خلال معرفة استراتيجية الاستحضار أيضا.

---

[1] – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص15–16.

[2] – سعيد يقطين :القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي المغربي، دار الثقافة ،1985م، ص129–130.

فعملية الاستحضار في رواية في رواية تماسخت ساهمت في تفعيل عملية السرد وتناميه، فهذا الاستحضار كان في زمن قصصي سابق ،وحُكي في زمن حاضر فانقلب من زمن قصي الى زمن حكي تخييلي، في ثوب استذكار لأحداث ماضية تتعاود حاضرا في قلب الانسان لتُحركه للقول والشعور وحَكي ما أَلَم به من وقائع، ولكن ليس نسخة معادة أو فوتوكوبيا، بل بآليات نسخ جديدة فيها تراقصٌ بين ما هو واقعي (قص)، وبين ما هو تخييلي (حكي) ليبعث النص على تجاوز خطية الزمان والمكان والمسافرة في بحر الوساعة اللغوية والسردية الباعثة على تسجيل الحقائق وإحياء الذاكرة الفردية والجماعية بأسلوب تقني يعمد الى التصوير الفني لغة أسلوبا تقديما وتأخيرا بين سير الاحداث ووقفا لحظات وتسريعا أخرى وتبطيئا أخرى غيرها وهكذا.

ومن هذا الاستحضار تداعي الذاكرة هنا نذكر ما يأتي: يطالعنا في فاتحة الرواية نص سردي بتقنية الاستباق والاسترجاع معا، فمن الاستحضار قول السارد في زمن يشير الى اللحظة متكلما عن زمن مضى "**وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر، فطلبت الى مرافقي أن يجهز عليه، فتردد قليلا ثم اخرج مسدسه، وإذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي : أنت كريم بن محمد إبن عمي وتريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحميك. أنا سأبيدكما يا طواغيت .وأخرج مدفعا، فهربنا فرمانا بقذيفة وقعت دون أن تنفجر وتدحرجت أمامنا، فانحرفنا ننزل شعبة حتى إذا كنا نصعد منها واجهنا البغل برأسه الادمي منهكا وبيده محشوشة يصوبها لنا، ولكنه سرعان ما ارتعش وقال: أنا تعبت .ومد لي السلاح فلم امسكه فسقطت المحشوشة وتهاوى. التفت الى مرافقي فلم اجده فصرخت فسمعت صياح ديك يشبه عويل الريح في تماسخت يوم عدت من رقان مرعبا بهول التفجير**"[1].

فالنص الشاهد في تقنية الاستحضار هنا يبدأ من قوله : وجدتني، وهي بصيغة الماضي أي إن هذه الوقائع المذكورة في النص السردي الروائي كلها وقعت قبل زمن

[1]– الحبيب السائح: تماسخت، ص: 06.

اللحظة الحاضر، ولكن السارد عرضها بعد فوات أوانها، وهي بمنزلة حُلُم كان مستقبلا في وقته ،ثم عاد استحضارا من السارد في الوقت الحاضر بعد انقضائه وانقضاء احداثه بما حملت، وهذا الحلم يوحي بخراب ودمار ويأس وبؤس وانكسار على الرغم من وجود الرفيق، فالغابة توحي هنا بالظلمة لا الاخضرار، وذكر البغل المحتضر صورة استعارية مُؤنْسَنة أولا، لكنها تحولت الى حقيقة فأصبح البغل انسانا لكن الرأس رأس رجل وما تبقى على هيئة بغل، وهذا الرجل من معارف السارد العارف بنسب ابن عمه "**أنت كريم بن محمد إبن عمي**" ثم قال له على طريقة الحوار "**وتريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحميك**"[1] أي الرفيق والمسدس معا، ولم يتوقف على هذا القول فحسب، بل أراد أن يبددهما ونعتهما بالطواغيت وأخرج مدفعا في احيائية لمأساة المشهد وعظيم موقف الزمن ذاك، فالسارد ورفيقه اخرجا مسدسا لقتل بغل وتخليصه ساعة الاحتضار، لكنه صار إنسانا عارفا يجمع بين ما هو حيواني وانساني يفكر في الانتقام والشر والقتل وكل ما هو مأساوي بمدفع ،لا مسدس، ثم يتواصل النص الى نهايته هنا، المبدوء من "**فهربنا** ...الى أن يصل الى قوله "**يوم عدت من رقان مرعبا بهول التفجير**"[2]. وهذه كلها كناية عن اخبار شؤم كانت في حلم سيتحول الى واقع مرير إنه العشرية السوداوية المأساوية في أرض الجزائر وما يشير الى ذلك من عتبات لغوية إسم محشوشة المرتبطة بالإرهاب، رقان، التفجير .

ونسجل مفارقة في هذا الادمي (البغل بالرأس)في قول السارد" **ولكنه سرعان ما ارتعش وقال: أنا تعبت**"[3] في شكل معادل موضوعي على أن الازمة انتهت وأن هذا المشهد مشهد حلم لا واقع، ثم مفارقة أخرى في اختفاء الرفيق للتدليل على عالم الخيال لا الواقع ايضا ليختتم الحلم بهول التفجير وإيذانا بزمن الفتنة واللا أمن.

---

[1]– الحبيب السائح: تماسخت، ص06.

[2]– المصدر نفسه، ص06.

[3]– المصدر نفسه ، ص07.

ومن تقنية الاستحضار أيضا قول السارد "في مستهل الرواية بعد الرؤيا والحلم "**كان اذا احتل الغرفة واحكم الغلق بدد أي أثر لأي ورق على الطاولة، مبقيا القرعة والكأس، وآلة التسجيل، وكمية من الجبن والزيتون والبصل الطري ..ونصيبا من الحزن ،لانه لا يذكر أنه سخر يوما، كما بعض زملائه، بتلك العبثية من مهنة الموت كما صاروا ينعتونها، منذ اغتيال أول زميل لهم، وكان يزعم أنه أول من نحت لها اسم المحنة، متجاوزا كسر الساكن الاول، التي لايعوض عنها غير الشعور بمقاسمة الاخرين هلعك وغضبك، والاحساس بأنهم هم الذين يتحدثون بلسانك، مثلما سخر من ذاته اذ غادر المكتب لاعنا اليوم الذي وطئت فيه قدماه مدرج كلية الصحافة، واجدا نفسه في حل من أي زمالة .وليدعوا أني فررت .كل لذاته والموت للجميع . ولكن لفه خجل العري المباغت إذ واجهته بها شهلة في احدى شوارع تونس.**" [1]

فهذا النص هو اشارة على بداية المحكي الاولي ويسمى بالمستوى الزمني للحكاية الذي تتحدد به مجمل المستويات الباقية من حيث التوافقية معه أو المفارقة معه.

ويرى سعيد يقطين إلى ان زمن القصة (le temps de fiction) متعدد الإبعاد فالعديد من الاحداث يمكن ان تنساق في وقت واحد داخل القصة، أما زمن الخطاب (letemps de récit) فهو زمن خطي، (يعني ان هناك قصة تروى) فلا يمكن للأحداث أن تجري بشكل طبيعي كما جرت في الواقع، وذلك بسبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها الخطابات المتعددة"[2]

وفي رواية تماسخت تم الاعتماد على الاسترجاع والاستذكار بكثرة لما مضى من قرب وبُعد للأحداث ومضيامنيها ،ففي هذا النص تيمة حُزن ماض يُرشد الى دموية العشرية في الجزائر زمن التسعينيات (زمن القص) من خلال مفردات ونصوص : **نصيبا**

---

(1)– الحبيب السائح: تماسخت، ص07.

(2)– ينظر، سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب 1989، ص73.

من الحزن،.. أحكم الغلق... بدد أي أثر لأي ورق على الطاولة .. الموت، .. الموت للجميع،.. فررت...كما جاء في قوله "**اذا احتل الغرفة واحكم الغلق بدد أي أثر لأي ورق على الطاولة، مبقيا القرعة والكأس، وآلة التسجيل، وكمية من الجبن والزيتون والبصل الطري..ونصيبا من الحزن**"[(1)] ولكن هذه الاحداث دامت أكثر من عشر سنوات ولكنها رويت في زمن حكي لم يتجاوز ثلاث عشر سطرا، في استرجاعية تخييلية لما كان من رعب وتخويف ودمار جعل القار غير قار وجعل الغرف تُحكم والموت يترجل ليلا نهارا والورق يتبدد وبعض المهن تتحول الى وصمة عار على غرار مهنة الصحافة وأهل الفن والطرب، والسياسيين وجعل الهرب من البلد ملجأ وأمانا ومؤانسة مثل الهروب الى تونس

وما يؤكد هذا الدمار والخراب قوله " **أقولها لك .! الجزائريون جميعا فارون؟ فمارت في ذهنه عناوين قصاصات الجرائد المسفوحة أخبارا عن الموت والتدمير لرؤيته عجوزا تتصفح جريدة(...) على صدرها كان الهول صارخا. صورة مؤطرة لرأس فتاة ممزقة النحر. وبالبنط العريض : لاشيء يردع مجانين ربهم.وفي الفرعي اختان تذبحان (...) تحته بالعادي لأنهما رفضتا زواج المتعة. ولا شيء عن أبويهما المختطفين ليلة الجمعة. هجوم قوات الأمن متواصل .أمير مجموعة المنطقة وخمسة عشر آخرون يلقون حتفهم** "[(2)]. فصار ترك الارض للجميع هو النجاة مع أنه حقيقة الممات، موت الهروب وحلاوة الغربة، فياله من زمن حالك صارت الموت تُطلب فيه على أنْ لا يموت الانسان تحت وطْأة زمن أهل الشر الذين ينزعون الرأس عن الجسد لصاحبه ذكرا و أنثى شيخا و عجوزا صغيرا وكبيرا بسبب وبغير سبب، وأنى للسبب ؟! ويختطفون العذارى ويقتلونهم لعفتهم، فما أرْوعه من مشهد وما أخونه! من التخويف لا من الروعة الحسنة.

فهذه الاحداث دامت طويلا في واقعتيها، لكنها في زمن الحكي هذا جاءت مختصرة موجزة في أسطر أو سطور أو صفحات لتوحي ماض أليم وتستذكره في سرعة زمنية

---

(1)– الحبيب السائح: تماسخت، ص07.

(2)– المصدر نفسه، ص 28.

كسرة المألوف الروتيني من تعاقبية الليل والنهار لتُروى في جلسات أو لحظات أو هنيهات، لتطلعنا على تجارب حياتية عاشها البطل السارد في مخياله الفردي و مخيال وطنه الجمعي آنذاك الذي انغمس في المحْنة وعاشها حقيقة لا خيالا ووهما، وهذا ما استذكره أيضا في قوله : " **أنا خرجت خوفا، وبقيتَ أنت لأنك لست على هشاشتي**"[(1)] ويقول "**أيامنا كلها صارت جنائز. قتيل جديد في كل ساعة. هل تتوقف الحماقة؟**"[(2)]

فهنا يؤكد السارد على المواقف والفواجع التي عاشها في زمن العشرية السوداوية فبدأت بالخروج و الخوف لهول الامر وما آلى اليه حيث صارت الجنائز كالنفس لا تغادر صاحبها وكُل ساعة قتيل بريء يُقتل بحماقة وشناعة وهذه الاحداث استغرقت زمنا طويلا حقيقة من زمن الخروج الى زمن القتل الى زمن الاحداث ...الخ لكنها في زمن الحكي التخييلي لم تتجاوز دقائق وأسطر من صفحة ورق تُخبرنا بما كان وتنقلنا لنعيش اللحظة الماضية وقت الحاضر بآلية الاستذكار الذي ذكر السارد والقارئ هنا بما حصل مع هذا السارد الهارب الفار الى تونس والمغرب و وجدة .وكان في مخيلته بهذا الاستذكار أن يجد ملاذه ويسترجع حياته الطبيعية، لكنه فوجئ في وسائل التواصل مثل الجرائد والصحف والإذاعة التي تنقل أخبار الرعب والفتك والقهر المعنونة بالاغتيال غير الطبيعي مما زاد السارد البطل تضخما في الوعي بالخوف والهلع والتكييف الفكري السلبي والقلق النفسي الدائم، وهذا ما صرح به في قوله:" **لكن موجز الانباء أركسه إلى رعبه المتجدد**"[(3)]. فصار الرعب رفيقا وقرينا.

والسارد (كريم الصايم) كان ذاتا متأزمة داخل الوطن وخارجه؛ فداخل الوطن بما آلت اليه الاحداث (العشرية السوداء)، وخارجا بسبب الغربة والضياع والخيبة وحياة اللهو والمجون التي صارت ادمانا، جمع بين ادمان الفكر الباطني الخوف وادمان الضياع

(1)– الحبيب السائح: تماسخت، ص134.

(2)– المصدر نفسه، ص 248.

(3) – المصدر نفسه ، ص252.

والهلاك، فاستذكر زمن الطفولة المسروق وحنان الام وحب الوطن وطن الوالدين فقال:" **لم يكن عاد في بصيرتي أي شكل لوطن غير وجه امي**"[1] ويقول أيضا "**خوفي وترددي وحبي الباقي لأرض أبوي هو ما يمزقني فأنزف حنينا إلى طفولتي المسروقة**"[2] فقرر العودة الى البلد بمذلات الخيبة، وهذا في قوله: "**في مطار هواري بومدين نزلت وحيدا ومنه خرجت وحيدا إلى موتي برصاصة أو ذبحا أو ربما بسرطان**"[3].

فجميع هذه الاحداث سجلت مفارقة في زمن القص الواقعي وزمن الحكي الذي اختصرها في طابع تخييلي ليس من الخيال وإنما بغير مسافة الزمن الحقيقي الواقعي ومداورة للأحداث غير الاولى، وبتقديم حدث على آخر، وتأخير آخر على آخر، وبإسقاط لمشاهد وبحذف لأخرى وبتعطيل مرة وتسريع مرة أخرى في العملية السردية التخييلية .

ومن الاستحضار للزمن البعيد وأحداثه استحضار التاريخ العربي الاسلامي العائد الى القرن الاول هجري من خلال ما حدث من فتن واغتيالات للصحابة الكرام رضوان الله عليهم وسفك الدماء، وهذا ما نجده في النص السردي الاتي: "**ماذا في تاريخنا السياسي غير الدم ؟ قُتل صحابة. أُغْتيل خلفاء وأبيدت عائلة آخرهم! لعنة تلازم وجودنا منذ القرن الاول**"[4].

فهذا الاستذكار كان على شكل ومضات سافرت بنا الى القديم على هامش فحوى النص الروائي وعنوانه (العشرية السوداء) لكن ليس من اجل التذكر فحسب، بل لإعطاء عبرة تُقر وجودية الدم والصراع وكأنها فطرة فينا منذ القديم، كما أن هذا النص لم يَذْكر فعلا بصيغة معلومة فجميع أفعاله بصيغة مالم يُسم فاعله(المجهول)، ليسقط هذا الحال على حال العشرية السوداء التي لم يُعْرف فيها الصديق من البعيد ولا الاخ من العدو ولا

---

(1) – الحبيب السائح: تماسخت، ص134.

(2)– المصدر نفسه، ص135.

(3) – المصدر نفسه، ص168.

(4) – المصدر نفسه ، ص149.

القريب من البعيد فأضحت عصر المفارقات و العتمات وعصر الكوارث، فها هو يذكر بقتل الصحابة واغتيال الخلفاء وما اعظمه من امر وافجعه! وبهذا امسى التاريخ العربي الاسلامي أيام الفتن بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم معادلا موضوعيا لواقع السارد آنذاك، فيه يسلي نفسه ويتذكر لأخذ العبرة وأن الحدث يعاد والزمن هيهات له من ذلك..

ومعلوم أن هذه الاحداث دامت سنوات في زمنها القصي (قصتها الواقعية)، لكنها هنا عند السارد رويت في سطر أو سطر ونصف على الاكثر وفي زمن يعد بالثواني على طريقة التخييل الزمني (زمن الحكي)، وجاء ترتيب أحداثها بتقنية على غير ما هو في الحقيقة والواقع، إذ العملية السردية الابداعية هنا لا تقوم على عملية الحكي المشابه (المحاكاة)، بل بآلية ابداعية تتحكم في السرد تقديما وتأخيرا، حذفا اضمارا تكرارا ...إضافة تعديل ... فمسارية زمن الحكي (الزمن التخييلي) وردت هنا على طريقة الومضة والتوهج العائد الى أصول التاريخ في شكل خرجة على المحكي الاساس (العشرية السوداء) للدلالة على تأزمية المنظر والواقع واشتداد المحنة وقت ذاك، إضافة الى ان السارد لم يذكر من قُتل ومن أُغتيل ومَنْ العائلات التي أُبيدت بصريح العبارة والتسمية وإنما بطريقة التلميح في اشارة الى الخوف من البوح في ذاك الزمان، فجاءت على طريقة التضمين التلميحي، وهذا الخوف من التصريح والامتناع عن ذكر الاشخاص والازمنة والامكنة نجد مثيله في قول السارد: "**وسار الشيخ أمام الفتى، يقتفيان أثر ما خلفته عاصفة الحماقة، محذّرا إياه أن يسأله اسما أو زمانا أو مكانا**"[(1)].

فهنا تحذير الشيخ للفتى من مساءلته على كل اسم أو زمان أو مكان يُوحي بخوف وهلع حتى بعد زمن الحماقة زمن الدمار والخراب الذي خلف في وقته رعبا وبعد فواته بقي رعبه مستمرا حتى في ذاكرة الكبار كما عند هذا الشيخ، ويقول الفتى "**أشكالنا الهندسية وخطوطنا جميعا دم ياشيخي**"[(2)] في اشارة الى ان الفواجع والالام وتواتر

[(1)]– الحبيب السائح: تماسخت، ص150.

[(2)]– المصدر نفسه، ص162.

الاحزان لم تغادر الانسان العربي، وصارت تجربة من تجاربه و مخيالا جمعيا في ثقافته وواقعه بقاسم مشترك، فهذا الشيخ يبين خوفه من الفاجعة، وهذا فتى يُخبر بأن أشكالنا وجميع خطوطنا أضحت دما فجيعا...

وهذه القصة بين الشيخ والفتى دامت وقتا كان أكثر مما دامت في زمن حكيها وعليه فزمن الحكي استرجعنا الى حوادث مشتركة لدى العربي في التأزم وجلل الامر وهذا ما يؤكد القول الاتي: "**أُذكر لي انت موسما واحدا خرجنا فيه منذ خمسة قرون بالورد والاغاني، من أقصى ترابنا إلى أدنى مائنا، ومن بدء زماننا الى نهايات توهاننا! كذب القرامطة. دجل الزّنج وهلوس عبد الخالق السوداني....**"[(1)]

فهنا اخبار لمسارية الفواجع وتساردها في ايقونه اللا أمن والكناية عن الخراب والدمار وأن الزمن واستذكاره صار وحشا ضارا يُخبرنا بالمآسي ماضيا وحاضرا في هذه الامة التي استفحل فيها الثأر والقتل والاغتيالات والتنكيل والتعذيب والقهْر ...وحلول الفتن.

وعلى الرغم من أن هذه الاحداث المستذكرة في قِدم التاريخ (استحضار التراث) ليست أصلا في هذا المحكي القصصي (العشرية السوداء)، إلا أنه يُعد حكايات فرعية تخدم النص القصصي الروائي المركزي لتجعلنا في مشهدية وتصويرية لمشاهد الرعب والهلع مثلما حدث مع الاشراف والاطهار على غرار استذكار الصحابي الجليل عمار بن ياسر والحسين بن علي، والصوفي الحلاج وشهاب الدين السهروردي... وتتواصل المشاهد من هذا الرعب بقول السارد: "**هذا مزيج من تعاسة ذاكرتك وخجل تاريخك وهبل وجودك!**

---

(1) – الحبيب السائح: تماسخت، ص 23.

- ولكنه دم يا شيخي!

- الا تدري أنك لا تشرب سواه منذ خمسة عشر قرنا ونيّف؟"[(1)].

فهذه الإستذكارات الزمنية وأحداثها عمرت كثيرا أي منذ خمسة عشر قرنا ونيفا وصارت حاضرا معنا وربما استشرافا، لكن زمنها المحلي التخييلي كان في عبارات معدودة وأسطر محدودة وزمن اقل من زمنها القصي ...لتعطي خطية السرد المألوف التقليدي، ونرى تراقصية الماضي مع الحاضر وسبق الماضي للحاضر أحيانا مراعاة للتجربة التي جعلت القص حكْيا بصناعة اختزالية في الزمن والاحداث وإعادة صياغة هذه الاحداث والازمنة بتراتبية جديدة لا تسير وفق وقائع القصة حقيقة في باب المفارقة الزمنية التي "**يمكن أن تذهب في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة...**"[(2)]

ب- **الاستباق:** Anticipation

هو مفارقة سردية زمنية تتجه الى الامام بعكس الاسترجاع والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي، ويرى حسن بحراوي في تعريفه للاستباق أنه :"القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الاحداث والتطلع الى ما سيحصل في مستجدات الرواية"[(3)].

وهذه الظاهرة ترتبط بما أسماه تودوروف <<عقدة القدر المكتوب>> فهذه التقنية تتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدما الى الاجابة على السؤال :<< ثم ماذا؟>>، وأيضا مع مفهوم الراوي الذي يكتشف أحداث الرواية في نفس الوقت الذي يرويها فيه ويفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة

(1) – الحبيب السائح: تماسخت، ص157.

(2) – Figures-Gérard Genette: Figures III ¸Op,cit, p.89.

(3)– مها حسن قصراوي : الزمن في الرواية العربية، ص211.

"[1]، أي أن الاستباق هو استحاء أحداث سابقة للنقطة التي وصل إليها السرد، كما أنه مرتبط بالقارئ وحالة التوقع و الانتظار التي يعايشها أثناء القراءة، بما يتوفر له من أحداث وإشارات أولية توحي بالآتي. ولا تكتمل الرؤيا الا بعد الانتهاء من القراءة، إذ يستطيع القارئ تحديد الاستباقات النصية، والحكم بتحققها أو عدمه.

نجد قلة الاستباقات على نظيرتها الاسترجاعات، لأن الرواية بدأت من وهلتها الأولى محكومة بتقنية الاسترجاع، وهذا ما شهدناه في أغلب روايات "الحبيب السائح "، كون الاسترجاع زمن عاصره الروائي برمته، أما المستقبل فهو بحكم القدر بتأكيد نجهل خباياه.

ولكن على قلتها قامت بالدور المنوط لها، وأسهمت في خلق ذلك الجو المشحون بالاحتمالات و فيما يلي سأحاول أن أقدم هذه الاستباقات محددا نوع كل منها، "**ثمة أدركت كم كان أشقاها أن تتخيلني بقيت وحيدا ! فازداد ما حولي سوادية**" [2]، تحقق الخوف من شقاء والدته ببقاء ابنها وحيدا، فقد ترجم هذا المقطع الاستباقي الاحساس الغامض بعملية انتهاء والدته من الحياة والرحيل عنها، لذا كان هذا الاستباق دليلا على حدس هواري نحو الضياع والسواد، كما يبدو أن ما يحتويه هذا الاستباق هو تنبؤ لما يمكن أن يمر به هواري من أهوال يضيع فيها بسبب وفاة والدته فلا يتمكن من الرجوع منها.

و يقول في موضع آخر، يوم جنازة امه " **توهمتها لمن كانوا عرفوا أمي ومن أرادوا لو أنهم عرفوها، سريعا ما طاردتها عينا والدي، إذ شعرت بهما في ظهري فالتفت فخلت كأن ظلا لصورة وجهه الأخيرة امتصها الجدار**" [3]، ففي هذا المقطع لا يشير الراوي إلى حدث محتم الوقوع لأنه لن يقع أبدا وإنما يتنبأ، أو بالأحرى يفترض وقوع أحداث جسام ستحل على كل من حاول التقرب من أمه لو أنها حية، فإن والدده معمر صفصاف كان لن يرحمها أبدا.

---

(1)– سيزا قاسم : بناء الرواية، ص65.

(2) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص44.

(3) – المصدر نفسه، ص53

ومن قبيل التخمين أيضا يقول السارد:" **فبأي شعور كنت سأواجه أحدهم، بنتا كان أو ولدا؟ وإن لقيتهم، فبأي ملامح؟ ما الذي كنت سأقوله؟ أطلي جسدي بطين الفجيعة وأصرخ: أبي ظالم**"[(1)]، ربما هذا القول نابع ولا شك من شعور " هواري" باليأس والقنوط من نفسه أولا ومن والده ثانيا، فهو يشعر في هذه اللحظات بأن كل شيء ضده هذا إضافة إلى إحساسه بمرارة أن يكون موضوع مقتل مدير مدرسته من طرف أبيه قد وصل إلى زوجته وأولاده، زيادة على ذلك يمكننا القول أن التجارب العائلية القاسية التي عاشها هواري مع كل من والده ووالدته، هي التي قذفت في نفسه هذا التطلع الغريب الذي حز في نفسه مشاعر الحيرة نحو ماذا يمكنه أن يقول لأبناء مدير مدرسته، الذي قُتل على يدي والده.

ومن هنا نرى أن الحبيب السائح في روايته "الموت في وهران" ،قد اعتمد على تقنية الاستباق في بنائها السردي، لكنه لم تكن كسابقتها –الاسترجاع– في الحضور الذي ظهرت فيه.

أو حري بنا أن نقول أن الحبيب السائح لم يعتمد على الاستباقات إلا في هذين الموضعين، ربما لأنه يقوم بسرد أحداث مضت وانقضت، كما أن العودة إلى الماضي والبحث عن أشلاء الذاكرة وثناياها بأدق التفاصيل بحلولها ومرها، في شكل ألبوم صور لفترة زمنية مضت بألوان مختلفة، سر لا يمكن فك طلاسيمه إلا روائي دقيق التفكير حاذق الرؤية، متحكم في اللغة، قوي الذاكرة.

هي صفات تجمعت في الروائي الحبيب السائح إذ لم يغفل صغيرة ولا كبيرة، حالات حزن وموجات غضب، وفترات قليلة من فرح من ليالي النشوة، هذا الزمن الذي استطاع أن يدخل القارئ في دراسة من الشجن لا يستطع الخروج منها، إلا بأخذ نفس وتنهيدة طويلة الأمد للهروب نحو الأمام من ذاكرة تختزن جراح أمة تأبى النسيان.

(1)–الحبيب السائح: الموت في وهران، ص108.

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول بأن خلخلة بنية الزمن في رواية " الموت في وهران" لم تكن مقصودة لذاتها، إنما الغاية تتّجه صوب الإشارة إلى سرد اللحظات الجارحة التي مرّ بها المجتمع الجزائري زمن العشرية السوداء، ليتم الكشف عن تأزمات الحاضر، ولوضع القارئ أمام سؤال الهوية، التي عانى منه الإنسان الجزائري في مرحلة تاريخية معينه(مرحلة التسعينات)، وكذلك بهدف إدانة السياسات الحاكمة التي وسّعت الهوّة بين الأجيال، وخلقت تراكمات اجتماعية، وثقافية، وسياسية، وانتهى كبت الجيل الجديد بإحداث شرخ في المجتمع الجزائري وتفجّر أحداث المأساة الدموية، التي مزّقت الواقع وضيّعت الذّات الجزائرية في البحث عن الحقيقة الكامنة في طي المستقبل.

من هنا يمكن القول بأن رواية" الموت في وهران" تنهض على خلخلة رتابة السرد من خلال كسر خطّية الزمن، وذلك بتوظيف تقنيتي الاسترجاع والاستباق، انطلاقا من الزمن الحاضر.

أما عن الاستباق في رواية تماسخت دم النسيان فيمكن أن نعود اليه هنا من خلال النص (العتبة الاولى من الرواية) في عنوان رؤيا التي جاءت بغير تاء مربوطة لتوحي برؤيا ميتافيزيقية بمعنى استشرافية ما فوق الواقع، إنها التخييل الحُلُمي، فيقول السارد:" **وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر، فطلبت الى مرافقي أن يجهز عليه، فتردد قليلا ثم اخرج مسدسه، وإذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي : أنت كريم بن محمد إبن عمي وتريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحميك. أنا سأبيدكما يا طواغيت .وأخرج مدفعا، فهربنا فرمانا بقذيفة وقعت دون أن تنفجر وتدحرجت أمامنا، فانحرفنا ننزل شعبة حتى إذا كنا نصعد منها واجهنا البغل برأسه الادمي منهكا وبيده محشوشة يصوبها لنا، ولكنه سرعان ما ارتعش وقال: أنا تعبت .ومد لي السلاح فلم امسكه فسقطت المحشوشة وتهاوى. التفت الى مرافقي فلم**

اجده فصرخت فسمعت صياح ديك يشبه عويل الريح في تماسخت يوم عدت من رقان مرعبا بهول التفجير"[1].

فمن خلال هذه الرؤيا يتضح أن السارد يستشرف أحداثا لم توجد في الواقع بعدُ وبدأت بحلم مفجع ليبدأ زمن الحكي منه في هذه الرواية تماسخت دم النسيان، وفي هذا النص ذِكْر المسدس، المدفع، المحشوشة، بغل برأس رجل ... وكلها ترمز لفضاعة الامر وهوله، وفيها تشويه لصورة الانسان المُحيون هنا في صورة حيوان أو مشوه في صورة جمعت بين الحيواني والانساني، وفي هذا رمزية الى قدوم أمر انساني بطابع حيواني أو بالأحرى العكس، فصار هذا الحُلم رمزية للصراع بين هذا السارد والشخصيات الغريبة المُخيفة، ثم في نهاية المطارف ارتعش هذا الشخص المُخيف واندثر وأعلن تعبه ورمى سلاحه .

وهذا الحُلم يفتح بَابَ ما يُعرف بالعجائبي أو الحكي العجائبي لعدم اعتياد السارد على هذا الامر هو ولا غيره ... فكيف ببغل برأس حمار وغيره من احداث هنا ؟! ليصل الى قوله: "**التفت الى مرافقي فلم اجده فصرخت فسمعت صياح ديك يشبه عويل الريح في تماسخت يوم عدت من رقان مرعبا بهول التفجير**"[2].

ففي هذه الاحداث استباق واستشراف لما هو آت من هول تفجير (العشرية السوداء) وهذا بمنزلة توطئة أو تمهيد "**لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقّع حادث ما أو التكّهن بمستقبل إحدى الشخصيات**"[3] فأصبح ذكر الحلم هنا إشارة على حدوث فتنة في هذا الوطن يصير فيها ابن العم يقاتل أخاه ولا يعرفه ويختلط فيها البرئ مع الظالم ويحلُ العنف والخراب

---

(1)– الحبيب السائح :تماسخت، ص: 06.

(2)– المصدر نفسه، ص06.

(3)–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية" المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، الدار البيضاء– المغرب،ط1، 1990،ص 132.

والدمار والمأساة والدم والرعب والتهويل الذي سيكون بسبب الوحش (الارهاب) الذي يُبدد ما وجده ولا يبالي سواء من مثقفين أو عوام ولا سيما أهل الثقافة منهم، واباحة دمائهم.

وهذه المشهدية الحزينة جعلت النص الروائي ينتقل من جو مهيب الى آخر أهيب منه وأشد جنائزية فسافر الى تونس والمغرب وفضل ألا يعود الى بلده وإنْ عاد فبشرط وهو ألا وجودية لهذه العشرية المرهبة، لكن تعلقه بالوطن وحنين الام واشتياق الاب والاضطهاد خارج البلد جعله يؤوب الى وطنه ...

كل هذه الاحداث وما استغرقته من زمن كانت في سنوات طوال عجاف وزمنها النفسي أكثر من واقعها، لكن في زمن الحكي التخييلي هنا حُكيت في لحظات عابرة و استباقات موجزة أسقطت بعض الشواهد والمحن والفواجع بأحداثها حُلوها ومرها وإن لم يوجد حُلوها وإن وجد فلا حلاوة فيه تمتد وتطيب لهول الامر.

وفي زمن اليقظة نلتقى بتداخل زمني بين استشراف واستحضار وواقع ليدل على ثلاثية خطية الزمن و أن لا حركة ولا فعل ولا سكون ولا أي شيء إلا في هذه الاوقات والازمنة التي تُحركنا، فصار الزمن هو الحياة والحياة هي الزمن، وكما هو معلوم الزمن هو أغلى ما نملك وفيه غُبْنُ الانسان إن لم يستغله ويتفاعل مع احداثه ماضيا للاستذكار وقت الحاضر، وحاضرا للعيش في سلام، ومستقبلا للتخطيط الحياتي، فأصبح السارد هنا في هذه الثلاثية أسير الزمن، فاستذكر الالم وعاش الامل، وغابت عنه لحظة الاستشراف تحت راية النسيان لهول دم النسيان.

2- المدة (La durée) :

المدة أو الديمومة مصطلح سردي، وتقنية من تقنيات دراسة الزمن في الرواية، وتعني "مقارنة الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الحكاية بالمدة الزمنية التي تستغرقها في الخطاب [1]"، وعلى هذا الأساس فهي تطرح – حسب

[1] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص: 179.

جيرار جينيت- صعوبة بالغـــة فـــي الدراســـة، مقارنـــة بتقنيتـــي الترتيـــب والتـــواتر، اللتين يسهل نقل وقائعهما دونما ضرر، من الصـــعيد الزمنـــي للقصـــة إلـــى الصـــعيد المكاني للنص [1]

وعليه يقترح جينيت أن يدرس هذا العنصر وفق تقنيات أربع هي: الخلاصة [*] والاستراحة والحذف والمشهد و الوقفة

أ- تسريع السرد:

- **الخلاصة أو المجمل:**

وتعني أن يقوم السارد باختزال أحداث اســتغرق وقوعهــا مــدة زمنيــة طويلــة (سنوات، أشهر، أو حتى ساعات)، فــي صــفحات أو أســطر أو كلمــات قليلــة، دون التعرض للتفاصيل" [2]

نقف في رواية "الموت في وهران" على ثلاثة نماذج للخلاصة هي كالآتي :

أول مثال يصادفنا في هذه الرواية هو تلك اللمحة السردية التي يروي فيها هواري - باقتضاب شديد - قصة سجنه" **بلغ ستة ملايين سنتيم فهو الذي داوم زيارته لي خلال مدة وضعي تحت الرقابة القضائية التي تجاوزت الثماني وأربعين ساعة إلى أسبوع كامل قبل تحويلي إلى الحبس، إثر توجيه التهمة إلي** "[3]، في هذه الخلاصة نجد أن لفظة أسبوع، كانت كافية لتقديم حالة هواري، من حيث حالته التي تصب كلها في قالب المعاناة في فترة التحقيق.

يبدو واضحا من خلال هذا المقطع السردي أن هواري قد اختصر في هذه الأسطر القليلة مرحلة زمنية هامة من حياته، تبدأ من يوم وضعه تحت الرقابة القضائية بسبب

(1)- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص: 101.

(2) – ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 76.

(3) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص96.

انتحار حسنية - إثر تماديها في تناول كمية كبيرة من المادة المخدرة -، وتنتهي بتحويله إلى السجن إثر توجيه التهمة إليه.

وعليه نلحظ أن السارد قد استعمل في هذا المقطع تقنية الخلاصة أو المجمل، حيث اختزل كل هذه الأيام التي ذكرها هواري في هذه اللمحة السردية، التي لم تتعد الثلاثة أسطر.

أما المثال التلخيصي الثاني الذي عثرنا عليه في هذه الرواية فهو ذلك المقطع الذي يسرد فيه البطل قصة ذهاب بختة للقاء هواري في شقته :" **لقد قمت إثر معاودة الدق على بابي أشد الحاحا : « نعم لحظة! » سمعت صوتها : « افتح! »**

مثل طيف مسحور ملأت العتبة : « يا إلهي ! أنت فعلا !»

ردت الباب خلفها :« وهل كنت تنتظر غيري ؟»، رامية حقيبتي يدها وسفرها :« شحال توحشتك ! ضمني بقوة! » ناديتها من خلف دمعي :«بختة، صديقتي »

أجهشت :« هواري ما « تبكيش »

ضغطت خدها الى صدري : « أنت أميمتي »" (1)

إن ما يلفت انتباه القارئ في هذه العينة، هو أن السارد قد اختزل – في أسطر قليلة مجموعة من الأحداث المتسارعة، التي استغرقت ربما شهورا أو سنوات، ومن الواضح أن هذه المدة التي ترجمتها كلمة " توحشتك " كانت كفيلة بأن تشرح المدة الزمنية التي ابتعدا فيها عن بعضهما واشتياق كل منهما للآخر، ولكن الراوي لخص مدة الشوق كلها في الأسطر التي ذكرناها آنفا، وعلى الرغم ما ورد في هذه الفقرة إلا أنه يحدد المدى الزمني لرحلة بختة، حيث نشعر - من خلال بعض عبارات النص وتراكيبه- بطول المدة التي قضاها هواري بعيدا عن بختة.

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص09.

وبالانتقال إلى مقطع سردي آخر نلحظ أن الرواية قد اختصرت - في أسطر معدودات- أحداث كثيرة وقعت لـــ هواري بعد عودته من مدينة الجزائر إلى وهران إثر تلقيه رسالة عاجلة من صديقة بخته بعدم حضورها للقائه بعد موعد مدبر لتعذر ملاقاته: " **فبحلقت إلى. بما عنى لي : «والله » ثم تولت. فتراءت لي كتلة الزمن التي كانت تلفها مثلما لم تلفني أنا، حالت مركبة من بلّور اختفت بها في سماء الجزائر العاصمة الشهباء مثل حزني**" [(1)]

ونعتقد - مرة أخرى - أن السبب الرئيس في توظيف الراوي لهذه التقنية هو إعلام القارئ بالوضع الجديد الذي آلت إليه أوضاع وهران أثناء فترة غيابه عنها، باعتباره شخصية مشاركة في الأحداث، وتسمى هذه الخلاصة بخلاصة خطاب الشخصية، ومن الناحية البنائية، فإن هذه الخلاصة تقدم أمامنا حصيلة أحداث، وهي عبارة عن نتيجة أخيرة لمحصلة أحداث وقعت في الماضي في ظل الغياب الفعلي للشخصية .

في مقطع آخر" **فسنواتي الثلاث، في ثانوية لطفي ،بأيامها الكئيبة، كانت ثقيلة على مزاجي ممططة وخائفةَ! تخلصت من بعضها . قطعته، ذريته بغياباتي المتكررة عن درس التاريخ والتربية والرياضة** " [(2)]

تم في هذا المقطع تلخيص كما حدث في السنوات الثلاث، حيث أشار السارد بشكل سريع إلى ما يهم من الموضوع، فتم تلخيص أبرز ما ألم بالشخصية من أحداث في فترة دراسته، وهنا انزاح الروائي عن ذكر التفاصيل التي لا تهم، إنما جسد حالة التغيير السلبي التي طرأت على الشخصية، حيث قلب كيانها وتأجج الجحيم من حياتها.

---

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص171.

(2) – المصدر نفسه، ص29.

وفي مقطع سردي آخر:" **وقالت لي انها كانت تريد قتل كبابة النذل، على ما الحقه بها ,لولا وجود خليط من شهود كانوا جميعا في حال عري سكارى مزطولين ،فلم اسالها من يكون كبابة هذا**"[1]

في هذا المقطع لم يطلعنا عن تفاصيل تخص كبابة هذ، بل اكتفى بــ "كبابة" المقرونة بالنذل لما تحمله هذه الصفة من سفالة، وضياع أخلاق، وبذلك يُصنَّف كبابة ضمن الخسيسين لما يمتلكه من ممارسات دنيئة ضد حسنية.

تكثر التلخيصات، في خطاب هذه الرواية نظر لطبيعتها التي حاول السارد من خلالها المرور على تاريخ العشرية السوداء ليصل إلى الحاضر، فيظهره كنتيجة تتبع ما كان في الماضي، وقد وردت على هذا المستوى من الخطاب الكثير من المقاطع السردية التي جاءت في صيغة مجامل دون احتوائها على أي مؤشر زمني يبين مدة استغراق الحدث.

وجاء تسريع السرد في رواية تماسخت دم النسيان من خلال الخلاصة وفيها زمن الخطاب أقل من زمن القصة، حيث تُعطى أحداث كثيرة متعددة وقعت في زمن واسع بآلية مختصرة لتربط عناصر السرد وبعضها ببعض مع سد الفجوة والثغرات، وترتبط هذه التلخيصات بزمني الاسترجاع و الاستباق، ومنها في رواية تماسخت دم النسيان مثلا النص الآتي الذي يقصص ماضي (كريم الصايم) وتجربته "**لم ينس كريم أن عمر أهدر خمسة عشر عاما من عزّ عمره في ملاحقة خيط سراب من بلاغة أمميّة مرغية من النعيم والسلام ابتلعها كلها رمل الحقيقة المتحرّك**"[2] فهذا النص السردي اختزل كثيرا من الانشطة والحركات والسكنات و الافعال و السلوكات واللحظات المفرحة و المحزنة التي حدثت لشخصية (عمر) في عمله في الصحافة، فذكر (خمسة عشر عاما)، تحدث فيه مغامرات كثيرة وأحداث متنوعة متنامية ومشاكلة، لكنها جاءت في هذا النص السردي

---

(1)- الحبيب السائح: الموت في وهران، ص18.

(2)- الحبيب السائح: تماسخت، ص 170.

مُخْتزلة في سطرين على الاكثر، فلو قصصنا عُمْرَ فترة خمسة عشر عاما أحداثا واقعية ما كفتنا مجلدات ولا مصنفات لذكرها، ولا كفانا زمن لسردها مجملة، لكن بتقنية الاختزال في زمن الحكي حُكيت هذه الفترة وأحداثها في سطرين، لتساهم في تسريع الحركة السردية بتجاوز خطية الزمن الحقيقي لتحمل راية الزمن التخييلي الذي يجعل القارئ يتوقع ويبعث عما حدث في هذه الفترة،(اشراك القارئ).

والتلخيص كذلك يأتي الى التركيز على عناصر ما، دون غيره من العناصر وكان هنا زمن اغتيال عُمر.

ومن التلخيص في رواية تماسخت دم النسسيان ما جاء في قوله: "**ليلة كاملة حتى الصبح، مسافة بين وجدة والرباط، على سكة بطول سهاده، في قطار بدمدمة هواجسه لزمان بوخزات ضميره ومكان مؤثث ببقايا صورهم المهرشمة لا يسترجع بأيهم بدأ تذكير عمر، وهو يعرفهم جميعا، يحصى صباحاتهم وثلاثاءاتهم المفجعة وأيام أعيادهم الحزينة وأسماء أوكار اتخذت مصليات يغتسل فيها الوحش بطهارة دمهم ليصلي جمعته لإله غير رب العالمين، بينها وبين عصرها يشحن افتراء على فريضة يدعيها غائبة فيخرج ليرصد ضحيته عينها له اميره بين عصر ومغرب لثلاثة أيام توال فينسل يوم الثلاثاء من غمد أميره لاهثا خلف دم اسماعيل**"[(1)].

فليلة كاملة هي تلخيص في زمن وصيفته (ليلة+كاملة) فأعطى السرد هذا التركيب ولم يُعْطِ تفاصيله أي أعطى الزمن ولم يعط الحدث في اختزالية منه تركها للقارئ، ثم اختزل في هذا النص السردي أحداثا وقعت في المسافة بين وجدة والرباط أثناء الركوب في القطار، وكذلك اختزل ما حدث في الايام والاعياد والصلاة ليعود الى عمق التاريخ ليتذكر دم اسماعيل عبر بوابة الزمن الماضي البعيد في كلمة دم اسماعيل.

(1)– الحبيب السائح: تماسخت، ص 57.

وجاء في هذه السردية قوله: "...**أن وجدتني أمام زوجتي وبين يديها أطعمة كثيرة وفواكه فسألتها الخبر فقالت: إنك كنت واقفا واياه عند الباب وسمعته يقول: فضل من سيدي عيسى، نفعنا الله ببركته. طعمنا وصليت ركعتين شكرا لله ونمت فرأيت سيدي عيسى في لباس اهل الجنة، يشعشع وجهه نور رباني، وتترجرج من لسانه كلمات كأنها تخرج من كهف.سدت السماء عن بيتك أبواب الجوع أبدا وأسبغ عليك وافر النعمة، فخذ أهلك وولدك من ديار الشقاوة الى مرج البركات في الغريس. فلما سمع اللطان بمآلي وحالي اخذته عزت بإثم فخرج في جنده يتقفى أثري الى أن بلغني وقال. من ارضي تخرج، وعن وطن لك تبحث بعيدا عن سلطنتي. فألهمني الله فصل خطاب زلزل السلطان: منك هذه الارض اشتري بمال كثير. فواجهني السلطان بكبرياء العظماء. عن غطرستك الكاذبة غضضنا**"(1)

فهذا النص ملئ بالاختصارات فمنها قوله ...**(فسألتها الخبر)**، فأعطانا السؤال ولم يخبرنا عن فحواه، ومنها قوله ايضا...**(ونمت فرأيت)**، فالرؤيا تحدث بعد النوم بفترة والنوم كذلك لا يتحقق بهذه السرعة؛ فالنوم والرؤيا يحتاجان الى زمن لكنه هنا اختصر وجاء النوم بعد صلاة الركعتين مباشرة بالواو العطف والرؤيا جاءت بعد النوم بالفاء.

ومنها أيضا: "فلما سمع السلطان...سلطنتي"(2) فأخبرنا بما صنعه السلطان ولكن لم يخبرنا بما حدث في أثناء الطريف من وقائع وكل هذه التلخيصات ساهمت في تسريع عملية السرد لتركز عن المبتغى (الرؤيا).

- **الحذف L'ellipse:**

يعد الحذف تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الروائي، والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنية يسقطها الراوي من حساب الزمن الروائي"(1).

---

(1)- الحبيب السائح: تماسخت، ص 146-147.

(2)- المصدر نفسه، ص

ومن حيث هو شكل من أشكال السرد القصصي، يتكون من اشارات محددة، أو غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الاحداث في تناميها باتجاه المستقبل، أو في تراجعها نحو الماضي"[2]، ويرى جان ريكاردو أن الحذف هو : نوع من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها من زمن القص، هذا نوع ونوع يلحق القصة والسرد معا في حالة التنقل من فصل الى فصل حيث تحدث فجوة في القصة"[3].

كما «أنه تجاوز زمني يقوم به الراوي، بحيث يكتفي بإخبار المتلقي بأن سنوات أو شهورا قد مرت من عمر شخصياته، دون أن يفصل في الأمر، نحو قوله: (ومرت سنة أو سنتان)، (ومرت الأيام)، فالزمن على مستوى الوقائع طويل، (سنوات أو أشهر)، أما على مستوى القول فهو ضئيل جدا»[4]

وقد مَيِّز جينيت بين نوعين من الحذف و هما **:الحذف المحدد**، وفيه يذكر الراوي عدد الأيام والشهور، أو السنوات التي مرت، **وغير المحدد أو الضمني**، وهو الذي لا يصرح به الراوي السارد وإنما يدركه القارئ من خلال الأحداث والقرائن المضمنة في النص.

أول مثال من أمثلة الحذف المحدد نعثر عليه في هذه الرواية هو ذلك المقطع الذي عاد فيه السارد بالذاكرة إلى أيام الدراسة " **ففي خريف مثل هذا الخريف كنت بلغت ستة أعوام**" [5]، تطالعنا القراءة الأولى لهذا المقطع بانتمائه إلى نمط الحذف المحدد، حيث حدد السارد سلفا المدة الزمنية التي سيتجاوزها الحكي، وهو فصل سنوي كامل "فصل الخريف"، وهنا نرى السارد يقفز فوق هذه الفترة الزمنية، حيث يكتفي بالإشارة إليها

---

(1)– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص232.

(2)– موريس أبو ناضر : الالسنية والنقد الادبي، ص101.

(3)– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص233.

(4) - ينظر: ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط2003،1م،ص216.

(5) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص11

ويتجنب الدخول في الجزئيات، فيعمد إلى إسقاط الأحداث تسريع السرد التي لا قيمة لها من السرد بين زمن ما قبل الحذف، وما بعده، وبذلك يتم تسريع السرد وتقليص زمن الخطاب.

يذكر السارد في مقطع آخر"**والى أرجاء الساحة، كنت صرفت هنا وهناك نظرات ائتمان الى التلاميذ الاخرين الذين كانوا يبدون اكثر هدوء، بل وثقة في النفس، كما كنت وقفت بعد خمس سنين، ظهري الى الجدار وعيناي على باب الدخول لأيام، مشفقا على حال المتباكين** "[1].ولا شك أ ن علة هذا التجاوز الزمني هي حالة الغياب القسري التي عاشها بطل الرواية "هواري" نتيجة هجرة أبيه دون سابق إنذار فبغيابه غابت– في رأينا– كل الأحداث والوقائع.

وعليه يمكننا القول– انطلاقا مما ورد في هذا المقطع– أن السارد قد لجأ عمدا إلى استعمال تقنية الحذف المحدد من خلال تجاوزه لفترة زمنية تقدر بخمس سنوات، إذ لم يحدثنا مطلقا عما جرى فيها من أحداث ووقائع.

والحكم نفسه ينطبق على مقطع آخر " **لم يعد ذلك يثيرني . فمنذ عام كنت عطلت الجرس فاسترحت أيضا من انزعاج النساء الدلالات، بائعات الذهب وشارياته**" [2]، لذا نعتقد أن لهذا القفز الزمني سبب وجيه هو ميل الراوي إلى إسقاط الفترات الزمنية التي لم تحوِ أحداثا مهمة، ولعل هذه الفترة كانت إحداها.

وكذلك نجد الحذف المحدد في مقطع عودته إلى مدينة وهران وإعادة قراءته لرسالة بخته الشرقي " **الآن وقد عاودت طي الرسالة، أشعر برجة من الدوار الذي كان أصابني لما قرأت، في المقهى، قبل حوالي عام**" [3]

---

[1]–الحبيب السائح: الموت في وهران، ص14.

[2] – المصدر نفسه، ص173.

[3] – المصدر نفسه، ص172.

إن سرعة هذا الحدث ألهمت الراوي توظيف تقنية الحذف أو التجاوز الزمني، فهو -باستعماله لهذه التقنية- يكون قد تخلص من سرد كثير من التفاصيل الهامشية المتعلقة بعلاقته ببخته الشرقي، أو ربما تكون إشارة لصعوبة مرحلة مرّ بها البطل.

وإذا انتقلنا إلى العينات المتبقية فسنلحظ الأمر نفسه، باستثناء تقليص الراوي لمدة الحذف، التي نزلت فجأة من السنوات إلى أشهر وأيام، ولعل هذا ما ستثبته النصوص الآتية:

وفي موضع آخر :"**أما حسنية فكانت، بعد بضعة أشهر من ذلك، إذ ترجع الي على انتظار أو صدفة تعزف في كأسها شجونها، أو في نار سيجارتها تحرقها** "[(1)]. وأيضا "**كانت لاتزال بالثانوية بالسنة النهائية لما اجبرت على قبول خطبة عبد الجبار معمور، الطالب في معهد الطب، الذي كان تعرف عليها قبل أشهر خلال عمية فحص لها مع أستاذة في قسم الاستعجالان في مستشفى المدينة** "[(2)]

وكذلك " **كانت يوم التسجيل الجامعي الأولي وجدته في انتظارها فجذبها عنوة إلى زاوية من حظيرة الجامعة وضمها مرتين ثم انصرف كان في حالة سكر موصوفة وبعد ايام جاءها ملتحيا**"[(3)]

فالسارد هنا يتحدث عن العلاقة المتوترة التي كانت بين عبد الجبار وحسنية والتغيرات التي طرأت على حياتها، فهو لم يشر إلى ذلك التعبير إلا بلفظة " الأيام"، فهو لم يذكر عدد الأيام والأسباب التي دعت إلى التغيير.

[(1)]–الحبيب السائح: الموت في وهران، ص67.

[(2)]– المصدر نفسه، ص69.

[(3)] – المصدر نفسه، ص71.

يؤكد السارد هنا عدم اهتمام السارد بسرد أي حدث أو واقعة جرت في هذه المدة، ولعل السبب في ذلك يعود إلى طبيعة الموضوع المذكور، هذا إضافة إلى ارتباطه بشخصية ثانوية عبد الجبار مصمودي وعلاقته بحسنية.

في مقطع آخر "**كما كان عبدقا النقريطو طلب الي، صبيحة اليوم الرابع من المأتم بعد أن فكك القيطون وأرجع المقاعد، أن أكتب له اسم أمي الكامل وتاريخ ميلادها وأفهمني أنه لحفرهما على شاهدة القبرية**"[1].

هذا السياق الحكائي يتضمن حذف الأحداث التي وقعت قبل أربعة أيام، وذلك حتى يسارع في إخبارنا ماذا حدث بعد الفترة الزمنية المسقطة من النص، كما أن قيامه بإسقاط كل ما هو عرضي، ولا أهمية لذكره على مستوى المتن الروائي، كفيل بتسريع السرد وتعجيله .

- **الحذف الضمني:**

لجأ الكاتب إلى توظيف ألفاظ النقاط، والتي تحيل إلى وجود حلقة ضائعة، لا بد من اقتراح أو افتراض أحداث تمكننا من ملأ تلك الفجوات، وقد اعتمدها السارد بكثرة، ومن أمثلة ذلك:

ميمتي أنا
واش بيّ خليت دارنا؟
توحشت حومتي
بكيت أحبابي وللي كنت نستناه يطير بيّ
قالوا الي عليه
تكسر جناحو... [2]

[1]– الحبيب السائح: الموت في وهران، ص51.
[2] – المصدر نفسه، ص85.

وهو حذف غير محدد فالنقاط الثلاثة المستعملة توحي بأن هناك كلام مستقطع لم يذكره السارد من بابا تسريع الحكي، وذلك بغض عدم الخروج عن صلب المقصد.

تبدو أيضا ملامح الحذف الضمني جلية من خلال جملة "**زفرت وانتحبت هواري. .. تعرف؟... تغني ... لأمك ... لأمي** "[1]

فحضور هذه التقنية يشير–حسب اعتقادنا – إلى حالة الذهول التي أصابت هواري لذلك يبدو حضور نقاط الحذف مكثفا، إذ تضعف كلمات حسنية، وتعجز عن التعبير، لذلك قام السارد بتكرار وضع النقاط ليترك للقارئ فرصة تأويل حالة حسنية وهي تلفظ أنفاسها، هذه النقاط التي ربما قالت ما عجزت حسنية عن قوله، إذ أن قيمة الحذف فيما يتيحه للمتلقي من التفكير في المحذوف، و إثارة خياله.

قد لا نضع أيدينا على محذوف مقدر، وإنما توظف علامات الحذف نفسها في الإيحاء بمعاني على الأغلب لها علاقة بالرؤية " **كما أتصور الآن أن تخبرني، بمرارة أفلتت من صوتها: والدي ... عُيّن في وزارة الداخلية، فهنأتها فرمقتني بنظرة عتاب**"[2] ليكون هذا الحذف دلالة مستميتة تشنها الذات تجاه الزمن، وما نقاط الحذف إلا دالا إقناعيا، يصدر دافع الاحتماء بزمن كاتم لزفرة التأوه الإنساني الذي يغالب الذات وهي تبحث عن خلاصها عامدة إلى قتل هذا التمزق، كما تبرز ذات بخته من خلال هذا الحذف متباطئة الخطى خوفا مما سيحمله الزمن

وفي بنية تأملية تأسر المتلقي يعود السارد بالذاكرة إلى ذلك اليوم العصيب، الذي التقى فيه فترة العشرية السوداء، وما قالته حلومة عن جد البطل المجاهد" **ولما كانت جدتي ضحكت عليه من خجله إذ مسحت أول مرة كما رضيع، أعضاءه الحساسة أدمع**

---

[1] – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص93.

[2] – المصدر نفسه، ص 116.

. وشهق .كأنها غائبة عنه: رشاش الماط 44.. كنت خبأته تحت القرمود. لم يفارقني طيلة الحرب"[(1)]

اعتمد السارد هنا على ترك النقاط ليفسح المجال أمام القارئ حتى يتصور نوع هذا السلاح وشكله، كما أن هذا النوع من الحذف اختزل الزمن ليسترد الماضي، ويتابع تفاصيله ناسجا خيطا لتسلسل الحدث وتتاليه.

أما في رواية تماسخت دم النسيان فقد جاء الحذف ليمنع تسريعا سرديا من خلال اسقاط وحذف عناصر من القصة خاصة فيما تعلق بالزمن والاحداث، ومن ذلك مثلا قوله: "**بعد منتصف الليل كانوا عادوا إلى الرباط فدعاهم الميلود إلى إكمال السهرة عنده**"[(2)]

ويتضح من خلال قوله(بعد منتصف الليل)اشارة صريحة الى حذف أحداث واسقاطها من زمن القصة في فترة منتصف الليل التي عُدِلَ فيها عن ذكر الاحداث لتتسارع وتيرة الزمن في درجات قصوى ليخبرنا الى العودة الى الرباط، وربما في هذا الحذف اشارة الى أنّ ما حصل فيه لم يكن من سير الرواية والقصة.

ومن هذا الحذف أيضا ما عمد إليه السارد في قوله: "**بعد يومين لّما كان كريم هاتف حياة في مكتبها، مخبرا إياها بأن الواصلي يكون قام بالتحويل**"[(3)].

إن السارد هنا سرّع الاحداث وأسقط بعضا منها من فحوى قوله بعد يومين دون الاشارة الى ما حدث فيها من جهة وإلى ما حدث قبلها من جهة أخرى من مواقف ووقائع ليجعل القارئ يتفاعل مع نصه ويُشاركه بالبحث عن هذه الاحداث والمواقف والوقائع التي سبقت اليومين أولا والتي كانت فيها ثانيا، وبهذا يصبح القارئ ساردا ضمنيا في توقعية

[(1)] – الحبيب السائح: تماسخت، ص137.

[(2)]– المصدر نفسه، ص 108.

[(3)]–المصدر نفسه، ص 243 .

السارد الحقيقي، أو قد تكون هذه المحذوفات من صنيع السارد ظنا منه أنها غير خادمة للحدث الروائي وسيرورته.

ويتكرر حضور تقنية الحدف لتسريع السرد من خلال اسقاط مراحل من زمن القصة كما جاء في قوله: "**منذ يومين أو ثلاثة كان التقى صديقه الآخر، الكاتب الصحفي. يذكر أنه انجته معجزة. هو وحده يقدر العظمة ويخشع للعناية الإلهية بعد أن اخترقت قفاه رصاصتا حقد لحظة استراحة في رحبة الحومة بين الجيران.**"[(1)]

نخلص في الأخير إلى أن الحبيب السائح استخدم الحذف بصورة تعميق الدلالة وتكثيف البنية الجمالية المستترة، من أجل الاهتمام بدلالات معينة، وتطويع النظام اللغوي لخدمة الغرض، كما ارتبط أيضا برغبة الكاتب في تسريع العملية السردية التي بدت بطيئة نوعا ما.

ب- إبطاء وتيرة السـرد:

- **المشهد La Scèneà:**

يحظى المشهد بعناية خاصة وموقع متميز في الحركة الزمنية للنص الروائي، بما يمتلكه من وظيفة درامية تعمل على كسر رتابة السرد . يرى تودوروف أن المشهد " هو حالة التوافق التام بين الزمنيْن عندما يتدخل الاسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا"[(2)].

ويرى ريكارد أن "مع الحوار ينشأ ذلك اللون مع المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي ليخلق حالة من التوازن"[(3)] في المشهد تتوالى الاحداث بكل تفاصيلها

[(1)]–الحبيب السائح: تماسخت، ص166.

[(2)]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص239.

[(3)]– المرجع نفسه، ص165.

وأبعادها .بكلمة أخرى الاحداث في المشهد أساسية وأبرزها له صفة تأسيسية لمسار القصة"[1].

يتميز المشهد بتزامن الحدث والنص حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم"[2]، أي أن المشهد هو اسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حيث تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر"[3]، وقد يتنوع المشهد بين الحوار الداخلي في أعماق شخصية واحدة، والحوار الخارجي الذي يكون بين أكثر من طرف.

- **الحوار الداخلي(المونولوج):**

والذي" هو تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، ويعبر المونولوج عن مشاعر الشخصية وتأملاتها" [4]

وهو الأمر الذي وقفنا عليه في رواية " الموت في وهران" حيث استعان السارد بهذه التقنية في بعض من فصول هذه الرواية، من مثل ذلك المشهد الحواري الذي دار بين البطل وتأملاته:

" لما اعتقدت لي أن أبي كان مجنونا بأمي مذ عرفها في المتوسطة التي طرد منها لأسباب تأديبية. فأضحكني الهم، في سري: « مجنون أنا بالوراثة»، متصورا نفسي أُصبت بالمثل" [5]

هكذا كان الاشتغال على تقنية الحوار الداخلي التي عملت على تبطيء الحكي بزيادة مساحة النص، والحد من سيرورة الزمن، بالتركيز على لحظة زمنية معينة، حيث قدم هذا

---

(1)– موريس أبو ناضر : الالسنية والنقد الادبي، ص 103.

(2)– سيزا قاسم : بناء الرواية، ص95.

(3)– لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص15.

(4) – مها حسن قصراوي: مرجع سابق، ص140.

(5) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص131.

المونولوج معلومات حول دواخل شخصية "هواري"، ليترجم لنا مدى التشابه القائم بينه وبين والده، وبالتالي عمل على إضاءة تداعياتها، والمناطق المعتمة فيها.

يبدو المونولوج جليا أيضا في الملفوظ التالي: " **ما زادني منه قناعة في أن علاقته بأمي ربطتها عقدة غواية. فأغلقت وجهي دونه إلى داخلي . تستطيع أن تزعم أكثر من ذلك لأنها لم تصبح من هذا الوجود**" (1)

إن السبب الذي جعل السارد يتورّط في التّعرّف على "بونعايم"، يأخذه إلى الماضي وبالتالي فإن مساءلة الزمن الحاضر كانت دافعا إلى توظيف تقنية المونولوج، إذ يستمر السارد في إدانة الواقع من خلال تداعيات الشخصية البطلة، لفضح أخطاء الماضين (الإرهاب) التي يجني ثمارها الزمن الراهن حسرات وتناقضات.

في سياق سردي آخر مبني على كشف ما يدور في خلج الشخصية البطلة دون إنطاق الشخصية بها نجد هذا المقطع "**صدمة أم قدرا كان الذي جذبهما إلى بعضهما؟ أين وقع الذي حدث أول مر ة، بأي مناسبة، مبعد أنا بهذه الهشة الذهنية وتلك، مثل دجاجة مفزعة، كل ما داهم مشاعري عن أمي تستسلم؟ وكان لها، لو أني سألتها يوما عن خرجاتها لغير العمل وتدبير شؤون البيت، أن تقدم لي أي ذريعة لأقبلها، ولماذا، وأنا اقطع مثل خيط عنكبوت ترددي في أنهما تجاوزا نحو بعضهما حدود علاقة رب العمل بالأجيرة؟**" (2)

يبرز هذا الحوار الداخلي ليكون أداة من أدوات السرد التي تقدم حالة البطل في ديناميكية يؤججها تدافع الأسئلة، كما تبرز نزعة أخرى، وهي نزعة الوجود من خلال العدم التي ترمز لها علاقة شخصية بونعايم ووهيبة بوذراع، وبالموت الذي جلبه لها،

---

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص165-166.

(2) – المصدر نفسه، ص160.

ليلوح السؤال على خلفية ما يبوح به من خلال خطاب موجه ربما لذات بونعايم قبل أن يكون موجها لذات السارد، وقبل أن يكون هدفا معلنا على الملأ.

ارتداد آخر للمونولوج نجده في المقطع التالي: "**تخيلت أنا، منشرح الحال، جدي يجلسان إلى بعضهما تحت الكرمة أيهما قطف للأخر حبة الكرموس الأولى، في لحظات سعادتهما ناسيين من حولهما الهموم ... راقصة على نغم حارق إحدى أسطوانات الفلامنكو. كيف لا تملك**

منها مجموعة؟ ... لا بد أنها كانت، في لباسها المجنون، تشبه عودا أندلسيا" [(1)]

إن هذه المونولوجات أمام تعدادات التأويل، تمنح القارئ مساحة أوسع لتعيد تشكيل دلالة النص السردي من خلال فك رموز الغموض التي يمكن أن تتسم بها شخصيات الرواية، والتي من بينها شخصية لالة العارم، والمجاهد السي العربي.

- **الحوار الخارجي (الديالوج):**

والذي نلمسه بين من خلال المواق الحوارية القائمة بين السارد وبقية شخصيات الرواية، مثال ذلك الحوار الذي دار بين هواري وعبدقا النقريطو:" **ثمة في الوداد كان عبدقا النقريطو وشم لي في قلبي مودة بأن نظر الي، إذ أقسمت له على ان أدفع ثمن القهوتين: «اسمع هواري ! لا تستحي أن تناديني أنت ايضا النقريطو .» وتبسم لي: «اسم يجي عليَ!» منبها إياي ان لا ألاحظ ملامحه: « شف! ما نيش فحمة » فتظرفت له: « أنت أسمر وشباب ! « فأخذ يدي في يده، معلنا : «جدودي قوارير من تيميمون هجروا منا لوهران عام دخلت فرنسا ثمة للصحراء»**" [(2)]، نجد أن هذا الحوار ساهم في بناء الجذور الاولى لشخصية لعبدقا النقريطو ،حيث فسح لها المجال لتقديم ذاتها، والتعبير عن وجهة نظرها دون وسيط، فتمكن القارئ عن طريق الحوار المباشر من

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص 145-146.

(2) – المصدر نفسه، ص31.

كشف القناع عن طبيعة الشخصية وسلوكها، كما كشف أيضا نوع الوعي الذي يفسر دلالة الزمن الذي يسيطر عليه حب الوطن بقوله لعبارة "عام دخلت فرنسا للصحراء"، فقد حاول السارد من خلالها رصد بعض اللحظات المؤلمة التي مر بها المجتمع الجزائري، إذ قدم تلك العبارة متذكرا الزمان الماضي زمن الحرب والثورة التي غمرت البلاد آنذاك.

كما يمكن الإشارة إلى نموذج آخر من المشهد من خلال الحوار الذي دار بين مع هواري وبختة الشرقي يقول :" **أمام بابي في خمارها الاسود، تأست لي بختة الشرقي :**

«تيتمت .طردت من الجامعة . وها انت تفقد أمك .يا لظلمي هذه الدنيا !».

لم تكن عرفت أمي ولا أمي عرفتها . فأنا لم أدعها يوما الى البيت .

ظل في ذهني ان تدخله طاهرة .

«أنت لازم تفكر في حياتك»

هي التي، مثل وصية، رسبت في شعوري تلك القناعة.

واسندت قلبي، ببحة تأثرها :

«أنا صديقتك. أنت تعرف أنك تستطيع أن تعتمد علي».

لم تزل كلماتها ضمادات لرضوضي جراء محنتي"[(1)]

فهذا المشهد – على ما يبدو– صورة تعريفية مختصرة لحياة بئيسة طويلة عاشتها هذه الشخصية، وعليه يمكننا القول إن هذه التقنية قد جسدت بحق وظيفة "التركيز الدرامي "[(2)]، التي لا يكاد يخلو منها أي مشهد على حد تعبير حسن بحراوي.

وفي مثال آخر عن هذه الآلية نلحظ أن الراوي قد تجاوز مستوى التعريف البسيط بالشخصية، إلى مستوى التعمق في ذاتها من خلال عرض أفكارها وتصوراتها، ولعل المقطع الذي سنسوقه الآن يوضح الأمر أكثر:

---

(1)– الحبيب السائح: الموت في وهران، ص49.

(2) – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 167..

«ثم نظرت إلي، مرتقبة رد فعلي :«لم يكن بيدي أن أصير بغيا »

فقلت لها :«أبدا ! إرادتنا تبغي لنا الانعتاق»

فتنهدت. وقالت : « تعرف ؟والدي، كما حدثتني أمي، لم يعرف طفولة . كأنه ولد بالغا!"

فقلت لها: « تلك كانت حال كثير من آباء آبائنا، لانهم تعرضوا الى سرقة تاريخية جردتهم جميعا من طفولتهم. كانوا ضحايا آخرين للاحتلال»

سكتت لحظات .استقامة. أشعلت .سيجارة ثم قالت:

«كسرت أكثر من فنجان في يدي حتى لا ارى فيه وجه أبي »

ورفعت كأسها من على الطاولة قرب زجاجة الويسكي، ضاغطة. ثم وضعته:" كل شيء على هذه الأرض كان يجمله في عيني وجود أمي. «واليوم أحس الدنيا فرغت من صميمها» (1)

في خضم هذا الحوار نجد حسنية ترمم ما تبقى من وجع الذاكرة بشكل تقريري، فتنصهر ملامح النشوة، ويتبدل الموقف إلى رعب وقلق، والسارد في هذا يعمد إلى إلغاء المسافة بين أفق الحدث الخارجي وأفق النص، كي تتمثل اللحظة المنصرمة أمام القارئ بشكل درامي، إذ انطوى هذا الحوار، على أعلى مستويات الوجع الذي تعرضت له حسنية، لذا جاءت مفرداته مشفوعة بإيقاع صوتي صاخب تدلل على وقع الألم وشدته.

ومن أعماق حوار آخر طافح باللحظات السلبية، لحظات ترتبط بالرحيل الأبدي عبر صورة حاضرة سمعيا غائبة بصريا يقول السارد:

---

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص81-82.

" كشفت لي: عرفت منذ أول يوم أن أباك هو الذي اغتال المدير برصاصة في الرأس .

كما عرفت لاحقا أن والدي هو من قاد هجوم فرقته الخاصة على مجموعة أبيك التي كانت تحصنت في سكنى بحي اللوز...

فصدقت لها بإيماءات من رأسي ...

لا بد أن للمدير قبرا يزار. أما والدي،

فأسكت على يدي وضغطت: لأن أمك كما يبدو، رفضت أن تستلم جثته...

وقالت لي: ظل يسيطر عليّ هوس أن ينتقم منك الذين قتل والدك أباهم...

فقلت لها: لم أعرفهم. ولا لقيتهم أبدا... [(1)]

سعى هذا الحوار إلى توثيق غربة هواري ووحدته، حيث أردف السارد حواره الموجع، بعد أن قص التفاصيل بحوار مروي، وهو يجثم بين شعور العار والحيرة.

لذا، وبناء على ما سبق، يتضح أن الراوي حاول جاهد تأسيس واستغلال هذه التقنية في الكشف عن قناعات و تصورات فئة واسعة من الشخصيات مثل الموت عندها حالة تصدع نفسي مستمر دفع به للبحث عن السلام العقلي محاولا التماسك وسط دوامة الانهيار، خلال الفترة السوداء الدائرة في الجزائر، هذه الفئة التي لا زالت تبكي فردوسها المفقود.

ومن ابطاء وتيرة السرد في رواية تماسخت دم النسيان ما سجل في تقنية المشهد الذي يُجنح فيه الى تعطيل الزمن من خلال بنية الحوار بين الشخصيات، ومنه تمثيلا الحوار الذي دار بين (كريم الصايم) والاديبة الجزائرية (شهلة) حين التقيا في تونس

- **احكي لي.**
- **عن أي شيء؟**

---

(1) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص 107-108.

- عنك
- أنا؟
- نعم. أنت.
- لي عائلة، زوجي طبيب كبير، أحبني كثيرا.
- تحبينه.
- أحترمه كثيرا.
- أولاد؟
- لم أخلف معه.
- والعمل؟
- لست في حاجة إلى عمل، أتطفل على الكتابة.
- شيء جميل!
- أخط أشياء لا أجد لها معنى، وغالبا ما يقف على رأسي إن تأخرت عن النوم فيقرأها ويضحك قبل أن يغادرني إلى سريره الانفرادي.
- عفوا، مريض؟
- أتعبته سنوات الحرب، مارس في غارديماو جراحا، ترعبني حكاياه عن الجرحى بالنابالم والالغام وعن أنواع العنف.
- فرق عمر بينكما إذا؟
- تزوجني ضرة.
- آسف.
- ولكنه حضن زوجته برعاية كاملة حتى وفاتها، أنا..
- أرجوك.

مكمما بيده على ثغرها ثم سحبها فاركا بإبهامه على شفتيها شاقا لشفتيه مسرى الاحتراق، ثم مد يدها كما صبية قادها يغادران المقعد.

- لم أهرب، تراجع، ليس أكثر. لان رقعتي هناك صارت بي أشد ضيقا.
- ولكني لا اعرفك.
- أليس أفضل؟
- ولكنك لست مخيفا.
- الخوف هو ما كان ينقصنا هناك.
- لم اقصد.. أنا آتية من الجحيم.
- وعائدة اليه؟
- جحيمنا جميعا.
- نزوة الوطن من جنون القطط.
- لا أفهم.
- يفترسنا الآن بأسناننا.
- تلك هي الحقيقة المرة.
- سنعرف يوما كيف نحب رمزا يسمى وطنا.

فاجأهما شبح الحقيقة منتصبا فيهما صمتا للشعور بالذنب.

- وعدوك بشيء هنا؟
- أنتظر وفي جيبي تذكرة عودتي.
- الى أين؟
- حيث رصاصتي التي في انتظاري أو خنجري الظامئ إلى دمي.
- بعيد الشر.
- الموت على صدر الوطن أكرم من حياة بلا كرامة، لأن طلب النجاة بلا ثمن مذلة.

عصرت يده بين يديها تتفرس وجهه أمام واجهة منورة يرى تقاسيمها كتلك الآلهة المتخيلة بفوران دم جزائريتها، فاتنة أسنانها العليا تحت ميلان شفتها المرضبة و مهومة تلك البقايا من نوم أميرة لا تزال في غينيها.

- **حدثوني عند في بنزرت.**
- **كيف كان لك ان تعرفيني في القاعة بتلك السهولة؟**
- **وجه جزائريتك، حرارة جرأتك."**[(1)]

فهذه المشاهد أبطئت السرد من خلال هذه الحوارية بين شخصيتي (كريم الصايم) و(شهلة)، حيث راحا في عملية استئناس بينهما يتذكران واقعا مرا في بلد الجزائر من خلال ما تركه فيهما من تأزمات نفسية توحي بالموت والخوف وعدم الاستقرار...فراحا يضمدان جراح بعضهما بعضا من خلال تذكر الماضي ومآسيه الضارية التي لا يستطيعها إلاّ من أحبل وطنه وأحب العيش على صدر ترابه وجعل الموت حياة...

وعليه فالمشهد الحواري ترك الزمن يتوقف لحظة من غير سير الى الامام.

ومن المشاهد الحوارية أيضا ما دار بين (كريم) و(عمر) و(الحاجة) قبل أن يتفرقوا في الشوارع الضيقة ليتجمعوا في مصلى ليس به آذان، وهذا من خلال القول الاتي: "... **فنفى المفتش أن تكون الأخيرة كذلك. ويوم اغتيل المفتش نفسه صارع كريم كما عمر كيما يمررا نبأ الحادثة دونما جدوى، ولم تذكر الصحيفة التي أشارت إلى الخبر أن المسلحين كانوا ينتظرون دورية المفتش ومخطط مسارها في أيديهم وأنهم كانوا مقنعين ومسلحين بالرشاشات الهجومية، وأنهم جمعوا أسلحة أفراد الدورية المدماة ومسحوا بعضها في ملابس قتلاهم المهرأة بالرصاص قبل أن يتفرقوا في الأنهج الضيقة ليجتمعوا في مصلى لا يرفع منه أذان.**

---

(1)- الحبيب السائح: تماسخت، ص204-205-206.

- **وين راه ولدك؟**
- **راه هنا.**
- **في دزاير.**
- **عندك شي دليل؟**
- **قتلك راه هنا.**
- **وين بالذات؟**
- **كاين مشكلة؟ عمل شي حاجة؟**
- **هنا احنا نسالو..من اجل مصلحته يا الحاجة.**
- **سامحني.**
- **خايف منهم؟**
- **شكون هاذو؟**
- **الحاجة..إذا جاء قولي له يمر علينا."[1]**

فهذه المشهدية أدت الى تبطيئ السرد ولتعبر عما يدور في خلجات النفس لدى هذه الشخصيات

-الوقفة الوصفية:

هي تقنية سريعة على النقيض من الحذف، إذ تقوم على الإبطاء في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها كأن السرد توقف في التنامي، مفسحا المجال أمام السارد لتقديم أوصاف تخص المكان أو الشخصيات وبالتالي زمن الخطاب أكبر من زمن القصة، "فالراوي المحايد بإمكانه حتى ولم لم يكن شخصية مشاركة في الأحداث أن يوقف الأبطال على بعض المشاهد ويخبر عن تأملهم فيها واستقراء تفاصيلها، ففي هذه الحالة يصعب القول

---

[1]- الحبيب السائح: تماسخت، ص158-159.

بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث، ألن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها، وحالات أبطالها" [1]

كون الوقف الوجه الثاني من أوجه تقنية السرد الزمني .وهو يتشكل من وقف الاحداث المتنامية الى الامام، لأنه كما نقول في الالسنية وقف الاعمال بغية التأمل في مشهد او شيء ما"[2]. ويأتي الوقف حينما يأتي الوصف.

ونجد الوقفة في رواية الموت في وهران حين يبدأ هواري في سرد تفاصيل حياته في تلك الفترة الزمنية الحرجة:" **توضأت يوم الجمعة وقصدت مسجد الحي فوجدت إمامه في لباسه الوهراني التقليدي من عباية بلون اللباء فضفاضة وعمامة صفراء ملفوفة على شاشية حمراء، كما في حديثه وخطبتيه، أكثر لطافة وانشراحا وأريحية، فهدأ خاطري**" [3]، فحركة الوصف هذه عبر تداخلاتها، إنما تعبر عن جذور الحياة منذ الأزل.

ثم نجده يصف جهاز دخوله السنة الاولى أساسي يقول :" **فمن جهاز دخول السنة الاولى الاساسية، احتفظت أمي في خزنة ملابسها الى آخر لحظة بسروال الدجين الاسود والتريكو الاصفر نصف الكم بجيب و بالتنيسة أيضا، برغم تآكل طلائها الابيض قليلا .ولكن أيضا ببطاقة مدرسية باسم ولقبي بخط يد المدير، لاشك كان عليها ختم المدرسة بنصف دائرية فوق صورتي بالأسود والابيض**"[4] .ثم يكمل :"**بطاقتي المدرسية الاولى ودفاتري من قسم السنة السادسة الاساسية، وقلم ريشة هدية لي من جمال الدين سعياد، ذلك كله ما كان بقي لي في محفظتي الزرقاء، من مادة السكاي بجيبين داخليين ومقفلة**

(1) – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص77.

(2)– موريس أبو ناضر : الالسنية والنقد الادبي، ص99.

(3) – الحبيب السائح: الموت في وهران، ص26.

(4)– المصدر نفسه، ص12..

كرومية ومقبض عاجي لاتزال معلقة في جدار غرفة نومي مقابل صورة أمي التي بعد أربعينيتها كبَرتها في إطار"[1].

كشفت هذه المقاطع الوصفية على أهمية المكان والأشياء، ودورها في تجسيد الرؤيا والحالة الشعورية لدى الشخصية البطلة.

وقد نجد السارد يلجأ إلى إبطاء حركة السرد بالاستعانة بتأملات الشخوص وعرض خواطره او أفكاره تجاههم مثل قول هواري :" **ومن ظرف آخر صغير، أخرجت صورة نصفية بالأسود و الابيض. وأنا أتأمل الوجهين، أخذتني نشوة تحليق الى زمن عتيق جدتي، والدة أمي ! أهذه أنت؟ كانت جميلة القسمات مهيبة الطلة . هي التي لاشك جرَت جدي. كان ماشطا شعره غير الاسود، كما يبدو الى الخلف فيما شعرها هي مصرصم كثيف نازل في تموج على كتفيها . لابد ان يكون أصهب، مثلما هو شعر أمي. ومن أذنيها بدا قرطان كبيران من نوع المناقيش من الذهب، كما السلسلة المضفورة في عنقها الطويل الممتلئ** "[2]

مشهدية حية لتلك الطلة، يرسمها السارد لنقل صورة لجدّي البطل هواري، ينطق بها عبر قسمات الوجه وميزة الشعر. وانحناءة العنق، فجاء الوصف مواكبا لإبطاء السرد.

وفي موضع آخر:" **وكان سأمي على درجة شفقتي على كثير من أستاذات الثانوية المرهقات بأعباء بيوتهن وأطفالهن، مثلما لا يخفى على وجوههن الممسوحة من كل زينة وعلى أيديهن وأظافرهن العرية على آثار الطبشور كأنها الحمض النار فيها ! فيما كان أكثر الاساتذة يبدون لي آتين من عفر اليأس"**[3].

(1)– الحبيب السائح: الموت في وهران ، ص13.

(2)– المصدر نفسه ، ص63.

(3)– المصدر نفسه، ص35.

مشهد معبر عن سخرية، وموقف رافض وانتقادي للوضع آنذاك(التسعينات)، يقلب فيه السارد الحقائق، ويلتف عليه، في تحوير صريح لمجرى الحدث، حالة نفسية تتشظى على واقع مستعبد سليب، من خلال وصف يعبر عن حالة الانصياع والانصهار إلى حد الاستجداء، يهز دواخل المخاطبين ويستنهض هممهم، ويستمطر وعيهم المغيب.

ونخلص في الأخير الى أن الزمن الخارجي(التاريخي)جسد ملامح أحداث هاته العشرية مأخوذ من الذاكرة لي السوداء من تاريخ الجزائر .

أما الزمن الداخلي(النفسي) خاص بالعالم التخييلي ليمثل عنصر الحوار الداخلي، وما عانته الشخصيات من مكبوتات داخلية، فمن خلالها تطرقنا إلى ماضي الشخصية.

كذلك زمن التجربة الواقعية مجسد في زمن القصة خالف زمن السرد؛ زمن عرض هاته الأحداث.

الترتيب الزمني والمدة الزمنية تتصف بالتكامل مع بعضها البعض من خلال اتحادهم في تشكيل بنية الزمن، من هنا ظهرت براعة الحبيب السائح في التلاعب بالتقنيات الزمنية التي تميزت بها الرواية الحديثة. وقد جاءت الوقفة الوصفية في رواية تماسخت دم النسيان من خلال تعطيل سيرورة الحدث المتمثلة هنا في شخصية (كريم الصايم) الذي تأزمت حياته حُلما وواقعا وعدم دراية من حال الاستشراف نظرا لهول زمن الماضي والحاضر جراء هذه العشرية السوداء التي هشمت الاجساد وضيقت الارواح وباعدت المسافات وثكلت الامهات...لتعلن زمنا حزينا داخل الوطن وخارجه، فلم يجد السارد هروبا من هذه الاوجاع إلا تقنية الوقفة والوصف الذي يروح عن النفس المتاعب والاهوال فينقلها الى عالم التناس والنسيان المصطنع ومن هذا قوله: "**...وهو يقودها خلفه، (...) خلصت أصابعها، مبهورة بالليل الملوّن، مسحورة بأنوار القناديل ذات التراصيع المشعّة حُمرة في خُضرة في صُفرة، متقاطعة في الزوايا فوق رأسها ممزوجة بدخان احتراق الجاوي وعود القماري، معروكة بعطر الياسمين، موّهجة النضارة**

موشّحة السلام في وجوه رجال (...) صفوفا ثلاثة تصدّرهم صف الجوقة، بالعمائم التّوتية والعباءات التّبريّة (...) على ميزانه يوزّع المقدّم ترنيمته المبحوحة يصعّدها درجة درجة حدّ الشعور بنشوة الخلاص من ثقل الجسم وظغط الزمان وأسر المكان.."[1]، فالوقف هنا كان استراحة بذكر الحمرة والخضرة والصفرة والنظارة والسلامة والعباءات والجوقة ونشوة الخلاص ولو لزمن في مسخ دم النسيان.

وخلاصة القول في هذا الفصل أن زمن الحكي ارتقى بزمن القص الواقعي الى عوالم التخييل في تقنيات كثيرة شهدتها الروايتان (الموت في وهران، تماسخت دم النسيان) مثل تقنية الاسترجاع والاستباق والحذف والمشهد والخلاصة والوقف والوصف وكلها ساهمت في تجسيد الواقع بآلية تخييلية عاودت ترتيب الاحداث من جديد، لتكون صورة ابداعية جمالية نسجت فضاء الواقع بفضاء المتخيل ومزجتها في صورة واحدة متناسقة الغايات ومنسجمة في الدلالات، وكان بالفضاء الروائي الزمني هنا هو الحقيقة في واقع الروايتين، لاسيما في تداعيات الاسترجاع الذي شكل الحلقة الوثقى في العملية السردية السائحية.

[1]- الحبيب السائح: تماسخت، ص52-53.

خاتـمة

خاتمة:

بين فتنة سحر السرد المليء بالازمات ومشقة التفريق بين الواقعي والتخييلي كان هدف البحث ملامسة نقاط التماس بين الكائن والممكن، الواقعي والتخييلي، وقد خلص هذا الجهد المضني الى النتائج التالية:

إن السرد الروائي يبني عالمه من خلال الاستناد المرجعي الى الواقع فهو مصدر من مصادره الاساسية التي يستقي منها مواده الخام، ويتمثل في الاشخاص والاماكن والاحداث، وقد تعددت تعريفاته وتنوعت لكن اهمها كان تعريف أرسطو الذي يرى أن الفن محاكاة (تقليد أو تشبيه) للحقيقة التي تتجسد في الشخصيات والانفعالات والافعال فهو يحيل التخيل على الاحساس، ويُنبئ قوله ان التخيل حركة ناشئة عن الاحساس بأمرين الاول: أن الاحساس والادراك أصل التخيل، والثاني: الحركة التي تدل من قريب على أن التخيل عملية دينامية.

إن التخييل هو بناء للعوالم الممكنة في السرد الروائي اي بناء وصناعة لعوالم تتماهى مع الواقع ولكنها ليست واقعا حادثا بل واقع ممكن الحدوث وهو يبنى بأحداث تغييرات وتحويرات في المواد الواقعية المذكورة وقد تعددت تعريفاته واهمها:" السرد هو فن الاخبار الذي يستمتع فيه الصغار والكبار، وبالتالي يمكن أن يكون أفضل وسيلة لتعلم اللغة واكتسابها، ويتجلى السرد في اللغة المكتوبة واللغة المتحدثة بل يكون بالحركات والايماءات.

إن الواقع والمتخيل يتجلى في روايتي لحبيب السايح الموت في وهران و تماسخت في أنهما تصفان واقعا موجودا وتصنعان وجود غير حقيقي؛ فالواقع الموجود بالفعل (العشرية السوداء) ، أما صناعته فكانت في صورة فنية تعبيرية خلقت ترتيبا جديدا لعناصر الواقع من خلال شخصياته و أمكنته و أزمنته لتعطي لُحمه نصية سردية لها أبعادها السيكولوجية على مستوى الفرد، وأبعاد أخرى على مستوى الجماعة.

إن القصدية بالواقع والمتخيل في الروايتين تتمظهر من خلال زمن القص وزمن الحكي زمن الكل و زمن الجزء؛ والجنوح للتخييل لإبراز و خلق الفنيات التعبيرية و الأسلوبية.

إن الاسباب التي دعت الى كتابة الروايتين تتمحور حول الاسباب النفسية الذاتية (ذاتية الروائي) متعلقة بمحنة الروائي في فترة العشرية، وأسباب أخرى اجتماعية من خلال معاناة أهل البلد من جراء الظلم والتهميش و المعاناة.

إن الحدود الفاصلة بين الواقع والمتخيل عند الحبيب السايح هي أن الواقع عنده واقع حقيق من خلال (الموت في زمن العشرية)، أما التخييل فبإضافة شخصيات أسطورية خارجة عن هذا الواقع تسبح في الميتافيزيقا نهارا لتعود لعالم البشر والواقع ليلا. هذا من جهة ومن جهة أخرى تمثل التخييل في إعادة بناء سير الأحداث بترتيب استحضاري واستباقي.

إن المتخيل في تعبيره عن الوقائع من الواقع؛ لان المتخيل فيه عنصر الخيال الى جانب الصبغة الواقعية الممزوجة بتقديم تأخير الأحداث عن بعضها البعض، والخيال عكس الواقع.

إن زمن القص في السرد سابق لزمن الحكي في الروايتين من حيث تاريخ الكتابة فالرواية كتبت بعد انتهاء الأحداث، وعلى مستوى الإبداع جاء زمن الحكي سابقا لزمن القص بدأً بفاتحة الرواية (رؤيا).

إن روايتي الحبيب السايح الموت في وهران وتماسخت نسجا واقعيا موشحا ومرصعا بإضفاءات ابداعية تعبيرية تحرك الواقع وتنقله عبر خطية الزمان والمكان في انسيابية جذابة.

إن من أهم العناصر المعتمدة في تنامي عملية السرد الروائي عند الحبيب السايح نحو تحقيق قصديته من العملين استعماله تقنيات السرد الموجهة لزمن الخطاب والمتمثلة

في الاسترجاع والاستباق، الوقف، الوصف، الحوار، الخلاصة، المشهد، الحذف، التبطيء، التسريع.

إن رفض الواقع في الروايتين يعني الثورة عليه اصلاحا وتوعية وتغييرا الى الأحسن وبجرأة قولا وفعلا وبواقع وتخييل. وحتى وان تمركزت البنية السطحية عند السايح في الروايتين في كونه يتحدث عن الموت المخصص في وهران وعن ويلات العشرية السوداء، فان البنية العميقة تجسد رفضه لكل الممارسات التي تسيء الى الفكر والإبداع والأخلاق والخير والجمال والحق.

إن إبداعية الحبيب السايح تنبع من تجربة الذات والواقع معا؛ فالذات في كونه عاش هذه التجربة خاصة في تماسخت، أما الواقع المجتمعي فهذه الظواهر المأساوية مست المجتمع.

إن خطاب تماسخت الواقعي يتداخل بغير الواقعي، والطبيعي بغير الطبيعي، بحيث يصدم توقع المتلقيّ وهذا ما يجعل من الروايتين عملا أكثر تأثيرا وأشد واقعا في نفس المتلقي.

إن الشخصيات الموظفة في الروايتين وفي مقدمتها شخصية البطل في رواية تماسخت على وجه الخصوص تتأرجح بين الواقع الحي الذي يتسم بالعنف والدموية والفضاعة والحلم بعالم بديل عن جزائر الموت- يهرب من خلاله البطل من هذا الواقع الأليم باحثا عن عوالم وردية جميلة لكنه سرعان ما يعود أدراجه ليثبت قدميه على أرض الواقع، الذي يظل مشدودا الى عالمه ليبرز مدى ارتباطه بقضايا الوطن.

إن رواية تماسخت تزخر بالعجائبي أكثر من الرواية الثانية لأنها مزجت بين الوهم واللامعقول.

إن السارد في الروايتين يلجأ كثيرا إلى أسلوب الفانتازيا لإثارة جملة من الموضوعات ذات الصلة بجزائر التسعينات التي تعرف بالعشرية السوداء، فكان موضوع

العنف واللاأمن والموت العشوائي والهجرة إلى المنافي واغتراب الذات من أهم الموضوعات التي عالجتها الروايتان، وقدمت وعيا خاصا بها يطبعه الاستسلام لآلة الموت والدمار وهذا ما يظهر جليا في رواية تماسخت خصوصا بعودة البطل الى أيادي جلاديه، ومن ثم فإن الأبعاد الميتافيزيقية في الرواية قد جسدت لنا ذلك الترابط بين الواقع والخيال والمشاكل الاجتماعية في عجائبية بما في ذلك موضوع الإرهاب.

إن الروائي تمكن من خلال روايتيه و باحترافية تعرية الاوضاع السياسية، الاقتصادية والاجتماعية للجزائر بداية من نهاية سبعينات القرن الماضي وصولا الى مرحلة التسعينات، وما ظهر فيه من أحداث و تأزمات أدت إلى التصادم، وهذا ما أثر سلبا في تلك الفترة حيث سادت الفوضى وعمّ الانحراف في كل الجوانب، وهذا ما عبرت عنه الروايتان إذ نقلت لنا صورة حية عن ضياع قيم المجتمع بفعل ما عاشته الجزائر في فترة التسعينات، أين استطاع السائح أن يرصد لنا هذا الواقع بأسلوب فني ابتعد فيه عن أسلوب المؤرخين في نقل الأحداث، فكانت بذلك هذه الأعمال الإبداعية جملة من الأساليب التعبيرية التي استوعبت الواقع.

إن النتائج التي توصل اليها هذا الجهد ليست نتائج نهائية بل هي فاتحة لدراسات اخرى لعوالم سردية مليئة بالعجائبي نأمل ان تشكل حقلا تكون دراساته اكثر دقة واثمارا و ما هذا العمل الى خطوة من خطواته.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **المصادر**:

1- الحبيب السائح: تماسخت دم النسيان، دار القصبة، الجزائر، د/ط، 2002م، ص08.

2- الحبيب السائح: الموت في وهران، دار العين للنشر، ط1، القاهرة، 2014.

❖ **المراجع:**

1- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2010 ..

2- ابراهيم صالح: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، الدار البيضاء، بيروت لبنان، ط1، 2003.

3- ابراهيم عباس : تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ،منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال ،الجزائر، د/ط ،2002.

4- ابن سينا : الشفاء، المنطق، الشعر،(تح) عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1966.

5- ابن منظور محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، تص : أمين، محمد عبد الوهاب، محمد الصادق، العبيدي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999م، ج 15.

6- أحمد البيروني، في الرواية العربية- التكون والاشتغال-، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000م.

7- أحمد صقر: تاريخ النقد ونظرياته، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2001م

8- أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث و المعاصر، دار الوفاء ،الاسكندرية، ط1، مصر 2012.

9- أحمد مرشد : البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرا الله.

10- آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية، من التماثل الى المختلف، دار الأمل، الجزائر،(د/ط)،2006 .

11- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار والنشر والتوزيع، سورية ،ط 1 ، 1997 .

12- آيت مناصر علي: كتابة الاستعجال أو ابهار الموضوع، الملحق الثقافي لجريدة الخبر الجزائرية، 3مارس2005.

13- الأيوبي ياسين: مذاهب الأدب، – معالم وانعكاسات الكلاسيكية الرومنطيقية والواقعية، دار العلم للملايين،ط2، 1984م

14- بارت رولان: درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1980م.

15- بشير الو سلاني: مقاربات في الرواية والأقصوصة، منشورات سعيدان ،تونس ،ط 1 ، 2001 .

16- بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، د/ب، ط1، 2003م.

17- توفيق سعيد: الخبرة الجمالية (دراسته في فلسفة الجمال الظاهرتية)،المؤسسة الجماعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1992،1.

18- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، د/ط ،1992 .

19- جمال الدين محمد ابن مكرم الأنصاري، لسانيات العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المؤسسة المصرية العامة، (د/ت) ، مادة (ف،ض،ا).

20- حاتم الورفلي: بول ريكور الهوية و السرد، دار التنوير، تونس، د/ط،2009.

21- حازم القرطاجي: مناهج البلغاء وسراج الأدباء ،(تح) محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، د/ط،1981م.

22- حامد حنفي: تاريخ الأدب الحديث تطوره، معالمه الكبرى، مدارسة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون ،الجزائر ،1993.

23- الحبيب السائح: الذاتي هاجس كل كتابة، الملحق الثقافي لجريدة الخبر، الجزائر، 60جانفي، 2005م، ص19.

24- حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، د/ط، 2004م، ص191.

25- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية" المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء- المغرب،ط1، 1990.

26- حسن نجيمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البضاء، ط1، 2000.

27- حسين خمري: فضاء المتخيل- - مقاربات في الرواية-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2002،1م، .

28- حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2002م.

29- حميد عبد الوهاب البدراني: الشخصية الإشكالية (مقاربة سوسيو ثقافية في خطاب أحلام مستغانمي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1 ،عمان، 2013/2014.

30- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط2000،1 م.

31- حورية الظل: الفضاء الروائي بين الواقع والمتخيل، المجلة العربية، العدد 450، 2014م.

32- خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة.

33- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.

34- خريستو نجم: في النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، ط1، 1991.

35- رشيد بن مالك : السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن ، ط 1 ، 2006 م.

36- الرشيد بوشعير: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية والأوربية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1.

37- رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع و التخييل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

38- زكي نجيب محمود : محاورات أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د/ط)، 2005.

39- سامية حسن الساعتي: الثقافة والشخصية ،بحث في علم الاجتماع الثقافي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ،ط2 ،1983.

40- سعدية بن ستيتي: الإطار المفاهيمي للإطار الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ، الجزائر، د/ط، 2017.

41- سعيد بنكراد : سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1 2003.

42- سعيد جبار: من السردية الى التخيلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2013م.

43- سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب 1989.

44- سعيد يقطين: البنيات الحكائية في السير الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1 ، 1999

45- سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي المغربي، دار الثقافة ،1985م.

46- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د/ط، 1989.

47- سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1 .

48- سماء معيكل: الأصالة والتغريب في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

49- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية.

50- سمير سعد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة،ط2007،1م.

51- سمير عبده: التحليل النفسي لروائع الأدب العالمي، منشورات دار النصر، لبنان، ط1، 1986.

52- سهير القلماوي : فن الأدب (المحاكاة)، دار الثقافة، القاهرة، ط2، (د/ت).

53- سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية القصيرة، مكتبة غريب، القاهرة، ط2، 1988م.

54- سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية- قراءة سردية ثقافية- دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016م.

55- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، دار سندباد للنشر والتوزيع،1994م.

56- شاكر عبد الحميد : الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2009 م.

57- شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط، ج1، 1994 م.

58- شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي نظرية الخلق اللغوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر(د/ط).

59- الشريف حبيلة: الرواية والعنف ،دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، الناشر :عالم الكتاب الحديث ،ط1، 2010.

60- شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي- التجنيس- آليات الكتابة- خطاب المتخيل-، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د/ب، د/ط، 2002م.

61- شوقي بدر يوسف: الرواية والروائيون (دراسات في الرواية المصرية)، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ط1 ،الاسكندرية، 2006.

62- صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر، القاهرة، د/ط، 1992م، ص94.

63- عادل ضرغام: في السرد الروائي، مطابع الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1 ،بيروت، لبنان، 1431هـ/2010م.

64- عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د/ط)، 1984 م.

65- عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الحميد منيف، ط1، 1999، المؤسسة العربية، بيروت ، لبنان.

66- عبد الرحمن منيف: الكاتب و المنفى، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط4 ،2007.

67- عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية والنقدية لدى الغرب – مع ترجمات ونصوص لأهم أعلامها–، منشو ارت اتحاد الكتاب العرب , دمشق, د/ط، 1999 م.

68- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان (تح) رشيد رضا وأسامة صلاح منيمنة ،ط1، دار إحياء العلوم ،بيروت ،1992م.

69- عبد اللطيف محفوظ: عن حدود الواقعي و المتخيل، 18:30 - 14/03/2017 http://www .aljabriabed net.

70- عبد الله ابر اهيم: السرد والاعتراف والهوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2011م، .

71- عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي ،المركز الثقافي العربي، ط1 ،1990.

72- عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط،2005.

73- عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربي، الجزائر، د/ط، 1983م.

74- عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط ، 1995 .

75- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د/ط، 1998 .

76- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد عمي الحامي، تونس، ط1 ،1998.

77- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موفم للنشر ، الجزائر، د/ط، 2007.

78- عثماني الميلودي: العوالم التخييلية في روايات ابراهيم الكوني- بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب- محاكاة للدراسات والنشر، سوريا، ط، 2013م.

79- عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ط1، 2002م.

80- عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر-قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية- المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1991م.

81- عزيز شكري ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ،2005.

82- علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م.

83- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تح : محمد الصديق المنشاوي ،دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير،ط1 ،2012.

84- عمارة خالد : أثر القصة الواقعية في الخطاب الدعوي المعاصر دراسة خطاب د. محمد العريفي نموذجا .

85- عمر عبد الواحد، شعرية السرد"تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري"، المؤسسة الدولية للكتاب ،ط1 ،2018.

86- فاسي مصطفى: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م

87- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ –نظرية الرواية والرواية العربية–، مكتبة بستان المعرفة للطبع والنشر والتوزيع، المغرب،ط1، 2004م.

88- الكردي عبد الرحيم: السرد في الرواية المعاصرة، تقديم: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م، ص167.

89- الكندي : رسائل الكندي الفلسفية ، تح :محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي،ج1، 1950.

90- لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، د/ط، 1992م.

91- مجموعة مؤلفين: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، دار الخطابي، البيضاء، ط1.

92- محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، الامارات العربية المتحدة، ط1،2011م.

93- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية ناشرون، ط1، 2010.

94- محمد حسن عبد الله : الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، مصر، د/ط، 2005م.

95- محمد عبد القادر: جماليات الرمز والتخييل – أوراق نقدية في نصوص إبداعية– دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، د/ط،2012م.

96- محمد عبد المنعم خفاجي : مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 1، 1995م.

97- محمد عثمان نجاتي : الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار الشروق، بيروت، ط3، 1980.

98- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،د/ط، 2005 .

99- محمد عزام: وعي العالم الروائي، دراسات في القصة المغربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، د/ب، د/ت، 1990م.

100-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث, نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع, القاهرة, د/ط، 2004م.

101-محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1981م..

102-محمد مفتاح : مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي و المثاقفة ، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، 2000م.

103-محمد ناصر العجيمي : النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط 1، ديسمبر 1998م.

104-محمود الضبع: المتخيل السردي وأسئلة ما بعد الحداثة في السرد العربي المعاصر، بحوث مؤتمر عمان الأول للسرد، دبي، ط1، 2013م.

105-مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،

106-مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، الجزائر، ط1، 2005م.

107-مرتضى الزبيدي تاج العروس، دار الفكر للطباعة، بيروت، لبنان، د/ط، 1994م ،ج14.

108-مرشد، أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

109-مصطفى بدوي: كولردج، دار المعارف، القاهرة، د/ط، 1958م.

110-المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة ،دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ،ط،2005.

111-منصور نعمان الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد – الأردن – (ط1 (1999).

112-منيب محمد البوريمي: الفضاء الروائي في الغربة - الإطار والدلالة- دار النشر المغربية، الرباط، 1983.

113-مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية، دار الفارش للنشر والتوزيع، الادن، ط1، 2004.

114-ميساء سليمان ابراهيم : البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ،2011.

115-نادية بوشفرة: معالم السيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر)، د /ط،، 2011.

116-ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط2003،1م.

117-نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية, الشركة المصرية العالمية للنشر, مصر، ط2003،1م.

118-نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، منشورات دمشق، 2005م، د/ط .

119-نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م..

120-نسيب نشاوي، المدراس الأدبية في الشعر المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ط، 1984م.

121-واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د/ب، د/ط، 1986م.

122-واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق، دمشق، 1983م.

123-ياسين النصير: البنية المكانية في القصيدة الحديثة، مجلة الآداب بغداد، ع34،1986.

124-يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985م.

125-يوسف الإدريسي : التخييل والشعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012م.

126- يوسف الإدريسي:الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1،2005م..

127-يوسف يعقوب بن اسحاق الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق، محمد عبد الهادي أبو زيدة، دار الفكر العربي، القاهرة، د/ط، 1995م، ج1.

❖ **المعاجم والقواميس**

1- إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، تركيا، د/ط، د/ت، ج1.

2- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، د/ط، 2003م ،ج5.

3- أمين سلامة: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للنشر، د/ب، ط2، 1988م.

4- أيمن حمدي: قاموس المصطلحات المتصوفة "دراسة تراثية في اصطلاحات أهل الصّفا من كلام خاتم الأولياء"، دار قبـــاء للطباعة وللنشر والتوزيع ، القاهرة، (د/ط)، 2000 .

5- جيرار برنس : قاموس السرديات. ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، سنة2003،

6- سعاد الحكم: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دار دندرة للطباعة والنشر، بيروت ،ط1981،1.

7- الفيروز أبادي الشيرازي مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ،ط 3، 1979م، ج 3، فصل الواو، باب العين.

8- لطيف زيتوني : معجم المصطلحات، نقد الرواية، دار النهضة للنشر والتوزيع، لبنان، ط2002،1.

❖ **الكتب المترجمة:**

1-أرسطو : فن الشعر، تر: عبد الرحمن يدوي، دار الثقافة، بيروت، (د/ط)، 1973م.

2- بول ريكور، من النص – إلى الفعل أبحاث في التأويل، ترجمة محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط2001،1.

3- بيير شارتيه : مدخل إلى نظريات الرواية، تر : عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

4- تزيفيطان تودروف: مقولات السرد الأدبي.

5- توماشفسكي، نظرية الأغراض ،نظرية المنهج الشكلي ،نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب.

6- جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، (د/ب، د/ط، د/ت)، ص112.

7- جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، المجلس بالأعلى للثقافة، ط2، 1997.

8- س . بيتروف : الواقعية النقدية في الأدب، تر : شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، د ط، 2012م.

9- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر، غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط.،1984

10- فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة، تر : إبراهيم الخطيب، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين ،الدار البيضاء، -ط1986،1.

11- فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصية الروائية، بنكراد، دار الكلامين، الرباط، المغرب، د/ط، 1990 م، ترجمة سعيد بنكراد.

12- كيمن كرانت: موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية، الرومانسية، الدراما والدامي والحبكة) تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، المجلد 1 ،ط1، 1983م.

13- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ، تر:فريد أنطونيوس ،مكتبة الاسكندرية ، دط، دت

14- ميشيل فوكو : جنيالوجيا المعرفة: تر: أحمد السطاتي، وعبد السلام بن عبد العالي، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب،2008.

❖ **المجلات والدوريات:**

1- جميلة بنت محمد الجوفان: الواقعية ، نظرة عن قرب ، د ت/د ط 2009.

2- فليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: يعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كليطو، د ط، د ت.

3- محمد برادة: مقال عن سلطة الرواية والتخييل في الثقافة العربية، مجلة الثقافة، عدد71، 2007م.

4- المرعي فؤاد: التخييل وعلاقة الرواية بالواقع، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سوريا، مج14، عدد2، 1992م.

5- مصطفى النحال : من الخيال الى المتخيل، سراب المفهوم ، مجلة فكر ونقد ، العدد33، المغرب، 2000

6- مصطفى بوجملين: (ثنائية السارد/ المسرود له)، في كتاب (في نظرية الرواية) لـــــ: عبد المالك مرتاض، قراءة مصطلحية مفهومية، محجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع10، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014م.

7- يمينة بن سويكي: أرخبيل الذباب وتداخل بينات النصية، مجلة الأثر، أشغال الملتقى الوطني الأول اللسانيات و الرواية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد السادس عشر(22،23فيفري2012).

❖ الرسائل الجامعية

1- شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسنة: بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية (دراسة في ضوء المناهج الحديثة) (رسالة دكتوراه)، إشراف :محمد الشوابكة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2007 م.

2- ليلى رحا منية: جدالية الواقعي والمتخيل في المنجز السردي الروائي الجزائري المعاصر، إشراف الطيب بودربالة، دكتوراه علوم، جامعة باتنة، 2019-2020.

3- مادي فضيلة : دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطور الأدب وظهور أجناسه الأدبية، مذكرة ماجستير، المركز الجامعي العقيد آكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، 2011م، 2012م.

4- وئام رشيد عبد الحميد ديب: تقنيات السرد في الخطاب السردي الروائي العربي من فلسطين من عام 1994-2006م، إشراف: نبيل 54 خالد أبو علي، (أطروحة ماجستير)، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 1431هـــ/2010م.

❖ المراجع الأجنبية:

1- Figures-Gérard Genette: Figures III , Edition du seuil, paris, 1972.
2- Gerard Genette ,Figues1.Points.Seuil, paris, 1980.

- المواقع الاكترونية

1- Jean Marie Schaeffer. De l'imagination à la fiction www.vox.poetica.org 2018-06-10/ 14:30

https://www.aljabriabed.net/n33-2 يوم 2018/02/12.

3-عبد اللطيف محفوظ: عن حدود الواقعي و المتخيل، 18:30 - 14/03/2017 http://www .aljabriabed net.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان	
مقدمة	أ-هـ
مدخل: الو اقع والمتخيل من المفهوم الفلسفي الى التطبيق النقدي	
أولا- الواقع	**07**
1- الواقع في الدراسات النقدية	07
أ- الواقع لغة	07
ب- الواقع اصطلاحا	08
2- بين الواقع والواقعية	11
3- الرواية والواقع	28
ثانيا- المتخيل	30
1- المتخيل وتشكلاته في الفلسفة الغربية القديمة	30
أ- عند أفلاطون	30
ب- عند أرسطو	33
2- المتخيل في الدراسات الحديثة	36
أ- لوران جيني	**36**
ب- جان ماي شيفر	36
ج-كولردج	37
د- جيرار جنيت	38
3- الخيال والمتخيل في المنظور الانساني	**39**
أ-المتخيل السردي	40
ثالثا- علاقة الواقع بالمتخيل	42
الفصل الاول : الشخصيات الرو ائية	

أولا- مفهوم الشخصية الروائية	49
ثانيا- تصنيف الشخصيات	53
أ- تصنيف فلادمير بروب	54
ب- تصنيف غريماس	**54**
ج- تصنيف تدوروف	54
ثالثا- الشخصيات الواقعية في روايات الحبيب السائح(الموت في وهران، تماسخت)	55
1-الشخصيات الاشارية الواصلة	55
2-الشخصيات الاجتماعية ذات البعد الواقعي	66
رابعا- الشخصيات المتخيلة ودلالتها	90
1- الشخصيات المرجعية	91
أ- الشخصيات الاسطورية	91
ب- الشخصيات الثقافية	103
ج- الشخصيات التاريخية	107
د- الشخصيات الدينية	110
هـ- الشخصيات الإستذكارية	118
الفصل الثاني : الفضاء المكاني	
أولا: الفضاء الروائي المكاني:	132
1-مميزات الفضاء الروائي	**136**
أ- فضاء لفظي	136
ب- فضاء ثقافي	136

ج- فضاء متخيل	136
ثانيا: الفضاء الواقعي في روايات الحبيب السائح	137
1- رواية الموت في وهران	137
- مدينة وهران	**137**
- السجن	139
- البيت	142
- ملهى الميلومان	145
- الشارع	147
- مقهى الوداد	148
2- رواية تماسخت دم النسيان	150
- مدينة وهران	150
- الغرفة	154
- الرباط	156
- القطار	160
- تونس	163
- تلمسان	165
- البيت	167
- الشارع	170
- الحافلة	**173**
- سعيدة	**174**
- النادي	175

ثالثا: الفضاء المتخيل في روايات الحبيب السائح	176
1- رورايةالموت في وهران:	176
– حي صناناس	177
– المسكن الكبير	178
– القطار	180
– الجامعة	**181**
– المقبرة	182
– مكتب عاشور بونعايم	183
– المدرسة	185
– متوسطة عقبة	186
2- رواية تماسخت دم النسيان:	188
– الجزائر "شهلة الوطن الاخر"	188
– وهران الباهية	194
الفصل الثالث : الفضاء الزمني	
تمهيد	**200**
أولا- بنية الزمن الواقعي في الرواية	**202**
– الزمن اصطلاحا	202
ثانيا- اشكال بناء الزمن	**204**
1- البناء التتابعي للزمن	204
2- البناء الداخلي الجدلي للزمن	205
أ- البناء التداخلي المتصاعد	206

ب- البناء الدائري للزمن	206
ج-البناء التزامني	207
د- البناء التضميني	207
3- البناء المتشظي للزمن	207
ثالثا- بنية الزمن الواقعي في "الموت في وهران" و "تماسخت"	**208**
1-زمن القصة / زمن الحكاية	208
2-زمن الخطاب وخضوع المتخيل للمفارقة الزمنية	213
رابعا- تقنيات الحركة السردية	215
1-الترتيب الزمني	215
أ- الاسترجاع	216
ب- **الاستباق**	230
2- المدة	235
أ- تسريع السرد:	**236**
- الخلاصة أو المجمل	236
- الحذف	241
ب- **ابطاء وتيرة السرد :**	**248**
- المشهد	248
- الحوار الداخلي	249
- الحوار الخارجي	251
- الوقفة الوصفية	258
خاتمة	264
قائمة المصادر والمراجع	269

الملخص:

عالجت هذه الدراسة ثنائية الواقع والمتخيل في روايات الحبيب السايح (الموت في وهران، تماسخت) من خلال العوالم الشخصية والفضاء المكاني والزماني، انطلاقا من تقنيات السرد، وعرفت زمن القص وزمن الحكي؛ فالأول باعتباره زمن الواقع، والثاني كونه استراتيجية فنية جمالية تختصر الاحداث حينا وتوسعها حينا آخر، ونستنجد بفضاءات التخييل واعادة ترتيب الاحداث الواقعية بآليات جديدة، وصياغات خارجة عن المألوف تُنَفسُ الخاطر وتُريح النفس من ضيق الواقع (الموت في وهران، تماسخت) الى رحاب الخيال والجمال في ثوب معادل موضوعي يجعل المسكوت عنه مُخْبرا به، في تناسقية وانسجاميه تتمظهر أحداثها و فنياتها على مستوى الكتابة الابداعية

الكلمات المفتاحية: الواقع، المتخيل، الحبيب، السائح، السرد، تماسخت.

Abstract

This study tackled the binary reality and imaginary in the novels of Alhabib Sayeh (Death in Oran, Tamesekhet) through the personal worlds and spatio-temporal space. Starting from the narrative techniques, it knew the stories time and the narrative time ; The former is considred as the time of reality and the latter is being beautiful artistic strategy belongs to imagination and speech. Moreover, it sums the events once and it enlarges them once again, involving the spaces of imagination and reordering the realistic events with new mechanisms and out ordinary formulations which breathe the self and relieve the soul from the lise stress (Death in Oran, Tamesekhet) to the vastness of beauty and imagination in the sorm of objectivity and that makes what is silent about it in a from of coordination and harmony, whose events and techniques are occured at the level of creative writing .

Key words : Reality- Imaginary-Elhabib-Sayeh –Narration Tamesekhet