الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر (2)

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

الطفل في الرواية الجزائرية

روايات مرزاق بقطاش أنموذجا

أطروحة معدة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص: أدب حديث

إعداد الطالبة: محرزية عوادي

السنة الجامعية:
2014 م/2015 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر (2)

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

الطفل في الرواية الجزائرية

روايات مرزاق بقطاش أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص: أدب حديث

إعداد الطالبة: محرزية عوادي إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الحميد بورايو

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور: فاتح علاق	رئيسا
الأستاذ الدكتور: عبد الحميد بورايو	مقررا
الأستاذ الدكتور: محمد السعيد عبدلي	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور: عبد القادر عميش	عضوا مناقشا
الدكتور: علال سنقوقة	عضوا مناقشا
الدكتورة: يمينة بشي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2014 م- 2015 م

بسم الله الرحمن الرحيم

"وقل ربّ زدني علما."

إهداء

إلى روح طفل كبير

أخي حسين

طيب الله ثراه

حنينا واشتياقا إلى زمن نضير

شكر وعرفان

أتوجه بشكري وامتناني

إلى أستاذي الفاضل،

الدكتور عبد الحميد بورايو

تنويها بأخلاقه العلمية العالية

وإشادة بقبوله

الإشراف على هذه الأطروحة

مقدمة

لم يعد الطفلُ مجرد مراهق أو كائن في طريقه إلى مرحلة المراهقة بعد أن أصبحت مرحلة الطفولة، في عالمنا المعاصر، مرحلة وجود مهمة في ذاتِها ولِذاتها بل إنها إحدى مراحل الحياة المميزة والأكثر أهمية في بناء شخصية الفرد، لذلك يظل مجال الطفولة مجالا حيويا لدى كل شعب وكل أمة. وتكتسي القضايا المتصلة بعالم الصغار، اليوم، أهمية بالغة على الصعيد الوطني والدولي، وما الاهتمام المتزايد بهذه المسألة إلا دليل قاطع على الدور الكبير الذي تلعبه هذه الشريحة الاجتماعية في تحديد مستقبل الشعوب والأمم؛ فإن هي نشأت وترعرعت في محيط يتوفر على أساسيات الحياة اللازمة فإن الغد، حتما، سيحضن جيلا مقبلا على الكد والعمل تحقيقا لتقدم البلاد، وضمانا لرقي المجتمع وازدهاره. ولا أظن أننا نجانب الصواب إذا قلنا: إن الإصلاح الفعلي للإنسان باعتباره كِيانا ماديا وجملة من الرموز الأخلاقية، لا يتأتى إلا إذا وقع إعطاء الطفولة ما تستحقه من حماية ورعاية وتهذيب، وتوفير الوسائل المادية والمعنوية لتنشئتها، وسنّ القوانين الحامية لها، الضامنة لكافة حقوقها.

إن الاهتمام بالطفل هو، في حقيقة الأمر، اهتمام بالإنسان عموما؛ فالتنمية بمفهومها الواسع تقوم أساسا على حسن استثمار وتوظيف الموارد البشرية التي تمثل الطفولة منطلقها ومخزونها الأساسيَ وزادَها الذي لا ينضُب. ومن هنا، نشأت في العصور الحديثة مفاهيم جديدةً كمفهوم حقوق الإنسان، والمرأة وقضاياها، والطفولة ومشاغلها. وأنجزت أبحاث ودراسات متعددة الاهتمامات والمشارب والمناهج في موضوع الطفل والطفولة أكدت، كلّها، قيمةَ هذا الكائن الصغير، والدور المنوط بالأسرة والمدرسة والمؤسسات التربوية والثقافية عموما في تأهيله، وجعله، بالفعل، رجل الغد المتكامل. ووصل هذا الاهتمام إلى ميدان الأدب، فاتخذ حضور الطفل وتجلياته في الآداب المختلفة أشكالا شتى، وأبعادا متعددة، على وجه التحديد، منذ القرن الثامن عشر الميلادي في الثقافة الغربية.

أما حضور الطفل في الأدب العربي عموما، فقد ظل، حتى الأمس القريب، في حكم القضايا التي لا يُفكر فيها والتي لا يُعار لها الاهتمام اللازم على الرَغم من أهمية هذا الموضوع، وثراءِ صورة الطفل وغناها؛ إذ بإمكانها أن تعبر عن مجموعة من الخصائص الجمالية والتشكيلات الدلالية التي يحققها وجود الطفل في العمل الأدبي، الشعري والسردي.

وكان ينبغي أن ننتظر القرن العشرين ليتغير هذا الواقع، ويخرج الحديث عن الطفل من دائرة الصمت، ليصبح كلّ ما يقال في شأنه من قَبيل المفكَر فيه، فغدا بذلك موضوعا ملازما للإبداع بعد أن أُقصِيت صورته ردحاً طويلا من الزمن، يشهد على ذلك عدد الأعمال التي اتّخذت من الطفولة منبرا أو ذريعة نُقل من خلالها المرغوب فيه، أو المسكوت عنه، أو باعتبارها موضوعا فنيا صِرفا لارتياد عوالم غامضة وفضاءات ساحرة.

وفي سياق جدلية حضور الطفل وتجلياتِها المختلفة والمتنوعة في الأعمال الإبداعية الجزائرية يتنزل عملنا الموسوم: (الطفل في الرواية الجزائرية روايات، مرزاق بقطاش أنموذجا). ونحن في هذا البحث معنيون بتقصي حضورِ الطفل في الرواية الجزائرية، وفي أعمال مرزاق بقطاش على وجه الخصوص. فمن المعلوم أن لهذا المبدع تجربة طويلة في الكتابة الروائية بدأها منذ سبعينيات القرن العشرين، تجلى في بعضها، خاصة، في بواكيرِها حضور واضح لعالم الطفولة؛ فكان الطفل شخصية محورية ومكوِنا مهمّا من مكونات السرد في هذه الأعمال. وقد حفّزنا إلى البحث في صورة الطفل، في هذه الروايات، غنى هذه الصورة وخصوبة دلالتها، وأهمية القضايا المتصلة بها، وما يمكن أن تكشف عنه الدراسة المتأنية والتحليل الواعي من السمات المميزة لها.

لقد كان لأطفال الجزائر دورلا يخفى في إنجاح ثورة من أكبر ثوْرات التحرر في العالم الحديث، إذ وقف هؤلاء، دائما، في مقدمة المظاهرات المنددة بالمحتلين، والمطالبة بالاستقلال والكرامة والحرية، ورفعوا على أكتافهم الغضة الأعلام الوطنية عبر

التظاهرات المناهضة للاستعمار، بل إنّ منهم من شارك في الحرب كفدائي، ومنهم من انضم إلى صفوف المجاهدين في أعمار مبكرة نسبيا، ومنهم من كان ضحية للفقر واليتم والتشرد وحتى الموت. ومن هنا، لم يكن من المستغرب أن تخصص لهم مساحات مهمة في فضاء الأدب القصصي والروائي الجزائري، وأن تتبدى صور الطفولة بإشراقاتها الجميلة، ولكن أيضا، بأحزانها وأشجانها القاتمة.

إن حضور الطفل في العمل الأدبي يشكل مجموعة من الخصائص الجمالية و يكشف عن تشكيلات دلالية وفنية يحققها وجوده في النص الأدبي. وهذا التحقق الفني والجمالي يحدث عبر مستويات عديدة كارتباط الطفل ببناء الشخصية وعلاقته بتطور أحداث الرواية، وتأثيره في فنية اللغة الروائية. وعن طريق الخطاب الروائي تدخل صورة الطفل مجال التداول الرمزي واللغوي والاجتماعي، فتصبح الطفولة قابلة للتحول إلى علامة ضمن نسَق من الماهيات والاختلافات.

واخترنا الرواية، لأن هذا النوع الأدبي الممتع استطاع، اليوم، أن يحتل منزلة خاصة، ومكانة بارزة بين الأنواع الأدبية المختلفة، بل نكاد نَجْزِم أنه صار أهمَها في الأدب العربي الحديث عامة، والجزائري منه خاصة، لقدرة هذا النوع من الأدب على تمثل مشاغل العصر واحتواء هموم الناس وهواجسهم، بالإضافة إلى ما ينطوي عليه النص الروائي من ضروب المرونة والتنويع شكلا ودَلالة حيث لا تقف موانعُ الزمن وعراقيلُ التغيير في سبيل تطوره وتلونه ولا تحولُ هذه أو تلك دونه ودون المتلقي حيثما كان.

وكأن الجنس الروائي لمرونته جنس أدبي متجدد على الدوام. فقد تطورت الرواية العربية خلال النصف الثاني من القرن العشرين تحديدا، وتصدرت بذلك المشهدَ الإبداعي على نحو لم يحدث من قبل باعتبارها نوعا أدبيا نثريا يصلح لمعالجة مواضيع كثيرة متشعبة تتصل بالحياة في مجالاتها المتعددة، وهي قادرة على تصوير مشاغل الواقع بطرق فنية متنوعة؛ لذلك غدت الأكثرَ حضورا والأكثرَ مقروئية من خلال ارتفاع

معدلات الإبداع الروائي بين الكتّاب، وارتفاع معدلات الاستقبال أو التلقي بين القراء، واستحق عصرنا أن يوصف بـ(عصر الرواية).

أما اختيار الرواية الجزائرية مجالا للبحث، فمرده إلى أسباب موضوعية تتعلق بتطور هذا الجنس الأدبي في بلادنا، خلال مرحلة قصيرة وتعدد الإنتاج الروائي باللغتين: العربية والفرنسية، بل إن شهرة بعض هذه الأعمال تعدت الحدود الإقليمية وترجمت إلى لغات كثيرة ونالت جوائز مهمة، ما أهلّها لانتزاع مكانة مرموقة بين المنجز السردي العربي، والإنساني بما يُعلن عن تجذر النوع في بلادنا؛ فالرواية هي أقرب أنواع الأدب إلى نبض حياتنا بتعقيداتها وجدلياتها ومفارقاتها بما حفَلَت به من مضامين متنوعة، ومنها موضوعة الطفل والطفولة التي اخترقتها إن في الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية أو نظيرتها التي استعملت لغة الضاد أداة للتعبير.

إن البحث اختيار في الموضوع وفي طريقة العمل أي المنهج المعتمد ونحن اخترنا دراسة الطفل، باعتباره شخصية فاعلة في عالمي الخطاب والحكاية في الرواية الجزائرية وفي روايات بقطاش على وجه الخصوص؛ وهو نتاج دافعين؛ دافع ذاتي يتعلق بميل شخصي لما يحيط بعالم الأطفال والطفولة، وبمجال الرواية، ودافع موضوعي مرده الاهتمام المتنامي بقطاع الطفولة على جميع الأصعدة وفي الميادين المختلفة، ما كان له الأثر الواضح في بروز مجموعة من الأعمال والإنتاجات الجامعية تهتم بكل ما يحيط بالطفل وبعالمه.

ثم إن موضوع الطفل في الرواية يعتبر من الموضوعات الجديدة في الأدب العربي عامة، والجزائري خاصة، ونظرا لعدم تعمق البحوث في دراسة الطفل بكل خصائصه في الخطاب الروائي الجزائري وجدنا من الضروري الوقوفَ على هذه المسألة ومحاولةَ فك رموزها. فغايتنا الأولى التوسعَ والتعمقَ مع الإضافة ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

أما اختيارنا (روايات بقطاش) مَتْنا للبحث فمرده أن هذا الكاتب يمثل جدية كبيرة في الكتابة الأدبية الجزائرية من القصة إلى المقالة إلى الترجمة، وقد احتلت الرواية مرتبة كبيرة في اهتماماته، وتمكنت أعماله من مواكبة حركية الواقع الجزائري خلال مسيرة طويلة بدأت منذ منتصف سبعينيات القرن العشرين و لا زالت مستمرة إلى اليوم، كما أن رواياتِه خصّت الخطابَ الطفولي بقدر من الاهتمام غير خفي، فهي تمثل أنموذجا مهما للبحث في صورة الطفل، وحضوره الفني، وتنوع صوره واختلافها ما يغري بتحليلها. فصورة الطفل والطفولة ليست منفصلة عن تجربته الإبداعية بمختلف جوانبها وأبعادها، كما أنها تمكنت من مواكبة حركية الواقع ومن التقاطع معه، وقد حرصنا على أن تكون شبكة التحليل نابعة من واقع المدونة منبثقة عنها حتى لا يكون البحث مجرد إسقاط أو تعسف على نصوصها.

تسعى هذه الدراسة إلى إبراز حضور الطفل في الرواية الجزائرية، وأثره في البناء الروائي وفي تشكيلها الفني. وكيف نظر الكاتب الجزائري إلى الطفل؟ وكيف تشكل النموذج الطفلي في وعيه؟ وما عناصر هذا التشكيل وما مكوناته؟ وتستمد الدراسة مقولاتها برصد الصورة الطفولية في أعمال الروائي مرزاق بقطاش أساسا، ومحاولة استخراجها واستنباطها.

عمدنا في بحثنا إلى المداخلة بين مجموعة من المناهج الحديثة قصد الاستفادة مما توفره من معطيات ومنجزات عملية، ومن حرية القراءة والاستنتاج والاستقراء. وبالنظر إلى طبيعة الموضوع، اعتمدنا على منهج بنيوي يقوم على الوصف والتحليل ينفتح على السياقات النفسية والاجتماعية والنقدية بغية الوصول إلى فهم أعمق وأدق لصورة الطفل في هذه الروايات ومتابعة تطورها من خلال تطور الروايات فنيا. كما اهتدينا، في دراسة الخطاب الروائي، إلى مستوى بناء الأحداث وجريانها في الزمان والمكان والشخصيات التي أثّثت ذلك الفضاء، موظّفين مقولات بعض أعلام السرد

الحديث بشكل عام، وموضّحين أن المكونات التي تحقق البنية هي نفسها التي تحقق المعنى.

يقوم عملنا على قسمين اثنين؛ نظري وتطبيقي. فمنطلقه مدخل تمهيدي حاولنا، من خلاله، أن نحدد بعض المصطلحات كمفهوم الطفولة وخصوصيتها، ومكانتها عند الشعوب القديمة، وتحول النظرة إليها في العصر الحديث ما ساعد على بروز هذا المفهوم وتطوره، وسمح بدخوله عوالم متعددة كعالم الأدب الذي غُيِّب عنه لمدة طويلة. فالتمهيد يحاول أن ينزل المسألةَ في إطارها ويحيطَ المطلّع على البحث بشيء من التوضيح، ويبتَ في مسألة الطفل باعتباره شخصية رئيسية في العمل الروائي والدور الذي تلعبه في عالمي الحكاية والخطاب.

أما الفصول الإجرائية فأربعة؛ حرصنا في الفصل الأول منها على تعريف مفهوم الطفل والرواية، وتطرقنا إلى حضور الطفل باعتباره شخصية روائية في الرواية العالمية والعربية، والرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، فأشرنا إلى بعض الأعمال التي حضر الطفل فيها باعتباره مكونا قصصيا رئيسيا. أما الرواية المكتوبة باللغة العربية، والتي تبلورت ملامحها الفنية خلال سبعينيات القرن العشرين، فهي لا تختلف عن نظيرتها في توظيف شخصية الطفل فكان له في العديد منها مكانةٌ متميزة.

وخصصنا الفصل الثاني للحديث عن حضور الطفل في روايات مرزاق بقطاش من خلال الإلمام بالأبعاد الجسدية والنفسية والاجتماعية والثقافية لهذه الشخصية علّنا نجد في بعض خصائصها وطرق عرض السارد لها ما من شأنه أن ينير طبائع العلاقات التي تشد وثاق النص المتمحور حولها، وتحكم نظمه سواء من خلال التلفظ أو الفعل. كما أننا تطرقنا إلى مسالة توظيف الطفل باعتباره رمزا من خلال جملة من المحاور.

أما الفصل الثالث فخصصناه للتشكيل السردي لصورة الطفل في روايات بقطاش على مستوى الحكاية بتتبع القرائن النصية التي ترصد تفاعلات الشخصية (الطفل) ببقية

الشخصيات سواء أكانت من عالم الكبار أم من عالم الصغار، كما حددنا علاقتها بالآخر(المستعمِر) الذي شكل جزءا هاما من العالم الروائي لهذه الأعمال؛ إلى جانب علاقة هذه الشخصية بالمكان الذي يلعب دورا كبيرا في تحديد طبيعة الطفل وميولاته من خلال انغلاقه أو انفتاحه، ثم تطرقنا إلى علاقة الطفل بالزمان. وهي العناصر الضرورية لتشكيل الحكاية لأنها من الأسس التي يقوم عليها بناء العالم الروائي.

وعرضنا في الفصل الرابع والأخير لعلاقة الطفل بمقومات الخطاب، فبحثنا في علاقته بالسارد وأنماط الخطاب وصيغه وأنواع الرؤية وطبقات اللغة. كما تناولنا في هذا الفصل، تقنيات الكتابة في نصوص المدونة والتي يوظفها الكاتب في رواياته من سرد ووصف وحوار. وأنهينا البحث بخاتمة تضمنت جملة من الاستنتاجات والملاحظات توصلنا إليها من خلال قراءتنا للمدونة، أتبعناها بثبت للمصادر والمراجع.

مدخل

تحولات النظرة إلى الطفولة

1-تمهيد

2- الطفولة في المجتمعات القديمة

3- مفهوم الطفولة في المجتمعات الحديثة

1-تمهيد:

للطفولة دور حاسم لا ينكر في بناء الشخصية الإنسانية وتأثيرها في المراحل اللاحقة من حياة الفرد، خصوصا السنوات الخمس الأولى منها، وإن كانت قصيرة، لكنها على درجة كبيرة من الأهمية، فيها تنمو شخصية الطفل وتستقر أسس التربية، وتتكون العادات والاتجاهات والمعتقدات. فالطفولة من أدق مراحل الحياة وأخصبها بالتجارب وأغناها بالخبرات، ضِمْنها تتكون اللبنات الأولى للشخصية الإنسانية، وتُكتسب معظم الانفعالات بما يترك أثرا بالغا في مسار الحياة.

ويؤكد علماء التربية أن شخصية الطفل تتكون بنسبة 90% في مرحلة الطفولة المبكرة، وأن أثر هذا التكوين يبقى ملازما للطفل في مختلف مراحل حياته، يقول المربي الألماني فروبل Friedrich Fröbel* (1782-1852) ((إن حياة الإنسان بكاملها حتى رمقه الأخير سواء كانت صافية أو قاتمة، هادئة أو مضطربة، عاملة أو خاملة، خصبة أو جرداء تستمد ينبوعها من الطفولة.))([1]) فما الطفولة؟ وما خصائصها ومميزاتها؟

إن أول ما يصطدم به الباحث وهو يروم وضع تعريف لمفهوم الطفولة مسألة الحدود Limites أي متى تبدأ ومتى تنتهي الطفولة؟ ليس هناك، دون شك، إجابة واحدة عن هذا التساؤل. فقضية الطفولة شائكة ومتشعبة نظرا للأبعاد الحضارية التي يثيرها هذا المفهوم الذي ظلت حدوده تتغير عبر الأزمنة، وقد أظهرت أعمال فيليب أرياس Philippe Ariès * أن تعريف الطفولة هو معطى تاريخي يرتبط بعوامل اجتماعية واقتصادية وأيديولوجية تتم صياغته من قبل المجتمع ويرتبط بالواقع المعيش للفرد، ولا

---

[1] - قاسم بن مهني، أدب الطفل والترغيب في مطالعته،ط1، دار العلماء تونس: 2010، ص6.

*- فريدريتش فروبيل (1782-1852) مفكر ومربٍ ألماني من أهم إنجازاته فكرة "رياض الأطفال" ويعتبر مؤسسها، عرف بنظرياته حول التعليم المدرسي التي قام بتطبيقها في مدرسة خاصة أنشأها تحت اسم "المعهد العام الألماني للتعليم" انظر Le Petit Larousse illustré, 2009, p 1339.

* فيليب أرياس، (1914-1984) صحفي وكاتب ومؤرخ فرنسي، اشتهر بدراسته عن (الطفل والعائلة في النظام القديم) (1960) وكذلك كتابه(الإنسان أمام الموت) (1977) انظر Le Petit Larousse illustré, 2009,p 1130.

يمكن ضبطه وتحديده إلا بوضعه في الإطار الزماني والمكاني والبيئة التي تنتجه. فالأفكار التي تتكون عن الطفولة لا يمكن فصلها عن مشروع المجتمع في فترة أو فترات تاريخية معينة، ذلك أن مقومات صورة الطفل تتشكل ضمن تركيبة ذات بنى مترابطة ومتداخلة.([1])

فالطفولة في تعريفها البسيط مرحلة عمرية من مراحل الحياة تمتاز بكونها مرحلة نمو إذ تتزامن نهايتها بانتهاء فترة نمو الطفل حين يبلغ مرحلة النضج.([2]) وبالرغم من بساطة هذا المفهوم يظل مصطلح "طفولة" ملتبسا في الأذهان مكتسيا بعض الغموض، متغيرا تبعا للوظائف التي تقدمها السياقات والنظريات والعوامل الاجتماعية.([3]) حتى إن بعض المعاجم عرَّفت الطفولة بكونها مرحلة عمرية تمتد من الولادة حتى نهاية سن المراهقة، وبالتالي فهي تنتهي قبل نهاية نمو الفرد وهو ما لا ينطبق كليا مع التعريف السابق.([4])

وإذا اعتبرنا المراهقة فترة من فترات الطفولة ناظرين إلى أن بداية سن المراهقة ونهايتها مسألة نسبية تقديرية وليست فترة ثابتة موحدة لدى كل الأطفال، نظرا للفروق الفردية التي تميز كل طفل عن الآخر، فإننا نجد أنفسنا أمام مفهوم ضبابي وملتبس. لذلك تحاشت أغلب المعاجم المتخصصة تقديم تعريف محدد للطفل، وحددتها أخرى باعتبارها وظائف ومراحل وعمليات نمو.([5]) ومن ثم يصعب تحديد عمر الطفولة أي متى تبدأ ومتى تنتهي، خاصة في المجتمعات التي يشغل فيها مفهوم (الطفل) وظيفة فاعلة على المستوى الاجتماعي والثقافي والأخلاقي والرمزي.([6])

---

[1] - عبد القادر بن الشيخ، مدخل إلى الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني الموجه للطفل، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، السنة الخامسة عشرة، ع21، سبتمبر 1991، ص 122.

[2] - مريم ناجي، الطفل في الحكاية الشعبية الخرافية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منوبة، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، قسم اللغة والآداب العربية، ص 10.

[3] - أحمد فرشوخ،الطفولة والخطاب صورة الطفل في القصة المغربية القصيرة، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء: 1995، ص 41.

[4] - مريم ناجي، الطفل في الحكاية الشعبية الخرافية، ص 10.

[5] -أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب، ص 41.

[6] - نفسه، ص 41.

وتتميز هذه الفترة من عمر الفرد بسرعة التحولات الطارئة عليها، فالقول بأن الطفل((كائن ينمو)) أو"فلان يكبر" أو هو "بصدد الكبر" أمر بديهي، ولكن وفق أي معيار تتم عملية النمو أو قيس الكبر. فالطفل أصغر من الشاب وأصغر من الطفل الذي يكبره سنا([1]) وإذا كانت كثير من الدراسات تحدد الطفولة فيما بين السنة الأولى وسن الخامسة عشرة، فإنها تختلف حول تحديد عدد المراحل النهائية، وفي الأساس الذي ينبني عليه التقسيم، فضلا عن إشكالية التعميم لتباين شروط النمو من طفل لآخر([2]) ومن هنا تبدو نسبية هذا المفهوم فلا يتوضح معنى الطفل والطفولة بل يزداد تعقيدا وغموضا. ويبقى المفهوم مرتبطا بخصوصيات المجتمع الثقافية والعقدية، وتباين النظريات والسيكولوجيات المخصوصة.

وكما أن مفهوم الطفولة تلفه الضبابية واللبس، فإن التعامل معها ظل لفترة طويلة– ملتبسا قائما على النظرة الدونية والخضوع للرقابة الصارمة وضروب القمع والإقصاء. واعتبرت فترة قصور يمارس فيها الراشد السلطة وحب الامتلاك في محيط مغلق ملئ بالحواجز باسم الحماية والرعاية. ومن هنا يظهر أن مصطلح "طفل" لا يعني الفترة العمرية للطفولة، فقط، بما أنه يرتبط، أيضا، بعلاقة "الأبوة" و"الأمومة" و"البنوة". فقد يمتد بالنسبة للأهل إلى أكثر مما هو محدد عمريا أو علميا.([3])

فهذه المرحلة من عمر الإنسان لم يكن يُنظر إليها على أنها مرحلة متميزة عن مرحلة الراشدين، أو أن يتمتع خلالها الطفل بـ"شخصية مستقلة عن شخصيتهم بل باعتباره كهلا مصغرا أو راشدا صغيرا un adulte en miniature له ما للكهل، وعليه ما عليه، فقدراته واستعداداته النفسية والعقلية تعتبر مكتملة لا يتطلب الموقف إلا ملأها

---

[1] --مريم ناجي، الطفل في الحكاية الشعبية الخرافية، ص 11. وانظر لمزيد التوسع عبد الرزاق جعفر، أدب الأطفال ((د.ط) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق:1979)، ص25.

[2] - أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب، ص 42.

[3] - محمد مصطفى القباج، الطفل المغربي وأساليب التنشئة الاجتماعية بين الحداثة والتقليد، philomartil.arabblogs.com

بالمعلومات والأفكار الجاهزة.([1]) وعُدّت نفسه صفحة بيضاء يمكن أن ينقش عليها الكبار ما يريدون دون مراعاة لقدرات هذا الكائن الصغير، أو إدراك حاجاته الجسدية والنفسية أو الاهتمام بالمهارات الأدائية والسلوكية التي يمكن أن يحصل عليها بعيدا عما يريده منه الكبار.([2]) ولا باعتباره كائنا علائقيا Relationel يخضع لتفاعلات نفسية واجتماعية وثقافية متداخلة تميزها خصوصيات المرحلة النمائية التي يحياها.([3])

ويبدو أن الأمم المختلفة قد مرت بمراحل تاريخية وفكرية غلب عليها الكفاح من أجل البقاء، ودّرإ المخاطر المختلفة التي كانت تهدد وجودها المادي والمعنوي، فلم يحتل الأطفال مركز الصدارة بالقياس إلى الاهتمام بالراشدين؛ بل كانوا ((يشبون على هامش المجتمع. يربون بالخبرة والتجربة. يصابون بالمرض فيشفون أو يموتون. يلعبون في الطرقات والدروب مع بعضهم أو مع الحيوانات فيكتسبون ويستفيدون. ولم يكونوا يلقون من الراشدين الكبار إلا النهي والزجر والعقاب بأنواعه.))([4]) فلم تنظر المجتمعات الإنسانية القديمة إلي الطفل، إلا بالقدر الذي يؤهله لكي يكون قادرا على تحمل مسؤوليته تجاه المجتمع الذي نشأ فيه، والمشاركة في بناء حضارته، وحمايته من أعدائه أو فرض سلطانه على الآخرين، ومن ثم كان أسلوب المجتمعات في تنشئة الطفل يختلف خشونة ولينا تبعا لاختلاف المسؤولية المنتظرة من الجيل الجديد.([5])

لقد كان الأطفال في المجتمعات القديمة التي لا تفرق بين التربية والتعلم حسب أرياس– يرتبطون بحياة الكبار منذ سن مبكرة، يقاسمونهم أعمالهم وألعابهم، بل إنهم لا يجهلون شيئا من تلك الحياة ، وكانوا يزاولون أعمالا تفوق، في الغالب، قدراتهم

---

[1]--مصطفى حدية ، الطفولة والشباب في المجتمع المغربي، (د.ط) شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط:1991، ص57. وانظر Odile Bouchard, le personnage de l'enfant dans la narrative hispano-américaine, www.redalyc.org/pdf

[2]- عيسى الشماس، القصة الطفلية في سورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق: 1996، ص19.

[3] - أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب، ص43.

[4] - عبد الرزاق جعفر، أدب الأطفال، ص 76.

[5] - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ط2، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة: 1982، ص 39.

وطاقاتهم.([1]) حتى إن ثيابهم في الرسومات حتى القرن الثامن عشر– لم تكن إلا مسخا عن ثياب الراشدين([2])، وإن موت طفل في حضن العائلة لا يمثل حدثا فاجعا ولم يكن ليثير لوعة أو حزنا.([3]) فالطفل"المتعلِم" Apprenti في بعض هذه المجتمعات (القرون الوسطى) ينتزع من عائلته الأصلية ليوضع منذ سن مبكرة، ضمن عائلة أخرى، حيث يكتسب المعرفة من خلال التطبيق اليومي، فعلاقة البنوة لم تكن إلا انعكاسا للوضع، وكانت الأسرة واقعا أخلاقيا واجتماعيا أكثر منه واقعا وجدانيا.([4])

لذلك فإن الطفولة لم ينظر إليها كمرحلة إيجابية ومتميزة في حياة الفرد، لها من المميزات ما لا يقاس بالضرورة بميزات الكهل؛ ولم تكن لتحظى بالرعاية الضرورية. وظل الأمر كذلك حتى القرن الثامن عشر حين أخذ المفهوم في التبلور والبروز بصفة جلية داخل الطبقات البورجوازية.([5]) لتصبح الطفولة حياة قائمة بذاتها وحالة نمو لا بد من اكتمالها، فهي الحالة الإنسانية التي عليها تتوقف حالات النمو في المراحل العمرية التي تليها، فحياة الإنسان متداخلة الأطوار ويجب أن يعيشها جميعا بكل امتلاء.([6]) فهي ليست فترة انتقال من الضعف إلى القوة فحسب، بل فترة تأسيس لتلك القوة أو ترسيخ لذلك الضعف أيضا. ويقصد بالقوة أو الضعف الجانب المعنوي أكثر منه الجانب المادي، بما يتضمنه من انفعالات وأحاسيس وأفكار.([7]) فالطفولة في الأساس، إنما هي هي تعبير اجتماعي وتصور لحقيقة بيولوجية من أسمى أهدافها المحافظة على الطفل والمساعدة على تنميته وتطويره على جميع الأصعدة.

---

[1]-Marina Bethlenfalvay, Les visages de l'enfant dans la littérature française duXIXème siècle, librairie Droz, Genève 1979, p14.

[2] - دونيز اسكربيت، (د.ط)، تر: نجيب غزاوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق:1988، ص7.

[3]-Nathalie Prince,La littérature de jeunesse pour une théorie littéraire, collectionU,lettres,Armand collin, Paris2010, p28-29.

[4]-Odile Bouchard, Le personnage de l'enfant dans la narrative hispano-américaine,www.redalyc.org.

[5] - أحمد شبشوب، علوم التربية، (د.ط) الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب، تونس: 1991 ص 92.

[6] - محمود قمبر، ذاتية الطفل والنظرية التربوية في الإسلام، علوم التربية، ص 104.

[7] - سليمة عكروشي، صورة الطفولة في الشعر العربي القديم، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة الجزائر2، قسم اللغة العربية وآدابها، 2012-2013، ص 7

إلا أن ما يعكسه تاريخ الطفولة ينبئ أن هذه المرحلة لم تكن لتحظى بأهمية خاصة في كثير من الحضارات القديمة([1]) فقد تجاهلت هذه المجتمعات الأطفال، بل كانت تنزع إلى أن تعرقل نشاطهم العفوي الطفولي، وتدفعهم إلى أن يكبروا وينضجوا في عجالة وتسرع. ولم ينظروا إلى هذه المرحلة بصفتها مشروعا إنسانيا إذا ما وُضعت في ميزانها الصحيح، أو مرحلة أساسية من مراحل النمو تتأثر بمجموعة من المؤثرات كنوعية التنشئة التي يتلقاها الطفل.([2])

وتتعلق عملية التنشئة بالتربية التي ما هي إلا عملية تعلم لأنماط سلوكية مختلفة، فوجود المجتمعات الإنسانية وبقاؤها واستمرارها رهن عملية النقل الثقافي، بانتقال عادات العمل والتفكير والشعور من الكبار إلى الصغار. فالطريقة التي يعامل بها مجتمع ما أطفاله والصورة العامة التي تعكسها ثقافته، بدمجه أو إقصائه لظِل طفولته، تكشف عن رؤيته لذاته. ونستطيع أن نحكم على العمق الإنساني لأي حضارة ودرجة تمدنها من خلال رؤيتها للطفولة.([3]) كما أن ((الطريقة التي يتصور بها مجتمع ما الحياة، رهينة النظام الاقتصادي والاجتماعي الذي يخضع له هذا المجتمع.))([4]) لذلك كان بروز مفهوم الطفولة باعتبارها مرحلة متميزة من الحياة في المجتمعات الغربية استجابة لظروف اقتصادية واجتماعية.

لقد ظلت صورة الطفل والطفولة مرتبكة مترددة بين التعريف والتنكير، والحضور والغياب موصولة بمركز السلطة تابعة لها، ممنوعة من كل إبداع ومن كل اختلاف؛ فالطفل في وضعه الإشكالي–في مخزون اللاشعور الجمعي– قاصر يحتاج إلى التربية والإرشاد، نعلّمه ولا نتعلم منه، نرشده ولا نسترشد به. فكانت الطفولة نتيجة الضغوط السلطوية الموروثة، لحظة فارة ومصَادَرة في حياة الفرد، سرعان ما تنقضي لتبقى آثارها

---

[1] - أحمد شبشوب، علوم التربية، ص91.

[2]-Marina Bethlenfalvay, Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIXème siècle, p13-14.

[3]-Ibid, p13.

[4] - أحمد شبشوب، علوم التربية، ص 91-92.

عالقة بالذاكرة كزمن معطل في أغلب الأحيان.([1]) فكيف تصورت هذه المجتمعات الطفولة والطفل؟

2-واقع الطفولة في المجتمعات القديمة:

لم يُعِرْ العالم القديم الطفولة ما تستحقه من اهتمام، ولم يظهر تصور واضح لمراحلها وحاجاتها، فاختلفت النظرة إليها من عصر إلى آخر حسب طبيعة هذه المجتمعات وفلسفاتها. فلكل مجتمع مناخاته الطبيعية وخصوصياته الثقافية والعقدية، وبكل ذلك ترتبط النظرة إلى الطفولة. لكن يبدو وأنها تتفق مع مبدأ عام قائم على إهمال الطفل وعدم الاعتناء به، وتجاهل أهم مراحل الحياة الإنسانية.

لقد وجد الطفل في المجتمعات القديمة- حيث لا قيمة إلا للكهل المكتمل والمنتِج اقتصاديا- الكثير من اللامبالاة وصولا إلى عدم قبوله في الوسط الاجتماعي باعتباره مستهلِكا لا يقدم شيئا مقابل طعامه وشرابه. لذلك لم تهتم الأمم ذات الحضارات الراسخة والآداب الرفيعة بتسجيل حياة الطفولة أو آداب أطفالها لذاتهما، وما وصلنا منها إلا القليل النادر، وكان متصلا بعمل من أعمال الكبار.([2]) لاأسباب منها انشغال الراشدين بأنفسهم، أو هيمنة النظرة القاصرة للطفل، وقد تعود إلى ندرة الكتابة أو انعدامها عند بعض الشعوب.([3])

ويستثني بعض الدارسين مصر القديمة التي يبدو-فيما وصل إلى العالم الحديث من آثارها- أنها كانت الوحيدة بين الأمم التي سجلت حياة أطفالها وأدبهم، سجلتهما في نقوش وصور على جدران المعابد والقصور والقبور، وكتبتهما في برديات بقيت على مرّ السنين تدلنا على أن الأطفال كانوا كما هم الآن لا تختلف تصرفاتهم عن تصرفات

---

[1]-Marina Bethlenfalvay, Les visages de l'enfant dans la littérature française duXIXème siècle op.cit, p15.

[2] - انظر،علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 40.

[3] - عبد العزيز المقالح، الوجه الضائع: دراسات عن الأدب والطفل العربي (ط1؛ بيروت: دار المسيرة، 1985)، ص7 .

أطفال عصرنا الحديث، ولا تفترق كثير من ألعابهم عن ألعاب أولادنا مع ما بين العصور القديمة وعصرنا الحديث من تباين واختلاف كبيرين.([1]) كما سجل تاريخ مجتمع وادي الرافدين وجود أدب طفولي في شكل أساطير وتراتيل وأمثال وحكم وشعر.([2])

وتبلورت النظرة القاصرة للطفل والطفولة في آراء الفلاسفة والمفكرين؛ إذ اعتبر أرسطو، رغم واقعيته الفكرية، الطفولة ((مستودعا للنفس الشهوانية غير العاقلة والمفضية إلى الشقاء))([3])، وقال بالطبيعة الطيعة للطفل، وعدّه إنسانا بالقوة لم تتشكل نفسه بعد بصورة النفس الإنسانية كما نجدها لدى الكهل المكتمل. ووجد فيها القديس أوغستين St Augustin * مسكنا للإثم والخطيئة، وهي عند بوسوي Bossuet * "حياة حيوان" فهي ((مرحلة إنسانية بعيدة كل البعد عن مفهوم الإنسانية المثالية)) ورأى فيها الفيلسوف الفرنسي روني ديكارت René Descartes (1596–1650) تجربة ضلال.([4])

ورغم الإشعاع العلمي والمعرفي للحضارة الإغريقية فإن بعض مدنها كأسبرطة وأثينا استنت قوانين للتخلص من الأطفال ذوي العاهات أو المشوهين، وقتل ضعفاء البنية.([5]) واتسمت النظرة إليهم بكثير من القسوة والعنف. فقد((كان الإسبرطيون في اليونان القديمة يتركون أطفالهم بعد ولادتهم عراة ليلة كاملة على قمم الجبال، حتى لا يبقى على قيد الحياة منهم إلا الأقوياء الجديرون بأن ينتظموا في جيش إسبرطة العظيم، ثم ينشئونهم تنشئة عسكرية خشنة ليكونوا فرسانا مقاتلين.))([6]) فسقراط يعتقد أن قيمة

---

[1] - انظر علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 40.

[2] - نفسه، ص 120.

[3] - أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب: صورة الطفل في القصة المغربية القصيرة، ص 13.

*- القديس أوغستين Augustin d'Hipponne أو St Augustin (354-430) فيلسوف ولاهوتي مسيحي من أصول بربرية، من أهم آثاره "الاعترافات" .Le Petit Larousse illustré 2009,p1140.

*- بوسوي Jacques Bénigne Bossuet (1627-1704) رجل كنيسة و واعظ وكاتب فرنسي، جعل منه عمله (Sermons oraisons oratoires) أحد أشهر كتاب الكلاسيكية .Le petit Larousse illustré 2009, p 1181

[4] -أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب: صورة الطفل في القصة المغربية القصيرة، ص13.

[5] - أحمد شبشوب ،((-إشكالية مفهوم الطفولة في التراث العربي الإسلامي))، الطفل والتراث، فعاليات ندوة مغاربية بالمنستير: 25-26 أفريل 1992 (ط1؛ تونس: دار سحر للنشر، 1993)، ص 12.

[6] - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 39.

كل شيء تقدر بمدى صلاحيته لأداء وظيفته على الشكل الأكمل. أما أفلاطون فدعا إلى وجوب التخلص من هؤلاء، في جمهوريته حفاظا على نقاء العنصر البشري، إذ رأى فيهم ضررا بالدولة؛ وأن وجودهم يعيق قيامها بوظيفتها على أكمل وجه، ويسهم في إضعافها.([1])

ولم يكن الأطفال في الحضارة الرومانية بأحسن حال ولا أوفر حظ.([2]) فقد كان الرومان يفضلون الذكور على الإناث، وإذا رفع الأب الوليد بين ذراعيه دل على قبوله أما إذا تركه أرضا فيعني ذلك هجره وإهماله. وقد برر الفيلسوف الروماني سينيك Sénèque* هذه الممارسات بالقول ((إننا نقتل الحيوانات المريضة حتى لا تعدي بقية القطيع، إننا نخنق الأطفال المشوهين ونغرق الأطفال الذين ولدوا ضعفاء وغير عاديين))([3]) فالأب يعرض عن ابنه المصاب بالتشوه فيلقي به في الطريق ليصبح من العبيد أو المهرجين.([4])

وفي العصور الوسطى ظل الطفل مهضوم الحقوق يعيش حياة عرضية هامشية، وكان عليه أن يسلك مسلك الكبار طوعا أو كرها إذ يتم إدماجه في حياة الكبار في سن مبكرة، فيضطلع في أحيان كثيرة بأعمالهم ويجبر على تحمل ما لا يطيق من المسؤوليات.([5]) وعُدَّ هذا العصر "عصر نكبة" بالنسبة إليهم، إذ عملت محاكم التفتيش على اضطهادهم وإيذائهم بدعوى تقمص الشياطين لأجسادهم، ((فالشياطين في هذه المرحلة تصاحب الأطفال وقد تهاجمهم ولكنها لا تضرهم))([6]) لذلك اعتبرتها التربية

---

[1] - نفسه، ص 39.

[2] - أحمد شبشوب، ((إشكالية مفهوم الطفولة في التراث العربي الإسلامي))، الطفل والتراث، ص .

* سينيك، Lucius AnnaeusSeneca ،أحد فلاسفة المدرسة السفسطائية، كاتب ورجل دولة روماني، ولد بقرطبة الحالية جنوب إسبانيا،مات في 12 أفريل 65 بعد الميلاد. من مؤلفاته : De Ira " من الغضب" الذي أخذت منه هذه المقولة من الكتاب الخامس عشر، إلى جانب مؤلفات أخرى، خاصة رسائله إلى لوسيليوس Lettres à Lucilius التي طرح فيها مفاهيمه الفلسفية السفسطائية. Le Petit Larousse illustré 2009,p 1680.

[3] - أحمد شبشوب، ((إشكالية مفهوم الطفولة في التراث العربي الإسلامي))، الطفل والتراث، ص 12.

[4] - انظر على الحديدي، في أدب الأطفال، ص 38.

[5]-Nathalie Prince, La littérature de jeunesse, op.cit, p28.

[6] - أحمد شبشوب، علوم التربية، ص103.

المسيحية فترة كريهة يتوجب الخلاص منها بأسرع ما يمكن، فلا يفكر فيها المرء أو يحن إليها بل عليه أن يطردها من ذاكرته لأنها في عرفها خبث وفساد، وحياة نقائص وشرور.([1])

وفق هذه الاعتبارات السلبية تبلورت نظرة المربين القدامى إلى التربية، فلا يمكن أن يربى الإنسان بالاعتماد على الخصائص الذاتية للطفولة لأنها، حسبهم، ترتبط بالحيوانية أكثر مما ترتبط بالإنسانية، لذلك قامت التربية على سلطة الكهل بنقل الأنماط المثالية والتقيد بها والخضوع لها. فتربية الطفل تعني صنع الإنسان المثالي وتمثل بالتالي القطيعة مع الطفولة.([2]) أما الشعوب الأكثر قدما، كالفينيقيين والأشوريين، والمصريين القدامى، فقد اتخذوا من تقديم الأطفال قرابين للآلهة تقليدا يحرصون عليه بل يعتبرونه من مظاهر التدين.([3])

ولم يلتفت المجتمع العربي والجاهلي إلى الطفولة وحاجاتها وربما يعود ذلك إلى حالة عدم الاستقرار التي كان يعيشها هذا المجتمع، وحياة الحل والترحال والشظف، فعمد إلى إسقاط الطفولة من ذاكرته. ففي مثل هذه المجتمعات التي سادت فيها نزعات التقاتل على الزعامة والسقاية والتجارة وفلسفة القوة ونبذ الضعف، استجابة لمقتضيات الصراع القبلي، لم يكن ليهتم بالطفل إلا بالقدر الذي يجب أن يربى عليه من قيم القوة والشجاعة والمروءة والذود عن الحياض، ومقارعة الأعداء؛ ولم يُر فيه إلا ما هو كائن إليه في المجتمع القبلي لا ما يجب أن يكون عليه، بمعنى أنه كان ينظر إلى الطفل بمعزل عن طفولته.([4]) ويذكر عن عرب الجاهلية افتخارهم بخلو القبيلة من المشوهين والعاجزين وأصحاب العاهات.([5])

---

[1] - نفسه، نفس الصفحة.

[2] - نفسه، ص 128.

[3] - عواطف علي الشتيوي، ((الاتجاهات نحو الأطفال المعاقين))، paralympic.ly/child.htm تاريخ الزيارة :يوم الخميس 2014/6/26 الساعة 10.49.

[4] - انظر،سليمة عكروشي، صورة الطفولة في الشعر العربي القديم ، ص7.

[5] - عواطف علي الشتيوي، ((الاتجاهات نحو الأطفال المعاقين))، paralympic.ly/child.htm

وعلى الرغم من أن الكثير من الروايات تثبت تقديس العرب للبنين إذ ((كانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج.))([1]) إلا أنهم كانوا، أيضا، عدة الحرب وعتادها، عليهم تعتمد القبيلة، وبهم يرتسم مستقبلها وأن((أبناء القبيلة الخلص الذين ينتمون إليها بالدم، هم عماد القبيلة وقوامها وعليهم واجب حمايتها والدفاع عنها والعصبية لها))([2]) لكن ذلك لم يمنع شيوع الكثير من الممارسات السلبية تجاه هذه الفئة المستضعفة، كالتضحية بالأولاد، الإناث منهم خاصة. وقد تنوعت الدوافع لذلك كسيادة الوثنية وعبادة الشمس والنجوم والكواكب والنار والآلهة، والخوف من الفقر والعار.

فقد كان عرب "دومة الجندل" مثلا يقدمون قربانا طفلا ينحر كل عام لكوكب الزهرة، وفي التراث العربي قصص كثيرة تشبه قصة الفداء في القرآن الكريم.([3]) ولأن العرب لم تكن بمعزل عمن كان يجاورها من الأمم، فإنه لم يكن من المستبعد، في بيئة يكثر فيها الجدب، قتلها لأبنائها تقربا إلى الآلهة المعبودة، أو خشية من الفقر، أو لأن بعض هؤلاء الأطفال يشكلون عبئا ثقيلا على العائلة.([4])

وفي هذا السياق توقفنا قصيدة منسوبة إلى الحطيئة تصف عقلية المجتمع البدوي ونظرته إلى الطفل، بدءا بنظرة الأب لأبنائه في عصر يميزه العوز وصعوبة العيش حيث يبدو ((الطفل ملكا لأبيه وليس ابنا للحياة)). فالأب البدوي الذي لم يجد صيدا يقري به ضيفه يهمّ بذبح ابنه لتقديمه طعاما له. ويبرز هذا النص الشعري عطف الأب على الحيوان (الحمر الوحشية) أكثر من عطفه على ابنه.([5])

---

[1] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد(ط3،؛ القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى،1963)، ص 65.

[2] - يحي الجبوري، الجاهلية: مقدمة في الحياة العربية لدراسة الأدب الجاهلي، (د.ط؛ بغداد: مطبعة المعارف، 1968)، ص59.

[3] - انظر هيثم مناع، ((حقوق الطفل في الثقافة العربية والإسلامية))، www.ao-academy.org/ تاريخ الزيارة: 2014/8/8.

[4] - انظر، عواطف على الشتيوي، ((الاتجاهات نحو الأطفال المعاقين))، paralympic.ly/child.htm .

[5] - أنظر، روكس بن زايد العزيزي،((الطفل في الأدب العربي))، بحوث ومقالات وقصائد مؤتمر الأدباء العرب العاشر ومهرجان الشعر الثاني عشر المنعقدين بالجزائر، ج2(د. ط؛ الجزائر: نشر وزارة الإعلام والثقافة)، ص 763.

لكن النظرة إلى هذا الكائن الضعيف تغيرت بظهور الدين الإسلامي الحنيف. ويرجع الاهتمام بالطفل في المجتمع العربي الإسلامي إلى عوامل منها: المكانة المتميزة التي يحظى بها الإنسان بوصفه كائنا أعزّه الله وكرمه حتى أنه خصّه بسورة كاملة في القرآن الكريم، ولم يفرّق في هذا التكريم بين طفل وكهل أو امرأة ورجل، بل إن نص التكريم لا قيد فيه ولا حصر في قول الله عز وجل: ((ولقد كرَّمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلا.))([1]) وشكلت هذه اللحظة التاريخية تأسيسا لحقبة جديدة رأت في الإنسان((أكمل الموجودات وأتم الكائنات وأفضل المخلوقات.))([2])

وتأكدت أهمية الطفل في آيات قرآنية عديدة من مثل قوله تعالى: ((... وَلاَ تقتُلوا أولادكم خِشْيَة إِمْلاقٍ نحْن نرزُقهم وإيَّاكم إنَّ قتلَهُم كان خِطئاً كبيرًا))([3]) وفي آية أخرى: ((... ولا تقتُلوا أولادَكم من إملاقٍ نحن نرزقُكم وإيَّاهُم...))([4]) وقد عزز الخطاب القرآني فكرة المساواة بين الأطفال على اختلاف أجناسهم وأعمارهم في قول الله تعالى: ((وإذَا بُشِّرَ أحدُهُم بالأُنثَى ظلَّ وجهُه مُسْودًا وهو كَظِيمٌ يَتَوَارَى من القَوْمِ من سُوءِ ما بُشِّرَ به أيُمْسِكُهُ على هُونٍ أمْ يدُسُّهُ في التُرَابِ ألاَ سَاء ما يَحْكُمُونَ.))([5])

فقد كان من عرب الجاهلية من يتخلص من الإناث بوأدهن– كما تشير إلى ذلك الآية الكريمة ((وإذا المَوْؤُدَةُ سُئِلَتْ بأيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ))([6]) وفي تساؤل النص القرآني ما يدعم فكرة نهي الدين الإسلامي عن هذه العادة البغيضة والتنديد بفاعليها. وتُظهر الآيات الكريمة كراهة العقيدة الإسلامية لهذه الأفعال الوحشية في حق البراءة حتى وإن كانت حوادث الوأد قليلة ومحصورة في قبائل من الأعراب الجفاة مثل أسد وتميم، ولم

---

[1] -سورة الإسراء، الآية 70.
[2] - هيثم مناع، ((حقوق الطفل في الحضارة العربية الإسلامية))، www.ao-academy.org .
[3] - سورة الإسراء، الآية: 31.
[4] - سورة لأنعام، الآية: 151.
[5] - سورة النحل الآية 58-59.
[6] - سورة التكوير، الآية 8-9.

تكن ظاهرة عامة في القبائل، ووُجد من العرب من ينكر هذه الفعلة، ويبذل المال ليفتدي به البنات قبل وأدهن، كما كان يفعل صعصعة بن ناجية، قال الفرزدق يفتخر بفعال جده:

ومنا الذي منع الوائدا ت وأحيا الوئيد فلم توأد([1])

وتجلّت مكانة الطفل في المواقف الوجدانية المروية عن الرسول محمد صلى الله عليه وسلم وصحابته الأخيار، وصور الاهتمام بالطفل ورعايته، والعدل في المعاملة بين الأبناء والبنات كبيرهم وصغيرهم، ومنها قوله صلى الله عليه وسلم "اعدلوا بين أبنائكم في النحل كما تحبون أن يعدلوا بينكم في البر واللطف." فالطفل كائن حي خصه الله بكثير من الاختلاف عن الراشد الكبير خاصة ما يتعلق بالسلوك، فرفع عنه الحساب والعقاب، ويعضد ذلك قول الرسول الكريم ((رفع القلم عن ثلاث: عن النائم حتى يستيقظ، وعن الصغير حتى يكبر، وعن المبتلى حتى يعقل.)) وفي توجيهاته الكريمة للمسلمين أثناء الغزوات والمعارك، وإيصائه بأن لا يتعرضوا للنساء والشيوخ والأطفال ما يدعم هذا الاهتمام. وتعدّ هذه المواقف الإنسانية العالية دليلا قطعيا على اهتمام الإسلام بهذه الشريحة وتقديم الرعاية اللازمة لها، والحضِّ على تكوينها وتنشئتها تنشئة صالحة.([2])

ومن الأشكال المبكرة لهذا الاهتمام رعاية الأيتام، ويذكر في هذا الصدد أن الخليفة عمر بن الخطاب كان أول من سن شريعة اجتماعية، واستحدث ديوانا لحماية المستضعفين كالأرامل والمكفوفين والمتسولين ومنهم فئة الأطفال، وكان يقوم بتمويله من بيت مال المسلمين.([3]) كل هذه المواقف وغيرها تؤكد تغير نوعية العلاقة الإنسانية بين الطفل والبالغ وتضع حدّا لما وقع على الطفل من ظلم وإهمال، قبل ذلك، باسم المقدس.

---

[1] - ورد البيت في كتاب يحي الجبوري، الجاهلية: مقدمة في الحياة العربية لدراسة الشعر الجاهلي، ص 74.

[2] - انظر، هيثم مناع، ((حقوق الطفل في الحضارة العربية الإسلامية))

[3] -ا نظر، عواطف علي الشتيوي،((الاتجاهات نحو الأطفال المعاقين))، paralympic.ly/child.htm.

وكان للفلاسفة والمفكرين والشعراء إبان عصور ازدهار الحضارة العربية الإسلامية، دور في توجيه النظرة نحو هذا الكائن الضعيف؛ فقد حفلت كتب التراث العربي بالنصوص المتعلقة بالطفل شعرا ونثرا، وحوت الكثير من الأشعار والمراثي والوصايا والمواعظ الخاصة بهم ([1]) كما ألفت بعض الكتب و الرسائل الجامعة لأخبارهم وما قيل عنهم من مثل كتاب (أنباء نجباء الأبناء) لابن ظفر الصقلي (565هـ)*، وكتاب (الدراري في ذكر الذراري) لابن العديم الحلبي (660هـ)* والذي جاء في مقدمته ((...كتاب نفيس رائق المعنى أنيس، أجمع فيه نبذا من ذكر الأبناء وأخبار الحمقى والنجباء وما ورد في مدحهم وذمهم...))([2])

وبالرغم من، هذا الاهتمام المبكر بالطفل والطفولة، وصور الرعاية، وعطف الآباء على الأبناء، وقبولهم في السراء والضراء وبأي صورة وفي مختلف الأحوال، والدعوة إلى تهذيبهم وتكوينهم، فالطفل "درة نفيسة" و"جوهرة ثمينة" و"أمانة عظيمة" و"شغاف القلب" و"سواد العين" و"فلذة من الكبد"، كما جاء في المصنفات التراثية، ومن ذلك وصف الأحنف بن قيس لهم بأنهم:((عماد ظهورنا، وثمر قلوبنا، وقرة أعيننا، بهم نصول على أعدائنا، وهم الخلف من بعدنا، فكن لهم أرضا ذليلة وسماء ظليلة، إن سألوك فأعطهم، وإن استعتبوك فأعتبهم، ولا تمنعهم رفدك فيملوا قربك، ويستثقلوا حياتك، ويتمنوا وفاتك.))([3]) فإن مفهوم الطفولة لم يبرز عندهم.

---

[1] - انظر نماذج من ذلك في: العقد الفريد، وعيون الأخبار ومحاضرات الأدباء للراغب الأصفهاني، والمفضليات.

*- ابن ظفر الصقلي: أبو عبد الله محمد بن أبي محمد بن محمد بن ظَفَر الصقلي المكي (1172/1104) أديب عربي رحالة ومفسر؛ ولد بصقلية ونشأ بمكة، تنقل في البلاد، فدخل المغرب وجال في إفريقية والأندلس، ثم عاد إل الشام فاستوطن مدينة حماة التي توفي بها. كان مستشارا لحاكم صقلية العربي أبو القاسم بن علي القرشي أيام حكم العرب للجزيرة. من مؤلفاته المشهورة " سلوان المطاع في عدوان الأتباع"، ترك ابن ظفر صقلية بعد سقوط الحكم العربي في سنة 1160، ورحل إلى مدينة حماة السورية التي مات بها. انظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

*-ابن العديم الحلبي: هو عمر بن أحمد بن هبة الله بن أبي جرادة العقيلي، كمال الدين ابن العديم (588ه/660ه-1192م/1262م) رحل إلى دمشق وفلسطين والحجاز والعراق ومات بالقاهرة. من أهم كتبه " بغية الطلب في تاريخ حلب" ومن آثاره أيضا " الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجري عن أبي العلاء المعري" ، انظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

[2]- محمد العروسي المطوي،((الطفل في الأدب العربي))، مجلة الثقافة ،وزارة الإعلام والثقافة، السنة الخامسة، ع 27، جوان/ جويلية، الجزائر:1975، ص 165.

[3] - محمد العروسي المطوي، ((الطفل في الأدب العربي))، ص 165.

لقد لقي الطفل العربي الموقع المناسب من الاهتمام في فكر وعمل رجال الفكر والعقيدة إبان ذروة ونضج الحضارة العربية الإسلامية لعوامل منها: الشعور الإنساني الذي ساد عند الفرد والمجتمع العربي المسلم الزاخر بـ"البنوة" و"الأمومة" اللذين أشار إليهما الخطاب القرآني والسنة الشريفة في أكثر من موضع، واهتمام الشريعة الإسلامية بشؤون الطفل، منذ بداية الدعوة المحمدية، ضمن أحكام محددة لا تزال مرجعا للعديد من القوانين المدنية؛ فأُقِر للطفل بالحق في (الحياة والقصاص والنسب والحضانة والتعلم والنفقة والإرث) وإن ظل عدد منها مؤجلا لا يُمّكّن منها الطفل إلا متى تجاوز مرحلة الطفولة والصبا، ما يعطيه مكانة متميزة ضمن الجماعة المسلمة، وقد تبدى ذلك في العديد من السلوكيات والمظاهر التربوية والاجتماعية.

لكن هذا التصور –الذي يبدو مثاليا– لا يمكن أن يحجب عنا حقيقة الإشكاليات المحيطة بالطفل وبمكانته في صلب الجماعة العربية الإسلامية، فأكثر الدارسين المحدثين يرون أن جل الخطابات التراثية تظهر الطفل قاصرا، ملحقا بالبالغ. ومن هنا فهم لم يتمكنوا من تحديد ميوله وضبط حاجاته المختلفة ولم يهتدوا إلى الطفولة باعتبارها: ((فترة متميزة من حياة الفرد تختلف في جوهرها عن الفترات الأخرى وخاصة سن الرشد، وأنها مرحلة إيجابية تسلّم بحق الطفل ككائن بشري يُحْترم لشخصه ويُعترف له بحقوقه كطفل لا كرجل صغير.([1])

وليست آثار الأدباء والمفكرين المسلمين خُلُوًا من آراء وتصورات تلك المرحلة عن الطفل والطفولة، وجلها يشي بقصور النظرة إلى هذه الفئة وإلى هذه المرحلة ككل، وتستحضر في أغلبها الطبيعة الطيّعة للطفل؛ فالطريق في (رياضة الصبيان) كما يرى الإمام الغزالي((من أهم الأمور وأوكدها، والصبي أمانة عند والديه وقلبه الطاهر جوهرة نفيسة ساذجة خالية من كل نقش وصورة، وهو قابل لكل ما نقش ومائل إلى كل ما يمال

[1] - أحمد شبشوب، علوم التربية، ص97.

به إليه.. فإن عُود على الخير وعُلِّمه نشأ عليه وسعد في الدنيا والآخرة وشاركه في ثوابه أبوه وكل معلم له ومؤدب، وإن عوّد على الشر وأُهمل إهمال البهائم شقي وهلك وكان الوزر في رقبة القيم عليه والوالي له.))([1]) واعتبر الغزالي الطفل جزءا من نفس أبيه يحفظ ويصان، كما اعتبره أمانة وهو مؤتمَن عليه يسأل عنه أمام الله تعالى. ويرى أن النفس تُخلق ناقصة وإنما تَكمُل بالتزكية وتهذيب الأخلاق والتغذية بالعلم، وأن سلوك الخلق قابل للتغيير والتعديل.

ويتفق ابن الجزار القيرواني* وأحمد بن مسكويه* في تفسير الطبيعة الطيّعة للطفل بانعدام العزيمة لديه، لكن ذلك يضمر بعدا آخر هو النقصان، ذلك أن الصبي أو الطفل كائن ناقص عقليا وإراديا واجتماعيا خلافا للكهل، وهو.. كما يقول ابن مسكويه ((في ابتداء نشوئه يكون على الأكثر قبيح الأفعال، إما كلها أو أكثرها فإنه يكون كذوبا ويحكي ويخبر ما لم يسمعه ولم يره ويكون حسودا سروقا نماما لجوجا ذا فضول، أضر شيء بنفسه بكل أمر يلابسه))([2]) ويقول الجاحظ في بعض رسائله بضرورة التربية ((لإخراج الناس من حد الطفولة والجهل إلى حد البلوغ والاعتدال والصحة وتمام الأداة))([3]) فهو يربط بين الطفولة والجهل والتربية ضرورة تفصل بين الحدّين. ووجدت

---

[1] - أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ص 783.

* ابن الجزار القيرواني(898م-979م) الطبيب العربي أبو جعفر إبراهيم أبي خالد القيرواني المعروف بابن الجزار القيرواني. وهو أول طبيب عربي في التخصصات الطبية المختلفة مثل طب الأطفال وطب المسنين. ولد بالقيروان وتوفي بها. بلغت شهرته الأندلس والحوض الشمالي للبحر الأبيض المتوسط. من آثاره" سياسة الصبيان وتدبيرهم" دراسة وتحقيق محمد الحبيب الهيلة.
انظر، ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

* أحمد بن مسكويه، أبو علي أحمد بن محمد بن يعقوب بن مسكويه (932م- 1030م)، فيلسوف ومؤرخ وشاعر فارسي .لمع نجمه في الفلسفة حتى لقبه البعض بالمعلم الثالث. من كتبه" تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق"، و"الفوز الأصغر" وكتاب "التهذيب" من أهم الآثار العلمية في ميدان التربية والأخلاق. يعتبر أول عالم بارز درس الأخلاق الفلسفية من وجهة نظر علمية في كتابه السالف الذكر. آمن ابن مسكويه بقدرة التربية على التغيير، ويطلق على التربية اسم التأديب والتقويم والتهذيب والسياسة. كان خازنا للملك عضد الدولة بن بويه، مقربا منه، وكانت له مشاركة حسنة في العلوم الأدبية وعلوم الأوائل.عاش زمنا طويلا واجتمع بابن سينا الذي ذكره في بعض كتبه. انظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

* أحمد بن مسكويه، تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق، تحقيق محمد سالمان، ط1، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، 2010، ص 54.

[3] - أحمد شبشوب، علوم التربية، 104.

* إخوان الصفا، جماعة من فلاسفة المسلمين العرب من أهل القرن الثالث الهجري والعاشر الميلادي عاشوا بالبصرة اتحدوا على أن يوفقوا بين العقائد الإسلامية والحقائق الفلسفية المعروفة في ذلك العهد، فكتبوا في ذلك خمسين مقالة أطلقوا عليها " تحف إخوان صفا"، من الأسماء

جماعة إخوان الصفا* في الطبيعة الطيعة للطفل أرضا ملائمة للتربية والتعليم، فدعت إلى استغلالها وتوظيف الاستعدادات الكامنة في الطفل لإعانته على إخراجها إلى الفعل.([1])

إن هذه المفاهيم التي طالما ترددت في كتابات الفلاسفة والمربين العرب لا تعكس دائما صورة مشرقة للطفل والطفولة، بل نجدها في بعض وجوهها، تقدم لنا صورة سلبية نحتها هؤلاء عنها، فهذه المرحلة لم تكن لتمثل مرحلة متميزة لها مكانتها وحضورها؛ وتبدو صورة الطفل موصولة دائما بمركز السلطة وبمنظومة "الفكر الأبوي" المعيارية والحادة من طاقاته الإبداعية واجتهاداته الفكرية، بل لعلها كانت تجهد في جعله ينغلق على ذاته المعتمة.

لذلك، كان الطفل في كتاباتهم تابعا لا يتناوله الخطاب التربوي التراثي إلا من خلال ما هو تابع له، كالوالد أو المعلم أو المروّض، وخضع تصور الطفولة عندهم، لبنية تفاضلية جعلت من الطفل كائنا قاصرا طبْعا (الولد) معرفيا (المتعلِم) اجتماعيا (الصبي المُرَوَّض) وبالتالي فهو كائن ساكن يمتثل للأوامر، يطيع ويتعلم ويُرَوَض. فكان مبدأ العقاب في هذه المنظومة ضرورة لا غنى عنها، القصد منها تطهير النفس من العيوب ومحاربة الشر الساكن فيها.([2])

ويذهب بعض الدارسين إلى أن المجتمعات العربية الإسلامية التقليدية لم تعرف التطور الاقتصادي والاجتماعي الذي عرفته المجتمعات الغربية في القرن السابع عشر، لذلك لم يتطور مفهوم الطفل والطفولة فيها؛ أو أن ذلك يعود إلى وجود قطع تاريخي أو انفصال حضاري بين مرحلتين تاريخيتين: العصور الإسلامية والعصور المتأخرة التي كرس فيها الاستعمار إهمال الطفولة. والواقع أن تجاهل "الطفل" وإهمال "الطفولة" لا

المعروفة في هذه الحركة أبو سلمان محمد بن مشير البستي المشهور بالمقدسي، وأبو الحسن علي بن هارون الزنجاني انظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

[1] -أحمد شبشوب، إشكالية مفهوم الطفولة

[2] - انظر عمر الشارني،((الطفل في نظر الغزالي))، الطفل والتراث، ص 103.

يعود، بالضرورة، إلى قلة الإمكانيات المادية لهذه المجتمعات، بل إلى الترسبات الحضارية والمرجعيات الاجتماعية والموروث الجمعي الذي تدخل في توجيه هذا التصور القاصر نحو الطفل وتكريس النظرة الدونية لهذه الفئة، وسوء إدراك هذه المرحلة، وهو ما حدد بالتالي طريقة التعامل معها.([1])

إن الصورة السائدة على مستوى الخطابات والمضامين التقليدية تتميز بالتناقض؛ فالمفهوم الذي تقدمه عن الطفولة يتضمن في نفس الوقت النقصان البيولوجي والاجتماعي ويضمر أيضا الطموح بل السعي إلى الاكتمال، لأن الطفل ضمان الاستمرارية الاجتماعية والوسيط في عملية التحول والتجديد. هذا التناقض ((كامن في الكهل الذي ينسب إلى الطفل ما لم يتسن له إنجازه أو تحقيقه كما ينسب إليه ما هو محل نفور أو رفض.))([2]) فالمعنى الأساسي لتصور الكهل محصور في مسألة التباين الموجود بين الإنسان كما هو، والإنسان كما يريد أن يكون، وهذا ما دفع بعض الباحثين إلى الاعتراف أن ليس للطفل مكانة تميزه أو وضع معين في النسق الاجتماعي لأنه مندمج في مشروع المجتمع الذي ينتسب إليه؛ فهو في صلب المشروع العائلي والوطني والقومي. و((حين يعترف الخطاب بأن الطفولة مرحلة نمو لها خصائصها المتميزة عن خصائص الراشدين أو أنها مرحلة قائمة بذاتها من حيث احتفاظها بتلك الخصائص فإنه لا يتجاوز المفهوم السابق الذكر.))([3])

فالوعي بمرحلة الطفولة يفترض مناخا مناسبا يتوفر على الوعي بالذات وبمفهوم الشخص personne ([4]) فلا يمكن لحضارة تُغْفِلُ الفرد وحقوقه أن تفرز في ذات الوقت مفهوما إيجابيا عن الطفولة. ويبدو أن الإنسان، قبل عصر الفلسفة، كان منشغلا بمسائل بعيدة كل البعد عن (نفسه)(ذاته) حين كانت اهتماماته منذ الأزل (كونية). فقد

---

[1] - انظر، أحمد شبشوب، ((إشكالية الطفولة في التراث العربي الإسلامي))، الطفل والتراث، ص 10.
[2]- عبد القادر بن الشيخ، ((مدخل لدراسة الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني الموجه للطفل))، المجلة العربية للثقافة والعلوم، ص 122.
[3] - عبد القادر بن الشيخ، ((مدخل لدراسة الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني الموجه للطفل))، المجلة العربية للثقافة والعلوم، ص 122.
[4]- Odile Bouchard, Le personage de l'enfant dans la narrative hispano-américaine,op.cit.

كان يتمعن في مظاهر الكون المختلفة محاولا اكتشاف علل الأشياء وماهياتها قبل أن يحاول الاهتداء إلى طبيعة نفسه.([1]) كما أن الفلسفة عند نشأتها لم تجعل النفس الإنسانية محور اهتماماتها؛ إذ استهدفت أن تكون ((نبعا للمعلومات عن الكون وظواهره استنادا إلى العقل دون الوهم))([2]).

فمفهوم الإنسان في الفلسفة الإغريقية معياري فهو((مثل أعلى، جمالي وأخلاقي)) للشخصية المكتملة قبل وجودها، وكل اختلاف فردي يعدُّ ضربا من الانحراف عن المثال. ومن هنا، فلا مجال للفرد المتفرد وإنما قدر الإنسان إذا طلب إنسانيته أن يكون مطابقا للصورة المثالية الخالصة.))([3]) لقد جعلت النظرة الإغريقية ((معرفة الإنسان منطلقة من نظام موضوع ومن تصور جاهز مكتمل)) مما أدى إلى مفارقة جذرية تسم الرؤية الكلاسيكية؛ فأن يعرف الإنسان نفسه يعني ذلك، بالضرورة، أن ينفي فرديته ليذوب في المطلق؛ في المثال الأخلاقي والجمالي، ((فهو لا يكتشف فرديته بل يكتشف المعيار العام الذي انطلق منه. إنه دوران في حلقة مفرغة ضحيتها الفرد))([4])

لقد ظلت صورة الطفل في الخطاب الثقافي القديم مرتبطة ارتباطا وثيقا بمنظومة الفكر الأبوي وبمدى تبني الطفل لهذا الفكر الذي سعى، دائما، إلى أن يصوغه في قالب معين ويحدّ من طاقاته المختلفة ويغلقه على ذاته. يعرّف دوركايم Durkheim التربية بأنها:((Une socialisation de la jeune génération)) par la grande génération) ، فتأهيل الجيل الجديد للحياة الاجتماعية لا بد وأن يمرّ بجيل الكبار. ومن هنا كانت التربية تحيل على منظومة شاملة ومتكاملة ترافق الإنسان منذ ولادته وتعني تعويد الفرد على نمط معين من القيم والمبادئ التي لا بد أن تفهم إيجابيا في اكتساب طرق

---

[1]- هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،)،1988، ص 10.

[2] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3]- شكري المبخوت، سيرة الغائب سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب طه حسين (تونس: دار سحر للنشر، 1993)، ص 22.

[4]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

التصرف الاجتماعي داخل المجموعة والمجتمع عامة، وهي منوطة بالأبوين بالدرجة الأولى.

3- واقع الطفولة في المجتمعات الحديثة:

لكن الثقافة الغربية شهدت- منذ القرن الثامن عشر الميلادي- ثورة جذرية في منظومتها المعرفية ارتبطت بظهور قيمة الفرد في وسط مجموعة من القيم الإنسانية يتفاعل فيها الوعي الفردي مع الوعي العام الجماعي([1]) فظهر نظام قيمي ((انفتح على الفردانية التي اتخذت صبغة جديدة منذ بدايات الحركة الرومنطقية المشيدة بالفرد والممجدة للأنا))([2]) عمل على تقويض النظام الكلاسيكي الراسخ.

لقد احتل "الفردي" عند الرومانسيين مكان "الكوني" الكلاسيكي([3]) لدرجة وُصِفتْ فيها هذه الحركة بأنها " تشريف للذات" مقابل التهميش والردع اللذين كانا يعْقِلانها، وغدا "الأنا" –الذي كان" بغيضا" حسب عبارة باسكال Pascal * الشهيرة محل عناية واهتمام.([4]) ومحور هذا التحول أن النظرة إلى الإنسان ما عادت تنصب على التطابق مع المثل العليا بقدر ما تركزت حول أوجه التفرد وضروب الضعف الإنساني ((فالواقع الشخصي متكامل لا مجال لإعلاء جانب منه مهما كانت درجة سموه وتعاليه.))([5])

ولا شك أن تطور الفكر الإنساني واهتزاز المنظومة القيمية الكلاسيكية إلى جانب التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها أوروبا منذ القرن الثامن عشر،

---

[1]-انظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث (ط1؛ بيروت: دار العودة)، ص 562.

[2] - محمد الباردي، عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث(ط1؛ صفاقس: مركز الرواية العربية، 2008، ص 14.

[3]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنيته وإبدالاتها، الرومانسية العربية (ط2؛ الدار البيضاء: دار توبقال للنشر،2001)، ص22.

*- بلاز باسكال Blaise Pascal (1623-1662) فيلسوف وعالم لاهوتي فرنسي، يرى أن ((للأنا خاصيتان، فمن جهة هو في ذاته غير عادل من حيث إنه يجعل من نفسه مركزا لكل شيء، وهو من جهة أخرى مضايق للآخرين من حيث إنه يريد استعبادهم، ذلك لأن كل "أنا" هو عدو ويريد أن يسيطر على الكل.)) انظر .Le Petit Larousse illustré 2009, p 1583

[4]- -شكري المبخوت، سيرة الغائب سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب طه حسين، ص 23.

[5] - شكري المبخوت، سيرة الغائب سيرة الآتي، ص 23.

أدّى إلى ظهور نزعة فردية كان لها بالغ الأثر في تطوير مفهوم الطفولة وإرساء دعائمها. فكان من الضروري أن يعاد النظر في أهم مراحل حياة الإنسان والاعتراف بالطفل بوصفه فردا على حد عبارة المربي كومينيوسComenius* ([1]) فاكتشاف الطفولة يعد جزءاً من تحول الإنسان إلى مركز العالم في أعقاب عصر النهضة، ولكن التحول الأكبر جاء في القرن الثامن عشر، حين أطلق الفيلسوف والمربي الفرنسي (جان جاك روسو) صيحته الشهيرة ((اعرفوا الطفولة.))

لقد بقيت مرحلة الطفولة مغمورة غير بارزة –حسب فيليب أرياس– حتى الثورة الفرنسية، لأن المجتمع التقليدي ظل يحتاج إلى أعمال الأطفال حتى النهضة الصناعية التي عرفتها أوروبا في القرن السابع عشر وما تبع ذلك من ازدهار الرأسمالية وتطور الطبقة البورجوازية، التي بدأ احتياجها إلى تشغيل الأطفال في مصانعها يتناقص.([2]) وافق ذلك تاريخيا فترة ازدهار الوضع الاقتصادي والاجتماعي بأوروبا وما نتج عنه من زيادة وقت الفراغ. فبقدر ما كانت العائلات البورجوازية تزداد غنى، بقدر ما كان اضطرارها إلى تشغيل الأطفال يتناقص... كما أن تطور المجتمع الرأسمالي كان يتطلب أفرادا ((يحسنون القراءة والكتابة والحساب.)) ما خلق ((ضرورة تعليم الأطفال.))([3])

وفي مطلع القرن ذاته (ق18)، ظهر بعض الاهتمام بالبحث التربوي في أهم البلدان الأوروبية. (فرنسا وألمانيا وسويسرا وإنجلترا) ولم تبرز نتائجه، بشكل واضح، إلا في نصفه الثاني، حين قام (روسو) بترتيبها وبلورتها من خلال كتابه" إيميل" Emile (1762). كان الطفل بالنسبة لروسو مادة، يتوجب حمايته من اعتداءات المجتمع عليه، ومن هنا جاءت صرخته المدوية لمعرفة الطفولة وإعطائها حقها في النمو لتؤدي الوظيفة

---

[1]- انظر، دونيز اسكربيت، أدب الطفولة والشباب، ص8.

* كومنيوس، Jan Amos Komensky(1592-1670) فيلسوف ولغوي ومرب تشيكي، أحد أعضاء الحركة البروتستانتية للإخوة موراف Les Frères Moraves قضى حياته في محاولة تحسين وتقويم المناهج التربوية. انظر Le Petit Larousse illustré 2009, p 1243.

[2]- انظر أحمد شبشوب، ((إشكالية مفهوم الطفولة في التراث العربي الإسلامي))، الطفل والتراث، ص 12.

[3]- المرجع السابق، ص 11.

المنوطة بها: ((دعوا الطفولة تنضج في الأطفال، احترموا الطفولة ولا تتسرعوا في الحكم عليها خيرا أم شرا. إن الإيقاع البطيء لزمن النمو ليس شرا نحتمله بل وظيفة ضرورية للنمو. إننا نرعى النبتة بالحرث ونبني الإنسان بالتربية.)) وقد غيرت ثورة روسو التصورات التي كانت راسخة في الأذهان وفي خيالات الأدباء والمفكرين وعقولهم حول "الأنا" ومكانتها في الكتابة وطرق التعبير عنها. وتزامن هذا الاهتمام الفتي مع إنشاء البنيات التعليمية، وبذلك لم يعد الطفل مع نهاية القرن الثامن عشر ذلك الراشد الصغير بل غدا – في نظر هؤلاء المربين– كائنا مستقلا.([1])

لا يمكن تفسير التغيير الذي وقع في النظرة للطفل إلا بجهود العلوم الإنسانية في ميدان الطفولة والاهتمام العلمي بالطفل؛ فمع بداية القرن العشرين ((عصر الطفل) على حد تعبير الباحثة السويدية أللن كي، فقد تطورت نظرة المجتمعات إلى الطفل نتيجة تطور العلوم الإنسانية وعلى رأسها علم النفس بمدارسه الحديثة والمعاصرة التي اهتمت بهذه المرحلة من عمر الإنسان كالمدرسة الفرودية، وما أسفرت عنه أبحاث بياجي Jean Piaget (1896–1980) وفيكوتسكي Lev Vygotski (1896–1934)([2]) في ميدان السيكولوجيا التكوينية أو سيكولوجيا النمو، وأدرجت الطفولة ((ضمن مجال التعدد الثقافي والنفسي، بعيدا عن مقولة النموذج الوحيد للإنسان.))([3])

ويذهب أرياس في أبحاثه التي أرّخت لمفاهيم الطفولة وأطرتها، إلى أن تحولات النظرة إلى الأطفال والطفولة بدأت تختمر قبل القرن الثامن عشر، مواكبة التغييرات العميقة للحياة الاجتماعية والفكرية التي بدأت بوادرها تظهر أواخر القرون الوسطى حتى الثورة الفرنسية. وآراء وأفكار "الإنسانيين".([4]) هذه الحركة التي توطدت في القرن الثامن

---

[1]- انظر، دونيز إسكربيت، أدب الطفولة والشباب، ص 57. وانظر لمزيد من التوسع: Nathalie Prince, La littérature de jeunesse, op.cit, p48.

[2] -أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب، صورة الطفل في القصة المغربية القصيرة، ص 14. وانظر مصطفى القباج، الطفل المغربي والتنشئة الاجتماعية، www.startimes.com

[3] - أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب، صورة الطفل في القصة المغربية القصيرة، ص14.

[4]- حركة فكرية انبثقت في عصر النهضة ولدت في إيطاليا في القرن الرابع عشر وانتقلت بالتدريج إلى البلدان الأوروبية الأخرى لتنتعش في القرن السادس عشر، تكمن مواقفها الفلسفية في وضع الإنسان والقيم الإنسانية فوق القيم الأخرى، تميزت بالرجوع إلى النصوص القديمة

عشر بإنشاء ما كان يسمى بالمدارس الصغيرة، إلا أن سوء المعاملة فيها والرعاية غير الواعية ساهمت، فيما بعد، في قولبة الأطفال حتى سن المراهقة، ضمن قوانين جامدة وصارمة تنزع إلى إزالة كل إرادة ومصادرة كل حرية، لطفولة موضوعة تحت الوصاية ، فإذا الطفل "محميا" أكثر فأكثر حتى سن متأخرة، ما أدى إلى إلحاق مرحلة الشباب بالطفولة في كثير من الأحيان.([1])

كما ظهرت في أوروبا مجموعة من الأعمال الهامة تاريخيا كـ((اعترافات)) القديس أوغستان St Augustin في القرن الرابع الميلادي، وكتابات بيار أبيلار Pierre Abélard في القرن الثاني عشر الميلادي، وهي نصوص سيرية تغطي مراحل حياة الفرد منذ طفولته، كالاعترافات"Les confessions والكتابات الحميمة Les écrits intimes كمذكرات فرانسوا روني دي "شاتوبريان" Chateaubriand و"مغامرات تيلماك" Les aventures de Télémaque لفرانسوا فنلون... F.Fenelon ومن أشهرها وأهمها "اعترافات "جان جاك روسو" Jean Jacques Rousseau في القرن الثامن عشر التي شكلت، إلى جانب مضمونها الجريء، حدثا مهما في تكريس جنس أدبي جديد هو جنس السيرة الذاتية.([2])

وفي ميدان الكتابة الأدبية فإن صدى تحول النظرة إلى الطفل والطفولة بدأ يتبلور في القرن السادس عشر بنصوص أدرجت هذه الموضوعة بحذر "المحاولات Les essais (1580) مونتانيو .De Montaigne M الذي أوصى بتربية الأطفال بطريقة لينة، وأن يحبنا الأطفال من خلال حبنا لهم. وكان لهذا الاهتمام بُعده الواضح في نصوص رابلي F. Rabelais الرمزية Pantagruel et Gargantua (1534) حيث كان الطفل أحد

آخذة منها أساليب الحياة. أهم روادها بترارك Petrarque وايراسم Erasme وبك دولا ميراندولPic De la Mirandole أنظر Le Petit Larousse illustré 2009, p 510

[1]- انظر دونيز اسكاربت، أدب الطفولة والشباب، ص 6.

[2]- انظر محمد الباردي، عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص 15.

الموضوعات الجوهرية فيها، وقدمت هذه الكتابات نظرة نقدية فاحصة عن المجتمع الإنساني عموما والمجتمع الذي ينمو فيه الطفل ويتطور خاصة.([1])

إلا أن هذا الاهتمام شهد تراجعا وقطيعة في مجموع الأجناس الأدبية في الحقبة الكلاسيكية كما يذهب إلى ذلك جان أنطوان كالفي jean Antoine Calvet في دراسته عن(الطفل في الأدب الفرنسي من الأصول إلى أيامنا) (1930) L'enfant dans la littérature française des origines jusqu'à nos jours والذي أشار فيه إلى تجاهل الرواية والمسرح للطفل أو حتى مجرد استحضاره في هذه النصوص. فالأدب –فيما عدا بعض الحالات المتفرقة والراجعة إلى ظروف خاصة– يثير بقلة حتى أواسط القرن التاسع عشر وأواخره ((صراعات المراهقة ومشاكلها واضطراباتها بصفتها ظاهرة معممة، ولن يدرج هذا الموضوع في المقام الأول إلا ابتداء من المرحلة الثانية من الحركة الرومنطيقية وخاصة في شعر كيتس وشللي وبايرون ولامارتين والفريد دو فيني.))([2])

وخلال هذا القرن تعددت إسهامات الأنثربولوجيين وعلماء الاجتماع الميدانية، كما كان لآراء وأفكار منظري السياسة والتربويين –الذين أولوا الطفل وتربيته مكانة متميزة– دور واضح في تكريس المفهوم. وكان لتحولات الفكر العلمي الذي انتقل من مفهوم الجبرية والحتمية التي يهيمن عليها منطق التسلسل الزمني والسببي إلى رؤية كونية منفصلة قوامها أنظمة فكرية واضحة أتت بتصورات وبمفاهيم جديدة بشرت بـ" قرن الطفل" دون مقاييس مشتركة – بالضرورة -مع سن الرشد.([3])

وبانبثاق القرن العشرين –الذي اعتبر قرن الطفل– بامتياز رد للطفل اعتباره، ونجح –بفضل الثورات المتنوعة التي حصلت في جميع المجالات– في التفرد بعالمه

---

[1]-Jamil Chaker, L'enfance dans l'oeuvre de Rabelais, l'enfance Romanesque, actes du colloque organisé le 10/11avril 1997,Tunis,2000, p33.

[2] - و.د. وول، التربية البناءة للأطفال، تر: عبد العزيز الشتاوي ومحمد عادل الأحمر،مراجعة عبد المجيد عطية، (د.ط؛ تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تو1987، ص 27

[3] -l'enfance romanesque ,actes du colloque organisé le10/11 avrilop.cit,p 8.

الخاص، عالم مستقل عن عالم الراشدين، له مميزاته وخصائصه التي جعلت منه بالفعل عالما مختلفا ومتباينا عن عالم الراشدين فأصبح كل مشتغل بالعلوم الإنسانية، ومن زاوية اختصاصه يهتم بالطفل.([1]) فالتطور المفهومي للطفولة لم يشكل حدثا معزولا عن سياقه المعرفي العام، بل هو يدخل في علاقة جدلية مع كل التطورات التي شهدها هذا القرن في المجالات المختلفة.

ومن هنا جذبت هذه الفئة انتباه علم النفس وعلم الاجتماع وازداد الوعي بأهمية هذه المرحلة من حياة الفرد، وعرف مفهوم الطفولة تطورا جذريا وأخذ يستمد عناصره ومقوماته من ذات الطفل لا من خارجها بفضل تنوع العلوم التي تناولت موضوعه والتداخل بين اهتماماتها المتقاطعة، فخرجت بذلك من هيمنة الناضجين وأصبحت تعكس حقيقتها دون وساطة الكبار مما سهل التعامل معها. وغدت موضوعاتها من أبرز القضايا التي خاض فيها الباحثون درسا وتمحيصا، فظهرت إلى الوجود دراسات متعددة و متنوعة تُعنى بالطفل والطفولة، كشفت هذه الدراسات عن وجود عالم آخر Un monde autre ([2]) مختلف لأنه لا يشبه عالم الكبار بل يتعارض معه، عالم طفولي لا يشكل ((عالما وهميا موازيا للعالم الموضوعي، الذي بناه الراشد))، فحسب ((بل عالما مبنيا وفق منطق آخر.))([3])

وصارت الطفولة وجودا كاملا متكاملا، وواقعا يفرض نفسه على جميع الأصعدة وفي جميع المجالات. وتطلب الأمر نظرة تخالف النظرة القديمة التي كانت ترى في الطفل كائنا سلبيا (فهو كالصفحة البيضاء وكقطعة الشمع وكالفراغ الذي يجب ملؤه بالمعارف) وأكد أصحاب الفكرة الجديدة النابعة من القيم التربوية الحديثة على المكانة المركزية للطفل ضمن اهتماماتها وعلى الطبيعة الإيجابية التي يمثلها.([4])

---

[1] - مصطفى حدية، الطفولة والشباب، ص 57.

[2]- Odile Bouchard, Le personage de l'enfant dans la narrative hipano-américaine , op.cit..

[3]- أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب، صورة الطفل في القصة المغربية القصيرة، ،ص 13.

[4] - انظر، أحمد شبشوب، علوم التربية، ص 142.

فلهذه الشريحة العمرية بنيتها البيولوجية والسيكولوجية المخصوصة المتضمنة لدوافع وحاجات محددة، لذلك فإن لها موقعها في المجتمع بالنظر إلى الشرائح العمرية الأخرى. ومن هنا بدأت صورة الطفل تتحرر من ارتباكها وحيرتها ومن يقينيات الماضي، وتضع الثوابت موضع الشك والمساءلة. فالطفولة باعتبارها مرحلة مهمة من مراحل حياة الإنسان تنمو خلالها الشخصية وتتأثر بنوعية التنشئة التي يتلقاها الطفل، فقد تتميز بطابع التقليد أي التربية الدمجية، أو بطابع الحداثة إذا كانت تحررية.([1]) فمفهوم اللعب، مثلا، الذي جوبه بالعقاب لمدة طويلة، أصبح ثابتة من الثوابت، ومن أهم خصائص هذه المرحلة، كما أن للطفل حاجاته واهتماماته الخاصة التي تحرص التربية على معرفتها، ولم تعد العلاقة بين الراشد والطفل علاقة المعلم بالمتعلم أو المسيطِر بالمسيطَر. لذلك تبقى الطفولة عالما خاصا تسمه الغرابة في بعض الأحيان وكثير من الصدق والبراءة والأصالة.

إن هذه المواقف المتغيرة نحو الأطفال والتطور الذي شهده مفهوم الطفولة ساهمت في تكوينها البُنى الفكرية والاجتماعية المتعاقبة، مما أحدث نقلة نوعية في النظرة إليهم ونحوهم، والتعامل معهم، واستجاب الكثير من المربين والكتاب لهذه النداءات، وسُمح للأطفال بارتياد عوالم جديدة لم يكن من حقهم، من قبل ولوجها، بعد أن ظلوا غير معنيين بالظهور فيها لأمد طويل، كعالم الأدب والإبداع الذي دخلوه عبر أجناسه المختلفة، فتجلت صور الاهتمام بالطفل والكتابة عن هذا الكائن الجميل وله بشتى الفنون والأساليب الشعرية والنثرية، وزخر الأدب الحديث بكتابة أدبية تتميز بالصدق العاطفي والإبداع الفني، وغدت موضوعات الطفولة ثابتة في الأعمال الشعرية

---

[1]- انظر، مصطفى حجازي، ثقافة الطفل العربي بين التغريب والأصالة، (ط1؛ الرباط: سلسلة ثقافتنا القومية، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، 1990)، ص44-45، وانظر مصطفى محمود القباج ، أساليب تنشئة الطفل المغربي بين الأصالة والتقليد Philomartil.arabblogs.com

باعتبارها كيانا له تأثيره في العملية الإبداعية أو باعتبارها صورة فنية فاعلة داخل العمل الأدبي ومحورا تدور حوله مكونات السرد الأخرى في الأعمال النثرية.([1])

وأصبحت الطفولة نتاجا عقليا وكيانا معقدا تتحكم فيه مجموعة من التفاعلات الفزيولوجية والنفسية والاجتماعية والعقلية ما جعل استدعاء صورة الطفل في الأثر الأدبي ضرورة من شأنها خلق لغة جديدة أدبية فنية، مكنت المبدعين من تمرير خطابات متميزة وخلصتهم من كل مواجهة محتملة مع السلطة الإدارية أو السياسية وحتى الحساسيات الدينية. فالطفل مصدر للإبداع يحقق تطوير المجال الإبداعي الجمالي للكاتب، ويمكنه من تمرير رسالة تقوم بالمهمة التثقيفية والتربوية والتعليمية المنوطة بهم.([2])

واتخذ الطفل في الأنواع الأدبية المختلفة صورا عديدة تميزت بالاختلاف والتنوع، وتشكلت هذه الصور على مستوى الواقع والرمز، حيث حضر بصورته المادية والذهنية والنفسية والاجتماعية والثقافية. أما على مستوى الرمز فكان الأرض والوطن والحلم، وعمد الكتاب إلى إعادة تشكيل تجاربهم وفق هذه المرحلة الفارة في حياتهم، ومالوا إلى استنطاقها، فكان أن اتسمت نظرتهم بذاتية واضحة، في كثير من الأحيان، ولكن أيضا بنسبة غير هينة من الموضوعية.

نخلص في آخر هذا المدخل إلى أن الأدب عامة، والجزائري خاصة، اتخذ من الطفل موضوعا واقعيا أو رمزيا ما سمح بتكثيف تجربة الأدباء، وملامسة الزاوية الفنية لموضوع الطفولة العالقة بين حناياهم انطلاقا من حنين هؤلاء إلى الطفل المترسب في أعماقهم على حد عبارة بابلو نيرودا: ((إذا فقد الشاعر الطفل الذي يعيش بداخله، فإنه سيفقد شعره)) وعن مثل هذا صدر أدباء الجزائر في أعمالهم. فالطفولة كما يقول باشلار

---

[1]- انظر، أحمد فرشوخ ، الطفولة والخطاب، صورة الطفل في القصة المغربية القصيرة، ص 17

[2]-Odile Bouchard ,Le personnage de l’enfant dans la narrative hispano-américaine

أعظم من أن تكون مجرد لفظ أو مجرد مفهوم وأوسع من أن تنحبس في بعض الدلالات المعدودة المحدودة.

فكيف تجلت الصورة المادية والذهنية والنفسية للطفل؟ وكيف كانت صورته الاجتماعية وكيف تشكلت صورته الثقافية في الرواية عامة، والرواية الجزائرية، خاصة روايات مرزاق بقطاش؟

الفصل الأول

الطفل في الرواية الجزائرية

1-الطفل والرواية:

1-1-ماهية الطفل

1-2ماهية الرواية

1-3الطفل في الرواية

2- الطفل في الرواية الجزائرية.

2-1 نشأة الرواية الجزائرية.

2-2 مرحلة النضج والتشكّل.

2-3 تشكّل الجنس الروائي باللغة العربية.

2-4 الطفل في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية.

1-الطفل والرواية:

1-1-ماهية الطفل:

يثير مصطلح (طفل) إشكالية على مستوى التعريف والتحديد والتدقيق، إذ يصعب تمييزه من المراهق أو الراشد البالغ، وتتأكد هذه الصعوبة على مستوى الموسوعات والقواميس وكتب أدب الأطفال. ويُعزى ذلك إلى تعدد المجالات ووجهات النظر التي يُقارب من خلالها المفهوم. فهناك من يرى في الطفل رجلا صغيرا، أو أنه كائن في طور النمو؛ يعيش فترة الطفولة و يعتمد على الآخرين في التكيف مع الذات والطبيعة. وعموما فإن تعريف (الطفل)، في أي ثقافة، يرتبط بعناصر ما للطفل وما عليه، سواء كان ذلك بشكل مباشر أم غير مباشر.

وفي اللغة العربية ارتبط تعريف الطفل بالبَنَانِ الرَخْصِ النَاعِم، والصغير من كل شيء؛ ففي "لسان العرب" عرّف العلامة ابن منظور الطفل والطفلة بأنهما الصغيران، ((من كل شيء بَيِّن... ولا فعل له))، وقال أبو الهيثم ((الصبي، يدعى طفلا حين يسقط من بطن أمه إلى أن يحتلم))([1]) مستشهدا بقوله تعالى:((وَنُقِرُّ فِي الأَرْحَامِ مَا نَشَاءُ إِلَى أَجلٍ مُسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلاً ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ.))([2]) قال الزجاج شارحا للآية السابقة: ((طفلا) هنا في موضع أطفال يدل على ذلك ذِكر الجماعة. وكأنّ معناه: ثم يخرج كل واحد منكم طفلا.))([3]) والطفل كذلك، ((الولد حتى البلوغ، ويستوي فيه الذكر

---

[1] - ابن منظور محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، أعاد بناءه: يوسف خياط، مج2، (بيروت: دار لسان العرب، د.ت)، ص 599.

[2] - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[3] - الراغب الأصفهاني أ[بو القاسم، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط محمد سيد الكيلاني (بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر)، ص 305.

والأنثى))([1]) قال تعالى: ((أَوِ الطِّفْلِ الَّذِينَ لَمْ يَظْهَرُوا عَلَى عَوْرَاتِ النِّسَاءِ.))([2]) ويذهب الشوكاني إلى أن ((كلمة (الطفل) تطلق على المفرد والمثنى والمجموع أو المراد به الجنس الموضوع موضع الجمع بدلالة وصفه وصف الجمع، يقال للإنسان طفل ما لم يراهق الحلم.))([3]) ويشار إليه بألفاظ منها مولود وصبي وفتى.([4]) وهي إذا ما نظرنا إليها على الترتيب وجدناها تحيل على بعض مراحل الطفولة في الدراسات الحديثة في هذا المجال.([5])

وفي معجم (لاروس الصغير) فإن لفظة (طفل) مشتقة من اللاتينية Infans وتعني غياب الكلام، وتحيل إلى البنت كما تحيل إلى الولد في سن الطفولة، وهي مرحلة من حياة الإنسان، من الولادة إلى المراهقة، وتشمل الفترة العمرية الممتدة إلى سن الثانية عشرة أو الرابعة عشرة. كما يحيل اللفظ إلى لحظة البداية والأصل والتأسيس الدال على النمو، ومن معانيها أيضا النعومة والسذاجة والتلقائية.([6]) في ضوء هذه التعريفات وتعددها يتبين مفهوم (الطفل) باعتباره المولود البشري من مرحلة التخلق جنينا إلى الدخول إلى مرحلة المراهقة.

والطفولة عند علماء النفس والتربية هي المرحلة الأولى من مراحل تكوين الشخصية ونموها يبدأ من الميلاد حتى سن البلوغ. وهي فترة لا يستغني فيها الطفل تماما عن أبويه بل يحتاج إليهما أشد الحاجة حتى يصل إلى حالة النضج. وهي وحدة نمو متواصلة ومترابطة يكمل بعضها بعضا بالرغم مما يميز كل مرحلة من سمات وخصائص.([7])

---

[1]- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، (طهران: المكتبة العلمية، د.ت)، ص 566.

[2]- سورة النور، الآية ة 31.

[3] - محمد بن علي بن محمد الشوكاني، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، (د.ط؛ بيروت: دار الفكر)، ص 24.

[4] - ابن منظور، لسان العرب، مج2، ص 599-600.

[5] - محمد شنوفي،((عن الطفولة وأدب الأطفال، إشكالية المصطلح وتحولات النظرة))، كتاب أدب الطفل، واقعه وإشكالاته وآفاقه: فعاليات الملتقى الوطني لأدب الأطفال بجامعة المدية،(منشورات مديرية الثقافة لولاية المدية،فيفري 2009)، ص59.

[6]-Le petit Larousse illustré 2009,p368.

[7] - مريم ناجي، الطفل في الخرافة الشعبية

وأكثر تقسيمات مرحلة الطفولة شيوعا التقسيم الفيزيولوجي الذي تنقسم بحسبه هذه المرحلة إلى طفولة مبكرة ومتوسطة ومتأخرة.([1]) أما التقسيم السيكولوجي فيقوم على تقسيمها إلى (طفولة أولى وثانية وثالثة.)([2]) وإذا ((كانت كثير من الدراسات تحدد الطفولة فيما بين السنة الأولى وسن الخامسة عشرة، فإنها تختلف أساسا في عدد المراحل النهائية، وفي الأساس الذي ينبني عليه هذا التقسيم، فضلا عن إشكالية التعميم لتباين شروط النمو من طفل لآخر))([3]) والفروقات الفردية المميزة لهم. وأمام هذه الوفرة من التحديدات نقف حيال مفهوم ملتبس ومتغير تبعا للوظائف التي تفرزها السياقات والنظريات والعوامل الاجتماعية المختلفة.([4])

نخلص إلى أن الطفولة هي المدة الزمنية التي يقضيها صغار الحيوان والإنسان في النمو والارتقاء حتى يبلغوا مبلغ الناضجين ويعتمدوا على أنفسهم في تدبير شؤون حياتهم، وأهم ما يميز الكائن البشري هو الطول النسبي لفترة النمو إضافة إلى شدة حاجته وتعلقه بأمه بعد الولادة، ويمتد ذلك إلى فترة طويلة خلافا للمولود الحيوان الذي سرعان ما يعتمد على نفسه، بعد فترة وجيزة من ولادته في أغلب الأحيان. وتتبع طول فترة التربية والتعلم نسبيا عند الإنسان من خصائصه البيولوجية ومن وظيفته في الكون.([5])

ولأن الطفل بالنسبة للتحليل النفسي ((المشروع الذي يحمله الآباء والأمهات وأولي الأمر لأداء الأمانة التي أخذوها من أوليائهم...))([6]) فإنه يعتبر جزءا من مجتمعه، ومن الحراك اليومي للحياة الأسرية والاجتماعية بل لعله من أهم الفاعلين فيها؛

---

[1] - طفولة مبكرة (تدوم من الولادة إلى سن السادسة)، وطفولة متوسطة (من سن السادسة إلى سن الثامنة) وطفولة متأخرة (من سن الثامنة إلى سن الحادية عشرة.) انظر، عفاف عويس ثقافة الطفل بين الواقع والطموحات(ط3؛ القاهرة: مكتبة الزهراء، 1992)، ص 211.

[2] - الطفولة الأولى وتدوم (من 2-3 سنوات)، والثانية من سن (3-7 سنوات) والثالثة تستمر من سن (7- 12). انظر، المرجع السابق، ص 209.

[3] - أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب، صورة الطفل في القصة المغربية القصيرة، ص42.

[4] - انظر، المرجع السابق، ص41.

[5] - انظر، مريم ناجي، الطفل في الخرافة الشعبية التونسية، ، ص 10.

[6] - خليفة حرز الله، ((دور التراث في تثبيت الهوية عند الطفل أو اللوح المحفوظ))، الطفل والتراث، ص 58.

فالأطفال فئة اجتماعية مشروطة بالتحول كباقي الفئات الأخرى، وهي شريحة لها رؤيتها وإحساسها وحقوقها وحاجاتها المرتبطة بسنها.([1]) لذلك أصبح حضورها واقعا ملموسا، واعترف بالطفل كشخص له وجوده الذاتي الغني بالرموز والدلالات في المجالات المختلفة، ومنها مجال الإبداع على اختلاف بين المبدعين في تمثله وأصبح مصدرا خصبا لإبداعاتهم. وتمحور توظيفه باعتباره حجة وذريعة أو رمزا واستعارة. فهو يمتلك من السحر والشاعرية ما يجعله قادرا على التلاعب بالواقع والخيال لأنه–حسب بياجي– لا يفرق بين المادي/ الفيزيائي/ والنفسي، وهذه القدرة تمنحه نظرة مخصوصة للأشياء ويستطيع أن يلج بطريقة متميزة واقعا آخر.([2])

من هنا يغدو لفظ (طفل) ومفهوم (طفولة) في معنييهما المباشرين، مشبعيْن بحمولة عاطفية واجتماعية قوية، فضلا عن إيحائهما الإيديولوجي المؤشر إلى الرتبة الاجتماعية المميزة للطفل في تساوق مع المشاريع المعدة له.([3]) ولا يمكن أن يتحدد مفهوم الطفولة في الأدب ما لم توضع هذه الطفولة في إطارها المكاني والزماني والبيئة التي نشأت فيها. وبيئة الطفولة المروية في هذا البحث هي الجزائر، وإطارها الرواية، والرواية الجزائرية عموما، وروايات مرزاق بقطاش على وجه الخصوص.

1–2–ماهية الرواية:

عرفت الرواية تطورا كبيرا في عصرنا الحديث، حققت من خلاله تراكما إبداعيا مهما، وغدت من أكثر الأجناس الأدبية انتشارا، حتى وصف هذا العصر بـ"عصر الرواية"، لكنها تظل جنسا عصيا على التحديد لحداثتها النسبية من جهة، ولتطور تقنيات كتابتها، واختلاف أشكالها وتعدد أنواعها وصيغ تقديمها من جهة أخرى. لذلك

---

[1] - انظر، أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب، صورة الطفل في القصة المغربية القصيرة،43.

[2]-Odile Bouchard, Le personnage de l'enfant dans la narrative hispano-américaine,op.cit.

[3] -انظر، أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب، صورة الطفل في القصة المغربية القصيرة، ص 41.

احتلت حيزا واسعا من اهتمامات النقد الحديث الغربي والعربي بدراسة نصوصها وتحليلها مستفيدة من المناهج النقدية انطلاقا من الوظيفة الاجتماعية والنفسية للفن عموما وللرواية بصفة خاصة.

وتتميز الرواية بتنوع أشكالها وتعدد الرؤى والتقنيات الموظفة فيها. فالروائيون لا يحتكمون إلى نظام صارم موحد، في رواياتهم ما يجعلها تتميز((بالتلون والتعدد من حيث تقنيات الكتابة والمواضيع ورؤى العالم إلى الحد الذي يصعب معه أن نقرّ بوجود نقاط تشابه وتماثل بين الروايات، ونواجه هذا التنوع حتى في التفاسير المعجمية التي صاحبت مصطلح Roman.))([1])

ويرجع الدارسون سبب هذا التنوع إلى أن الرواية عمل تخييلي قوامه خيال الكاتب وتصوراته عن الواقع اللذان يدفعانه إلى تبني قضايا دون أخرى، والانتصار لها أو معارضتها، ويصوران له هذا الواقع بطريقة مختلفة عما يمكن أن يراه غيره من الكتاب.([2]) فالروائي حينما يكتب يدين موقفا أو يعبر عن إعجابه به أو ينتقد وضعا أو يمجده أو يدعو إليه. فيقدم بذلك أنواعا مختلفة من الوعي يعمل على تعريتها والكشف عنها.([3])

لذلك تعددت تعريفات الرواية حتى أضحى وضع تعريف "جامع مانع" أمرا مستعصيا على الدارسين؛ فجلّ التعريفات اعتبرت جزئية وظل استعمال المصطلح يتنوع حتى صار بدءا من القرن السادس عشر يطلق على ((آثار قصصية نثرية متخيلة ذات طول كاف تقدم شخصيات بوصفها شخصيات واقعية وتصورها في وسط ما، وتعرفنا بنفسياتها ومصائرها ومغامراتها.))([4])

---

[1] - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، (ط1؛ تونس: الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، 2010)، ص 202.
[2] -حورية لنقر، الطفل في حنة لمحمد الباردي،)ط؛ تونس:ضحى للنشر،2013)، ص 17.
[3] - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق(ط3؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي،2006)، ص 154.
[4] - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص202.

وتؤكد البحوث والدراسات النقدية الحديثة على حيوية هذا الجنس وانفتاحه ومرونته وقدرته على استيعاب مختلف الأجناس الأدبية الأخرى، وقابليته المستمرة للتطور والتجدد، لعلاقته الوثيقة بالعالم والواقع من جهة، ولأن وسيلته في تصوير كل ذلك هي الخيال الذي يتجاوز الواقع من جهة أخرى. ومن هنا كان هذا الجنس منفتحا على الواقع واللاواقع مشدودا إلى الممكن حينا، وإلى اللاممكن أحيانا أخرى.([1]) ما دفع باختين إلى القول إنه: ((الجنس الأدبي الوحيد الذي ما زال مستمرا في التطور ولم تكتمل كل ملامحه حتى الآن))([2]) فكاتب الرواية يستوحي وقائعه وأحداثه من الواقع، والواقع متغير، يتجدد باستمرار، والخيال كذلك، واسع لا تحدّه حدود.([3])

وفي سعيها إلى إحداث تغييرات شكلية ومضمونية، تظل الرواية تبحث عن منحى كتابي جديد تكرّس من خلاله تطورات فنية وأيديولوجية ثقافية، مغايرة إلى درجة يمكن القول إنها تحولت إلى مسرح تجريبي تتعدد فيه الأصوات الروائية وتتنوع الشخوص وتتفرع الأحداث، فتتكثف بذلك الأطر والأصوات. فميزة الرواية أنها ((تنبذ اليقين وتنزع إلى أن تجعل المعنى متعددا متشكلا داخل صيرورة تقبل أن يكون شكلها مرنا متغيرا منفتحا على بقية الأجناس الأدبية والتعابير الفنية.([4]) وإن تطور هذا الجنس الأدبي يظهر في مضامينه التي اغتنت بطرق موضوعات مختلفة تبعا لتطور المجتمع في شتى المستويات السياسية، والاجتماعية، والثقافية. فهي فن تعبيري يقبل نسيجه احتواء شتى الأجناس وضروب الخطاب، التي اتخذت من عنصر الحكي، من خلال السرد والحوار ضرورة فنية تعبيرية.([5])

---

[1] - حورية لنقر، الطفل في حنة لمحمد الباردي، ص 17.
[2] - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 202.
[3] حورية لنقر، الطفل في حنة لمحمد الباردي، ص 18.
[4] - محمد القاضي وآخرون،معجم السرديات، ص 204.
[5] - أنظر، سعيد بوعيطة، نورالدين بلكودري، محمد داني، أسئلة الرواية المغربية، قراءات في أعمال الروائي مصطفى لغتيري(ط1؛2013)، ص11.

وتظل الرواية مستعصية على التحديد والتعريف الدقيق، إلا بما تختلف به عن الأجناس الأخرى وتبقى في الوقت ذاته من أشهر أنواع الأدب النثري الذي يساعد على التسلية والتفكير، عبر توظيف التجارب الإنسانية المختلفة والمتنوعة، وسواء أكانت منطلقاتها واقعية أم مثالية أم خيالية فستظل سماتها الأساسية تميزها عن باقي الأنماط الأدبية، من بينها طبيعة شكلها السردي وطول فترتها الزمنية ولغتها النثرية، وغلبة طابع الخيال عليها، بالإضافة إلى أنها تعدّ مرجعا تاريخيا وأساسا متينا للإبداع.

ومن التعريفات المعجمية التي اعتمدت معيار الحجم، الذي لا يخلو من أهمية أن الرواية ((سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد)) وأن هذا الشكل من التعبير، جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، يرتبط بصعود الطبقة البرجوازية في أوروبا وما استتبع ذلك من تحرر الفرد.([1]) وهي ((سرد نثري لمغامرات خيالية تتميز عن الأقصوصة من حيث: ((مداها الزمني وغزارة الأحداث، وإبراز صورة كاملة لنفسية الأبطال.))([2]) ويتشبث حميد لحمداني بخاصية الحجم المميزة للرواية، مقارنا بينها وبين الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة القصيرة، فهو يرى بأن الميزة الوحيدة التي تشترك فيها جميع أنواع الروايات هي كونها قصصا طويلة.

لقد اهتم العديد من الدارسين بجنس الرواية، وبحثوا في إنشائيتها وسعوا إلى دراسة مقوماتها التي بها تختلف عن الأجناس الأخرى، فتعددت النظريات النقدية التي دارت حولها، ومن أهمها دراسة المجري جورج لوكاتش Georges Lukacs (1885-1971) والروسي ميخائيل باختينMichael Bakhtine(1895-1975) وهما من أبرز المنظرين للنوع الروائي في الغرب. وكان لوكاتش أول من أقام نظرية شاملة لها واعتبرها((الجنس الذي يعيش دائما صراعا جدليا بين الكينونة والصيرورة وبين الثبات

---

[1] - براهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية،(ط1؛صفاقس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،1986) ص176.
[2]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، (ط1؛بيروت: دار العلم للملايين،1979) ص 128.

والتغير وبين الفرد والعالم.))([1]) ويسمح ((بالتفكير في إشكاليات العصر الراهن وتناقضاته.))([2]) فهي((الشكل الفني القادر على التعبير عن المجتمع الرأسمالي الحديث مجتمع التشيؤ والتشذر والاستلاب))([3]) لذلك وصفها بأنها ((ملحمة حديثة)).

أما باختين فقد بنى أطروحته النظرية عن الرواية على "التعدد الصوتي" أو "البوليفونية" ومثّل لذلك بأعمال الكاتب الروسي الكبير دستويوفسكي، وربط الرواية بالحوارية التي يرى أنها ((تخترق كل أبعاد النص الروائي من أسلوب وبنية وعلاقة بين المؤلف وبطله.))([4]) وألح على اقتراب كل منهما من الحياة اليومية، كما أشار إلى تحرر الرواية في النظر إلى الواقع، وقدرتها على استيعاب غيرها من الأجناس الأدبية.([5]) وخلص إلى أنها تتحدر من أصول ثلاثة: ملحمي وخطابي وكرنفالي في تناغم لغوي تحاوري غير منقطع.

وأقامت الناقدة الفرنسية مارت روبير Marthe Robert(1914-1996) نظريتها في كتابها (رواية الأصول وأصول الرواية) Roman des origines et origines du roman على (الرواية الأسرية) التي قال بها مؤسس التحليل النفسي النمساوي فرويدFreud(1856-1939). فهي تذهب إلى أن للرواية أصلا يعيّنها ويتعيّن بها قد تكون ((طفولة اندثرت، حَلُم الإنسان فيها بما رغب، واحتفظ برغبته المكبوتة، دون أن يدري))([6]) و((مثلما للرواية أصلها، فإن للأصل روايته التي تتوزع على البشر جميعا والتي يكتبها البعض لأن حظوظ القدرة على الكلام لا تعرف المساواة.))([7]) إلا أن ((التاريخ لا يقول إلا ما فعلته البشرية، والرواية تقول ما تتمنى وما تحلم به، والروائي وإن بنى متخيله على التاريخ، فإنه لا يمكن أن يقول ما فعلته البشرية بل ما قاله التاريخ

---

[1] - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 204. وانظر أيضا، محمد الباردي، في نظرية الرواية، ص24.
[2] - محمد الباردي، في نظرية الرواية (د. ط؛ تونس: سراس للنشر،1996)، ص 25.
[3] -محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 203.
[4] - المرجع السابق، ص204.
[5] - نفسه، الصفحة نفسها.
[6] - فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية (ط2؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002)، ص93.
[7] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

عنها فيكون في هذه الحالة مجرد وسيط بالكلمات. لذلك يكون من الصعب الأخذ من التاريخ للتدليل على واقع موضوعي ومهما ((اختلفت المضامين وتشجّرت الأساليب، يظل للرواية أصل لا تغادره ((لا إنسان من غير طفولة لَقَنَتْه الحلم وذهبت، ولا طفولة أتاحت للطفل أن يظفر بما حلُم به.))([1]) ومهما تكن الحجب التي تستر القول الروائي كثيفة فإن قول الروائي ((لن ينزاح عن طفولة مضت ودّعها الطفل ولم يودع الحرمان الذي زرعته فيه.))([2]) فعلاقة الرواية بالطفولة علاقة وثيقة

وإن تعددت التعريفات وتنوعت الآراء يظل الفن الروائي من أكثر الفنون اهتماما بتصوير الإنسان في علاقته بالمجتمع، والتعبير عن همومه ومشاكله، وأدق تفاصيل العوالم الداخلية للبنية الإنسانية للمجتمعات، ويمكن أن يكون سجلا مفصلا لمراحل تطور المجتمع ووصفا دقيقا لأشكال حياته على مختلف المستويات، فالرواية في رأي الكثير من النقاد "ملحمة العصر الحديث"، ولذا فإن تصوير الشخصيات فيها، غالبا، ما يكون ذا دلالة مضاعفة. وإن تصوير تجربة إنسانية تعكس موقف كاتبها إزاء واقعه بنفس القدر الذي تفصح فيه عن مدى فهمه لجماليات الشكل الروائي. فالرواية تحقّق هذا وأكثر من خلال مكون سردي مهم هو(الشخصية) ما جعل النقاد يعتبرونها "فن الشخصية".

والرواية– باعتبارها عملا فنيا ساحرا– تسعى لأن تؤثر عن قصد أو بدون قصد في عقل ووجدان المتلقي، ما يمنحها أهمية كبيرة في وظيفتها داخل المجتمعات الإنسانية خاصة وأنها اليوم، الفضاء التعبيري الأرحب القادر على احتواء كل الفنون واحتواء الحياة بكل تناقضاتها وتشعباتها، وما يعيشه الفرد من تمزقات وخيبات، وهي بما تتيحه من أدوات للرصد والتحليل والمتابعة تستطيع تعقب كل هذه التحولات واعتبرت مرآة أدبية

---

[1] - فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص93.
[2] - المرجع السابق، ص 94.

للمجتمع لـ((قراءة ظاهره وكشف مستوره، وملامسة جراحه، ورصد حكاياته الظاهرة والباطنة.))([1])

فهي لا تكتفي بوصف الإنسان فحسب بل تسعى إلى كشف خباياه، ولا تكتفي بوصف الظواهر الموجودة بل تحاول سبر أغوارها. كما تتبع أهميتها كذلك، منذ ظهورها من كونها مجالا خصبا لتصحيح بعض الأوضاع الاجتماعية والنفسية فهي ((تتسلل بأفكارها ورؤاها إلى الذات الإنسانية فتثير السؤال وتؤثر وربما تغير خاصة إذا ما كانت شخصيات الرواية تشبهنا وفي نفس الوقت تتجاوزنا؛ تتجاوز عجزنا، وتصنع على الصفحات ما نفكر فيه لكننا لا نجرؤ على إنجازه. وعندما تنجز شخصيات الرواية ما نطمح إليه نحن، فإن الجيل القادم سيشبه هذه الشخصيات التي شحنها الكاتب الروائي بكل ما نطمح إليه.))([2]) فهي شكل أدبي قادر على استكناه الذات والواقع واستقراء المجتمع والتاريخ بصدق موضوعي موثق وتخييل يوهم بالواقع، ومن هنا عدّت بانوراما تاريخية اجتماعية ونفسية تستدعي مِراسا ومهارات لا ينشآن إلا على خلفية منجز إبداعي وثقافي تراكمي طويل.

كل هذا يجعل من الرواية نوعا أدبيا "مترامي الأطراف" مستوعبا لغيره من الأجناس الأدبية ((يفتح الأبواب... للأخذ من ميزاته، ويمدّ، هو الآخر، أطرافه ليدخل في دائرة الأجناس الأخرى فيُحدث بذلك أجناسا جديدة تمتاز بالتطور والحركية.))([3]) كالسيرة الذاتية الروائية ورواية السيرة الذاتية، وبذلك تسهم في تطور الأدب من جهة، ورفض الخضوع والثبات بالنسبة لهذا الجنس الأدبي من جهة أخرى، ما أهلها لاستيعاب موضوعات عديدة ومتنوعة منها موضوعة الطفولة.

---

[1]- مصطفى بوجملين،((فلسفة الأنا والآخر في رواية"حلم على الضفاف" لـحسيبة موساوي))-حوارية أم تدافعية، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع4، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة، 2014، ص 177.

[2] - آمال مختار، ((صورة المرأة في رواية"النعنع البري" لأنيسة عبود)) ،صورة المرأة في الرواية العربية، مجموعة من المؤلفين، (ط1؛ تونس: دار سحر للنشر، 2005)، ص 82.

[3] - حورية لنقر، الطفل في حنة لمحمد الباردي، ص 18.

فقد شكلت صورة الطفل ظاهرة فنية وجمالية واضحة ومستقلة في الفن الروائي عامة من خلال ملمحين أساسيين العودة إلى الطفولة، ورواية الحكاية من منظور طفل أو صبي، وارتباط ذلك بمحاكمة الماضي والحاضر معا عن طريق العودة إلى التاريخ الحقيقي أو الأسطوري.([1]) لقد طرقت الرواية دائما أبواب الطفولة بقصد من الراوي أو من غير قصد ((تبحث عن زمن مفقود، تُنَقِب عن فردوس مضى كما لو كان الروائي حارس الطفولة الذي لا ينام، أو كما لو كانت الرواية مجازا عن مصير الإنسان كله منذ بزوغ حلم مجلل بالضباب حتى لحظة لاحقة يغرب فيها الحلم مدثرا بالغبار.))([2]) واعتبر هذا النوع الأدبي مناسبا لتصوير خبرات الطفولة وتجاربها المتنوعة وأحلامها العديدة، فشكّل الفضاء الطفولي بذلك موضوعا مركزيا في كثير من الأعمال الروائية، وتأكدت الصلة الحميمة لهذا الشكل السردي الحديث بالجماعات المهمشة المغمورة وبفئة الكتاب البورجوازيين الصغار.([3])

1-3-الطفل في الرواية:

يرى بعض الدارسين أن ولوج شخصية الطفل باب الأدب، في منتصف القرن التاسع عشر، كان بفعل تطور الذهنيات بعد أن اكتشف (الراشد) أن هناك أكثر من طريقة لتصور الإنسان([4]) وتعد رواية "أوليفر تويست" Oliver Twist (1839) للكاتب الإنجليزي تشارلز ديكنز Charles Dickens (1812-1870) التي نالت حظا وافرا من الشهرة، أول عمل روائي أسند فيه دور البطولة إلى طفل، وقد تبدت فيها صورة الطفل فاقد الأهل، الذي يواجه صعوبات الحياة وقسوتها بمفرده فيلجأ إلى العمل حفاظا على حياته، وعلى توازنه الاجتماعي. وفي أثناء بحثه عمّن يعوضه الفقد والنقص، يتعرض

---

[1] - منير فوزي، صورة الطفل في الرواية المصرية، ص 10.
[2] - فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص93.
[3] - انظر،عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870-1937)،(ط3؛ القاهرة: دار المعارف، (د.ت) ، ص 208-209.
[4]-Odile Bouchard, Le personnage de l'enfant dans la narrative hispano-américaine,op.cit.

لألوان من القسوة وضروب من المعاناة. وقد عاد ديكنز إلى تجسيد معاناة الأطفال في روايتيه "دومبي وولده" Dombey and son (1848) و"دافيد كوبرفيلد" David Copperfield (1850/1949)

وظهرت أعمال روائية أخرى، بعد ذلك، في مختلف الآداب لعل من أهمها رواية "البؤساء" Les misérables (1862) للكاتب والشاعر الفرنسي فكتور هوغو Victor Hugo (1802-1885) التي جسدت عذابات الطفولة البائسة من خلال معاناة الطفلة "كوزيت" Cosette، والطفل "قافروشGavroche و"مونبارناس" Montparnasse. ورواية Le petit chose (1868) لألفونس دودي Alphonse Daudet (1840-1897)، ورواية "بدون عائلة" Sans famille (1878) لهكتور مالوHector Malot (1830-1907) التي يتعرض فيها البطل الطفل/ ريمي لتجارب وجدانية قاسية وأليمة أثناء رحلة بحث قادته إلى عائلته وأصوله.([1])

فالأسرة، باعتبارها وسطا ضروريا، لا تُدْرَك قيمتها إلا إذا فقدها الطفل فيفقد معها دعائمه الذهنية والعاطفية وشرعيته الاجتماعية ما يولّد لديه اضطرابات مختلفة. واتخذ غيابها أو غياب أحد الوالدين، طابعا قدْحيا، لذلك شكلت الأسرة على مرِّ العصور مرْكبا من مركبات المنظومة الاجتماعية الضرورية لمواجهة الحياة وبفقدانها تختل هذه المنظومة.([2])

لقد قدمت هذه الروايات صورا واقعية ومريرة عكست واقع الطفولة المعذبة من خلال أسماء تعدّت الحدود الجغرافية إلى آفاق إنسانية أرحب، ونماذج تخلصت من ملابسات الزمان والمكان، وتمكنت من خرق بعض الثوابت الر اسخة، فولجت عالم الكبار، وتسللت إلى وجدان القراء وأنشأت معهم علاقات حميمة، تأثر بها عدد كبير من الروائيين في العالم، فساهموا في تصوير الطفولة المعذبة.

---

[1]-L'enfant personnage et sujet,universalis.fr.

[2] - محمد مصطفى القباج، الطفل المغربي وأساليب التنشئة الاجتماعية بين الحداثة والتقليد، www.philomartil.arabblogs.com

إلى جانب هذه الصور الراصدة أوجاع الطفولة المؤرقة والمعذبة التي قست عليها ظروف الحياة، وُلِدتْ شخصيات أدبية أخرى من عالم الطفولة غدت من كلاسيكيات الفن الروائي، كشخصية "طوم سوايرTom Sawyer " (1876) و"هكلبري فين" Huckelberry Finn (1884) للأمريكي مارك توين، Marc Twain (1835-1910)، والطفل "موغلي" Mowgli بطل "كتاب الأدغال"Le livre de la jungle (1894) لرديارد كبلينغ Rudyard Kipling (1868-1936)، وأبطال "جزيرة الكنز" L'ile au trésor (1883) لروبر لويس ستفنسون Robert louis Stevenson(1850-1894)، و "مونفليت" Moonfleet (1898) لفولكنر John Meade Faulkner (1858-1932)، و أبطال رواية "الأم"(1907) للكاتب الروسي مكسيم غوركي Maxime Gorki (1868-1936) وما يميز هذه الشخصيات هو "الحركية" و"الفاعلية"، فهي تتفاعل مع الأحداث تؤثر فيها وتتأثر بها، كما كانت تسعى لتغيير مساراتها الحياتية إيجابا، بمحاولة استعادة القيم المغيبة، إلى جانب أنها تظهر شغف الأطفال بروح المغامرة والاستمتاع بما هو مثير، وهي سمة ملازمة للطفولة في كل زمان ومكان.

إن روح المغامرة عند هؤلاء وعشقهم للتحدي، وهم يخوضون غمار الحياة الصعبة، خلّصهم من تسلط الكبار وتعنتهم، هؤلاء الذين لم يمنعهم ذلك من أن يتعلموا على أيديهم دروسا في الثقة بالنفس والاعتزاز بها، والسير بخطى واثقة رغم العوائق والصعوبات. لقد أعلن الأطفال بنشاطهم وفعاليتهم ميلاد "طفل المغامرة" أي: ((طفل بطل)) و((طفل متميز))، وأفصحوا عن اختلافهم الجديد والصريح عن عالم الراشدين.([1]) وساهموا في بناء تصور جماعي لنوع من (الأنا) الأعلى الاجتماعي يمكّن الأجيال القادمة من أن تتصهر فيه وتتماهى به([2]) ما جعلهم يتحركون في أفق متساو

[1] -Nathalie Prince, la littérature de jeunesse, op.citp 54.
[2]- Laurent Déom et Jean Louis Tilleul,Le héros dans les productions littéraires pour la jeunesse l'Harmattan, Paris,2010, p11.

لأفق الكبار دون أحكام متعالية أو مقابل ما من قِبلهم؛ فنالوا حظا من الشهرة وقدموا بعضا من تجارب الطفولة المتميزة والمتفردة.([1])

وأخذت صورة الطفولة في الأدب، في النماء والبروز، حينما حلّ الطفل بطلا، وبذلك تجاوزت الكتابة الأدبية البطولات الخارقة و((فَقَد الراشد هيمنته باعتباره أنموذجا أوحد)) وغدا الطفل ممثلا مميزا لسياسة ثقافية، فهو المواطن وقارئ الغد.([2]) واعتبر الطفل/لبطل انزياحا روائيا يستعير من هذا العالم ثوابت يبرر بها التغيرات التي تسهم في تشكيله مستقبلا.

وبينت هذه الكتابة الأدبية الحضور المتواتر لمجموعة من الحوافز منها: "الجوع" و"البؤس" و"الصدق" و"الطهر" و"البراءة" و"الجبن" و"التمرد". فحضور الطفل في الرواية كان له أثره على مستويين: جمالي وموضوعاتي، يقع الأول في صلب منظومة قيمية تتجاوز الموروث البطولي وتحل محله بطولة الصغار باعتبارها ميلادا متدرجا لأفكار وفلسفات جديدة، ويرتبط الثاني بالموضوعات التي طرقتها هذه الأعمال الروائية. وتكمن أهمية بعض هذه الروايات في إبراز جمالية فكرة الراوي/الطفل التي تعكس حب الطفولة للحكي، وعشقها الأزلي للمغامرة.

لقد أثرت هذه النماذج في الأعمال الروائية التي جاءت بعدها، وكان من الطبيعي أن يوّلد هؤلاء الأبطال جيلا منتصرا من الداخل لا يهاب المصاعب والأخطار المنجرّة عن المغامرة والاندفاع. فحظيت هذه الوجوه المفطورة على الصدق والبراءة، الموسومة بالرفض والتمرد، باهتمام المبدعين، وتعمّقت صورها في أذهانهم، فاستجابوا لفضاء الطفولة في الأدب بأجناسه المختلفة، ومنها الرواية، وساهموا في تكريس صورة الطفل بوجوهها المختلفة، وتجلت تيمة الطفولة عبر أبعاد متنوعة وتقنيات متعددة،

---

[1]-Nathalie Prince,La littérature de jeunesse op.cit, p54.

[2]-Odile Bouchard, Le personnage de l’enfant dans la narrative hispano-américaine,op.cit.

مساهمة في ((استكمال العملية التربوية التي تتعامل الرواية معها، تربية تتجه إلى حقائق العالم المادي والحياة الإنسانية في المجتمع.))([1])

وغدا الطفل عند الغربيين، منذ بداية القرن العشرين، أحد الشخوص الرئيسة في الإنتاج القصصي والروائي، واختلف الكُتّاب في تصويره، حسب تكوينهم الثقافي وتصورهم للفن، ورؤيتهم الخاصة له، والأهداف التي تطبعهم أو التي يطمحون إلى تكريسها. واختزل الطفل رحلة الإنسانية وأظهر تخلصها التدريجي من سيطرة الخارق والمقدس، وجسد الممكن والواقعي، وأبرز فرديته وتفرده. فلا بد أن يكون الطفل ذاته قبل أن يكون فردا في عائلة أو مجتمع، وعدلت هذه الروايات من النظرة التقليدية للطفولة، واعتبار الطفل متماثلا بطبيعته في كل فرد من أفراد البشرية حيثما وجد وفي أي عصر عاش. لقد ساعد تطور الدراسات الحديثة عن الطفولة، في تثبيت وتقديم صورة جديدة عن الطفل وتصحيحها، أكدت الدور الجوهري لهذه المرحلة من الحياة في بناء الشخصية، وأن أشكال الصراعات النفسية كافة وتشكلات الوجدان مرتبطة بهذه المرحلة ارتباطا وثيقا.([2])

ووصل هذا الاهتمام إلى الأجناس السردية العربية المختلفة، وردّ الباحث المصري منير فوزي ذلك إلى هزيمة 1967، التي مثّلت صدمة عنيفة لوجدان المواطن العربي عامة والمصري خاصة، وكانت آثارها الفكرية والوجدانية أكثر مرارة على المثقفين والمبدعين، فحاولوا مواجهتها إبداعيا بـ"العودة إلى الطفولة" متزودين من نهرها الخالد الذي لا ينضب، ومن التأثيرات الفنية والإسهامات الجمالية والدلالية لصورة الطفل التي اتخذوها بدورهم مجالا لإبداعاتهم. وأصبح اختيارهم لهذا الشكل من التعبير رمزا لرفض الواقع المعيش وهروبا من تأزمه. فكانت الطفولة في البداية تعبيرا عن رغبة في

---

[1] -موريس ز.شرودر، ((الرواية بوصفها نوعا))، تر: مصطفى سواق، مجلة الرواية، السنة الأولى،ع 1(الجزائر: مطبعة دحلب، جانفي 1990)، ص 96.

[2] - انظر منير فوزي، صورة الطفل في الرواية المصرية (الشركة المصرية العالمية للناشرين، 1997)، ص11.

الانكفاء على الذات المأزومة، لكن ما لبث أن اكتشف هؤلاء مدى ثراء الدلالات الفنية والتشكيلات الجمالية المرتبطة بصورة الطفل في الأدب الروائي بأطره الجمالية المختلفة، فعكسوا كل ذلك في إبداعاتهم الفنية.([1]) وأن لجوء الكاتب إلى الطفولة بمثابة استرجاع لكون سحري أسف على ذهابه من جهة، وكسب قارئ لا يزال يحلم، بالرجوع إليه من جهة أخرى؛ وكأنما هو تعويض عن ذكرى الطفولة أو هي فرصة للاستمتاع مجددا بها.([2])

ومن أهم الأجناس الأدبية التي أسهمت في تأصيل صورة الطفل في الأدب العربي إلى جانب الرواية، القصة القصيرة التي يشير بعض الدارسين إلى أنها من أنسب الأنواع الأدبية الموظفة لتقديم صور الطفولة، لصلاتها الحميمة بالفئات المهمّشة والوسطى، وقدرتها على ترسيخ أو تعديل أو تغيير التمثلات المشكلة حول الطفل([3]) لتميز بنائها الفني القائم على التكثيف والتركيز. فتجليات الطفولة كالبراءة والسحر و الحنين الذي توحي به يكشف أيضا موضوعا شديد الأهمية، فتوظيف هذه الشخصية "الجديدة" يسهم في تطوير الأنواع الأدبية؛ فالطفل بتجسيده روح الإبداع واستثمار هذه المرحلة من الحياة يسمح للكاتب بالتلاعب بتقنيات القصة ورؤاها الحديثة بدقة كبيرة.([4]) كما أن العديد من الكتابات التي توالدت من بعضها البعض شأن "السيرة الذاتية" و"رواية السيرة الذاتية"، و"السيرة الذاتية الروائية" فسحت المجال أمام القارئ لرؤية الإنسان (المؤلِف) وهو يخوض تجارب حياته منذ طفولته المبكرة، ويستلهم منها رؤاه الفنية والفكرية ومنظومته القيمية في الحياة ساعدت على بلورة صورة الطفل في الأدب.

وفي هذا الإطار لا يمكننا إلا أن نذّكر بكتاب (الأيام) (1929) لطه حسين، الذي نال شهرة واسعة انتشرت في كامل البلاد العربية، وقدم تجربة فذة من تجارب الطفولة،

---

[1] - انظر، منير فوزي، صورة الطفل في الرواية المصرية، ص 11.

[2]-Odile Bouchard, Le personnage de l'enfant dans la narrative hispano-américaine,op.cit.

[3] - أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب، صورة الطفل في القصة المغربية القصيرة، ص 44-45.

[4]-Odile Bouchard,Le personnage de l'enfant dans la narrative hispano-américaine,op.cit.

عالج فيها الكاتب صورة الطفل في إطار الأدب السير ذاتي وبذلك اعتبر النص التأسيسي الأول لجنس السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث([1]). وأظهرت هذه السيرة الذاتية أن طفل (الأيام) مثال حي لقدرة الإنسان على صنع المعجزة التي حررته من قيود الضرورة والحاجة بحثا عن أفق واعد من الحرية والتقدم والمعرفة. وكان طرازا فريدا من السيرة استغلت فيها "الأنا" في مختلف الأطوار، حياتها في الماضي، لتستقي منها ما تقاوم به تحديات حاضرها.

لقد تخيّر طه حسين طفولته ليعبر من خلالها عن (أزمة الطفل القروي في صعيد مصر)، وما كان يلاقيه من قسوة ومكابدة، وما كان هذا الاختيار ليأتي عفو الخاطر من قبل المؤلف؛ فهو حين يستخدم صورة الطفل في "أيامه" يحرص على القول:((إن ذاكرة الأطفال غريبة، أو قل إن ذاكرة الإنسان غريبة حين تحاول استعراض حوادث الطفولة، فهي تتمثل بعض هذه الحوادث واضحا جليا كأن لم يمض بينها وبينه من الوقت شيء، ثم يمّحي منها بعضها الآخر كأن لم يكن بينها وبينه عهد.))([2])

فالطفل وهو يقف عند أحداث بعينها من طفولته إنما يؤكد أهميتها في تشكيل وعيه ووجدانه، أما الأحداث التي امّحت من الذاكرة ولم يعد من سبيل للوقوف عندها، فهي التي لم تكن بذات التأثير في نفسه وفي صقل شخصيته. لقد استطاع طه حسين أن يقدم صورة الصبي القروي عبر علاقاته المختلفة وعوالمه المتباينة في إطار مكثف مليء بالشجن والألم، لكنه في الوقت نفسه مليء بالقدرة على تجاوز العراقيل والمحن، كما اكتملت الجوانب الفنية لهذه الصورة في بناء فني محكم، حتى أصبحت نمطا حذا حذوه كثير ممن جاء بعده من الكتاب. فساهمت (الأيام) في تعميق صورة الطفل في أذهان المبدعين المصريين والعرب على نحو أفضل.([3])

---

[1] - محمد الباردي، عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص21.

[2] - طه حسين، الأيام، ج1(ط1؛ بيروت دار الكتاب اللبناني، 1974)، ص 18.

[3] -منير فوزي، صورة الطفل في الرواية المصرية، ص15-16. وانظر لمزيد التوسع، عبد المحسن طه بدر تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص 308-309.

وتبرز صورة الطفولة في مجموعة (الصبي الأعرج)(1936) لتوفيق يوسف عواد (1989/1911) الذي ولد قبيل الحرب العالمية الأولى، وعاش في أتونها طفلا ووعى ما رافقها من مآس تجلت بوضوح في أقاصيصه التي استدعى فيها طفولته. وتنقسم المجموعة إلى قسمين بمقتضى موقع الراوي فيها، يبدأ القسم الأول بأقصوصة (الصبي الأعرج) وينتهي عند الأقصوصة العاشرة (الأرملة). ويشتمل على قضايا اجتماعية عامة، يتكفل بالرواية فيها سارد من خارج الحكاية، لا يشارك في الأحداث، يوهم بحياده، ولكنه ينفذ إلى أغوار الشخصية، فيصور حركاتها وسكناتها ويدرك ما يدور بخلدها، فلا تفوته منها صغيرة ولا كبيرة.

وترتبط الأحداث بفئات اجتماعية متعددة (الشحاذ والمختار والبناء والتلميذ والفلاح...) وبأعمار مختلفة (الطفل والشاب المراهق والكهل والشيخ الطاعن في السن...) لكنها تدور في الغالب حول شخصية واحدة، تعاني ما تعاني وتواجه، في العادة، مصيرها بنفسها.([1]) فـ"خليل" الصبي الأعرج ابن الثالثة عشرة سنة متسول صغير يعاني من عاهات ثلاث: عاهة مادية جسدية (عرجه) وثانية اجتماعية (فقره) وثالثة نفسية (خوفه من سيده) ماجعله يتعلم الملاكمة التي أمدته بثقة كبيرة في قدراته،وكانت أداته لتحقيق الانتصار؛ فيتمرد على سيده وينقلب عليه بعدما غالى في تعذيبه وتحقيره وإهانته ليتحول من ضعيف إلى قوي جبار.

أما القسم الثاني فيضم بقية القصص من قصة (شهوة الدم) إلى قصة (لحمال الصغير) وصدّر المؤلف الأولى بكلمة تحت عنوان: "من ذكريات طفولتي" وعرض فيها قضايا لا تختلف في الجوهر، عن سابقاتها. غير أن عون التلفظ فيها المكلف بالرواية كان الكاتب ذاته، الذي يتولى بنفسه سرد مظاهر خاصة من علاقته بالناس وصلاته بالحيوان. وفيها، تعود به الذاكرة إلى أحداث الطفولة فيطلعنا على مظاهر من سادية

---

[1] - محسن السقا، دراسات في الأقصوصة والمقامات، ط1(صفاقس: مكتبة قرطاج، 2008)، ص 92.

الطفولة، فنراه يتربص رفقة أصحابه بكلب، يعذبه بعنف وقسوة ملقيا به إلى قعر الوادي.([1])

وتجسد قصص يوسف إدريس عالم الأطفال، من خلال تصوير الصبية والمراهقين، وتحليل مشاعرهم تجاه الكبار، ليكتشفوا تزمت هؤلاء ونفاقهم، وقد تحمل بعض قصصه دلالات رمزية عن قضية الصراع بين الأجيال، أو دلالات نفسية واجتماعية وإنسانية أخرى.([2])

أما رواية (السراب) (1948) التي تعتبر نقطة تحول في عالم نجيب محفوظ الروائي، بخروجها من فضاءات الحواري الشعبية في القاهرة وولوجها عوالم النفس وتحليل بواطنها. فهي من أولى الروايات العربية التي اهتمت برصد بناء شخصية البطل في ((إطار الصراع النفسي وعقد الطفولة)). وهو ملمح فني شكّل ظاهرة واضحة في معظم أعماله، إذ كان مولعا برصد وتتبع طفولة أبطاله التي كثيرا ما أثّرت في المراحل الزمنية اللاحقة من حياتهم، والتي صارت سمة من سمات عالمه الروائي. فقد أفاد نجيب محفوظ من طبيعة وخصائص الصراعات النفسية خلال مرحلة الطفولة، وبنى وفقها شخصية البطل المحوري، وأصبح ذلك ملمحا بارزا في صورة الطفل لدى روائيي مرحلة ما بعد هزيمة 1967.([3])

كما أفاد عبد الرحمن الشرقاوي من علاقة الراوي/الطفل، فبطل روايته (الأرض)(1945) تلميذ أنهى دراسته الابتدائية وعاد إلى قريته حالِمًا بالالتحاق بالتعليم الثانوي ومُحَمَّلا برغبة ملحة في الحكي وتحقيق متعة القص. ولذلك، حاول المؤلف أن يقيم الرواية على لسان طفل، لكن صعوبة استمرار هذا البطل في الحكي تتبدى في مرحلة من الرواية، إذ شكلت سنه قيدا للمؤلف على المستوى الإدراكي والشعوري، حينما

---

[1] - أنظر، محسن السقا، دراسات في الأقصوصة والمقامات، ص 92، وانظر منير فوزي، صورة الطفل في الرواية المصرية، ص 16.

[2] - نزار فلوح، البحث عن اليقين المراوغ، قراءة في قصص يوسف إدريس، www.startimes.com وانظر منير فوزي، صورة الطفل في الرواية المصرية، ص 17.

[3] - انظر، منير فوزي، صورة الطفل في الرواية المصرية، ص 19.

يعرض قضايا مهمة كقضية الأرض وعلاقتها بالإقطاع والرأسمالية والدكتاتورية والاستعمار الإنجليزي، لكنه لا يلبث أن يعود إليه في أخر الرواية ليرصد آخر أحداثها.

ويرى منير فوزي أن الشرقاوي من أهم الكتاب الذين التفتوا إلى صورة الطفل في إطار الحكي والسرد، وتوظيفه باعتباره ساردا أو راويا للقصة، وعلى الرغم من الانتقادات والتحفظات التي أثيرت حول استخدامه لتقنية الراوي/الطفل، إلا أن ذلك فتح المجال واسعا أمام الكتاب من بعده للإفادة من الحدود الجمالية لهذا الملمح الفني في الرواية العربية.([1])

ولا يختلف الأدب الجزائري عامة، والروائي منه بصفة خاصة عن صنوه في العالم العربي في الاحتفاء بصورة الطفل والتركيز على موضوعات الطفولة بدءا من خمسينيات القرن العشرين التي شهدت ولادة النصوص الروائية الفنية المكتوبة باللغة الفرنسية، والتي شكلت ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة أثارت جدلا كبيرا بين النقاد والدارسين، تمحورت أساسا حول مدى أصالة هذا النوع من الكتابة وانتمائها إلى الأدب الجزائري.

وبعيدا عن جدل الهوية الذي لازم هذه الكتابة الأدبية، فقد حاولت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية أن تستبطن المجتمع الجزائري- بشرائحه المختلفة- الذي كان يمر بمرحلة مخاض عسيرة على المستوى السياسي والاجتماعي والفكري تُوِجت بانفجار الثورة التحريرية الكبرى في سنة 1954. وصارت وعاء للتعبير عن هموم الذات والمجتمع وتعززت بتيمات جديدة وناضجة عبرت عن أصالتها وأصالة المضمون الحاملة له، وشكلت الطفولة وبطولات الأطفال جزءا من ذلك الانفجار الفكري والثوري.

---

[1] - انظر، منير فوزي، صورة الطفل في الرواية المصرية، ص 19.

أما الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية والتي بدأت نصوصها الناضجة تظهر منذ سبعينيات القرن العشرين في ظل شروط جديدة وفرها الاستقلال الوطني([1])، فإنها لا تختلف عن نظيراتها المكتوبة باللغة الفرنسية في توظيف موضوع الطفولة وإبراز صورة الطفل عن طريق اختياره كموضوع فني أو باعتباره حاملا لرسالة يريد الكاتب إيصالها وترسيخها في ذهن القارئ.

2-الطفل في الرواية الجزائرية:

تمهيد

لم يكن تشابه المسارات الأدبية بين أقطار المشرق والمغرب العربييْن واحدا لأسباب تاريخية وسياسية ذكرها الدارسون كطبيعة الاستعمار الاستيطاني في دول المغرب العربي خاصة في الجزائر، والوضع الثقافي المتردي والعزلة المفروضة على الجزائريين خاصة، وانقطاع الصلة بالبلدان العربية الأخرى، وعدم توفر النموذج الروائي الذي يحتذى به، إلى جانب الفقر والجهل اللذين أعاقا تشكل بيئة ثقافية خصبة ونوعية ((فالبيئة الثقافية في الجزائر المستعمرة عانت من تعقيدات متعددة، الأمر الذي جعل الحركة الأدبية تعاصر ظروفا جد صعبة وقاسية أعاقت انطلاقها وحجّمت قدراتها في الخلق والإبداع والعطاء.))([2]) لعل أهمها انقطاع الجزائر عن المنابع الحيّة للثقافة العربية الجدية والمتجددة في المشرق العربي.))([3])

لذلك لم تعرف الرواية الجزائرية مسارا تخلقيّا طبيعيا نتيجة تأزم الوضع السياسي من جهة، وخصوصية السياق الثقافي واللغوي الذي عاشته الجزائر من جهة أخرى.

---

[1] - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية (د. ط؛ الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988)،،ص 88.

[2] - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 50.

[3] - أنظر، مصطفى فاسي، القصة الجزائرية القصيرة، مجلة الثقافة الجزائرية، ع 18، نوفمبر 2008، ص 118.

وكان تطورها محاطا بجملة من العوائق والمصاعب والتمزقات.([1]) فكما حورب الشعب الجزائري حينما طالب بكرامته وحريته، حوربت اللغة العربية باعتبارها ظاهرة اتصال وتواصل بين الناس، واستهدف المستعمر إبادتها واجتثاثها.([2]) كما أن كتاب الرواية باللغة العربية لم يجدوا نماذج جزائرية يحذون حذوها ككتاب الرواية باللغة الفرنسية الذين وجدوا بغيتهم في الأدب الفرنسي، لذلك انفسح المجال أمام أشكال أدبية أخرى كالشعر والخطابة والرسالة والمقالة والقصة للدفاع عن الشخصية الوطنية والتعبيرعن الانفعال الراهن وواقع الحياة اليومية.([3])

وعلى الرغم من ذلك لم تكن ولادة الرواية الجزائرية من فراغ، فقد استفادت من نظيرتها العربية المترجمة منها أو المؤلفة. كما اطلّع الروائيون الجزائريون على الرواية في مظانها الأصلية، فأغلب هؤلاء كانوا يحتكمون على لغة أجنبية واحدة على الأقل.([4]) تمّ ذلك عبْر مسار طويل بدأ منذ عشرينيات القرن الماضي بمحاولات روائية كتبت باللغة الفرنسية.([5]) لذلك لا يمكن دراسة الأعمال الروائية بمعزل عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي مرّت بها الجزائر خلال القرن العشرين، وهو القرن الذي شهد ميلاد هذا الجنس الأدبي الحديث.([6])

فقد شهدت الجزائر منذ بداية القرن الماضي تحولات وتفاعلات تاريخية واجتماعية عميقة وسريعة، شأنها في ذلك شأن العديد من البلدان العربية الخارجة من وطأة الاحتلال والاستغلال، ساهمت في إفراز واقع ثقافي...تجلّت فيه كل التناقضات التي عاشتها الحركة الوطنية والمجتمع الجزائري بكامله خلال صراعه مع العدو. هذه التناقضات هي نتاج المد الاستعماري وتطور حركة المجتمع والصراع بين قواه المختلفة

---

[1] - واسيني الأعرج اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 50.
[2] - أنظرالمرجع السابق، ص 47.
[3]- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث(1930-1974) (د.ط؛ ليبيا تونس: الدار العربية للكتاب، 1978)، ص 200
[4] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في رواية طيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش وذاكرة الماء لواسيني الأعرج، ص 46.
[5] - أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 88.
[6] - المرجع السابق، ص

والمتنوعة، وكان من الطبيعي أن تتغير الحياة الفكرية وتواكب هذا التحول وتعكسه من خلال ظهور أشكال أدبية جديدة باللغتين العربية والفرنسية– كالقصة القصيرة والرواية– أشكال قادرة على التقاط الانعطافات الحاسمة في المجتمع؛ فقد وُلد الأدب الجزائري في ظرف تاريخي خاص مما خلق حوله جدلا كبيرا وعميقا.

وفي خضم هذه التحولات الاجتماعية والتغيرات السياسية التي عرفتها الجزائر نمت الرواية مواكبة لتشكلات الواقع مدركة تدرجا ونموا فنيا رافقه تغير مضموني. فقد خضعت هذه الرواية للسياق العام للحراك الاجتماعي، الذي ساهم في تسريع ظهور نوع أدبي دون آخر. فالأوضاع المتردية التي كان يعيشها الشعب الجزائري، والثورة عليها عجلت ظهور الرواية باللغة الفرنسية أولا، وكانت أحداث ثورة التحرير المادة الأولية لهذه الروايات. وكان لاستقلال البلاد فيما بعد، وما استتبعه من فرحة غامرة، وما ظهر من اختلالات في التسيير والتقدير، وما انجرّ عن وهم الاشتراكية من أحلام وآمال أمدّ كتاب الرواية باللغة العربية فيما بعد، بالصيرورة الضرورية التي عرفتها الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.

لقد كانت هذه الولادة إذن، شديدة الارتباط بظروفها؛ فطيف ثورة التحرير لم يفارق الكثير من نصوصها، حتى تلك التي تنتمي زمنيا إلى مرحلة لاحقة، إلى عهد الاستقلال وما بعده. فالثورة الجزائرية ((ظلت تؤثر في الكتاب الجزائريين من الناشئة الذين عالجوا الكتابة في العهد المتأخر، بل حتى في من واكبوها وعايشوها فظلت تلتعج في أخيلتهم، ورسيسها يراود عواطفهم، فتمدها بالخيال الدافق وتزودها بالإلهام الطافح، وتوحي إليهم بالإبداع والابتكار))([1]) على اختلاف في التعامل معها والكتابة عنها، كل حسب الإيديولوجية التي يؤمن بها والتي ينطلق منها.

[1] - عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة (د.ط؛ الجزائر:المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990)، ص 41.

فجل موضوعات الأعمال القصصية الطويلة والقصيرة كانت تدور حول أحداث الثورة بهدف تشريح وضع المجتمع الجزائري أيام الحكم الاستعماري وإظهار بطولاته في مقاومة الاستعمار والانتصار عليه. ولا شك أن اختيار الكتابة عن فترة الاستعمار يعتبر عملا مشروعا وحقا لأي مبدع وروائي، وما يهم هو طبيعة الرؤية المقدمة لهذه المرحلة التاريخية وطبيعة المواقف التي يتخذها هذا الروائي أو ذاك إزاء القضايا الفكرية والاجتماعية لتلك الفترة.

فكان من النادر أن نطالع عملا أدبيا صدر ما بين ستينيات وثمانينيات القرن العشرين، دون حضور حرب التحرير فيه بصورة أو أخرى، يصدُق هذا على جلّ الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، خاصة. ويرجع بعض الدارسين الحضور المكثف لهاجس الثورة، واستدعاء الذاكرة الوطنية في الرواية، إلى أن الروائي الجزائري وجد نفسه بين "فكي كماشة" بين صورة الماضي القريب وصدمات الواقع المتحول، فهو يلتفت إلى الماضي يستحضر حرب التحرير يسائلها أحيانا ويستمتع فقط باستحضارها أحيانا أخرى.([1])

لقد أفصحت الرواية الجزائرية عن صلتها بـ"التاريخي" باعتباره خطابا مرجعيا فـ((التاريخ شأنه شأن الرواية، خطاب سردي، ومهْما بالغْنا في إسباغ البعد المرجعي عليه فإنه يظل خطابا منجزا في مقام محدد، تتحكم فيه اعتبارات شتى توجهه وتضيء مسالك قراءته. وكذا الشأن بالنسبة إلى الرواية، فهي، وإن بدت لنا خطابا تخييليا، لا تنقطع صلتها بالمرجع انقطاعا تاما، ومن هنا تتخذ الصلة بين الرواية والتاريخ صورا متعددة.))([2]) على أن آمنة بلعلى ترى أن التعامل مع موضوع الثورة لم يكن تعاملا تاريخيا، ولم يستغل موضوعها استغلالا إبداعيا بإعادة إنتاج أحداث ومواقف وبطولات تستمد مرجعيتها من التاريخ الثوري باعتبار أن الرواية عمل تخييلي يوهم بالواقع ولا

---

[1] - ساعد بولعواد، الرواية والذاكرة الوطنية حوار الأدب والتاريخ، قراءة في نماذج روائية، saadboulaoued.blogspot.com

[2] - محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، ط1(تونس: دار المعرفة للنشر، 2008)، ص 18.

يعكسه وإن كان يتجاوزه، ويتمثل التجاوز على مستوى الصياغة وبناء الشخصية ورسم الحدث وإقامة علاقات قائمة أساسا على عمليات لتحيين القيم التي ينطلق منها السارد.([1]) فقد كان منطلق الأدباء والمبدعين في روايات السبعينيات الهمّ السياسي والاجتماعي والفكري الذي حتمه الالتزام بقضايا المجتمع الجزائري حتى إن هاجس الفن لم يكن مطروحا بقوة آنذاك.([2])

ويُميّز الدارسون عند اشتغالهم على المتن الرّوائي الجزائري، الّذي استدعى التّاريخ أو الذاكرة الوطنية بين نوعين من الاستحضار: استحضار يقوم على الوصف والتعاطف والتغني بالأمجاد ويُمثِّلُون لذلك بروايات منها: (هموم الزمن الفلاقي) لمحمد مفلاح، و(طيور في الظهيرة) و(البزاة) لمرزاق بقطاش، وهي روايات تندرج ضمن مرحلة التأسيس لهذا الفن في الجزائر، في مقابل أعمال أخرى بلغت درجة أعلى من النضج والفنية تجاوزت التسجيل إلى النقد والتشريح، كرواية (اللاز) للطاهر وطار، و(التفكك) لرشيد بوجدرة، و(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) لواسيني الأعرج.([3])

لقد أكدت الدراسات تطور المنظومة الروائية الجزائرية من خلال تطور السمات المميزة لكل مرحلة زمنية، وبيّنت مدى تأثر الرواية بالواقع ورصدت النمو الفكري والفني فيها. وقد نهضت العديد من الكتب والدراسات الأكاديمية بالتأريخ لهذا المسار. أما بحثنا فيروم الإشارة إلى المراحل المهمة التي أسست لهذا الجنس الأدبي وكيف تساوق معه موضوع الطفل والطفولة في مخيلة الكتاب.

---

[1] - آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 52-53.

[2] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في رواية طيور في الظهيرة وذاكرة الماء، ص 45

[3] - ساعد بولعواد، الرواية والذاكرة الوطنية حوار الأدب والتاريخ قراءة في نماذج روائية، saadboulaoued.blogspot.com

2-1-مرحلة النشأة:

أثارت نشأة الرواية في الجزائر اهتمام العديد من النقاد والدارسين في محاولة إيجاد تفسير مُقنع لظهور خطاب سردي جديد مع بدايات القرن العشرين وربط الظاهرة الروائية بسياقها العام. واعتبر العقد الثاني من القرن الماضي، البداية الحقيقية للكتابة الروائية في الجزائر، وأن أول رواية كتبها جزائري باللغة الفرنسية هي: "أحمد بن مصطفى القومي" Ahmed ben Mostapha goumier (1920) لمؤلِفها القايد بن الشريف (1897-1921)([1]) وقدّم بذلك المؤلف لونا من الفن مضى على ظهوره في أوروبا زمن طويل.

تلا ذلك ظهور نصوص روائية أخرى من أبرزها "زهراء امرأة المنجمي" Zohra la femme du mineur (1925) لعبد القادر حاج حمو(1891-1955)، وروايتا "مأمون بدايات مثل أعلى" Mamoun,l'ébauche d'un idéal (1928) و"العلج أسير بربروسيا" El-Eulj, captif des barbaresques (1929) لشكري خوجة.([2]) ونشر محمد ولد الشيخ روايته "مريم بين النخيل" Myriem dans les palmes(1936). وكان محور هذه الروايات البحث عن الذات أو"أزمة الهوية"([3]) التي شكلت موضوعة مهيمنة رافقت متن هذا الأدب الجزائري عموما، والرواية خصوصا، منذ تكونه، ومن خلال اللغة التي كُتب بها، والانشغالات والتساؤلات الفكرية والسياسية التي طرحها.

لقد شكلت هذه النصوص، فيما بينها، المتن الروائي الجزائري الأول المكتوب باللغة الفرنسية، الذي طرح تساؤلات عديدة حول هويته الثقافية والأيديولوجية واللغوية. وقد وصف جان ديجو هذه المحاولات الأولى بأنها "مجرد محاولات ساذجة" ((لتلاميذ

---

[1]-Jean DéjeuxSituation de la littérature maghrébine de langue française, approche historique approche critique,biblioghraphie méthodique des oeuvres maghrébines de fiction,1920-1978,office des publications universitaires,Alger,1982,p19.

[2]-Jean Déjeux, op.cit, p 19.

[3] - أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 97.

يتعلمون الإنشاء محاولين إظهار قدراتهم اللغوية المكتسبة عن أساتذتهم الفرنسيين.)) واعتبر أن مؤلفيها إنما أرادوا أن يبرهنوا (للمستعمِر) أنهم تلاميذ نجباء ومقتدرون.([1]) ورأى فيه عديد الدارسين حكما تعسفيا وغير موضوعي، يسعى لتجريد الكتاب المغاربة عامة والجزائريين خاصة، من أي حس فني، أو فكري يوازي ما عند كتابهم.([2])

وبالرغم من أن طبيعة البنية السردية لهذه النصوص لم تكن فنية أساسا– إذ أنها لم تتخلص من طريقة كتابة قصص المغامرات البسيطة، والحكايات الغرامية، والحس الرومانسي الفج، واللجوء إلى الإثارة والصدفة في كثير من الأحيان([3]) وأن طبيعة الخطاب الإيديولوجي عبّر في جانب منه عن انبهار الكتاب بحضارة المستعمر لذلك شبهه الدارسون بالخطاب الكولونيالي، فالخيال الروائي والنسيج النصي تأسسا على قاعدة "المقايسة" لنص كولونيالي يحمل تصورات محددة عن الإنسان الجزائري، أنتجتها العقلية الإيديولوجية([4])– إلا أن هذه الروايات عكست، كما يرى دارسون آخرون، عن قصد منها أو عن غير قصد، العديد من الإشكاليات المعقدة التي كانت تطرحها الحضارة والثقافة الأجنبية في المجتمع الجزائري العربي المسلم.([5]) وأن هؤلاء الكتاب، وبالرغم من اندماجهم الظاهر، فإنهم دافعوا عن هوية الشعب الجزائري وكيانه ووجوده وعن حقه في صيانة دينه وتعلم لغته والحفاظ على مقوماته الأساسية.([6]) كما أنهم ساهموا في تدشين أدب جزائري بالتعبير الفرنسي أنتجه أبناء الجزائر، يتسم بكثير من الصدق.([7])

---

[1]- Jean Déjeux,situation de la littérature maghrébine de langue française , p27-29.

[2] - مومن سعد،الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية (1920-1945)، www.aswat-ashamal.com

[3]- حفناوي بعلي، الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية www.alsakher.com تاريخ الزيارة: مارس 2013.

[4] - نفس المرجع.

[5] -انظر أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 95.

[6] - انظر مومن سعد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، www.aswat-ashamal.com

[7]-Athmani Noua,L'aspect de l'enfance dans la littérature algérienne d'expression française,mémoire présenté pour l'obtention du diplome de magister,université Hadj Lakhdar Batna,2006-2007, p61.

2-2-مرحلة النضج والتشكّل:

وتعتبر خمسينيات القرن العشرين التي يمثّلها رعيل من المثقفين الجزائريين من خريجي المدارس الفرنسية، البداية الفعلية للكتابة الروائية الجزائرية باللغة الفرنسية، فيها تبلور معنى الرواية المتميزة بسيطرة الرؤية الواقعية، لا سيما، وأن للبعد الزمني، في هذه الفترة دلالته، فقد اتسمت المرحلة بتوتر كبير على المستوى المحلي والعالمي؛ وشهدت ثورات سياسية واجتماعية عارمة ضد الاستعمار، وارتبطت الرواية بهذه التحولات فمالت إلى الطابع التسجيلي للوقائع والأحداث التي عاشتها الجزائر في كفاحها ضد قوى الظلم والاستعباد، حتى إن بعض الدارسين أدرجوها ضمن الأدب الإتنوغرافي لخصوبة ألوانها واهتمامها بالوصف الدقيق للحياة اليومية للجزائريين وتركيزها على الطبائع والعادات.([1])

وشكلت رواية "الدار الكبيرة" La grande maison(1952) لمحمد ديب منعطفا حاسما في تطور الأدب الروائي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية على مستوى المضمون، وقد تأكد هذا التوجه في أعماله اللاحقة مثل رواية (الحريق)L'incendie (1954) و(مهنة الحياكة) أو(النول)le métier à tisser (1957)([2]) ثم رواية (صيف إفريقي) Un été africain(1959) التي قدمت صورا من المقاومة الشعبية، أبطالها فلاحون وحرفيون، وشبان مثقفون وأميون، و((عرضت هذه الرواية لوحات دامية مما كانت تقوم به القوات الفرنسية من قنبلة بالطائرات، وقصف بالمدفعية للقرى والأرياف، وتشريد لسكانها، وما كانت تفعله تلك القوات نفسها في المدن من قمع وترهيب للسكان الآمنين، وتعذيب للمناضلين والثوار الذين يقعون بين أيديها، وزج بالأبرياء في غياهب السجون والمحتشدات.))([3])

---

[1]-Charles Bonn, La littérature algérienne d'expression Française et ses lectures imaginaires et discours d'idées,éditions Naaman, Montréal,1974,p 27.

[2]- Ghani Merad,la littérature algérienne d'expression française,approches socioculturelles, éditions PierreJean Oswald,Paris,1976, p 88.

[3] -أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 109.

وكان مولود فرعون قد سبق غيره إلى الكتابة الروائية ذات النزعة الواقعية، فكتب في(1950) روايته الشهيرة "ابن الفقير" le fils du pauvre مستغلا فيها مكون السيرة الذاتية، فوصف طفولته ومراهقته موضحا كيفية تكوّن الطبع الحقيقي للرجل القبائلي، حيث يولد الطفل في بيئة يواجه، فيها، مناخا اجتماعيا ويخوض معارك قاسية من أجل الحياة. وغطت الرواية السنوات الأخيرة من الحرب العالمية الأولى لتصل إلى نهاية العشرينيات. كما صدرت للكاتب نفسه روايات أخرى منها: "الأرض والدم" La terre et le sang(1953) و"الدروب الصاعدة" Les chemins qui montent (1957)

وكتب مولود معمري "الربوة المنسية" La colline oubliée(1952)– وهي من أهم رواياته حسب جان ديجو([1])– راصدا مظاهر الحياة الاجتماعية المتردية التي كان يحياها أغلب الجزائريين في مرحلة ما بعد الحرب الكونية الثانية، وما تركته من آثار عميقة؛ فصوّر معاناة الناس من الفقر والحاجة، التي ازدادت وطأتها بفعل الحرب حتى أصبح الهمّ الأول، لكل شرائح المجتمع البحث عما يسّد رمقهم ويسكت جوعهم. وكانت قرية " تازغا" التي دارت فيها أحداث الرواية أنموذجا مصغرا لمعظم القرى والأرياف الجزائرية المعزولة، البعيدة عن كل مدنية حديثة، فلا ((طرق معبدة أو مدارس تنير العقول أو مراكز صحية تغني الناس عن اللجوء إلى الخرافات والشعوذة.))([2]) كما ألح الكاتب على إبرازالقيمة النفعية لمؤسسة الزواج الخاضعة في مفهومها للأعراف والتقاليد المتمثلة في إنجاب الأولاد حفاظا على استمرار النسب العائلي والدعم المادي للأسرة.

فإذا لم يحقق الزواج هذا الهدف كان من حق العائلة الكبيرة التدخل لفضّه، ولم يكن للابن الحق في أن يعترض أو يتمرد على الإرادة الأبوية. فالأب يستمد سلطته على الأبناء من سطوة التقاليد والأعراف، وهي ((سيطرة مباشرة وكاملة في هذا المجتمع

---

[1]-Jean Déjeux, situation de la littérature maghrébine de langue française,op.cit p40.

[2]- انظر أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص272.

الأبوي)) وهي الإشكالية الرئيسية التي طرحها المؤلف وجعل منها أساسا يقوم عليه عمله الإبداعي، ما جعل بعض النقاد يعتبرونها رواية إتنوغرافية بحكم ارتباط موضوعها بالعادات والتقاليد.([1])

وفي رواية" نوم العادل" Le sommeil du juste (1955) توسع مجال الرؤيا لدى الكاتب، ليخرج من ضيق العادات والتقاليد في المجتمع القبائلي إلى سعة القضايا الوطنية. فندّد بالنظام الاستعماري وسياسته المضطهِدة لأبناء الشعب أو"الأهالي"، من خلال مواقف وأحداث برع في نسجها وتصويرها وتبليغها إلى القارئ. وتنازعت البطولة ثلاث شخصيات مثّلت أجيالا مختلفة، خلافا للتقليد المعمول به في الرواية الكلاسيكية التي، عادة، ما تسند فيها البطولة إلى شخصية رئيسية واحدة تتمحور حولها كل الأحداث والمواقف.

ويمثل الأب في هذه الرواية الجيل القديم بأفقه المعرفي المحدود وخضوعه التام لنواميس المجتمع الذي عاش فيه طوال حياته، ويمثل الابن (سليمان) الجيل الجديد بحيويته وميله إلى العمل وحسه الوطني القوي، ما جعله ينخرط مبكرا في النشاط الحزبي، لكنه لم يتمكن من تجاوز الموروث الجمعي بسبب نقص تجربته وقلة زاده المعرفي والثقافي، وانعدام خبرته بالحياة فينصاع مكرها لقوانين العرف الاجتماعي الذي يتجسد في سلطة الأب.

أما الابن الأوسط (أرزقي) فهو الوحيد الذي كان له حظ التعلم من دون إخوته الآخرين، والكثير من أطفال القرية وشبابها ((في المدرسة الفرنسية)) وأن يتخرج من أحد معاهدها ((ليُسهم بدوره في تكوين الأجيال القادمة)). وكانت الحياة في المدرسة تجربة مريرة لكنه لا يعترف بمعاناته إلا بعد مرور وقت طويل؛ فقد وجد صعوبات جمة في تعلم مواضيع عسيرة بلغة أجنبية، إلى جانب إحساسه بأنه كان منبوذا. وما يلاحظ على

---

[1] - أنظر نفس المرجع، ص 274.

هذه الرواية أنها نبهت إلى بداية انفصام العرى الأسرية في المجتمع الجزائري من خلال علاقة الابن بأبيه.([1])

أما روايته "الأفيون والعصا" L'opium et le bâton (1965) التي تمثل ظاهرة فنية بالغة الأهمية في الأدب الجزائري باللغة الفرنسية، في عهد الاستقلال، فإن الكاتب لم يتخل عن الإسهاب في الوصف الذي ميزه في رواياته السابقة مصورا الوعي الناقد لفئات مختلفة من المجتمع الجزائري، وتثمينه من خلال شخصية الطبيب (البشير) المجسدة لهذا الوعي في مقابل السلبية التي وسمت شخصية (رمضان).

وتعرض كاتب ياسين في روايته "نجمة" Nedjma (1956) ثم "المضلع النجمي" Le polygone étoilé(1966)، لمظاهر الفقر الذي كان يعيشه الجزائريون في المدن، بفئاتهم الاجتماعية المختلفة، والاستغلال الذي كانوا يتعرضون له في ورش المعمرين وضياعهم الواقعة على أطراف المدن، ما يضاعف إحساسهم بالظلم ويدفعهم حتى إلى ارتكاب الجرائم.

وكتب مالك حداد رواية "الانطباع الأخير" La dernière impression (1958) ((وتعد أولى الروايات التي صورت وقائع الثورة المسلحة.))([2]) وركز في روايته "التلميذ والدرس"L'élève et la leçon (1960) التي تعتبر أفضل رواياته وأكثرها تماسكا وحيوية ومحتوى([3]) على قضية صراع الأجيال. فقد وضعت الرواية شخصية الأب في مقابل شخصية الابنة المنتمية إلى المقاومة وبذلك فقد شكلت مظهرا آخر لصراع الأجيال الذي تجلّى بوضوح في الأعمال الإبداعية التي صدرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية. وعبرت رواية "رصيف الأزهار لم يعد يجيب" Le quai aux fleurs ne répond pas (1961) على جو القلق والتوتر الذي ساد الحياة العامة، في الجزائر، أكثر من تركيزه

---

[1] - حفناوي بعلي، الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، www.alsakher.com.
[2] - أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 109.
[3] - حفناوي بعلي ، الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية. www.alsakher.com.

على الأحداث والوقائع، وجعل أبطاله يعيشون بعمق ذلك التوتر ويعانون من ويلات الحرب وآثارها على نفسياتهم.

لقد كتبت هذه الروايات، عموما، أثناء الثورة التحريرية ومن موقف ملتزم ومنحاز إليها. وسيطرت الرؤية التقليدية على المستوى الفني البنائي في إنتاجات هذه المرحلة؛ فقد كانت تسعى إلى تحقيق التطور الفني والتشكل الروائي الحديث. واستمرت مظاهر الالتزام في هذه الروايات وتعمّق التوجه نحو الواقع وظهر ذلك جليا في روايات الستينيات وما بعدها.

وتنتمي معظم الأعمال الروائية التي ظهرت بعد الاستقلال إلى ذات الاتجاه الملتزم بالقضية الوطنية؛ ودارت موضوعاتها حول أحداث المقاومة، ووقائع الثورة المسلحة والأعمال الفدائية التي كان ينفذها أفراد الشعب بكل فئاته؛ كرواية آسيا جبار "أطفال العالم الجديد" Les enfants du nouveau monde (1962) لقد صورت هذه الروايات بطش الاستعمار ومدى بشاعة ووحشية أعماله من جهة، وأشادت من جهة أخرى، بكفاح الشعب واستماتته في النضال، وتغنّت بأمجاده ومآثره القديمة والحديثة، وعمقت الإحساس بالوعي الوطني ووحدة الأمة الجزائرية من جهة أخرى.

وكانت الطفولة من الموضوعات المهمة في هذه الأعمال التي لم يُهمِلها هؤلاء الكتاب وإن لم تحظى بالبطولة الكاملة في بعضها، لكن حضورها كان جليا من خلال العودة إليها واستحضار طفولات أبطال الروايات التي تعكس، ربما، في عدد منها طفولات كتابها.. فقد كرس القرن العشرين القطيعة التامة مع المفاهيم القديمة عن الطفولة وتمثّلاتها، ولم تعد واقعا ملموسا فقط، بل إن الاعتراف بها شكل توافقا اجتماعيا، ومع اكتشافها اكتشف المبدعون مدى ثراء دلالاتها وخصوبة صورها حتى صارت مصدرا خصبا للإبداع الأدبي.([1])

---

[1]-Odile Bouchard, Le personnage de l'enfant dans la narrative hispano-américaine,op.cit.

2-3-الرواية الجزائرية باللغة العربية:

أما الرواية الفنية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فقد تأخر ظهورها بشكلها الناضج إلى سبعينيات القرن الماضي لأسباب تاريخية عرفتها البنية الثقافية في الجزائر؛ وأجْمَلَها الدارسون في بحوثهم، وتتعلق بما عرفته الثقافة العربية في الجزائر من محاولة استئصال لهويتها في ظل الاحتلال الفرنسي للجزائر، وعدم توفر الظروف المادية والنفسية والذهنية لكتابة الرواية، فكان التوجه نحو الشعر والقصة وغيرها من الأنواع الأدبية.([1])

ولا يعدم الدارسون وجود نصوص أقدم تاريخيا لكنها، ربما، لم تكن لتمتلك القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسة الكتابة الروائية الحديثة، كـ (غادة أم القرى) (1947) لأحمد رضا حوحو، و(الطالب المنكوب) (1948) لعبد المجيد الشافعي و(الحريق) (1957) لنور الدين بوجدرة، و(صوت الغرام) (1967) لمحمد المنيع... وتقترن البداية الفنية الحقيقية التي يمكن أن نؤرخ في ضوئها لتأسس هذا الفن بظهور رواية (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة في (1971) والتي شكلت البداية الحقيقية و((حدثا ثقافيا يستجيب لمتطلبات واحتياجات الأجيال الصاعدة لأدب واقعي وملتزم))([2]) وكانت ((تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته، ورفع الضيم عن الفلاح، ودفع أشكال الاستغلال للإنسان.))([3])

والمطلّع على الرواية الجزائرية يدرك أن هناك قضايا كثيرة تناولها الكتاب الجزائريون في أعمالهم السردية المتنوعة، ومن وجهات نظر مختلفة، وإن كان أغلبهم قد

---

[1] - عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث(1830-1974) (د.ط؛ ليبيا – تونس: الدار العربية، 1978)، ص 199-200،
[2] - واسيني الأعرج، النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية (د. ط؛ دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1985)، ص 51.
[3] - عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (د.ط؛ الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية،1995)، ص 198.

ركز على قضايا الوطن وإبراز الجانب البطولي للشعب الجزائري، قصد إظهار قوته ووحدته وتماسكه، وقدرته على تحقيق النصر دون خوف من طغيان المستعمِر وجبروته.

واكتسبت ثورة التحرير بأحداثها المتلاحقة صفة المرجعية الأساسية في بنية الحدث الروائي وفضاءاته المتداخلة، وهي حقيقة رسّختها النصوص الروائية التي تناولت هذا الموضوع ومنها روايات السبعينيات، التي تندرج ضمنها مدونة هذا البحث. وشكلت الثورة نقطة تحول أساسية في مسار التجربة الروائية حيث أصبح الحديث عنها من الاعتبارات الضرورية في هذه الكتابة حتى وإن اتسمت بعض نصوصها بالسطحية أو النزعة المثالية الاحتفالية التي لم تتجاوز حدود الانعكاس أحيانا، والتي يمكن تصنيفها ضمن ما يسمى بالرواية "الأطروحة".([1])

ودخلت الجزائر في بداية السبعينيات مرحلة جديدة من تاريخها الحديث تميزت بحِراك تنموي وثقافي وبناء الدولة والمجتمع، وانخرط المثقف الجزائري في هذه العملية بكل أدواته. وتفاعل الكاتب مع شعبه وشاركه آلامه وأحلامه، وانعكست الأوضاع الجديدة على الأدب عموما والأدب القصصي والروائي خصوصا؛ ما جعل الروائي والباحث واسيني الأعرج يذهب إلى أن الرواية إنما هي ((الوليد الشرعي الذي أنتجته التحولات الثورية بكل تناقضاتها.))([2]) فقد نمت بكثافة ((مصاحبة للتغييرات الاجتماعية والتحولات الديمقراطية بكل إنجازاتها الثورية، بل كانت الوجه الآخر، الفني طبعا، لهذه التحولات الثورية.))([3]) وتوجه الكتاب نحو تجذير هذا الجنس الأدبي الوافد في بيئة عربية، وتحقيق الاستقلال الفني باعتماد تصور ذاتي يحمل طابعهم الخاص.

وتميزت هذه الروايات بالرؤية الواقعية والالتزام بقضايا الوطن المتحرر. فقد عايش هؤلاء الكتاب، عن كثب، كل التوترات التي هزت مجتمعهم وتداعياتها، وتدعمت

---

[1] - انظر آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 52.
[2] - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 88.
[3] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

الساحة الأدبية بنصوص روائية باللغة العربية تنوعت فنياتها وتفاوتت أهميتها، ولعل عنوانا كـ(اللاز) يعكس ما كانت تعيشه الرواية الجزائرية من تباين في الآراء والبنية ومحاولة التجريب والتحليق في آفاق أرحب.

فقد مارس مؤلفها نقدا جريئا غير مسبوق فنيا، مدافعا عن قيم الثورة الاشتراكية، في سنواتها الأولى، متعرضا لهيئاتها ورموزها. ووظف لهذا الغرض شخصية رئيسية تشد خيط الأحداث والوقائع خلف تحركات بقية الشخوص، بما يجعلها شاهدة على مرحلة اجتماعية شهدت كثيرا من التقلبات. وتموضعت شخصية (اللاز) على خط التقاء كل الأفكار المختلفة في مضامينها ومستوياتها وأطروحاتها تفاعلا مع المحيط وتفاعلا مع الأحداث.

وباعتبار الكاتب الجزائري فاعلا اجتماعيا، فإنه كان يهدف إلى إيصال خطاب معين عن هذا الواقع، وأن يكون حريصا على تعميق الوعي بالهوية الوطنية، وهو موقف يُظهر مدى فهمه لدور الأدب الثوري في صقل الشخصية الوطنية، فالفكرة القابعة في لا وعي النص هي النضال واستمراريته. وروايات تلك المرحلة وإن كانت خطابات تخييلية فإنها كانت تروم تأسيس علاقة مع التاريخ دون أن تكون تاريخا، وإن حملت منه ومضات عديدة. فهي تحيل على بروز مسألة ((أدب وطني كحتمية تاريخية نتيجة الخلفية الثقافية والسياسية التي كانت وراء تطور الأدب في الجزائر منذ مطلع القرن العشرين.))([1])

وتعدد الإنتاج وتفاوتت نماذجه واختلفت فنياته وعرفت الرواية جهودا مثمرة بالدعم والتشجيع والحث على الكتابة الروائية واستحداث جوائز تشجيعية. كما حظيت هذه النصوص باهتمام الدارسين والباحثين الأكاديميين، فتناولوها بالدراسة والتحليل والنقد، وتعددت المؤلفات والبحوث التي ساهمت في إلقاء الضوء على جوانب مختلفة

---

[1] - عبد السلام فيلالي،((النظام التراجيدي في أعمال محمد ديب الروائية نموذج "من يذكر البحر؟"))، الجزائر: مجلة الثقافة، ع09، وزارة الثقافة، جانفي 2007، ص 80.

من الكون الروائي الجزائري. إن هذا التوجه يعكس، في الحقيقة، نزعة تسعى إلى التأصيل، تتبناها الرواية الجزائرية على غرار المساعي العربية لتكريس هذا الشكل التعبيري في بيئة عربية، ومحاولة التحرر من النموذج الغربي وتحقيق الاستقلال الفني والمضموني باعتماد تصور ذاتي لرواية جديدة تحمل بصمة جزائرية عربية.

وقد عالجت هذه الرواية، منذ بداياتها، تيمات أساسية، وموضوعات عديدة شغلت الإنسان الجزائري بصفة خاصة والمجتمع بصفة عامة. وتعلّق أهمُها بالجانب الاجتماعي والثقافي والسياسي كتيمة الهوية والوطن والثورة والتحرر والاستعمار والأرض والهجرة والاغتراب والفقر والمرأة. وأصبحت الشكل الأدبي الأكثر تتبعا لحركية المجتمع والتعبير عن شرائحه المسحوقة([1]) وشكلت بذلك جزءا لا يتجزأ من واقعها الذاتي والموضوعي.

وكانت الطفولة من بين الفضاءات التي أفسحت لها مجالا رحبا، وتجلت ضمنها صورها المتعددة والمختلفة السعيدة والقاتمة، باعتبار فاعليتها في مسار العمل الروائي، في أعمال المبدعين. فقد قدمت الرواية في مسارها الفني والموضوعي الكثير من الأعمال الروائية التي أشارت إلى الطفل من قريب أو من بعيد، وتشبثت بتيمة الطفولة ودلالتها تشبثا يدل على أن الطفل أصبح واقعا وكائنا اعتُرف له بوجوده الخاص الغني بالإيحاءات المختلفة، كما يعكس هذا الاهتمام عمق معاناة المبدعين الجزائريين، وفرط حساسيتهم تجاه مرحلة من مراحل حياتهم تركت بصماتها عليهم ورافقتهم آثارها حتى الكبر. فالكُتاّب ما هم إلا أطفالا كبارا لذلك لم تخل رواياتهم وقصصهم من بعض وجوه الطفولة وملامحها. والكاتب وهو يختار الطفل موضوعا لعمله، إنما يختار سماته

[1] انظر،-موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، رواية (طيور في الظهيرة) لمرزاق بقطاش و(ذاكرة الماء) لواسيني الأعرج) أنموذجا، أطروحة دكتوراه دولة مخطوطة، جامعة الجزائر (2) قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية: 2011-2012، ص 44.

الأصيلة، كبراءته ولكنه، أيضا، ينتقي طريقة إدراكه لما يدور حوله في عالم فقد نقاءه ونزع عنه ثوب العفوية والإخلاص والتلقائية، وانحدر في تيارات التناقض والتضارب.([1])

فالطفولة تمثل عالما منفصلا، عالما آخر، والطفل يدرك الكون بحسه الطفولي، ومن خلال تداخل الواقع والحلم لديه أي المرغوب فيه والمنشود من لدن الكتاب، لذلك جعلوا منه شاعرا أو كائنا يمتلك رؤية أخرى للعالم، يستطيع أن يصل بها إلى حقائق يجهلها الراشدون.([2]) فانطلق الكتاب في إبداعاتهم من الطفولة التي أصبحت عند بعضهم المنطلق والمنتهى في بعض الأحيان.

وأصبحت صورة الطفل أداة مهمة عند هؤلاء الكتاب في المجالات الإبداعية المختلفة وصار توظيفه باعتباره رمزا يستثمره المبدعون عندما يتعلق الأمر بالقضايا أو المواقف الدقيقة كالقضايا السياسية أو الإيديولوجية، كما أسهم في تقديمه الطفل باعتباره حقيقة، ضمن الواقع الاجتماعي المادي، من خلال نظرته للأشياء أو لغته أو حتى صمته. وبذلك فالطفل منبع الإبداع يستعير منه الكاتب مميزاته الأصيلة وسماته البريئة التي تجعله يقدم نظرة تكاد تكون موضوعية إن لم تحمل في طياتها الكثير من العمق بعيدا عن الرياء والنفاق الاجتماعي وكل مجاملة.([3])

ووصل هذا الاهتمام بتوظيف الطفل والطفولة في مجال الإبداع إلى فنون أخرى، كالمسرح والسينما. فالأدب الجزائري والسينما الجزائرية يتقدمان إلى المتلقي انطلاقا من جماليات وطرائق وتقنيات مختلفة، لكنهما في الوقت نفسه ينزعان إلى تقديم طفولة متشابهة إن لم تكن متماثلة. وكانت السينما الجزائرية في مسارها الفني والجمالي بمثابة كاميرا مكبرة تلتقط تفاصيل كينونة الإنسان الجزائري ووجوده الشعوري واللاشعوري، وترصد صراعه من أجل الحياة في ظل واقع يتسم، في الغالب، بالتردي.

---

[1]- Odile Bouchard, le personage de l’enfant dans la narrative hispano-américaine, op.cit.
[2]-Odile Bouchard, Le personnage de l’enfant dans la narrative hispano-américaine,op.cit.
[3]-Ibib.

وقدمت في مراحلها المختلفة صورا اجتماعية لأطفال لم يسلموا من العنف والتهميش، خاصة تلك الأفلام التي تمَثلتْ المرحلة الاستعمارية بكل أوجاعها المدمرة، التي لم تكن تخلو من أدوار لأطفال يضعون القنابل أو يحملون رسائل المجاهدين والفدائيين أو يخوضون حرب الشوارع. فالطفل الصغير(عمر) بطل فيلم "معركة الجزائر" لا يختلف كثيرا عن الطفل (عمر) في ثلاثية محمد ديب أو غيره من الأطفال في أفلام أخرى أكثر معاصرة حيث تحضر الطفولة والطفل بشكل عابر وجزئي في مشاهد لا تكاد تثير الانتباه، لكن في المقابل يكون له وجود مركزي في أعمال أخرى ليصبح، حينئذ، أداة لتعبير المبدعين عن رؤاهم وانشغالاتهم وتصوراتهم للفن.([1])

يعكس هذا الحضور انشغال الأدباء المعاصرين بقضية الطفل، برصد ملامحه المختلفة، وتغيراته وتصوير أبعاد صورته وملامسة خصائصها وكشف خفاياها. لذلك جاءت صورته في هذه الأعمال متعددة النماذج، مختلفة على المستويات الفكرية والاجتماعية، والنفسية، عبر رؤى جمالية وفلسفية متعددة تعبر عن اختلاف زوايا الرؤية لدى هؤلاء المبدعين في التعامل مع موضوعة الطفل حسب السياقات السياسية والاجتماعية والثقافية السائدة بالجزائر أثناء تأليف هذه الرواية أو تلك.

2-4-الطفل في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

احتل الطفل في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية مكانة مهمة، وكان دائم الحضور في الرواية خاصة. فما مدى تعبير هذه الرّواية عن موضوع الطفل؟ وكيف رصدت مظاهر تيمة الطفل والطفولة؟ وكيف وقفت عند المنابع الأولى للتجسيد الروائي للطفل بما تحويه الصور المختلفة من مضامين تبرز حركية المجتمع وآفاقه؟ وهل

---

[1]- Lynda Nawel Tebbani, L'enfance dans la littérature algérienne et le cinéma algérien,http://www.adeas.fr

استطاعت أن تكشف عن التحولات التي تمس مختلف الجوانب الفكرية والجمالية في العمل الإبداعي؟

لقد شكلت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية محورا مهمّا في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، وظاهرة ثقافية ولغوية متميزة، ما جعلها موضع جدال واسع في أوساط النقاد والدارسين، إذ عدّها بعضهم رواية جزائرية لأنّ الروح التي كتبت بها و ما تضمنته من مضامين فكرية واجتماعية تتعلق بالمجتمع الجزائري ومقوماته وهويته، في حين عدّها آخرون روايات دخيلة على الأدب الجزائري انطلاقا من معيار اللغة التي كتبت بها، فاللغة، حسب هؤلاء، هي الوسيلة الوحيدة التي بها يكتسب الأدب هويته، وبالتالي فهي ((تمثل جزءا من التفكير لا وسيلة للتعبير عنه فحسب.))([1])

أما عبد الله الركيبي فيذهب إلى أن هؤلاء الكتاب إنما كانوا ضحية وضع لغوي معقد، وأن هناك ((فرقا ملحوظا بين الأدب الذي كتبه جزائريون وبين ما كتبه فرنسيون، وإن كانا بلغة واحدة، وفي بيئة واحدة، وهذا الفرق يتمثل في الرؤية والموضوعات التي عالجها كل فريق.))([2]) ويرى واسيني الأعرج أن الأدب الجزائري (الناطق باللغة الفرنسية) أصبح ((ذا بعد إنساني عظيم عندما بدأ يعطي الأولوية للمسألة الوطنية التي كانت، وما زالت تعتبر جزءا لا يتجزأ من كيانه، والقضية المحورية لكل الكتابات التي أنتجتها تلك الحقبة التاريخية.))([3]) ويدعم هذا الرأي دارس فرنسي بالقول: ((إن الكتاب الجزائريين، سواء أكانوا من أصول عربية أو بربرية، إنما يترجمون أفكارا جزائرية حتى وإن كانت اللغة المستعملة هي الفرنسية))([4]) ويقول ناقد فرنسي آخر عن روايات كاتب ياسين أنها روايات عربية مترجمة إلى الفرنسية لأنها تحمل بصدق آلام الشعب

---

[1] - عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة (ط3؛ ليبيا – تونس: الدار العربية للكتاب، 1977)،ص 243.

[2] - المرجع السابق، ص 241

[3] - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائرية، ص69

[4]-Charles Bonn, La littérature algérienne de langue française et ses lectures op.cit,p29.

الجزائري.([1]) وتدافع الأديبة آسيا جبار بدراية ووعي عن هذه القضية باستحضار تجربتها الإبداعية: ((إن مادة قصصي ذات محتوى عربي، وتأثري بالحضارة العربية والتربية الإسلامية لا يحدّ. فأنا إذن أقرب إلى التفكير بالعربية الفصحى مني إلى التفكير بالفرنسية دون إنكار لفضل هذه اللغة.))([2]) و((كانت ثلاثية محمد ديب نبوءة صادقة عن الثورة حتى قبل اندلاعها على الرغم من أن صاحبها كتبها بغير اللغة العربية.))([3])

وبعيدا عن جدل الهوية فإن إشكاليات الأدب الجزائري باللغة الفرنسية، على غرار نظيره المكتوب بالعربية، عديدة وجديرة بالبحث والدراسة، والنصوص التي تنتمي إلى جنس الرواية فيه كثيرة ومهمة. وإن التوجه في هذا البحث يحتم علينا رصد جانب من هذه الحركة الروائية وتبين مميزاتها الفنية والمضمونية ومدى انعكاس صورة الطفل في بعض هذه الروايات. فلا يمكن الحديث عن هذا المنجز الإبداعي دون استقراء بعض نصوصه التي أرّخت للحياة اليومية للمواطن الجزائري وللطفولة التي تعتبر جزءا أساسيا من الحراك الاجتماعي.

وعالج الكتاب الظاهرة الاستعمارية من خلال تجليات البؤس التي عانت منه كل شرائح الشعب، لا سيما فئة الأطفال، وعبروا بذلك عن ((صدق تفاؤلهم)) بقدرات الجماهير على تغيير البؤس الذي أفرزه الواقع الاستعماري، بالعودة إلى طفولة كتابها الذين غاصوا في نهر الماضي، باعتباره البوتقة الإنسانية المثالية للمشاعر والأهواء المتضاربة، ما يجعل الدارس يطرح تساؤلات حول جنس هذه الأعمال. هل يعتبرها رواية؟ أم هي أقرب إلى جنس السيرة الذاتية؟ auto biographie؟ أم هي تندرج ضمن السيرة الروائية الذاتية roman autobiographique أم السيرة الذاتية الروائية؟ Autobiographie romancée

---

[1] - انظر، واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 71.
[2] - انظر، المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[3]- نفسه، ص 69.

لقد اعتبر عديد الدارسين جل متون الرواية المكتوبة بالفرنسية، سيرا ذاتية لأصحابها([1]) وأن طفولة الأبطال في كثير منها إنما هي طفولة كتّابها، وبما أن الكاتب يعالج تاريخ حياته فإن الطفولة كانت معْبرا لا بد منه، فصارت موضوعا احتل مكانا مركزيا في هذه السير، واعتُبِرالكاتب في الجزائر هو من يحكي أو يروي طفولته.([2]) إلى جانب استخدامه لوعيه وثقافته كمحرك رئيسي لتقنيات الرواية وبنائها الفني ودلالاتها الرمزية الموحية؛ فكثير من الكتاب يلجأون إلى الرمز أو التاريخ للتعبير عن الواقع الذي يُخشى التعبير عنه بطريقة مباشرة وصريحة، وكذلك فإن القواعد التي يستخدمها أي روائي في تكوين شكله الروائي إنما تكون نتاجا لخبرته، وخبرة جيله الذي يعتبر محكه الرئيسي.

لقد ساهم التواجد الاستعماري الجائر والمتعسف، في جعل الإنتاج الأدبي، آنذاك، موارِبا، يوظف استعارات لا يستطيع شرحها إلا مبدعوها. فتوهجت موضوعات هذا الأدب ومظاهره المهيمنة. وهو إجراء استخدمه الكتاب للتعبير عن حالة أو رؤية بأساليب متعددة، ما يجنب المؤلف الرقابة أو العقوبة من قبل المستعمِر.([3])

فهذه الكتابات محررة بلغته لا بلغة المستعمَر، الأمر الذي يستدعي سيطرة تامة على اللغة لم تتأكد إلا مع جيل الخمسينيات ومن جاء بعدهم من الكتاب الجزائريين. وتبنى هؤلاء أسلوبا وشكلا، وصوتا قادرا على التعبير وعلى إخفاء غضبهم ومعارضتهم مواربة أو خداعا، أو لأنه ضرورة لنقل رسالة محملة بالدلالة، ومذكِرة بظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية.([4]) علما أن هذه الروايات لم تكن تنشر في الجزائر، بل في فرنسا

---

[1]- Jean Déjeux, Situation de la littérature maghrébine de langue française,op.cit, p 37.
[2] -Charles Bonn, La littérature algérienne de langue française et ses lectures ,op.cit, p 62.

[3]-Athmani Noua, L'aspect de l'enfance dans la littérature d'expression française, op.cit, p30.
[4]-Ibid, p31.

عند ناشرين معينين كمنشورات سوي Seuil التي تأتي في مقدمة الدور التي اعتنت بالأدب الجزائري وبنشره.([1])

واستقراء بعض هذه الأعمال المكتوبة باللغة الفرنسية خلال الحقبة الاستعمارية يظهر أن أسلوب توظيف الاستعارات لم يكن، دائما، مدركا من قِبل القراء. فهؤلاء الأدباء عبروا عن موضوعات تتصل بالواقع المعيش في الجزائر بطريقة مقنعة. وكانت موضوعة الطفل ملاذا آمنا سرد من خلاله الأدباء طفولتهم الشخصية أو طفولة غيرهم ممن ينتمون إلى هذا الوطن ويشتركون معهم في الإحساس بما يعيشه من أحزان وآلام وخيبات وانكسارات، وما يتطلع إليه من آمال، وعرضوا من خلال صورة تخييلية وجودا رافضا للغزو الاستعماري المتواصل ولإذلال شعب برمته، ولتدني الحياة المثقلة بأفكار متوارثة ومعتقدات خرافية وتحليل مخالف للمنطق.([2])

إن حضور الطفل في هذه الأعمال لا يعني بأي حال إقصاء مظاهر أخرى، وإنما هو تواجد مشترك لمظاهر متعددة تخترق عملا أدبيا. فمن خلال الطفولات المسرودة حاولت الروايات ملامسة مواطن مهمة من حياة الطفل الجزائري عامة، ومقاربة الجوانب النفسية العميقة، التي كان يعيشها في ظروف اجتماعية تفرضها البيئة والمحيط المحلي والعالمي، الذي كان ينمو في أحضانه؛ ولعل أهمها ظروف الحرب التي فرضها المستعمر على الشعب الجزائري واكتوى بنارها هؤلاء الأطفال، وتدين نظرة الدونية إلى أبناء الجزائريين، أصحاب الأرض والذين اعتبرتهم الإيديولوجية الكولونيالية أقل قيمة وشأنا من أطفال البشر العاديين؛ ما استدعى ثورة عارمة استهدفت تحرير الإنسان من الاستعباد والأرض من الاستغلال. وسجّل أبناء الجزائر بطولات وتضحيات جسام تُوّجت بالنصر وتحقق الحرية. وبانطلاق الحرب، بكل ما أفرزته على المستوى

---

[1] - أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 168.

[2] -Athmani Noua, L'aspect de l'enfance dans la littérature algérienne d'expression française, op. cit, p33.

التاريخي في الجزائر، استمد الكتاب أعمالا هيمنت فيها موضوعات ((الأرض والدم والشعب والأم والمرأة والجنة الضائعة والطفولة.))([1])

وكان لحدث الحرب وقع خاص في نفوس الأدباء والمثقفين الجزائريين؛ أثار في قلوبهم النخوة، وأضرم فيها نار الثورة والتّمرد، فأعلنوها حربًا ضارية ضدّ المستعمر ليشتدّ الصراع بين الكيان الجزائري والكيان الفرنسي بازدياد وعي الكاتب الجزائري، بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية، بالأوضاع المتردّية الّتي يعيشها أبناء بلده والمشاكل السّياسية والاجتماعية والاقتصادية والثّقافية التي يعانونها لتتأكد فكرة "أدب الثّورة" أو "أدب المقاومة" الّذي يستهدف محاربة الإِحتلال وتعرية أهدافه الاستعمارية وكشف نواياه.

وتمكن الأديب الجزائري من فضح المستعمر وإدانته في إطار سعيه الدؤوب للبحث عن الهوية الحقيقية للشّخصية الجزائرية، وازداد وعيا بقيم الحرّية والتّحرّر، وتضاعف إيمانه بوجوده وبحقّه في أن يحيا بكلّ مقوّماته الرّوحية والوطنية، وقدمت الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في هذه المرحلة مجالا أوسع للكتابة وأفقا أرحب ورؤية أعمق، متخذة صورة فنّية جديدة جعلتها ترتقي وتُصنَّف ضمن الآداب العالمية، لتتحوّل الكتابة على حدّ تعبير الكاتب مولود معمري إلى"إيمان عنيف بشيء يشعر الإنسان برغبة شديدة في إيصاله للآخرين".([2])

ومن هنا سجّلت الرّواية حضورا قويّا؛ وكانت أكثر الأجناس الأدبية بروزا وانتشارا، باعتبارها وعاء يحوي القضية الجزائرية بكلّ معالمها وأبعادها، حيث وجد فيها الأديب الشّكل الملائم للتّعبير عن قضية شعبه ووطنه وآماله في تحقق الحرّية والاستقلال، وتمحورت موضوعاتها حول حياة الشعب الجزائري بمختلف فئاته وطبقاته،

---

[1]-Jean Déjeux,situation de la littérature maghrébine de langue française ,op.cit, p37.

[2] -Ibid, p 92.

يلتحم بها ويضطرب فيها الجنديّ المقاتل والطّفل البائس المتشرّد. وبرزت مفاهيم السّجن والوطن والموت والتعذيب، والفقر، والجوع، والحرمان والحرية وكلّ ما يتّصل بالسّياسة الإستعمارية، كما صوّرت وقائع الثّورة وأمجاد أبنائها وبطولاتهم، فجاء التّعبير، بنسبة كبيرة صادقا، والتّصوير أمينا وموضوعيا.

لقد حاول هؤلاء الكتاب نقل صورة واقعية عن الوضع في الجزائر آنذاك، فصوّروا سياسة القمع والقهر والدّمار الّتي مارستها فرنسا، وقدموا شهاداتهم حول وحشية الاستعمار واضطهادهم للمستعمَر، وحاولوا فهم سبب الوضع المأساوي الذي كان يعيشه الجزائريون بكل فئاتهم، ومن خلال كل ذلك عالجوا قضايا اجتماعية مختلفة كانتشار العادات والتّقاليد الفاسدة في المجتمع بسبب سياسة التّجهيل والتفقير التي مورست في حق الشعب الجزائري، ومحاولة تقويض هويته من جذورها واتخذوا من الطفل، كونه مشروع رجل الغد، محورا دارت حوله الأحداث والصراعات.

لقد فرض تاريخ المغرب العربي ومنه الجزائر بروز ما يسميه الفيلسوف الفرنسي جورج قوسدورف G.Gusdorf (2000/1912) (أدب الذات). وكان اللجوء إليه بمثابة نقيض للاغتراب الذي عانى منه الكتاب.([1]) واختلفت صور الطفولة واشتغالاتها، فتكون، أحيانا، ذريعة كطفولة (عمر) بطل ثلاثية ديب أو (فورولو) بطل رواية (ابن الفقير) لمولود فرعون. فهاتان الشخصيتان بمثابة ملاحظيْن، أو أداتين مناسبتين لنقل وسط اجتماعي أو حقيقة بعيدة عن عالم الطفل حتى وإن كان تأثيرها عليه عميقا، فهي مجرد حيلة فنية بسيطة. والطفل، حتى وإن الجوع يتعقبه، يظل في حالة من (البراءة) النسبية في عالم الكبار الذي تصوره الروايات.([2]) فقد أُخذت هذه الطفولات في صيرورة تاريخية تنطلق نحو شيء آخر، تطمح إلى النور والتقدم والحضارة.))([3])

---

[1]- Habib Salha, Poétique maghrébine et intertextualité, publication de la faculté des lettres de la Manouba, Tunis,1992, p355

[2] -Charles Bonn, La littérature algérienne de langue française et ses lectures,op.cit, p 26-27.

[3]-Ibid, p 27

وفي رواية (نجمة) لكاتب ياسين، تخترق مظاهر متنوعة عالمها الروائي من أهمها مظهر الطفولة، الذي كان من أكثرها تعبيرا. ويستدعي الروائي طفولات شخصياته الأربع (رشيد ولخضر ومراد ومصطفى) حيث يتعارض عالم الطفولة الموسوم بالاندفاع بعالم الكبار المسّير بضوابط ونواميس.([1]) فلا تنسى الشخصيات، في كل الأحوال، وهي تنصت إلى ذواتها متطلبات الجماعة؛ فـ"الأنا" لا يمكنها محو الحضور الجمعي. لذلك لا وجود للهوية الفردية، فرشيد هو نفسه الوجه الآخر لمراد، ومراد ما هو إلا لخضر وهو نفسه مصطفى. فـ(الأنا) المستعمل من طرف كاتب ياسين لا يفرض نفسه إلا عبر علاقته بالآخرين، لذلك تبدو شخصياته متماثلة. لذلك تذهب الباحثة والناقدة الفرنسية جاكلين أرنوJacqueline Arnaud(1987/1934) إلى أن الطفولة الحقيقية المرسومة بكل تفاصيلها في عمل كاتب ياسين إنما هي طفولة (لخضر) التي تحيل إلى طفولات الآخرين.([2])

فالكاتب وهو يستدعي طفولة (لخضر) يصف ألعابه وسباقاته على ظهر الحمار، وقيلولاته في ظل أشجار الصنوبر في مدينة قسنطينة، وتكاسله على ضفة النهر المتلاشي. وترتسم طفولة (مصطفى) من خلال ذكرياته المرتبطة بتدليل والده له، وغيرته من أخته الصغيرة، التي جاءت لتختطف منه ملكه باعتباره الابن الوحيد. وتنعكس طفولة (مراد) في لعبه مع ابنة عمه (نجمة) وكان الوحيد الذي حظي بهذا الامتياز دون غيره من الأطفال. وتحضر طفولة (رشيد) بمعاركه الطفولية التي كان يخرج منها منتصرا.

وتتدعم موضوعة الطفولة في هذا العمل باستدعاء مرحلة تمدرس الأطفال الأربعة، وقد وضح هذا الاختيار قدرة الكاتب على نسج نص غامض ومعتم([3]) والتي

---

[1] - Habib Salha, Poétique maghrébine et intertextualité,op.cit. p355.

[2] - Athmani Noua, L’aspect de l’enfance dans la littérature algérienne d’expression française,op,cit,,p34.

[3]-Athmani Noua, l »aspect de l’enfance dans la littérature algérienne d’expression française, op.cit.p34.

تفسرالانشغالات المتعددة التي كانت تخترق خياله، ما جعلها تصنف ضمن الرواية المتشظية. أما (نجمة) التي منحتها الرواية عنوانها فلم يستدع السارد من طفولتها إلا اليتم الذي عاشته ووسم حياتها، إذ لم تكن محظوظة في طفولتها ولم تعرف لها أبا، وتخلّت عنها أمها وهي في الثالثة من عمرها فتبنتها امرأة لا تنجب جعلت منها ابنة لها. أما أطفال رواية (المضلع النجمي) فقد خلقوا توترا فنيا في الرواية نابعا من قوة خيالهم ومن تشظي بنيتها.

إن العودة إلى الطفولة قد ترتبط بخيبة ما، لكنها استطاعت أن تؤرخ لوعي جديد بالآخر والآخرين، كما أعلن حضور الكاتب الخفي من جانب آخر ولادة النص السيرذاتي. إن هذا الاختيار من قِبل الكاتب يوضح طريقته في نسج رواية تركت "بصمتها" في المشهد الروائي الجزائري المكتوب بالفرنسية لما فيها من التباس وغموض نتيجة تعدد الاهتمامات التي شغلت فكر كاتبها. يقول كاتب ياسين في رواية "نجمة" على لسان البطل:((عشرون ألف من تجار الكروم يتقاسمون الأرباح بينما نحن نشرب الماء. ونحن نركب الحمير رغم أن موارد الحديد في (الونزة) تنتج أجود أنواع الصلب لصناعة الطائرات النفاثة))([1]) أما فنيا فما فتئت الرواية تذكر القارئ بأسلوب الكاتب الأمريكي (فولكنر) وطريقته المتميزة في معالجة الزمن، بانشدادها إلى الماضي وافتتانها الخالد بالمنابع الأولى للإنسان.

وكشفت هذه الأعمال حالة البؤس الاجتماعي التي وصل إليها الشعب الجزائري، لاسيما في فترة الحرب الكبرى التي طحنت معظم فئاته، فترمّلت النساء ويتم الأطفال، واكتوى بلظاها الغني والفقير، والكبير والصغير، كما عبرت، في الآن نفسه، عن وعي جديد، ونفَس غير معهود في الكتابة يتغلغل إلى عمق المجتمع ويسجل نبض الحياة اليومية للناس، ومعاناة الفلاحين والحرفيين في القرى والأرياف المدن،كما عبرت عن

[1] - ورد النص في كتاب: دراسات في الأدب الجزائري الحديث لأبي القاسم سعد الله (ط2؛ بيروت: دار الآداب، 1977)، ص.111.

صراعهم اليومي مع العوز والفقر الذي كبلهم، إلى جانب قسوة الطبيعة، وظلم السلطات الاستعمارية، واستغلال المستوطنين لجهدهم وعرقهم.([1])

هذه السلطات التي لم تستثن من سطوتها أي شريحة بما في ذلك الفئة الأكثر هشاشة وهم الأطفال، الذين كانوا من بين أكثر الشرائح اكتواء بنيران الظروف القاسية، في حضن مجتمع أمسى في قبضة الجهل والفقر، وصار يلفظ أطفاله مبكرا إلى الشوارع أو إلى أسواق العمل. فقد تجبرهم ظروفهم الصعبة على القيام بأعباء هي فوق طاقاتهم كإعالة أسرهم؛ ولم ينفسح المجال أمامهم لأخذ حظهم من خبرات الطفولة الممتعة ولم تُتَح لهم، في أغلب الأحيان، فرص اللعب واللهو وتنمية مواهبهم وقدراتهم بل يمكننا أن نجزم بأن أغلبهم كان يعيش بلا طفولة حقيقية ويشيخ قبل الأوان أو يستقر في وضعية "رجل صغير" في وقت مبكر نسبيا.

وتأتي حرب التحرير ثورة شعبية عارمة ضد القمع والتسلط فيجد كثير من الأطفال أنفسهم في أتونها، معرضين لمختلف الأخطار، إن لم يكونوا الأكثر عرضة لها. فقد فرضت هذه الظروف على بعضهم أن يكون فدائيا أو مقاتلا، وبالتالي شهيدا أو معتقلا يخضع لأشكال التعذيب والتنكيل وتدمير أسمى العوالم، عالم الطفولة. كانت هذه الروايات صدى لمعاناتهم ولطفولتهم المختزلة حيث لم يتمكنوا من التدرج في السن والنمو نموا طبيعيا كغيرهم من الأطفال.

لقد انعكست هذه الوقائع كلها في الأعمال الروائية والقصصية للمرحلة بدءا بتلك التي واكبت الحرب ونقلت لنا عنها صورا واقعية ملتهبة. عبرت عن ذلك كله وبكثير من البراعة والصدق الفني روايات "الدار الكبيرة" و"الحريق" و"النول" لمحمد ديب، و"الربوة المنسية" و"نوم العادل" لمولود معمري، وروايتي كاتب ياسين " نجمة" و" المضلع النجمي" وكتابات آسيا جبار لا سيما رواية "أطفال العالم الجديد".

---

[1] -أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 268.

يقول ديب على لسان السارد في الجزء الأول من ثلاثيته واصفا أبطاله الصغار في غدوهم ورواحهم، في رحلة بحثهم عما يسكت جوعهم: ((مثل هؤلاء الأطفال المجهولون النحيلون القلقون يصادفهم المرء في زوايا الشوارع راكضين بأقدامهم الحافية وشفاههم الكالحة المسودة، وأطرافهم الشبيهة بقوائم العنكبوت وعيونهم المتقدة من أثر الحمى... كثير منهم يستجدي المارة أمام الأبواب وفي الساحات. كانت بيوت تلمسان مليئة بهم حدّ التخمة ومليئة، أيضا، بهمساتهم))([1])

يحيل هذا المقطع السردي على فضاء يتحرك فيه الأطفال، يبدو في جغرافيته، أقرب إلى المتاهة، يوحي بالتيه والضياع والاختناق؛ وتبدو الطفولة المستحضرة موسومة بأوصاف قاتمة، فالأبطال أطفال (مجهولون–نحيلون–قلقون–راكضين– أقدامهم حافية– شفاههم كالحة– عيونهم متقدة...) يقضون طفولتهم متسكعين متشردين في شوارع خيّم عليها ظل الاحتلال، كل هذا يعكس ضيق هؤلاء بحياتهم وتبرمهم بها وضرورة وجود بديل لها.

لقد عمل ديب على نسج لوحة حية للحياة اليومية للمضطهدين خاصة الأطفال، مستجليا تشكل وعيهم من خلال ما يعانونه ويعيشونه في واقعهم اليومي. وتشكلت صورة الجزائر في الثلاثية من خلال شخوصها من الكبار والصغار، الذين أذلهم المستعمر فسلبهم كرامتهم ونزع منهم إنسانيتهم بعد أن سطا على أرضهم واحتكر خيراتها لنفسه، وانتهج سياسة تفقير ماكرة تمحورت في الرواية حول لفظة "الخبز"، الذي يظل بغية الشخصيات بكل شرائحهم الاجتماعية في رحلتهم الدائمة للبحث عنه، لذلك استهل الروائي نص (الدار الكبيرة) بعبارة " أعطني قطعة خبز"([2]) لتصبح غاية الحصول على شيء منه تحيل على مقاومة الموت وليس الشبع.

---

[1]-Mohamed Dib, la grande maison,Collection Méditérranée, éditions du Seuil, Paris1952, p28.
[2]-Ibid, p7.

كان العالم بالنسبة للطفل/البطل (عمر) ممتعا بالرغم من مظاهر الألم والمعاناة التي تحفّ به من كل جانب؛ بؤس وجوع وظلم وتعسف يصهره داخل البيت وخارجه. كان هذا الطفل ابن العاشرة في صراعه اليومي مع الجوع، على غرار كل سكان (دار سبيطار) ومعظم تلاميذ المدرسة، وفلاحي بني بوبلن في (الحريق) لا يجد في أغلب الأحيان ما يأكله، وتظل مشكلة الجوع تطبق عليه، تطارده وتقضّ مضجعه، وبانشغاله بها يتعمق وعيه بالعالم من حوله فيتساءل في حيرة، عن سبب الجوع الذي يعيشه يوميا مع أفراد أسرته، ويرشده عقله إلى أن الجوع كان ظاهرة عامة.

لقد تواترت صور الطفولة في الثلاثية حالكة، معبرة عن المرحلة بموضوعية وصدق فنيين عاليين؛ فالطفل صاحب السترة الكاكي ((صبي صغير هزيل له عينان قاتمتان كأنهما قدّتا من فحم ووجه شاحب قلق.))([1]) وهو حين يتحيّن الفرصة لالتقاط قطعة من الخبز تعمّد (عمر) إسقاطها أمامه في ساحة المدرسة يتكور ((حول نفسه، بجذعه النحيل المقمط في قميص من قماش الكاكي، وقد برزت ساقاه وكأنهما قصبتان من فتحتي سروال طويل))([2]) وحين يظفربها ((يضيء قسمات وجهه فرح ملائكي.))([3]) فيسترجع شيئا من طفولته الهاربة.

وتصور هذه الرواية كأغلب روايات المرحلة رداءة الواقع الذي قتل الحلم في أعماق هؤلاء الأطفال في بيئة ساد فيها الظلم والاستبداد والعنف وأهدرت فيها كرامة الإنسان وصودر حقه في الحرية، لتغدو اللقمة هي الحلم الوحيد الذي يَنْشَدّ إليه هؤلاء. وهكذا يتابع الأطفال في المدرسة رحلة بحثهم عن هذه المادة السحرية منبهرين بما يخبرهم الفتى الثري إدريس خوجة عن أكله اليومي: ((كان الأطفال يقفون زائغي الأبصار مبهوتين وهم يستمعون إلى حديثه العامر بألوان من الأطعمة... كانت الأعين

---

[1]-Mohamed Dib, La grande maison, p 10
[2]- Ibid, p10
[3] Ibid,p10

كلها شاخصة إليه، تفحصه تفحصا غريبا. يسأله أحدهم: –أكلت وحدك قطعة كبيرة من اللحم هكذا؟))([1])

لقد قتل الجوع في أولئك الأطفال أحلامهم التي لم تكن لتتعدى الحصول على قطعة من الخبز، ويبلغ الأمر بالأم (عيْني) عندما لا تجد ما تسكت به جوع أطفالها إلى أن تضيف فلفلا تجعله ((بهارا يلذع ألسنتهم. يشربون، ثم يشربون، ثم يشربون، فتنتفخ بطونهم.))([2]) وحين تعييها الحيلة ((تصبّ الماء في القدر وتتركه يغلي حتى يذهب النوم بأطفالها، فتفرغ الماء وتخلد بدورها إلى النوم))([3]) وبهذا كان سكان دار سبيطار، ومنهم الأطفال، محور الرواية، في خداع مستمر مع الجوع.

وتبرز هذه الروايات موقع الطفولة من الثورة باعتبارها رهان المستقبل بالنسبة للشخصية المستعمَرة ومركز تهديد بالنسبة للمستعمِرِ. واعتماد المؤلف على أبطال من فئة الأطفال يرمز إلى استمرارية عجلة الحياة وملحمتها الكبرى، فالأطفال يشكلون بدايتها وهم الخلفاء فيها وصناع تاريخها ومجدها، وبدونهم تتوقف هذه العجلة لتنقطع مسيرة الحياة الإنسانية وتمّحى. ولأن الطفولة ترمز إلى الاستمرار والمستقبل فلن يكون هذا المستقبل أفضل وأجمل إلا بطفولة واعية متعلمة مدركة لما يدور حولها.

في الجزء الثاني من الثلاثية (الحريق) نقل الكاتب ((فتاه البطل إلى الريف حيث أصبح شاهدا على الفقر المادي والنفسي الذي كان يعانيه الفلاحون الجزائريون))([4]) ومن خلال إقامته في ريف بني بوبلن يتيقن الطفل/البطل مرة أخرى أن مواطنيه ليسوا أسعد حال في الريف؛ وفي نهاية هذا الجزء يجعل ديب بطله يشاهد، بصمت، بداية "الحريق" الذي سينتشر في كل البلاد وسيظل((يزحف في عماية، خفيا مستترا، ولن ينقطع لهيبه الدامي إلا بعد أن يغرق البلاد كلها بلألائه.))([5])

---

[1]-Mohamed Dib, La grande maison, p12.

[2] - محمد ديب، الدار الكبيرة، تر:فارس غصوب، (الجزائر: منشورات ANEP وSEUIL، سلسلة التراث)، ص 46.

[3] - المصدر السابق، ص 48.

[4] -أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص105.

[5] محمد ديب، الحريق، تر: سامي الدروبي، (ط3؛ بيروت: دار الوحدة، 1981) ص 136.

ويعود بنا مؤلف الثلاثية، وفي آخر جزء منها، إلى المدينة حيث يغدو الطفل (عمر) مراهقا يعمل نسّاجا للزرابي، ونجد أن "الحريق" الذي التهب في الريف وكاد أن يلتهمه أخذ ينتشر في المدينة ليغزو الفلاحين الجائعين والعراة النازحين إلى المدن ليشاركوا أهلها معيشتهم الضنكة. وتنتهي الثلاثية بوقوف البطل (عمر) وقد أصبح رجلا يرمز للتمرد الجزائري المتزايد، وهو يشاهد ميلاد تطور الروح الثائرة للسكان واكتمل وعيه الشخصي عن الحياة السيئة والواقع المزري الذي كان يعيشه مواطنوه في ظل القمع والاحتلال. فيقرر أنه ((لن يستريح حتى يحقق لنفسه وللبشرية هذا الوعي والاحترام والتفرد الجديد.))([1]) وبالتالي، تصبح صورة الطفل، في أبعادها الرمزية حاملة للخلاص الذاتي والجماعي والإنساني.

لقد رسم محمد ديب من خلال الثلاثية لوحة ضخمة للجزائر عشية الحرب العالمية الثانية. ومن خلال تشكل إدراك الفتى (عمر) يتعرف القارئ على العناء المادي والنفسي، الذي عاشه الجزائريون آنذاك، كما يتعرف على أسباب القهرالذي أشعل فتيل الثورة. لقد جعل الكاتب من شخصية بطله الصغير شخصية نموذجية للتعبير بشكل رمزي ومناسب عن العديد من القضايا والأفكار، التي كانت تدور في خلده، وعن الأوضاع المزرية التي كانت الجزائر تعيشها في مرحلة من أحلك مراحل تاريخها الحديث.

كما اختار ديب شخصية الطفل بطلا لثلاثيته لأنه كان يريد أن يقول أيضا، إن طفولة (عمر) وغيره من الأطفال ليست سوى القوى الجديدة المكتملة القادمة، والعقل السليم القادر على استبدال الوضعيات وتغييرها لما تبلغ سن الرشد، الحاملة لنزعة ثورية تحررية، قادرة على الانتصار([2]) مبرزا موقع الطفولة من الحرب كونها رهان المستقبل بالنسبة إلى المستعمَر ومصدر تهديد بالنسبة للمستعمِر.

---

[1] -أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص106.

[2] - Athmani Noua, l'aspect de l'enfance dans la littérature algérienne d'expression française, op. cit. p93.

لقد طرحت هذه الروايات، وغيرها، بموضوعية وفن، موضوع الطفولة، في الجزائر، إبان الفترة الاستعمارية. فالمستعمر الذي انتهج، منذ الوهلة الأولى، سياسة قمعية وحشية وبادر إلى مصادرة الأراضي وطرد السكان إلى المناطق الجبلية، منع المجتمع الجزائري من أي تطور اجتماعي ومن أن يُنظر إلى هذه الفئة من المجتمع النظرة السليمة والصحيحة. فهو بسياسته الوحشية اغتصب حتى أدنى الحقوق وأعاق بروز أي تصور إيجابي للطفولة، يرتكز على مسلمات أساسية كالعدول عن تصور الطفل كهلا مصغرا، أو الاعتراف بحقوقه أ وبالمكانة التي يجب أن يحتلها، باعتبار الطفولة مرحلة متميزة من حياة الفرد.

وتدور أحداث رواية (من ذا الذي يذكر البحر؟)Qui se souvient de la mer ? (1962) في مدينة خيالية يتهددها الدمار، تتخالط فيها عوالم الوجود واللا وجود والموت والحياة. فالكاتب عبّر عن مأساة الجزائر بأسلوب يختلف عن ذلك الذي توخاه في ثلاثيته، التي ميزها زمن خطي ذو اتجاه واحد يرسم منحنى مصيريا، وشخصيات تتوافق مع نماذج من الواقع، ووصفا ذا وظيفة درامية وقيمة أخلاقية، وحبكة تنظم القصة، ورؤية موحدة للمؤلف، وساردا كليّا، عليما. وتبدو الطفولة حالمة، مختلفة، في هذه الرواية، يتعرف الطفل على صنوه فوق سطح البيت الأبوي حينما يلتقي بالزائر الغريب. لقد قدم المؤلف عمله هذا، في إطار التجريب، بأسلوب جديد مليء بالرمز، حتى إنّ بعض الدارسين عدّه ((انقلابا جماليا)) في الرواية الجزائرية، صاغ من خلاله الكاتب طرق ((كتابة رؤيوية جديدة كبديل للواقعية و(التوثيقية)التي وسمت أعماله السابقة.))([1])

ويظهر السرد في هذه الرواية موكلا بمهمة استرجاع الزمن الضائع أكثر ما يتطلع إلى استشراف الزمن الآتي؛ فالتمفصلات الزمنية متداخلة والمعالم الكرونولوجية غامضة ومشوشة. وتنطوي الحكاية على أحداث الطفولة والمراهقة، التي تحتوي، في

---

[1] - انظر، حفناوي بعلي، الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، www.alsakher.com وانظر لمزيد التوسع، Jean Déjeux, situation de la littérature maghrébine, p40

شكل جنيني وغامض، عناصر لا تكتسب معناها إلا بعد النضج. والملاحظ أن هذه الفصول لا تتدرج، في النص الروائي، في شكل (فلاش باك) ارتدادي وإنّما، تحتل نفس المستوى السردي الذي تحتله أحداث سن الرشد؛ أي أنها تروى بصيغة الحاضر.([1])

وتسرد رواية (يحي بدون حظ)(1970) لنبيل فارس Yahia pas de chance طفولة (يحي) الطفل القبائلي، وتوحي الأبعاد والدلالات التي تحملها الشخصية بدورها الرئيسي في الرواية ورمزيتها؛ فحضوره كان جليّا منذ بداية الرواية إلى نهايتها؛ إذ يتعرض السارد إلى طفولته المرتبطة بحياة الريف وشقاوات الطفولة كصيد السمان.

إن هذه التفاصيل تقدم صورة نفسية لطفل يعيش طفولته بسعادة وحرية. إلا أن الحرب ستُحدث، دون إنذار قطيعة مع زمن السحر والجمال وفضاء الأحلام، ما ينتج عنه قطيعة مع الطفولة؛ وكأن (يحي) صار فجأة، راشدا. وتبدو القطيعة في طلب العم (الصادق) و(سي مختار) أن يشاركهما (يحي) في الأحاديث الدائرة عن الحرب. وينتهى الأمر بالطفل إلى أن يتقبل قانون الحرب الذي لا يستثني الأطفال. ويرحل الطفل رفقة الرجلين تحت نظرالخالة في نهاية القسم الأول من الرواية.

وبهذا تكون شخصية الطفل (يحي) عنصرا مركزيا في الحكاية؛ فهو ناقل الحكاية، والعنصر الذي يسمح بطرح عديد الموضوعات والحوافز، منها الاغتراب الذي سيعيشه البطل في مجتمع مختلف وفضاء جغرافي جديد في القسم الثاني من الرواية. ففرنسا بلد الاستقبال لا يمكن، بأي حال، أن تشكل أرضا حقيقية لـ(يحي) لأن أرضه الحقيقية لن يجدها إلا في في الغناء الشعبي للخالة (علولة) والعم (الصادق)، لا سيما في ظل شجرة اللوز الحانية، ملاكه الحارس، وهو يكتشف مع شدو القبرة في الفضاء،

[1] - انظر، نجاة خدة، ((من الرواية المنفتحة إلى الرواية المنطوية، الفترة الثانية من إنتاج محمد ديب الروائي))، تر: عبد العزيز بو باكير، مجلة الرواية، ع01، السنة الأولى، الجزائر: جانفي 1990، ص39.

أو دندنة خالته في عتمة البيت أسرارا لا يقولها إلا الشعر.([1]) ويغيب هذا الفضاء بغياب هذه الشخصيات.

وفي رواية (حقل الزيتون) Le champ des oliviers (1972) للمؤلف نفسه، و(الأفيون والعصا) L'opium et le bâton (1965) لمولود معمري، و(أطفال العالم الجديد) Les enfants du nouveau monde (1962) و(السنونوات الساذجات) Les alouettes naïves (1967) لآسيا جبار، تُوضع، في المرتبة الأولى، شخصيات ترمز إلى الخضوع والضعف والدعة، ولكن، مع ذلك، لا نعدم وجود صور توحي بمستقبل واع وواعد.

تشترك رواية (أطفال العالم الجديد) لآسيا جبار– والتي تدور أحداثها في سنة (1956) في مدينة شرشال– مع رواية "صيف إفريقي" لمحمد ديب في كثرة أبطالها ما أمدها بـ((طابع ملحمي)) جعل أحمد منور يدرجها ضمن (الأدب الاحتجاجي.)([2]) وتصف الرواية انخراط مختلف الفئات الاجتماعية في المدّ الثوري([3]) وبدت شخصياتها ضحايا للقمع والاستلاب الذي كانت تمارسه الأجهزة الاستعمارية، إلا أن المواجهة المصيرية مع العدو تصنع موقفا موحدا بالرغم من اختلاف الأعمار والانتماءات الاجتماعية والثقافية والفكرية.

وبتوظيفها لشخصيات متباينة في السن والثقافة والفكر، أرادت الكاتبة إبراز ردود أفعال مختلف الفئات الاجتماعية الجزائرية إزاء أحداث حرب التحرير ومدى مساهمتهم فيها([4]) ومنهم الأطفال الذين أبدوا اقتناعا وحماسا بالعمل الثوري، وجسدوا في الرواية إرادة صلبة للنضال من أجل حرية الوطن واستقلاله، وكانوا من خلال الأدب، لسان

---

[1]-Charles Bonn, la littérature algérienne de langue française et ses lectures,op.cit, p27

[2] - انظر، أحمد منور،الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 395.

[3]Ghani Merad, La littérature algérienne d'expression française, op.cit, p73

[4]- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، تر: محمد صقر(الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1982)، 273.

حال الشعب في تلك الفترة العصيبة من تاريخ الجزائر، وتمكنوا من التعبير عن الوضعية التي كان يعيشها الجزائريون عامة.

فالرواية، ببلاغتها، من أقدر أشكال التعبير على تحويل مظاهر التاريخ والقضايا الاجتماعية إلى حالات متخيلة بواسطة أدواتها الفنية بما تحتكم عليه من إمكانات السرد والوصف والتورية والترميز، وقد أثبتت قدرتها على المواجهة بكل أشكالها بتقديم أبطال كانوا ذرائع ملائمة لنقل واقع ترك بصمة عميقة في وجدانهم وشكل جزءا من ذاكرتهم.([1])

يتجلى ذلك في حماس الأطفال الأصغر سنا، وتصميمهم على الانضمام إلى صفوف الثورة مهما كانت الصعوبات والنتائج كحسيبة وتوفيق وبشير؛ فكل واحد من هؤلاء الأبطال الصغار يحاول البرهنة بطريقته على قدرته على القيام بالمهمات الثورية التي يقوم بها الكبار؛ فالبنت حسيبة ذات الرابعة عشر عاما لا ترى في السن عائقا موضوعيا يعيقها عن تلبية الواجب الثوري، لذلك نجدها ترد على المسؤول حينما أخبرها بعدم استجابة القيادة لطلبها الالتحاق بالثورة لصغر سنها أن ((الثورة للجميع، للكبار والصغار.أنا أريد أن أقدم دمي للثورة))([2]) وهي بهذا الصنيع تقدم أنموذجا لإمكانية الفعل الإنساني والإرادة بغض النظر عن السن والقدرة على الفعل.

وتظل الطفلة طوال عامين تهيئ نفسها للعمل الثوري بتعلم مهنة التمريض، ولآخر لحظة كانت إرادتها محل اختبار من خلال تحذير المسؤول الثوري لها من صعوبة الحياة في الجبل، وما يترتب عن التنقل المستمر على الأقدام ليلا من مشقة، فترد عليه في همة عالية: ((أستطيع أن أمشي ولو حافية القدمين إذا لزم الأمر... وأريد أن أرافق المقاتلين...أريد أن أعاني معهم ليلا ونهارا.))([3])

---

[1] -Dominique Le Boucher,Terre inter-Dite, dix écrivains algériens parlent de l'enfance, édition chèvrefeuille étoilée, Barzakh,France Alger,2001, p 26.

[2]-Assia Djebar, Les enfants du nouveau monde, édition Points,Paris 2012,p207.

[3]-Ibid, p235.

وحتى تبرهن على قدرتها على تحمل المشاق التي يتطلبها التنقل سيرا كانت حريصة على أن لا تكون في آخر المجموعة، وأن تبذل من الجهد ما تخفي به انزعاجها من انتعال الحذاء المطاطي عوض حذائها العادي. وكانت تبدو في غاية السعادة غير آبهة بما تعانيه من تعب، بعد أن تمكنت من تحقيق حلمها في الالتحاق بالجبل والانضمام إلى المجاهدات لتحرير الوطن.

هذا الحماس الثوري يظهر عند التلميذ (بشير) ابن السابعة عشرة المتفوق في فصله، الذي انضم بدوره إلى العمل الفدائي، وهو بهذا الفعل يضحي بمستقبله الدراسي، فنراه يتساءل عن أهمية الدراسة وفائدتها ((ماذا تعني إلي الدروس وما يتبعها؟ لا شيء...إنني أريد أن أفعل كالآخرين، كـ(الإخوة)، وكانت المرة الأولى التي يستعمل فيها كلام المجاهدين، لذلك علت وجهه بعض الحمرة، آملا أن لا يكون مستمعه قد تنبه إلى ذلك.))([1])

ولا يختلف موقف (توفيق) من مغامرة الثورة عن صنويه، ونظرتهما الحالمة إلى العمل الثوري لولا انحرافها عن مسارها الطبيعي الذي كان يجب أن تسير فيه وأن تؤول إليه، فتحولت المغامرة الثورية إلى((مأساة أسرية دامية)) بعد أن علم أن رفض انضمامه إلى صفوف الثوار ليس بسبب صغر سنه كما أُخبر، وإنما بسبب سلوك أخته "تومة" وتعاونها مع السلطة الاستعمارية. فغضب للأمر وأقدم على قتلها بعد أن أعيته حيلة ردّها إلى جادة الصواب.([2])

يتميز هؤلاء الأبطال أطفال العالم الجديد بحماسهم الكبير، فهم يبدون ((أكثر اقتناعا بالنضال الثوري ضد الاستعمار، وأكثر حماسا واستعدادا للقيام به، ومع ذلك فالخطاب الذي يدور على ألسنتهم أبعد ما يكون عن الخطاب الإيديولوجي))([3]) فلا

---

[1]-Ibid,. p177.

[2]-Assia Djebar Les enfants du nouveau monde,op.cit. p241.

[3] - أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 423.

يمكن أن يكون خطابا إيديولوجيا نضاليا نابعا من قناعة بالمبادئ الثورية كما نصت عليها مواثيق الثورة الأساسية. لأن ذلك يتطلب تمرسا واطلاعا أكبر لا يتوفر عليه هؤلاء الأطفال لصغر سنهم؛ فالأمر يتطلب نضجا ووعيا أكبر، ومن هنا كانت لغة الكتابة مختارة.

أما الخطاب الروائي وبالرغم من مظهره المحايد، فقد عمل على تصوير ونقل ما كان يجري على أرض الواقع من جو الرعب الذي ساد الحياة اليومية للمواطنين جراء المداهمات والاعتقالات ودوريات التفتيش، وفرض حظر التجول وإقامة المحتشدات، وممارسة شتى أنواع التنكيل والقمع والترهيب الذي شمل كل البلاد الجزائرية بأريافها ومدنها. ومن هنا فإن الإحساس بالانتماء عند الشخصيات يمكن أن نعتبره انتماء فطريا طبيعيا مرده، ربما، معاناة هؤلاء من الوضع الذي كان سائدا؛ وهو يضمر أكثر مما يظهر فهو بالتأكيد خطاب إدانة لكل تلك الممارسات اللاإنسانية، التي طبعت تعامل المستعمِر مع المستعمَر.([1])

كما تعرض الرواية بين صفحاتها صورا قاتمة ومروعة لأشكال التعذيب الذي كان المناضلون الجزائريون يتعرضون له في مراكز الشرطة، وفي ثكنات الجيش الاستعماري، والتي لم تستثن أي شريحة اجتماعية. فعمليات التعذيب الوحشية والممارسات الهمجية طالت كل الجزائريين بما في ذلك المرأة والرجل ولم يسلم منها الأطفال، وتفضح هذه الصور مدى ما وصلت إليه آلة القمع الاستعماري في إذلالها وامتهانها لكرامة الإنسان الجزائري عموما.([2])

وركزت آسيا جبار على إبراز الحالة النفسية لـ(الشخصية) داخل السجن بأساليب فنية مختلفة وهي تخضع لممارسات التعذيب، من أهمها استعمال تقنية تيار الوعي الذي يعد فضاء للهروب؛ هذا التيار السردي الذي يغوص في أعماق النفس الإنسانية لتقديم

---

[1] - انظر، أحمد منور، الادب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 425.
[2] - انظر، نفسه، ص 398-401

محتواها الذهني والنفسي، وولوج عوالمها الداخلية، لتعبر عن ((جملة من المشاعر الدقيقة في نفسيتها وتكشف عن كثير من التفاصيل الصغيرة في حياتها حتى تلك التي تعود إلى زمن الطفولة.))([1])

وباستعمالها تقنية تيار الوعي تكون الكاتبة قد عملت على تحقيق هدفين فنيين في آن واحد، يتعلق الأول بتعميق أبعاد الشخصية الروائية، برسم خلفية اجتماعية وثقافية ونفسية لها، تعزز جانبها الاحتمالي (الواقعي)، ويرتبط الثاني بتوافق الحالة النفسية للبطلة مع مقتضى الحال، أي وجودها في السجن باعتباره محرضا على وجود لغة الحلم والتداعي، فهي تسعى إلى التخلص من واقعها المضني، فستسلم للذكريات وتركن إلى كل ما هو مريح ومطمئن في حياتها السابقة، بالأخص مرحلة الطفولة، وهي المرحلة التي يلجأ إليها الفرد–حسب علماء النفس– لما تشد عليه الحياة بضغوطاتها، فيعجز عن القيام بأي رد فعل ويعود إليها دفاعا عن النفس هاربا من مواجهة الواقع.([2])

هذا هو الشعور الذي يغمر(سليمة) وهي تقضي أيامها بالسجن الذي دخلته بسبب انتمائها السياسي المعارض للسلطة الاستعمارية. وهي في سجنها، كانت تجد راحة حقيقية في نبش ذاكرتها واستعراض ذكرياتها القديمة، وأحاسيسها السابقة، وأثر المواقف التي مرت بها ما جعلها تخلق، من حولها، عالما كانت تعلم أنه مصطنع لكنه كان يربطها بسنوات دراستها الماضية وبالتعليم والقراءة وبذل الجهد. وللحظة التذكر أهمية كبيرة بالنسبة للإنسان وضوابطه السلوكية في ضوء علاقته بالمجتمع الذي ينتمي إليه باعتباره كائنا حيا ينظم ذكرياته وفقا لأطر المجتمع العامة، بالإضافة إلى عالمه الخاص.

والذاكرة بمفهومها النفسي استعادة تصور الماضي وربطه بحياة حية في الحاضر. والتذكر عملية نفسية معقدة تدخل في نطاقها الانفعالات والاستجابات

---

[1] - أنظر، أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 403.
[2] - أنظر، نفسه، ص 404.

السلوكية في الحياة. ولما كان لفعل التذكر كل هذه الأهمية، فإن الروائية اعتمدت عليه لاستحضار الحياة الماضية للبطلة حتى تخفف من وطأة المعاناة الراهنة التي استقطبتها وتتمكن من الهروب من لحظة التصدع النفسي التي كانت واقعة تحت وطأتها حينما كانت ممددة على السرير البارد ((بلا غطاء، ومع ذلك لم تعد تشعر بالبرد. لقد كانت سليمة مستغرقة في هذه العذوبة المثيرة التي نجحت في اختلاسها...))([1]) من زمنها الراهن زمن العذاب والغبن والقهر، ولاذت بنشوة الماضي وبحلاوة الطفولة؛ فهي في قرارة نفسها ترغب في هجر عالم لا يرضيها فترتدّ إلى الرحم الأول كما لو كانت تهرب من تجربة النضج وعوالم البشر إلى عالم الطفولة السعيد الآفل. وفي هذا الزمن الضائع تجد ضالتها في العلاقة الحميمة بالوالدين وسنوات الدراسة حين ((كانت تستعرض بضمير مهني كل المقررات البيداغوجية، وتطلبها من فرنسا لتطّلع على المناهج الجديدة... وكانت تقول لمحمود عند لقائهما في العاصمة حين تنزل كل يوم خميس ((سنحتاج إليها بعد استقلالنا.))([2])

فالطفولة–فضاء الميلاد–عالم مفقود منشود، لأنه مثالي ليس لمظاهر الحياة المشوهة حكما عليه، عالم يكون فيه الإنسان مثالا للأخلاق النبيلة المترفعة عن المطامع. وهو زمن تُنحت فيه شخصية الفرد ويكون لانعكاس بيئتها تأثير في وضعها الراهن. فالشعور بالعزلة والوحدة الذي اكتسح البطلة جعلها تعود إلى ذاتها، بعد أن تعزّزت لديها عملية الاستبطان التي ولّدها ضيق المكان، فـ((كلما زاد المكان ضيقا حول الشخصية ازدادت مبررات الذهاب إلى الداخل النفسي.)) فكل الأمكنة حميمة كانت أو مقرفة، تمنح فرص التدفق والبوح في غياب الرقيب، الذي يحدّ من نشاط الذاكرة؛ يظهر ذلك خاصة في الفضاءات المغلقة كالسجون وأماكن التعذيب وكل الأماكن المعادية التي تحدّ من نشاط الشخصية وتُعيق أحلامها.

---

[1]-Assia Djebar, Les enfants du nouveau monde, p90
[2]-ibid,idem.

والتأمل في فضاء السجن، بوصفه عالما مفارقا لعالم الحرية، ونقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات، شكّل مادة خصبة للروائيين المعاصرين للمضي في التحليل وإصدار الانطباعات التي تفيدنا في فهم الوظيفة الدلالية التي ينهض بها السجن باعتباره فضاء روائيا معدا لإقامة الشخصيات خلال فترة معلومة، إقامة جبرية غير اختيارية ضمن شروط عقابية صارمة.([1]) فالسجن ((فضاء للعزل القسري الفردي والجماعي ووضع للذات بين قوسين؛ أي: تعليق وجودها في حدود الإمكان لا التحقق)) بغية إعادة صياغتها من جديد عن طريق تغيير أفكارها ومعتقداتها، وعزلها عن فضائها الخارجي المعارض تحت ضغط العذاب بشكليه المادي والمعنوي، فهو ليس مجرد مكان بأبعاد هندسية مميزة عن باقي الأمكنة في الواقع، من حيث قسوة هذه الأبعاد، ولكنه مكان يعيد صياغة الإنسان من جديد. ([2])

ومن هنا فإن جوّ السجن وظلمة المكان والسكون الذي يلفه، وفقدان الحرية أمر هو بمثابة الحافز المثالي الذي يساعد على إثارة الخيال واستعادة الذكريات والهروب من الواقع المرير. ولأن مجال حركة الشخصية محدود وضيق، وكذلك علاقاتها بغيرها من السجناء باعتبار وجودها في زنزانة فردية([3]) من شأنه أن يحفز لغة الحلم والهذيان، والإفضاء الداخلي، وكأن الشخصية تخلق من ذاتها ذاتا أخرى تتوجه إليها بالكلام، ومن خلال الماضي الطفولي تمنح لحياتها الحاضرة قوة دافعة تستمد منها القوة والصبر؛ فالسجين في النهاية، لا يجد غير الخيال والحلم للخروج من حالة الغبن والقهر والضعف الملازمة له منذ تخطيه باب السجن وأسواره العتيدة.

ويتذكر السجين طفولته حين اشتداد الوجع لأنها، دائما، رمز للسعادة والبراءة فيسعى إلى الخروج من واقعه المضني متطلعا إلى عالم آخر بعيد، لكنه في نفس

---

[1] - انظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، (ط2؛ الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي، 2009)، ص 55.

[2] - انظر، نفسه، ص61.

[3]-Assia Djebbar, Les enfants du nouveau monde,op.cit. p83.

الوقت، قريب بما يمنح لروحه من إشراق وتفاؤل وإيمان بالانتصار الحتمي. والشوق والحنين الجارف إلى هذه المرحلة يتمثل في الرواية في تلك العذوبة التي استغرقت البطلة والتي اختلستها من زمن مضى مفعم بالعفوية والبساطة والأمن الطفولي الذي يتسم بالوضوح والانطلاق والحرية مقابل زمن مغاير في معناه ودلالته (زمن السجن=زمن القهر والعذاب)، والعودة إليها، في هذه الظروف الخاصة، هي نوع من العلاج النفسي استعملته الكاتبة لتصوير مقاومة البطلة وصدّها لما تعيشه جراء الإذلال والتعذيب الذي ما هو إلا تمهيد للقضاء على مقوماتها الذاتية وصفاتها الإنسانية التي ستعمل المدة التي تقضيها في السجن على محوها تدريجيا.

لكن الزمن يتغير وتتغير معه الشخوص والأماكن لهذا، تتلاشى ملامح العالم القديم (عالم الطفولة) ليحل القبح محل الجمال وتكون الرداءة بديلا عن البراءة، لكنّ البطلة المدركة أن الزمن الحاضر لم يعد لها، تتشبث بعذوبة صباها؛ فالرجوع وَهْم تبنيه الذاكرة كلما ضنّ علينا الحاضر بما يسرّنا، فنجد في أنفسنا رغبة ملحة في الرجوع إلى الطفولة، نهرع إلى الماضي نقطف من ثماره الغائبة، نفعل ذلك رغم وعينا بما فيه من خداع ووهم.

وينقل لنا الكاتب أحمد عكاش في روايته (الهروب) صورة من صور التعذيب والمعاناة التي طالت البنت (باية) ذات السادسة عشر ربيعا المنخرطة في الحركة النضالية ضد المستعمر، والتي استشهدت في 1957، بعد أن قُبض عليها وزُج بها في السجن، وتحملت أنواعا من التنكيل الهمجي رافضة البوح بأي سر من أسرار الثورة والمجاهدين.([1])

إن الحضور الطفولي في أعمال هؤلاء الكتاب يؤكد التحول الاجتماعي الذي وقع في البلاد من جهة، وأن المدّ الثوري في الجزائر المستعمرة، والوعي بقضية الوطن،

---

[1] - نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير(ط1؛ بيروت: دار العلم للملايين، 1981)، ص457.

واستعادة الحق في الحرية والكرامة، كانت هاجس كل مواطن من جهة ثانية. لذلك تحرّى هؤلاء الكتاب هذه الوجوه المفعمة بالصدق والبراءة التي تقدم أرواحها طواعية فداء للوطن ودفاعا عن قضيته العادلة. وهم بذلك يقدمون نماذج لإمكانية الفعل الإنساني والإرادة القوية في تحدي قوى الظلم من أجل الانعتاق. وأظهرت هذه الأعمال أن شخصية الطفل لا تكون دائما شخصية جاهزة يحركها الكاتب كيفما يشاء، بل((إنسانا حيا يمثل مأساة إنسانية من الطراز الأول))، عندئذ لا يكون (الطفل) رمزا أجوف، بل رمزا فياضا بالدلالة.([1])

وشكلت هذه الروايات لوحات يفضح من خلالها الروائيون الجزائريون بلغة المستعمِر، جرائم الحرب ويدينونها ويوضحون آثارها المدمرة على الإنسانية عامة، والأطفال خاصة. لقد كانت إستراتيجية هذه الكتابة أن يكون هذا الأدب وسيلة كفاح ونضال ((لإعادة القيمة لذات منكسرة، مهزومة ومهمشة، إنها كتابة من أهدافها تحويل المركز إلى الهامش والهامش إلى المركز.))([2])

لقد وفرت هذه الشخصيات الطفولية مادة غزيرة للمبدعين عبروا من خلالها، تعبيرا صادقا عن الحياة الجزائرية في المراحل والظروف المختلفة، وعن تطلعات الشعب ورفضه سياسة الإدماج والهيمنة وأنصاف الحلول وميوعة المواقف، بالرغم من اختلاف آرائهم وانتماءاتهم الفكرية فإنهم عبروا عن الواقع الجزائري تعبيرا ترك لنا الكثير من التسجيلات المهمة، لأنهم تمكنوا من التغلغل في ثنايا المجتمع الجزائري آنذاك، وقدمت أعمالهم الإبداعية بشكل عميق ودقيق وموضوعي، نماذج إنسانية تعاني ألوانا من القهر في سبيل المطالبة بالحرية وتغيير الوضع الذي لم يكن طبيعيا وكان لا بد أن يزول في كل الأحوال.

---

[1] - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، (د.ط ؛ بيروت: دار العودة - دار الثقافة، د. ت)، ص 271.

[2] - حفناوي بعلي، الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، www.alsakher.com

وتتمثل أهمية هذا الأدب التسجيلي في أنه يشكل نمطا من التدوين الحي للتاريخ، حمل الحياة بنبضها الرائع الذي نحسه ونعيشه في الحادثة المسجلة أدبيا وفنيا، ولا نجده في التسجيل الموضوعي للوقائع التاريخية مهما كانت دقيقة؛ ((فالأدب التسجيلي هو أحداث ذات مشاعر على أن كاتبه لم يقتصر بطبيعته على الجانب التسجيلي الذي قد يكون ثانويا فيه بل تعداه إلى تقنيات عالية.))([1])

إن تخطيط الاستعمار للقضاء على الهوية الجزائرية أصاب الإنسان الجزائري بصراعات مركبة، كالكبت والحرمان والإحساس بالاغتراب الذاتي، وعقدة النقص اللغوية والثقافية، ما اقتضى ردة فعل منطقية تمثلت في البحث عن التحرر وإعادة الاعتبار إلى الذات. ولم تكن الأعمال الأدبية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية إلا تعبيرا عن البحث عن "الأنا" الذي "يفكر" و"يحس" و"يفعل"؛ باختصار الـ"أنا" الموجودة–الكائنة، ومن هنا كانت ضرورة العودة إلى الأصول والمنابع التي خلقت معارضة الآخر. إنه بحث محتدم يهدف إلى تطهير ما أحدثه الوجود الاستعماري من تشتت وتبعثر. إنه إعادة اكتشاف الذات من خلال الزمان والفضاء والاندماج في وحدة تاريخية ثقافية، ومن هنا فإن هوية ("الأنا") ذابت في الـ("نحن") ؛ فلا تحرر لـ(الأنا) دون تحرر الجماعة (نحن).([2])

ومن ثم ظهر هذا البحث عن الـ("نحن") في الإنتاجات الأدبية؛ وتبدى البحث عن الهوية المفتقدة عند مالك حداد في ((نداءات الأم)) ويصبح البحر عند محمد ديب رمزا للنقاء والتطهر، وتصبح التقاليد الشعبية عند مولود فرعون موطن حكمة الأجداد، وتجد آسيا جبار في الماضي ملاذا تحتمي به من حاضرها، ولا يفتأ مولود معمري يتغنى بالطفولة مستعيدا الذكريات فيما مضى من زمان وحياة.([3])

---

[1] - محمد طالب، مالك حداد في رائعته "ساهبك غزالة" مجلة الثقافة، ع 09، ص 104-105.

[2]-Ghani Merad, La literature algérienne d'expression française, op.cit. p 59-60.

[3]-Ibid, idem.

إن بروز موضوع الطفولة في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية لم يكن مرتبطا، فقط، بمَعْلم مؤقت أو إشارة تاريخية بقدر ما كان ضرورة تعلقت بمعطيات أكثر تعقيدا. وإن إيرادنا هؤلاء الأدباء لا يستثني غيرهم من ذلك الجيل أو من أجيال أخرى، من المبدعين كرشيد بوجدرة([1]) ومراد بوربون([2]) وعلي بومهدي([3])

لقد نظرت هذه الأجيال المتعاقبة من الكتاب الجزائريين باللغة الفرنسية إلى الواقع نظرة ثاقبة، واضحة، عضدتها قدرة كبيرة على الإيحاء والرغبة العميقة في التغيير، وكانت أكبر دليل على نفاذ البصيرة الذي ميز هذا الأدب، فعبر عن أوجاع مجتمع لم يعد يرى لأصالته بديلا آخر؛ فاحتل موضوع الطفولة مكانة مهمة بين صفحاته.

---

[1]- رشيد بوجدرة، (1941) من أشهر رواياته: الحلزون العنيد، التطليق ، الإراثة، يوميات امرأة آرق...

[2] - مراد بوربون، (1938) أول مؤلفاته "جبل الأزال" Le mont des genêts (1962)

[3] - علي بومهدي (1934-1995) ، (le village des asphodèles) أول رواية كتبها يروي فيها أهم المحطات التي عاشها في طفولته في مدينة البرواقية بأسلوب بسيط ومباشر، كما أنها صورة حية لحياة المدينة في سنوات الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين.

الفصل الثانـي

1- الطفل في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.

2-الطفل في روايات مرزاق بقطاش:

1-البعد الجسدي.

2- البعد النفسي.

3- البعد الاجتماعي.

4- البعد الثقافي.

5- من الطفل إلى الرمز.

5-1- توظيف الطفل باعتباره رمزا سياسيا.

5-2- توظيف الطفل باعتباره رمزا اجتماعيا وثقافيا.

5-2-1- الطفل/الحلم.

1-الطفل في الرواية المكتوبة باللغة العربية:

أما الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، والتي بدأت نصوصها الفنية الناضجة، تظهر منذ سبعينيات القرن العشرين فإنها لا تختلف عن نظيرتها المكتوبة باللغة الفرنسية في توظيف موضوع الطفولة وإبراز صورة الطفل بوصفها ذاتا فاعلة في مسار العمل الروائي، واختياره موضوعا فنيا أو حاملا لرسالة Message يسعى الكاتب إلى إيصالها وترسيخها في ذهن القارئ.

فالرواية تستحكم بقوة التأثير إلى جانب المرجعية التاريخية، في سعيها إلى إرساء منظور حضاري على أرض الواقع تتجاوز حصر الإبداع في نطاق ضيق نظرا لما يستقيه المبدع من الوجود.([1]) والأدب وسيلة تسهم مع سواها من الوسائل والآليات في تكوين إنسان يفهم من يتعايش معه ويقوّم نفسه حتى يتواصل معه بوضوح ولين. ومن هنا عمل الكتاب الجزائريون على تصوير الطفل بخصائصه المادية والمعنوية في ضوء الواقعية التي انطلقوا منها وكتبوا في إطارها إبداعاتهم. وأفسحوا للطفولة مجالا رحبا بوصفها ذاتا فاعلة في مسار العمل الروائي، فجاءت صورها حاملة لأبعاد مختلفة، لا سيما، الاجتماعية التي تحيل إلى صور الفقر والحرمان والتسلط والتهميش الذي عانى منه هؤلاء الأبطال، ووعاه الأدباء الذين عاشوا تلك الظروف من كثب.

وتوضح هذا التوجه أكثر في روايات السبعينيات من القرن الماضي، وكانت سمة هذه الروايات التي أُنجزت بعد الاستقلال، أثناء المرحلة الاشتراكية خاصة، أنها كتبت بعين الطفل الذي كبر ولم يستطع أن ينسى مآسي طفولته فالتجأ إلى ذاكرته لتحقيب تلك الفترة الممضّة مسترجعا الماضي، البعيد نسبيا، كفترة زمنية مشوبة بالغموض، مسكونة بالأسرار، واستلهم الروائيون واقع مجتمعهم بعاداته وتقاليده وتخلفه

[1] - ليلى جودي، ((سلطة المثاقفة في الرواية الجزائرية ودورها في توطيد أواصر الإبداع المغاربي، نماذج روائية))، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع4، جانفي 2014، فعاليات الملتقى الدولي"الرواية الجزائرية المعاصرة-الراهن والآفاق" يومي : 10و11/ ديسمبر، 2013، بجامعة البليدة2، عدد: 04، جانفي 2014، ص 14.

وركزوا على إبراز مدى تأزم الذات خلال المرحلة المحْكية من خلال حضور الطفولة في هذه الأعمال.

والمجموعات القصصية وروايات تلك المرحلة تشي بذلك، كمجموعة (حداد النوارس البيضاء)(1984) المصطفى فاسي التي كانت العودة إلى الريف في قصصه بمثابة العودة إلى عالم الطفولة والعودة إلى الذات؛ فنرى القاص في قصة (ومن الطين) يستحوذ على وعي بطله، فيحدثنا عن طفولته، وعن حبه لناس القرية، وإعجابه بمنظر البحر والطيور، والسهول الممتدة، وعن عشقه للقمر، ومرحه وضحكه من القلب.))([1]) ولعل قصة (حداد النوارس البيضاء) أحسن مثال لتعبير المبدع الجزائري عن مرحلة الطفولة واستحضارها وهي أفضل قصص المجموعة من المنظور الفني والاجتماعي.

فالرغبة الملحة في إدانة الاستعمار بجرائمه تجد لها في هذه القصة أقوى الحجج؛ إذ نراه يتصرف كقوة عمياء وشرّ مطلق؛ فلا يتردد في قتل طفلة، في عمر الزهور، كانت تجري وراء كلبها في أحد الحقول. وقد حزنت طيور النورس لذلك؛ وهجرت المكان الذي استحوذ عليه الموت بعد أن استهدف قتل ما في الحياة من براءة ووداعة وطيبة وبهجة وجمال وروعة، التي يعمل الخيّرون على صونها وسؤددها.([2])

ومجموعة محمد الصالح حرز الله (الابن الذي يجمع شتات الذاكرة)(1982) و(حين يعلو البحر)(1981) و(محض افتراء)(2007) لمحمد شنوفي، الذي اهتم في قصصه بوصف طبيعة الشعور الوطني والثوري الذي كان يراود الأطفال في الريف الجزائري، ويشترك هذان الكاتبان، إلى جانب حضور الطفل في أعمالهما للكبار، في الكتابة للأطفال والتوجه إليهم بنصوص تناسب مستوياتهم وتلبي حاجاتهم إلى أدب متميز.

---

[1] - محمد شنوفي، (النظرة الإبداعية في "حداد النوارس البيضاء لمصطفى فاسي)، مجلة التبيين، مجلة ثقافية فكرية، تصدر عن جمعية الجاحظية، عدد: 20، 2011، ص 58.

[2]- المرجع السابق، ص 60.

وقدمت زهور ونيسي في مجموعة (الرصيف النائم)(1967) صورة عن الجزائر أيام الثورة التحريرية، وجوانب كثيرة من النضال الثوري، خاصة، نضال المرأة الجزائرية في البيت والشارع والجبل، من خلال تفعيل صورة المرأة المناضلة، الثائرة، الواعية بقضية وطنها وشعبها، كما أبرزت جهاد شعب كامل حين وظفت كل فئات الشعب بما في ذلك الأطفال إذ نجد الطفل الصغير والفتاة اليافعة يأخذان دورهما في النضال اليومي.([1])

ولا تختلف رواية "من يوميات مدرسة حرة" (1979) عن هذا التوجه، فتقدّم حضورا مكثفا لموضوعة الطفولة، في شكل أحداث امتدت على مائة وثلاثين صفحة تقريبا، كانت المعلمة هي الشخصية المحورية انطلاقا من عملها في المدرسة الحرة، وممارستها للنضال السياسي باعتبارها عضوا في جبهة التحرير الوطني، ويتأكد دورها الثوري وشخصيتها الوطنية في جعلها من المدرسة ساحة للنضال إلى جانب وظيفتها التربوية.

وبالرغم من أن الرواية تؤكد على دور المرأة الجزائرية في النضال السياسي، وإسهامها الفعّال في ثورة التحرير، إلا أنها منحت شخصياتها الطفلية بعدا واقعيا استلهمت منه أحداثها، وأسقطت الذاتي على الموضوعي بغية الدخول في موضوع الثورة الجزائرية، وإظهار مدى انعكاسات الوضع العام على الصغار قبل الكبار، وطبيعة الشعور الوطني والثوري الذي كان يراود كل فئات المجتمع في تلك المرحلة التاريخية الحاسمة في تاريخ الجزائر.

ويعكس بوجادي علاوة أبعاد الوضع في البلاد في رواية "قبل الزلزال" (1974) على الطفل مصطفى بما يتناسب وسنه، بالرغم من تداعي الوعي لديه، ومثل ذلك نجده في رواية "نهاية الأمس "(1975) لعبد الحميد بن هدوقة من خلال شخصية الراعي

---

[1] - انظر للتوسع، أحمد دوغان، شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر (د.ط؛ الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989)، ص109.

الصغير التي تثير التعاطف والشفقة لما تتعرض له من حرمان واستسلامها لما كتبته عليها أقدارها. وتعمّد الروائي التدقيق في ملامح الطفل الخارجية لتحقيق دلالات تُظهر أن الطفل الصغير قد بلغ المدى في احتمال المكاره، ما يشي بأن ما يعيشه الكبار يتجذر في ملامح الصغار. ولا يخفف من حدة الشقاء سوى نور العلم حين يحرص الأطفال على الالتفاف حول المعلم في المسجد.

وتحرص الرواية على إخراج الأطفال من الأوضاع المزرية والمتدنيّة، التي عاشوها في تلك الأثناء، وردّ الاعتبار إليهم بالحرص على قيمة التعليم على الرغم من الأوضاع المأساوية المثبطة للهمم. كما تطرح الرواية مسألة عمالة الأطفال، وهي قضية مهمة، ومن المسائل الحيوية عند دراسة الطفولة ويطرح الروائي المسألة من خلال جانبين يمثلان نظرتين: نظرة الطفل العامل، المدرك لأهمية دوره في إعانة الأسرة، ونظرة الكبار، التي لا ترى فيه انتهاكا لطفولة الأطفال بل هي إعداد مسبق لهم لتأهيلهم لغد أفضل.

وتبدو ملامح الطفولة المعذبة في رواية "حمائم الشفق" (1985) لجيلالي خلاص مجسدة في البنت الصغيرة، راعية الغنم، ذات السنوات الخمس، التي تتحمل مسؤولية أكبر من سنها وفوق طاقتها الجسدية لتساعد أسرتها. وفي رواية (رائحة الكلب) يجسد الكاتب أبعادا أخرى للطفولة تظهر في أهمية الحكي والقص، الذي يستمتع به الطفل، حين تروي الأم لطفلها حكايات من الموروث الشعبي مما يبعث الدفء في نفسه ويصله بالزمان والمكان فتصير العلاقة بينه وبين الأشياء حميمة. وتبدو ملامح أخرى للطفولة في روايات عديدة منها رواية "اللاز"(1974) للطاهر وطار، وهي أولى روايات المؤلف، ورواية محمد العالي عرعار "الطموح " (1978) و" نار ونور" (1975) لعبد المالك مرتاض.

ينطلق الطفل (سعيد) في رواية (نار ونور) من وعي كامل بقضية الوطن والوطنية، ويناقش أستاذ الأدب الفرنسي العجوز في مسائل الفلسفة والحرب والأدب

واللغة ليتكشف خبث المستعمر وظلمه، ومحاولاته المتعددة طمس الشخصية الوطنية ([1]) وتأتي بعد مرحلة التحدي الفكري مرحلة التحدي المسلح فيقرر البطل وزملاؤه ترك مقاعد الدراسة والتفرغ للعمل الفدائي، الذي تبلور في سلسلة التفجيرات التي قام بها هؤلاء الأبطال وصولا إلى تنظيم مظاهرة حاشدة أعقبتها معركة عنيفة بين جماهير حي (سيدي الهواري) وجنود الاستعمار. وتوضح هذه الرواية أن خلايا لفدائيين كانت تضم، إلى جانب الرجال والنساء، الكثير من الأطفال، الذين لعبوا دورا في الثورة وفي تحرير الوطن.

وبذلك يصبح سعيد الوجه المشرق لحيّه، والعنصر الذي قصد منه الروائي إحداث ((توازن فني للرفع من مستوى الصراع الحضاري والعقائدي))([2]) وجعل جروة علاوة وهبي أبطال روايته "باب الريح" (1983) من الأطفال الصغار، الذين ينتمون إلى الفئات والأحياء الشعبية حيث يبدأون، منها، ملاحظة الظلم والغبن المسلط عليهم فيتشكل وعيهم الثوري انطلاقا من ذلك، ويكون دورهم كبيرا في تحريك الأحداث الثورية، ويبرز من بينهم الأخوان: عبد الله وخالد، ابني محمد العلوي.

ويوظف عرعار محمد العالي في رواية "الطموح"(1978) عددا من الأطفال يكشف تصوره لمدى براءة هذا العالم الصغير بعد أن استخدم تقنية الاسترجاع في تتبعه لمسيرة الطفل البائس (خليفة) الذي كره والده بسبب إهماله له من جهة، وإهاناته المتكررة لوالدته من جهة أخرى، ما أثر على نفسيته، فصار عصبي المزاج بالرغم من حرصه على التعلم والمواظبة على المدرسة. إلا أن الكاتب لم يعمل على استغلال هذا الجانب النفسي العميق الدلالة، وتوظيفه فنيا بالقدر الذي يحوّل الحوار في الرواية إلى دلالات نفسية واجتماعية تكون بمثابة معادل موضوعي لشخصية الطفل.

---

[1]- بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983)(د.ط؛ ديوان المطبوعات الجامعية، 1986)، ص80.
[2]- بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية، ص81.

لقد ظهرت روايات عديدة في مرحلة السبعينيات من القرن الماضي وما بعدها([1]) أعطت الصغار أدوارا نضالية إضافة إلى الأدوار الاجتماعية، التي تتجاوز، في الغالب، العمر الزمني للأطفال؛ وصورت هذه الروايات عمق المجتمع الذي عانى من حياة صعبة، تهدد الصغير قبل الكبير، ولا يزال طعمها كالعلقم لمن تخلص منها ولو بشكل جزئي، ولا تزال تقض مضاجع الكثيرين. وقد عملت هذه الأعمال الفنية على إظهار كل ذلك في صور إبداعية متراوحة فكرا وفنا، مستشرفة لمستقبل أقل مرارة وعنفا. وما هذه الروايات وغيرها إلا نماذج جَهِد مبدعوها في تقديم فضاء الطفولة بتنوعاته واختلافات آفاقه باعتباره أبرز الفضاءات التي اكتوت بنيران هذه المعاناة، وكان فيها الطفل صورة عن مجتمعه وجيله وتطلعات شعبه.

إن العودة إلى فترة الاحتلال في الأعمال الإبداعية المختلفة وآثارها النّفسية والمادّية المدمّرة، وما خلفته من فوارق اجتماعية.. ينبغي فهمها على أنّها عمل مقصود، مطابق لموقف الأدب الجزائري الذي يعود إلى هذا الموضوع من حين لآخر، بل في أحيان كثيرة. ولا عجب في ذلك ما دامت اللّوحة القاتمة، التي رسمتها السياسة الاستعمارية ماثلة في ذاكرة الملايين من الجزائريين، لاسيما في ذاكرة الذين عانوا منها أطفالا وشبابا([2]) المبدعين منهم خاصة حتى أن ((أصحابها صاغوا نصوصا طغت فيها العلامات والقرائن الدالة على المؤلف.))([3])

والنظرة إلى الواقع، باعتبارها ((ظواهر متحدة غير قابلة للانفصال، جعلت هؤلاء الكتاب بشكل عام، يلتقون في زوايا وحدت مجهوداتهم. فبقدر ما كانوا يلتقون في نقاط كثيرة نجدهم يختلفون أيضا، في النظر إلى جزئيات مهمة من الواقع ذاته. لكنهم بشكل

---

[1] - إن الإشارة على هذه الروايات التي ظهرت في أوقات متقاربة لا يلغي موضوعة الطفولة في أعمال لاحقة (روايات ومجموعات قصصية) كتلك التي صدرت في الثمانينيات أو التسعينيات مثلا؛ فقد عاشت الجزائر أحداثا خطيرة وتغيرات في مجالات عديدة مست عمق المجتمع الجزائري ما فسح المجال أمام المبدعين لتناولها وكانت صورة الطفل جزءا غير خاف في كثير من الأعمال ونذكر على سبيل المثال الروائي واسيني الأعرج الذي يرى عديد من الدارسين أنه التفت التفاتة قوية إلى الشخصية الطفلية باعتبارها معادلا موضوعيا للسعادة المفقودة والصفاء والحميمة الضائعة في عالم الكبار. ومنها روايات (ضمير الغائب، سيدة المقام، ذاكرة الماء.)

[2]- محمد شنوفي، النظرة الإبداعية في "حداد النوارس البيضاء" لمصطفى فاسي، مجلة التبيين، عدد20، ص 56.

[3] - آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، ص 53.

عام نظروا إلى المجتمع من منظورات (Perspectives) تكاد تكون مشتركة إلى حد ما، من حيث أن الواقع مركز حي ومتحرك. لذلك لم تغب عن المساحة الإبداعية لهذه الأعمال بعض الوجوه والنماذج التي ظل ظهورها قائما بشكل كلي أو جزئي...فلم تغب الثورة الوطنية التي كانت وما زالت تمارس حضورا كبيرا في الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية أو ذي التعبير الفرنسي عن طريق ((معايشة حياتية وفنية مباشرة أو غير مباشرة)) بالاعتماد على مخزون الذاكرة.([1])

2-الطفل في روايات مرزاق بقطاش:

إن القارئ المتفحص للأعمال الروائية لمرزاق بقطاش سرعان ما يستنتج تيمة أهمية تيمة الطفل في بعض أعماله الروائية، بما تحويه الصور المختلفة من مضامين تتصل بالإنسان الباحث عن نفسه في سياق الكينونة الاجتماعية، وهي صور ترمي، في حقيقتها، إلى إبراز ما يتسم به المجتمع من حركية وآفاقه المحتملة، والكشف عن تحولات جمة تمس مختلف الجوانب الفكرية والجمالية.

وتتميز روايتا (طيور في الظهيرة) و (البزاة) بحضور بيّن لأبطال من عالم الطفولة لا سيما الشخصية الرئيسية: (مراد) الذي يحضر في النص منذ مفتتحه السردي وقد تردد حضوره أكثر من عشر مرات في الصفحة الأولى وحدها؛ باسم العلم تارة وبما ينوب عنه من ضمائر تارة أخرى. ولا يخفى هذا الحضور في روايات أخرى، لكنه يبدو أقلّ كثافة كرواية (خويا دحمان) التي يجعل السارد من حياة بطله (دحمان) مجالا لاستحضار طفولته؛ وفي رواية (عزوز الكابران) لم يتعد حضور الطفل بضع إشارات عابرة وغير دالة.

إن اهتمام بقطاش بموضوعة الطفولة سببها، ربما، قوة خفية نابعة من ذاته توضحت في إحساسه العميق بمعاناة الطفل الجزائري من الأوضاع الأليمة التي كان

---

[1] - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 370-371.

يعايشها أثناء الحقبة الاستعمارية، ما جعله يتبنى هذه القضية ويطرحها موضوعا أساسيا في بعض كتاباته، فبدت محورا رئيسيا شد اهتمامه؛ وارتبطت بعالمه الروائي، منذ بداياته الإبداعية، وشكلت قطب الرحى في روايتيه الأولى والثانية، وظهرت آثارها في رواية (خويا دحمان)، التي اتبع فيها هذا النهج الذي عرف به والذي ((يكاد يكون تعبيرا عن سيرة حياته وهو طفل من خلال شخصية (مراد) إلى أن يكبر من خلال سيرة (دحمان) وتجسد صراحة في "دم الغزال" من خلال شخصية "مرزاق بقطاش".))([1]) ولا تظهر بنفس الوضوح، في إبداعاته الأخيرة، كـ(دم الغزال) و(يحدث ما لا يحدث) و(رقصة في الهواء الطلق) التي فرضها واقع جديد اتسم بالتأزم والتعقيد، فوقفنا فيها على موضوعات مختلفة ورؤية مغايرة تقوم على المساءلة والبحث عن سبل الخروج من الأزمة.

فقد يحصل لدى المبدع إشباع من مواضيع معينة في مرحلة ما من حياته، فيلتفت إلى أخرى جديدة يتطلبها وضع طارئ أو مختلف مثل تقدم السن بالكاتب أو معايشته لأوضاع جديدة، فتستثيره فنيا مستجدات أخرى يفرضها عليه واقعه. هذه الظاهرة يلمسها الناقد عندما يتعامل مع النصوص الروائية قراءة ودراسة؛ ففي ظل التحولات التي عرفتها الجزائر وتغير المعطيات الحضارية والتركيبة الاجتماعية العالمية التي مالت إلى الغموض والتعقيد تشكلت الرواية المعاصرة متجاوزة الهيكلة الروائية الكلاسيكية نحو إبداع فني جديد نابع من منظور بيئوي والتزام بالواقعي الذي يميز العلاقة الجدلية بين الروائي وواقعه.

وتأتي أهمية الأعمال الروائية لبقطاش من كونها حققت نوعا من التراكم في التجربة الروائية الجزائرية. فمعلوم أن للروائي تجربة طويلة مع الكتابة الأدبية عامة، والروائية تحديدا، بدأت منذ سبعينيات القرن العشرين ولا تزال مستمرة إلى يومنا؛ ومن أعماله:"طيور في الظهيرة"(1976)، "البزاة" (1982)، "عزوز الكابران" (1989)، "خويا

---

[1] - آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 142.

دحمان" (2000)" "دم الغزال"(2002)، يحدث ما لا يحدث"(2004)، "رقصة في الهواء الطلق"(2011). ولم تنحصر تجربة الكتابة عند بقطاش في فن الرواية وإنما تعدتها إلى القصة فصدرت له أربع مجموعات قصصية هي: (جراد البحر) (1978) (المومس والبحر) (1983) (كوزة) (1984) و(دار الزليج) (2003)؛ كما أنه ترجم عن الفرنسية روايات إلى العربية ونقل أخرى من العربية إلى الفرنسية. وله إسهامات عديدة في مجال النقد الأدبي والكتابة الصحفية.

ويتوضح حضور الطفل باعتباره محورا أساسيا وشخصية رئيسية، من حولها، تتحرك الأحداث الروائية في بواكير أعماله التي كتبها من منظور طفولي، ولعل آثار ما عاشه في طفولته لا يزال آنذاك عالقا بذاكرته؛ فقد أجاب الروائي عن سؤال، في حوار صحفي، يتعلق بالتاريخ والذاكرة في أعماله بالقول: ((كل كاتب يحنّ إلى ماضيه لأن فيه عنصرا الشباب والفتوة، ولكن بالنسبة لي هذا الماضي القريب جزء من حياتي وجزء حميم من الجزائر وتعتبر شهادة ميلاد لي وللجزائر. فأنا من مواليد 1945، شهدت الثورة وهي تندلع، وشهدت الثورة وهي تنتزع الاستقلال وبالتالي، كان لا بد أن أعالج هذا الموضوع– الثورة– من زاوية طفل صغير، والحنين إلى الماضي مرتبط بالواقع الذي أعيشه..))([1]) ويؤكد فحوى هذا الكلام رسالة إلكترونية وجهها إلى الباحثة مهدية ساهل ردا على بعض أسئلتها له، منها قوله: ((وقْع التاريخ والاستعمار الفرنسي مازال عميق الغور في نفسي. وهل ينسى الإنسان صباه وشبابه؟...))([2])

لقد تأثر بقطاش كغيره من الكتاب الجزائريين، بالثورة وأحداثها، ووعاها طفلا و مراهقا و شابا يافعا، وهو عندما يصور في رواياته، طفلا أو مراهقا، فكأنه يتحدث عن نفسه أو يستدعي طفولته أو طفولة أترابه، لذلك ارتبطت هذه الأعمال بالواقع الذي كان

---

[1] - نوال جاوت، الأديب مرزاق بقطاش للمساء، الكتابة جزء من العبادة والترجمة عندي عشق وهوى، نشر يوم 2012/11/7 www.djazairess.com/.

[2] - مهدية ساهل، المتعاليات النصية في روايات مرزاق بقطاش، ص 379.

من أهم مراجعه، الأمر الذي حدا ببعض الدارسين إلى اعتبار بعض أعماله الروائية كـ(طيور في الظهيرة) و(البزاة) و(خويا دحمان) و(عزوز الكابران) من الأدب السيري.([1]) ولعلها إلى رواية السيرة الذاتية هي أميل. فهل أوْفت هذه النصوص بشروط فن (السيرة الذاتية؟)

اعتبر بعض النقاد الذين درسوا الرواية الجزائرية بما تهيأ لهم من معرفة واقعية بشخصية الكاتب، وما توحي به الشخصيات والأحداث الموظفة في الروايات العديد من متونها سيرا ذاتية لأصحابها، ولم تسلم روايات بقطاش، لا سيما رواياته الأولى من هذا التداخل على المستوى التجنيسي، إذ اختلف بعض الدارسين في تحديد جنسها. فاعتبرها بعضهم رواية، في حين رأى آخرون أنها سيرة صاحبها. واستنتجوا ذلك من كون هذه الروايات تسلط الضوء على لحظات مختارة من حياة كاتبها، ووقائع مجتزأة من محيطه، ومن بيئته التي أمضى فيها طفولته، والتي تطفو تجاربها وتفاصيلها إلى السطح كلما أثار ذاكرته ما يعود به إلى تلك المرحلة.

فالأديبة ربيعة جلطي تعتبر الطفولة ((المنبع المركزي الذي لا ينضب لتشظيات الكتابة، وإن حضورها في العمل الأدبي يحيل في أغلب الأحيان على السيرة الذاتية للكاتب، إذ يمكن أن نلمس بسهولة بعض ملامح الروائي في صورة الطفل))([2]) المتحدَّث عنه في العمل. فهذه الشخصية المنتمية إلى "العالم اللامتناهي في الصغر" حسب عبارة باشلار، هي التي تقوم عليها العوالم الروائية ويتأسس عليها الحلم ولها، وهي أيضا التي تمارس عملية المشاهدة البصرية، وبمختصر الكلام إنها هي التي تحدد ضفاف العالم المحكي أو المروي، كشخصية الطفل (فورولو) في رواية مولود فرعون

---

[1] - أحمد منور، رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري المعاصر، "ابن الفقير" نموذجا، مجلة المساءلة، تصدر عن اتحاد الكتاب الجزائريين، ع 1، 1991. وانظر أيضا آمنة بلعلى، المتخيل قي الرواية الجزائرية، ص142. واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 370 وما بعدها.

[2] - ربيعة جلطي، في فلسفة المكان الروائي، الرواية المغاربية نموذجا https://groups.google.com

(ابن الفقير) أو الطفل (عمر) في ثلاثية محمد ديب، وشخصية الطفل (مراد) في روايتي بقطاش: (طيور في الظهيرة) و(البزاة)([1])

وقد عكست هذه الأعمال شقاء الطفولة في الريف والمدينة، وصورت ما كان يعانيه الأطفال من إجحاف بحقهم المستحق في الوجود، وما يمارس ضد طفولتهم، كحرمانهم من أن يعيشوا طفولة سعيدة وتشويهها بإدماجهم في آليات العمل المختلفة. فالطفل كان ينظر إليه على أنه ملك مادي ونفسي لأبويه، وما يزال يخضع لأصول تربوية تجرده من تميزه، لتجعل منه كائنا متماثلا بطبيعته في كل فرد من أفراد البشرية حيثما وجد وفي أي عصر عاش.([2])

وتؤكد جلطي على أن هذا ((العالم اللامتناهي في الصغر)) والمتصل على نحو ما بالسيرة الذاتية للروائي، يظل يطفو فوق الكتابة وتظل الكتابة تحيل عليه في كل مرة ([3]) وتخلص إلى أن الرواية العربية بصورة عامة والرواية المغاربية بصورة خاصة ترتبط بالسيرة الذاتية، ما يجعل البنية السردية للنص المغربي ((بنية أوتوبيوجرافية–سيرورية–)) وهي بنية تسمح من حيث أنها((اعترافية)) بتسرب سيولي لـ(الأنا) بكل تمزقاتها السيكولوجية والاجتماعية والحضارية.([4])

ويذهب الباحث هشام العلوي إلى أبعد من ذلك في تأثير مرحلة الطفولة، في حياة الكاتب؛ فهي ((أكبر وأخطر من أن تكون مجرد كتلة فاترة تنتمي إلى ماض انتهى وزمن انقضى، بما أنها كائن حي يلازمه ويتلبس بهويته وينحفر في جلده كالندوب. كما إن الذاكرة التي تتحصن بين أسوارها طفولته ليست سجلا مستقلا يستدعيه كلما اقتضى الأمر ذلك، ولكنها مرجعية يرى من خلالها الحياة ويقيس عليها ما جدّ

---

[1] - انظر ربيعة جلطي، في فلسفة المكان الروائي، الرواية المغاربية نموذجا، http// groups.google.com

[2] -Odile Bouchard, le personnage de l'enfant dans la narrative hispano-américaine,www.redalyc.org.

[3] - انظر ربيعة جلطي، في فلسفة المكان الروائي، الرواية المغاربية نموذجا، https://groups.google.com

[4] - انظر،ربيعة جلطي، في فلسفة المكان الروائي، الرواية المغاربية نموذجا.

وطرأ، وخبرة تقولب لا شعوريا حركات أطرافه وعضلات وجهه وتنحت عاداته الإيمائية، وتشحذ حواسه.))([1])

وفعل التذكر ليس فعلا مُسْقطا على الكتابة التخييلية بل هو جوهرها ومحركها في كثير من هذه الأعمال. فالماضي كما يرى الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون(1941/1859) يظل مترسبا في عقولنا ونفوسنا بأدق تفاصيله. و_(الأنا) الكاتبة تظل لصيقة بالواقع المعيش، الذي يجعلها تستعير تقنيات السرد الروائي لإثبات وجودها. والحقيقة أن العلاقة الملتبسة بين السيرة الذاتية والرواية إنما هي علاقة خلاقة بين جنسين سرديين كثيرا ما يفضي تفاعلهما إلى نصوص إبداعية متميزة.

ومن هنا طُرح الإشكال على مستوى تصنيف النصوص بين فني السيرة الذاتية والرواية، ما جعل كثيرا من الأعمال الأدبية لا تسلم من بعض الإرباك عند تصنيفها، والاختلاف في تعيين جنس هذا العمل أو ذاك. وتعتبر عملية تجنيس وتصنيف النصوص الأدبية من أهم القضايا التي يعاني منها الحقل الأدبي لصعوبة وضع الحدود القارة التي تفصل بين الأنواع الأدبية، وتبويبها ضمن خانات أجناسية ثابتة لتداخل هذه الأجناس فيما بينها وعجز نظريات الأدب عن القطع برأي واحد فيها لحداثتها في المشهد الأدبي الإنساني.

يرى أحمد منور أن رواية السيرة الذاتية تشكل جزءا غير هيّن من الأدب الجزائري برمته، حتى وإن لم يعترف الكتّاب بذلك، ولم يصرحوا بمقصدهم الأتوبيوغرافي، ولجأوا إلى الانتقائية والتصرف في الأحداث، لصرف انتباه القارئ عن ذواتهم بمختلف أساليب التمويه والمراوغة والمواربة؛ فرواية (نجمة)، في رأيه، ما هي إلا سيرة ذاتية لكاتب ياسين، وهي تمثّل مرحلة معيّنة من تاريخ حياته. وروايتا "طيور في الظهيرة" و"البزاة" هما سيرة بقطاش الذاتية، وتمثّلان الحياة التي عاشها في صباه وشبابه

[1] - هشام العلوي، الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية (ط1؛ الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس، 2006)، ص 14.

الأول حين كان تلميذا في المدرسة الفرنسية، ثم في إحدى مدارس التعليم العربي الحر؛ وما (مراد) بطل الرواية، في الحقيقة، إلا الكاتب نفسه.

وأن حياة البطل (أرزقي) في رواية (نوم العادل) لمولود معمري تلتبس مع الحياة الشخصية للمؤلف في عديد الوجوه،لا سيما في جانبها الثقافي، وفي تجنيده للحرب، برتبة مرشح، ومشاركته في حملة الحلفاء فحارب في إيطاليا وفرنسا وألمانيا، ثم مكث، مثل بطل روايته، في فرنسا، بعد انتهاء الحرب، قصد العمل وإتمام دراسته.([1]) ويخلص إلى أن هؤلاء الكتاب وإن لم يتخذوا حياتهم محورا أساسيا تقوم عليه رواياتهم فقد كانت "متكأ" أو "معبرا" للانطلاق من الذاتي إلى الموضوعي ومن الخاص إلى العام.([2])

ولا نعدم في روايات بقطاش تقاربا بين الروائي والسيري؛ فكلاهما ينقل بشكل أو آخر جزءا، كيف ما كان، من حياة المؤلف نظرا للتعالق الموجود بين الروائي والبطل؛ فلا يمكن أن تقدم أمكنة كحي باب الواد والقصبة بما فيهما من معالم أثرية كـ(برج بوليلة) في رواية (طيور في الظهيرة) وأن تتبدّى القصبة بأحيائها العتيقة (عين مزوقة، زوج عيون، سباط لعرص، زنقة المسطول) إلى جانب أحياء أخرى: تامنفوست، باب الزوار، الحراش، الرويبة في رواية (خويا دحمان) بذلك الإحساس المصاحب لها، والذي يلمسه القارئ في مجمل الأحداث المسرودة، دون توقع حضور الكاتب في نصه الفني.([3])

فالمتخيل السردي في روايات بقطاش يستند إلى التجربة الشخصية، أو الواقع التاريخي لكنه يظل محكومة بسحر التجربة، وجاذبية التاريخ في لحظة فارقة من حياة المجتمع الجزائري، والتناول الروائي لهذه الوقائع هو الذي يحيلها إلى فن ممتع، ويبعدها عن تاريخيتها وواقعيتها الصلبة.([4])

---

[1] -انظر أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 284.

[2] - انظر أحمد منور، رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري المعاصر، "ابن الفقير" نموذجا، مجلة المساءلة، ع1، ص185.

[3] - انظر،سعاد طويل، ((تيار الوعي في رواية (خويا دحمان) لمرزاق بقطاش))، مجلة المخبر،قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع 5، مارس 2009، ص13.موقع إلكتروني، تاريخ الزيارة: 2014/09/8.

[4] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 50.

فكل حدث يدخل الرواية يصبح متخيلا، وإن كانت أصوله حقيقية؛ لأنه خضع للصوغ اللغوي والمخيلة الروائية. وإن كانت الرواية تشير إلى أماكن محددة، وفترة زمنية معينة، وأحداث تاريخية بعينها، فإن معناها الخاص يرتبط بالحكاية التي تحكيها الرواية ((والحكاية لا تكتسب طابعها الحقيقي إلا بروائيتها، أي بالفن فيها، فالحقيقي بنسيجه الروائي أثر لمرجع تحيل عليه الرواية وترتقي به، في الوقت نفسه، إلى ما هو أبعد من هذا المرجع، إلى ما هو إنساني عام))([1])

وترى آمنة بلعلى أن بقطاش كتب روايتيْه: (طيور في الظهيرة) و(البزاة)، وكانت الثورة موضوعة تتأطر بها الأحداث والشخصيات، مجسدا تقنيات الكتابة الروائية. ولا شك أن نمط التسجيل والتوثيق لمراحل معينة من عمر الثورة الجزائرية ينبع من قرار الروائي الذي ينطلق من فكرة وضع الخطط وتنفيذها([2]) فكل ذلك يدخل ضمن تكتيكات واستراتيجية الروائي بصفة عامة.([3]) وقد رافق ذلك خط سير ذاتي، يهيمن على صوت المتكلم، هذا الصوت الذي امتد إلى رواية"عزوز الكابران"، التي يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي. ويتضح ذلك أكثر في روايتي: (دم الغزال) و(خويا دحمان) من خلال نزعتين تعتمد الأولى على نوع من التداعي المتوسط والقصير القائم على استعادة مراحل حياة الذات الساردة في الرواية، وترتبط الثانية بما يقدمه من نقد للواقع.([4])

فالكاتب لديه عالمه الخيالي الذي يمكنه من العودة إلى الماضي من خلال التداعي لاستعادة مراحل من حياته أو لرسم شخصية من شخوصه الروائية فنراه يخاطبها ويصفها ويحاورها بما يسمح بالتغلغل المتعدد، في الجوانب المختلفة لتواريخها.([5]) وهذا التداعي، عند بقطاش، لا يتجاوز، في كل مرة، بضع فقرات حتى لا يقطع سياق الحدث

---

[1] - يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب(ط1؛ بيروت: دار الآداب، 1998)، ص 58.
[2] آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائرية، ص141.
[3] انظر، رعد عبد الجليل جواد،((مقدمة)) كتاب: تقنيات الكتابة في فن القصة والرواية، مجموعة من المؤلفين، تر: رعد عبد الجليل جواد، (ط3؛ سوريا- اللاذقية: دار الحوار للنشر والطباعة والتوزيع، 2011)، ص5.
[4] - انظر للتوسع، آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص141-142.
[5] - انظر للتوسع، نانسي كريس، ((استخدام التداعي))، تقنيات الكتابة في فن القصة والرواية، تر: رعد عبد الجليل جواد، ص 49-51.

الذي يرويه، ويُستفاد منه في إضفاء عمق على الشخصية، وتوضيح الواقع بل ونقده؛ حين يعرض إلى ما يشبه الإدانة للرموز والسلوكات، وهو في كل رواياته يكره، من خلاله الرواية، على اتباع نهج معين عُرف به يكاد يكون تعبيرا عن سيرة حياته وهو طفل من خلال شخصية (مراد) إلى أن كبر من خلال سيرة (خويا دحمان) وتَجسَد صراحة في رواية (دم الغزال) من خلال شخصية مرزاق بقطاش.([1])

((لقد كانت الرواية في كل مراحله لا يشاركه فيها أحد ولذلك تساءل في رواية (دم الغزال) ((هل يستطيع أحد أن يزعم أنني لا أكتب رواية؟!)) قد يكون التساؤل متأتيا من إحساسه بعدم التجديد، أو ردا على من يتهمونه بأنه يعكس في رواياته مأزق الكتابة الروائية بسبب موضوع الثورة والمنحى السيري فيها. لكنه يرى أن المعاناة الجماعية والتجربة الشخصية هي ما به تقوم الرواية، ولا بد أن يكون من يتكلم في الرواية هو الذي يكتب في الواقع، لذا لم يتحرج في ذكر اسمه في رواية (دم الغزال) وجعله عنوانا للقسم الثالث منها.))([2])

والكاتب يميل إلى استخدام هذا الأسلوب حينما يعرض لشخصيات قريبة منه، فقد لاحظت مهدية ساهل أن بقطاش يعطي عناية أكبر لشخصية (دحمان) التي قلنا أنها تشبهه أو تمثله، ولبعض الشخصيات الأخرى التي تربطه بها صلة القرابة كوالده وأخته (حنيفة) وابنه (محمد). والأمر نفسه يتكرر في روايته (دم الغزال) ((التي يبدو فيها الروائي متأثرا بالحادث الذي تعرض له، بسبب الأوضاع الصعبة التي عرفتها البلاد في الفترة التي اصطلح على تسميتها بـ(العشرية السوداء) ولذلك فإن التركيز يكون على تصوير الوقائع المأساوية التي حدثت في الجزائر، دون الاهتمام كثيرا بالجانب التخييلي إذ تمت معالجة الأحداث بطريقة السير الذاتية.([3])

---

[1] -أنظر، آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 141-142.
[2] - المرجع السابق، ص 142.
[3] - مهدية ساهل ، ((دراسة الشخصية الروائية عند مرزاق بقطاش بتوظيف المقياس النوعي لفليب هامون))، مجلة الباحث، تصدر عن المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، العدد:6 – جوان 2012

وربما تلمسنا الإجابة عن سؤال التجنيس أو النوع في أقوال الكاتب نفسه؛ ففي حوار أجري معه، ردّ الكاتب عن إشكالية تصنيف أعماله، ومدى ارتباطها بحياته وتجربته الشخصية قائلا: ((ليس بالضرورة أن أجسد نفسي في رواياتي ولكن أعترف أن هناك علاقة حميمة بيني وبين الأشخاص الذين صورتهم في كل ما كتبت إلى حدّ الآن بدءا من (مراد) بطل رواية (طيور في الظهيرة) ومرورا بـ(عزوز الكابران) وأبطال رواياتي (خويا دحمان) و(دم الغزال) و(يحدث ما لا يحدث) مضيفا: ((مثل هذه العلاقة هي التي تبلبل الناقد الأدبي في الأدب العالمي كله.))([1]) وبالاستناد إلى هذه الشهادة نجد أن المكون السيري يشكل أحد خصائص البناء الروائي عند بقطاش.

وهذه الفكرة تتوافق مع قول جورج لوكاتش إن الكتاّب في الواقعية النقدية يميلون إلى عرض صورة داخلية لطبقة المجتمع، التي تعتمد عليها تجربتهم الذاتية، وإن اختلف الواقعيون العظام كما يقول، في مدى معرفتهم بالداخل؛ وقد حقق شكسبير، مثلا، أوسع مدى ممكن إذ كان يصور حتى العالم الداخلي لشخصيات منفرة تماما بالنسبة إليه.([2])

ويبدو أن للكاتب رأيا واضحا في قضية الكتابة الروائية السيرية إذ يقول في مقال له: ((فمن ذا الذي يجرؤ على قراءة كتب السيرة التي لا تنطوي على جانب التخييل الروائي ولا تطرح نفسها كقصص جميلة؟ لقد تأسست كتابة السيرة (الشكل البيوغرافي) أول ما تأسست كشكل أدبي وليس كشكل نقدي أو تاريخي.))([3]) فـ((البيوغرافيا مثل الرواية تتطلب أبطالا يجادلون الزمن ويحترقون ويخوضون غمار المغامرات المتنوعة.))([4])

ويخلص إلى أن ((العمل الأدبي ليس إلا ذريعة. فإذا كان الفرد منطويا على خصائص واضحة، وإذا كان ممثلا لعصره وصاحب أفكار أثارت حفيظة معاصريه،

---

[1] - رشدي رضوان، حوار مع مرزاق بقطاش، www.startimes.com

[2] - انظر لمزيد التوسع، جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة ، تر: أمين العيوطي(القاهرة: دار المعارف، 1971)، ص 123-124.

[3] - مرزاق بقطاش، الكتابة قفزة في الظلام (د. ط؛ الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتب، 1986)، ص 172.

[4] - المرجع السابق، ص 174.

فإنه سرعان ما يطغى على حياة الكاتب فيه. وبذلك تفوق قصة حياته الروايات والكتابات التي وضعها.))([1]) فمكون السيرة الذاتية، بحسبه، يمثل المركز المهيمن في النص السيرذاتي على باقي المكونات الأخرى؛ حيث تغطي أكبر عدد من صفحاتها، ما يعني تخصيص مساحة حكائية واسعة، تعكس مختلف العناصر المرتبطة بالحياة الفردية لا سيما وأن ارتباط هذه النصوص بصاحبها يُعدّ من الشروط التي تَحَقُّقِ كينونتها.

والحقيقة أن الفصل بين "السيرة الذاتية" والرواية إشكالية شائكة ومعقدة تسعى الدراسات الحديثة إلى إمعان النظر فيها وضبط حدود كل منهما دون إغفال ما بينهما من علاقات وطيدة، وصلات متينة تمس مناح عدة. فمن الدارسين من يذهب إلى القول باستحالة الفصل بين هذين الفنين؛ فالكاتب والروائي الكوبي جوزي ليزاما ليما José Lezama Lima (1910–1976) يرى أن ((كل رواية وكل عمل أدبي إنما هو في نهاية الأمر سيرة ذاتية)) وضرب أمثلة بأعمال بعض الروائيين المشهورين كمارسيل بروست (M. Proustوجيمس جويس J. Joyce([2])

فوجوه ((الاختلاف ضئيلة بين السيرة الذاتية ذات الطابع الأدبي، وبين الرواية، وهي وجوه لا ترشحها للتكفل بـ((سمات جنس أدبي مستقل عن دائرة الرواية. فإذا كانت هي النص السردي الطويل الذي يكتبه صاحبه عن نفسه معتمداً على الذاكرة، فإنها تخضع للتخيل وللترهين، ولاستجماع طاقة الكاتب الجمالية خضوعاً لما اكتسبه من تجارب حياته ولقراءته التي تشكل جزءاً كبيراً من شخصيته كرجل وكمؤلف. لذلك تصبح السيرة الذاتية رواية، والرواية سيرة لـ((شخصية متخيلة)) وتدخل في هذا التخيل عملية التذكر وعملية التفكير. وبالرغم من وجود بعض نقاط تباين بين السيرة الذاتية والرواية،

---

[1] - نفسه، ص 175-176.

[2] - فريد أمعضشو، التقارب بين الروائي والسيرذاتي في الأدب المغربي الحديث، (https://groups.google.com

فلا يمكن أن تكون السيرة جنساً أدبياً قائماً بذاته ومستقلاً عن جنس الرواية، وهكذا ينتهي الباحث إلى القول باستحالة الفصل بين السيرة الذاتية والرواية.([1])

ونورد في هذا السياق رأيا للناقد حميد لحمداني يقول فيه: ((إذا كانت كتابة السيرة الذاتية أيضا تتدخل فيها فعاليات التخييل أو الإيهام بالحقيقة، فهذا يعني أننا أمام استحالة كتابة سيرة ذاتية فعلية أو خالصة. وهكذا فإن هذا النوع الأدبي الذي يميزه نقاد الأدب عادة عن "الرواية"، لا يختلف في الواقع اختلافا كبيرا عن الرواية ذاتها، باعتبار أنه ليس ما يمنع أن نراهما معا ينطلقان من التجربة الذاتية الفعلية ليبتعدا بعد ذلك في تخوم التخييل.))([2])

وعدّ فريق آخر من النقاد ((الكتابة الروائية، مهما كانت صلة عالمِها بسيرة المؤلف، كتابة تخييلية وما على القارئ سوى التمسك، حرفيا، بالميثاق القرائي المعلن من قبل المؤلف. ويعدّ الروائيون أهم ممثلي هذا الاتجاه؛ فكثيرا ما واجه الكتّاب نزوع النقاد إلى قراءة أعمالهم قراءة سيرذاتية بالرفض...وهم يعّبرون عن ذلك، عادة، بالتنبيه في أول الرواية، إلى أن الأحداث والشخصيات من إنشاء الخيال...))([3]) ولعل دافعهم الرئيسي أنهم يريدون في المقام الأول إثبات ما يميز نصوصهم من (خيال) و(صنعة) و(فن) وما على القارئ إلا الإقرار بذلك، وارتضاؤها كمعيار وحيد في القراءة والحكم، وفي المقابل يبدو كل تأويل سيرذاتي بحسب هؤلاء إهدارا لأدبية النص وتقليلا من شأنه.([4])

ويبدو الدفاع عن طابع الرواية التخييلي وصدّ كل محاولة لمقاربتها سيرة المؤلف، عند المؤلفين، أنه دفاع عن القيمة الفنية الجمالية في رواياتهم وذود عما يرون فيها من

---

[1]- المرجع السابق

[2] - حميد لحمداني، في التنظير والممارسة، دراسات في الرواية المغربية(ط1؛ الدار البيضاء: عيون المقالات، 1986)، ص 66.

[3] - محمد آيت ميهوب، الرواية السيرذاتية في الأدب العربي الحديث، أطروحة دكتوراه مخطوطة، بجامعة منوبة، مكتبة الدراسات العليا((فضاء المسعدي))، ص 494.

[4] - محمد آيت موهوب، المرجع السابق، ص495.

منزلة أدبية راقية بين غيرها من أصناف الرواية، لا شيء يفرقها عنها.([1]) ولقد دعم تطور الدراسات السردية العربية رفض الكتاب قراءة رواياتهم قراءة سيرذاتية.

ولا يختلف الباحثون العرب في ذلك عن نظرائهم الغربيين؛ فقد قام صَرْحُ علم السرديات الحديث انطلاقا من الشكلانيين الروس على التفرقة بين الكتابة التخييلية والكتابة المرجعية، وطرد كل تأويل سيرذاتي للنص الروائي يعود على حياة صاحبه. ولم يكتف دارسو السرديات بإبراز الفروق بين المؤلف والبطل، والمؤلف والراوي، وتوضيح سلبيات القراءة التاريخية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين، بل تجاوزوا ذلك إلى منع كل التباس بين المؤلف والراوي والبطل.

وقد دعمت المدرسة البنيوية رأي من يستبعد القراءة السيرذاتية، معتبرة كل نص روائي، بما في ذلك أشهر الروايات السير ذاتية العالمية كـ(البحث عن الزمن الضائع) A la recherche du temps perdu لـ(مارسيل بروست) و(صورة الفنان في شبابه L'image de l'artiste dans sa jeunesse لـ(جيمس جويس)، عملا تخييليا محضا دافعه مبدأ (القراءة المغلقة) Close reading إلى أقصى مدى ممكن. والقراءة المغلقة أو القراءة السيئة كما تسمى تميل إلى التلاعب بالدلالة الناتجة من قراءة النص والتركيز على الجانب المعتم منها. وتأتي هذه القراءة في مقابل القراءة الجيدة التي تستخدم التأويل في تفسير الدلالات.

فالنص السردي شأنه شأن نصوص الأدب عامة، بنية مغلقة على ذاتها تستمد انسجامها من انتظام أجزائها والبنيات الصغرى المكونة لها، وفق قوانين داخلية مخصوصة تستقل بها عن أطراف الخطاب وسياقه في العالم الخارجي. والنص السردي بذلك مقود من المتخيل وهو لا يحيل إلا إلى نفسه. وإذا ما بدا للقارئ تقاطع ما بين العالم المتخيل والعالم المرجعي، فُسّر ذلك حسب أعلام المدرسة البنيوية بالتسرع في

---

[1] - نفسه، ص497.

القراءة وسذاجة التأويل. وعلى هذا النحو عدّ (واين بوث)Wayne Booth (2005/1921) المطابقة بين الراوي والكاتب عيبا من عيوب القراءة.([1])

ولهذا نجد بعض الدارسين يؤكدون على أن الارتباطات الكثيرة الموجودة بين السيرة والرواية يجب ألاّ تدفعنا إلى القول بأنهما شيء واحد أو خطاب أدبي هجين يجمع بينهما معاً. والحق أنهما فنان أو جنسان أدبيان يشتركان في جملة من الأمور من جهة، ويمتاز كل واحد منهما ببعض الخصوصيات البنائية والتيماتية من جهة أخرى. وعليه، فالسيرة جنس أدبي قائم بذاته، كما هو الحال بالنسبة إلى الرواية التي انعقد الإجماع على كونها جنساً قائماً بذاته.([2])

واعتبر هذا التداخل بين الجنسين من المسائل التي تنطوي على نوع من الالتباس. وتولّد عن العلاقة المتشابكة بينهما جنسان جديدان تبدو الحدود بينهما غائمة، ونعني بذلك "رواية السيرة الذاتية" و"السيرة الذاتية الروائية". وقد عرّف فيليب لوجون Philippe Lejeune الأولى بأنها ((كل النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد انطلاقا من التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقا بين المؤلف والشخصية في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق أو على الأقل اختار أن لا يؤكده))([3]) و((هي تقترب من السيرة الذاتية لدرجة تجعل المرء يشك في وجود اختلاف بين الجنسين.))([4])

ففي "رواية السيرة الذاتية" يكتب المؤلف روايته بميثاق روائي لكنه يستمد مادته من حياته الخاصة، ويحرص على اعتماد التقنيات الروائية، وتكثيفها من شأنه أن ينأى بالعمل عن جنس السيرة الذاتية لتقترب من جنس الرواية. وعند وجود عنوان فرعي (رواية) يتحدد الميثاق المنعقد بين القارئ والمؤلف؛ فهو ميثاق روائي الأسلوب،

---

[1] - محمد آيت موهوب، الرواية السير ذاتية في الأدب العربي الحديث، ص498.
[2] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[3] - فيليب لوجون، السيرة الذاتية والميثاق الأدبي، تر: عمر حلي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994)، ص 22.
[4] - محمد الباردي، عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 174.

والصيغة المعتمدة هي صيغة روائية، وقد يذكر المؤلف ما عاشه من أحداث لكنه لا يعتمد الصدق والواقعية.

فطريقة سرد الوقائع والأحداث الشخصية في هذه الرواية تتم ضمن قالب روائي لا كما هو الشأن في السيرة الذاتية التي يسرد راويها أحداثه مباشرة وبطريقة متتالية، تنطلق من الطفولة والماضي لتصل إلى حاضر الكتابة والتدوين، حافظة، بينها وبين الرواية، الفواصل والحدود؛ فلا يبتعد المؤلف كثيرا عما يمكن أن يوصف بأنه واقعي، ولا يكثف من التخييل واللاواقعية حتى لا تبتعد به عن حياته وأحوال مجتمعه.

أما الثانية، أي السيرة الذاتية الروائية، فهي حسب جورج ماي Georges May ((لا تنتسب إلى الرواية، وإنما تنتسب إلى السيرة الذاتية وإن شابها، لا محالة، قسط من الخيال كبير.))([1]) فالكاتب وهو يؤرخ للوقائع يزكيها بالخيال ليضمن انتماءها إلى الرواية باستعاراتها ومجازاتها وإغراقها في اللاواقعية.

وبعيدا عن جدل المصطلحات وما يثيره من دقيق القضايا، فإننا نعتبر أن بقطاش، بنفسه، قد نصّ على طبيعة أعماله بوضع عنوان فرعي، في كل عمل، بعد العنوان الرئيسي يعّين الجنس الأدبي (رواية) وهو بيان إيضاحي يؤكد مدى احترام العمل الإبداعي لخصائص الجنس الروائي وسماته بطريقة جمالية وفنية؛ لذلك نجد الكاتب ينيب عنه كما هو الحال في الأعمال الروائية الكلاسيكية سارد ((يمدّ القارئ بالمعلومات عن حياة الشخصيات، وحيواتهم بتدرج، عبر النص الروائي، حتى يكتمل نمو كل شخصية في الرواية باكتمال المتن الحكائي.))([2])

وهو ((سارد تخييلي عليم يقوم مقام الكاتب.. ويمسك بكل عناصر الحكي وخيوط السرد، وتتضح من خلاله زاوية الرؤية، عبر الخطاب الروائي)) ذلك أن الروايات الواقعية كثيرا ما تعتمد على ((تقنية الراوي العالم بكل شيء والقادر على النفاذ إلى

---

[1] - جورج ماي، السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي وعبد الله صولة (قرطاج: بيت الحكمة، 1992)، ص 202.
[2] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 56.

أعماق الشخصيات، والذي لا يكتفي بتقديم الأحداث، بل يعطيها تأويلا معينا، ويدفع المتلقي إلى الاعتقاد بها.))([1])

ولم تشذ روايات بقطاش عن هذا الشكل الروائي الذي ساد تلك المرحلة؛ وهي نصوص روائية جمعت بين التوثيق والتخييل، وتأرجحت بين التخييل وسرد الحقائق التاريخية والواقعية، كما أنها خضعت لكل مقومات الحبكة السردية وخصائص الكتابة الروائية، فضلا عن توظيف خاصية التشويق والإمتاع الفني، وتطويع السرد لخدمة المضمون الفكري وحضور الذات.([2])

ووصفت آمنة بلعلى مسيرة بقطاش الروائية، بأنها ((مسيرة وئيدة)) فهو، بحسبها، ((أسس عالما سرديا (متحفظا ومحافظا))؛ لأنه لم يكن يهوى التجريب و((لا يحب القواعد التي تفرض عليه؛ لأن الرواية عنده وببساطة (تجربة حياتية عميقة وليست تنظيرا يضعه هذا أو ذاك.))([3])

كلّ ذلك لا يقلل، في نظرنا، من أهمية تجربة بقطاش الروائية، الذي كان سعيه فيها موفقا في استخدام شكل واقعي، كلاسيكي، يتسم بالفاعلية والدقّة وقوة تأثير الأسلوب وصرامة البناء؛ لأن تجاوز هذا الشكل التقليدي في الكتابة وتجريب أدوات جديدة إنما هو أمر يتطلب حصول واقع جديد كالتصدّع الذي حصل في المجتمع الرأسمالي الجديد والذي عرفت فيه، الحياة تعقيدا شديدا؛ فنزعت الرواية، حينئذ، إلى التجريب؛ فبنية العمل الأدبي، كما يقول لوكاتش، مرتبطة بالبنى الفكرية الموجودة خارجه. والتناقضات الاجتماعية هي التي تحدد موضوع الرواية وشكلها، ودور المبدع هو إبراز هذه الرؤية وبلورتها.

---

[1] - حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي(ط2؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1993)، ص 46.
[2] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 56-58.
[3]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص141.

وما يهمنا هنا، هو بروز شخصية الطفل، في أعمال بقطاش الروائية، باعتباره مكونا مهما من مكونات السرد في رواياته، وعنصرا من عناصر الواقع الاجتماعي المحكوم بالتناقضات المختلفة والصراع. لذلك كان حضور طاغيا منذ تجربته الروائية الأولى. وبرزت هذه الموضوعة في روايته الثانية أيضا، وجاءت تتمة لسابقتها بعد أن أحس أن مشروعه لم يكتمل بعد، وأن جوانب منه ظلت غامضة تحتاج إلى إضاءة وتوضيح وكشف عنها، واتّخذ فيها الطفل أشكالا عدّة، تراوحت بين الواقع والرمز؛ واقعا بأبعاده الجسدية والنفسية والاجتماعية والثقافية المختلفة، ورمزا عاما وذاتيا سياسيا واجتماعيا وثقافيا.

لقد ظلّت كتابات بقطاش متعلقة بتقاطبين متعارضين قطب ((الإفناء الذي يقاوم بفعل الكتابة المستمرة وقطب الحياة بشؤونها الصعبة حيث يجد الإنسان نفسه في وضع لا يملك فيه إلا المقاومة)). والكاتب ((يُنشد الخير والمحبة ويُعلي من شأن الإنسان المقاوم لآلية الظلم والاستعمار بل لكل ما يمتهن الإنسان ويحوله إلى مجرد آلة في خدمة الهيمنة والطغيان.([1]) لذلك كان الإهداء في الطبعة الأولى من رواية (البزاة): ((إلى أطفال الجزائر)) وهو إهداء لا تنفصل دلالته عن السياق العام لدلالات النص الروائي المكمل للجزء الأول. ففي الجزء الأول صور الكاتب حياة الأطفال الجزائريين الذين واكبوا اندلاع الثورة التحريرية، وتواصلت الأحداث في الجزء الثاني لنجد الأبطال أنفسهم ينتفضون وقد تحولوا من طيور (قلقة) تبحث عن مكان للنوم إلى "بزاة" مشاكسة متربصة بالعدو، مشاركة، بذلك، في الحدث المركزي وهو الثورة العارمة ضد الاحتلال والاستعباد.([2])

---

[1] - سعاد طويل، ((تيار الوعي في رواية (خويا دحمان) لمرزاق بقطاش، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، ع 5، مارس 2009، ص 183. وانظر آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص141.

[2] - مهدية ساهل ، المتعاليات النصية في روايات بقطاش، ص55.

ونظرة متأملة في عناوين الروايات، باعتبارها مرآة مصغرة النسيج النصي وموجِها للقراءة([1]) تؤكد التوظيف الفني لموضوعة الطفل والطفولة، ولذلك ذهبت الباحثة مهدية ساهل في تحليلها لعتبات هذه الروايات، ومنها العناوين في علاقتها بالمتن الروائي؛ حيث ترى، مستندة إلى آراء الروائي نفسه، أن اختيار عنوان (طيور في الظهيرة) لم يأت عفو الخاطر ولم يكن عملا اعتباطيا من طرف الكاتب؛ فكلمة (طيور) الواردة فيه إنما أتت كمعادل موضوعي ((للأطفال الذين كانوا يعيشون الثورة في انطلاقتها الأولى.))([2]) وباستدعائه لصورة الطفولة بأشكالها المتعددة، يكون الكاتب قد تمكن من طرح جملة من المسائل كانت تشغله، شكلت تيمات رئيسية في أعماله وانعكست على الأطفال، كالفقر واليتم والعمل المبكر والتسلط والظلم والتمرد والنضال...

ويتعلق عنوان (البزاة) بتعريف فصيلة هذه الطيور والدلالات التي تمتِّ إليها بصلة كرهافة الحس والذكاء والألفة وقوة البأس وسرعة الانقضاض، والوفاء للمربي والمزاج اللطيف... وقد توزعت هذه ((الصفات)) على شخصيات عدة في الرواية، لاسيما الأطفال، الذين يشكلون محورها وقلبها المفعم بالحياة([3]) وقد تقاسموا صفات هذا الطائر الأشم، رغم عيشهم في بيئة استولى عليها المستعمر الفرنسي. فـ(البزاة) ما هم إلا ((أبناء الجزائر))، الذين صمدوا في وجه العدو، ورفضوا حياة الذلّ والهوان والعبودية.([4])

وقد صرح المؤلف بتوظيف (الطفولي) في روايته الثانية بقوله: ((رواية (البزاة) هي روايتي الثانية... وإنها الجزء الثاني من روايتي الأولى... نفس الأبطال يتحركون ونفس الأحداث والوقائع، والأبطال في هذا الجزء الثاني تحولوا إلى (بزاة)؛ أي إلى كواسر بعد أن كانوا طيورا أنيسة لا تؤذي أحدا. لقد كبر الأطفال، وما عادوا يلتقطون الأحداث فحسب، بل صاروا يصنعونها... وعليه فكلمة (البزاة) التي هي جمع لكلمة

---

[1] - جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية، www.arabrenewal.info
[2] - مهدية ساهل، المتعاليات النصية في روايات مرزاق بقطاش، ص 17.
[3] - انظر المرجع السابق، ص 18.
[4] - انظر، نفسه، ص 22.

البازي... تعني الانتقال من مرحلة التفرج على المشهد والتأثر به إلى مرحلة المشاركة في صنع مثل هذا المشهد.))([1])

أما عنوان رواية (خويا دحمان) وإن كنّا لا نستشف منه لغويا ما يدل، بطريقة مباشرة وصريحة، على عالم الطفولة، إلا أن بعض معانيها تترشح من التعريف اللغوي لكلمة (أخ) التي تحمل دلالة الصداقة والصحبة وصلة الرحم، وهي صفات تستدعيها مرحلة الطفولة. وفي تعريف لفظة (دحمان) ((الدالة على الدفع الشديد، ومنه سمي الرجل دحمان ودحيما...فدحمان اسم يحمل مجموعة من الصفات التي توضح طبيعة هذه الشخصية، فالدفع الشديد يدل، أيضا، على الشدة والقوة والصلابة والاقتحام وبالتالي على نوع من الحزم والعناد))([2]) وهي الصفات التي ميزت شخصية البطل في مختلف مراحل حياته التي لم تكن سهلة.

وهذه الدلالات المستخلصة من تحليل العنوان تتوضح في الرواية، التي هي عبارة عن سيرة حياة البطل منذ طفولته، والتي تماثل قصة الجزائر منذ احتلالها ووقوفها في وجه المستعمر الغاصب، قدمها لنا المؤلف من خلال ذكريات البطل(دحمان) وهو استعرض تاريخ حياته وتاريخ الجزائر.([3]) فهذه الرواية، هي قصة الجزائر الصامدة، التي دفعت الاستعمار دفعا شديدا وثبتت على المقاومة من أجل نيل الحرية.([4]) وهي أيضا قصة البطل (دحمان) الذي واجه قسوة الحياة وضراوتها، وواجه اليتم والفقر والتسلط منذ أن كان طفلا، وتمكّن، بفضل صموده، من نحت شخصية تراهن على التفوق والانتصار، ستتواصل ملامحها في ابنه (محمد).

لقد عمد الكاتب إلى إبراز صورة الطفل في علاقته بالصورة التقليدية له، مسترجعا صورة الطفولة الغائبة، مستدلا بصورة الطفل كما كان حاضرا في ذاكرته والتي

---

[1] - ورد النص في أطروحة: مهدية ساهل ، المتعاليات النصية في روايات مرزاق بقطاش، ملحق الرسائل الإلكترونية، الرسالة رقم 6، ص 373.

[2] - مهدية ساهل، المتعاليات النصية قي روايات مرزاق بقطاش، ص 29.

[3] - المرجع السابق، ص 28-29.

[4] - نفسه، ص 31.

يبدو أنها شغلت جانبا من تفكيره ما دامت حاضرة بقوة في نصوصه الإبداعية، مبيّنا تأثيرها في تجربته الإبداعية بكل معانيها. كما أن الحضور الدائم والمتكرر للطفل ما هو إلا تعبير عن اهتمام بهذه الفئة الاجتماعية المتميزة الحاملة لأبعاد متعددة وتثمين لدورها في المجتمع؛ كما وقع في المرحلة الاستعمارية؛ فبقدر ما كان هؤلاء وقودا للثورة كانوا أيضا رمزا للمستقبل الواعد بالأمل في الحرية. لقد تمكن الكاتب من تأسيس نظرة جديدة للطفل قوامها الوعي بالذات، وقوة الإرادة، بوصفه رمزا دالا على الحياة ومعانيها الجميلة.

تجلت صورة الطفل في روايات بقطاش، لاسيما رواياته الأولى، التي احتفت بعوالم الطفولة الغامضة والساحرة، وتعمّقت في تصويرها، واكتسبت شخصيته، وفقا لذلك، جماليتها من التقنيات التصويرية، خاصة تقنية الوصف المباشر، التي شكّلت أبعادَ صورةٍ إيحائية واقعية أو رمزية.

والشخصية من المفاهيم الأساسية في بناء الرواية، لاسيما الرواية التي تقوم على الحكاية. وقد شكّلت مسألةُ الطُرُق الخاصة بتحليلها وكذا "تحديد وضعها" في الرواية والمسرحية معا، ((إحدى الركائز التقليدية في نظرية الأدب وفي النقد الأدبي (قديمه وحديثه.))([1]) وقد حاولت البلاغة الحديثة بلورة (صور) أو(أنواع) لهذا المفهوم ((دون أن تصل، مع ذلك، إلى ضبط دقيق)) له.([2]) ولم تُؤَسّس النماذج الأدبية الأكثر تطورا له إلاّ مع أرسطو ولوكاش وفراي...((استنادا إلى نظرية خاصة بالشخصية تتميّز ببعض الوضوح.))([3])

فالمأساة كما وصفها أرسطو– وهو يصف الأنواع المختلفة للأدب الإغريقي– ((محاكاة لعمل))، وكان من الضروري لها إيجاد أشخاص يقومون بذلك العمل، و((لكل

---

[1] - فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد(ط1؛ اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع 2013)، ص27.
[2] - انظر، المرجع السابق، ص 27- 28.
[3] - نفسه، ص28.

واحد من هؤلاء صفاته الفارقة في الشخصية والفكر)) بما ينسجم مع ((طبيعة الأفعال التي تُنسب إليها.)) ولذلك، ففي الشعرية الأرسطية تأتي العقدة (الموضوع)؛ أي: ((تَرْبط الحوادث أو الأمور التي تجري في القصة)) هي ((الجزء الأساسي)). وهي ((روح المأساة وقوام حياتها)) في حين تأتي الشخصية ((في المرتبة الثانية)) باعتبار أن ((المأساة محاكاة لعمل وأنها لا تصور العاملين إلاّ من أجل العمل نفسه.))([1])

وقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكيين، في عصر النهضة، بعد أن عاد رجال الأدب إلى نظرية المحاكاة؛ أي: الاقتداء بتراث اليونان والرومان.([2]) ولم يتغيّر وضع الشخصية؛ إذ بقي ((أشخاص المأساة عند (أرسطو) وعند الكلاسيكيين من الملوك والنبلاء والأبطال))، في حين كانوا في الملهاة من الأشخاص العاديين لاهتمامها بشؤون الحياة اليومية للناس. إنّ ((الأجناس الأدبية)) كانت عند الكلاسيكيين والقدماء مجموعة من القواعد هي ((شبه أوامر فنية يُلقيها النقاد، ويتبعها الشعراء والكتّاب المنتجون.))([3])

وفي القرن التاسع عشر، حصل انسجام بين الفئات الاجتماعية، كما يعتقد لوكاتش، ((نتيجة تغلّب البورجوازية باعتبارها طبقة ذات نفوذ على نقيضتها الأرستقراطية)) ونتيجة هذا الوضع الجديد، تميّزت المرحلة بتبلور مفهوم الواقعية. وقد عرّفها إنجلز Engels بأنها: ((شخصيات نموذجية في مواقف نموذجية)) واتّسمت الشخصية الواقعية بسمة الإيجابية لـ((تصالح الشخصية الروائية أو البطل مع واقعها الاجتماعي)) ودنو ((الخطاب الروائي من الخطاب الملحمي))([4]) فاحتلت الشخصية مكانة بارزة ((في الفن الروائي وأصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت

---

[1] - ديفد ديتسش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم(بيروت: دار صادر، 1967)، ص51.
[2] - انظر، محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن(ط5؛ بيروت: دار العودة ودار الثقافة، د.ت)، ص23، 27.
[3] - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص139.
[4] - محمد الباردي، في نظرية الرواية، ص34.

الأحداث نفسها مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة.))([1])

أما آلان روب غرييه Alain Robbe Grillet (2008/1922) فيعيد هذا الاهتمام الذي أولاه روائيو القرن التاسع عشر للشخصية، إلى صعود قيمة الفرد في المجتمع، ورغبته في السيادة؛ أي: ما أسماه بـ((العبادة المفرطة للإنساني) وهذا ما يفسر كون الشخصية لديهم كانت تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية، وأصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع.))([2])

غير أن مكانة الشخصية، حسب ناتالي ساروت تغيّرت في الرواية، منذ بداية القرن العشرين، بعد أن اختلفت الرواية الجديدة، ((من حيث الشكل، عن رواية القرن التاسع عشر، لأنها ترصد وتصف واقعا إنسانيا... يختلف عن الواقع الإنساني الذي رصدته ووصفته)) الرواية السابقة.([3]) وأصبحت، هذه الرواية، حسب الكاتبة، تركّز البحث على حياة الواقع الجديد ((وليس الشخصية)). كان هذا هو هاجس كل من Proust و Joyce و Kafka.([4]) ما أدى، كما يقول روب غرييه، إلى تراجع ((فكرة القوة العظمى للشخص)) وتحطّم ((القواعد المتفق عليها، وأصبح بيكيت يغيّر اسم بطله في نفس العمل، وكافكا في روايته (القصر) يقف عند الحرف الواحد من اسم بطله، وفولكنر يسمّي، عن عمد، شخصين مختلفين بنفس الاسم.))([5])

وعرفت، هذه الرواية، وثبة أخرى، في منتصف القرن الماضي، مع ساروت وروب غرييه ومرغريت ديرا Marguerite Duras (1996/1914) وميشال بوتور Michel

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، 208.
[2] - المرجع السابق، ص208.
[3] - لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية والواقع (مداخلات قُدمت في ندوة حول موضوع: الرواية الجديدة والواقع) ببروكسل، في مستهل ستينيات القرن العشرين، تر: رشيد بن جدو(ط1؛ الدار البيضاء: 1988)، ص37.
[4] - لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية والواقع، ص19.
[5] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص208-209.

Butor (1926) وكلود سيمون Claude Simon (2005/1913) وكلود أولييه Claude Ollier (2014/1922) وكان جوهرها خصوصية تعاملهم مع الواقع، واقعٍ، كما يرونه، ((لم يعد للإنسان فيه أي حضور مركزي.))([1]) ويبرر روب غرييه ذلك بالقول: ((ألا تعتقدون بأن العلاقات التي تربطنا اليوم بالعالم المحيط بنا لم تعد علاقات ملكية مثلما كان الأمر في القرن..[التاسع عشر]؟ إننا نعيش في عالم يمكن وصفه بعالم أشياء، أشياء غريبة، عالم لم يعد دوما يعكس تصوراتنا الخاصة...[في القرن التاسع عشر]، كانت السيطرة لأسطورة الوفاق السعيد بين العالم والإنسان، حيث كانت الأشياء صورة أمينة لذات الإنسان. وكان الإنسان نفسه مركزا للكون وتبريرا له ومعناه السامي، بل كان الجوابَ الوحيد عن كل الأسئلة. بخلاف ذلك، تشكل كل الفلسفات والعلوم والآداب المعاصرة رفضا لهذه الإنسية المتعالية والجوهرية. فالعالم حولنا لم يعد ملكا لنا، كما لم يعد ممكنا أن نعتبر أنفسنا محورا للعالم أو تفسيرا نهائيا له، رغم أن المنجزات العلمية تمكننا تدريجيا من فهم أسراره ومن استعماله.))([2])

وبموازاة الرواية الحديثة استمرّ تيار الرواية الكلاسيكية متدفقا، يعضده أولائك القراء، الذين رأوا في هذه التجارب الروائية الجديدة مجرد((تجارب شكلية))، أو مجرد ((محاولة للإفلات من الواقع الاجتماعي))([3]) وكانت النتيجة، كما تقول ساروت: ((أن شخصيات الرواية التقليدية استعادت خفية تشكلها ومركزها في الأدب، بعد أن كان وجودها قد تفكك بفضل تجارب كبار روائيي بداية القرن)) العشرين.([4])

ودعم الروايةَ ذات الشكل الكلاسيكي كذلك، النقدُ الاجتماعي ممثّلا في جهود لوكاش وغولدمان خاصة. بنى لوكاش ((نظرية متكاملة في هذا الجنس الأدبي الحديث، متناسقة المقولات والعناصر)) وأصدرها في كتاب بعنوان: ((نظرية الرواية))، في 1920.

---

[1] - لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية والواقع، ص28.
[2] - المرجع السابق، ص31.
[3] - انظر، نفسه، ص37.
[4] لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية والواقع، ص20.

أما المنهج الذي اتبعه فينظر إلى الرواية، والفن عموما، في ضوء ((علاقته بالتاريخ والمجتمع.))([1]) فتطور الشكل الروائي له علاقة، دوما، بالواقع المتجدد. والرواية، بالنسبة إليه، ((هي الشكل الأدبي الرئيسي لعالم لا يكون فيه الإنسان في بيته أو غريبا عنه غربة تامة.))([2]) كما حصل له في الرواية التجريبية عندما همشته لصالح عالم الأشياء.

وإذ يشيد لوكاش بالواقعية النقدية بسعيها إلى فرض ((سيطرةٍ واقعيةِ النزعة على الواقع عن طريق رفضها للمدح والتقريظ، تنقد الواقع البرجوازي وتزدريه)) لكنّها، كما يقول، ((لا تتجاوز ذلك.))([3]) والحل يأتي مع أطروحة ((الواقعية الاشتراكية) باعتبارها مرحلة فنية مرت بها الرواية الغربية بعد الواقعية.. [النقدية] مرتبطة أساسا بدخول (البروليتاريا) إلى مسرح التاريخ كطبقة اجتماعية صاعدة، منذ نهاية القرن التاسع عشر...)) تأخذ فيها الشخصية الرئيسية مفهوم البطل الإيجابي([4])، ((المتصالح مع الواقع نهائيا))، وبذلك تكون قد ((تجاوزت الإشكاليات الاجتماعية التي تخبّط فيها بطل الواقعية..)) النقدية([5])، وكانت بالفعل، انعكاسا ((للعلاقات الاجتماعية الأكثر أهمية ولإمكانياتها داخل عصر من نمط معيّن، فيكون الكاتب عندئذ مجرد مراقب للنمطي...))([6])

تواصل مسار النقد الاجتماعي مع غولدمان، الذي ألّف جملة من الكتب ((كان فيها فيلسوفا وعالم اجتماع.)) من أهمها كتابه: (من أجل علم اجتماع الرواية)(1970)، صدّره بمدخل نظري مهمّ، استعرض فيه المنهج الذي اتّبعه في تحليل بعض الروايات.

---

[1] - محمد الباردي، في نظرية الرواية، ص23.
[2] - محمد الباردي، في نظرية الرواية،، ص31.
[3] - نفسه، ص35.
[4] - نفسه، ص36.
[5] - نفسه، ص37.
[6] - نفسه، ص39.

وأشار إلى القواعد النظرية، التي بنى عليها هذا المنهج، وأهمها مقولات لوكاش من خلال كتابه (في نظرية الرواية).

صرّح غولدمان في هذه المقدمة بأهمية آراء لوكاش. ويظل، مثله ((منشغلا بقضية علاقة الشكل الروائي بالواقع الاجتماعي))، معتنقا لأطروحته ((المتعلّقة بالرواية باعتبارها جنسا ملحميا حديثا))([1])، يتميّز ((بوجود بطل روائي أسماه بالبطل الإشكالي الذي يقوم ببحث منحط، أو شيطاني بتعبير لوكاش، عن قيم أصيلة في عالم منحط.))([2]) ولعل اللافت في هذا التحديد الذي توصل إليه لوكاش واستلهمه غولدمان بعده وطوره باتجاه تكويني، ((هو التأكيد على العلاقة بين البطل والعالم وجعلهما في موقع القرار بالنسبة لبنية الملحمة أو الرواية أو غيرهما من الأجناس الأخرى.))([3])

((فالقطيعة النهائية بين البطل والعالم تنشأ عنها التراجيديا أو الشعر الغنائي، وغياب هذه القطيعة بينهما أو حضورها الطارئ هو الذي قد يؤدي إلى الملحمة أو الحكاية، وموقع الرواية بين الاثنين هو ما سيعطيها طبيعة دياليكتيكية بحيث تجمع الوحدة الأساسية بين البطل والعالم والقطيعة التي لا يمكن تلافيها بينهما.

وهنا لا تبقى الشخصية تابعة للحدث أو منفعلة به وإنما تصبح جزءا مكونا وضروريا لتلاحم السرد. والمعروف أن لوكاش يؤكد دائما على ضرورة الحفاظ على البطل داخل النص وإحلاله المكان الملائم له وفاء منه للمنظومة الأرسطية،...))([4])

وقريبا من هذا التوزيع الذي يجريه لوكاش لمواقع الشخصيات، وفي أفقه، يقيم نورثروب فراي ثنائية البطل والبطل المضاد... إن كل اهتمام فراي سيتركز حول مواجهة

---

[1] - محمد البارودي، في نظرية الرواية، ص40.

[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص209.

[3] - المرجع السابق، الصفحة نفسها. ما جاء في كتاب غولدمان، في الحقيقة، هو تعميق للأفكار الرئيسية التي أنتجها لوكاش وتعديل لها. ومن ذلك، مفهوم الكلية ومفهوم البنية الدالة. أما المفهوم الذي يميز بين البنيوية التكوينية والمناهج الاجتماعية الأخرى، في دراسة الأدب، فهو مفهوم رؤية العالم. ذلك أن علم اجتماع المضامين أو الأشكال ينظر إلى الأدب على أنه مجرد انعكاس للوعي الجماعي، في حين يراه علم الاجتماع البنيوي أحد العناصر المكونة الهامة الذي يؤسس الوعي الجماعي، فهو العنصر الذي يسمح لأعضاء مجموعة ما، في المجتمع، بامتلاك معرفة بما يفكّرون، ويحسون دون أن يعوا الدلالة الموضوعية لأفعالهم. انظر، محمد البارودي، في نظرية الرواية، ص41، 43.

[4] -حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص209.

البطل وخصمه، فالبطل الذي يحمل صفات الكائن الإلهي ويمثل العالم العلوي سيجد نفسه في مواجهة البطل المضاد الذي يمثل القوى الشيطانية للعالم السفلي. وقدرة البطل على كسب تلك المواجهة هو ما يميز بين الأسطورة حيث تكون قدرات البطل ذات طبيعة إلهية، والرواية حيث تكون قدراته إنسانية محدودة.))([1])

لقد قصدنا بإعطاء هذه الصورة عن البحوث في مجال الشخصية تقديم فكرة تقريبية عن الجهود المتواصلة التي بذلت في فهم العلاقة بين الشخصية والعالم أو المجتمع الذي تنغرس في تربته. وإذا كنا نتفق غالبا على أن ظهور الشخصية كما تقدمه لنا الروايات الكبرى للقرن التاسع عشر مرتبط بنظام اجتماعي معين، وبتصور محدد للفرد، وأن اختفاء الشخصية مرتبط بدوره بتحول في ذلك النظام وذلك التصور، فإن هذا الاتفاق لم يجعلنا بعيدين عن الوقوع في المغالطة وسوء الفهم لمحتوى الشخصية ووظيفتها.

ومن أبرز سوء التفاهمات التي أبعدت النقد عن تلمس حقيقة الشخصية الروائية هو ذلك الخلط الذي درج القراء والنقاد على إقامته بين الشخصية التخيلية كمكون روائي والشخصية بوصفها ذاتا فردية أو جوهرا سيكولوجيا.

وقد ساعد على تكريس وشيوع هذا الطرح الملتبس للشخصية أن كثيرا من المحللين النفسيين للأدب وخاصة منهم ذوي النزعة الإخبارية قد دأبوا على الاستعانة بتصريحات الكتاب وآرائهم لإضاءة هذا المفهوم من الوجهة النفسية ما أسقطهم في النموذج السيكولوجي العقيم وأبعدهم أكثر فأكثر عن الفهم الوظيفي للشخصية.))([2])

ويرد جان ريكاردو Jean Ricardou (1932) ذلك إلى مذهب من يتعرّفون إلى الواقعية من المماثلة الضمنية، بين الحياة والقصة المتخيّلة، وإذا كانت القصة المتخيّلة، عندهم، ((جزءا من الحياة، فهي إذن، خاضعة لأحكام التأويلات اليومية، وبحوث علم

---

[1] - المرجع السابق، 209-210.
[2] - نفسه، ص 210-211.

النفس، وطب الأمراض النفسية،... كل ذلك مخول أن يتخذ القصةَ المتخيلةَ، ... ميدانا لمناورته؛ ويمكنه أن يفسّر طرائقَ عملها وأن يوازن بينها وبين ما خبر من الحياة ذاتها عنها، وأن يحكم، بهذه الطريقة، على مشاكلة للواقع يسميها الحقيقة،...))([1]) ذلك أن ((علم النفس أو علم الاجتماع الخاصين بالقصة المتخيّلة مثلا، المنطويين في مجموع العلاقات المنسوجة بين شخصيات الرواية، يختلفان عن (علوم النفس الخاصة بالعالم اليومي) اختلافا جوهريا. ذلك أنهما ينبعان – باعتبارهما متصلين بجوهر الكتاب – من الكتابة ويُحيلان القارئ إلى طريقة عملها.))([2]) ويخلص إلى القول: ((من المتعذر القبول بأن (الكائن الأدبي) يمكن أن يتمتع بطريقة العمل التي يتمتع بها كائن من لحم ودم.))([3]) ويرفض ما يسميه بـ((المناورة الواقعية)) وهي واقعية، كما يقول: ((تستند إلى مسلّمة عامة: إن مبرر الأثر الأدبي أنْ يُترجم، في كل حالة، مُعطى مُسْبقا، ولا سيما (الحياة نفسها) أو الذاتية، وبكلمة واحدة: أنْ يُترجم معنى قائما.))([4]) أما الأدب، بالنسبة إليه، فما هو، في نهاية الأمر، ((سوى استغلال بعض خصائص لغة ما.)على حدّ قول بول فاليري.([5])

وما إن ظهر التحليل البنيوي حتى نفر من النظر إلى الشخصية كما لو أنها جوهر سيكولوجي، حتى وإن تعلّق الأمر بمحاولة تصنيفها. وذهب توماشفسكي إلى حد أن أنكر عليها أية أهمية سردية. أما بروب، وإن لم يغفل عن تحليل الشخصيات إلا أنه حوّلها إلى ((نموذج بسيط)) يقوم على ((وحدة الأفعال)) التي تُسند إليها في القصة وليس على علم النفس وما يهبها من جوهر سيكولوجي.

---

[1] - جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، (دمشق: منشورات وزارة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1977)، ص27-28.

[2] - المرجع السابق، ص31.

[3] - نفسه، ص28.

[4] - نفسه، ص29.

[5] - نفسه، ص27.

ويتوافق هذا التعريف و((المفهوم اللساني للشخصية)) الذي قال به معظم النقاد البنيويين؛ فتودوروف يغفل عن المحتوى الدلالي للشخصية ((ويتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية ليسهل عليه، بعد ذلك، المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي (للشخصية.)))([1]) ويذهب فيليب هامون إلى ابعد من ذلك فيعلن أن ((الشخصية ليست مفهوما (أدبيا) محضا وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية.))([2])

وتوافقا مع هذا التصور اللساني يقوم بعض الدارسين بتحليل الشخصية الروائية باعتبارها ((وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف أي من حيث هي دال ومدلول وليس كمعطى قبلي وثابت. ومن هذه الناحية يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية...))([3])

لقد كانت، إذن، للجهود التي بذلها النقاد– عبر العصور، في المسائل المتعلقة بمفهوم الشخصية– ثمارها، وتمثلت في عدة تصنيفات حاولت ((أن تبحث في أنواع الشخصيات من حيث تعددها وتطابقها أو تقاطعها وذلك بالاعتماد على أسس نظرية واشتراطات منهجية محددة. وكما اختلفت هذه التصنيفات بحسب الحقول النصية (الشكل والمضمون)) اختلفت كذلك ((بحسب انتمائها إلى الأنواع الأدبية... أو إلى مجال النحو واللسانيات أو السيميائيات.))([4])

3–حضور الطفل على مستوى المضامين:

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص213.
[2] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[3] - انظر لمزيد من التوسع، نفسه، ص213-214.
[4] - انظر، نفسه، ص215.

يثير بعض الدارسين إشكالية لبس البطل/الشخصية الرئيسية بشخصيات أخرى في أي قصة تخييلية؛ وترد هذه الإشكالية المركبة إلى عدة مشكلات جزئية، يلخصها فيليب هامون بالقول: أيعود تميز البطل من شخصيات القصة الأخرى ((إلى كثرة ظهوره في النص أم يعود إلى كونه فاعلا ذاتا منتصرة إزاء معارض مهزوم، أم يعود ذلك إلى علاقته الدائمة بمواضيع إيجابية أو منفرة، أم يعود إلى كونه الأقرب إلى المؤلف أو إلى القارئ الذي يسقط ما بنفسه عليه.([1])

وفي روايات بقطاش تتعدد الشخصيات، إلا أن الشخصية الرئيسية فيها تمتاز، عادة، بكونها من أهم مكونات العمل الروائي، فيكون لها دور فعال ووظائف متنوعة كالفعل والحكي ما يجعل من دراستها وتحليلها قصد التعمق فيها ومعرفة خصائصها وسلوكاتها ومواقفها أمرا ضروريا في فهم الأثر الأدبي وتحديد غاياته، لا سيما إذا كانت هذه الشخصية من عالم الأطفال.

وهذا لا يعني أبدا إغفال تفاعل عنصر الشخصية مع بقية عناصر السرد الأخرى ما دامت تسعى إلى إبراز الشخصية الرئيسية ومساعدتها في أداء مهامها؛ ولعلّنا نلحظ هذا المفهوم في اعتماد النقاد مصطلح (البطل الروائي) فيكون البطل شخصية تخييلية داخل القصة يُسهم في التحكم في سيْر الأحداث الرئيسية الكبرى، في حين، تقوم الشخصيات الثانوية بتأثيث مسرح الأحداث، والقيام بالأحداث الثانوية الصغرى التي لا يسهم إهمالها في تعطيل الحبكة السردية أو اضطراب نظام النص.

لقد كتب بقطاش بواكير إبداعاته في إطار المدرسة الواقعية النقدية، واقعية نقدية تسعى إلى فرض سيطرة واقعية النزعة، عن طريق رفضها للمدح أو التقريظ، ومحاولة استكناه الذات والواقع واستقراء المجتمع والتاريخ بصدق موضوعي وتخييل فني. وفيما يخص علاقتها الجدلية بالواقع؛ فهي كما يرى النقاد المعادل الموضوعي له؛ تقوم على

---

[1] - ورد النص في معجم السرديات لمحمد القاضي، ص 51.

مشاكلته وتأخذ بنفس ما يأخذ به من ضروب المنطق والتدبير وتضطرب في نفس ما يضطرب فيه من مشاغل ومشاكل.

وتركز الرواية الواقعية على تقنية الوصف الواقعي (للشخصية)، الذي منحته ((مساحة كبيرة من زمن خطابها السردي)) ووظّفته في تحديد المعطيات الخارجية الفيزيولوجية، والكشف عن ((العوالم السيكولوجية للشخصيات)) ممهدة، بذلك، لما يمكن أن يصدر عنها من سلوك؛ حيث كان هذا النمط من الوصف، من جهة، ملائما لمفهوم ((الرؤية من الخلف)) التي تسمح ((للسارد أن يكون عالما بكل شيء))، ومن جهة أخرى، كان هذا الوصف خاضعا ((لمعنى السرد الذي يؤسسه ويستدعيه ويحكم امتداده الدلالي.))([1]) إلاّ أن الرواية وهي تتجاوز المدرسة الواقعية قد أوجدت للوصف منافذ جديدة وهيأته للقيام بوظائف أخرى أكثر فاعلية.([2])

وتتشكل مقومات الشخصية من صفاتها الخارجية وملامحها الداخلية لذلك يولي النقاد اهتماما خاصا بها لما لهذين الملمحين من إمكانية إضاءة جوانب مهمة لبعض المعالم الخفية في الشخصية وتشكلاتها وتحولاتها وصلاتها بالسياقات الاجتماعية في النسق الحكائي، والتوغل في أغوارها وإلقاء الضوء على نوازعها ودواخلها.([3]) فالمؤلف يحرص على تقديم شخصيات متميزة بخصائصها الجسدية والنفسية، شأنها في ذلك شأن، تباين الناس في الحياة اليومية، بالرغم، من أن هذه الشخصيات كائنات ورقية من صنع خيال المبدع، لكنها، تحمل بعضا من صفات وملامح الشخص الحقيقي من لحم ودم.

والوصف من أهم أدوات الروائي في رصد وتقصي أبعاد الشخصية الروائية ومقوماتها وسماتها، وهو أبرز الأساليب الفنية التي تُظهر قدرة المؤلف على التصوير

---

[1] - عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية (ط3؛ الدار البيضاء: منشورات سرود، 2009 ص12.

[2] - المرجع السابق، ص 12 وما بعدها.

[3] - سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية(ط1؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997)، ص 88.

الفني لتتكشف للقارئ حقيقة الشخصية وجوهر وجودها؛ وللوصف استعمالات مختلفة قد تتصل بطباع وأخلاق وجرد أحاسيس وعواطف وأفكار الشخصية ومن ثمّ يرتبط بتصوير عالمها الداخلي والجانب الخفي منها، ومنه ما يتصل بالوصف الخارجي، ويعرف بالوصف ((المادي)) أو ((الجسماني.))

غير أن عملية التصوير هذه ليست عملية سهلة وبسيطة فقد يستعصي على المؤلف، مهما كان ضليعا، أن يلمّ بجميع الصفات المادية والمعنوية لشخصياته الروائية، ويكون، في هذه الحالة، مضطرا إلى أن يختار نوع المعلومات التي تسهم في إضفاء دلالات تعكس صورة الشخصية في مختلف جوانبها، فيركز في وصفه، مثلا، على جانب محدد دون آخر انطلاقا من زاوية النظر التي يريد أن يقدم من خلالها من خلالها شخصيته.

وإلى ذلك يذهب حسن بحراوي، الذي يرى أن طرق تقديم الشخصية في الرواية تختلف من روائي لآخر، إذ يلجأ الكُتاب إلى تقنيات مختلفة لتقديم الشخصية إلى القارئ. فمنهم من يرسم شخصياته بأدق تفاصيلها، يورد كلّ كبيرة وصغيرة عنها ويسهب في ذلك، بينما يحجب آخرون عن الشخصية كل وصف مظهري، أو يكتفون بإطلاق صفات عامة متفق حولها من أجل إظهار سمة من السمات، ومنهم من يقدمها بشكل مباشر عندما يخبرنا عن طبائعها وأوصافها أو يوكل ذلك إلى راو داخلي أو خارجي أو إلى شخصيات تخيلية أخرى، أو عن طريق الوصف الذاتي Auto-description يقدمه البطل عن نفسه كما في "الاعترافات".([1])

1-البعد الجسدي:

المقصود بالبعد الجسدي أو المادي، المظهر الخارجي للشخصية الذي لا يتوضح إلا من خلال عملية الوصف بالدرجة الأولى من قبل سارد عليم، أو عن طريق

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 223.

شخصية من الشخصيات، أو الشخصية ذاتها. فترسم أوصاف الشخصية من الخارج من حيث الطول والقصر والنحافة والبدانة، الجمال والقبح، لون البشرة وملامح الوجه... وما إلى ذلك من صفات خُلْقية مميزة، وكذلك العمر ونوعية اللباس وكل ما يتعلق بمظهر الشخصية الروائية من ملامح مادية ومعطيات خارجية إذ يعتبر ((الوصف المباشر، في هذا المجال، أهم المصادر في تحصيل الخصائص المشكلة للشخصية حيث يعتبر ((عامل جماعي)) ودور هذا العامل ينبغي أن يدرس بعناية ((لأنه قد لا يكون مجرد صنو للشخصية ولكنه شخصية بشكل عام.))([1]) وسنتوقف في دراستنا للمظهر الخارجي للشخصية في روايات المدونة عند أهم هذه الشخصيات التي كانت مدار تحرك الأحداث وشكلت منعرجا حاسما في مجراها وهي شخصية الطفل.

فبالرغم من الحضور الطاغي لشخصية الطفل في روايات المدونة، باعتباره الشخصية المركزية ومحور الرواية والقطب الذي تدور حوله الأحداث، يستوقفنا غياب الصفات الجسدية وضآلة المعطيات الفيزيولوجية المقدمة عنها خاصة، بالنسبة للطفل/البطل. فلا نعثر على وصف جسماني يعمّق الرسم الحسي للشخصية، وما قدّمه السارد من معلومات حسيّة عن الشخصية قليل، إن لم يكن نادرا، فضلا عن أنها غير مركزة ولا تهتم بالتفاصيل، إنما هي شتات من الإشارات السريعة المبثوثة بين الفصول في شكل إحالات على المظهر الخارجي تارة، أو مؤشرة على طبائع ومزاج الشخصية تارة أخرى.([2])

ويبدو أن الصفات الجسدية لم تكن تحظى باهتمام كبير لدى السارد، فلم يلجأ إلى الإطناب في ذكرها أو الإكثار منها إلا بقدر ما تتميز به بعض شخصياته، ويوحي بانتمائها إلى فئة الأطفال. ويمكن للقارئ أن يستشف قلة الصفات الجسدية على امتداد

---

[1] - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص 72.
[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 227.

صفحات هذه الروايات التي كتبها صاحبها من منظور المدرسة الواقعية التي احتفت بالوصف.

ولعل الكاتب من وراء هذا أراد أن يترك للقارئ أمر استخلاص هذه صورة الطفل والتعليق على الخصائص المرتبطة بهذه الشخصية بتتبع الأحداث التي تقوم بها أو تشارك فيها، أو الوقوف على صفاتها ومميزاتها برصد أفعالها وتصرفاتها، وزاوية نظرها إلى الآخرين أو نظرة الآخرين إليها. فالروائي، كما يعمد إلى اختيار أسماء لشخصياته الروائية، يعمل أيضا على انتقاء الملامح والصفات الجسمانية والسلوكات، التي تتوضح عند الانتهاء من عملية القراءة، فصورة الشخصية لا تكتمل في ذهن القارئ وترتسم في مخيلته إلا حين ينتهي من قراءة آخر صفحة في العمل الإبداعي، عندها فقط تعْلق في ذهنه شخصية معينة بملامح محددة وصفات تسكن وجدانه وتلهب خياله بمختلف الأحاسيس والمشاعر.

ويبدو أن الكاتب لا يولي اهتماما خاصا بوصف جسد الشخصية/الطفل أو إبراز ملامحها المادية الدقيقة بكل خصائصها، وإنما يعمد إلى حجبها عن عين القارئ مرد ذلك، ربما، ((بداهة الموضوع))؛ فالقارئ يمكنه أن يتصور طفلا صغيرا دون عناء كبير ودون حاجة إلى وصف كثير.([1]) كما أن الروائي قد لا يكون، دائما، بحاجة ((إلى إتقان فن الوصف (المظهري والنفسي) لكي يجعل شخصياته واقعية وذات دلالة وتعيش في وعي القارئ))([2]) ولعل إيضاح الملامح يكون أكثر ضرورة إذا ما كانت الشخصية/الطفل تعاني من إعاقة أو عاهة من العاهات.))([3]) كفقدان البصر المميزة لصبي "الأيام"، أو عاهة العرج التي عانى منها الطفل(خليل) في "الصبي الأعرج" الذي أضاف لها المؤلف عبارة (كل ذي عاهة جبار) كعنوان فرعي. لذلك أطنب الكاتبان في

---

[1] - حورية لنقر، الطفل في حنة لمحمد الباردي، ص 46.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص226.

[3]-Odile Bouchard, le personage de l'enfant dans la narrative hispano-américaine.www.rsdalyc.org.

رصد أثر العاهة في حياة الطفلين، مما جعلهما مختلفين عن بقية الشخصيات. فكانت مثل هاتيْن العاهتين علامتيْن مميزتيْن بالنسبة إليهما وعنصرين أساسين مهميْن في مغامراتيهما، وفي تصور القراء لهما وتأثرهم بهما وتعاطفهم معهما.([1])

وما يهم هو((أن يعرف الكاتب كيف يُقِيم علاقات منطقية متلاحمة بين وجود الشخصية (المظهري والباطني) وبين السياق الاجتماعي والإيديولوجي الذي يندرج فيه ذلك الوجود؛ فالسمات المظهرية أو النفسية للشخصية سواء أكانت دقيقة أم إجمالية تكون دائما متضامنة مع رؤيات العالم التي تميز لحظة من لحظات المجتمع.))([2])

إن غياب الوصف الدقيق للمقومات الجسدية في روايات المدونة يدّلان، على أن الشخصية الرئيسية طفل عادي، لا يشكو من نقص أو عيب، ولا يتميز جسديا عن باقي الأطفال في مثل سنه، فهو يكاد يشبه في ملامحه الخارجية كل طفل في مثل سنه. وكان يعيش الأحداث ويسهم فيها بكل تلقائية الطفولة وعفويتها ومن منطلق حالته الطبيعية؛ فهو لا يحتكم إلى مزية جسدية خارقة، ولا يحمل من العيوب ما يجعله غير مدرك لما يحيط به أو يدور حوله؛ فالطفل في هذه الروايات يحتل مكانة مهمة وقارة، وهو في علاقة مباشرة بعالمه ومحيطه يعيه ويؤثر فيه ويتأثر به، وتتشكل في إطاره رؤاه وانفعالاته وسلوكاته، وليس في جسده ما يعيقه عن الوعي والانتماء.([3])

فالروائي هو الذي يقرر عدد ونوعية الصفات والمزايا التي يمدّ بها شخصياته، ويحدد دلالة القرائن المسندة إليها([4]) فالطفل الذي تستدعي بعض ملامحه الذاكرة الساردة في رواية (خويا دحمان) وهو يسعى لامتلاك الزورق من البحار الإيطالي يميزه ضعفه الجسدي كغيره من الأطفال الذين لم يشبوا عن الطوق بعد، ما جعل البحار يبدي دهشته ويتساءل عن مصدر المال الذي جاء به ((لم يصدق ذلك الإيطالي عندما أبصر

---

[1]- حورية لنقر، الطفل في حنة لمحمد الباردي، ص46.
[2] -حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 226..
[3] - حورية لنقر، الطفل في حنة لمحمد الباردي، ص 47.
[4] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 226.

بك تستخرج المبلغ المالي من كيس صغير مصنوع من الكتان وقد عقدته من فتحته على طريقة العجائز. كيف يمكن لفتى يافع لا يتجاوز خمسة عشر عاما إلا بقليل أن يمتلك ذلك المبلغ المالي...))([1])

ولم يكن هذا الطفل في يوم امتحان ((السيزيام)) مختلفا عن غيره من أقرانه من الأطفال في ذلك اليوم الموعود ((وأنت يا خويا دحمان بحذاء لمّاع وسروال جديد ومحفظة صغيرة تصول وتجول دون أن تدري شيئا من أمور الدنيا.))([2]) ولا يختلف عنه أطفال رواية (طيور في الظهيرة) حين خرجوا من بيوتهم ((وعليهم ألبسة جديدة يستقبلون بها العام الدراسي.))([3])

فالقوة والعضلات المفتولة ليست من مشمولات الشخصية/الطفل أو من سماتها؛ فجسد الطفل صغير وضعيف (مراد ليس بطلا أوحد) ولعل غياب "المميز" أو"الطريف" في شخصية الطفل عموما، هو ما جعل شعراء المدح والرثاء في الشعر العربي القديم لا يخصون الأطفال بشيء كثير من أشعارهم. بل إن من أشد الرثاء صعوبة على الشاعر، كما يقول ابن رشيق القيرواني ((أن يرثي طفلا أو امرأة، لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات))([4])؛ فالشاعر ومن ورائه المجتمع العربي المبهور بالقوة والشدة، لا يرى في الطفل إلا كائنا ضعيفا يتدرب على الحياة والفعل، لم تكتمل صورته بعد ولا يزال جسده عاجزا عن الدفاع عن وجوده في محيطه؛ فليس إذن في صفاته الجسدية ما يدعو إلى ضرورة مدحه أو تأبينه، وهو الذي لم يشتد عوده ولم تقو عزائمه وحتى ما قاله هؤلاء الشعراء في صباهم ((لا يخرج عن هذا المعنى ولا تختلف معانيه عمّا قاله شاعر فحل راشد.))([5])

---

[1] - مرزاق بقطاش، رواية: خويا دحمان، (د.ط؛ الجزائر: دار القصبة للنشر،2000)، ص 42.
[2] - المصدر السابق، ص 13.
[3] -مرزاق بقطاش، رواية: طيور في الظهيرة، ص54.
[4] - ورد النص في دراسة سليمة عكروشي صورة الطفولة في الشعر العربي القديم، ص 64.
[5] - سليمة عكروشي، صورة الطفولة في الشعر العربي القديم، ص 121.

إن جلّ شخصيات بقطاش تحاكي أشخاصا واقعيين من لحم ودم وحدثا روائيا حصل في الواقع أو هو ممكن الوقوع، وحيزا روائيا يحاكي مكانا جغرافيا واقعيا؛ والوصف في ضوء المدرسة الواقعية كما تقول سيزا قاسم يقوم بـ((وظيفة بالغة الأهمية والخطورة))([1]) تتأسس على تصوير الواقع بكل ما يحويه من أبعاد فكرية، واتجاهات اجتماعية وثقافية ونفسية، كما يساعد الكاتب، في الغالب، على كشف العوالم السيكولوجية للشخصية فـ((ينحو معه نحو التحليل النفسي نحو إعطاء التبريرات المسبقة لما يمكن أن يصدر عن كل شخصية من سلوك عملي أو معرفي أو حركي))([2]) وهذا النوع من الوصف يكون، من جهة، مسعفا لنمط الرؤية السردية السائدة آنذاك، وهي الرؤية من الخلف التي تخوّل للسارد أن يكون عالِما بكل شيء أو خالقا لكل شيء، كما عبّر عن ذلك جيرار جينيت، ويكون، من جهة أخرى، خادما لمعنى السرد الذي يؤسسه ويستدعيه ويحكم امتداده الدلالي.))([3])

وتتحدد أهميته من كونه مرتبطا باللغة فبما أنّه ((ينصبّ على الطبيعة أو الشيء أو الشخصية، فإنه يحاول ترجمة المرئي إلى لغة خلال هذه العملية، وتبدو المفارقة بين المشهد اليومي والمشهد الوصفي، فالأول يقدّم أشياء ترى، تلمس...أما الثاني فيقدم جملة من الأشياء ينبغي تصور دلالتها بصريا.))([4])

وللوصف علاقة وطيدة بمختلف البنيات الحكائية والمؤثرات الأسلوبية، وأهمها: علاقته بالسرد الروائي؛ فبالرغم من أنّ السرد والوصف يعتبران عمليتين متشابهتين لأنهما يتكونان معا من الكلمات ويؤديان وظيفة نصية واحدة، إلا أنهما مع ذلك، يختلفان في الهدف؛ فبينما يشكل السرد التتابع الزمني للأحداث، فإن الوصف يمثل

---

[1] - سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ،(ط2؛ القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ص 82.
[2] - عبد اللطيف محفوظ، وظيفة في الوصف في الرواية، ص12.
[3] - المرجع السابق، ص 12.
[4] -نفسه، ص21.

الأشياء المتجاورة والمتقاطعة في المكان.([1]) فالوصف إذا، تقنية مهمة تقوم بتصوير الأشياء تصويرا فنيا، كما أنه يقوم بجملة من الوظائف حددها النقاد والدارسون.

ورغم قلة الأوصاف الجسدية في هذه النصوص الروائية إلا أن السارد لا يخفي ما يمكن أن يدلنا على سن شخصياته، وهي تخوض غمار بعض التجارب كتجربة البحر والدراسة والعمل المبكر، أو العمل الفدائي. ففي رواية (طيور في الظهيرة) نلتقي بالطفل (مراد) الذي تعلّم الذهاب إلى البحر، وصار يحسن السباحة، وتعرّف على أنواع عديدة من السمك والسراطين والأعشاب البحرية– وقد تحوّل لون بشرته، لأول مرة في حياته، إلى سمرة شديدة وأن ((جُزءا من شعر رأسه... قد صار بلون الذهب.))([2])

إن هذا التحديد المادي الذي يشكل أول اتصال بالشخصية المحورية/الطفل يمدّنا بطريقة مضمرة ببعدها العمري والذي يمكن أن يحيل، بدوره، على مظهرها الجسدي، ما مكّنها من خوض غمار المغامرة من ناحية، ويزوّدنا بجانب من ملامحها الذاتية من ناحية أخرى، إذ يبدو البطل الصغير محبا للمغامرة باحثا عن المعرفة؛ كما يدلنا هذا التقديم أن الشخصية المحورية لا تحمل أوصافا جسدية خاصة، أو علامات مادية تستدعي من السارد ومن ورائه المؤلف، الوقوف عندها أو التركيز عليها.

فشدة سمرة البشرة التي اكتسبها البطل/الطفل خلال موسم الصيف، ترتبط ارتباطا وثيقا بأهمية التجربة الرائعة والمثيرة التي عاشها مع أقرانه والقدرة على خوض غمارها وهو الذي ينتمي إلى ((عائلة بحارين لا ترى في البحر العريض أي خطر عليه.))([3]) فالطفل قد تجاوز المرحلة العمرية التي لا يترك فيها دون مراقبة إزاء البحر ومخاطره؛ كما أن هذا اللون المكتسب هو أحد أسباب إعجاب الطفلة " فتيحة" به، وهو من دواعي المنافسة بينه وبين الطفل (علي) على خطف قلبها الصغير.

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 177.
[2]- رواية طيور في الظهيرة ، ص15
[3]- المصدر السابق، ص16.

وتحْمل هذه المحددات مغزى واضحا هو وعي الشخصية/الطفل المتنامي بما تعيشه وما تحسه وما تشعر به، ومدى إدراكها للعالم من حولها وتصرفاتها تجاه كل ذلك. فالقرائن الدالة على البعد العمري للطفل في تدرجها في رواية (طيور في الظهيرة) منذ أن((بدأ يحفظ الأناشيد وهو لم يتجاوز سن الثالثة؛ وما كاد يبلغ السادسة حتى تعلم الحروف الأبجدية كلها؛ ذهابه إلى المدرسة الموجودة في أعلى الحي والتي لم تكن تضم سوى فصلين يختلط فيهما الصغار بالكبار.([1]) مكنتنا من معرفة عمر الطفل في تساوق مع وقوع بعض الأحداث التي عاشها أو وقائع خاضها، أو عند عقد المقارنات بينه وبين غيره من الأطفال أترابه.

ويعني هذا أن للسن دورا في تحديد ملامح الشخصية من جهة، يسهم من جهة أخرى في ترتيب الأحداث. فمواقف الشخصية الواحدة يمكن أن تتغير من حين لآخر، كما أن ردة فعلها تختلف من سن لأخرى. نستشف ذلك من المقارنات التي يقوم بها السارد بين الأطفال؛ وهو يتحدث عن تجاوزهم السن القانونية التي تؤهلهم لمواصلة الدراسة، فينقطعون عنها مجبرين، ويكرهون على التوجه إلى عالم الشغل بسبب الفقر والحاجة أحيانا، أو ينخرطون في العمل الثوري، فيشرعون في ولوج عوالم الكبار تدريجيا. فقد ((بلغه في الصباح حين ذهب لشراء الحليب كعادته لدى العم عبد الله أن صديقه (أحمد) قد وجد عملا في مصنع للجلود، بينما انخرط (جوزي) في ثانوية داخلية بأعالي المدينة. ولم يجد بدا من أن يحزن على غياب هذين الصديقين اللذين يشهد لهما أطفال الحي بالريادة في مختلف الألعاب.))([2]) فعالم الشغل أنهي طفولة الأول، لذلك نجد البطل يقرر ((أنه لن ينقطع عن المدارسة مهما كان الحال، بل إنه يأمل أن يعود

---

[1]- رواية طيور في الظهيرة، ص 12.
[2] - رواية البزاة، ص 17.

صديقه محمد الصغير إلى المدرسة التي هجرها منذ زمن بعيد حتى وإن هو بلغ اليوم أربعة عشر عاما.))([1])

إن هذه القرائن ربما أغنت القارئ عن الأوصاف المادية في تصور المظهر الجسدي للشخصية الرئيسية (الطفل) وهو يخوض غمار أحداث الرواية، فملامح الطفولة حاضرة في الحديث عن السن، غائمة وضبابية في وصف السمات الخلقية فلا توجد إشارة توضح طوله أو قصره أو لون عينيه...رغم أن السارد يرافق (الطفل) عبْر الخطاب الروائي منذ صفحتهاالأولى وفي مراحل أخرى من عمره يبلورها الجزء الثاني من رواية (البزاة).

وبقدر ما كان السارد شحيحا في تقديم المظهر المورفولوجي للشخصية في رواية (خويا دحمان) نجده يطنب في ذكر عمر الشخصية مستحضرا مختلف مراحلها الحياتية وخوضها لبعض المغامرات التي تركت أثرا في مشوارها. فالسارد يربط كل حدث من الأحداث التي عاشتها الشخصية بسن محددة على مدار صفحات الرواية الممتدة على مائة وثمان وخمسين صفحة.

يبدأ ذلك مع ولادة البطل ((تقول عن نفسك بأنك ولدت عام الريح. فما هو عام الريح هذا؟ تزعم هذا الزعم وكأنك ولدت فعلا عام الريح على غرار ما ولد آخرون عام الجوع وعام الجراد وعام التيفوس إلى غير ذلك من أعوام البؤس والشقاء.))([2]) التي تلظى بنارها الجزائريون طيلة فترة الاحتلال. ويستطرد السارد في استحضار مراحل مختلفة من حياته ((لقد جئت إلى هذه الدنيا عام1930 أي عام الذكرى المائوية لاحتلال الجزائر من قبل الفرنسيين. عندما قُدر لك أن تولد وأن تملأ الدنيا بصرخاتك...الاستعمار الفرنسي، يوم أن جئت إلى هذه الدنيا، قلب الدنيا رأسا على عقب...كان يحتفل بالذكرى المائوية لاحتلاله أرض الجزائر. مائة سنة كاملة...من

---

[1] - رواية البزاة، ص 38.
[2] - رواية خويا دحمان، ص 16.

العذاب والشقاء والنار. في ذلك العام، إذن، عام 1930، وأنت رضيع ما كان في مقدورك بطبيعة الحال، أن تعرف شيئا عن تلك الاحتفالات الضخمة...))([1]) ومن وراء هذه التدقيقات والتفاصيل يبرز دافع المؤلف من توظيف الدال العمري المتعلق بتوثيق الأحداث وإضفاء المصداقية والواقعية عليها.

يقول السارد في مقطع آخر وهو يروي مسيرة بطله الدراسية ((...ذهبتَ إلى المدرسة ودرست إلى أن انتزعت شهادة النهاية الدراسية التي كانت تعطى لأهل البلد.. ولكن، متى نلت هذه الشهادة، يا ترى؟ عام 1944...حدث ذلك عام الدقيوس كما يقول أبناء الجزائر العاصمة. الدنيا تغيرت منذ ذلك العهد والدراسة تطورت تطورا مذهلا.))([2]) وفي مقطع آخر((...ودخلت المدرسة لكي تكون فارسا من نوع آخر. وقاك الله شر العين، كذلك كانت تردد أمك عندما تنطلق من الدار صوب المدرسة، وتلقي في أثرك بقبضة من الملح.))([3]) ويتواصل تدفق المعلومات التي تشي بسن الشخصية من طرف السارد العليم بكل التفاصيل ((وحصلت على الشهادة الابتدائية. أهل الحي أقاموا الدنيا وأقعدوها فرحا...))([4]) واستحضار تواريخ تتعلق بسْير حياتها ((لم تكن بداياتك مع البحر يسيرة. كنت ما تزال صغير السن. عضلاتك بدأت تتقوى لكنها ما كانت مفتولة بما فيه الكفاية. والشعر لم ينبت في أطراف وجهك. وما كان البحر عالما سهلا كما تعرف.))([5]) وتحمل المحددات والإشارات إلى العمر مغزى وغاية يريد المؤلف إبلاغها ومنها وعي الشخصية/الطفل بمدى قدرتها على خوض غمار بعض التجارب وأهمية ذلك في تشكل رؤيتها للحياة، ((عام 1945 ، بلغت من العمر خمس عشرة سنة. كان عاما صعبا عليك وعلى إخوتك الجزائريين كلهم. الآلاف منهم حصدهم الرصاص حصدا عندما خرجوا للتظاهر وهم يظنون أن فرنسا مستعدة للبر بالوعد الذي قطعته

---

[1] - المصدر السابق، ص17.
[2] رواية -خويا دحمان، ص11.
[3]- المصدر السابق، ص 21.
[4] - نفسه، ص 31.
[5] - نفسه، ص 37.

أثناء اندلاع الحرب، أي الحرية. المصيبة كانت كبيرة لكن الدرس كان أكبر وأعمق..))([1])

وتتكثف الإشارات الدالة على السن في روايات المدونة وهي طريقة تعمدها السارد، كما مرّ الحديث عنها، إذ لم يكن (مراد) الشخصية الطفلية الوحيدة في روايتي (طيور في الظهيرة) و(البزاة) التي أشار الراوي إلى هذا البعد في شخصيتها، بل ظهرت إلى جانبه شخصيات أخرى من عالم الطفولة بعضها جزائرية، وبعضها الآخر من الأوروبيين الذين يقطنون الحي والحاضرين على مسرح الأحداث يتقاسمون الحياة والتجارب والأحاسيس مع الأبطال، ولكن أيضا بصفتهم غزاة ومستعمرين للبلاد، وكان الطفل يراها ويتفاعل معها، ومن هنا كانت أهمية تحديد ملامحها المختلفة.

فحضور هؤلاء بمقوماتهم المختلفة من شأنه أن يوهم بموضوعية الحكي وواقعية الموصوف والمروي، فالكاتب يوظف البعد الجسدي الدال للأطفال باعتباره علامة اجتماعية وحضارية فارقة بين أطفال ينتمون، في الواقع، إلى بيئتين مختلفتين، وفئتين متباعدتين متنافرتين، وهو بذلك يمهد لما سيقع والنهاية التي ستؤول إليها الأحداث والوقائع.

لقد خلق هذا الحضور المادي المتنوع تمايزا بين شخصيات الرواية. فـ(جوزي) الإسباني الصديق الحميم لأطفال الحي حين يخرج من بيته يميزه ((هيكله الضخم)) و((سرواله القصير))([2]) وحين يقلد أغنية دينية تعوّد الأطفال أداءها في المولد النبوي، تتزرع ((الحمرة الشديدة)) ((في خديه المنتفخين.))([3]) إن هذه الأوصاف المادية علامة اجتماعية "طبقية" دالة على الغنى ويسر الحال الذي كان يتمتع به الأوروبيون في الجزائر إبان المرحلة التي تسردها الروايات وسمة فارقة تظهر آثارها السيئة على أطفال

---

[1] - نفسه، ص 36.
[2]- رواية طيور في الظهيرة، ص19
[3]- المصدر السابق، ص 26

البلد الأصليين باعتبارهم الفئة الاجتماعية الأكثر تضررا، في كل الأحوال، من الظروف الصعبة لا سيما ظروف الحرب وانعكاساتها الضارة.

هذه "الحمرة" الدالة على الصحة والعافية تشمل المستعمرين وأبناءهم؛ فحينما يصف السارد الإسباني (نوربير) وهو يتأهب لخوض معركة مع جاره المالطي (والد روني) وقد شمّر عن ساعديه وراح يهتز ((اهتزازه العصبي المعروف))، و((التمعت عيناه الصغيرتان)) دليل المكر والخبث، تنتشر ((الحمرة الشديدة في كامل وجهه.))([1]) وما انتشار الحمرة في هذه الوجوه الأوروبية إلا دليلا على الحياة المنعمة التي كان، هؤلاء، يعيشونها في غير وطنهم. وهي إشارة إلى تكون طبقة برجوازية في ظل الاحتلال، لم يتورع أفرادها عن امتهان أبناء الوطن الأصلي والاستيلاء على خيرات بلادهم التي هي مصدر رزقهم والتي هي في الوقت نفسه مبعث هذه الصحة التي امتلأت بها أجسادهم.

في مقابل هذه الأجساد المليئة بالصحة والعافية تستحضر الرواية أجسادا طوعتها الفاقة والخصاصة، تشكلت قسماتها بطريقة تجعلها محكومة بسلطة سوء التغذية والفقر المهيمن على حياتهم. فارتبط وصفهم بالهزال والشحوب الذي استبدّ بملامحهم؛ فإضافة إلى ملامح الطفل/البطل التي لا يفارقها الشحوب إلا نادرا، فإن هذه السمة قد لازمت شخصيات أخرى في الكون الروائي البقطاشي. إذ لاحظ (مراد) تلك الصفرة الغريبة التي تعلو وجه صاحبه (محمد الصغير) والتي أثارت شكوكه، وعرف أن سببها الجوع الذي كان ينهشه.([2]) كما أدهشه الشحوب الذي غمر وجه الخطيب الشاب في المقبرة فـ((عيناه كانتا شديدتي الزرقة، كان أنفه دقيقا، والشحوب باديا على وجهه.))([3]) الذي اعتبره الطفل بسذاجته وبراءته من علامات التعب والجهاد.

---

[1]- نفسه، ص58.
[2]- رواية البزاة، ص 41.
[3] - رواية طيور في الظهيرة، ص 110.

أما "الحمرة" فلا تنزرع في وجوه هؤلاء ومنهم الطفل/البطل إلا في حالات محددة كالخجل الذي كثيرا ما كانت تعتريه، حينما يلتقي بالطفلة فتيحة فتبادره بالتحية، أو تجتاحه رغبة البوح بعواطفه نحوها ولا يتجرأ على ذلك([1]) أو عندما يحاول التنصل بأدب من صديقه (محمد) ليأخذ دوره في حراسة الشاب الفدائي (عبد الرحمن.)([2]) كما توضحت هذه "الحمرة" التي يصفها السارد بـ((غير العادية)) في عيني العم ذات صباح وهو خارج من الحانة يترنح. ([3]) وبين "الحمرة القانية" التي وسمت وجه الطفل الأوروبي (جوزي) و"الصفرة الغريبة" التي وشحت ملامح الطفل الجزائري (محمد الصغير) تتوضح الفوارق الاجتماعية التي نستخلصها من السمات الجسدية المرتبطة غالبا بالتغذية والصحة.

وتتواتر في الروايات بعض أوصاف الشخصيات الطفولية وهم يجتمعون للّعب، فيطل أحمد ((بعينيه الحولاوين وقد وضع يديه في جيبي سرواله وسار بهدوء))([4]) ويخرج الطفل الإسباني جوزي من بيتهم ((بهيكله العظيم)) ومن ذلك تقديم الروائي لشخصيات أخرى كوصفه الفتيان الأربعة الذين قاموا بالاعتداء على الفتاة الغجرية وهم ينزلون من السيارة العسكرية ((نور الدين بشعره الذهبي، إنه يشبه الأوروبيين تماما لو قدر له أن يلبس اللباس الأنيق لفاقهم أناقة.))([5]) وهي مزية يشهد له بها سكان الحي حتى الأوروبيون (أنفسهم)، أما"العقرب" فـ((قصير القامة، قوي العضلات وذو جبهة عريضة تختفي تحتها عينان سودوان مليئتان بالحيلة.))([6]) ومن هذا الوصف ما تعلق بالعالم الداخلي للشخصية، حين يقوم السارد بإسناد مجموعة من السمات والخصائص المعنوية إلى دال الشخصية المتمثل في اسم علم أو أحد بدائله من ذلك: كان (عبد الله خجولا)

---

[1]- المصدر السابق، ص 58 -23- 56- 57.
[2]- رواية البزاة، ص 67.
[3]- رواية طيور في الظهيرة، ص 63.
[4]- -رواية طيور في الظهيرة ، ص 19.
[5]- المصدر السابق، ص 29.
[6]- نفسه، ص 29.

((لابسا سروالا قصيرا من نوع الكاكي، لعلهم ألبسوه إياه لصغر سنه بالنسبة للآخرين))([1]) تبعه ((''الشحم'' وقد انحنى برأسه من الخجل، كان أكبر الجماعة سنا ولكن بغير ذكاء.))([2])

إن توظيف بعض الأوصاف المادية دلتْنا على ما بين الشخصيات من تمايز يحدد ملامحها ويبرر ما يصدر عنها من سلوكات ومواقف. فقد ارتبطت كل شخصية بسمة قارة؛ فـ(أحمد) صاحب العينين الحولاوين يميزه الهدوء والثبات في سلوكاته، وتصرفاته ومواقفه الذكية التي ستتبلور من خلال الأحداث المتلاحقة وكلام الشخصيات الأخرى عنه. و(نور الدين) صاحب الشعر الذهبي يشبه الأوروبيين لو قدر له أن يرتدي ملابس كملابسهم الأنيقة، أما (العقرب) فإلى جانب قصر قامته وقوة عضلاته فإن الحيلة تملؤه. وفي ارتداء (عبد الله) سروالا قصيرا من نوع "الكاكي" ما يدل على صغر سنه مقارنة بالآخرين، وما يؤكد الفرق والتباين بين الطفل الأوروبي المتعود على ارتداء مثل هذا اللباس كالطفل الإسباني (جوزي) الذي لا يتردد في ارتداء السروال القصير لأنه جزء من عاداته وهويته.([3]) والطفل الجزائري الذي أُرغم على ذلك، بما يعمق الفروق العمرية والاجتماعية والحضارية بين الأطفال المنتمين إلى بيئات مختلفة بل متنافرة.

إن التمايز في اللباس أسعفنا في استخلاص بعض الأبعاد الجسدية للشخصيات وبالتالي تحديد ملامحها، وتفسير البعض من تصرفاتها، لكنه يبرز، أيضا، وعي الروائي بالوظيفة الرمزية للباس، فضلا عن وظيفته الحسية المؤشرة على" واقعية" الطفل وحضوره الملموس في النص الروائي.((وأنت يا خويا دحمان، بحذاء لماع، وسروال

---

[1] - نفسه، ص 29.
[2] - نفسه، ص30
[3] - رواية طيور في الظهيرة،ص 21.

جديد ومحفظة صغيرة تصول وتجول دون أن تدري شيئا من أمور الدنيا حواليك، ولا إلى أين تتجه بك الحياة.))([1])

وفي رواية (طيور في الظهيرة) يكون الدال اللّباسي محركا لمشاعر الضغينة والعدائية نحو هؤلاء الصغار الفرحين بحللهم الجديدة المعتزين بها وبالعودة إلى مقاعد الدرس ((في أزقة الحي صادف عددا من الأطفال وهم في حللهم الجديدة متوجهين إلى المدارس))([2]) فارتداء الأطفال للملابس الجديدة يوم الدخول المدرسي يبعث في نفس الطفل الفخر والاعتزاز، لكنه يثير في نفس والد (روني) انفعالات عنصرية، ليطفو إلى سطح نفسه حقده الدفين على العرب. فقد حدس الطفل أنه ((يموت غيرة عندما يرى واحدا من أطفال الحي وقد ارتدى بذلة جديدة. لعله الآن يموت حقدا وهو يشاهد العشرات من الأطفال يخرجون من ديارهم وعليهم ألبسة جديدة يستقبلون بها العام الدراسي...لو استطاع أن يحرق الحي كله لفعل الآن دون تردد. ولن يجد من الشرطة إلا نصيرا ومؤيدا.))([3])

يرى بعض الدارسين أن هياكل السلطة والامتيازات كانت تستند في الماضي، وما زالت إلى الآن في بعض الجماعات القبلية، إلى ((أدوار اجتماعية محددة بوضوح وتتجسد، عادة، في فوارق في اللباس واللغة والسلوك وفي نمط العيش)). فتوجد بين الفئات الاجتماعية المختلفة وكذلك العمرية فروقا اجتماعية تكون واضحة جدا في بعض الأحيان. وباستخدام بقطاش للدال اللباسي تمكننا من استخلاص بعض النماذج الطفلية المؤشرة على قيم اجتماعية تضعنا أمام صورة ((فسيفسائية تناظر السيرورة الاجتماعية والاختلاف القيمي))([4]) بين فئات اجتماعية متنافرة في حقبة تاريخية اتسمت بالتجاذب والعنف وسيطرة الآخر الأجنبي على الحياة في الجزائر.

---

[1] - رواية خويا دحمان، ص 21.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص 53.
[3] - المصدر السابق، ص54.
[4] - أحمد فرشوخ ، الطفولة والخطاب، ص 66.

والكاتب من خلال نقله لكل ذلك، إنما يسجل انطباعاته حول مجموعتين متنافرتين فكرا وصحة وملبسا، بعضهم يكاد يشرق بالسعادة، تغلب عليهم الأناقة منفلتون من كل هم، وبعضهم الآخر يغلف الشحوب ملامحهم، ألبِستهم في الغالب، قديمة، يضحكون بمقدار ويكتئبون دون حدود، وكأن هموم الدنيا أدركتهم منذ صيحتهم الأولى وهم يجيئون إلى الحياة.

أما الطفلة (فتيحة) فبالرغم من عدم فاعليتها على مستوى الحدث الروائي، وأن مرورها في هذا الفضاء كان عابر إلا أن السارد يقدمها كعلامة جمالية يعضد حضورها، بالرغم من ضموره، فكرة الرواية المركزية المتمثلة في الجزائر والصراع الدائر حولها، بين طرفين متقابلين: الأوروبي والعربي، باعتبار أن الجزائر هدف هذا الصراع وموضوعه، والذي يماثله، ربما، التنافس البرئ بين الطفلين (مراد) و(علي) على الفوز بقلبها.([1])

و ترتبط هذه الطفلة بالبطل بعلاقة طيبة، فهي صديقة أثيرة لديه، كان يعجب بحكاياتها وكلامها، كما أنه لا يخفي إعجابه الطفولي بجمالها. وهي قادمة رفقة صديقتها ((متوردة الخدين وقد بدت عيناها زرقاوين أكثر من المعتاد.))([2]) لذلك يضيق عالم الطفل حين يراها، ليقتصر على((شعرها الطويل المنسدل وعلى العينين اللتين لم يدْر بالضبط إن كانتا زرقاوين أم خضراوين.))([3])

تتقدم هذه الصبية في النص الروائي باعتبارها صورة للجمال المثالي ((فليست هناك فتاة أخرى تضارعها جمالا في الحي. هذا شيء متفق عليه بين أطفال الحي كلهم. ثم إنه ليس هناك فتاة أكثر شيطنة من فتيحة نفسها. إنها تجمع بين الجمال والشيطنة.))([4]) بهذا تخرج صورة هذه الطفلة إلى الرمز؛ فهي رمز الجزائر الجميلة

---

[1]- موسى بنجدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 86.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص23.
[3] - المصدر السابق، ص57.
[4] - نفسه، ص 57.

بصمودها وعزتها وأنفتها أمام كل أنواع الغزو. فمن المعاني التي يمكن أن ترشح عن لفظة (الشيطنة) الحذق والمهارة والمشاكسة، لا الخداع والمكر والشر في كل الأحوال.

وإذا كانت قرائن اللباس والسن قد أسعفتنا في استخلاص المظهر الجسدي لشخصيات الأطفال التي تؤشر على قيم اجتماعية معينة، فإن الاسم من شأنه أن يسهم، أيضا، في تشكيل محور الهوية لأنه من بين أهم السمات المميزة للشخصية ((فالنص الأدبي نسق مجسد للحياة الإنسانية على نحو أعمق وأخصب. ولما كانت الغاية من إبداع الشخصيات الروائية تسعفنا في فهم البشر وتمكننا من معايشتهم، كان من الطبيعي اعتبار مقومات الهوية لدى الشخوص في الواقع المعاش من اسم وكنية وجنس وسن وحالة اجتماعية هي نفسها مقومات الهوية لدى الشخصيات الروائية؛ وهذه العناصر في مجملها تشكل ما يطلق عليه "البطاقة الدلالية للشخصية" وتحقق هذه السمات وجودها كدال لساني((باعتبار السمات هي دال الشخصية عن طريق ((وصف، بورتريه، اسم علم، اسم وبدائله))([1])

والروائي وهو يقوم بعملية تأليف الأثر الأدبي، يسند لشخصياته الروائية أسماء توهم القارئ بواقعيتها، فيسعى إلى أن تكون متناسبة ومنسجمة تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتمالية وجودها([2]) فيبتعد بذلك عن كل اعتباطية، وعادة، ما يعمل الروائيون، على التنويع في المنظومة الاسمية لشخصياتهم وفي توظيف الأسماء، فلا يكتفي المؤلف باستخدام أسماء العلم فقط، بل يتجاوزه أحيانا، ليمنح شخصياته أسماء ترتبط بالمظهر الفيزيولوجي كالعاهة والصفات، أو بمكان منشئها الجغرافي (الإيطالي، الإسباني، المارتينيكي...)، أو يطلق عليها اسما يذكّر بحادثة جرت لها فأصبحت سمة ملتصقة بها، وقد يعيّنهم بأسماء القرابة (الأب، الأم، الجدة، العمة...) أو بألقاب مهنية (المعلم، مدير المدرسة، شيخ المسجد...)

---

[1] - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 51.
[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 247.

والغرض من هذا التنويع أن يوحي الاسم بنمط الأفعال الصادرة عن الشخصية/ التي تقوم بها الشخصيةعلما بأن التسمية من خلال المظهر الفيزيولوجي أو المنشأ الجغرافي، يعكسان تصرفاتها ويحددان علاقاتها بباقي الشخصيات الروائية، وقد يستعيض عن كل ذلك باستعمال الضمائر النحوية المختلفة وتوظيفها للدلالة على الشخصية.([1])

وعموما فإن جل الدارسين البنيويين للخطاب الروائي نبّهوا إلى ضرورة ((إرفاق الشخصية باسم يميزها ويعطيها بُعدها الدلالي الخاص)) بها؛ فلا بد أن تحمل الشخصية اسما يعيّنها ويميزها و((يجعلها معروفة وفردية)) وقد يرد الاسم الشخصي مصحوبا بلقب يميزه عن الآخرين الذين يحملون الاسم نفسه، كما يسهم في تحديد التراتب الاجتماعي للشخصية التي تخبرنا به معطيات حول درجة الغنى أو درجة الفقر. بل عن المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها وتقود القارئ من قراءته للرواية.))([2])

وفي روايات المدونة نعثر على منظومة من الأسماء غاية في التنوع والاختلاف منها ما يتميز بطابعها التقليدي الديني العام، ومنها ما يتسم بمحليته وهي في مجملها قد تتطابق مع أسماء أشخاص من واقع الحياة. وإن رصد نسبة تواتر الأسماء في هذه الروايات ودرجة ترددها في المتن الروائي تعبر عن الاتجاه العام الذي يحكم تعاطي الخطاب الروائي البقطاشي مع أسماء الشخصية خاصة الشخصية الطفلية.

إن ما يميز رواية (طيور في الظهيرة) وأعمال بقطاش بصورة عامة، توظيفه لعدد كبير من الشخصيات ما يؤكد تعامل الروائي مع الشخصيات وفقا لمبدأ الكثرة ([3]) لذلك

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 247

[2] - المرجع السابق، ص 248.

[3] - نفسه، ص 249.

يضعنا السارد منذ مستهل الرواية أمام أول عملية تمييز يقوم بها الخطاب السردي، للطفل/الشخصية الرئيسية عن باقي الأطفال على مستوى التسمية إذ يعمد إلى ذكره باسم العلم أربع مرات في الصفحة الأولى، وبما ينوب عنه من ضمير الغائب (هو) أكثر من عشر مرات في الصفحة نفسها([1]) وإن تسميته تعتبر معطى وصفيا لهذه الشخصية الرئيسية التي ستتمحور حولها الأحداث فاسم (مراد) يحيل على الإرادة والعزم وتحقق الهدف.

وهي تسمية جمالية رمزية ودلالية يكتشفها القارئ عبر الخطاب الروائي المضمر وبين ثنايا السرد ((فكلما كان اسم الشخصية الروائية موحيا ورمزيا ومتعدد الدلالات كان ذلك أدعى لأن يستخدم القارئ قدرته في الاستكشاف والتأويل للعلامة السيميائية المعطاة لهذه التسمية؛ فالاسم الشخصي، عموما، لا يملك خارج السياق الروائي ذات الحمولة الدلالية التي تكون له في الفضاء الروائي وقد لا يملكها إطلاقا.([2]) و((كما أن من بين البشر ثمة أسماء بعينها تنحفر في ذاكرة التاريخ الرسمي وغير الرسمي، فإن من بين مخلوقات الروائيين عبر تاريخ الرواية أسماء تنحفر في ذاكرة التاريخ، وخاصة التاريخ غير الرسمي...))([3])

فالروائي وهو، يضع، أسماء شخصياته يسعى، في الغالب، لأن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث تسهم، بتضافرها مع مكونات السرد الأخرى، في تحقق مقروئية النص فتبقى عالقة بذهن القارئ الذي يكون قد اكتسب معرفة بها، من خلال الأثر الأدبي، كالشخص الحي بالرغم من أنها مجرد ملفوظ لساني، أو كائن ورقي. و((لا يتحقق الخلود للشخصية الروائية بفضل أطروحاتها أو خطابها الإيديولوجي، بل بفضل غناها الإنساني وفاعليتها في تحريك العالم الروائي. وقد يكون من ذلك الخطاب الإيديولوجي

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص 15.

[2]- موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص67.

[3]- محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية، نبيل سليمان، الواقع، التخييل، الأدلجة في الرواية العربية الحديثة، ط1، دار الحوار للنشرو التوزيع، اللاذقية: 1986، ص 61.

وقد لا يكون. وبالطبع، فإذا لم يتوفر لمثل هذه الشخصية عالم روائي خاص ينميها بقدر ما يستوعب غناها وفاعليتها فإن حياتها تختزل))([1])

فاختيار اسم (مراد) للبطل/الطفل المشتق من الإرادة لم يكن، بالتأكيد، اختيارا اعتباطيا من طرف المؤلف، ولا شك في أنه كان مقصودا؛ فالمؤلف يسعى من وراء ذلك، من ناحية، إلى إيهام القارئ بواقعيته وبحقيقة وجوده، فاسم (مراد) منتشر بكثرة في الوسط المديني الجزائري، العاصمة، خاصة، ومن ناحية أخرى، للدلالات الموحية الذي تتضمنها هذه التسمية، والتي انتشرت إيحاءاتها في الفضاء الروائي برمته.

ويؤكد ما نذهب إليه أن اسم (مراد) ورد دون لقب يحدده حتى تكون دلالته عامة. وكما أن الإرادة سمة لصيقة بالشخصية الرئيسية، رغم صغر سنها، من خلال أفعالها وأقوالها، وتفاعلاتها مع الأحداث المتلاحقة في الرواية ومواقفها منها، فهي أيضا صفة وسمت شعبا بأكمله، هو الشعب الجزائري وهو يقاوم أعتى أنواع الاستعمار الحديث، فلم يرتض عن الحرية بديلا، ولم تنثن عزيمته، أمام القوة المادية والعسكرية والمعنوية للعدو المغتصب لأرضه.

فالبطل بحمله لاسم العلم (مراد) يمثل/يعبر/ عن جيل كامل أريد له أن يكون حاملا لواء الثورة والنضال من خلال تكوينه مدرسيا في حضن المدرسة الجزائرية (هروب الطفل/البطل من المدرسة الفرنسية والتحاقه بمدرسة خاصة بسبب الصفعة التي أدمت أنفه جراء موقفه من تعلم لغة المستعمِر) ومن خلال تربية سياسية ممثلة في الحركة الوطنية، حتى وإن لم يكن منخرطا فيها لصغر سنه، لكن صداها كان يصل إلى نفسه فيبعث فيها أحاسيس مختلفة بالفخر والانتماء، ويشعره بأهمية الكفاح والأمل في المستقبل القادم، وبالتالي بروز جيل منتمي متشبع بهويته.

---

[1] - نبيل سليمان، ((الواقع، التخييل، الأدلجة في الرواية العربية الحديثة))، محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية(ط1؛ سورية- اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1986، ص 61.

و(مراد) ما هو إلا رمز لهذه الشخصية ولجيل قادم أُختير له أن يعضد الثورة والثوار و((صيغة اسم المفعول في لفظة (مراد) تدل على الأمر المرغوب فيه ماديا كان أو معنويا، فهو يرمز إلى الرغبة في الحرية والاستقلال عن الوجود الأوروبي وإرادة الحياة التي لم يتخل عنها المجتمع الجزائري أبدا.([1]) فاسم العلم الشخصي في المجال الروائي هو تعيين للفرد وخلق تطابق بين اسمه وحالاته النفسية والوصفية والاجتماعية، بل هو قناع إشاري ورمزي وأيقوني يدل على عوالم الشخصية الداخلية والخارجية؛ وإيحاءاته، غنية، إنها إيحاءات اجتماعية ورمزية كما يذهب إلى ذلك رولان بارت.([2])

وجاءت معظم الشخصيات الطفولية الأخرى معرّفة باسم علم يحيل عليها (أحمد، محمد الصغير، علي، مصطفى، عبد الله، نور الدين، عبد الرحمن ...) وهي أسماء تقليدية مألوفة واسعة الانتشار في البيئة الجزائرية تحمل بعدا دينيا واضحا، مأخوذة من بين أسماء الرسل والأنبياء خاصة اسم (محمد) الذي تكرر وروده في الروايات الثلاث والذي يحيل إلى النبي محمد عليه الصلاة والسلام وبأسماء مختلفة (أحمد ومصطفى) إلى جانب أسماء تتميز بمحليتها كـ(فتيحة خيرة، أرزقي، أمقران، دحمان، حند...) وهي كلّها أسماء مطابقة لواقع الحياة العادية الجزائرية.

كما وظّف الكاتب في رواية (طيور في الظهيرة) أسماء علم أوروبية (جوزي، روني، جورجو، بوليت...) توظيفا استدعاه موضوع الرواية القائم على الحضور الاستعماري المكثف في البلاد آنذاك ومشاركة هؤلاء في صنع أحداث الرواية؛ فقد كانوا يسكنون في نفس الحي أو في أحياء مجاورة للحي الذي يقطن فيه الطفل/البطل، وركز الروائي على نوع العلاقة التي كانت تربطهم بالجزائريين أبناء الوطن الأصليين، وهي، في مجملها، علاقة حقد وعنصرية وكراهية لكل ما يمت للعرب بصلة، كما أبرزت الرواية، أيضا، بعضا من حياتهم والعلاقات التي تجمع بين العائلات الأوروبية القائمة

---

[1] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 69.
[2] - موسى بنجدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية،ص 69.

على الزيف والتصنع والنفاق؛ يستشهد السارد على ذلك بالمعركة التي دارت بين نوربير ووالد روني بحضور زوجتي الشخصيتين وتحت أنظار الأطفال.

ويضمر هذا الحضور في رواية (البزاة) لينتقل الحديث عن إضراب الثمانية أيام الشهير ويتركز على الصراع الدائر بين المستعمر الفرنسي عموما والشعب الجزائري من أجل الاستقلال، ومعاملة العسكريين لأبناء الوطن، إلى جانب شخصيات أخرى يتكرر ذكرها وحضورها في الرواية في علاقتها بالشخصية الرئيسية مؤثرة فيها، أحيانا، ومتأثرة بها أحيانا أخرى.

وبذلك جاءت رواية (طيور في الظهيرة) منذ مفتتحها ((ضاجّة بالحركة، مزدحمة بالألوان، والأضواء، والروائح، والأحداث، مفعمة بالمشاعر والأحاسيس وشقاوات الطفولة وذكرياتها الأثيرة البهيجة.))([1]) ولا يختلف النسق المتّبع في روايتي (البزاة) باعتبارها امتدادا للرواية الأولى، ورواية (خويا دحمان) أيضا، التي وظّف فيها السارد أسماء العلم للتعريف بشخصياته حتى إن العنوان حمل اسم بطلها.

إنّ رصد توظيف الدال الاسمي في روايات المدونة أسعفنا في الوقوف على التنوع والاختلاف الذي يطبع تعاطي المؤلف مع أسماء الشخصيات. ويتخذ التنوع الاسمي فيها عدة مظاهر جديرة بالدراسة والتأمل. وهي في مجملها تتأرجح بين أسماء تقليدية تمثل الأصالة والعراقة، وأسماء ذات إيقاع يومي وهي بما تحمله من محلية تكون أقرب إلى واقع الأسماء في الحياة اليومية الجزائرية. هكذا تظهر الشخصيات فيالرواية البقطاشية متنوعة ومختلفة من حيث المظهر المادي وما يناسبها من تسميات تمدها بالتميز والانسجام. وتتأكد بذلك أهمية اسم الشخصية وتتنوع مصادرها والأنساق التي تتدرج ضمنها.

2-البعد النفسي:

[1] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 52.

إذا كان للبعد الخارجي والملامح الجسمانية أهمية كبيرة في تحديد مقومات الشخصية، فإن لوصف عالمها الباطني الأهمية نفسها؛ بما تحمله من أفكار وعواطف ومشاعر وطباع وقيم وسلوكات؛ بل إن بعض الدارسين ذهب إلى أن باطن الشخصية لم يعد أمرا ضروريا للكتابة الجيدة فحسب، بل صار شرطا لازما لفهم جوهر الفرد، ومعرفة تاريخه، وخصوصيات سلوكه وانعكاس كل ذلك على حياته.([1]) وتظهر النوازع النفسية للشخصية في ملفوظات البوح أو تيار الوعي وسلوكاتها وإفضاءاتها الخطابية خاصة.

وبقدر ما لمسنا من شحّ السارد في وصف المظهر المادي لأبطاله من فئة الأطفال في روايات المدونة، فإننا بتحليلنا لهذه الروايات تعرفنا على العديد من المميزات والأبعاد النفسية التي نستنتجها من خلال آليات التحليل النفسي و قراءة مواقف الشخصيات تجاه الأحداث في تلاحقها وتتابعها، وفي تصرفاتهم تجاه بعضهم البعض، وحتى في حالة الصمت التي هي فسحة لاضطراب المشاعر والأحاسيس وتداخلها.

فقد وُفق الكاتب إلى حدّ بعيد في وصف شخصياته من الداخل؛ فالسارد يطنب في كثير من الأحيان في ذكر الأبعاد النفسية والذهنية لأطفال رواياته، لأنها تعمل على كشف عوالمها الباطنية وهواجسها الذاتية، وتفصح عن لحظات القلق والاضطراب التي تعتمل في دواخلها، لتبرز في ملامحها أو في تفكيرها أو في تعاملها مع شخصيات أخرى تناغمت معها أو نفرت منها، كما تعبر عن لحظات الغبطة والسرور التي قد تعتريها وتكشف عنها.

فحين يصف السارد الطفل (مراد) أو (محمد الصغير) أو يستحضر صورة الطفل (دحمان) فإنما يضعنا أمام أطفال غابت عنهم أحلام الطفولة العادية، وبرزت طفولة صاغتها ظروف الاحتلال والحرب، فوَعوا باكرا وضعية بلادهم، كما وعوا ضرورة الكفاح

---

[1] - الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، (د.ط؛ تونس: دار الجنوب للنشر، 2000)، ص239.

والنضال ضد المستعمر الذي لا يريد مغادرتها، وكأن هؤلاء فطروا على حب الوطن والذود عن حياضه.

فأحداث حرب التحرير الوطنية وإضراب الثمانية أيام الشهير الذي دعت إليه الثورة يخترقان السرد الروائي في روايتي (طيور في الظهيرة) و(البزاة) لتضفيا عليهما مناخا خاصا، وتقولبهما على صعيد المتن الروائي بمنظار السارد الذي يصف الجزائر العاصمة، وهي تلتحم بالمجاهدين في الجبال، وتنتفض ضد محتليها. كما تصف بدقة إحساس الطفل (مراد) وغيره من أطفال الرواية والكبار أيضا، الذين كانوا جزءا أساسيا في الفعل الثوري والإضراب والمواجهة الشاملة للوجود الأوروبي في الجزائر.([1])

والكاتب بهذا التصور يرسم ملامح جيل كامل، جيل وعى أهمية الثورة ورفض الهيمنة الاستعمارية. يتبدى ذلك في تفكير الطفل (مراد) وفي تساؤلاته التي لا تنتهي، وجموح خياله الذي استولت عليه تصورات القضاء على هذا الواقع الذي ينبذه، فنراه يفكر في كيفية الخلاص منه والتي لا يتمثلها إلا في ((انفجار هائل يقلب كل شيء رأسا على عقب ويحيل تلك البنايات المواجهة للبحر قاعا صفصفا. أجل، الانفجار هو الطريقة المثلى للقضاء على المآسي.))([2]) ((الانفجار وليس إلا الانفجار!))([3]) لقد قاده ذكاؤه ورهافة حسه رغم صغر سنه، إلى حلّ سحري للتخلص من كابوس الاحتلال المهيمن على ذهنه. فللطفولة طرق خاصة في الرؤية والشعور والنظرة إلى الأشياء والتفكير والحكم والتعليل. وهذه المسالة لا خلاف حولها ولا مناص من الإيمان بها. ففكر الطفل ونفسيته واستعداداته وعواطفه مختلفة عن تلك التي يتمتع بها الراشد.

فمراد طفل ((حساس جدا))([4]) وسَتُمدُ هذه الصفة القارئ بانطباع وتصور يبني عليه بعض ملامح هذه الشخصية التي يجْهد المؤلف في خلقها من خلال وضعها في

---

[1] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 66.
[2] - رواية البزاة، ص 55.
[3] - المصدر السابق، ص56.
[4] رواية -طيور في الظهيرة، ص23-24.

محطات ضرورية، فتتعدد المواقف والأحداث التي تؤكد هذه الصفة وتعمل على إبرازها. إن هذه الحساسية المفرطة التي تميز الطفل والتي يصرح بها السارد في أكثر من مكان، في الرواية تستجيب لسلوكاته التلقائية وتظهر اندفاعه وتحمسه، وهي تنذر بوجود أحداث تسببت في إثارة مشاعر الشخصية وشعورها بالحزن والقلق والاضطراب أحيانا، والغبطة والسرور في أحيان أخرى حين يكون مع شلة الأصحاب في أحضان الغابة مثلا.

ومن خلال مشاهداته يعلم أن تصرفات الأوروبيين تجاه بني قومه ليست عادية، فهي تشعره بالضيق والبؤس والإحساس بالظلم لما يتعرضون له من شتم بسبب أو بدونه. إن ضيق الطفل يكشف عن نفسه بمظاهر مختلفة وأحيانا متناقضة نسبيا فقد ((تجتاح غشاوة من الدموع عينيه من الحقد والغضب))([1]) وكثيرا ما كانت هذه الحالة تعتريه، خاصة عندما ((لا يقوى على البوح {بما} يجول في نفسه، بل إنه كثيرا ما يحس بأنه يكاد يختنق في مثل هذه المواقف))([2]) التي تحزنه وتخذله. فالضيق النفسي يتولد عنه اضطراب داخلي يثير إحساسا بالتهديد من شيء غامض ومجهول وهذا ما تعرض له الطفل بطل الرواية في مواقف عديدة.

ويتسبب الضيق الذي يعيشه بسبب طرد والده من العمل في أرقه واضطراب نومه فـ((أنى لمراد أن يعرف من سبيل إلى الهدوء، لقد وقع في روعه بأن مستقبل الأسرة كلها في خطر..الشيء الوحيد الذي يزداد نموا في ذهنه هو شبح الفقر. لم يغمض له جفن طوال الليل، بل جعل يرسم صورا لمستقبله ومستقبل أسرته. وعندما ضاقت به السبل، شعر بالرغبة في البكاء، غير أنه خشي مغبة مثل هذا العجز.))([3]) و((اختطفه النعاس عند الفجر، غير أن الخوف من شبح الفقر المفاجئ جعل يطوح به في عوالم

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص29.
[2] - المصدر السابق، ص44.
[3] - رواية البزاة، ص37.

الكوابيس الثقيلة، وينتشله من نعاسه. وهو بين اليقظة والنوم، أقسم على أن يرد المشكلة إلى أصولها. الأوروبيون هم سبب هذا الشبح المخيف الذي يقض مضجعه ويهدد مستقبل أسرته.))([1])

ويتجلى هذا الحسّ المرهف في إشفاق أبطال الروايات من الأطفال على ذويهم أو على أناس من محيطهم اليومي؛ كإشفاق (مراد) على والده يوم أن طرد من عمله، فانشغل بالبحث عن حل لهذه المعضلة وانتهي به تفكيره إلى ترك مقاعد الدراسة وطرق أبواب العمل. وقاده إحساسه بمعاناة صديقه (محمد الصغير) ووالدته من العوز الذي كانا يعيشان فيه، إلى مساعدتهما دون خدش كرامتهما، لذلك ساءه أن يدخل إلى الكوخ الذي يقطنانه ((والمأكولات في يده. ودّ أنْ لو صادفه في باحة الكوخ حتى يناوله إياها. فهو قد يراها نوعا من الإهانة خاصة وأنه يعرف عنه ذلك الاعتزاز بالنفس.))([2]) ويستبد به الأرق خوفا على صديقه عندما يفكر في أن السيد (لوجندر) قد يكتشف سر بناء الراديو((فيرسل بالعساكر في جنح الظلام...))([3]) وتنتاب أحاسيس رقيقة دحمان/الطفل حينما يتذكر والده الذي ابتلعه المحيط، أحاسيس تثير فيه آلاما مختلفة وصولا إلى تألمه لما يحسّه من كونه لا أصل له ولا فصل.([4]) كما يتألّم إشفاقا على والدته المريضة التي يكدّ ويعمل كي يوفّر لها المال لمداواتها وذلك دأبه منذ صغره.([5])

وقد تتحرك هذه المشاعر الطفولية الفياضة لمشاهد إنسانية أخرى؛ فقد جاشت أحاسيس الطفل/مراد ذات مرة، وهو يشاهد العم (موح)، والد الفتى (حسين) يبكي، لمّا رأى ابنه يتجول صحبة فتاة في الحي. فانتابه إحساس بالألم والضيق الشديد الذي لم يزايله حتى بعد تهدئة والدته له وطمأنته بأن الابن الضال سيعود في يوم ما. إلا أن الإحساس بالضيق ظل يلازمه، فقد كان يكره ((أن يرى إنسانا كبير السن يبكي لأن ذلك

---

[1] - المصدر السابق، ص 37-38.
[2] -ا نفسه، ص 65.
[3] البزاة، صر 146.
[4] - رواية خويا دحمان، ص 12.
[5] المصدر السابق، ص36.

يشعره بأن شيئا ما قد اهتز في الحياة حواليه.))([1]) وتبدو نوازعه النفسية فيما يفضي به، فهو يعتقد جازما أن ((الصغار هم الذين يبكون أما الكبار فلا حق لهم في البكاء.))([2]) ويؤكد هذا الشاهد موقف الشخصية/ الطفل الذي يستشعر الفوارق بحسه الطفولي، وينتقد الوضع من موقعه، ومن خلال فهمه البسيط للحياة وتناقضات المجتمع، الذي يعيش فيه فينفتح وعيه الاجتماعي بالتدريج، وهو يلاحظ ويتعرف عن قرب عن حياة الجزائريين وآلامهم وشقائهم في ظل مستعمر حاول طمس كلّ فعل وطني أو ثوري.([3])

وتزداد اضطراباته حدّة وهو يعايش هجوم جنود الاحتلال على حيّه لإجبار الأطفال على العودة إلى المدرسة ومنعهم من الإضراب على تعلم اللغة الفرنسية، ويزداد قلقه عندما يرى، لأول مرة في حياته، القتلى والجرحى إثر معركة عنيفة دارت بين الفدائيين وجنود الاستعمار، أو عندما كان يمر بقرب مراكز الحراسة المتعددة وهو في طريقه إلى مدرسة (جمعية العلماء المسلمين الجزائريين)، فيلاحظ ما يقوم به العساكر من استفزاز لكل من يمرّ من هناك، كان يعتريه خوف شديد ينتج عنه اضطرابات هي من أهم المظاهر الانفعالية عند الأطفال.

إلى جانب رهافة الحس التي وسمت الشخصية/الطفل في روايات المدونة، فإنها أيضا، تتمتع بسمة أخرى لا تقل عن سابقتها أهمية، ألا وهي سمة الذكاء التي تأكدت ملامحها عبر هذه الروايات. وهناك أكثر من شاهد وموقف يحيل على تميز بعض هؤلاء الأطفال خاصة الطفل/البطل بهذه الصفة الجميلة فقد بدأ (مراد) الحفظ ((وهو لا يتجاوز ثلاث سنوات من العمر على حد ما قالته له أمه))([4]) وما كاد ((يبلغ السادسة حتى كان قد تعلم الحروف الأبجدية كلها، وحفظ حزبين من القرآن، أما الأناشيد فقد كانت ترسخ في ذاكرته بمجرد سماعها))([5]) ((فهو الوحيد الذي يحفظ عددا كبيرا من

---

[1] رواية طيور في الظهيرة، ص 44.
[2] - المصدر السابق ص 44
[3] - واسيني لعرج، اتجاهات الرواية العربية قي الجزائر، ص402.
[4] - طيور في الظهيرة،ص 21.
[5] - المصدر السابق، ص21.

الأناشيد الوطنية))([1]) حتى أن العسكري القادم من الربوة لاحظ ذلك ((أبصر بأنظار العسكري تستقر عليه وبصوته ينطلق في دهشة أأنت الذي علمتهم هذه الأناشيد))([2]) ولا تخفى علاقة ترديد الأناشيد بالبعد النفسي، فهي تشعر الطفل بوجوده، وتبعث فيه الثقة بالنفس وتشحذ عزيمته وتشحن إرادته. كما أنه "الوحيد" الذي يدرس باللغتين العربية والفرنسية وهذا يعني أنه "الوحيد" الذي له ((القول الفصل في مسائل اللغة العربية بين أطفال الحي.))([3]) لذلك، ظل يفكر في معنى كلمة (ذكي) منذ أن قال له المدرس ذات يوم وسط التلاميذ ((أنت تلميذ ذكي)) وكان يعتقد أنها عالم ((من الأسرار لا يمكن فتحه))([4])

لقد وسمت ميزة الذكاء الطفل/مراد الباحث عن الحقيقة أبدا، فقد كان كثير التساؤل، وتساؤلاته لا تتعلق بمسألة محددة أو موضوع معين، بل بكل ما يحيط به، ولعل شعوره الحاد وحساسيته المفرطة جعلاه يعجز عن إدراك علة ما هو فيه، فاختلطت عليه الأمور وكثرت لديه لغة التساؤل والحيرة المعرفية نتيجة الخيبات التي كان يتعرف عليها في محيطه، والانكسارات التي تراكمت في عالمه الصغير، وحالة الترقب التي كان يعيشها والتي تُجلي رغبته الملحة في السيطرة على عالمه. وهذه ميزة من مميزات الطفولة المتجذرة في كل الأطفال صبيانا كانوا أم بنات.([5])

فكان الطفل يدأب في السعي نحو المعرفة الشاملة، مما يدل على وعي ربما أكبر من عمره، فهو مثلا ((يشعر بنفور شديد من الفرنسيين دون أن يدري سببا لذلك))([6]) ولم يدرك علة ذلك إلا عندما فهم بأنهم مستعمرون احتلوا بلاده بالقوة. وكان كثير الملاحظة حتى إن الشخصية/الطفل ارتبطت بجملة من الأفعال التي تساعد على

---

[1] - نفسه ، ص 95.
[2] -نفسه، ص96.
[3] - نفسه، ص54.
[4] - نفسه، ص 24.
[5] - بتزنر، الطفل ودراسة الأدب في المدرسة الابتدائية، تر: ماهر كامل (د. ط؛ القاهرة: ملتزم الطبع والنشر: مكتبة النهضة المصرية، د. ت)، ص 8.
[6] - المرجع السابق، ص21.

استكناه عالمه الداخلي، فقد هيمنت أفعال من قبيل (يعرف- يرى- يظن- تساءل- أحس- لاحظ- تبين- أدرك- حدس- أبصر...) وهي في مجملها أفعال تدل على انفعالاته وتنقل أحاسيسه. وهو يتساءل عن مصير الفتيان الأربعة الذين قاموا بالاعتداء على الغجرية يرد عليه الطفل أحمد: إن ((هذه المسألة لا تهم الصغار، الكبار هم الذين ينظرون فيها)) يتقبل ((الجواب على مضض))([1]) ويمتعض من هذا الرد ويستنتج ((أنه لا مخرج منها)) إذا كانت المسألة تخص الكبار وحدهم.([2])

يجعل السارد الطفل يجهد، أحيانا، في فهم المواقف المتعددة ويظهر عدم اقتناعه وتسليمه بالتفسيرات السطحية، وهذا التصرف من قبل الطفل له تفسيره من وجهة علم النفس والتربية، فهو دليل على حاجته لتعلم ما يعينه على التصرف في عالم مضطرب من صنع الكبار حيث تقدم الإجابات قبل أن تتبلور صيغة السؤال، وتعرض القوانين العامة قبل أن تستثير الأسس الأولى انتباههم.([3])

فالأطفال يرون ((أن من حقهم اكتشاف الأسباب والنتائج فليس هناك في الخبرات الإنسانية، التي نعرفها نهاية تحدد محاولاتهم في سبيل البحث والكشف فضلا عن أنهم يحتاجون إلى تفهم وفحص خبرات الآخرين لا لتقليدها واستعادتها -فهذا أمر ليس في طاقتهم أن ينقلوه- بل لكي تتضح لهم حياتهم بالمقارنة؛ وهم في عالمهم الخاص يحتاجون للشعور بالأمن الناتج من القيام بمحاولات عديدة لكشف جوانب العوالم الأخرى. والطفل يحب ويجد سعادة غامرة وهو يواجه منذ البداية تلك الحاجة الملحة لتفهم سببين متلازمين هما نفسه وزملاؤه قبل أن يتنبه معظم الراشدين لمساعدتهم بطريقة مبتورة عاجزة يتخللها استجابات معطِلة لرغبات الطفل الاستطلاعية.))([4])

---

[1]- نفسه، ص28

[2] - أنظر بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية، ص 74-75.

[3] - بتزنر، الطفل ودراسة الأدب في المدرسة الابتدائية، تر: ماهر كامل، ص9.

[4] - بتزنر، الطفل ودراسة الأدب في المدرسة الابتدائية، تر: ماهر كامل، ص8.

كان الذكاء ميزة إيجابية طبعت شخصية الطفل في روايات بقطاش وجعلتها تتدرج من مرحلة إلى أخرى وتتجاوز أسئلة الذات فيتحدى (مراد) الحواجز، وينتقل من حالة الرفض إلى حالة التمرد على الواقع. هذه الميزة التي نشأت عليها الشخصية في طفولتها سوف تؤثر فيها لاحقا عندما تتقدم بها السن، فنلتقي بمراد الشاب اليافع، الواعي والقادر على تحمل مسؤولية أفراد أسرته والمنسجم مع محيطه الاجتماعي.([1]) كما تتأكد صفة الذكاء لدى أطفال آخرين شاركوا في أحداث الرواية؛ إذ أن الآفاق لم تكن ((محدودة أمام مراد ولا من معه من الأطفال.))([2]) فهم الأطفال الذي أقسم معلمهم، ذات يوم، أن يجعل منهم الجنود الأوائل الذين يحررون الوطن.([3])

هذه الآثار النفسية والاجتماعية التي عبّرت عنها رواية (طيور في الظهيرة) و(البزاة) و(خويا دحمان) توحي بأن الأطفال في تحركاتهم عبر شوارع الحي وتطلّعهم إلى حياة الغابة والثورة كما يحياها سكان المدينة إنما يعبّرون عن نزعة ثورية باعتبار أنهم يحلمون بالالتحاق بالثورة والامتزاج بأبطالها في الجبال، إنهم يعبرون عن طموح اجتماعي مشروع يتمثل في رغبة (مراد) ورفاقه في رؤية مدينتهم تحتل المكانة اللائقة. وتمتد هذه الرغبة لتشمل الوطن، وبالتالي يندمج هؤلاء في المسيرة السياسية والاجتماعية للشعب الجزائري آنذاك.

فالطفل (أحمد) الذي يمتدح السارد ذكاءه، يعرف كيف يتحايل على المشاكل، ويكتسب صداقة كل الأطفال ويوافق بين أمزجتهم، بل إنه استطاع أن يحسم الصراع الدائر بين أطفال الجانب العلوي من الحي وأطفال الجانب السفلي منه ((ولولاه لاستمرت المعركة التي دارت قبل ثلاثة أشهر بين الجانبين من أجل خذروف.))([4])

---

[1] - بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية، ص 76.
[2]-رواية طيور في الظهيرة، ص 21.
[3] - المصدر السابق، ص22.
[4]- رواية طيور في الظهيرة ، ص35.

بل إن ذكاءه قاده إلى التفاهم والتعايش حتى مع ألدّ أعداء الأطفال في الحي، فهو ((يعرف كيف يتصرف حتى مع المالطي))([1]) والد روني الشرس والمعادي للأطفال ولكل ما هو عربي؛ فقد يعيب هذا الأخير على (أحمد) مصاحبته لأطفال الحي لكن ((لن يبلغ به الأمر إلى حدّ أن يكيل له ركلة، أو صفعة))([2]) كما يفعل، عادة، مع الأطفال الآخرين. وقد اعترف بذكائه حتى العسكري الأسمر طويل القامة، الذي التقى به الأطفال ذات صباح وهو نازل من الربوة بخطو وئيد([3]) وسأل (مراد) عن كيفية تعلمه الأناشيد، إلا أن هذا الأخير ارتبك ولم يحر جوابا؛ وجاءه الرد من (أحمد) الذي قال له برباطة جأش، ودون تلعثم أنه ((تعلم الأناشيد في المدرسة كغيره من الأطفال.))([4])

وتتأكد صفة الذكاء، أيضا، في الطفل (محمد الصغير)؛ فعلى الرغم من أن أسرته تعيش تفككا حادا أثر على مزاجه، وغياب والده وإحساسه بذلك، وأنه لم يتلق من العلم إلا النزر القليل، إلا أنه كان يصرّ على تحقيق مشروع بناء "راديو جالينه" متحديا بذلك (جورجو) المالطي الذي كان يسعى إلى الهدف نفسه. لقد كان (مراد) يعرف الشيء الكثير عن ذكاء صاحبه، وأنه يفهم مسائل كثيرة في شؤون الكهرباء.([5]) وينعقد الأمل في المستقبل على مثل هذا الطفل الذي لم ينجح أبواه في أن يحافظا على علاقتهما، وأن يساهما في استقرارها وتطويرها، لكنه ينجح في تحقيق المشروع الذي طالما راود خياله الصغير ونجح فيما لم ينجح فيه من هم أكبر منه سنا ومعرفة.

وتبدو صورة الطفل فاعلة لتحقيق حلمه؛ فهو يكدّ ويجدّ من أجل إيجاد عمل يستعين به على الفاقة والعوز يعيل به نفسه ووالدته، فيمارس أعمالا تفوق في الغالب، قدراته وطاقاته الجسدية، تحز في نفسه ويشعربوطأتها أكثر إذا ما كانت لدى المعمر، وهو حين يستشعر معاناة مجتمعه ينصهر في قضيته العادلة ويتفاعل معها إلى حدّ

---

[1] - المصدر السابق، ص 35.
[2] - انفسه،، ص3 6.
[3] - نفسه، ص94.
[4] - نفسه، ص 96.
[5] - رواية البزاة، ص44.

الذوبان، فيشارك حينئذ في مسائل قد تتجاوز إدراكه؛ كالتعرف على حياة المجاهدين وتقصي أخبارهم والحلم بالمشاركة في الأعمال الفدائية.

ولا يختلف (دحمان) ذو الخامسة عشر عاما عنه في ذلك؛ فالسارد لا ينفي إعجابه بإصراره وعناده من أجل الحصول على المال الذي اشترى به زورق الصيد من أحد البحارة الإيطاليين، والذي أطلق عليه اسم "سلطانة"، وقد أظهر حذقا ومهارة في أداء عمله، كما تفوق على جماعة المقامرين في الغابة وتخلص منهم بطريقة ذكية ((وها أنت، يا خويا دحمان، تسترق النظر إلى أفراد العصابة حواليك لكي تقرأ ما يجول في نفوسهم. وتطلب من أحدهم أن يأخذ مكانك ريثما تذهب لتقضي حاجتك. آه، أيها الخبيث الماكر. انزلقت وراء شجرة من أشجار الصنوبر، أجلت ناظريك يمنة ويسرة ثم أطلقت العنان لساقيك. رحت تطير طيرانا.([1]) وفي مقطع سردي آخر((لقد أبصرت بالزورق يتحرك قدامك، ينتظرك لتمتلكه امتلاكا وأنت لا تكاد تتجاوز الخامسة عشرة عاما.))([2]) ((وجاءتك الأخبار بأن أفراد العصابة سألوا عنك وامتدحوا شطارتك. وكان من حسن حظك أن الحرب العالمية انتهت وغادر العساكر الأمريكيون أرباض الجزائر العاصمة وإلا لكانوا بحثوا عنك للانتقام منك...أمضيت أياما دون أن تغادر الدار. رحت تحسب ما ربحته من مال، وتعاود الحساب، وتنظر إلى الساعة في يدك وتنفجر ضحكا.))([3]) حتى إن البحار الإيطالي لم يصدق ما كان يراه ((عندما أبصر بك تستخرج المبلغ المالي من كيس صغير مصنوع من الكتان وقد عقدته من فتحته على طريقة العجائز. كيف يمكن لفتى يافع لا يتجاوز خمسة عشر عاما إلا بقليل أن يمتلك ذلك المبلغ المالي في وقت ما زال الناس يموتون فيه جوعا ويعانون آثار الحرب العالمية الثانية المدمرة؟))([4]) ولعل تشبث الطفل بامتلاك الزورق كونه وسيلة رزق، لكنه

---

[1] - رواية خويا دحمان، ص41.
[2] - المصدر السابق، ص 41.
[3] - نفسه، ص42.
[4] - نفسه، ص 42.

كان أيضا، أداة نضال ومقاومة ستتأكد مع تطور عمر الشخصية وازدياد إدراكها وتبلوروعيها وانتمائها.

لقد سعى الكاتب إلى إبراز هذه الصورة النفسية والذهنية للطفل ليبيّن عمق الأحاسيس التي كان يعيشها أطفال الروايات وأطفال الجزائر بصفة عامة، في مرحلة حرجة من تاريخ البلاد؛ مرحلة اتسمت بمعاناة هذه الفئة من الفقر والخوف والحرب، ومن تسلط الكبار، ووضعتهم في مواجهات صعبة وعنيفة مع أنفسهم ومع الآخرين، كما عانوا من تصرفات السلطات الاستعمارية التي أطبقت على حياة الجزائريين بكل شرائحهم الاجتماعية ما جعل السارد يتساءل عن الطريقة التي اتبعها الطفل في التحدي وبلوغ الهدف. ((عليك يا خويا دحمان أن تعترف بأنك رجل عنيد حقا. فلا حيلة تنفع معك. بل إن بعض الناس ما زالوا يتساءلون عن الطريقة التي تعلمت بها فنون الصيد البحري. حقا، تعلمت القراءة والكتابة، وأتقنت طرائق الصيد في البحر، ولكن، كيف أمكن ذلك، يا صاحب الرأس العنيد؟))([1])

ويعدّ الخوف وما ينتج عنه من اضطرابات من أهم المظاهر الانفعالية عند الأطفال، والمخاوف إذا كانت طبيعية فإنها تحقق وظيفة صحية. أما إذا كانت غير ذلك فإنها تؤثر سلبا على شخصية الطفل وتعمل على عرقلة عملية غرس الاستقلالية لديه. وتتأكد اضطرابات الشعور بالخوف وتزداد حدة في أوقات الحروب، فالمشاكل تقوى وتشتد ويكون وقعها على الأطفال قويا ومدمرا، ولعل أبسطها أو أقلها التصرفات التي لا يمكن السيطرة عليها والتي تقيد حركتهم التلقائية وتحجر على حريتهم، فيصيبهم ضيق شديد مرده الشعور بالخوف من مصدر خطر مجهول أو غامض، ينعكس آثاره سلبا على مظهرهم الخارجي والنفسي، وعلى حياتهم بصفة عامة. وقد يظهر أثرها المباشر

[1] - رواية خويا دحمان، ص 51.

عليهم في شكل ((تصرفات عدوانية صارخة لا يمكن السيطرة عليها وهي تصرفات تكمن جذورها أصلا فيما تتعرض له حركة الطفل التلقائية من تقييد وحجر.))([1])

فقد أحس الطفل (مراد) بالرعب يجتاحه وهو يشاهد العسكري الفرنسي صاحب النظارات البيضاء، ينظر إليه نظرة استشف منها الطفل حقدا دفينا. لذلك اجتاحت صورة العسكري خياله ولم تغادره طيلة اليوم حتى إنه لم يستطع الخروج من البيت للعب مع رفاقه. تخيله ((يهجم على الديار، ويخنق الأطفال))([2]) وتصوره ((يشحذ سكينا كبيرا كذلك السكين الذي يذبحون به كبش العيد كل سنة.))([3]) إن حالة الخوف والرعب التي سيطرت على الطفل، جعلته لا يشعر بالحاجة إلى ممارسة ألعابه المفضلة خارج أسوار البيت الذي صار يشكل ملاذه الآمن من الخطر المحدق به.

وقد أدركت الشخصية الرئيسية (الطفل) الفارق بين عالمها والعالم الآخر المغاير الذي تمثله في الحي فئة الأوروبيين. فقارئ رواية (طيور في الظهيرة) أو (البزاة) أو(خويا دحمان) يلمس فرقا واضحا بين هؤلاء وبين المجتمع والبيئة التي يعيش فيها الطفل الجزائري. ولهذه المقارنة دور كبير في إبراز الملامح النفسية المختلفة للفئتين. فالفئة التي تنتمي إليها الشخصية الرئيسية وغيرها من الأطفال فئة ضعيفة الحال لا تهتم بمظهرها، ولا تأبه بالكماليات ولا تسعى إلى رفاهة العيش، إنما هي فئة تشقى وتتعب وتتألم وتسعى إلى حريتها. ندرك ذلك من المقارنات التي يقيمها السارد بين مختلف الشخصيات من الجانبين.

إن إعلان الثورة على التعاليم العتيقة كان من أبرز تأثيرات الحرب على الأطفال. فقد كانت الحرب بالنسبة إليهم مفترق طرق ومحطة هامة للمراجعة وإعادة النظر، أدت إلى كسر العديد من الحواجز النفسية لديهم، وبدأت مرحلة جديدة من فهم الذات والتعبير

---

[1] - فاني نشابة، ((بعض آثار الحرب على أطفال لبنان))، صبيحة فارس وآخرون، الاتجاهات الجديدة في ثقافة الطفل (د. ط؛ بيروت: النادي الثقافي العربي، 1978)، ص49.

[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص 49.

[3] - المصدر السابق، ص49.

عنها، وتجسدت في قيمة الشجاعة التي أصبحت سمة من سمات هذه الشخصيات التي ستتجلى في مواقف عديدة كتحدي (دحمان)، الذي كان يبلغ من العمر آنذاك ثمانية عشر عاما، أحد المهربين في الثلاثين، حين احتدم عراك بينهما سببه اتهام الطفل بأنه مجرد خادم عند الإيطاليين والإسبان، وأنه عميل للشرطة الفرنسية، ينقل إليهم الأخبار ما سبب له ندبة غائرة في رأسه.([1])

ترتسم صورة الشخصية/الطفل في هذه الروايات عبر ملامح نفسية اهتم الكاتب اهتماما بالغا بتحديدها ليتوضح الكون العاطفي والأحاسيس المتناقضة التي كان الطفل/البطل يعيشها هو وأقرانه داخل الأسرة وداخل مجتمعه؛ بين الحي بأزقته وشوارعه والغابة والبحر. فالكاتب لم يغامر بأن يجعل (مراد) مثلا، بطلا ثوريا كامل القسمات، ولكن على العكس من ذلك، أراده أن يكون تطوريا، ينمو مع نمو الأحداث، فلا ينفصل جوهرالتجربة الذاتية عن التجربة النضالية الكلية.([2])لقد مكننا تتبع القرائن النصية من رسم طبيعة هؤلاء الأطفال وميولاتهم؛ فشدت انتباهنا العديد من المميزات والانفعالات كالخجل والذكاء ورهافة الحس والكبرياء والبراءة والسذاجة والاندفاع والثورة والمشاغبة وحب المغامرة والمعرفة، ولكن، أيضا، الخوف الذي، به، يتوطد العالم الطفولي والروائي في هذه الأعمال الفنية.

3-البعد الاجتماعي:

يعد البعد الاجتماعي من الأبعاد المهمة التي تسهم مساهمة فعلية في تصوير الشخصية القصصية، ويشمل ظروف الشخصية الاجتماعية من حيث مركزها ومستواها المادي والثقافي والبيئة التي تنتمي إليها، وأثر ذلك في سلوكها وتصرفاتها. فللبيئة والطبيعة دورهما في نحت شخصية الفرد وطباعه وسلوكه وقد اتضحت هذه الجوانب في

---

[1] - خويا دحمان، ص 52.

[2] - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 410.

روايات بقطاش. واختلفت الصورة الاجتماعية للطفل باختلاف الطبقة التي ينتمي إليها، والتي من خلالها يمكن دراسته والوقوف على خصائصه.

فلو تأملنا الصورة الاجتماعية للطفل، في هذه الروايات فإننا نلاحظ أن بقطاش قد رسمها بدقة وعناية، مبرزا الفقر الروحي والعاطفي الذي يعيشه الطفل والذي يلون وضعيته الاجتماعية بألوان من القهر والقمع طبع حياته، فغدا خاضعا منكسر النفس، وظهرت مخبآت نفسه بارزة على ملامح وجهه بما يكشف إحساس الكاتب العميق بمعاناة الأطفال. لقد تعمد المؤلف التنويع في تقديم صورة الطفل الاجتماعية لكي يبرز أنه رغم اختلافها وتنوعها فإنها تبقى قائمة على أساس ممارسة سلطة القمع من أطراف عدة، تسهم في حرمانه من حقه الطبيعي في التمتع بحريته وعيش طفولته على الوجه الذي يبتغيه.

وترتسم في رواية (طيور في الظهيرة) صورة من صور القمع داخل مؤسسة الأسرة حين رصد الكاتب برؤية فنية تجربة الذهاب إلى البحر، التي خاضها الأطفال في فصل الصيف، والتي لم تلق ترحيبا من طرف الأولياء، وما انجرّ عنها من تهديدات ((بالضرب والحبس.))([1]) فقد كانوا يقومون بتفحص أبنائهم فيكشفون عن أجسادهم ((والويل كل الويل إن هم تذوقوا جانبا من بشراتهم ووجدوا فيها طعم الملح.))([2])

إن هذا النموذج التربوي الذي يقدمه المؤلف يدلّ على مهارة وأصالة الكاتب الذي عكس النظرة السائدة في التعامل مع الأطفال وممارسة السلطة عليهم وتوجيه اختياراتهم، وقمع تصرفاتهم العفوية منها والمقصودة، منذ خطواتهم الأولى داخل المجتمع مما قد يقضي على إمكانياتهم الذهنية والإبداعية ويسهم في تنميط التكوين السيكولوجي الفردي والجمعي الخاضع والمستكين.

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص16.
[2] - المصدر السابق، ص16.

فالتربية في المجتمع التقليدي منظومة شاملة ومتكاملة ترافق الإنسان منذ ولادته، وتهدف إلى تعويد الفرد على نمط معين من القيم والمبادئ وتظهر في اكتسابه طرق التصرف الاجتماعي المتواضع عليها داخل المجموعة. وهي مهمة الأبوين بالدرجة الأولى وتعني عملية تعلم لأنماط سلوكية مختلفة. فوجود المجتمعات الإنسانية وبقاؤها واستمرارها كان وما زال متوقفا على عملية النقل عادات العمل والتفكير والشعور من الكبار إلى الأطفال.

وتتعامل التربية في مجتمعاتنا العربية مع الطفل عن طريق التلقين لاعتقاد الوالدين الراسخ أن الموروث مقدس وأن الطفل مجبر وليس مخيرا، على التلقي والاستجابة للموروث السائد (العادات، الأنظمة الثقافية التقليدية...)؛ فالعائلة العربية التقليدية ذات تكوين سلطوي مركزي، تتأسس على وحدة الحاجيات الاقتصادية والتعاون وعلى تكامل الأدوار؛ ولا يزال السلوك التسلطي يشكل أنموذجا تقليديا يمارس في أغلب الأحيان، عن طريق العادات والتقاليد المهيمنة على المجتمع، ويحرص هذا الأخير على غرسها وتكريسها في الأجيال الجديدة لضمان الاستمرارية والتواصل.

وهي أوضاع تربوية متوارثة ما زالت سائدة في مجتمعاتنا بشكل أو بآخر، ولا سبيل للطفل إلى التمرد عليها حتى وإن أبدى، في الغالب تذمره منها أو حاول الخروج من أطرها؛ فهي تستمد شرعيتها من نظرة قديمة في التربية كانت وما تزال وسيلة مهمة للسيطرة الاجتماعية؛ فالكبار يؤمنون بالقيم وأنماط السلوك التي يمارسونها ويرغبون دائما في أن يهيمنوا بها على بيئتهم بتكريسها والعمل على استقرارها واستمرارها ولا يتحقق ذلك إلا باكتساب الأطفال للقيم ولأنماط السلوك.

وعن طريق التحكم في سلوك الأطفال وتوجيههم الوجهة التي يرغب فيها الكبار تتحقق لهم السيطرة الاجتماعية، ويعتاد الأطفال منذ صغرهم على احترام الضوابط والالتزام بتعليمات الأولياء في إطار التربية التقليدية التي تكتسي مقومات ثابتة كالتأثير والتناقل. لذلك تُعتمد ممارسات تعسفية متنوعة لإخضاع (الفرد) منذ طفولته الأولى،

كالعقاب البدني والعنف الرمزي والتحقير والسخرية والتصغير والتخجيل. وهي ممارسات تكرّس إنكار الآخر وتسعى إلى تهميشه باعتباره قيمة مماثلة لـ"الأنا" والـ"نحن" بالرغم من أن الإسلام لم يتوان عن كّف الأذى المادي عن المسلم دون تفرقة بين كبير أو صغير، وبين معاق أو سوي، وقد شمل الطلب كذلك كفّ الأذى المعنوي، المتمثل في النظرة والكلمة والإشارة في قوله تعالى: ((يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا يَسْخَرْ قَومٌ مِّن قَوْمٍ عَسَى أَن يَكُونُوا خَيْراً مِنْهُم وَلا نِسَاء مِنْ نِسَاء عَسَى أَن يَكُنَّ خَيْراً مِنْهُنَّ وَلا تَلْمِزُوا أَنفُسَكُمْ وَلا تَنَابَزُوا بالألقاب بِئْسَ الاسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الإيمَانِ وَمَن لَمْ يَتُبْ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ))([1])

ولعل هذا ما تفطن إليه الكاتب وأثاره في رواياته، فعمد إلى تناول قضية التعسف في التربية التي يمارسها الكبار في حق الصغار، وطرْحِها بشكل فني متميز من خلال إبراز صورة الاستلاب التي يعاني منها الطفل، مستغلا كل التجارب التي عرفها، ربما، في الواقع موظِفا إياها في نصوصه الروائية حتى يتمكن من عرضها بشكل دقيق، يبرز عمق الأزمة التي يعيشها الطفل في ظل مجتمع تقليدي لا يعترف بطفولته، فيكلّفه ما لا يطيق ويحرمه من اللعب، وربما، من التعلم، ويرهق طفولته الغضة بأنواع من العنف اللفظي والجسدي.

ولهذا يقدم لنا الروائي صيغة من صيغ القمع الأبوي/الأسري التي نجد لها مثيلا في روايات عربية كثيرة، ليعبر من خلالها عن واقع بغيض ما يزال مستشريا في مجتمعاتنا، وفي تربيتنا لأطفالنا بالردع والقمع، وممارسة السلطة التي تكبح الشخصية وتَعْقِلُها عن كل انطلاق يصقلها ويهذبها، بل إنها تسهم في جعلها خاضعة، خانعة، مستسلمة وغير ناضجة، ما يجعل الطفل/مراد يحدس، بحسِّه الطفولي أن المضايقات العائلية موجودة داخل كل الأسر؛ فيتوقع أن ((في كل عائلة من عائلات الحي شخصا يعكر صفو الحياة.))([2]) لذلك بدت علاقة الطفل/مراد، مثلا، بعمه واهية، قوامها الخوف

---

[1] - سورة الحجرات، الآية: 11.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص 58.

والرهبة، إذ صار الصبي يخشاه منذ أن جاء سكران إلى الدار وضربه. كما كان يتنصل من أوامر أمه باقتطاع العشب للأرانب أو شراء الحليب كل صباح، أو يتمرد عليها أو على جدته حين تطلبان منه أن لا يخرج من البيت، فيتسلل خفية، بل إنه بدأ يتمرد على كل فعل يسعى إلى تدجينه ويضعه تحت المراقبة الدائمة.

وكان يجد في صحبة (محمد الصغير) المتمرد على سلطة أمه التي كانت تضغط عليه حتى يقبل بالعمل لدى الإقطاعي العجوز وزوجته العنصرية، خلاصا له من الضغوطات التي تقع على كاهله الصغير، فقد رأى فيه ((الوسيلة التي تزيح عنه هذه الرقابة التي بدأ يعاني منها.))([1]) ويبدو الروائي واعيا بأهمية أن يعيش الأطفال طفولتهم بشكل سوي وعادي بعيدا عن القمع والاستلاب، ما يبرر توالي صور القهر بمختلف ألوانها في هذه الروايات؛ كعمل الأطفال المبكر، الذي نغّص حياة مجموعة منهم (أحمد، محمد الصغير، علي، دحمان في طفولته، والذي فكر فيه مراد حين طرد والده من عمله...)

وكان ابن خلدون قد نبه في مقدمته، إلى الضرر الذي يمكن أن ينجرّ عن التربية التعسفية، وربط بين الطبيعة الشريرة للطفل وهذه التربية غير البناءة في أول نشأته إذ يقول: ((من كان مرباه بالعسف والقهر من المتعلمين أو المماليك أو الخدم سطا به القهر والضيق على النفس في انبساطها وذهب بنشاطها ودعاه إلى الكسل وحمله على الكذب والخبث خوفا من انبساط الأيدي بالقهر عليه وعلم المكر والخديعة)) و((ينبغي للمعلم في متعلِمه والوالد في ولده أن لا يستبدوا عليهم في التأديب))([2]) لأن العنف والاستبداد نتائجه وخيمة.

لذلك، لا يجد الطفل في الرواية سبيلا لكسر حلقة القسر والقهر والخلاص من الأسْر المادي والمعنوي المفروض عليه والناتج عن عقلية أسيرة لعاداتها وتصوراتها

---

[1] - رواية البزاة، ص43.

[2] - عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، (د.ط؛ بيروت: دار العودة، د.ت)، ص449.

البالية إلا الخداع أو التمرد، أو الهروب أو الانخراط في العمل الفدائي. فقد تمكن الأطفال في رواية (طيور في الظهيرة) من وضع حدّ للسلطة الأبوية القامعة وتفادي ((كل ألوان العقاب))([1]) بفضل حيلة (مراد)؛ فكانوا يتخلصون من ملوحة ماء البحر بغسل أبدانهم عند النبع في أسفل غابة الصنوبر. ولكن تظل السمرة التي اكتسبوها من لفح الشمس أمرا محيرا، يُطْبق على آبائهم. ووجد الطفل (محمد) في بناء "راديو جالينه" متنفسا من ضغط والدته وإلحاحها المستمر على أن يعمل في ضيعة "السيد لوجندر"، أحد أقدم المعمرين، الأمر الذي كان يمقته ويجعله دائم الشقاء.

هذه المعاناة لا تقل تعاسة عن تلك التي يتعرض لها الأطفال خارج أسوار البيت؛ فهم لا يستمتعون طويلا بأوقات لعبهم وبهجته، ولا يستمدون منه ما يحتاجون إليه من طاقة لتشكيل الحياة والتوسع فيها بعيدا عن الإكراهات والضرورات، فما أيسر على الراشدين خاصة المعمرين، أن يصادروها ويعكروا صفوها كوالد (روني) الذي كان يترصد حركات الأطفال فينتهرهم أو يهددهم بإطلاق سراح كلبه الأسود الضخم إن هم لم يبتعدوا عن الزقاق وعن منزله.([2])

هذا الكلب الذي نغص على الطفل (مراد) حياته في الحي لدرجة أنه فكّر كثيرا في القضاء عليه، لكنه ما إن يجد نفسه وجها لوجه معه حتّي يطيش صوابه فيهرول في الزقاق هاربا منه. كما لا يسلم هؤلاء الأطفال من النزوات الغريبة لـ"أصحاب القبعات الحمراء" المتمركزين في الفيلا الضخمة، التي تحولت إلى مركز لمراقبة الحي وأهله، فهم ((كثيرا ما يفتحون باب الفيلا ويطلقون سراح كلابهم لمطاردة الأطفال والمارة.))([3]) وهم بتصرفاتهم الدنيئة يعلنون عن تلوث ضمائرهم بما يتنافى مع نقاء الطفولة وطهرها.

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص16.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص33.
[3] - رواية البزاة، ص 49.

ويأتي تصوير الشخصية اجتماعيا وبناؤها متوافقا مع طبيعة الطفل، فالطفل/البطل على الرغم مما يبدو من التحامه بقضايا تفوق سنه إلا أن السارد ينتبه إلى الفرق بين الوعي الطفولي ووعي الراشد. ومما يروي على لسانه في رواية (خويا دحمان) ((جاءتك الأخبار بأن الفتيان اعتزموا اقتلاع تمثال دوق أورليان القابع في قلب الساحة منذ مائة وسبعة عشر عاما... وهم يكدون من أجل الإطاحة بذلك الرمز الاستعماري العتيد وكان أن عجزوا بطبيعة الحال لأنهم افتقروا إلى العتاد المناسب لمثل ذلك العمل. وهاهم في آخر المطاف يجيئون بصناديق السردين الفارغة من أطراف المرسى ويضرمون فيها النار تحت قاعدة التمثال.))([1])

ما يجعل دحمان/الكهل يعود بذاكرته إلى صباه، وهو يعيش هذه الواقعة مع فتيان الحي يوم امتحان الشهادة الابتدائية، الذي أداه قبل عشرين سنة، ليسترجع حكايته مع فرسنجيتوريكس، فيذكره السارد بـ((فرسنجيتوريكس من نوع آخر ومن عهد آخر ما زال واقفا قبالتك يتحداك ويتحدى الجزائر كلها. من يدري لعلك كنت الوحيد من بين أولئك الفتيان كلهم على تلك المعرفة العميقة بتاريخ دوق أورليان على وجه التحديد...))([2])

ولا ينسى المؤلف أن أبطاله في واقع الأمر، لم يتجاوزوا العاشرة من أعمارهم إلا ببضع سنوات؛ لذلك نجده يفسح مجالا لهم واسعا للعب واللهو عبْر صفحات رواياته، خاصة روايتي: (طيور في الظهيرة) و(البزاة) فلا شك أنه أدرك أن اللعب قيمة ترويحية ضرورية للطفل، تسهم في بناء ذاتيته وتحقق توافقه النفسي والاجتماعي، وتغني تمثلاته الذهنية عن العالم والأشياء من حوله.([3])

---

[1] - رواية خويا دحمان، ص 99.
[2] - المصدر السابق، ص 100.
[3] - أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب، ص 122.

فحينما تُذكر الطفولة يقترن بذكرها اللعب الذي هو ديدن الأطفال في كل زمان ومكان. وقد ((اعتبره علماء التربية والاجتماعيون المدرسة الاجتماعية الأولى التي تشكل شخصية الطفل وتقدمه تقديما لائقا إلى الحياة، ويمكن أن يتعلم الطفل من الألعاب الجماعية ما قد لا يتعلمه في البيت أو المدرسة. فاللعب بالنسبة للطفل ((فرصة لصياغة عالم يوافق رغبته، عالم يتصرف فيه كما يشاء))([1]) دون رقيب أو حواجز تعيق انطلاقه، به تتسع الحياة ومن خلاله يتكشف الواقع، وتتهذب العلاقة بالكائنات والأشياء.

لكن همومهم الخاصة ومخاوفهم وأحزانهم الطفولية لا تلبث أن تطفو فوق غيرها من الأحاسيس في روايات المدونة، حتى في أجمل لحظات اللهو((ظل مراد حائرا لأنه لا يزال يعتقد بأن المجاهدين يوجدون في أعالي الجبال لا في المدن))([2]) ويطنب السارد في وصف إحساس الخوف الذي يعتريه وهو يتخيل عساكر الاستعمار، بمعية الجنود السنغاليين، يبحثون عن الأطفال في بيوت الحي ويقتادونهم عنوة إلى المدرسة. فمجرد تخيل ذلك يبعث فيه مشاعر الرعب والهلع ويجعله يعيش أوقاتا عصيبة ؛ لذلك أحسّ ((بقشعريرة الخوف تعتريه دفعة واحدة، وبنوع من الجفاف في حلقه... وبدأت رجلاه ترتجفان، وأحس بحلقه يزداد جفافا، حتى أنه ما عاد يقوى على التنفس))([3])؛ وأحس بِوَخْزة في صدره حينما أبصر بالشاحنة العسكرية تأخذ مصطفى أخ جمال وحدس أنهم ((أخذوا الأخ الأصغر لكي يستنطقوه، هذه هي عادتهم منذ أن بدأت الحرب تشتد.))([4])

ويبرز ضعفه الطفولي، الذي يجعله غير قادر على مواجهة مواقف عديدة منها: أنه كان دائم التهرب من صديقته الصغيرة، التي تجتاح تفكيره في أحيان كثيرة ويشعر نحوها بمشاعر رقيقة، كما أنه لم يفصح عن رأيه في قضية البنت الغجرية خوفا

---

[1] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص 26.
[3] - المصدر السابق، ص76-77.
[4] - نفسه، ص 47.

من أن يلومه أهل الحي؛ إذ كان له رأي يخالف نظرتهم إلى هذه الحادثة. كما يظهر اضطرابه إثر حادثة سرقة حبة الجوز الهندي رفقة أحد الأطفال.

إن القمع الذي يحسه هؤلاء الأطفال لا يعادله إلا القمع المتعلّق بالفقر باعتباره حالة اجتماعية مهيمنة على أجواء هذه الروايات، يتعايش معها الأطفال، في أسرهم وفي أزقة حيّهم البسيط، في الجزء الأول من رواية (طيور في الظهيرة). إلا أن هذا الشبح المخيف يُطِلُّ بقوة ووضوح في رواية (البزاة) لتشمل الحاجة معظم الأسر، ومنها أسرة الطفل/البطل، التي لم تشعر بوخز الحاجة إلا بعد أن طرد الأب من عمله. وهي المسألة التي أرّقت الطفل (مراد) ولم يجد لها حلا إلا بدخول سوق العمل ((لاكتساب قوته بيديه مثل ما يفعل محمد الصغير وعدد من الأطفال الذين يعرفهم.))([1])

وكان من تبعات الفقر أن تغيّرت طباع الطفل (أحمد) المعروف بهدوئه وسعة حيلته؛ فبدا مهموما منطويا على نفسه، بعد أن ((وبخه والده على تصرفاته وأمره بالبحث عن عمل))([2]) حين أُخرج من المدرسة، في الموسم الماضي، بسبب بلوغه الأربعة عشر عاما ولم يعد ((من حقه أن يبقى في الحي بلا عمل ولا دراسة.)) ([3]) أما غريمه علي، منافسه في حب البنت فتيحة فقد ((بدأ العمل فعلا مع خاله، وسوف يستمر فيه لأنه يريد مساعدة أمه التي تعمل عند إحدى العائلات الأوروبية في أعلى المدينة.))([4])

فالطفل في مثل هذه البيئة التي ينتشر فيها الفقر والجهل والتخلف ويقلّ الوعي بأهمية التعليم، سرعان ما يقفز على طفولته لينخرط في الحياة الاجتماعية والاقتصادية، في سن مبكرة، فيُجبر على العمل أو على الأقل، تعلم حرفة يعيل بها نفسه وأسرته. وحتى تعلم الحِرف لم يكن أمرا متاحا دائما للجزائريين، بل إنها تكاد تكون حكرا على

---

[1] - رواية البزاة، ص38.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص20.
[3] - المصدر السابق، ص20.

[4] نفسه ص74.

الفرنسيين والأوربيين. فـ((الأبواب كلها كانت مقفلة أو هي ما كانت مفتوحة إلا أمام الفرنسيين وأبنائهم والقلة القليلة من إخوتك الجزائريين.))([1])

وتتوضح صورة الفقر الذي اكتسح المجتمع، في قول السارد يذكر بطل روايته: ((خليج الجزائر كله كان قدامك يناديك من أجل أن تحصل على قوتك وقوت والدتك وأختك، وكان رفاقك قد أدركوا اللعبة منذ البداية فانزرعوا في أطراف المدينة بصناديقهم الصغيرة من أجل مسح أحذية العساكر الأمريكيين وغيرهم.))([2]) وتبدو صورة الفقركئيبة قاتمة والسارد يصف دخول والد دحمان سجن لامبيز.((فقبل أن يُقذف به داخل ذلك السجن اللعين، أبصر بالعديد من الناس من أطفال ورجال ونساء واقفين على جانبي الطريق. كل واحد منهم يترجاه ...يا عمي، يا عمي، أعطني ثيابك. فأنت داخل إلى لامبيز)) ويأتي تعليق السارد بأنها ((كانت حقا أعوام بؤس وشقاء.))([3]) مشيرا إلى الحاجة التي اكتسحت كل الناس في حين أن مرحلة الطفولة تفترض أن يحيا الأطفال في كنف الأسرة، يتلقون منها الرعاية والحماية والشعور بالأمان، إلى أن يصلوا مرحلة الرشد، التي يستطيعون فيها العمل والاعتماد على النفس.

كان هذا حال الطفل (محمد الصغير)؛ فقد تنبّه (مراد) إلى غيابه عن حلقة اللعب، التي تنطلق في الصباح الباكر، وخمّن أنه ذهب للبحث عن عمل.([4]) ونلتقي به في(البزاة) وقد ظهر الهمّ على ملامحه وما تزال حيرة البحث عن عمل تؤرقه، وهي حيرة، كما يقول السارد: ((لا صلة لها بعوالم الطفولة.)) فقد طرد من معمل تعليب الجزر في (حي باب الواد)، بعد أن فاجأه رب العمل، وهو يضع الجزر الملطّخ بالطين في الصناديق، دون تنظيفه.([5]) كما كانت بداية عمل بطل رواية (خويا دحمان) في البحر صعبة وعسيرة. لذلك، يخاطبه السارد قائلا: ((كنت ما تزال صغير السن.

---

[1] - رواية خويا دحمان، ص33.
[2] - المصدر السابق، ص 33.
[3] - نفسه، ص 26.
[4] - رواية طيور في الظهيرة، ص23.
[5] - رواية البزاة، ص11-13.

عضلاتك بدأت تتقوى لكنها ما كانت مفتولة بما فيه الكفاية. والشعر لم ينبت في أطراف وجهك. وما كان البحر عالما سهلا كما تعرف. الصراع فيه على أشده، ذلك لأن انتزاع العيش منه أمر بالغ الصعوبة))([1])

ورغم الرغبة في الاندماج في عالم الكبار التي سيطرت على بعضهم، إلا أن سمة البراءة والسذاجة وما يستتبعهما من افتقار إلى الحُنكة لا تلبث أن تعلن عن نفسها في كل مرة، في مواقف هذه الشخصيات وسلوكاتها، ليظهر فيها البعد الطفولي. فحين سأل (مراد) صديقه (محمد الصغير) عن تلك الصفرة الغريبة التي تعلو وجهه، أبصر الدمع يَطْفِر من عينيه بعد أن يلتمع للحظة، ثم يغيض في محجريهما، كأنه يترفع عن البكاء. ويرفع نظره إلى الجبل المقابل متنهدا ثم يطأطئ رأسه خجلا مما يريد قوله: ((إنني لم آكل شيئا منذ صباح أمس.))([2])

هذه المعاناة لم تمنع ظهور بعض التصرفات الصبيانية؛ فبعض الأفعال الطائشة التي تقوم بها جماعة الأطفال في الرواية تعبر عن صغر سنهم، وعن سذاجتهم بالرغم من مظاهر الوعي المبكر البادية عليهم. فالطفل (مراد) يشعر بشيء يتغير في أعماقه عندما اجتاحت العساكر الحي خلال أيام الإضراب الثمانية. فـ((قرر أن يكون أول طفل يتصل بالعساكر السنغاليين إن كانوا سنغاليين حقا... إنه يريد أن يثبت لنفسه أنه عالم واحد لا جملة عوالم لا يربط بينها أي شيء حقا... إنه طفل في الثانية عشرة ولكنه مسؤول كأي رجل من رجال الحي عن مصير النسوة الثلاثة في الدار.))([3]) فهو لا يريد لأفكاره أن ((تمجد الحرب والثورة وأفعاله تنم عن اضطراب عميق.))([4]) ويتوقف الطفل/دحمان عند كلام والده وهو يغادر المنزل للعمل، يوصيه برعاية الأسرة في غيابه ((من يدري، فلعله كان يعول عليك في الاضطلاع بشؤون الأسرة.))([5])

---

[1] - رواية خويا دحمان، ص 36.
[2] - المصدر السابق، ص 41.
[3] - رواية البزاة، ص 222.
[4] - المصدر السابق، صر 222.
[5] - رواية خويا دحمان، ص 21.

إلا أنهم كانوا لا يتوانون عن القيام ببعض التصرفات الطائشة كإثارة الفتاة المريضة (خيرة طواوه)، التي قلما تنجو من مضايقاتهم وعبثهم([1])، أو سرقة حبة من الجوز الهندي، من صاحب الحانوت الواقع في الجانب الآخر، من الحي بالرغم من إدراكهم قبح هذه الأفعال، وإن كان بعضهم يندم على ذلك. كالطفل (مراد) الذي انتابه شعور قوي بالحرج والندم بعد أن اشترك في عملية سرقة حبة الجوز، واعتراه إحساس بالقرف، إلى درجة أنه كان ((يريد أن يتقيأ عملية السرقة كلها، أن ينساها تماما.) لذلك نظر ((نظرة اشمئزاز نحو أرزقي وهو يقسم في أعماقه بألا يتناول شيئا من حبة الجوز.))([2])

وينسى الأطفال، في غمرة اللعب، أحزانهم وتعاستهم بل والتأنيب الذي ينتظرهم في البيت إذا ما هم امتنعوا عن القيام ببعض الأعمال اليومية البغيضة إليهم.([3]) ومثل هذه التصرفات مردها رغبة الأطفال، أحيانا، في مخالفة أوامر الكبار وتعليماتهم وما يرونه حقا وصوابا وإصرارهم على إثبات وجودهم، ما يجعلهم ميالين إلى المغامرة، حريصين على مخالفة المألوف، ومن هنا فإن كل ممنوع بالنسبة إليهم، مرغوب فيه ويكفي أن يشعروا بأن هناك من ينهرهم وينهاهم عن فعل ما حتى يصبحوا أشد رغبة في القيام به.

لقد زاد من حدة الفقر وشظف العيش الذي يعاني منه، الأطفال أبطال الروايات وأطفال الجزائر بعامة، أنهم كانوا مدركين أن مصدر بؤسهم إنما هي سياسة الاستعمار. لقد عانى هؤلاء الأطفال من إحساس الكراهية والازدراء التي كانت تميز تصرفات المستعمرين تجاههم، بالإضافة إلى الشعور بالخوف، الذي كان رفيقهم الدائم في كل تحركاتهم عبر الحي، متنفسهم الوحيد، بعيدا عن ضغط الديار والكبار. فمراد

---

[1] - روايةطيور في الظهيرة ، ص46.
[2]- المصدر السابق، ص104. وانظر أيضا، 107.
[3] - نفسه، ص 23. وانظر، ص 26.

أحس بالغيظ يأكل قلبه حينما سمع والد روني ((ينتهره ويصفه باللقيط.))([1])، لقد سئم من تحرشاته به وبأطفال الحي. فقلما يمر من هناك ولا يجده واقفا يترصده. وشعر ذات يوم بغُصّة في حلقه حينما شاهد إحدى المعلمات تحادث زميلتها وهي تنظر ناحية الأطفال شامخة بأنفها، مشيرة إليهم باحتقار.([2]) و كلما رأى المرأة الواقفة بشباك الكنيسة ترقبه.

لقد خلفت هذه الأوضاع الصعبة ألما في نفوس أطفال الروايات الذين خضعوا لسلطة الفقر، وما تستدعيه من عناء البحث عن عمل لإعانة أسرهم، وسط مجتمع يميل إلى التفكك التدريجي جراء ما سُلط عليه من بؤس وقهر وظلم وقمع. فكان البحث عن عمل يقتاتون منه هم وعائلاتهم بغيتهم الأولى والأخيرة. ففي رواية (خويا دحمان) يصّر الطفل على شراء زورق من أحد الإيطاليين، يعمل عليه ويمكنه من الحصول على المال لمداواة والدته التي لم تتجاوز الثلاثين لكن الهمّ نال منها، فأصيبت بضغط الدم وانفجر عرق في دماغها.([3])

تأتي صورة الجزائري في عين المستعمر الغاصب، في روايات بقطاش مشوهة، تنم عن ازدرائه وحقده، نابعة من نظرة استعلائية (فوقية) تحاول إلصاق كل الصفات السلبية والقبيحة بالآخر الدوني. فالإسباني نوربير يجهر بكراهيته للعرب، فـ((إذا كره شخصا ما أعرب له عن كراهيته)) فـ((الأطفال الذين يحبهم مثلا يعملون عنده في شؤون الميكانيك.)) أما الذين ينفر منهم ((فيصب عليهم غضبه دون سابق إنذار.))([4]) وهو يكره (مراد) لأنه تجرأ ذات يوم، وعبر الحي على دراجة، وهو يضغط على ناقوسها بصورة مستمرة، ما أفسد عليه قيلولته.([5]) أما زوجة السيد (لوجندر) فقد وصفت زوجها

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص74.
[2] - المصدر السابق، ص65.
[3] - رواية خويا دحمان، ص 28.
[4] - المصدر السابق، ص55.
[5]- نفسه، الصفحة نفسها.

بالغباء وقالت: ((إن عليه أن يعرف أن هؤلاء الناس الذين أفسح لهم مجالا للسكن في أعلى الحقل لا يعرفون الجميل أبدا ويستحيل أن يعرفوه...))([1])

وتتأكد عنصرية المستعمر في تصرفات عساكره مع الأطفال ومع سكان الحي عامة، ففي مقطع سردي ((ثم إنه أبصر بجمع من العساكر يوقفون أحد المارة، وبواحد منهم يصوب كعب بندقيته إلى بطنه ويتبعه بركلة قوية على وجهه فتتطاير نظارات ذلك المسكين وينطرح أرضا وهو لا يدري من أين نزلت عليه المصيبة. توقف مراد في منتصف الطريق واستعد للهروب، غير أن واحدا من العساكر أشار إليه بسبابته أن يتقدم نحوه، لكنه ظل جامدا في وقفته لا يقوى على التقدم ولا على التأخر. وسرعان ما اندفع العسكري نحوه وهو يقذفه بأقذع السباب، ويشده من أذنه بكل قسوة وسحبه. فانطلقت من مراد صرخة حادة من جراء الألم وأحس بأن أذنه تنسلخ شيئا فشيئا ويسيل منها الدم.))([2]) ولم تتوقف معاناته عند هذا الحدّ بل ((إن العسكري سأله: <<أين هو؟ ألم تره؟>>. وقع السؤال وقعا غريبا على مسمعيه، غير أنه ظل صامتا يرتعد من الخوف ويحاول في ذات الوقت أن يفهم مغزى السؤال. وعندما لاحظ العسكري تردده، صفعه صفعة قوية، ثم ضربه بجمع يده على جانب من رقبته فوقع مراد أرضا وهو يصرخ دون أن تجد الدموع طريقها إلى عينيه...))([3]) وتتأكد هذه العنصرية في طرد والد مراد من العمل بسبب حقد أحد البحارة الإيطاليين الذين يعمل معهم والذي يكن للعرب كرها شديدا.([4])

اختلفت الصورة الاجتماعية للطفل في روايات بقطاش باختلاف انتمائه، فمن خلالها يمكن دراسته والوقوف على خصائصه. وإن تعمّد الكاتب التنويع في تقديم هذه

---

[1] - رواية البزاة، ص 140.
[2] - رواية البزاة، ص 77.
[3] - المصدر السابق، ص 77.
[4] - انظر نفسه، ص33-34.

الصورة الاجتماعية لكنها، في معظمها، تبدو محكومة بسلطة الفقر والجهل وممارسة السلطة والقمع.

4-البعد الثقافي:

كما تنوعت صورة الطفل جسديا وذهنيا واجتماعيا تنوعت، أيضا، ثقافيا في روايات بقطاش بحسب وعي كل شخصية؛ فيتبدى الطفل الساذج سلبي التفكير أو ذو الوعي المحدود، غير المدرك لما يدور حوله في شخصية ابن الجيران (أرزقي)، الذي كان مراد يشمئز من ملاحظاته، التي غالبا ما تكون في غير محلها، ومن كلامه غير الواضح؛ فقد ((كان ألثغ يقلب معظم الحروف في لسانه، ولا يكاد يفهمه إلا الذين عاشوا معه فترة طويلة))([1]) ومراد لا ينتظر منه أكثر من ذلك لعجزه الفكري. فـ((لم يكن يبدو عليه أنه فهم شيئا كثيرا من الخطباء في المقبرة، فقد أبصر به مراد وهو يتناول قطعة من الجوز الهندي ليمضغها في لذة كأن شيئا لم يحدث)) ما جعل الطفل (مراد) يقول في نفسه: ((اللعين إنه لا يعرف سوى الأكل والضرب!))([2]) أما الطفل (أمقران) فكان معروفا بنسج الأكاذيب حول مسائل لا تدور بخلد الأطفال، ومن هنا كانت علاقته بهم واهية، تقوم على التسلّي بالاستماع إلى أكاذيبه، التي لا يصدقها الأطفال؛ فقد زعم ذات مرة أن ((النفير الذي تصدره الباخرة قبيل مغادرتها الميناء ليس إلا نهيق حمار))([3]) وقد جسد بقطاش هذه الصورة الثقافية بأسلوب سلس يدل على براعته في التصوير والكتابة، لذلك تؤدي هذه الشخصيات أدوارا ثانوية في الرواية.

وارتبط الوعي بأطفال آخرين، وساهم في تحديد مصير الشخصية ومآلها. فبرزت صورة الطفل، الواعي، المتمرد، الذي يجمع بين الوعي والحكمة والإرادة الفاعلة كالطفل (محمد الصغير) الذي تمكن بفضل عزيمته وإصراره وذكائه وبمساعدة صديقه (مراد)

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص104.
[2] - طيور في الظهيرة، ص112.
[3] - المصدر السابق، ص 45.

من صنع راديو بأدوات بسيطة، هي عبارة عن لوحة خشبية وبضعة مسامير وأسلاك. وإن وعي (مراد) المبكر وفطنته مكّناه من خلق إرادة قوية داخلية، جعلته يتمكن من كسر كل القيود، فينفذ من سجن الجهل ليحلم بالالتحاق بحياة الحرية في أحضان الجبل وبين المجاهدين، الذين شغلوا تفكيره وقد وعى مبكرا أهمية ما كانوا يقدمونه للوطن وللقضية الكبرى من تضحيات. ((تذكر في تلك اللحظة المجاهدين. فوجد نفسه يتساءل كيف يقضون لياليهم. تخيلهم وهم ينامون في مغارات واسعة ولكنها دافئة. حاول أن يرسم لهم أفضل صورة ممكنة في ذهنه... وتمنى أن لو كان في تلك اللحظة بينهم ولو لبضع دقائق. أما الأمر الذي ظل يحيره فهو كيف تكون وجوه المجاهدين؟ هل هي مشابهة للوجوه التي يراها صباح مساء؟ مستحيل أن تكون كذلك! وجوه المجاهدين شيء لا يستطيع تفسيره، إنه متيقن بأن وجوههم مغايرة لوجوه البشر الآخرين. وحتى لو حدث وأبصر بواحد منهم أمامه فإنه لن يتخلى عن الصورة التي يكون قد رسمها عنه من قبل...))([1])

يعلن البعد الثقافي عن نفسه في هذه الشخصية فهو رمز الثقافة العربية الإسلامية، التي تواجه مستعمرا يصرّ على استكمال سيطرته المادية على الجزائر بمحاولة استئصال ثقافتها ودعاماتها المركزية المتمثلة في الدين واللغة والتاريخ؛ يتبدى هذا البعد في تساؤلات الطفل الحائرة ودأبه المستمر في إيجاد إجابات تشفي نهمه إلى المعرفة، يظهر ذلك من خلال الملامح العامة للشخصية وتحليلاتها الجادة أو العفوية لكل ما يدور حولها من أحداث.(الوطن، الفقر، الثورة، النضال،المجاهدين...) هذه الموضوعات التي شغلت جزءا غير قليل من تفكيره وشكلت معظم اهتماماته كما شغلت مساحة مهمة من السرد.

---

[1] - نفسه، ص 85-86.

لقد ظلت وجهة نظر شخصية الطفل تهيمن على مجريات السرد، فيبدو السارد مجاريا لها، متبنيا لأفكارها ووجهات نظرها، التي تكاد تطابق وجهات نظره. فمراد حينما بدأ يفهم بعض الحقائق في الحياة أدرك الفرق بين العرب والفرنسيين، وهو يتذكر بإعجاب كبير تلك الاستعراضات التي كان المدرس ينظمها في الطريق المحاذي للمدرسة، وما يزال يذكر نهاية ذلك النشيد الذي كان يثير حماس الأطفال الكبار في المدرسة، حتى إنهم كانوا يرفعون أياديهم اليمنى، ويتركون فتحة واسعة ما بين السبابة والوسطى.([1])

وتمكن الطفل (دحمان) رغم يتمه الذي عانى منه منذ صغره والذي تسبب فيه تسلط المستعمر، من اقتحام مجال العلم بما كان مسموحا به آنذاك لأطفال "الأهالي" من الجزائريين، ((كُنت تختلف إلى المدرسة مع غيرك من أترابك. ما كان المستوى الدراسي عاليا وكان ذلك عن قصد إذ أن السلطات الاستعمارية ما كانت لتسمح ببروز جيل من المستنيرين من أبناء وطنك هذا. كل ما في الأمر هو أن تترك أمثالك يتعلمون قليلا لكي يعرفوا بعض الأمور الحسابية واللغوية ليس إلا، وبعد ذلك تقذفهم خارج المدرسة.))([2]) لكن الطفل استطاع أن ينتزع ((شهادة انتهاء الدراسة الابتدائية الخاصة بالأهالي. ما شاء الله، ما شاء الله، صرت محط الأنظار في حيّك كله حتى أصبحت تُنادى بالعالم. ولم لا؟ لقد أصبحت عالما بالقياس إلى المحيط الذي تتحرك فيه.))([3])

جمعت هذه الشخصية بين الوعي والحكمة والإرادة القوية التي مكّنتها من الانتفاض على واقعها الذي كاد أن يكبلها ويقمع فيها روح التمرد والانعتاق. فـ((المعايير كانت مضبوطة بدقة، ومنذ زمن بعيد، الجزائري من "الأهالي" يبقى جزائريا من "الأهالي"، أي من الدرجة الثانية...عليه أن يبقى متخلفا لكي لا يقلق السيد

---

[1] - طيور في الظهيرة، ص21.
[2] - رواية خويا دحمان، ص 28-29.
[3] - المصدر السابق، ص 29

الفرنسي.))([1]) ذلك هو كل ما هو متاح للنابهين أمثاله. ((وها أنت في ظرف أيام معدودات قد صرت كاتبا عموميا. هذه رسالة تكتبها، وثانية ترد عليها، وثالثة تقرأها وتشرح محتواها لصاحبها. هذا استدعاء يصل هذا الجار أو تلك الجارة من محافظة الشرطة، وليس هناك إلا خويا دحمان لكي يضطلع بالقراءة والشرح...ليس هناك أمر من أمور القراءة والكتابة إلا وكان لك رأي فيه، ولكن، ما كان في مقدورك أن تحقق شيئا بتلك الشهادة، لأنك مواطن من الدرجة الثانية، من الأهالي.))([2])

وأمام هذا الوضع، لم يجد الطفل مناصا من الانخراط في عالم البحر الذي لم يكن سهلا ولوجه على مَن هم في مثل سنه، لكنه تمكن من صقل موهبته المتوارثة في جانبها الدفين عن والده ((خلال الأيام الأولى، كانت فرحتك طاغية حتى إنك كنت تقضي لياليك على متن زورقك. وقد حسبك أهل البحر من إيطاليين وإسبان وجزائريين مجرد حارس ليلي، ثم عرفوا حقيقة أمرك فتعين عليك أن تجابههم. البعض من الهُزِيَة ورجال الفتوة أرادوا استخدامك وتطويعك لكي تكون مهرب بضائع وسلع ودخان وحشيشة. لم تكن في أنظارهم سوى طفل منحه والده لعبة كبيرة تفوق سنه وعقله بكثير...أختك حنيفة نصحتك باستصحاب من يساندك ويعلمك في نفس الوقت فنون الصيد وتقنيات العمل البحري. كانت ذات رأي صائب رغم صغر سنها يومذاك.))([3])

كان لهذه الممارسات العنصرية الممنهجة والمتمثلة في قصر التعليم بالنسبة للجزائريين على بعض الحرف البسيطة، والسلوك القائم على التفرقة بين المستوطنين وأبناء البلد الأصليين، أثر واضح على المستوى الثقافي لهؤلاء الأطفال وعلى الشعب الجزائري عامة، يتضح ذلك في بحث هؤلاء، على الدوام، عن عمل يعيلون به أنفسهم وأسرهم.

---

[1]- نفسه، ص 29.
[2] - نفسه، ص 31.
[3] - رواية خويا دحمان، ص 46.

فـ(محمد الصغير) لم يتلق من العلم إلا النزر القليل، إلا أن ذلك لم يمنعه من الحلم بتحقيق مشروعه الكبير في بناء (راديو غاليني)؛ لذلك كان كثيرا ما كان ((يسهو عن الحكاية ليحدق بين الفينة والأخرى في الجبل المقابل لكأنما كان على موعد مع شيء في أعاليه.))([1]) أما الطفل (أحمد)، الذي طرد من المدرسة حين بلغ من العمر أربعة عشر عاما، فنجده كغيره من الأطفال ينصرفون إلى البحث عن عمل في وقت مبكر، قبل أن تنضج قدراتهم الجسدية لتحمل مشقته؛ وكان هدف المستعمر أن يوفر يدا عاملة رخيصة، وأن يتجنب إعطاء الجزائريين فرصة تعليم متخصص أو عال، فـ((المدارس التي فتحت أبوابها أيامذاك، إنما كانت على سبيل ذر الرماد في العيون حتى يقال عن فرنسا بأنها ديمقراطية وبأنها صانعة الحضارة في هذه المنطقة من العالم...))([2]) والجزائري متاح له، في الغالب، ((أن يكون حمالا في أرصفة المرسى أو بائع خضر أو فلاحا أجيرا عند سيده.))([3])

ويعتبر الطفل (مراد) شخصية متعلمة بالرغم من أن المجتمع الذي يعيش فيه يعُد مزيجا من الطبقات الثقافية المختلفة إذ نجد الأمي كالأم والجدة، والأمي المثقف الذي نال قسطا من المعرفة كالأب، الذي يجهل القراءة والكتابة لكنه يحسن التكلم بالفرنسية والإنجليزية لعمله الطويل في البحر، واختلاطه ببحارين وأناس من أجناس مختلفة. ذلك أن التعليم يعني القراءة والكتابة، في حين تكون الثقافة سلوكا ونمط حياة ومحصلة الوعي بالواقع وبالوجود.([4])

إن هذا التصور للمجتمع الجزائري، خلال المرحلة الاستعمارية، ولأوضاعه المتردية هو أقرب إلى الحقائق الواقعية منه إلى التخييل، وبذلك الواقع تأثر الأطفال ومنه اكتسبوا وعيهم بقضيتهم المركزية وهي مقاومة الاستعمار ونيل الحرية. ففي رواية

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص 70.
[2] - رواية خويا دحمان، ص 29.
[3]- المصدر السابق، ص 29.
[4] - حورية لنقر، الطفل في حنة لمحمد الباردي، ص 62.

(البزاة) كانت جل مواقفهم وأحاديثهم تدور حول موضوع واحد بات يؤرقهم وهو موضوع الإضراب عن الدراسة، ورفض تعلم اللغة الفرنسية. انصياعا لأوامر المجاهدين حتى يكونوا هم أيضا مجاهدين.([1]) وكانت ألعابهم غير بعيدة عن موضوعات الحرب وأجوائها.

إن الصورة الاجتماعية والثقافية مكملتان للصورة المادية والنفسية التي أبرزتها أعمال بقطاش بشكل متناسق ساهمت في تشكيل صورة الطفل بكل تفاصيلها. فالوضع الاجتماعي للطفل له تأثير مباشر في تحديد مصيره (النفسي والثقافي) وقد تعمّد الكاتب إبراز تكامل صور بعض هذه الشخصيات كما تنافر بعضها الآخر، كل ذلك من أجل إضفاء مصداقية أكبر على وضع الطفل الجزائري عموما في مرحلة من أحلك مراحل الحياة في الجزائر.

لقد تواترت صور الطفولة في هذه الروايات بكل أشكالها وتفاصيلها وأظهرت صور الأطفال المتعددة والمختلفة أثر المعاناة التي ما انفكت ترافقهم. ولعل القاسم المشترك بين جميع هذه الصور ما عاشه هؤلاء من قهر وألم سيطر على نفسياتهم، فظهرت أوجاعهم على ملامحهم؛ إذ كانوا ضحايا مجتمع سيطر عليه الظلم والقهر بتواجد المستعمر المغتصب لخيرات البلاد، وانعكست هذه المفاهيم على أوضاعهم الاجتماعية فتأرجحت صورهم الاجتماعية بين التمرد والخضوع، واتسمت صورهم الثقافية بالمحدودية. لكنها، أيضا، تكاملت وتفاعلت فيما بينها لتبرز قيمة النجاح الذي حققته كل شخصية رغم أن أسباب النجاح لم تكن متوفرة على أرض الواقع. ولم يكتف بقطاش بإبراز هذه الصور الواقعية المتعددة للطفل، فقط، بل عمد إلى الرمز أيضا ليضفي معان جديدة لحضوره داخل الأثر الأدبي.

5-من الطفل إلى الرمز:

[1] - رواية البزاة، ص 69.

تدل كلمة (رمز) في قاموس أكسفورد Oxford على ((علامة أو أثر أو إشارة أو شخص ما، أو متعين أو مدرك بشكل عام))([1]). ويدل على ((شيء يعتبر مماثلا لشيء آخر. وبعبارة أكثر تخصيصا فإن الرمز كلمة أو عبارة أو تعبير آخر يمتلك مركبا من المعاني المترابطة، وبهذا المعنى ينظر إلى الرمز باعتباره يمتلك قيما تختلف عن قيم أي شيء يرمز إليه كائنا ما كان. فالعلم، مثلا، قطعة من القماش يرمز إلى الأمة.. وقد يستعمل الشعراء الوردة كرمز للصبا والجمال.))([2]) ويمكن اعتبار اللون الأبيض رمزا للنقاء والطهارة. والمعنى نفسه يورده معجم مصطلحات الأدب حيث يدل الرمز على ((الكائن الحي أو الشيء المحسوس الذي جرى العرف على اعتباره رمزا لمعنى مجرد كالحمامة أو غصن الزيتون رمزا للسلام.))([3])

لقد دخل الرمز حقل الأدب كما دخل سائر العلوم الإنسانية مشكلا مذهبا في الأدب* والفن ((يعبر عن المعاني بالرموز والإيحاء ليدع للمتلقي نصيبا في فهم الصورة أو تكميلها أو تقوية العاطفة بما يضيف إليه من توليد خياله.))([4]) وظهر هذا المذهب في فرنسا حوالي 1885، وخلاصة ما يدعو إليه التعبير بالرمز عن الوجود، وقد عبّر أصحاب هذا المذهب بالألوان والروائح والأصوات، عن الفكر. وربطوا بينها وبين المعاني والأفكار والصور. وقد تحقق ارتباط الرمز في المجال الأدبي بفن الشعر خاصة، غير أنه امتد إلى أجناس أدبية أخرى منها الرواية.

ويعدّ رمز الطفل ((أحد زوايا صورة الطفل التي تشكل ملمحا فنيا في الإبداع الروائي المعاصر.))([5]) ويحتل الرمز موقعا مهما في روايات بقطاش وهي تطرح مفهوم

---

[1]- منير فوزي، صورة الطفل في الرواية المصرية، (ط1؛ الجيزة (مصر)- بيروت: الشركة المصرية العالمية للنشر - -مكتبة لبنان ناشرون ،1997)، ص 189.

[2] - إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية (ط1، صفاقس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،1986)، ص 171.

[3] - منير فوزي، صورة الطفل في الرواية المصرية، ص189.

* من أشهر أعلام هذه الحركة الأدبية في الغرب: بودلير Baudelaire(1820-1867) وفرلين Verlaine(1844-1896) ومالارمي Mallarmé (1842-1898) وغيرهم من الشعراء والكتاب.

[4] - منير فوزي، صورة الطفل في الرواية المصرية، ص 189.

[5] - نفسه، ص190.

الطفولة على مستويات متعددة بحيث يصبح الأطفال رموزا تجسد ما يدور في عالم الكبار، وتقدم نماذج للطفل الثوري والشرير والمنافق، والخيّر. وتصور جماعة الأصدقاء وهم يتعايشون مع البطل في مغامراته يتقاسمون لعبه وهمومه وأحزانه، ويشاركونه سعادته وأمنياته، وما ينجر عن ذلك من متعة شديدة للقارئ وهو يتابع شخصيات هذا الحي أو ذاك من أحياء المدينة، يلمس ميولاتهم وطباعهم ولهجاتهم وتفاصيل سلوكاتهم التي توقظ فيه الحنين إلى شخصيات حقيقية عرفها في طفولته.

ويمكن دراسة رمز الطفل من خلال محاور عديدة كالطفل باعتباره رمزا عاما أو خاصا؛ إذ لم يكتف بقطاش بإبراز حضور الطفل المتعدد والمختلف، بل جدّ في توظيفه باعتباره بعدا رمزيا بالغ الثراء، ووسيلة فنية مهمة، تمكّن بواسطتها الروائي من التعبير عن مواقفه ورؤيته للحياة، فأضفى، بلا شك، معنى جديدا على هذا الحضور وأكسب خطابه الروائي ثراء وتميّزا. فالطفل رمز تجسده الطفولة في معناها العام؛ باعتبارها رمز البراءة والمعرفة والاستمرارية. وخلاص الوطن الذي يأخذ صبغة خوض ملحمة الحياة. كما رمز للطفل بالقضية والوطن، والمستقبل والحلم القادم، من وراء الظلم والظلمات.

تستثمر رواية (طيور في الظهيرة) رمزية الطفولة باعتبارها ممثلة لعالم جميل وممتع في مقابل عالم الكبار المشوه الذي يرمز لكل ما يخالف ذلك. فالرواية تصور في مواطن عديدة، جمال العلاقة التي تجمع بين أطفال الحي واستمتاعهم بلقاءاتهم أثناء فترات اللعب أو حين يتطرقون إلى الحديث في مختلف القضايا، حتى تلك التي تتجاوز سنهم ومستواهم الإدراكي (كقضية الاحتلال والاستقلال والنضال...). فالعالم الجميل يظل متحققا في هذه المرحلة من الحياة المليئة بالبراءة والعفوية الخالية من كل ما يعكر صفوها.

وفي الرواية إشارات كثيرة تكشف مصداقية هذا التصور؛ فالطفولة رمز لاستمرار الحياة مهما كانت قاسية والأطفال رمز للتغلب على هذه القسوة؛ ((كانت شمس خفيفة قد أشرقت في الناحية اليمنى، ولكنه مع ذلك لم يرد أن يغامر وحده في

الغابة. فهي ساكنة سكونا عجيبا. لذلك آثر أن يبقى في مكانه، يتأملها عن بعد، وهو يتخيّل نوع اللعب الذي سيجري فيها بعد قليل.))([1]) وفي مقطع سردي تبدو الطفولة قادرة على تجاوز المحن ((ولم تمر عليه سوى لحظات، حتى كان أحمد يهزه من كتفه وهو يبتسم، ووراءه ثلاثة أطفال آخرين. وكاد أن يقول لأحمد لقد أبطأت، لولا أنه تمالك نفسه وتذكر ما يعانيه من أبيه.([2]) فمرارة الحياة لا تؤثر في الأطفال وهم يمارسون حياتهم الطبيعية وألعابهم، في مكانهم المفضل، لتغدو مشاهد اللهو رمزا للتفاؤل واستمرار الحياة ((كانوا في غمرة السرور، لا يشعرون بما يدور حولهم. فالغابة هي الحرية بالنسبة لهم جميعا. ولا يمكن أن يعكر صفوهم معكر، مهما كان شكله أو نوعه، والحي بعيد عنهم، ولا يمكن أن يسمع أناشيدهم أحد. لذلك ازدادت أصواتهم حدة وهم يلتفون حول قطعتي الصبار اللتين راح أحمد يمسحهما بخرقة قذرة...))([3]) وفي مشهد آخر ((ولم تمض إلا دقائق حتى كان الأطفال قد تحلقوا حول بركة الماء الواسعة. وكان مراد قد اتخذ حذره، فخلع حذاءه وطوى سرواله حتى ركبتيه. سرور عارم كان يجتاحه، ونسي في غمرته أمر فتيحة والعساكر والمدرسة. الأطفال كلهم هنا، وهذا يعني أن الأيام السوداء التي عرفوها قد بدأت تذهب إلى غير رجعة.))([4]) فالعالم الجميل متحقق في الطفولة التي لا ضغوط عليها ولا قيود بالرغم من أن الواقع المعيش، من حولهم يرزح تحت ظل التعاسة والقبح.

كان بقطاش حريصا على الاحتفاء بكل ما يرتبط بالطفولة. فهؤلاء الأطفال وهم يواجهون الحياة بقسوتها ومرارتها ينجحون، دائما، في تجاوز كل المخاطر وخلق الرغبة والأمل في الحياة. فقد ازدادت فرحة (مراد) و(محمد الصغير) ((وهما يسمعان شخير الشاحنات العسكرية، وهي تغادر الحي. وسرعان ما انطلقا يصفقان، وينشدان. لم يجد

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص 87.
[2] - رواية البزاة، ص
[3] - المصدر السابق، ص 93.
[4] - نفسه، ص 92.

مراد بدا من إرضاء فضوله في غمرة ذلك السرور...))([1]) حتى إن ألعابهم ارتبطت بما كانوا يعيشونه؛ فالحرب صارت مادة للعب. ((كان أحمد يتقدمهم، وفي يده قطعة حديدية رقيقة براها على سطح من الإسمنت حتى صارت مثل السكين. وأدرك مراد وهو يرى القطعة الحديدية أي نوع من اللعب سيمارسه بعد قليل. القطعة الحديدية تعني أنهم سيلعبون لعبة البواخر...))([2])

5-1- توظيف الطفل باعتباره رمزا سياسيا:

تعد الشخصية/الطفل في روايات المدونة رمز البطولة والقوة والتحدي وهو رمز لنقد السلطة الاستعمارية في الجزائر، ورمز للوطن المحتل من خلال التركيز على الضعف الطفولي، لكنه أيضا رمز للمستقبل الأفضل باعتبار أن التغيير سيكون من خلاله ويتم على يديه. فـ(مراد) ((شخصية رمزية، تلخص تجربة المجتمع الجزائري في لحظة فارقة من تاريخ وجوده، وتصدر عن مشكاة ثقافته، وهو ينبعث من جديد، تحت ركام لوجود ثقيل، ثقافي، عسكري، مادي حاول استئصال هذا الشعب من جذوره، وإلحاقه بالجسم الغربي الفرنسي.))([3])

يتجسد ذلك في شجاعته واندفاعه وتعرضه للخطر في أكثر من موقف؛ لعل أهمها موقفه من تعلم اللغة الفرنسية حين جاء أمر المجاهدين بمقاطعتها، وتحدى بذلك معلمته اليهودية الحاقدة فصرّح بكرهه لهذه اللغة، وتلقى نتيجة لذلك الصفعة التي أدمت وجهه وغادر الفصل والمدرسة بسببها، والتحق به زملاؤه الذين اقتدوا بموقفه وبذلك فقد قاد الطفل الإضراب برده الحاسم، فهو لا يساوم ولا يخاف عندما يتعلق الأمر بالهوية الوطنية رغم صغر سنه.

---

[1] - نفسه، ص 80.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص 87.
[3] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 64.

كما جاء قرار الأطفال حاسما في إضراب الثمانية أيام الشهير إذ قرروا مغادرة صفوفهم الدراسية لأنهم ((يريدون الانصياع لأوامر المجاهدين، حتى يكونوا هم الآخرين مجاهدين. فليس يعقل أن يتوجهوا إلى المدرسة بعد اليوم، ويتعلموا لغة العدو. إنها قضية حياة أو موت بالنسبة لهم.))([1])

وما تمرد الطفل (محمد الصغير) على العمل عند المعمر "لوجندر" وإصراره على دخول مجال الكهرباء الذي كانت له به دراية أكدها نجاح مشروع (بناء راديو جالينه) إلا دلالة على أنه رمز المستقبل الواعد والغد المضيء. ويرتبط نجاحه بإرادته وعزيمته على فعل ما قد يعجز عن تحقيقه من هم أكبر منه سنا ومعرفة. فالأطفال في هذه الروايات يمثلون الحرية والامتداد والشرعية، ويرمزون إلى المستقبل القادم، الذي سيكون أحسن. لذلك تبدو الطفولة رمزا للقوة والضعف، فهي من حيث هي مرحلة عمرية تدل على الضعف واللين، لكن الكاتب يجعل منها، بفضل الإرادة والعزيمة رمزا للقوة والبأس. وبالتالي انزاحت عن معناها المألوف الذي يشي بالضعف والعجز إلى معنى آخر مناف لتصبح رمزا للقوة والشجاعة والجرأة.

في رواية (خويا دحمان) تتعلق كل حياة البطل بابنه منذ أن رأى هذا الأخير نور الحياة. ((في قلب تلك النار اللاهبة يا خويا دحمان جاء ابنك إلى هذه الدنيا وأسميته على بركة الله محمدا، أي باسم والدك يرحمه الله. فرحت وبكيت في نفس الوقت. فرحت لأن الله رزقك بصبي على الرغم من نار الحرب، وعلى الرغم من مباغتات رجال المظلات ليلا، وعلى الرغم من الموت والدم والسجون وقنابل النابالم. وبكيت لأن زوجتك مريم عادت إلى ربها ولم تستطع أن ترضع وليدها.))([2]) لذلك تترسخ في الابن طبائع والده وحبه للبحر، وكان بمثابة الموجه لسلوكه حين يثير فيه عاطفة الأبوة، التي تكبح بعض تصرفاته؛ فيوم أن أصرّ على الهجرة إلى فرنسا، لم يصده عن ذلك إلا

---

[1] - رواية البزاة، ص 69.
[2] - رواية خويا دحمان، ص 68.

نظرات ابنه وإحساسه بحاجته إليه فقد وجد فيه عوضا عن والده، الذي افتقده وهو صغير: ((وكنت والحمد لله، تعوض عن ذلك كله بابنك محمد الذي راح يتبعك مثل ظلك، كنت ترى والدك في نفسك وترى مقابل ذلك نفسك في ابنك محمد.))([1]) وما الطفل (دحمان) أو (محمد ابن دحمان) أو (محمد الصغير) أو(مراد) وغيرهم من الأطفال في هذه الروايات إلا امتداد لصورة الأب واستمرار السلالة الطيبة.

5-2- الطفل باعتباره رمزا اجتماعيا وثقافيا:

لقد تطرق الكاتب من خلال توظيف صورة الطفل إلى جملة من القضايا التي تمس بنية المجتمع وثقافته، فكان رمزا للحب والبراءة والسلام، ورمزا لما كان يعيشه المجتمع من شقاء وتعاسة ومعاناة أحيانا أخرى. لقد تمكن بقطاش من لفت الانتباه إلى جملة من القضايا التي تهدد وحدة المجتمع وتماسكه واستطاع التنبيه إلى قيم عالية من شأنها أن تحفظ المجتمع، في تلك المرحلة الخطيرة، ومن خلال تثمين قيم الحرية والعدالة والشجاعة والوطنية والتكافل والصداقة والمعرفة والعلم.

فالطفل (محمد الصغير)، الذي لم ينجح أبواه في أن يحافظا على علاقتهما، ويعملا على استقرارها وتطويرها، عاش بعد انفصالهما حياة من الفاقة والخصاصة المادية والمعنوية بكل رباطة جأش. ومن خلال وضع بطله الصغير يستعرض المؤلف بعض مظاهر التخلف الفكري والاجتماعي والأخلاقي، ويدين عقلية المجتمع الرجالي المتستر بذريعة الرجولة، الذي كان يعامل المرأة بطريقة فضة. كما أنه يدافع عن الطفولة لأنها كانت الضحية الأولى لمّا يسود الأسرة خلل ما ينجرّ عنه آفة الطلاق. لذلك تركز الحديث في رواية (البزاة) على شخصية (محمد الصغير)، التي كانت ثانوية في رواية (طيور في الظهيرة) بحكم بحثه الدائم عن عمل يقتات منه ووالدته؛ لتحتل

[1] - المصدر السابق، 85.

موقعا مميزا داخل الخطاطة السردية، وتشترك مع (مراد) في صنع الحدث الروائي والانتشار السردي الذي تتعمق فيه المواجهة الشاملة، الثقافية والعسكرية والمعرفية، ليتحدد البعد الرمزي، من خلال توظيف هذه الشخصيات والأدوار المسندة إليها، بين الوجودين الأوروبي والعربي في الجزائر.([1])

إن التركيز على الأوضاع الاجتماعية المتردية، التي كان سببها الاستعمار الفرنسي تبدو من خلال معاناة الأطفال الذين هُدم عالمهم الطفولي الجميل، المتمثل في غابة الصنوبر؛ مسرح لهوهم وألعابهم المفضلة، وتسييجها بالأسلاك الشائكة، فتفرق شملهم وتحول معظمهم إلى البحث عن عمل يقتاتون منه وأسرهم، في ظل الفقر الذي جعل الأولياء يتخلون عن مسؤولياتهم مما خلف تشتتا أسريا واضحا.

تعتبرشخصية الطفل/مراد رمزا للثقافة الجزائرية العربية الإسلامية، بدليل مضمونها ومحتواها الثقافي، وهي تواجه مستعمرا يحاول أن يستأصل ثقافتها ودعامتها الأساسية، المتمثلة في التاريخ الوطني والعربية والإسلام. فتعليمه العلمي الوطني الديني (حفظه لحزبين من القرآن الكريم، والأناشيد الوطنية ودراسته في مدرسة عربية تديرها جمعية العلماء الجزائريين...) كان سببا مباشرا في فتح عينيه وذهنه على حقائق كان يجهلها في أول الأمر، إضافة إلى الشعور الجمعي المختزن في ضمير المجتمع الجزائري؛ فقد كان (مراد) كغيره ((يشعر بنفور شديد من الفرنسيين.))([2])

كما وظّف بقطاش الطفل باعتباره رمزا ذاتيا مثقلا بدلالة إنسانية عميقة حاملا لقيم الحب والخير والجمال؛ فهو رمز للسعادة المنشودة والأمل في حياة أفضل، واستحقت شخصية الطفل/مراد بثرائها وعمقها ونمائها المطرد صفة البطولة الإنسانية، حتى وإن اعتورها بعض الضعف في أحيان كثيرة، إلا أنها عاشت فترات من الصمود والبطولة الرمزية والاكتشاف والمعرفة، ذلك أنها كانت تمتلك، في داخلها، إرادة الحياة

---

[1] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 104.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص 21.

وحبها لها والإقبال عليها، كما كانت تمتلك الاستعداد لدفع ثمن ذلك كله عن طريق العمل، الذي فكر فيه الطفل بجدية كبيرة واقترحه على والده حين تم طرده من الباخرة التي كان يعمل عليها، أو الاستعداد للمشاركة في الثورة، وبأخذه دورا في حراسة الفدائي الشاب (عبد الرحمن) قبل استشهاده، أو بدفاعه عن لغته وانتصاره لهويته الوطنية...([1])

وكذلك كان حال الطفل (محمد الصغير) أيضا، الذي أظهر صبرا وقوة تحمل لحالة البؤس، التي كان يعيشها. فقد يصل به الأمر إلى أن يقتات ووالدته على الحشائش أحيانا، لكن عزيمته وإصراره وعناده وهمته العالية جعلت (مراد) متيقنا من ((أن صديقه هذا سوف يجد مخرجا من البؤس الذي يعانيه...))([2]) فعندما حاول الهروب من استغلال المعمر (لوجندر) له، لم يجد عند غيره من الأوروبيين إلا الإهانة. فالرواية تصفه وهو يدخل مكتب أحد الأوروبين ((عساه أن يحصل على وظيفة كعامل كهربائي مبتدئ. ونظر إليه ذلك الأوروبي من رأسه إلى أخمص قدميه، ثم إنه حدق طويلا في الطين الذي كان ملتصقا بأطراف حذائه، وأرسل صوتا منكرا كأنه يهون من شأنه. لم يتوقف عند هذا الحد بل شكك في قدرته على تعلم تقنيات الكهرباء، وهاج محمد الصغير وماج لحدة تلك الكلمات فأطلق سلسلة من الشتائم، وولى سبيله دون أن يعبأ بذلك الأوروبي ولا بالشرطة.))([3]) ولم تدفعه هذه المعاملة السيئة من طرف الأوروبي إلى اليأس وإنما زادته إصرارا على امتلاك تلك المهنة التي أغرم بها ودفعته إلى تحقيق المشروع الذي ملك عليه حواسه ليثبت لنفسه وللجميع مقدرته العلمية وتفوقه ليكون بذلك رمزا للخلاص الذاتي، في إطار واقع سلبي يسعى إلى صهره. فهو وإن لم يتلق من العلم إلا النزر القليل، إلا أن ذلك لم يمنعه من الحلم بتحقيق مشروعه الكبير

---

[1] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 124.
[2] - رواية البزاة، ص 40.
[3] - رواية البزاة، ص 92.

في بناء (راديو غاليني)؛ لذلك كان كثيرا ما كان ((يسهو عن الحكاية ليحدق بين الفينة والأخرى في الجبل المقابل لكأنما كان على موعد مع شيء في أعاليه.))([1])

ويتأكد البعد الرمزي في شخصية الابن محمد في رواية (خويا دحمان) الذي كانت ولادته في سياق تاريخي يتسم بالحرب والنضال ضد المستعمر، لكنه ملأ، مع ذلك، حياة والده. ((جاء ابنك إلى هذه الدنيا، أسميته على بركة الله محمد، أي باسم والدك يرحمه الله...))([2]) وقد مثل على مستوى البنية السردية ((الدافع للشخصية الرئيسية إلى سرد ما تعلق بحياتها. ((لم ترد في بداية الأمر أن تروي لها حكايتك. ابنك محمد ظل قابعا بالقرب منك وأنت متمدد على مطرحك تقص، وهو الذي دفعك من حيث لا تدري أن تقص عليه ما حدث لك، طلب منك حكاية من حكايات البحر ونفذت طلبه ذاك، لكن الحكاية كانت حكايتك أنت بالذات))([3])

إن الشخصية/الطفل تعني أكثر من دلالة فنية وإيديولوجية؛ فهو((رمز للجدية والفتوة والحياة الطافحة، التي تعج بالأمل والأماني. فإذا كان الشيخ رمزا للوقار والحكمة والرزانة، فإنه لا يستطيع بخلاله هذه وحدها أن يبلغ شيئا ذا بال طالما عدم قوة الشباب وأملهم وتطلعهم وإرادتهم الفولاذية وقدرتهم على التحدي وحبهم الشديد للمغامرة والمخاطرة)).([4]) يبرز ذلك في مفتتح رواية (خويا دحمان) والسارد يستشرف مستقبل الابن (محمد) مقارنا بين ما عاشه الأب في طفولته وما يصبو إليه في حياة ابنه. ((الفرق كبير بينك وبينه، أنت تعمل في البحر بعضلاتك وهو إن شاء الله سوف يستخدم عقله...))([5]) وفي مقطع آخر: ((ابنك متزن الاتزان كله والحمد لله.))([6]) لقد ((غادر الجزائر وهو إنسان بسيط يسمى محمدا وها هو يعود إليها اليوم وهو محمد

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص 70.
[2] - رواية خويا دحمان، ص 68.
[3] -المصدر السابق، ص 98.
[4] - انظر عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص44.
[5] - رواية خويا دحمان، ص 13.
[6] - المصدر السابق، ص 139.

المهندس في الإعلام الآلي، الله، الله، يا لذينك الشاربين الأسودين الدقيقين...))([1]) وتبدو أهمية شخصية/محمد، الذي كان حضوره معنويا، في فضاء روائي تنتمي فيه جلّ الشخصيات إلى كون قيمي وثقافي واحد، يطبع أجواء الرواية برمتها ويحدد معاني ومواصفات الأفعال الصادرة عن الشخصيات فيها. فمحمد، ومراد، ومحمد الصغير، وفتيحة وغيرهم من الشخصيات إنما هي رموز ثقافية واجتماعية وحضارية بمعانيه العميقة.

وإذا كانت هذه الروايات تشير إلى تاريخ الجزائر ليكون حاضرا في الأذهان، الناشئة خاصة، وتؤرخ لراهن الثورة التحريرية، فذلك لأن الكاتب يريد أن ((يضع أيدينا على مفاتيح المستقبل الذي يقف على أعتابه بفعل هذه الثورة وهو مستقبل ستكون الحرية المنشودة شرطه الأساسي غير الكافي، إذ أنه لن يكتمل إلا بالعمل الجاد والعلم، والأخذ بأسباب النهضة الحقيقية كأي أمة تستعيد حريتها.))([2]) فالحديث عن هذه التجربة العلمية الرمزية المستشرفة للمستقبل التي خاضها (محمد الصغير) بمساعدة (مراد)، بالرغم من ظروف الفقر المدقع، واستغلال المعمرله، تظل فكرة عميقة في دلالتها الرمزية، والإشارة إلى أن الحرية التي تعمل الثورة التحريرية على تحقيقها لن تكفي ما لم تتعزز بتحقيق ازدهار علمي يعضد هذه الحرية ويضمن دوامها ويضع المجتمع الجزائري في خانة الدول المستقلة بعلمها وعملها ونهضتها المستندة إليهما أيضا.([3])

5-2-1-الطفل/ الحلم:

يتكثف رمز الشخصية/الطفل في روايات المدونة وفي روايتي (طيور في الظهيرة) و(البزاة) خاصة، من خلال توظيف مكوّن الحلم. فالحلم مساحة نفسية تسكن ذواتنا بكل أشكالها، فيها تتحقق انفعالات البشر المختلفة أثناء فترة النوم، ويعتبر الحلم

---

[1] - رواية خويا دحما، ص 157.
[2] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 132.
[3] - المرجع السابق، ص 132.

وسيلة هروب من الواقع المحكوم بقوانين ومبادئ تمنع الإنسان من القيام بأفعال يرغب في تحقيقها، وهي ضوابط من شأنها قتل روح المجازفة والمغامرة لديه. فالحلم يمكّن العقل من التكيّف اليومي واستيعاب مواقف الرفض أو الإهمال لمواجهة المواقف المتغيرة في عالم اليقظة. ([1]) لذلك توسل به العلماء والدارسون في تفسير الكثير من العقد والمشكلات النفسية؛ ومن ثمة فهذا البديل الذي يلجأ إليه الفرد في نومه أو في يقظته، ويستثمره الروائي في أعماله، ملاذ يتحقق في حيزه ما لا يجرؤ الإنسان أن ينجزه في واقعه.

ويؤكد فيليب هامون أن اعتبار مكون ما، في النص، "شخصية" إنما هو عائد بالأساس إلى دوره كفاعل في الأحداث. فإذا ما كان حضوره ضروريا لتواصل السرد، حيث تربطه بالشخصيات الأخرى علاقة تفاعل يؤثر فيها ويتأثر بها. وبالتالي، لا يمكن أن نغفل هذا المكون أو ننظر إليه على أنه جماد أو مكون ثانوي؛ فـ((البيضة والدقيق والزبدة والغاز هي الشخصيات التي تُستحضر في النص الذي يهتم بمتعلقات المطبخ. كما أن الجراثيم والفيروسات والكريات والأعضاء هي الأخرى شخصيات النص الذي يروي متعلقات مرض ما.))([2]) واستقراؤنا لروايات المدونة جعلنا نقف على تواجد هذا المكّون في علاقة وثيقة بالشخصية الرئيسية/الطفل وانعكاس أثره على تفكيرها ونفسيتها.

و((ينظر فرويد إلى الحلم باعتباره بنية رمزية قابلة للتأويل...وفهم الحلم لا يمكن أن يتم إلا في نطاق سياقه الخاص.))([3]) وقد شكلت الأحلام فضاءات مجازية في روايات بقطاش، لا سيما روايتي (طيور في الظهيرة) و(البزاة) حيث يشكل الواقع، بالنسبة للطفل، ((مجالا للمنع والكبت والقهر والمحظور)) والطفل وهو يعيش هذه الأحساس يلجأ إلى الحلم الذي يحقق من خلاله ذاته ويعبّر عن وجوده وقدرته على

---

[1] - حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 152.
[2] فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر:سعيد بنكراد ،ص 33.
[3] - حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص146.

الفعل فيستعيد شيئا من ثقته بنفسه ويُخرجُ من قلبه ما يتعبه.))([1]) فالحلم كما يرى فرويد نوع من التفريغ النفسي لرغبات مكبوتة ووسيلة للهروب ولانتزاع الإحساس بالألم والضيق من الواقع.

ويستغل الأدب تقنية الحلم كي يعبر عن التجربة اليومية للشخصية، وفي تصوير آمالها وطموحاتها ورغباتها المكبوتة كما يذهب إلى ذلك النفساني فرويد، الذي يرى أننا جميعا ((نحمل في دواخلنا الكثير من الرغبات اللاعقلانية، التي يتم كبتها تحت وطأة الالتزامات الاجتماعية، لكننا لا نقوى على التخلص منها تماما، فعندما تخف رقابة الوعي خلال النوم تدبّ الحياة في تلك الرغبات وتفصح عن نفسها من خلال الأحلام.([2]) كما ((يرى بعض المبدعين في الحلم تشبثا بالمستحيل ناشئا عن اليأس من جدوى الواقع.))([3])

فالطفل/البطل في رواية (طيور في الظهيرة) تلازمه فكرة مركزية خلال يقظته هي: (الوطن والحرية) لتتحول مع الوقت إلى هاجس يستولي على أحلامه. في أحد أيام الإضراب والبيوت محاصرة من قِبل العساكر، نزل من على سطح الدار ((وعيناه تطرفان من أشعة الشمس التي انهالت عليهما. وما إن تناول الغداء حتى استلقى في فراشه، مع أنه لم يكن من عادته أن ينام بعد الظهر...وحلم بأن والده قد اطّلع على ما يعتمل في نفسه، لذلك فقد راح يأمره بارتداء سترة شتوية سوداء حتى يقوى على تحمل البرد، ثم إنه غاب عنه دفعة واحدة.))([4])

وأعانته جدته في تأويل هذا الحلم وقالت له: ((بأن والده يريد له أن يواصل طريقه، ولأن طريقه تلك مليئة بالصعاب، فما عليه سوى أن يعد العدة لمواجهتها. وهو إن كان يشك في مقدرة جدته على التأويل إلا أنه أدرك منها أن عليه أن يواصل طريقة

---

[1] - حورية لنقر، الطفل في حنة لمحمد الباردي، ص134.
[2] - سيجموند فرويد، الأحلام تر: مصطفى غالب (ط2؛ مصر: دار مكتبة الهلال، 1989)، ص 121.
[3] - محمد برادة وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، ط1، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت: 1981، ص 363
[4] - رواية البزاة، ص 256.

من أجل التعلم.))([1]) فـ((ثقافة مُؤَوِل الأحلام، وإن كانت تعمل في الخلفية على الدوام فإنها لا تكون هي مصدر خلق الروابط وإضفاء المعنى، فحياة الحالم هي وحدها القادرة على مده بمفاتح فهم حلمه...))([2]) فالطفل كان مدركا أن تحقق الحرية يبقى في مستوى الخيال، لكنه يسرق منه لحظات ينتشي بها ويستمد منها قوة التغلب على الواقع الهادف إلى اغتيالها.

ارتبط الحلم في هذه الرواية بصورة الوالد الغائب في عرض البحر، الحاضر على الدوام، في وجدان الطفل وعقله. فقد رأى في حلم آخر ((والده، وهو يجرّ سفينة ضخمة نحو الشاطئ، ويحاول أن يربطها إلى إحدى العوامات الحديدية وأحس به ينظر إليه شزرا كأنه غير راض عن تصرفاته.))([3]) وتتكرر تقنية الحلم مرة أخرى بعناصره الموحدة ودلالاته الثابتة، إذ يظل الوالد برمزيته الاعتبارية (الأب الرؤوف، المناضل، الوفي، العامل المجد) مكونا أساسيا وحافزا للحلم ((رأى شجرة تين عملاقة في فناء دارهم، غير أنها كانت عارية من الأوراق، وإذا بوالده وهو بملابسه الزرقاء المعهودة يطلب منه أن يسقيها كل ساعة حتى تعود إليها أوراقها.))([4])

لقد أثْرت القرائن اللغوية الدقيقة الحُلْمين وشحنتهما بجملة من الدلالات والإيحاءات، أطرتهما (الوالد–السفينة الضخمة– العوامات الحديدية– الشاطئ– شجرة التين العملاقة العارية من أوراقها– فناء الدار–السقي)، فالحلم يمنح الحالم مساحة من الحرية تمكنه من تشكيل العالم المرغوب فيه، فيُسقط عليه من مشاعره وأحاسيسه الكثير مما يَنشد. ((فالمشاهد والرموز التي تُنتقى بطريقة لا إرادية لتشكيل عناصر الحلم تعمل دائما على تكثيف التجربة الواقعية بجوانبها النفسية والخارجية وإدراجها في نسق

---

[1] - المصدر السابق، ص 257.
[2] - حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 150.
[3] - رواية البزاة، ص 219.
[4] - المصدر السابق، ص 257.

إخراج جديد يفتح بعض الآفاق المجاورة للتجربة نفسها، إما في اتجاه التخويف أو التحبيب أو النصيحة.))([1])

وأكثر رغبات الطفولة إلحاحا الإحساس بالأمن والاستقرار والسكينة، ودفء العائلة، ومنْعة الوطن الذي يحقق الإنتماء والهوية للفرد في كل زمان ومكان، لأنه مؤشر على التوازن النفسي والاجتماعي، ونجده مجسدا في حضور الوالد بما يحمله من رموز ودلالات باعتباره رب الأسرة وحامي الطفل من كل الأخطار والاعتداءات، التي قد تقع عليه أو تتهدده، ولكن أيضا باعتباره مناضلا ومدافعا عن القضية/الوطن التي حملها الطفل في وجدانه واحتلت مكان القلب من اهتماماته؛ هي قضية الحرية التي لا يمكن أن تتحقق إلا بدحر المستعمر. وتظهر في الرمز الذي تمثله شجرة التين العملاقة الواردة في الحلم، الحاملة لدلالات الأصالة والانتماء والتجذر في الأرض.

وتتشابك أحلام الطفل في نومه بأحلام يقظته؛ وهي مجتمعة، تعكس رغبة شديدة في تغيير تطمح إليه الشخصية؛ تغيير حياتها وحياة الناس من حولها، وإن كان تحقيق ذلك على أرض الواقع ليس بالأمر الهين بل يحتاج إلى تضحيات كبيرة؛ ولأن التغيير لا يزال واقعا مستحيلا فإن الشخصية فضلت أن تهرب إلى عالم آخر هو عالم الأحلام، الذي يتحقق فيه كل مستحيل، في ذهن الشخصية الحالمة.

وما حرْص الطفل على تأويل حلمه بنفسه وبطريقته الخاصة إلا تأكيد على رغبته في التشبث به، ((فأغلب التعليقات التي يدلي بها الحالمون أنفسهم في اليقظة، بما تتضمنه أيضا من تداعيات)) تكون لها علاقة بالمضامين الحقيقية للحلم. ((وقد يلعب التكثيف نفسه دورا في تحريك التداعيات في ذهن الحالم بعد اليقظة مباشرة.))([2]) فعندما أفاق الطفل في الصباح ((أحس بفرح غامر في أعماق نفسه. إلا أنه لم يتحدث إلى جدته بما رآه في الحلم هذه المرة. فقد أوّله على طريقته وخلص إلى القول بأن والده

---

[1] - حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 148.
[2] - حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 149.

لا يريد له سوى أن يواصل دراسته. وإلا فما معنى أن يطلب منه في الحلم تعهد شجرة التين بالسقي؟))([1])

ويعتقد فرويد ((أننا لا نكون دائما متيقنين بأن هذا الحلم أو ذاك قد قدم له التفسير الكامل، فاحتمال أن يكون للحلم معنى آخر غير الذي اقترحناه، أمر وارد على الدوام.))([2]) وهو ما يؤكد احتدام الصراع في نفسية الطفل الحالم واضطراب أحاسيسه التي تظهر أيضا في أحلام يقظته، التي وشحت الرواية في أكثر من موضع. و((حلم اليقظة هو تأمل خيالي واسترسالي في رؤى أثناء اليقظة ويعد وسيلة نفسية لتحقيق الأماني والرغبات غير المشبعة.)) فتبدو وكأنها قد تحققت.([3])

كان الطفل في رواية (طيور في الظهيرة) كثيرا ما يسرح بنظراته في أماكن مختلفة هي في معانيها العميقة تحمل أبعادا دلالية. ((لم يطل المقام بمراد في الدار...فقد أحس بالحاجة إلى أن يلقي نظرة على دار (فتيحة) عساه يراها. الحي هادئ الآن، والأطفال لا يزالون على موائد الغداء، ويمكن له أن يسرح نظراته في دار فتيحة بكل حرية...داهمته الخيبة. فباب الدار مغلق، وهذا يعني أنها لا توجد في الدار ولا عائلتها أيضا. غير أنه استعاد بعض تفاؤله عندما لاحظ بعض الحمائم فوق الباب الحديدية الواسعة. وحدس أن فتيحة تكون في الدار، فلو أنها غادرت الحي مع أهلها، لكانت الحمائم قد طارت في الجو، وراحت تبحث عن قوتها. هذه المسألة يعرفها جيدا. الحمائم الموجودة في دارهم تطير في الجو عندما لا تجد قوتها متوفرا في أبراجها المعلقة. إذن الحمائم موجودة، وهذا يعني أن هناك من يطعمها. وفتيحة لم تغادر الحي، ولا يمكن أن تغادره دون أن تودعه...))([4])

---

[1] - رواية البزاة، ص 257-258.
[2] -ويكيبيديا الموسوعة الحرة.
[3] - ويكيبيديا الموسوعة الحرة.
[4] - رواية طيور في الظهيرة، ص44-45.

ونقرأ في مشهد آخر ((وصعد مراد إلى السطح، واستند إلى السور ينشد بعض الأناشيد التي تعلمها أخيرا. أمامه تنزل البيوت الواحدة تلو الأخرى حتى أعماق الوادي، وبعد الوادي مباشرة تمتد طريق معبدة طويلة تتعرج وسط أشجار الكاليتوس، ثم تغيب هناك في الأعالي بين التلال، وينتصب أمام عينيه مباشرة هذا الجبل الأشم الذي يحد من نظرته نحو الأفق. هذا المنظر يذكره دائما باللوحة الموجودة في دار عمته. لقد اعتاد أن يرى في اللوحة جبلا هائلا مكسوا بالخضرة وزورقا به شخصان إلى جانب الجبل. وفي كل مرة يخيل إليه أن الزورق يخرج من بطن الجبل لذلك فهو ينتظر أن يخرج من الجبل المقابل زورق مماثل، أو على الأقل ينتظر أن يتزحزح الجبل من مكانه حتى يستطيع رؤية البحر.))([1]) واتجاه الروائي إلى مثل هذا التصوير إنما يوافق رأي بعض الدارسين في أن الحلم يشبه إلى حدّ بعيد اللوحات التشكيلية المعاصرة، خاصة تلك التي تعتمد على الأشكال والتلوينات المجردة، ما يستدعي بالضرورة تدخل المشاهد لإضفاء المعنى وخلق الروابط استنادا إلى ثقافته الخاصة.))([2])

وتنتهي رواية (البزاة) بمشهد، هو بمثابة الحلم، مرتبط بحتمية المآل الذي سيكون عليه الواقع يوما ما، وقد منح السارد البطل مساحة من الحرية بنى فيها العالم الذي يريد تحققه. ((كل شيء مكتوب عليه أن يتغير. وهو ينتظر بفارغ صبر ذلك اليوم الذي يرى فيه هؤلاء الأوروبيين يعودون من حيث أتوا قبل قرن وربع من الزمن. من يدري! فقد يتغير هو الآخر ويصير مدرسا ذات يوم، وقد تستمر الحرب مدة طويلة فيلتحق بالمجاهدين في الجبال. وقد يتحول محمد الصغير إلى صانع للقنابل بحكم عشقه للكهرباء والخيوط والأسلاك النحاسية.([3]) فالرواية تغلق صفحاتها بحلم آخر مؤجل هو

---

[1]- المصدر السابق،ص49.
[2] - حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 150.
[3]- رواية البزاة، ص 261.

حلم المؤلف بالمستقبل المشرق وانتهاء معاناة شخصياته ذلك أن الأثر الأدبي بقدر ما هو سجل لأحلام الأبطال فهو كذلك مجال لحلم المؤلف.

وتختلف الأحلام في رواية (خويا دحمان) من شخصية لأخرى وتتداخل الذوات ليتحقق حلم الأب من خلال الابن؛ فقد كانت هجرة (محمد) إلى أمريكا للدراسة والعودة بالشهادة العلمية، وهو الطموح ذاته الذي لازم الوالد في مرحلة ما من حياته، مع فارق واضح، وهو أن حلم (دحمان) بزيارة أمريكا كان دافعه الفضول وحب الاستطلاع لا غير وإن لم يحالفه الحظ في تحقيق ذلك. بهذا المنظور يصبح السياق الروائي في انسجام مع أحلام الفئات البسيطة التائقة إلى معرفة العالم الخارجي وتحسين أوضاعها الاجتماعية. وكذلك بالنسبة للفئة المثقفة، الراغبة في الاستزادة من المعرفة والحصول على الشهادات العلمية.([1]) ((لكم فرحت عندما جاءتك رسالته من نيويورك التي لم تكتحل عيناك بها وظلت زمنا طويلا تؤرقك.))([2]) فشخصية (محمد) ذات حضور مكثف مع شخصية (دحمان) غير أن حضورها كان معنويا أكثر منه ماديا؛ فهو سند معنوي ومجرد تذكره في اللحظات الحرجة يعيد إليه القوة والنشاط والأمل. وكما نقل المؤلف واقع شخصياته في لحظات انكسارها نقل أيضا بواسطة الحلم، ما كانت تطمح إليه، متجاوزة واقعها الهش، وما كانت تعانيه من ضغوطات مختلفة. فمهمة الكاتب كانت، تفكيك الواقع وإعادة تركيبه لمعرفة أسراره وتصويرها باستخدام تقنيات مختلفة، منها تقنية الحلم، وما فيها، أحيانا، من تداعيات نفسية.

ولأن الأحلام هي انفعالات نفسية لا يمكن ضبطها تظل تتصاعد حتى تبلغ الذروة. فتلك التي وردت في روايات بقطاش هي نتيجة حتمية لضغوطات الواقع وشدة وطأته، وكان متنفسا للشخصيات ومتنفسا، في الوقت نفسه للقارئ، الذي أتعبته معاناة

---

[1] علي محجوب، بنية الشخصية في علاقتها بالمكان الروائي في رواية: خويا دحمان لمرزاق بقطاش، مذكرة ماجستير مخطوطة، جامعة الجزائر ، قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية: 2002-2003، ص 38.

[2] - رواية خويا دحمان، ص 139.

الشخصيات. فشكلت الأحلام استراحة يستطيع القارئ بعدها، في كل مرة، مواصلة القراءة بنفس جديد، وطريقة يلجأ إليها الكاتب ليجنب قارئه الإحساس بالملل أو التعب أو الكآبة.

الفصل الثالث

علاقة الطفل بمقومات الحكاية

تمهيد

1-علاقة الشخصية الرئيسية/الطفل ببقية الشخصيات

1-1علاقة الطفل بعالم الكبار

1-1-1- الطفل – الأب

1-1-2- الطفل – الأم

1-1-3- الطقل – الجدة

1-1-4- الطفل – الأخت

1-2- علاقة الطفل بعالم الصغار

1-2-1-الطفل – الطفل محمد الصغير

1-2-2- الطفل – الطفلة فتيحة

1-2-3- الطفل- الطفل أحمد

1-3- علاقة الطفل بالآخر

1-3-1- الطفل – الطفل جوزي

1-3-2- الطفل – جبهة المعمرين

1-3-3- الطفل – جبهة العساكر

2-علاقة الطفل بالمكان:

2-1-المكان المنفتح

2-1-1- الغابة

2-1-2- الحيّ

2-1-3- الشارع

2-1-4- البحر

2-1-5- المقبرة

2-2- المكان المنغلق

2-2-1- البيت/السطح

2-2-2- المدرسة

2-2-3- الفضاء العام للمدينة

3-علاقة الطفل بالزمان:

3-1- مفهوم الزمن

3-1-1- الزمن: لغة

3-1-2-الزمن: اضطلاحا

3-2- بنية الزمن في روايات بقطاش

تمهيد:

نتناول في هذا الفصل العلاقة التي تربط الشخصية الرئيسية/الطفل بمقومات الحكاية، في روايات المدونة. فمن المعروف أن عالم الحكاية يختلف عن عالم الخطاب، وهما مكونان أساسيان في العمل الأدبي، الذي لا يمكن أن يستقيم إلا بهما معا. ف((النسيج النصي يتشكل من ملفوظات متعالقة متواشجة تشكل العالم الحكائي باعتباره مغامرة وخطابا. مغامرة تقوم على الأحداث والفضاءات والشخصيات وخطابا متعلقا بكيفية نقل ذلك كله وطرق تصوير العالم الروائي وفق هيئات تشكيلية لغوية متخيرة.))([1])

فالحكاية هي المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث في سياقها التاريخي.([2])، وقد أطلق عليه (المتن) وهي بهذا المعنى قد تثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات قد تختلط مع أشخاص لهم في الواقع وجود عياني.أما الخطاب/المبنى فيحيل على النظام الذي يتخذه ظهور الأحداث في سياق البنية السردية.([3]) والكاتب ((يتصرف في الأحداث بالتقديم والتأخير، ويوزع الشخصيات مسندا لها وظائف، كما يقطع الزمان استرجاعا واستباقا منوعا الأساليب: سردا يضطلع بحكاية الأفعال، ووصفا يحاكي الأحوال وحوارا يترجم الأقوال))([4]) فلا يمكننا أن نروي أحداثا دون اعتماد الخطاب وسيلة للتبليغ ولا يوجد خطاب وقول دون حكاية تستوجب رواية وملفوظا يعبر عنه الخطاب.

---

[1] - نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة (ط1؛ تونس: الدار التونسية للنشر، 2012)، ص129.
[2] - عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحوث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي(ط1؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص 12.
[3] - نفسه، ص 12.
[4] - نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية، ص 129.

وعالم الحكاية يهتم بما يكون داخل القصة ومنها الشخصيات التي عاشت الحكاية وشاركت في تكونها، والمكان الذي وقعت فيه الأحداث، والزمان الذي به تتحدد الفترة التي عنها يتحدث السارد وفيها تمارس الشخصيات الأفعال.

فما هي طبيعة العلاقات التي تربط الشخصية الرئيسية/الطفل بمقومات الحكاية؟ ما نوع العلاقات التي تجمع الطفل بعالم الكبار؟ وكيف كانت علاقته بعالم الصغار؟ وما أهمية الشخصيات ومكوني المكان والزمان في علاقتها بشخصية الطفل؟ وما علاقة الطفل بالآخر الذي شكل مساحة مهمة في روايات المدونة، التي اختلطت فيها الأجناس والأعراق، وتباينت الرؤية واختلف الطموح في مرحلة احتدم فيها الصراع بين جبهتين متنافرتين؟

كان حضورالشخصية/الطفل في روايات بقطاش مصحوبا بمجموعة من الشخصيات، شكل السارد إحداها. وتبدوشخصية الطفل وكل الشخصيات الأخرى المتطورة والثابتة، في هذه النصوص الروائية واضحة من خلال ما يخبر به السارد، أو ما تنقله شخصيات هذه الرواية، أو تلك فيما بينها، ولكن أيضا من خلال استنتاجات القارئ وملاحظاته لسلوك هذه الشخصيات وتصرفاتها([1])

فهوية أي شخصية حكائية لا يحددها النص، وإن عمل على إبراز ملامحها الأساسية، إلا أن القارئ هو الذي يكوّن صورتها بالتدريج عبر القراءة النابهة؛ فـ((البطل لم يعد من نتاج وعي المؤلف؛ وإن كان هذا المؤلف هو الفاعل للكلام، كما لم تعد الرواية انعكاسا لإيديولوجيته الخاصة، وخاصة الرواية الفنية الناضجة، بل تصادما وحوارا بين إيديولوجيات عديدة يمثلها أشخاص الرواية، وقد يكون الروائي نفسه أحدهم وربما لم يكن من بينهم أصلا، أو كان موزعا بينهم وعلى القارئ أن يجهد نفسه ليعرف رأي الكاتب في نهاية الرواية.))([2]) لذلك تبدو علاقة السارد بالطفل تارة مباشرة، يحاوره

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 232.

[2] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 72.

ويشاركه أحزانه وأفراحه ومشاعره المختلفة، أوآراءه أو تصوراته وطموحاته أو اندفاعاته؛ كما أنه يحاول الانفلات أحيانا من سطوة المؤلف عليه.

وتحددت علاقة الطفل باعتباره مركز العمل والفاعل الأساسي بشخصيات أخرى حاضرة في هذا الكون الروائي، فكانت تربطه ببعضها علاقات حميمة وببعضها الآخر علاقات حقد وكراهية؛ إضافة إلى علاقته بعاملي المكان والزمان وتأثيرهما فيه وتأثره بهما، ينعكس ذلك كله على صورته فتَسِم ملامحَه أمارات السعادة والغبطةأحيانا، ويكتنفُها القلق والاضطراب وحتى الشقاء أحيانا أخرى.

2-علاقة الشخصية الرئيسية/ الطفل ببقية الشخصيات :

لا تتحدد الشخصية الروائية بأفعالها ووظائفها، والمواصفات الخاصة بها فقط، بل وبدرجة كبيرة، بعلاقاتها المتعددة بغيرها من الشخصيات ((الذين يتواترون في النص واحدا واحدا من خلال منطق الأحداث والحركات الروائية.))([1]) فـ((الوضعية الروائية للشخصية كما يرى ميتران تقوم بالتأكيد بدقة على علاقة تقابل أوعموماcorrélations))([2]) وقد وظف بقطاش شخصية الطفل/ وهو محاط بجملة من العلاقات المباشرة وغير المباشرة، يحكمها الاتفاق تارة والتنافر تارة أخرى، ذلك أن ((عملية توزيع المواصفات، داخل النص الروائي على شخصيات متعددة، تعد عنصرا رئيسيا في تشكل الذات، وفي بناء عالمها القيمي، وكذا في دخولها في علاقة تقابل أو تكامل أو تطابق مع شخصية أخرى))([3]) أو مع مجموعة من الشخصيات.

فوجود كثير من الشخصيات لا يتحدد ولا يكتسب معناه في العالم الروائي إلا من خلال مقابلتها بالشخصية الرئيسية، التي تكتمل بها أو تكمّلها؛ فالبطل المحوري طفل معرض لحالات الضعف الإنساني والخوف والحزن، كما هو معرض للسرور الغامر

---

[1]- Henri mitterand, Le discours du roman,puf Ecriture, 1980, p78

[2]-Ibid,

[3] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 55.

ولحظات الفرح، فلا يكتمل عالمه إلا بوجود مجموعة من الشخصيات المرجعية يتفاعل معها في مثل هذه المواقف. فهو يحتاج إلى من هم أكبر منه سنا يعوض من خلالهم نقصه، وتستكمل بذلك شخصيته نموها الطبيعي ويتبلور وعيها؛ كما قد يكون في حاجة إلى من هم في سنه يتأثروا به ويؤثر فيهم. وفي رواية(طيور في الظهيرة) فإن المقابلة بين مراد وبقية الشخصيات ((من شأنها أن تسهم في الانتشار الروائي وتوسع السرد والتقدم بالحكي في إطار الفضاء الروائي ككل بعناصره كافة ومنها الزمان والمكان. ([1])

وفي روايات المدونة تشارك الشخصية الرئيسية/الطفل عدد ليس بالقليل من الشخصيات الرجالية والنسائية الذين تربطه ببعضهم علاقات قرابة أو صداقة حميمة، كما تربطه بآخرين علاقات يسمها التنافر والازدراء، إلى جانب شخصيات عديدة ومتنوعة من عالم الصغار، شكلوا محور الرواية الرئيسي وقلبها النابض الذي دارت حوله جل الأحداث الروائية.

ومن محاور السمات الدلالية التي اعتمد عليها (فيليب هامون) للتمييز بين الشخصيات، على مستوى المواصفات، محور الإيديولوجيا التي تعني، حسب تعريف تودوروف((التعبير في لغة عادية عن الأفكار الفلسفية أو الدينية أو السياسية))([2])؛ هذه الأفكار التي غالبا ما تقدم من خلال صراعات الشخصيات فيما بينها في حال تعارضها وتباينها، أو من خلال مظاهر التآلف والانسجام في حال توافقها.

ويبدو المسار الإيديولوجي للشخصيات، في روايات بقطاش، محكوما بالمسار السياسي والتاريخي للجزائر، إبان الاحتلال، في روايتي: (طيور في الظهيرة) و(البزاة) وكذلك في رواية (خويا دحمان)، وهويستحضر تاريخ الجزائر من المرحلة الاستعمارية إلى مرحلة الاستقلال وما بعدها. ولعل الإيديولوجية الثورية كانت الأكثر بروزا ووضوحا

---

[1] - الرجع السابق، ص100.

[2] - تزفتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان(ط1؛ بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي، 1986)، ص 106.

في هذه الأعمال؛ إذ نجد معظم الشخصيات وطنية تتبنى الفكر الثوري وتناهض القمع وكبت الحريات ومسخ الهوية وطمس معالم الوجود التاريخي، في سن مبكرة.

نتعرف في روايات المدونة على شخصيات إيجابية تزوّد (الطفل) بالمعرفة، وتسهّل، حياته وتعينه على تخطي العراقيل والتغلب على الصعوبات التي قد تعترض سبيله. وتجد في تقديم إجابات عن الأسئلة المحورية التي كانت تقض طفولته. وفي مقابل ذلك، نلتقي بشخصيات أخرى تعمل على صدّه ومنعه من الفعل، وتقف حائلا بينه وبين بلوغ الهدف الذي ينشده، وكثيرا ما تسعى إلى عرقلته وتثبيط عزيمته وتدمير روح التحدي لديه. وقد اعتمد غريماس هذا التصنيف عندما ربط بين الشخصية الرئيسية والمساعد والمعارض. فما هي صفات هذه الشخصيات، في روايات بقطاش، وما هي وظائفها وأفعالها؟ وما علاقاتها بالشخصية الرئيسية؟ وما مواقفها منها؟ وما الذي جمع وفرّق بينها؟

1-1-علاقة الطفل بعالم الكبار:

1-1-1-الطفل - الأب:

تحتل شخصية الأب موقعا مهما في الرواية العربية والجزائرية، باعتبارها، مكونا أساسيا في البنية العاملية للرواية. فلا غرو إن بدا حضورها كثيفا في الأحداث والمقاطع الحكائية في روايات بقطاش. وتبدو هذه العلاقة متأرجحة تتجاذبها عواطف متباينة تختلف باختلاف الشخصية؛ فعلاقة الطفل (مراد) بوالده إيجابية يحكمها الود بالرغم من الحماية التي قد تبدو مفرطة في بعض الأحيان، والتي يسعى الطفل إلى التنصل منها. أما الطفل (محمد الصغير) فإن علاقته بأبيه تبدو علاقة سلبية، باهتة، وعابرة، بل هي علاقة مفقودة تقوم على اللامبالاة؛ فالأب لا يولي عائلته أي اهتمام، وأختار حياة أخرى. فاضطربت نفوس أفرادها ودبّ الخلاف بينها وتهاوت الروابط الأسرية التي كانت تجمعها، وزاد الفقر المدقع من هشاشتها.

وكانت علاقة دحمان/الطفل بوالده ضبابية يكتنفها الغموض وتبدو صورته هاربة حينما يستدعيها السارد ومتلقي السرد؛ أي الشخصية، فهو لا يتذكر حتى ملامحه، ذلك أنه لم يكن ليرسو على برّ إلا ليغادره من جديد، فلا نتعرف عليه في الرواية باسم صريح أو ملامح محددة، بل اختزله السارد في كنية أطلقها عليه أصحابه من البحارين، إذ كانوا ((ينادونه "الزاوش"، التي تحمل نفس دلالة "المطيار" الذي كانت تصفه به زوجته ((يوم أو يومان في الدار، أما بقية الوقت فهو في البحر، في بلاد الطليان أو الإسبان...))([1]) فما عاد يتذكر منه الطفل إلا أمورا قليلة لا تسعفه في انبعاث صورته بكل ما فيها من حياة.

فالرواية لا تقدم شخصية والد (دحمان) إلا في سياق الكشف عن شخصية الابن. فهما يلتقيان في النضال، والولع بالبحر وحب مهنة الصيد. لذلك، تبدو شخصية الأب ضبابية، لغيابها المتواصل عن مسرح الأحداث؛ فهو لا يظهر إلا عبر الاستذكار حين يروي السارد في مفتتح الرواية حياته المضطربة ويصف بعض خصاله المادية والمعنوية التي تترشح في الابن ((أنت نسخة من والدك موح المطيار.))([2])

وهو ما يعلل كثرة تساؤلات السارد وهو يستعيد هذه الصورة، في حياة البطل بعد أن كبر:((فهل كنت على معرفة عميقة بأبيك؟ أنت لا تتذكر منه شيئا، حتى ولا سحنته؛ البحر أكله، ابتلعه، التهمه التهاما. وأنت لا تدري أي بحر كان له شرف ابتلاع والدك...لعلك تحب أن يبتلعك البحر أنت أيضا.))([3]) ورغم الإحساس القوي بالفقد الذي يشمل صورة الأب، في هذه الرواية فإننا نجده غائبا بجسده، حاضرا بروحه في ذاكرة السارد والابن/البطل، ما يفسر العلاقة المعنوية بينهما والمتمثلة في تعلقه ببعض خصاله كحبه للبحر الذي توارثته الأسرة أبا عن جدّ والاستماتة في تحقيق حياة طبيعية.

---

[1] - رواية خويا دحمان، ص 17.
[2] - رواية خويا دحمان، ص91.
[3] - المصدر السابق، ص 12.

لذلك كان (دحمان) يتذكره عبْر مراحل من حياته فيشعر بالحزن والآسى. ((من وقت لآخر تستعيد صورة والدك وها أنت لا تتمالك نفسك، فتنزل دموعك على خديك. آه يا خويا دحمان، حتى حزنك ذاك جاء متأخرا عن موعده. أحببت في تلك اللحظات أن لو كان والدك معك تشعر بوجوده إلى جانبك تلمسه لمسا بعد أن غاب عنك قبل عشرين عاما.))([1]) وقد ترتبط الذكرى ببعض المواقف المتشابهة في حياتيهما. فالسارد يذكر البطل متلقي السرد، بما وقع له خلال أحد سفراته الماضية، حين كان شابا يافعا: ((تذكر يا خويا دحمان، كيف رحت تبكي مثل الأطفال عندما اقتربت سفينتك من ميناء الجزائر. كنت مرهقا دموعك تسيل سيلانا على خديك والعمال الجزائريون العائدون من المهجر إلى ديارهم بعد غربة طويلة يربتون على كتفيك لطمأنتك دون أن يعرف الواحد منهم ما حدث لك. من يدري، فلعل والدك بكى بكاء مريرا عندما أدرك أن البحر يوشك أن يبتلعه قرب الشواطئ الإسبانية خلال الحرب العالمية الثانية.))([2])

أما علاقة (دحمان) الكهل بابنه (محمد) فكانت علاقة إيجابية تماما، منذ أن جاء الطفل إلى الدنيا ورأى نور الحياة. كان ((في ذلك الزمن الأسود يزين حياتك كلها عندما تعود من البحر تشعر بخفة وأي خفة في قدميك على الرغم من التعب والمعاناة وما ذلك سوى لأنك تعلم أنه في انتظارك وفي انتظار القواقع والأصداف التي طلبها منك. ألا ما أجمل الحياة في عينيك أيامذاك وأنت تراه يدور في أرجاء البيت وهو في قمة الفرح والسرور.))([3]) أو((عندما يفرغ السطح من الجارات كنت تصعد بدورك وتحكي حكايات البحر لابنك محمد... وكنت، والحمد لله، تعوض عن ذلك كله بابنك محمد الذي راح يتبعك مثل ظلك كنت ترى والدك في نفسك وترى مقابل ذلك نفسك في ابنك محمد.))([4]) وتجسدت يوم عودة الابن إلى أرض الوطن، فيصف السارد الإحساس

---

[1] - نفسه، ص 85.
[2] - نفسه، ص 83.
[3] - نفسه، ص69.
[4] - رواية خويا دحمان، ص 85.

الذي يعتري الوالد ((لكم أنت متشوق لرؤيته. إنك تعمل على ترقيع هذه الصناجة من أجله هو، أليس كذلك؟ آه، إنك تتوق إلى أن تنطلق معه على متن زورقك لتجوبا خليج الجزائر كله. لكم تحب أن تتذكر صورته وهو صغير جالس إلى جانبك يصطاد سمك البوسنان والمافرون.))([1])

لم يؤثر الغياب الجسدي لوالد (مراد) في رواية (طيور في الظهيرة) سلبا على علاقة الأبوة بين الطفل وأبيه، لأن صورته المعنوية ظلت حاضرة، ثابتة في فِكر الطفل ووجدانه وخياله. فلم تحضر صورته الجسدية إلا والرواية تُكْمل فصولها، حينما عاد من البحر، في ذلك المساء الذي اندلعت فيه معركة، في الحي، بين المجاهدين وعساكر الاستعمار، حين اعترت الطفل حالة من الرعب أدخلته في غيبوبة ونوبة من الهذيان جعلته لا يلاحظ وجوده إلا بعدما استفاق ووقع عليه نظره. لحظتها، أحس ((بدفقة من السرور تسري في جسده.))([2])

ويزداد الطفل انتشاء وهو يكتشف وفاء والده للقضية الكبرى التي أرهقت طفولته الغضة، قضية تحرير الوطن من الاحتلال. فوالده ((مجاهد هو الآخر)) فهو حين يعود من البحر كان يشاهده وهو يدير أمواج المذياع متقصيا الأخبار التي تقدمها الإذاعات العربية حول سير ثورة التحرير، بل كان أحيانا يجلب معه بعض الصحف كي يقرأها له ابنه.

هذا الأب، الذي لا نجد له أوصافا مادية كافية ولا نعرف عنه سوى أنه يضع على رأسه بيريه وينتعل قبقابا، ظل غائبا عبْر كامل الزمن الروائي بحكم عمله في البحر، لكنه يبدو شخصية حاضرة بكفاحه من أجل عائلته؛ فهو يقضي كل وقته يكدّ ويشقى، تمتلئ رئتيه بغبار الفحم في بطن الباخرة، ويعاني من الحقد العنصري فوق ظهرها، لكنه لا يضعف ولا ينكسر، بل إننا نجده يبذل قصارى جهده لضمان احتياجات

---

[1] - المصدر السابق، ص 6-7.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص119.

عائلته الصغيرة، وتوفير التعليم لابنه؛ فقد قام بنقله من المدرسة الفرنسية التي فرّ منها الطفل، بعد أن صفعته معلمته اليهودية، إلى مدرسة خاصة يدفع حقوقها بالرغم من أن الأجرة التي يتقاضاها على عمله في البحر لا تكفي لإعالة أسرته. ورغم العوز الذي عانت منه العائلة، إلا أنه لا يريد لأمه (جدة الطفل) أن تعمل في تنظيف منازل العائلات الأوروبية، أو أن تقوم بفلاحة المنبسط الواقع أمام البيت رغم رغبتها في أن تعين ابنها وأسرته الصغيرة.

ونجد هذا الأب حاضرا من خلال شخصيات أخرى كرمز للعامل المثابر البسيط اجتماعيا لكنه مكتسب لوعي فكري جعله ينخرط في الحياة السياسية ويهتم بالقضية الوطنية. فهولا يحسن الكتابة ولا القراءة لكنه يتحدث الفرنسية والانجليزية بطلاقة([1]) ويفهم معاني كل الكلمات المنشورة في الصحف التي يقرأها ابنه له، ويستمع إلى الإذاعات العربية، وهو يعرف الكثير عن البحر وعن الصنائع البحرية، لكن الأوروبيين لا يسمحون له باحتراف مهنة أخرى غير شحن محرك الباخرة بالفحم، الذي لا ينتهي منه إلا وقد امتلأ صدره بغباره.([2])

وتتبلور شخصية الأب الصبورة، المناضلة وتتوضح أكثر في رواية (البزاة) فيظهر مهتما بعالمه الصغير قدر اهتمامه بما يجري في الوطن الكبير، ويتبين القارئ أنه يخدم الجبهة سرا ويزود الثوار بأسلحة يقتنيها خلال أسفاره. وبالرغم من المشاكل التي كانت العائلة تعصف بالعائلة، فإنه كان دائم الابتسام. وحتى وهو يمر بمواقف صعبة، فإن طمأنينته المعهودة لم تكن تفارقه بل لم يفقد توازنه وسكينته حتى عندما تشاجر، في أحد الأماسي، مع البحار الإيطالي وطُرد إثر ذلك من عمله، الذي كان قد أمضى فيه سنوات طويلة.

---

[1] - رواية البزاة، ص 20.
[2] - المصدر السابق، ص20.

هذا الطرد التعسفي وضع العائلة على عتبة الفقر، ذلك ما أدركه الصبي وأرّقه، في تلك الليلة وأخذ ((يطوح به في عوالم الكوابيس الثقيلة وينتشله من نعاسه.))([1]) فمستقبل الأسرة كلها أمسى على شفا هاوية لا قرار لها. لذلك، لم يغمض له جفن طوال الليل، وبات يرسم صورا قاتمة لمستقبله ومستقبل أسرته.([2])

أما الوالد، فلم يَفُت هذا الأمر في عضده، وظل شامخا، متوعدا بالانتقام من البحار الإيطالي، مؤمنا بقضيته ملتزما بها. وظل ينظر إلى ابنه ((بعينين تفيضان بالرفق والحنان)) حينما رآه قلقا على مصير العائلة.

فرضت الشخصية الأبوية الصلبة هيبتها على كل صفحات الرواية فلم تهتز صورتها ولم تتغير صفاتها الأساسية؛ فلا نعثر عليها في وضعية المتذمر أو المستكين، على الرغم من قساوة الوضع الذي كانت تمر به، وحالة البطالة التي واجهتها بثبات، باحثة عن أنجع الحلول التي تحفظ ماء الوجه؛ فهو لا يرضى الذل والمهانة ولا يتودد إلى أحد لقضاء حاجاته. ((فالقلق الذي يسيطر على مراد لا يكاد يعرف طريقا إلى والده.))([3]) وحين يستفسر أباه عن كيفية دفع حقوق الدراسة والكراريس والكتب المدرسية يرد عليه هذا الأخير شامخا، مداعبا رأسه برفق وحنان: ((اطمئن لن تجوع مادمت حيا.))([4]) وهي ذات صفات شخصية (دحمان) التي صارعت واستماتت على مبادئها، منذ حداثة سنها؛ فلم تهادن، ولم تّحْنِ رأسها أمام المحن، ولم ترض بالعبودية إلا لخالقها الذي نُحِت من اسمه اسمها.

كما يعتبر الأب مرجعا معرفيا لدى الطفل، الذي يجد لذة في نفسه حينما يوجه الأسئلة إليه، بشكل يبرهن على حب استطلاع واكتشاف، يرتبط بسنوات الطفولة. ((وعاد ليجلس بالقرب من أبيه وهو لا يفهم سر هذه الطائرات التي تجتاز الجبال في

---

[1] - رواية البزاة، ص 37-38.
[2] - المصدر السابق، ص53-54.
[3] - نفسه، ص 60
[4] - نفسه، ص37.

هذا الليل البهيم. على أن والده سرعان ما قطع عليه تساؤلاته مبينا بأن تلك الطائرات تسمى بالهيلكوبتر، وهي مخصصة لنقل العساكر والجرحى...))([1]) ولذلك كانت صورة الأب مصدر فخر واعتزاز عند الصبي، فكثيرا ما كان الطفل يُكبِر فيه صفاته؛ فهو يراه ((من صنف آخر من الرجال لا يترك على وجهه أثرا من آثار التقلبات التي تعرفها حياة الإنسان.))([2]) وكان الإحساس بوجوده كبيرا عند أفراد الأسرة كلها لا سيما الطفل الذي كان يستحضر صورته في كل الأوقات، وفي أوقات الشدائد، خاصة. ((في هذه اللحظة بالذات تواترت على ذهنه مقاطع من القصص العديدة التي سمعها عن حياة البحارين فلم يجد بدا من أن يعقد المقارنة بين والده وبين أبطال تلك القصص.))([3]) وهو يعيش أحلك الأوقات، حينما اقتحم العساكر البيت الذي كان فيه لوحده مع والدته، لم يجد من شيء يتلهى به عن تلك اللحظات العصيبة سوى ((التحديق في صورة والده على البطاقة.))([4])

وستتعلم الشخصية/الطفل من تصرفات والدها الشيء الكثير؛ فهو((يعرف ميول والده وعواطفه.)) ولم يكن يستفسر منه عما يحدث في المدينة ((لأنه كان يقرأ الأخبار من الملامح التي يكتسيها وجهه حين يعود كل مساء، فإذا رآه عابسا، مستلقيا في فراشه دون عشاء أدرك أن الأخبار غير مسرة، أما إذا أبصر به وهو يقلب أزرار المذياع، علم أن المجاهدين قاموا بعمليات جريئة.))([5]) وسينحت الأب ابنه على شاكلته؛ فـ((مراد مثل أبيه تماما))، لا يحبذ أن تعمل جدته في فلاحة المنبسط الممتد أمام البيت خوفا من تقولات ناس الحي عليهم، مسايرا، في ذلك، والده ((فالحياة في هذه المدينة الصاخبة

---

[1] - نفسه، ص 171.
[2] - نفسه، ص59.
[3] - رواية البزاة، ص 30.
[4] - رواية طيور في الظهيرة، ص 78.
[5] - رواية البزاة، ص 118.

تقتل كرامة المرأة.))([1]) جراء البؤس الذي ألّم بالمجتمع الجزائري وصار ينخر بنيته ويسهم في تفكيك نسيجه.

لذلك تعلمت الشخصية (الطفل) من الأب القناعة، فعلى الرغم من جو الفقر والحرمان والخوف الذي خيّم على الفضاء العام للروايات، كان الطفل كثيرا ما يبدو فرحا قانعا بعالمه الصغير البسيط، يعيش بكل عفوية الطفولة وبراءتها على الرغم من وعيه المبكر بقضايا عديدة وعلى رأسها القضية الوطنية. ونحن نستقرأ مواقف الشخصيات نجد أن علاقة الأب بـ(الطفل) علاقة مباشرة تحمل في طياتها العديد من المعاني، فهو يكاد يكون مطابقا له من الناحية الخلقية والنفسية وذلك ما يبرر علاقة الودّ والوفاق الدائم بينهما؛ فالابن يظل إلى جوار والده قريبا منه في كل المواقف التي يجتمعان فيها ((لحق مراد بوالده في البيت وجلس إلى جانبه))([2]) كما أن الأب يحاور ابنه في مختلف القضايا، فيشعر أنه ((يثق فيه الآن وإلا لما أطلق لسانه بالحديث في موضوع قلما يسمعه الأبناء عن آبائهم.))([3]) وهو يعامله، في أحيان كثيرة، معاملة الكبار، معاملة تدل على الاحترام والثقة. فقد ((أحس بوالده يشخص بعينيه في اتجاهه ويطلب منه معاودة الجلوس حتى يتناولا العشاء معا.))([4]) وحين لامت (الجدة) ابنها على التحدث في مواضيع رأتها أكبر من سن الطفل، هز الوالد رأسه بعنف وقال لها: ((مراد يعرف هذه المسائل أكثر مما تعرفه هي وكل من في الدار))([5]) لذلك أحس الطفل بالسعادة تغمره واكتشف أن أباه ((يقدره حق قدره إذن! وهذا أمر لم يكن يعرفه من قبل. لقد ظن دائما وأبدا بأنه يعتبره طفلا صغيرا ينبغي عليه أن يهتم بشؤون المدرسة أكثر من اهتمامه بشؤون أخرى.))([6])

---

[1] - المصدر السابق، ص20.
[2] -رواية طيور في الظهيرة، ص 32.
[3] - المصدر السابق، ص 161.
[4] - رواية البزاة، ص170.
[5] - المصدر السابق، ص 173.
[6] - نفسه، ص 173.

وهو لم يغضب منه ولم ينهره إلا في حالات قليلة، خاصة حينما فكر في العمل لمساعدة الأسرة، فعنّفه بشدة، وطلب منه ألا يعود إلى التفكير في هذه المسألة طالما هو على قيد الحياة، فالأب ((يشعر بفخر وسرور غامر عندما يرى ابنه وقد تأبط محفظته استعدادا للذهاب إلى المدرسة))([1]) ولا يودّ له أن ((يغرق في أمور بعيدة عن عالمه الصغير.)) بل إنه يريد منه أن يجتهد وأن ((يقرأ ويقرأ دون توقف حتى لا يصير مثله ملاحا يواجه في كل يوم مشكلة القوت وأخطار البحر وتعنت الملاحين الأوربيين.))([2]) كان هذا هو الهدف الذي يعمل من أجله. ((ولو أن الله لم يرزقه إياه لكان التحق بالمجاهدين في الجبال فهو لا يزال قوي البنية لم يبلغ الخمسين بعد.))([3])

وتتواصل هذه الرابطة الروحية بين الأب وابنه في رواية (خويا دحمان) حتى بعد أن هاجر الابن إلى أمريكا للدراسة. ((ولدك بالرغم من بُعده عنك وغربته عن أرض الوطن يعرفك حق المعرفة.))([4]) ويتجسد هذا التواصل حتى في اختيار وسيلة العودة إلى أرض الوطن. فقد ((اختار العودة عن طريق البحر. أنت تحب البحر، وهو الآخر يحبه. إنه نسخة منك يا خويا دحمان.))([5])

فالسارد، ومن ورائه الكاتب، يحاول أن يوضح علاقة التواصل بين الأجيال خلال الحقبة الاستعمارية وما بعدها؛ فما سعي المستعمر الدائم إلى تدمير الشخصية الجزائرية وإضعاف لغتها الوطنية بسياسته الماكرة إلا محاولة لمسخ هويتها، وما تأكيد تواصل صورة الأب في الابن بالرغم من الفارق الزمني والسياسي والاجتماعي والثقافي إلا دليل قاطع على تشبث الجزائري بجذوره وانتمائه الذي تجلى في إثبات الهوية الجزائرية، التي لم يتمكن المستعمر من فصم عراها. و(محمد) ابن دحمان صورة أخرى لهذا التواصل بين الآباء والأبناء فـ((ها هو الشيخ محمد العنقاء، يرحمه الله يردد أغنيته

---

[1] - نفسه، ص 74.
[2] - نفسه، ص 159.
[3] - نفسه، ص160.
[4] - رواية خويا دحمان، ص12.
[5] - المصدر نفسه، ص6.

الشهيرة في تلك الأيام الزاهية والحزينة في الوقت نفسه: (الحمد لله ما بقى استعمار في بلادنا اتكسر سيف الظلم قهروه الشجعان.) رحت تغنيها في كل وقت ومكان حتى إن ابنك محمدا على صغر سنه يومذاك حفظها عن ظهر قلب.))([1])

تصوغ روايات بقطاش صورة مشرقة للأب في تفاعله الوجداني والاجتماعي مع الابن/الطفل في كل المحطات الحياتية حتى أن دحمان يتمنى العودة إلى زمن الطفولة ليعيش ما يعيشه ابنه ((ودخل ابنك محمد المدرسة. يا ما بكيت ذلك اليوم، يوم أن رأيته بمئزر جديد ومحفظة صغيرة لماعة. شعرت أن البؤس ولّى إلى غير رجعة عن هذا البلد. وقارنت بينك وبينه فوجدت الفرق كبيرا جدا. أنت قرأت تاريخ الغاليين وفرسنجيتوركس وشارل مارتل الذي هزم العرب عام 732 كما قيل لك، وهو مستعد لتعلم تاريخ بلاده وجدوده والأمير عبد القادر وفاطمة لالا نسومر والعقيد عميروش.))([2])

وعندما يشتدّ أتون الثورة في الذكرى الثانية لانطلاقها، يصطدم الطفل (مراد) بمشهد دموي مرعب يفقده الوعي، ليفيق منه على صورة والده يقلّب أزرار المذياع بحثا عن محطة إذاعية عربية يلتقط منها أخبار الثورة والثوار. ((استوى في فراشه قليلا، فوقعت أنظاره على والده، وأحس لحظتها بدفقة من السرور تسري في جسده. كان والده منهمكا في تقليب أزرار المذياع، عساه يعثر على محطة من المحطات الإذاعية العربية...))([3])

يمكن القول إن الرواية الجزائرية ومنها روايات بقطاش، أولت حيزا مهما للإحاطة بصورة الأب وهي بالتالي صورة الرجل الجزائري، المهيمن، على مسارات الحياة كلها، في المجتمع بفعل التكوين الاجتماعي التقليدي. ومن ثمة كان من الطبيعي أن يحتل الرجل مساحة كبيرة في الروايات وفي حياة الأبناء. وقد تختلف أبعاد هذه الصورة لكنها

---

[1] -نفسه، ص 105.
[2] - نفسه، ص 106.
[3] - رواية طيور في الظهيرة، ص117.

لا تصل إلى درجة التناقض بالرغم من اختلاف الأزمنة. وما تركيز روايات المدونة على الدور الطفولي في الحياة الاجتماعية إلا إشارة إلى استمرارية هذه الصورة الرجالية في الأبناء.

ومع ما نجده من عجز في شخصية والد دحمان– الذي عاش في واقع مهزوم، خضع فيه لظلم الظروف القاسية التي أحاطت به– فهو يرمز إلى جيل ما قبل الثورة،الذي لم يحقق شيئا غير التمني وضاعت حياته أو أضاعها مشردا بين صواري السفن والمرافئ وجدران السجون. ويرمز دحمان الأب، ووالد مراد بدورهما إلى جيل الثورة وهو جيل متمسك بمبادئه، متشبث بقناعاته، متشبع بالتقاليد والقيم. عاش هذا الجيل باحثا عن رزقه وحريته، تسيطر عليه رغبة في التخلص من قبضة المستعمر، فبذل في سبيل ذلك، كل ما يملك من نفس ونفيس حتى يتحقق حلمه في الحرية.

ويستمر هذا النفس الملحمي في الأبناء، وما (دحمان) الطفل، و(مراد) و(محمد الصغير) و(أحمد) و(محمد) ابن دحمان... وغيرهم من الأطفال سوى نسخ مصغرة من آبائهم خرجت من رماد اليأس محاولين إلهاب جذوة التحرر التي كانت تخبو بين حين وآخر؛ ورثوا الجانب البطولي وبلغوا من الوعي ما جعلهم قادرين على الخوض في مجالات مهمة، فهم يشعرون بالاستغلال والغربة والاحتقار في وطنهم، فتنمو في نفوسهم الثائرة الرغبة في التحدي والتنافس والرفض والالتحاق بالمجاهدين، الذين صاروا يمثلون رموزا جاذبة وأبطالا يقتدى بهم. وبذلك، لم يعد الفعل البطولي حكرا على الكبار، فروايات بقطاش أفردت مجالا واسعا للإشادة بالتضحيات التي قدمها الرجال زمن الاستعمار. ولم تستثن فئة الأطفال الذين قدموا ما استطاعوا للثورة، فهم، في منظور الروائي، رجال الغد الذين سيحافظون على مكتسبات الآباء والأجداد.

1-1-2-الطفل - الأم:

للمرأة في العالم الروائي الجزائري مكانة متميزة بشكل عام والأم بشكل خاص. فهي تشكل حالة إنسانية إلى جانب كونها وجودا ماديا له دوره وعلاقاته المؤثرة، وأسبابه

الاجتماعية المرتبطة بحركة المجتمع وتطوره. لذلك شكلت (الأم) موضوعا فنيا ومجالا للكتابة الأدبية لا يمكن إغفاله أو تجاوزه، باعتبارها عنصرا اجتماعيا فاعلا في حياة الطفل، فاختلفت أدوارها وتعددت دلالات حضورها المباشرة والرمزية في الأعمال الأدبية.

وإن الحديث عن الطفولة يستدعي بالضرورة حضور هذا الكائن الحاني الذي، من خلاله، يعقد الطفل صلته الأولى بالحياة والوجود. ولا يكتمل مدلول الطفل في غيابها، مثلما لا يكتمل مدلولها بمعزل عنه. فهي تمثل ((موضوعا معرفيا وسيكولوجيا ومنطلقا للتعرف على بقية أشخاص المحيط وموضوعاته فضلا عن رعايتها المادية المتعلقة بالمأكل والملبس والتنظيف، تنهض الأم بوظيفة اجتماعية ونفسية تمنحها وضعا متميزا في التفاعل النمائي لدى الطفل.))([1]) لذلك ((سما مقامها في كل الثقافات تقريبا واستحالت رمزا للأمن والطمأنينة وعنوانا للحب الصادق الثابت ومعدنا للحنان الخالص))([2])، ونبعا للخصوبة المتجدد ونسل الحياة ودلائلها المستقبلية التي تشرع الأفق للبقاء وتغالب دواعي الفناء وعوامله بما تختزنه من طاقات الحياة ومن معاني دفئها العاطفي وقرارها.

ويذهب التحليل النفسي إلى كونها تمثل الموضوع (الليبيدي) الذي يظل حاضرا في كل العلاقات التي ينسجها الطفل مع الواقع بدءا من التمييز بين الأنا واللاأنا، ومرورا بالتمييز بين موضوعات الواقع الأخرى الحية منها خاصة، إلى العلاقة مع الآخر؛ فكل هذه العلاقات تنسج شبكتها وفق مسار متطور من الاتصال إلى الانفصال مع الموضوع (الليبيدي).))([3])

وشخصية الأم في عالم بقطاش الروائي تحضر وتقدم، عادة، في أكثر رواياته، بطريقة واحدة، وتضطلع بنفس الوظيفة وقد صنفتها الباحثة مهدية ساهل ضمن

---

[1] - أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب، ص85.

[2] - عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة (ط1؛ تونس: كلية الآداب منوبة/ دار محمد علي بصفاقس، 2003)، ص349.

[3] - أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب، ص85.

الشخصيات المقهورة ونموذج للشخصية غير الفعالة باعتبارها لا تؤدي دورا بارزا في الأحداث ولا تسعى إلى تغيير وضعها.([1])

لكننا في روايات المدونة نقف على حضور نسبي للأم في علاقتها بالطفل، وعلى الرغم من أن الراوي لا يهتم بتحديد ملامحها الفيزيولوجية، إلا أنها كانت متواجدة كلما ارتبط بها حدث، أو كانت شاهدة على حدث، وكانت سلطة الأمومة تطبع وعي الطفل وتحكم تصرفاته في كثير من المواقف في روايتي: (طيور في الظهيرة) و(البزاة) إذ تظهر هذه الشخصية في إطار الحديث عن الطفل؛ أي: باعتبارها (أم مراد أو أم محمد الصغير...) ولكن، لا وجود لها خارج علاقة الأمومة وإطار الأسرة وانحصر ظهورها في دور(الزوجة أو الجدة أو الأخت أو الابنة)، ولا شك، أن الروايات تعكس وضعية المرأة، في تلك المرحلة التاريخية التي تصورها، والتي لم تحظ فيها بغير هذه الأدوار الموكلة إليها.. ومن هنا لجأ الراوي إلى كشف خصالها الأخلاقية التي نستخلصها من مواقفها أو من خلال تصرفاتها مع الشخصية المحورية (الطفل) أو مع الشخصيات الأخرى، كما يمكن أن نستشف ذلك، حتى، من صمتها إزاء بعض الأحداث، فالصمت في بعض الأحيان يكون أبلغ من الكلام.

لا تصوغ روايات بقطاش شخصية للأم فاعلة في سير الأحداث وتطورها، لكنها تجسدها في صورة مشرقة؛ صورة الأم البسيطة المتفانية في خدمة أهل بيتها، المتعاطفة مع زوجها ومع ابنها الذي يعيش بعقل أكبر من سنه متخذا من الثورة والحرية مجالا لتفكيره، وهي أيضا، رمز القوة المعنوية التي يهتدي بها طفلها في مواقف متعددة، فهي تحافظ عليه حبا فيه وخوفا عليه، ولكنها أيضا، تقوّي من عزيمته وتشدّ من أزره وتذكي فيه منذ صغره مفاهيم حب الوطن والدفاع عنه، ولم تجعل من حبها له وخوفها عليه عائقا أمام اختياراته بالرغم من غضاضة سنه.

---

[1] - مهدية ساهل، المتعاليات النصية في روايات مرزاق بقطاش، ص 292.

فقد كانت على وشك أن تضع مولودها الثاني حين داهم العساكر السنغاليون المنزل في بحثهم عن الأطفال، لاقتيادهم إلى المدرسة بالقوة، وقد وصفت ذلك اليوم بأنه ((يوم عصيب)) وعلى الرغم من وضعها الصحي الحرج إلا أنها أثبتت شجاعتها وتصرفت بحكمة واتزان ورباطة جأش، حينما طلبت من طفلها –الذي سمّره الخوف– أن يحضر بطاقة عمل والده ويعرضها أمام الجنود.([1]) وأدركت بحسّها أن العساكر قد يسألون عن زوجها، وقد يذهب بهم الظن إلى أنه في الجبال مع المجاهدين. فأجلست الطفل إلى جانبها حتى يسكن ويزايله الخوف.([2]) وهو مشهد يدل على علاقة التجاوب بين الأم والطفل، حينما يكون في حاجة إليها من أجل أن يطمئن ويستقر توازنه النفسي.

وتحافظ الأم في الرواية على صورتها التقليدية الراسخة في المتخيل الجمعي الموروث وعلى صلابتها وشموخها أمام المحن؛ فالطفل يتعجب من رباطة جأشها حينما تأخر والده عن موعد رجوعه من البحر يوما كاملا لكنه ((تذكر قولة أحد رفاقه عن زوجات البحارين وعن صمودهن.))([3]) وعندما علمت الأم بطرد زوجها من العمل ظلت صامتة وإن طفرت الدموع من عينيها.([4]) وهذا الصبر والصمود يشيان بكثير من الحنان والإشفاق حينما يتعلق الأمر بأفراد عائلتها وسلامتهم وأمنهم. فـ((...ها هي والدته تقفز من مكانها مسرعة وصفرة مفاجئة تنتشر في كامل وجهها وهي تستمع إلى جلبة خارج البيت وعرفت صوت زوجها من بين الأصوات.))([5]) ((رآها تفتح الباب بحركة قوية، وتند عنها صرخة هلع. وما أسرع ما احتبست تلك الصرخة في حنجرتها...))([6]) وكثيرا ما توسلت بالصبر والقوة في مواقف صعبة؛ فحينما تشتد عليها آلام الوضع ترسل أنينا

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص58.

[2] -المصدر السابق، ص 78.

[3]- رواية البزاة، ص 18.

[4] - المصدر الساق، ص 31.

[5] - رواية البزاة، ص28.

[6] - المصدر السابق ص 29.

طويلا، سرعان ما يدرك (الطفل) أنه ينبغي القيام بشيء من أجلها. فيتحرك من مكانه ويصب لها كوبا من الماء، فتشرب منه قليلا. ثم تأمره أن يذهب ويُحضر إحدى الجارات. ولم يحاول هذه المرة أن يستفسر منها، كعادته، عن الجارة التي ينبغي أن يدعوها، بل ((قام بحركة سريعة وهرول نحو والدة محمد ليستدعيها.))([1])

وتتكرر هذه المواقف في الروايات لتكشف عن الروابط التي تجمع الطفل –باعتباره ابنا– بأمه، وتطغى عاطفة الأمومة المرتبطة بالشفقة والرحمة على الأحاسيس الأخرى؛ فالأم حينما تلمس قلق ابنها وحركاته المضطربة ((تهوّن عليه وتشير عليه بالمطالعة أو بمساعدتها في شؤون الدار.))([2]) من خلال هذه المواقف والتصرفات تتحدد علاقة الطفل بالشخصية الأم؛ فهي–إلى جانب كونها رمزا لأسمى المعاني– بمثابة الضمير الحي الموجه لسلوكه، وكان كلما لجأ إليها باحثا عن مخرج لتساؤلاته التي لا تنتهي والتي كانت لا تفتأ تراود عقله الصغير، وجد عنده، دائما، الإجابات المقنعة.

فحينما وقع في روعه أن كل من يحمل اسم (محمد) ((إنما هو شخص لا أخلاق له وأن الله سيلقي به في النيران عندما تقوم الآخرة))([3]) ردّته كلماتها ((إلى الطريق الصواب.))([4]) لذلك كان يسرد عليها ((ما يجول في نفسه، وكل ما يسمعه، وهو لا يكاد يحس باندفاعه ذاك لولا أن جدته كانت تتدخل، وتحسم الأمر بلعنة تصبها عليه. ويشعر مراد بعدها بأنه أفرغ ما في جعبته لبعض الوقت، ثم يعيد الكرة على والدته، ولكن بهدوء ظاهر، وهو الأمر الذي يدفعها على الدهشة والنظر إليه باستغراب.))([5]) فالأم تؤثر في طفلها دون أن تُكْرِهه عبر ممارسة القوة، بل تدفعه برفق حتى يرى الأشياء بنفس منظارها. ويبدو خطاب الأم بالغ التأثير في الطفل، في موقف

---

[1] - رواية طيورفي الظهيرة، ص 80.
[2] - المصدر السابق، ص 26.
[3] - نفسه، ص 35.
[4] --نفسه، ص 34.
[5] - رواية البزاة، ص26.

يمثل شقاوة الطفولة: ((لم يستطع مراد كتمان ما حدث في الحي عندما وجد نفسه وجها لوجه مع والدته. فقد نظرت إلى سحنته المتغيرة، وحدست أن شيئا ما قد جرى له، لذلك راحت تستفسر منه عن السبب. وحدثها وهو يكاد يشرق بالدمع، عن إغماءة خيرة طواوه، والزائر الغريب الذي لم يتمكن من رؤيته في ذلك الصباح. ولكنه عندما وصل إلى قضية حسين، تلعثم ثم أحجم عن الحديث.))([1])

إن تحليلنا لهذه المقاطع من رواية (طيور في الظهيرة) يؤكد العلاقة الحميمة التي تجمع الطفل بأمه، المشروطة بالاحترام والتقديس، ويتأكد ذلك من خجل الطفل من سرد بعض الأحداث التي يتحرج من روايتها أمامها، ليحصن صورة الأم ويحافظ على علاقة الاحترام والتقدير التي تجمعه بها، والتي لا يريد لها أن تتزعزع أو يطالها العبث.

هذه العلاقة الإيجابية بين الطفل والأم لا تشمل كل أطفال الرواية؛ فالطفل (محمد الصغير)) لم يكن لوالدته عليه سلطان معنوي فشخصيتها تبدو ضعيفة بسبب العوز والإهمال الذي أحاط بها، وهجر زوجها لها وتركها وولدها دون عائل وتحت رحمة أحد أقدم المعمرين (السيد لوجندر) الذي يحاول تسخير الابن للعمل في تنظيف الإسطبل دون مقابل، الأمر الذي يرفضه الطفل الصغير بشدة، فتوترت علاقته بوالدته وتأزمت وطغت عليها مشاعر سلبية. فهي لا تمل من مطالبته المستمرة بالبحث عن عمل ومعاتبته على التقصير في ذلك.

أما في رواية (خويا دحمان) فيرد ذكر الأم بطريقة عرضية من خلال اعتنائها بطفليها.) ((والدتك كانت ما تزال على قيد الحياة قدمت لك العشاء. تذكر جيدا تلك الطبخة الشهية: بطاطا بحشائش الفليو المجففة. وأنت طلبت منها المزيد.))([2]) ولم يثنها احتفاء الزوج عن مواصلة مهمتها فـ((ظلت تعتني بك وبأختك حنيفة. كان من الصعب في ذلك الزمن البعيد، أن تخرج المرأة من دارها لكي تعمل وتكسب عيش أولادها. ما

---

[1] -رواية طيور طيور في الظهيرة، ص 44.
[2] - رواية خويا دحمان، ص 35.

الذي كانت تقوى عليه يا ترى اللهم سوى أن تكون خادمة مقهورة لدى أوروبية من الأوروبيات...))([1]) كما أن الظروف الصعبة لم تمنعها من الابتهاج بنجاح ابنها عند حصوله على الشهادة، ((كانت في قمة الفرح. وعلى الرغم من البؤس القاتل واشتداد وطأة الحرب العالمية الثانية، أعدت لك جفنة من الإسفنج، ورحت توزع تلك الحبات السمراء المنتفخة على الفقراء المتجمعين في أرباض مسجد (سيدي عبد الرحمن).))([2]) ويرد ذكرها في سياق الحديث عن الظروف الاقتصادية الصعبة التي وقع تحت وطأتها الشعب الجزائري برمته، التي نخرت بنية المجتمع وساهمت في تفكك الأسر وتشظيها، يعضد ذلك تعليقات السارد وهو يستحضر هذه الصورة. ((لم يطل العمر بوالدتك بعد هذه المأساة. المسكينة قتلها الغم والهم. أصيبت بضغط الدم وانفجر عرق في دماغها.))([3])

وعلى العموم، ظلت صورة الأم في روايات بقطاش واقعية؛ لا يجتاحها خيال السارد إلا بالقدر الذي يكيّفها لتطوير الأحداث، وهي تمارس تأثيرها على طفلها بطريقة فعالة. فهي تتمتع بالقدرة على تغيير فعل الطفل في اتجاه تختاره عن قصد وبوعي، وتلك القدرة نابعة من إحساسها بالمحبة نحو طفلها، وأنها سنده الفعلي في الدنيا، ولأنها تمتلك من المعرفة والتجربة في الحياة ما يمكنها من حمايته ودفع الأذى عنه.

1-1-3-الطفل- الجدة:

تسجل رواية (البزاة) حضورا جليا للجدة (من الأب) منذ صفحاتها الأولى؛ فهي فرد قار وثابت في الأسرة، من شأنه أن يعزز الترابط بين أفرادها. وحضورها ضمن العائلة تقليد متعارف عليه منذ القدم لا سيما إذا غاب العائل. وتتقاسم الجدة الحياة

---

[1] -المصدر السابق، ص 20

[2]- نفسه، ص 31.

[3]- نفسه، ص 28.

اليومية للأم وللطفل في روايتي: (طيور في الظهيرة) و(البزاة) لغياب الأب المتواصل الذي كان يعمل بحارا، كما نلتقي بشخصية الجدة، في رواية (خويا دحمان) أيضا.

أهمل السارد المحتوى المادي لهذه الشخصية، وركّز على إبراز خصالها ووضعها المعيشي وطريقة تعاملها مع أفراد الأسرة لا سيما ابنها وحفيدها. فالطفل يعترف بأنها ((امرأة صنديدة حقا! لا مثيل لها في العائلة ولا في الحي.))([1]) وهي ((أشد أفراد العائلة قلقا على مصير ولدها))([2]) حين طرد من عمله؛ فقد بادرت باستصلاح المنبسط الواقع أمام المنزل حتى تتمكن من فلاحته ومساعدة ابنها على نفقات البيت. وهي امرأة تُكْبر العمل الجاد، المثمر؛ وهو ما يوضّح طبيعة العلاقة التي تجمع الطفل بالجدة.

كانت الجدة من الشخصيات الإيجابية في حياة الطفل وإن بدت العلاقة بينهما، في ظاهرها، يكتنفها بعض التنافر والتوتر، الذي ينزعج منه الطفل في بعض الأحيان، كأن تنتهره من حين إلى آخر إذا ما لمست منه قلقا أو حركات تدل على اضطرابه، أو تتدخل حينما تلمس اندفاعه في الحديث مع والدته فـ((تحسم الأمر بلعنة تصبها عليه.)) أو تفاجئه بنظرة حادة تحذره من النزول إلى الربوة السفلية ومطاردة "حند" المجنون لما قد ينجر عن ذلك من خطر. وهي بذلك تقوم مقام الوالد الغائب بسبب العمل.

ومع كره الطفل لهذه الممارسات التي تبعث في نفسه شيئا من الضيق والتبرم، إلا أنه لم يكن ينكر الكثير من صفاتها الحميدة ؛ كشجاعتها التي لا يخفي الطفل إعجابه بها؛ فقد كانت دائما السبّاقة في الأمور الصعبة، فقد أبصرها تقوم بسرعة من مكانها وتتجه دون تردد صوب الباب، يوم عاد والده من البحر وسمعت تلك الجلبة أمام باب الدار و((كأنها أدركت بغريزتها ما يحدث بالضبط في الخارج.))([3]) وهي في شجاعتها غير متهورة فقد رآها تفتح الباب الخارجي ((ببطء حتى لا يفاجئها أي شيء لا تتوقع

---

[1] - رواية البزاة، ص 20

[2] - المصدر السابق، ص171.

[3] - رواية البزاة، ص 27.

حدوثه...فقد تركت الباب الخارجي مواربا، ودفعت رأسها من الفتحة لتحدق في الظلمة. وظلت على وقفتها تلك بعض الوقت، دون أن تتحرك...))([1]) فحدس أنها لن تعرض نفسها لأي خطر. لكنه كان ينكر عليها عدم رضاها عما كان يقوم به (ابنها) من مساعدة المجاهدين؛ فالطفل لم يكن ليدرك ما يمكن أن يعتلج في نفسها من خوف على فقدان فلذة كبدها وضياع الأسرة بعده.

ويتمثل البعد الإنساني لهذه الشخصية في غضبها من الطفل (محمد الصغير) ووالدته، عندما علمت بما كانت تكابده هذه العائلة الصغيرة من شظف العيش، فطلبت من الطفل (محمد) ((أن يأتي إلى الدار مع والدته في أية ساعة من الليل أو النهار))([2]) متحدية حدة الأزمة الاقتصادية التي كانت تضغط بشدة على العائلات الجزائرية آنذاك؛ كما يتجلى في مواساتها للأم الثكلى (أم عبد الرحمن) حينما أعدم المستعمر ابنها الفدائي الشاب.

أما جدة (دحمان) فلم يكن لها دور واضح في سير الأحداث في رواية (خويا دحمان) ولا توجيه سلوك الطفل، لكنها مثلت علامة بارزة في سياق تكافل الشعب الجزائري وتلاحمه أثناء الحقبة الاستعمارية. وهي لا تختلف من حيث المبدأ العام عن جدة (مراد). فلا القهر الاجتماعي ولا أثر المرحلة المحتقنة، جعلتهما تستسلمان بل نجدهما تحملان من القوة المعنوية ما تحاولان به السيطرة على البؤس الذي نهش عائلتيهما. فقامت هذه المرأة برعاية حفيديها بعد اختفاء ابنها، واشتغلت في بيت من بيوت الأوروبيين عوضا عن الأم، ((المسكينة تنطلق عند الفجر وترجع بعد العصر منهكة مكدودة إلى أن حل ذلك اليوم المنحوس. هوت في سلالم العمارة التي تعمل بها وتكسر عظم فخذها فبقيت في زاوية من زوايا البيت إلى آخر أيامها.([3])

---

[1]- المصدر السابق، ص 27-28.
[2] - نفسه، ص 42.
[3] - رواية خويا دحمان، ص 20.

إن حضور هذه الشخصيات إنما يكشف عن أهميتها في بناء شخصية الطفل البطل وتشكيلها، فتفاوتت أبعادها واختلفت ملامحها من رواية لأخرى وتراوح حضورها الروائي بين البطولة والحضور التأثيثي. والروائي بذلك، يثمن جملة من القيم الإنسانية التي يتحلى بها المجتمع الجزائري. فمن خلال تقديم الصورة التقليدية للأب والأم والجدة، إنما يقدم صورة عن جيل كامل هو جيل الآباء والأجداد، جيل النضال والكفاح ضد المستعمر، في تشبثه بقناعات الأرض والحرية والاستقلال والهوية الوطنية، وتمسكهم بالموروث الثقافي ذي الطابع الإيجابي.

وامتداد هذه الصورة في الجيل الجديد، من خلال الأطفال أبطال الرواية، تعكس تغلغل أبعاد هذه الصورة؛ فلا تتعمق الهوة بين الجيلين لتباين السن أو الفكر، بل إن صورة الأب تمتد في سلوكات الطفل، فينشغل بهمّ الوطن، وتستهويه أفكار الثورة والنضال والحرية، لذلك تنعدم أسباب الصراع والتناقض التي يمكن أن تظهر بين الصورتين، حتى إن الفعل البطولي لم يعد حكرا على الكبار بل صار الطفل مشاركا فيه، ما يعكس نظرة اجتماعية تعطي له مكانة متميزة.

ماثلت روايات بقطاش الواقع ضمنيا؛ فبدت جزءا من الحياة التي تصورها فنيا ما يبقيها ضمن الرواية المتخيلة التي تصنعها الكتابة واتسمت الصورة الروائية بمصداقية وموضوعية قاربت من خلالها المجتمع الجزائري، ودفعت بجزئيات ودقائق عن حياة الناس في المرحلة التاريخية التي ترويها. واستطاعت أن تلامس مواطن هامة من حياة الطفل الجزائري، وتتعرض إلى بعض الجوانب النفسية العميقة التي عاشها في ظروف عاطفية واجتماعية فرضتها عليه البيئة التي تميزت بالفقر والجهل والظلم والقهر.

والقول بقصدية المؤلف في خوض غمار العالم الطفولي وكشف أسراره متوقع إذا ما اعتبرنا الطفل شخصية روائية ومحركا أساسيا لأحداث الرواية بل وشاهدا عليها. إذ جسد دور الراوي الذي نقله من مظاهر ضعف الطفل وعجزه ليكشف عن الجانب الذي يحرره ويخرجه من إرادة الكبار وسيطرتهم. فالطفل الذي صار يؤمن بأهمية العمل

وتجاوز الدور التقليدي المسطر له، يفرض ذاته في ميادين الفعل، ويخرج من وضعية الاستسلام والخضوع إلى وضعية الإيمان بالثورة والتمرد.

1-1-4-الطفل- الأخت:

كانت الأخت شخصية فاعلة في حياة الطفل/الأخ لا سيما وأنها كانت تكبره ببضع سنوات. وكان لها طابعها وحضورها الخاص في رواية (خويا دحمان) حتى إن ذِكْرها تكرر منذ الصفحات الأولى للرواية ((أختك هذه تعيش معك منذ أن جئت أنت إلى الدنيا، وهي تكبرك سنا...))([1]) لقد تركت هذه الأخت أثرا واضحا في نفسية الأخ وفي حياته؛ فكانت حافزا له ليغيّر نمط التعامل ولتكوين رؤية مخالفة في أحيان كثيرة. ((هل تتذكر أيام أن كانت والدتكما على قيد الحياة؟ كلمة منها أو كلمتان وتعود الأمور إلى نصابها. أختك هذه فيها الشبه الكثير من أمك ولكنها تحب التمرد على كل شيء.))([2]) يتأكد هذا الأمر في مواقف عديدة، وفيما يجمع بينهما من حوار في الرواية.

شكلت الأخت نموذجا للشخصية الجاذبة التي يكتسي حضورها في المتن الروائي أهمية بالغة؛ فهي بمثابة السند المعنوي والمادي لأخيها.، إذ قامت برعايته بعد وفاة والدتهما، كما اعتنت بابنه بعد وفاة زوجته ((حتى إنه ما عاد يعرف أما غيرها.))([3]) وهي قادرة على فهم ما يدور في خلده دون كبير عناء: ((ها هي قد فهمت ما يجري في أعماقك الآن في حين ما زلت، أنت بعيدا عنها كل البعد.))([4]) يظهر هذا القرب ويتوضح في الأحداث التي وسمت حياة دحمان بسمة الغبن والقهر من جهة، والفرح والانتصار من جهة أخرى: ((هيا يا خويا دحمان إياك أن تترك للدموع مجالا في عينيك. فأختك حنيفة، على جري عادتها، قد تقلق بالغ القلق إن هي أبصرت ببعض

---

[1] رواية خويا دحمان، ص 8.
[2]- المصدر السابق، ص 8.
[3] - نفسه، ص 61.
[4]- نفسه ص 8.

الحمرة في عينيك. وقد تزعم لها بأنها ليست سوى دموع الفرحة باقتراب موعد عودة ابنك، ولكنها لن تصدقك أبدا. إنها أختك، وهي تكبرك سنا، وتجربتها أعمق من تجربتك. لا تنس ذلك. إنها تفهم الكثير من أمور هذه الدنيا المتقلبة، بل ولعلها أن تكون أحسن فهما منك.))([1]) فقد تفاجئ الأخت أخاها وهو يتحدث إلى نفسه: ((وما أسرع ما تنتشلك من هذيانك وتصيح فيك بالتوقف. بل إنها فكرت في أن تذهب إلى الحراز لتكتب لك حجابا يقيك شر الهذيان.))([2])

إن ما يميز هذه الأخت، الذي حقق حضورها في الرواية كثافة سردية، البساطة والعفوية والصبر والحكمة والتعقل في الأمور؛ لذلك يذكر السارد بطله بالقول: ((كان من رحمة الأقدار أيامذاك أن أختك حنيفة تزوجت لكنها لم تنجب. وكان من حسن حظك أيضا أن تعيش معها في هذا البيت مع زوجها إلى أن اختطفه الموت وهو في زهرة شبابه..))([3]) وعندما قرر الأخ اقتناء الزورق، الذي ملأ خياله، ساعدته في امتلاكه حين وافقت أن يُكتب باسمها بعد أن تعذر كتابته باسمه لصغر سنه. وبذلك استطاع ولوج عالم البحر الذي صنع أفراحه وأحزانه. ((أختك حنيفة، أطال الله عمرها وجزاها عنك خير الجزاء، نصحتك باستصحاب من يساندك ويعلمك في نفس الوقت فنون الصيد وتقنيات العمل البحري. كانت ذات رأي صائب رغم صغر سنها يومذاك.))([4]) ويتدعم دورها في حياة الأخ في قول السارد:((الحقيقة هي أنه لولاها لكان البحر قد ابتلعك ابتلاعا...))([5])

ويتضح قربها الكبير من الشخصية الرئيسية/ الأخ من بداية السرد إلى نهايته، تشاركها صنع نجاحاتها وتخفف من إخفاقاتها ولم تتخل عنها في أصعب المواقف وأعقدها، بعد أن كبرت وتعقدت وتشابكت الأحداث من حولها؛ فنراها باحثة عن أخيها

---

[1]- رواية خويا دحمان، ص 15
[2]- المصدر السابق، ص 16.
[3]- نفسه، ص 28.
[4] - نفسه، ص 46.
[5]- نفسه، ص 34.

في الأسواق ومراكز الشرطة، ولا تتوانى عن زيارته خلال اعتقاله، ويغمرها السرور عندما يطلق سراحه...كما تقف منه أيضا، مواقف صلبة ومعاندة عندما يتخذ بعض القرارات التي لا تراها صائبة؛ فنجدها تعترض على سفره إلى فرنسا حينما فكر في ذلك. ((قالت لك: يا دحمان، إذا كان الحال قد ضاقت بك حقا، فاذهب إلى أي بلاد، أما فرنسا فلا وألف لا. وأنت يا دحمان، رجل بحر ، ولا يمكنك أن تعيش في بطون المناجم كما أنه لا يمكنك أن تعمل في تنظيف مساكنهم وشققهم، أي تلك التي يمتلكها الفرنسيون. كلامها كان قاسيا شديد الوقع على نفسك. وأيا ما كان الأمر، فإنه كان كلاما في محله رغم إيلامه الشديد. وأخذت بنصيحتها...))([1])

ورفضت كذلك بيع الزورق حينما كان أخوها في سجن (تيفيشون). ((وها هي تبادر إليك أمام أصحابك من السجناء، وتشدك من شعر رأسك تماما مثلما كانت تفعل وأنت في طور الطفولة، وتهزك هزأ، وتصيح مهددة: إياك أن تعود إلى مثل هذا الكلام. فأنا قادرة على كسب قوتي وقوت ابنك طالما ظللت واقفة أسعى وأتحرك.دع الزورق حيث هو. أنا لن أبيعه لأحد ما حييت.))([2])

1-2-علاقة الطفل بعالم الصغار:

ارتبط الأطفال، فيما بينهم، في هذه النصوص الروائية بشبكة من العلاقات متداخلة أحيانا، ومتنافرة في أحيان أخرى. وهي في أكثرها شخصيات سوية، متوازنة. متحدية شظف العيش وضيق الحال الذي كانوا يعيشون فيه. ينتمي محمد الصغير، وأحمد، والطفل الإسباني جوزي؛ إلى هذه الفئة من الشخصيات (المساعدة) إلى جانب بعض الشخصيات السلبية كالطفل مصطفى الذي يذهب أيام الإضراب إلى المدرسة،

---

[1] - رواية خويا دحمان، ص 74.
[2]- المصدر السابق، ص 71-72.

دون أن يرغمه أحد على ذلك، وإلى جانب شخصيات أخرى مضادة كالمالطي جورجو وأخيه...

1-2-1-الطفل-الطفل محمد الصغير:

احتلت شخصية الطفل (محمد الصغير) موقعا مميزا، في رواية (البزاة) قياسا بحضورها في رواية (طيور في الظهيرة) حيث لا يأتي ذكرها من قِبل الطفل أو السارد إلا وهي بصدد البحث عن عمل. وهو يرتبط بعلاقة ود وصداقة قوية مع الشخصية الرئيسية الطفل (مراد)؛ فقد كان أقرب الأصدقاء إليه، فهو جارهم في الحي وزميل له في الدراسة قبل أن ينقطع عنها، والطفل/البطل ((يميل إليه كثيرا ويأتمنه على أسراره.))([1]) لذلك كان غيابه عن حلقات اللعب يترك فيه أثرا كبيرا وفي نفسية كل الأطفال.

لم تثنه ظروف الفقر التي كانت تحيط به أن يكون صاحب دور كبير وسط مجموعة الأطفال؛ فـ((كثيرا ما يقوم بدور المهرج، فلا يتركهم إلا وهم ينفجرون بالضحك. لكم يحب مراد تلك الحركات التي يأتيها محمد الصغير، إنها تدفعه إلى الانطلاق بضحكة طويلة حتى تحتبس أنفاسه. فهو يراها حركات طبيعية ليس فيها أدنى افتعال، والحركات الطبيعية هي أحب شيء في نفسه.))([2])

وهي شخصية متميزة عن بقية الشخصيات الطفولية التي شاركت في الأحداث، ذات طابع حاد وأسلوب خاص في الحياة، فقد غادر صفوف الدراسة وغادر معها عالم الطفولة ليلتحق مبكرا بعالم الكبار باحثا عن عمل، يعيل به نفسه ووالدته بعد أن تركهما والده ليعيش مع امرأة أخرى.([3]) فهو((شخص يدبر أموره بنفسه ولا يعتمد على أحد.))([4])

---

[1] - رواية البزاة، ص41.
[2] -رواية طيور في الظهيرة، ص23.
[3] - رواية البزاة، ص40.
[4] - المصدر السابق، ص 146.

وتتمتن العلاقة بين الطفلين وتتجانس ميولاتهما حتى يصل الانسجام بينهما حدّ التماهي ((فيشتركان في صنع الحدث الروائي والانتشار السردي الذي تتعمق فيه المواجهة الشاملة، الثقافية والعسكرية والعلمية وإن بشكل رمزي.))([1]) وهي علاقة اكتشاف تميزها الرغبة في معرفة المجهول؛ فلهذا الأخير علاقة مباشرة بعالم الكبار، فهو مطلع على كل خفاياه، بينما كانت علاقة الشخصية الرئيسية/الطفل (مراد) بهذا العالم علاقة تنظير. ومن هنا، يكون (محمد الصغير) نافذة ووسيلة تبسّط هذا العالم وتكشف له كثيرا من الأشياء التي كان يجهلها ويسعى إلى معرفتها، وهو الشغوف بالحكايات، فكانا يتبادلان الحكي عن الجنود السنغاليين وما يُروى عن طباعهم العدائية. ((راح محمد بدوره يروي ما سمعه عن حياة العساكر السنغاليين وكيف أنهم يفزعون لمرأى الدماء أول الأمر ثم يثورون، ولا ينصاعون لأوامر قادتهم...)) وحكى له ذات مرة ((أن الجنود الألمان لهم سواعد حمراء بمثل حمرة الغروب. وعجب مراد كيف يهيم خيال صاحبه، ويتحدث عن الألمان...لعله يكون قد سمع عنهم من والده، أو من أبناء خالته. فالبعض منهم شهد الحرب العالمية الثانية...))([2])

ومن خلال علاقته بمحمد الصغير تعرف الطفل على بعض أسرار صناعة راديو (جالينيه)، المشروع الذي أصرّ الصبي على إتمامه رغم ما كان يعانيه من احتياج وضيق حال، وتحمله العمل الشاق عند المعمر (لوجندر) وغيره من الأوروبيين حتى يوفر المال الذي يشتري به مستلزمات صناعة هذا الجهاز، الذي كان ينافسه على إنجازه (جورجو) المالطي، الذي كان يدعمه ضابط عسكري. وبعد أن كان الطفل/البطل عازفا عن هذا المشروع صار طرفا فيه؛ فهو بمثابة ((المعركة التي ينبغي خوضها والفوز فيها. إنه لا يرى من المعقول أن يسبقهما (جورجو) في إنجاز المشروع.))([3])

---

[1] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 104.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص51.
[3] - رواية البزاة، ص123.

فتركزت مشاعره ((حول بناء الراديو والانتصار على (جورجو). لأن العملية في نظره جزء من المعركة التي يخوضها المجاهدون في الجبال.))([1])

1-2-2-الطفل-الطفلة فتيحة:

تعتبر شخصية (فتيحة) من الشخصيات التي تربطها بالطفل (مراد) علاقة طيبة، فهذه البنت تقطن في الحي نفسه، وتتميز بجمال أخاذ، كانت صديقته الأثيرة، وكثيرا ما كان يعبر عن إعجابه بها ويشعر بميل طفولي نحوها، فيصرح بمشاعره تجاهها، فهو يكنّ لها كل المحبة والتقدير. فقد((خفق قلبه خفقة شديدة آلمته في صدغيه))([2]) حينما أبصر بها في بداية المنحدر قادمة رفقة صديقتها (خيرة)، وكان حين يصادفها في أزقة الحي وتبادره بالتحية لا يرد عليها، بل يشعر بـ((الدماء تنزرع في وجهه دفعة واحدة، وبصوته يحتبس في حلقه فلا يقوى على إصدار أية كلمة))([3])، كما يبدي انزعاجا كبيرا من انتهاء موسم الصيف لأنه ((لن يراها إلا نادرا وربما رآها مرة في اليوم الواحد.))([4])

نستنتج أن الطفل لم يكن يلتقي بهذه البنت كثيرا. وما كانت المغامرات والأحداث التي عاشها الطفل البطل معها كثيرة وإنما اقتصرت على بعض الحكايات المتبادلة، غير أنها تركت في نفسه أثرا قويا لما هجرت هذه الأخيرة الحي لتسكن مع أهلها بأعالي المدينة، فانقطعت بذلك أخبارها ما جعل ((فجوة عميقة الغور تنفتح في عالمه فلا يقوى على سدّها.))([5])

لقد أحاط الكاتب هذه الصورة بهالة رومانسية حالمة من النقاء والبراءة والعناد أو (الشيطنة)، على حد تعبيره ترتفع بها إلى مستوى الرمز الذي يضمره حضورها العارض في الرواية، فيضفي بذلك معنى جديدا عليه، ويكسب الخطاب الروائي ثراء فنيا متميزا

---

[1] -المصدر السابق، ص124.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص22.
[3] - المصدر السابق، ص 23.
[4] - نفسه، ص 25.
[5] - رواية البزاة، ص 15.

وفيْضا من العواطف الطفولية البريئة؛ فكم من مرة خلا فيها الطفل ((إلى نفسه والدموع تترقرق في عينيه، فما وجد السبيل للتخلص من ذلك الحزن الطاغي. لقد صار يحمل ثقلا ما خطر له يوما أنه قد يحمله))([1]) بعد أن غادرت الطفلة الحي ولم يعد هناك من سبيل لرؤيتها.

ولا تكمن أهمية هذه الشخصية في مواصفاتها أو أفعالها بقدر ما تكمن في تأكيد فكرة تنافس الطفلين (مراد) و(علي) على الفوز بها و((خطف قلبها))، والذي يقابله تنافس أكبر ومن نوع آخر يتوسع ليشمل الجزائر التي تكالبت أطراف كثيرة على احتلالها واستنفاد خيراتها.

فالطفلة (فتيحة)، بالرغم من عدم فاعليتها على مستوى الحدث الروائي، وإن كان مرورها في الفضاء الروائي عابرا، يقدمها السارد باعتبارها علامة جمالية فارقة، يعضد حضورها فكرة الرواية المركزية، المتمثلة في الجزائر والصراع الدائر حولها، بين طرفين متقابلين: الأوروبي والعربي، باعتبار الجزائر هدف هذا الصراع وموضوعه.

تحمل الطفلة أبعادا رمزية أكثر من الأبعاد الواقعية المحدودة، التي مثلتها وهي تجسيد حلم الطفلين المتنافسين على حبها، بل تجسيد حلم كل أطفال الحي. ((فليست هناك فتاة أخرى تضارعها جمالا في الحي. هذا شيء متفق عليه بين أطفال الحي كلهم. ثم إنه ليست هناك فتاة أكثر شيطنة من فتيحة نفسها. إنها تجمع بين الجمال والشيطنة.))([2])

ومن معاني (شطن) في لسان العرب: يقال للفرس العزيز النفس: إنه لينزو بين شَطَنين؛ يضرب مثلا للإنسان الأشر القوي وذلك أن الفرس إذا استعصى على صاحبه شده بحبلين من جانبين، يقال : فرس مشطون، ويقال حرب شطون: عسيرة شديدة،

---

[1] - المصدر السابق، ص15.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص 58.

وشطن عنه: بعُد، وشطنت الدار تشطن شطونا: بعدت.([1]) فالشيطنة المقصودة هنا تحمل معاني العناد والترفع والشدة والقوة، التي ميزت الجزائر، التي لم تنحن لمغتصبها بل قاومته حتى النصر.((وفيما هو في خواطره، إذا به يسمع وقع خطوات حثيثة تنطلق في الزقاق، يتبعها صوت رقيق ارتفع بالنشيد، سرعان ما عرف فيه صوت فتيحة. أحس بقلبه يخفق بسرعة، وبالحمرة تنتشر في كامل وجهه. رآها تعبر الزقاق ناحيته، وهي تقفز بخطوات مسرعة، وتصفق في ذات الوقت. كان شعرها الطويل المنسدل على كتفيها يرتفع مع كل قفزة في الهواء. ومرت بالقرب من والد روني وهي تواصل النشيد دون أن تعيره اهتمامها... فتيحة واقفة بالقرب منه الآن، فلتتقلب الدنيا إن شاءت. في استطاعته أن يتحدى الآن والد روني ونوربير وكل الأوروبيين في الحي.))([2])

فالمؤلف جعل من الحب البرئ لدى الطفل قوة نضالية محركة من أجل تغيير الأوضاع إلى ما هو أحسن. لقد حوّل الكاتب الحب الإنساني الأصيل إلى مقياس للعلاقات الاجتماعية في عصره وصور التناقضات بين الحب والعلاقات الاجتماعية السائدة وجعل بذلك من الحب عند الفرد رمزا مؤشرا على المستقبل.([3])

1-2-3-الطفل-الطفل أحمد:

أحمد واحد من أبناء الحي البارزين الذين يكبرون الطفل/البطل ببضع سنوات، كان يبدو أكثر تجربة ومعرفة من باقي الأطفال؛ وصفه السارد بالذكاء مع أنه توقف مبكرا عن الدراسة، لكن لم يعقه ذلك عن أن يحتل مكانا رياديا بين شلة الأطفال، بل شكل قطبا التفّ حوله جماعة منهم عند اختيار الألعاب وتنظيمها والإشراف عليها مثل (لعبة رشق الصبار بالسكين) التي كانت من أهم النشاطات الترويحية، التي يقوم بها الأطفال في كل المواسم، في حضن غابة الصنوبر؛ فقد((كان له دور كدور جوزي

---

[1] ابن منظور،-لسان العرب، مج1، مادة (شطن).
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص 56-57.
[3] - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص90-91.

الإسباني)([1]) في تنشيط الأطفال والتسرية عنهم، إلى جانب إتقانه لفن الحكي، الذي كان يفتتن به الطفل/البطل؛ فهو ((يعرف الكثير من الحكايات)) عن حياة المجاهدين خاصة، بل ((يعرف حتى الأطعمة التي يتناولونها وأنواع الأسلحة التي يستخدمونها.))([2]) ما جعله محط احترام وإعجاب الطفل/البطل وبقية الأطفال، إلى جانب ما يتمتع به من حكمة في تعاملاته مع كافة الأشخاص، والتوفيق بين كل الأمزجة؛ ((فهو يعرف كيف يتحايل على المشاكل)) حتى إنه تمكن من حسم الصراع، الذي كان قائما بين أطفال الجانب العلوي من الحي والجانب السفلي منه؛ فـ((لولاه لاستمرت المعركة التي دارت قبل ثلاثة أشهر بين الجانبيْن من أجل خذروف.))([3])

وقد تعلّم الطفل منه حقائق كثيرة لم يستطع تعلّمها في المدرسة أو في المسجد، كتعلمه رسم شكل النجمة العربية الخماسية. وقد رسمها ذات مرة بستة مضلعات ((تناول قشة وأطرق برأسه نحو الأرض ثم راح يخط على التراب الندي رسما لهلال تتوسطه نجمة. ولما فرغ من الرسم اقترب منه أحمد، وعلق عليه بأنه غير صحيح، فالنجمة لها خمسة مضلعات بدلا من ستة، ولم يعارض مراد، بل قبل التعليق، ومحا الرسم بقدميه بينما أردف أحمد بأن النجمة العربية لها خمسة مضلعات، أما التي تحتوي على ستة مضلعات فهي نجمة يهودية.))([4])

1-3-علاقة الطفل بالآخر:

يمثل "الآخر" في أبسط صوره نقيض الذات أو الأنا، وقد ساد المصطلح في الدراسات المهتمة بالخطاب الاستعماري أو ما بعد الاستعماري، كما شاع في الفلسفة الفرنسية المعاصرة خاصة عند (جون بول سارتر) Jean Paul Sartre (1905-1980)

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص 82
[2] - المصدر السابق، نفس الصفحة.
[3] - نفسه، ص35.
[4] - رواية طيور في الظهيرة، ص 35.

و(ميشال فوكو) Michel Foucault (1926-1984) وجاك لاكان Jacques Lacan (1901-1981).([1])

و((الآخر في أبسط وأكثر معانيه شيوعا يعني شخصا آخر أو مجموعة مغايرة من البشر ذات هوية موحدة، وبالمقارنة مع ذلك الشخص أو المجموعة... نستطيع تحديد اختلافنا عنها)) ((في مثل هذه الضدية ينطوي هذا التحديد على التقليل من قيمة الآخر، وإعلاء قيمة الذات، أو الهوية، ويشيع مثل هذا الطرح في تقابل الثقافات خاصة، وهذا ما يسود عادة في الخطاب الاستعماري.))([2])

وتتبع أهمية دراسة الآخر عند لاكان من ((جوهريته الأساسية في تكوين الذات وتحديد الهوية)) فالآخر((عامل فاعل في تكوين الذات)) وهو((يساهم في تأسيس وعي الذات الوجودي)) عند سارتر، ويعتبره فوكو((الماضي الذي يقصيه الحاضر.))([3])

والمتتبع لروايات مرحلة التأسيس في الجزائر يلاحظ مدى تركيزها على الصراع بين الأنا الوطني والآخر المستعمر، صراع فرضته حقيقة تاريخية رسخها الاحتقان العدائي للآخر الفرنسي، الدخيل، بسبب تسلطه وهمجيته، وعمله طيلة الحقبة الاستعمارية على استغلال الأرض وتقويض الهوية الوطنية بكل الوسائل بما في ذلك استعمال العنف المسلح؛ فقد عمل المستعمر منذ بداية الاحتلال على تجريد الأنا الوطني من رموز هويته.

وكانت علاقة الجزائريين بالمستوطنين علاقة حرب ومناجزة وتوتر دائم، لذلك ينفي جاك بيرك قيام أي تعايش حقيقي بين الأوروبيين والجزائريين([4]) ما جعل أحد الباحثين الفرنسيين يصف الهوة القائمة بين الطرفين ((لا يوجد بين فرنسا والجزائر سوى

---

[1] - نعيمة بوزيدي، ((صورة الآخر في الرواية الجزائرية، رواية "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش أنموذجا))، مجلة اللغة العربية وآدابها ، جامعة البليدة، ع 04، جانفي 2014، (عدد خاص بالملتقى الدولي" الرواية الجزائرية المعاصرة- الراهن والآفاق" يومي 10و11 ديسمبر 2013)، ص 125.

[2] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3] - نفسه، ص 125.

[4] - أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 91.

ألف كيلومتر من ماء البحر، ولكن يوجد بين أحياء الأوروبيين في المدينة وأحياء (الأهالي) مسافة فلكية صنعها الاستعمار.))([1])

لقد حاول الآخر المستعمر أن يطمس ويمحو هوية الأنا الوطني من أجل نشر ثقافته ولغته، وتكريس هويته. إلا أن الأسلوب القهري والمتعالي كان عاملا مساعدا للأنا الوطني ليتحصن أكثر بهويته ويدافع عنها بكل ما يملك. ففي المراحل التي يحتدم فيها الصراع لدرجة يغدو فيها كيان فئة أو وطن أو أمة معرضا للتهديد أو الاختراق، يعبّر خطاب الهوية عن ذات جريحة ومتشبثة بثوابتها الجوهرية متفادية بذلك كل اقتلاع أو احتواء. فالتصرفات الاستعمارية الحاقدة والظالمة كانت سببا في تفجير الطاقة الثورية لدى الأنا الوطني.

واهتم الجنس الروائي منذ نشأته برصد حركة الواقع وتغيراته التي تختلف حسب السيرورة الزمنية للمجتمعات الإنسانية ومنها العلاقات الاجتماعية التي تتأسس بين الأفراد، وبهذا فهي تختلف عن الملحمة حسب ما ذهب إليه الفيلسوف الألماني هيجل الذي ربط مفهوم شعرية القلب بالملحمة ونثرية العلاقات الاجتماعية بالرواية التي أقام عليها نظريته حول الشعر والنثر.([2]) ولأن أدباء الجزائر ومنهم بقطاش كان على وعي عميق بالدور الريادي للرواية فقد اهتم برصد المتغيرات الاجتماعية التي عرفها مجتمعه خلال الحقبة الاستعمارية؛ وما انتفاضة الأطفال في رواية (طيور في الظهيرة) ورفضهم تعلم اللغة الفرنسية إلا دليل على احتدام الصراع بين الأنا والآخر، ونشوء رؤية عدوانية تعتبر الآخر مخالفا أو مقابلا للذات.

كما كان للإيديولوجية الثورية الحظ الأكبر في خطابه حتى يعمق الوعي بها، ويطرح في مقابلها إيديولوجية الآخر المستعمِر، وأهم سماتها القمع والتنكيل وإهانة الآخر المستعمَر، وتعبيرها عن نزعة عنصرية واضحة، وأهم من يمثل ذلك في روايات المدونة

---

[1] -أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص91.

[2] - محمد الباردي، في نظرية الرواية، ص 19.

بعض المستوطنين كوالد روني ونوربير وجورجو في روايتي (طيور في الظهيرة) و(البزاة) والعساكر الفرنسيين والدركيِيْن الفرنسيين، ورجال الأمن في رواية (خويا دحمان).

وقد عرضت هذه النصوص العديد من الممارسات الاستعمارية الشائنة التي كان هؤلاء يرتكبونها في حق سكان البلد الأصليين، كتلك التي حدثت لوالد دحمان الطفل، والتي يستعيدها السارد العليم على متلقي السرد: ((اثنان من رجال الدرك كانا على متن جواديهما ووالدك مربوط بالحبل كأي حيوان من الحيوانات يمشي وراءهما متعثر الخطو مسافة عشرين كيلومترا كاملة من المكان الذي اقتيد منه إلى سجن لامبيز.))([1])

فالآخر يحاول تغريب الذات وإقصاءها وفرض سيطرته عليها وتهميشها وتحقيرها، لتتأسس العلاقة بينهما على صراع جدلي عميق بدل التعايش السلمي البسيط، فغالبا ما تكون العلاقة بين الأنا والآخر سلبية.([2])) وهذا ما يطرحه حضورهما المكثف في هذه الروايات؛ إذ تتوزعان بشكل تلازمي على معظم صفحاتها. فالشخصية المحورية/الطفل في الرواية تعرضت كباقي أفراد شعبها لمختلف مظاهر العنصرية والعدائية وأحست بالتغريب بسبب الآخر المستعمِر، لذلك تولدت في نفسيتها مشاعر الحقد والكراهية تجاهه وتجاه كل ما يرمز إليه.((فقد كان تعليم الفرنسية إجباريا ومفروضا ورفض الجزائريون تعلّمها في البداية باعتبارها لغة المحتلّ أو المستعمر.))([3]) فقد كانت المدرسة من أهم المؤسسات التي استهدفها المستعمر منذ نزوله بالجزائر ((ما إن اندس وسط صفوف الكبار، حتى سمع شيئا آخر أذهله وأفرحه في ذات الوقت. كان البعض منهم يتحدث عن قرار خطير اتّخذه المجاهدون، وهو أن يكف أبناء الجزائريين عن تعلم لغة العدو.))([4]) وبهذا فإن التاريخ جاور الأدبَ في هذه النصوص، واجتمع

---

[1] - رواية خويا دحمان، ص 26.
[2] -أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 91.
[3] -المرجع السابق، ص 60 وما بعدها.
[4] - رواية طيور في الظهيرة، ص64.

التوثيق المرجعي بالمعطى الأدبي والنقدي، وتحول بذلك الفضاء الروائي إلى فضاء يحتدم بالصراع والتنافر والهيمنة.

يثبت الواقع الروائي عند بقطاش حضور عناصر غير عربية انطلاقا من واقع الاحتلال الذي ترصده الروايات موضوع الدراسة، وتصوير الإيديولوجية الاستعمارية بكل أبعادها، فهي تبيح لنفسها كل أشكال ووسائل الاضطهاد، من قمع للحريات وإهانة فئات الشعب المختلفة واحتقار الأجناس الأخرى؛ فالشخصية الروائية في أعماله معبرة عن واقع الإنسان الجزائري، كما تُظهر علاقته بمختلف فضاءاته، فضلا عن تقديمها قراءة سياسية وحضارية لمختلف الأحداث المشكلة لتاريخ الجزائر.([1])

ويكشف المستوطن الغربي خلال مسار الأحداث عن أشكال متعددة للهيمنة، إما عن طريق محاولة احتواء الآخر وتنميط حياته بالنمط الغربي، أو افتعال أسباب الصراع معه. وبالرغم من العلاقة المتوترة في غالب الأحيان، والوضعية العدائية المستحكمة التي تطبعها إلا أن ذلك لم يمنع تقارب بعض الأطفال من الطرفين، وربما نجد بين هذا (الجزائري) وذاك (الغربي) من يدعو إلى الحوار وتقريب وجهات النظر، كعائلة جوزي الإسباني التي تربطها بجيرانهم من الجزائريين علاقة ود وصفاء ما جعل المستوطنين من الأوروبيين يكنون لكل أفرادها الحقد والبغضاء. وهكذا فإن الإيديولوجيات المتنوعة في هذه النصوص شكلت مواصفات الشخصية ونهضت بدلالات متنوعة أبرزت تعارضا أو توافقا إيديولوجيا فتنوعت بذلك صورة الآخر في هذه الأعمال الروائية.

1-3-1-الطفل – الطفل جوزي:

تعتبر شخصية "جوزي" من الشخصيات التي تجمعها بالطفل/مراد وأطفال الحي الآخرين علاقة طيبة مع ما يشعرون به من نفور وعداء للأوروبيين. فهذا الطفل –

---

[1] - نعيمة بوزيدي،((صورة الآخر في الرواية الجزائرية، رواية طيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش أنموذجا))، مجلة اللغة العربية وآدابها، عدد:4، جامعة البليدة، ص 125.

الإسباني– منفتح على محيطه الجزائري مندمج فيه؛ كان صديقا للأطفال الذين يختلفون عنه دينا وعرقا ولغة، لكنه يتكلم العربية ويغني الأغاني الدينية والشعبية الجزائرية، وكان خبيرا بالحديث، ما مكنه من شحذ خيالهم وتزويدهم بكثير من المعلومات والمعارف عن مسائل عديدة، الأمر الذي جعله كثير القرب من الطفل مراد المغرم بالحكي؛ فهو((لا يكلّ من قراءة الصحف الفرنسية)) وقد تعلم منه الطفل ((أن يكوّن فكرة عن الهنود الحمر في أمريكا، وعن الرقصات الإسبانية، والبواخر التي ترسو في ميناء الجزائر))([1]) كما عرف من خلاله أن الحي الذي يقطنه لن تغرقه سيول الأمطار التي ظلت تتهاطل طوال الليل، فهو ((مبني فوق صخرة هائلة، وليس من سبيل إلى أن يتآكلها الماء أو السيول مهما كانت قوتها.))([2]) وكانت هذه الحكايات تعجب الطفل ويطمئن إليها، ولعله –في قرارة نفسه– كان يقارن بين نمط حياته ونمط حياة هذا الطفل الأوروبي.

لم يمنع الاختلاف العرقي والديني الطفل/البطل من أن يفتخر بصداقته لهذا الطفل الإسباني في العديد من المواقف؛ فجوزي ((صديق حميم لأطفال الحي ولا يمكن أبدا أن يقول شيئا يمس عواطفهم.))([3]) وكان يقارن بينه وبين غيره من الأوروبيين العنصريين ك(جورجو) المالطي و(نوربير) الإسباني، فيكتفي من المقارنة بالقول: ((هو واحد من أطفال الحي وكفى))، حتى إن العائلات الأوروبية كانت تعادي عائلة (جوزي) وتتمنى لها أن تغادر الحي دون رجعة. اختفى (جوزي) في رواية (البزاة) لالتحاقه بثانوية داخلية بأعالي المدينة، وانقطعت أخباره، وكان أثر غيابه بالغا في نفسية الطفل، فقد أحزنه غياب هذا الصديق الذي كان يُشْهَد له بالريادة في مختلف الألعاب، وبشجاعته في العديد من المواقف.

1-3-2-الطفل – جبهة المعمرين:

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص 19.
[2] - المصدر السابق، ص83.
[3] - نفسه، ص19.

تَجسد حضور التاريخ الواضح في رواية (طيور في الظهيرة)، في صراع الشخصية الوطنية في مواجهة الشخصية الاستعمارية. ووضعية الصراع هذه كانت ضرورية للرواية التي لا يمكنها أن تنشأ وتتطور وتصل إلى ألقها ونهايتها دون توزيع الشخصيات إلى معسكرين متقابلين متجاذبين متنافرين، حتى يتحقق لها التوازن والاطّراد المطلوبين في الخطاب الروائي.([1]) فمحور التقابل بين الشخصيات الذي يطبع الفضاء الروائي، يقتضي بالضرورة تنوعها لذلك انصب هذا الصراع على الشخصية الوطنية في مواجهة الشخصية الاستعمارية.

وتجسد هذا الصراع في جبهة المعمرين أو الكولون، وهي جبهة مضادة معادية، شكلت جهازا قمعيا في الحي مكملا للجهاز العسكري للسلطة المكونة من مختلف العساكر، لذلك كان الأوروبيون في نظر الطفل ((السبب في كل شيء فاسد وما "حند" (المجنون) إلا ضحية من ضحاياهم الكثيرة.))([2])

لا شك أن بعض المعمّرين من شخصيات الرواية أيقن بفشل الجهود التي كان يبذلها الاستعمار في طمس الخصوصيات الثقافية للجزائريين ومحاولة إلغائها بفرض نمط ثقافي غربي، يتجلّى في السلوك واللباس وكل مظاهر الحياة الأوروبية؛ أي: فشله في توحيد سلوك الأهالي وتوجيهه نحو النمط الحضاري الغربي المكتمل وهو المفهوم الذي أراد المستعمر فرضه على حساب تعددية الثقافة في المجتمع الجزائري.

فالآخر في روايات بقطاش مستعمرون فرنسيون ذُكروا في المتن الروائي على مراحل متعاقبة؛ وهم يجسدون الوظيفة المماثلة لرجال الدرك والأمن وهي بسط نفوذهم على الشخصيات المواجهة لهم؛ فقد جسدت شخصية والد (روني) المالطي وأولاده، و(نوربير) الإسباني، والسيد (لوجندر) وزوجته وهما من أقدم المعمرين، والعجوز الواقفة بشباك الكنيسة، ومعلمة الفرنسية اليهودية هذا النمط من العلاقات الدائمة التوتر، بين

---

[1] - انظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 279.
[2] - رواية البزاة، ص23.

الجزائريين ولفيف من الفرنسيين والإسبانيين والمالطيين واليهود... كانوا، في حقيقتهم، مكملين للمشهد الاستعماري القمعي وللقهر المسلّط على أبناء البلاد.

فملاحقة الأطفال –التي تكاد تكون يومية ومضايقاتهم وطردهم من الحي وقذفهم بالحجارة– تمثل، في واقع الأمر، صورة لانزعاج المعمرين من السلوك المختلف الذي لا يصدر عن الثقافة والعقلية الأوروبية كما يحيونها فيما بينهم والتي، لا تتماشى مع مصالحهم. ولا شك أن الأطفال قد فهموا بدورهم الأبعاد المختلفة لهويتهم الثقافية وبالتالي، فإنهم كانوا مصرّين على حقهم في العيش بالعقلية التي تناسبهم، والردّ على هؤلاء المعمرين الذين يعاندونهم بالكيفية التي يرتضونها، والتي لا تخرج، في أحيان كثيرة، عن منطق الطفل وسنه الصغيرة، وبراءة الطفولة، مما زاد من اتساع الهوة بين هؤلاء الأطفال وبين (الآخر) من المعمرين من سكان حيّهم.

ولعل أبرز هذه النماذج والد (روني) الذي لم يكن يتورع عن إيذاء أطفال الحي بكل الطرق ودون مبرر غير مبررالكراهية والحقد، على كل ما هو عربي، حتى إن الطفل تعوَّد على قسوته ونظراته التي لا تشبه إلا نظرات العسكري صاحب النظارات البيضاء الذي ملأ أحلامه بالكوابيس المرعبة. واقتنع الطفل في قرارة نفسه بأن (روني) و(جورجو) ((أولاده على شاكلته، فهو يلاحظ القسوة حتى في كلامهم...))([1]) فـ(روني) ((ازداد حقده على سكان الحي منذ أن عاد ذات مساء من عمله، واصطدم في العتمة بخيط من السلك كان مشدودا على عرض الطريق. انجرحت يومها ذقنه، واضطر إلى الذهاب إلى المستشفى لكي يخيطوا له الجرح. ومنذ ذلك اليوم وهو يحاول أن يستفز فتيان الحي حتى يردوا له المثل بالمثل ليلتجئ بعدها إلى الشرطة أو إلى السلطات العسكرية مباشرة.))([2]) فقد لاحظ الطفل (مراد) يوم كانوا مجتمعين في الغابة بسب قضية الغجرية، كيف ((أن روني المالطي لم ينضم إلى جماعة الأوروبيين، كان يجلس

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص 54.
[2] - المصدر السابق، ص 24.

تحت شجرة زيتون غليظة، وبالقرب منه أخوه (جورجو) السرور كان باديا على وجه (روني) فهو سيرى بعد قليل كيف يكون رد فعل أبناء الحي جميعهم أمام الشرطة وهي تستنطق الفتيان الأربعة. إنه لا يبادر إلى عمل إلا وحققه.))([1])

وكانت ردة فعل الطفل وطريقته في تحدي العنف والقهر في منتهى البراءة والعفوية التي تميز طفولته الغضة، فنجده يتعمد الإنشاد مع أطفال الحي أمام منزل هذا أو ذاك من الأوروبيين، أو يلجأ إلى استفزاز والد (روني) بالإغراق في الضحك، رفقة صديقه (أحمد) عندما يذكره بموقف غريب مرّ به هذا الشخص البغيض (حينما أكل قطته.)([2]) أو يعمل على استفزاز العجوز الواقفة بشباك الكنيسة حينما يتعمد ذات مرة التبول قرب هذا المكان([3]) لتثور ثائرتها وتقذفه بحجر غليظ.

أما أعنف مواجهة عاشها الصبي فتمثلت في رده على معلمة الفرنسية اليهودية حينما سألته بحقد ((لم لا تريد أن تتعلم الفرنسية؟)) فاندفع قائلا: ((لأنني لا أحب الفرنسية.))([4]) ونال إثر ذلك صفعة قوية أسالت الدم من أنفه، وجعلته يغادر الفصل والمدرسة نهائيا. لقد أصبح تعلم اللغة الفرنسية – في نظر الأطفال– بعد صدور الأمر من المجاهدين بالانصراف عنها مرادفا لخيانة الوطن، لذلك ((أشيع بين رفاقه من التلاميذ أن من يحمل بطاقة مدرسية إنما يعبر عن رضوخه للإدارة الفرنسية. البطاقة في نظره هي معادل الخيانة.))([5])

والطفل لا يستغرب تصرفات ((المالطي القذر)) كما يحلو له أن يصفه، فهو – حسبه– واحد من الكفار كما قال له شيخ المسجد ذات يوم؛ فليس غريبا إذن، أن يتعامل مع بني جلدته بطريقة فجة ويفصح عن قسوته تجاههم.([6]) ولا يتعجب من تصرفات

---

[1] - نفسه، ص 24.
[2] - انظر، نفسه، ص 36-37.
[3]- رواية طيور في الظهيرة، ص27.
[4] - المصدر السابق، ص67.
[5] - رواية البزاة ص 25.
[6] - رواية طيور في الظهيرة، ص 25.

المعلمة ((اليهودية القميئة...)) التي كانت عيناها السودوان ((تختفيان وراء نظارات سميكة.)) ((فهي يهودية، ومراد يعرف ما ينطوي عليه مثل هذا الاسم.))([1]) ومن هنا فقد رسخ في ذهنه ((أن عالم الصليب هو عالم الكفر والقتل)) وأن ((له لونا خاصا هو اللون الرمادي المصهور.))([2]) كان هذا دافعه إلى الإنشاد مع أطفال الحي أمام منزل (نوربير) المغتر ((تحيا النجمة، يسقط الصليب.))([3]) مدافعا عن انتمائه ومرجعه الثقافي العربي الإسلامي.

لقد صار الصليب رمزا لمشاعر الكراهية التي كان الطفل يحملها لهؤلاء، ويتأكد ذلك من خلال وصف حركات روني (الابن) أثناء التحقيق مع الشبان الأربعة المتهمين في حادثة الاعتداء على الفتاة الغجرية، وقد وصفها السارد بعيني الطفل ومن خلال أحاسيسه. ((وجه أنظاره نحو روني فرآه يبتسم. كان قميصه مفتوحا على صدره، وكانت أصابعه تعبث بصليب صغير في رقبته. وبصق مراد اشمئزازا وهو يرى الأصابع تعبث بالصليب.))([4]) كما كان يكره العجوز، التي كانت تطل كل صباح من أحد نوافذ الكنيسة، فيقدر أنها تتواجد هناك حتى ((تترصد شعور الأطفال نحو الصليب.))([5]) إنها إنها المواجهة الحضارية الشاملة في أدق تفاصيلها اليومية، مجسدة الاختلاف بكل معانيه، وضراوة الثورة والقتال والوصول إلى مرحلة الصدام الذي لا يقبل إلا الاستقلال بديلا لكل فئات الشعب بما في ذلك الأطفال.

ولا تخلو رواية (خويا دحمان) من هذا (الآخر) المختلف ضمن الأوروبيين والأمريكيين والآسيويين والإفريقيين. ويعود هذا التنوع إلى أسباب تاريخية وفنية؛ فقد وافق وجود الاستعمار الفرنسي نزوح الأوروبيين من فرنسيين وإسبانيين وإيطاليين، والإنزال الأمريكي لقواته العسكرية خلال الحرب العالمية الثانية، بالإضافة إلى أن جلّ

---

[1] - المصدر السابق، ص 67.
[2] - نفسه، ص 27.
[3] - نفسه، ص 27.
[4] - رواية طيور في الظهيرة، ص 27.
[5] - المصدر السابق، ص27.

أحداث الرواية وقعت في البحر وفي موانئ مختلفة تشكل منطقة اكتظاظ وعبور، وملتقى أصناف من الناس تحكمهم علاقات متنوعة.([1]) أما فنيا فإن محور الصراع بين الشخصيات المتقابلة اقتضته أحداث الرواية، التي هيمن عليها التاريخ واستحضار الماضي الثوري، منذ الحقبة الاستعمارية إلى مرحلة الاستقلال وما بعدها، ما استدعى كثرة الشخصيات وتنافرها وتجاذبها.

1-3-3-الطفل - جبهة العساكر:

تشكل جبهة العساكر-الذين احتلوا بحضورهم القوي مساحة غير خافية في الحي، وفي الرواية- جبهة أخرى أكثر عنفا وقسوة؛ فهم يشكلون أداة العنف السياسي الذي فرضه المستعمر على الجزائريين، عبر التحقير والإذلال والاعتقال والتعذيب. ومعروف أن السياسة الاستعمارية غالبا، ما تجنح في التعبير عن نفسها إلى العنف، بشكله المادي والرمزي. وقد تزايد العنف في رواية (البزاة) بسبب إضراب الثمانية أيام الشهير وقدوم أعداد كبيرة من المظليين خاصة،، الذين اغتصبوا كل الفضاءات ما جعل حياة الناس تتغير وتضيق.

تنوعت شخصيات العساكر بين سنغاليين ومظليين وأصحاب قبعات خضراء وحمراء، قسمها الطفل إلى صنفين: بعضها مسالم كالعساكر السنغاليين المسلمين، يعرفهم من خلو وجوههم من أثر الندوب. أما المسيحيون فكانوا يحملون ندوبا واضحة في وجوههم وكانوا قساة. وأما المظليون فكانوا أكثر قسوة ((لم يجذب اهتمامه أصحاب البزات السوداء ولا الزرقاء، بل أصحاب القبعات الخضراء المستديرة والحمراء الفاقعة وأحس بأنه يسبح في نوع من الفراغ وهو يتأمل تلك القبعات الحمراء المدببة وقال لنفسه بأن أصحابها قد يكونون أكثر حقدا من الآخرين.))([2])

---

[1] -علي محجوب، بنية الشخصية الروائية وعلاقتها بالمكان في رواية (خويا دحمان) لمرزاق بقطاش، ص 25.

[2] - رواية البزاة، ص11.

كما اشتملت روايات المدونة على شخصيات أخرى توزعت على الفئتين العربية والأوروبية، لكننا لا نعثر على مواصفات كافية تحدد كينونة بعضها. فلم يحدد السارد ملامحها أو مواصفاتها كاملة بل جاء ذكرها عارضا لأداء وظيفة محددة، سرعان ما تنتهي فتختفي باختفاء وظيفتها، كابنيْ الأسباني (نوربير) (الطفل كلود والطفلة بوليت) اللّذين –حتى وإن حملا اسمين محدديْن يميزانهما عن بقية الشخصيات– نجدهما يعْبران السرد في لحظة خاطفة؛ فالاسم نفسه قد ((يشتغل كمؤشر تمييزي بسيط لا امتداد له خارج هذه الدائرة، ولا يحيل على كيان مستقل وممتلئ. فلا وجود لأمارات أو مخبرات تخبر عن هذه الشخصيات وتمنحها عمقا إنسانيا يميزها عن غيرها.))([1])

ومثلهما الطفل/الصوت أو الصدى الذي تمثلت وظيفته الوحيدة في إبلاغ سكان الحي، بخبر الحكم على الفتيان الأربعة المتهمين في قضية الفتاة الغجرية ((لم يطل بهم الوقت وهم على هدوئهم، حتى شاهدوا طفلا يندفع من الزقاق في اتجاههم. وعرف فيه مراد واحدا من أطفال الجانب العلوي من الحي. توقف الطفل هنيهة وهو يلهث، ثم قال بسرعة: ((لقد حكموا عليهم بعشر سنوات سجنا.)) واستأنف جريه عبْر أزقة الحي ليخبر الآخرين.([2])

ومثل هذه الشخصيات العابرة عديدة في الرواية. لا تميزها وظيفة محددة سوى أداء دور ثانوي قد يكون ضروريا في لحظته. وتسهم العلاقات المتقابلة بين الطفل وبقية الشخصيات في الانتشار الروائي فيتوسع السرد ويتقدم الحكي، يتم كل ذلك في إطار الفضاء الروائي ككل وبكافة عناصره ومنها المكان والزمان.([3])

2-علاقة الطفل بالمكان:

---

[1] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص92.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص33.
[3] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 100.

يتشكل المكان في الرواية العربية باعتباره مقوما سرديا وفاعلا مهمّا من الفواعل المحركة للحدث الروائي؛ فهو ينهض بدور تأطيري يحدد المجال الحدثي ويكشف عن الشخصية في تفاعلها مع الإطار الخارجي ويتتبع نموها الفني ويرصد حركتها ودورها في بناء النسيج الروائي ويصور تشكلاتها الفنية وهي تتراوح بين الثورة والخضوع، والقطيعة والتواصل، ويرصد علاقتها بالواقع وتأثرها بالمجال المكاني فتختلف رؤى الشخصية الروائية وتتحدد طبيعتها. ولذلك أصبح المكان في الرواية المعاصرة معطى فنيا أساسيا فيه، تنشأ الحركة فيتحول إلى فضاء شاسع للتحليل، ومجال مهم للتأويل ويفتح بذلك أفق التفاعل بين النص والشخصية والإطار.

فلا ((يمكن تخيل رواية بلا مكان))([1]) بل إن الرواية معرِض لمختلف تجلياته ومظاهره، فما من حركة إلا وهي مقترنة به.([2]) والمكان هو الإطار التخييلي، الذي ينسجه الكاتب من كلمات ليحدد الخلفية التي تقع فيها الأحداث. وينهض بدور تأطيري يحدد المجال الحدثي فـ((كل فعل يقوم به فاعل يجري في الزمان، فإنه يقع كذلك في المكان. بل إن مقولات الفعل والفاعل والزمان لا يمكنها أن تتحرك إلا في المكان الذي يستوعبها ويؤطرها.))([3])

وتشخيص المكان في الرواية، بالنسبة لحميد لحمداني، يجعل من أحداثها محتملة الوقوع عند القارئ؛ فهو يوهم بواقعيتها ويقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح. وطبيعي أن أيّ حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى.([4])

---

[1] - يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب(ط1؛ بيروت: دار الآداب، 1998)، ص 112.

[2] - انظر عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، ص7.

[3] - سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 240-241.

[4] -حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 65.

* نذكر منها ما قام به قريماس J.A.Greimas، وكورتاس Courtès. ومن أبرز المهتمين بدلالات الفضاء والمكان غاستون باشلار Gaston Bachelard الذي قام بتحليل هذا العنصر من وجهة نظر فلسفية جمالية مساهما بذلك في إرساء مفاهيم جديدة تظهر أهمية هذا العنصر في العمل الروائي وكيفية اشتغاله، ومن أبرز ما اهتم به مبدأ التقاطبات المكانية التي تمكن الروسي يوري لوتمان Youri Lotman

وقد أولت الدراسات السردية الحديثة* عناية خاصة لهذا المكون بسبب تداخله وتقاطعه مع باقي المكونات، فهو يلج عالم السرد ليؤثث الإطار الذي تقع فيه الأحداث، وبذلك تتجاوز وظيفته المكان، الذي تجري فيه الأحداث وتضطرب فيه الشخصيات، إلى فضاء شاسع يحوي عناصر السرد، وتتجاوز حدود المكان الجغرافي إلى فضاء يكشف بدلالاته المختلفة عن الأهمية التي يضفيها على العناصر السردية الأخرى؛ كالزمان والشخصيات والأحداث؛ لذلك كان وصف الأمكنة المشكلة للفضاء الروائي كما عبر عنه الروائي والناقد الفرنسي جول بارباي دورفاليJules Barbey d'Aurevilly بـ((إحياء الموجودات وانبعاثها كما هي ليظهر بعد ذلك مدلولها النفسي.))([1])

وعرفت ((الأبحاث المتعلقة بالفضاء تطورا مهما، وحددت الفضاء الطباعي البصري والدلالي والفضاء المكاني.))([2]) فالفضاء ليس مجرد مكان يأوي الشخصيات، وإنما فضاء متخيل ينحته خيال الروائي.([3]) لذلك يقول هنري ميتران: ((لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقاط متقطعة.))([4]) كما أن هناك من يريد توضيح الاختلاف الاصطلاحي والدلالي بين المكان والفضاء، فالفضاء يتميز ببعد شمولي يضفي عليه خصوصية الانفلات من العوالم الضيقة والمجالات المحدودة.

والمكان من العناصر المهمة للعمل الروائي كذلك، باعتباره ملفوظا حكائيا قائم الذات وعنصرا من العناصر المكونة للنص([5]) حيث تستوجب الأحداث التي تقع في الحكاية مكانا يؤطرها، وتحتاج الشخصيات إلى أن تتواجد ضمنه، يؤثر في طبائعها

من توسيع مجال البحث فيها وأوجد وفقا لذلك نظرية متماسكة حول التقاطبات المكانية في كتابه "بنية العمل الفني" ، La structure du texte artistique إلى جانب البلجيكي جان فيسجربر Jean Weisgerber في كتابه "الفضاء الروائي"L'espace romanesque الذي ميز بين منظور فيزيائي الأبعاد التقاطبية الثلاثة للمكان. عن حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، ص 35-36

[1] - علي محجوب، بنية الشخصية وعلاقتها بالمكان الروائي في رواية "خويا دحمان" لمرزاق بقطاش ص107.
[2] - نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية، ص 79.
[3] - المرجع السابق، ص 79.
[4] - نفسه، ص79-80.
[5] - حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، ص25.

ويتحكم في سلوكاتها وينعكس على طرق عيشها. ((فللفضاء أهمية قصوى في تشكل الفرد وأحاسيسه وانفعالاته منذ مراحله المبكرة. ومن هذا الارتباط يبرز الوعي والإحساس عند الفرد بالانتماء إلى فضاء محدد.))([1])

فالبيئة الموصوفة كما يذهب إلى ذلك فيليب هامون، تؤثر في الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل حتى إنه يمكن القول إن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية. ويربط الروائي الفرنسي (جورج بلان) Georges Blond (1906-1989) الحدث ربطا ديالكتيكيا بالأمكنة فـ((حيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة.)) ومن هنا تأتي أهمية المكان باعتباره من العناصر الجوهرية، التي تسهم في البناء القصصي، وتكمن أهميته في وظيفته التأطيرية للمساحة التي تقع فيها الأحداث.([2]) فلكل رواية مكان/أرض تقوم فيه الأحداث، وهو حيز تكبر فيه الشخصيات تنمو وتتطور داخله، وينمو المكان ويتطور بدوره ((داخلها ويتلون في شكل مشاعر ومواقف ورؤى بصرية حلمية.))([3])

تتعدد الأمكنة في الرواية فيتسع الفضاء السردي وتتفرع الأحداث، أو تختزل في مكان واحد فيضيق السرد وتتعمق دلالة المكان وتزداد أهميته ويحتضن الإطار المكاني الشخصيات فيضفي عليها من سماته وخصائصه؛ وتستقي الشخصية الروائية مميزاتها وفرادتها من فرادة المكان وتتأثر بتشكلاته وتراوحه بين الضيق والاتساع والإضاءة والعتمة، والحركة والسكون، والفرح و الحزن، والانفتاح والانغلاق... وبين هذه المتضادات وغيرها تعيش الشخصية الروائية خاضعة للإطار المكاني، أحيانا، نافرة منه ورافضة له أحيانا أخرى. وقد اهتم يوري لوتمان في دراساته للتقاطبات([4]) بهذه المسألة التصنيفية التي تبتعد بنا عن المعنى السطحي البسيط للمكان، لتوضح المعاني

---

[1] - سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 241.
[2] - منصور عمايرة، فضاء الأمكنة في رواية (طيور في الظهيرة) لمرزاق بقطاش، موقع إلكتروني،
[3] - ربيعة جلطي، في فلسفة المكان الروائي، مرجع إلكتروني سابق.
[4] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 26.

التأويلية العميقة لهذا المكون السردي المهم في العمل الروائي، الذي يحمل معاني ورموزا لها من العمق، ما لا يتجلى إلا عبر تحليل وتأويل يتعدى ظاهر القول ليبحث في المضمر منه و باطنه.

وبالعودة إلى روايات المدونة نجد أن بقطاش قد تنبه إلى الوظيفة الحيوية لعناصر الزمان والمكان، فلم يرض أن يكون دورها مقتصرا على صنع ديكور خلفي للأحداث، فنظر إليها على أنها كائنات حية قائمة بذاتها، و((وظفها بشكل بدت معه بعضا من شخصيات السرد العديدة ترمز للأحداث وتختزن المشاعر، وترسم مصائر الشخصيات أو تشير إلى أفعالها بالقليل.))([1]) ولأهمية المكان في هذه الروايات نجد الكاتب يعمل على تقديم تفاصيله ويولى له مساحة روائية وصفية ويفيض عليه دلالاته وإيحاءاته. كما يشدّ انتباهنا تعدد الأمكنة وتنوعها بين الانفتاح والانغلاق، وأمكنة الإقامة والانتقال، حيث نظفر بدلالات مكثفة، توحي بقيمة المكان وقدرته على احتواء الشخصيات. وبذلك حملت هذه الأمكنة قيما مختلفة إلى حد التعاكس والتنافر أحيانا.

وكل مكان له علاقة بالطفل كشخصية له درجة تأثير في نفسيته وحياته، وهو يُفسح له مجال التعرف على العالم من حوله ليكوّن علاقات مع غيره، وبهذا يغدو الإطار المكاني في علاقته بهذه الشخصية مهمّا، يحتضنها ويضفي عليها من سماته وخصائصه، وتستقي هي بذلك بعض مميزاتها وفرادتها من فرادة المكان، تتأثر بتشكلاته، وتراوحه بين السعة والضيق، والإضاءة والعتمة، والحركة والسكون... وبين هذه المتضادات تعيش خاضعة للإطار المكاني، الذي تحيا داخله. وأحيانا، تبدو ثائرة رافضة له بما يحقق انتماءه ويثبت هويته؛ وبالتالي تتوضح درجة تأثيره في نفسيتها وحياتها.

---

[1] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص80.

وقد رأينا أن نتناول المكان، في روايات بقطاش، من زاويتين تتعلق الأولى بالمكان المنفتح، ونهتم فيه بالأماكن المنفتحة على العام ودورها في خلق علاقات مع الناس وكيفية الانفتاح على الآخر المختلف ، وبعبارة أخرى البحث في أهمية المكان باعتباره مجال التقاء الأطفال، واحتكاكهم بفئات المجتمع المختلفة وما ينشأ عن ذلك من انسجام أو تباين في العلاقات، كالغابة والبحر والحي والشارع والمقبرة... وصولا إلى الفضاء الذي تتصهر فيه هذه الأماكن كلها أي (المدينة) باعتبارها أماكن انفتاح بامتياز.

وترتبط الثانية بالمكان المنغلق، المحدود في علاقته بالشخصية. ووظيفته هي تطوير الأحداث والمساهمة في تجسيد بعض الأفعال والسلوكات. ومن أمثلته: البيت والكوخ والمدرسة،.. وهي أماكن وثيقة الصلة بالطفل عادة، وبحلوله فيها يكون فاعلا ومنفعلا، وتتحقق له حرية الفعل وإمكانية التخيل.

لقد أكدت جل الدراسات التي اهتمت بدراسة الفضاء أو المكان على العلاقة التلازمية بين الشخصية والمكان الذي تحل به، خاصة في الروايات المتأرجحة بين السيري والموضوعي فإن المكان باعتباره يلعب دورا أساسيا في ارتباط الشخصية بواقعها ويكون مساعدا على تحديد الهوية.

2-1-المكان المنفتح:

والأماكن المنفتحة متعددة ومتنوعة في روايات المدونة، كونها مجالا حيويا، ملائما للانطلاق والتحرر، وفضاء متميزا لتحرك الشخصيات الطفولية والاحتكاك بالآخر وخلق علاقات بينهم، كما هي مصدر للاكتشاف والمعرفة، يشغف بها الأطفال عادة، في أعمارهم المختلفة. وبالنظر إلى الأهمية العميقة التي تبدو للمكان في علاقته بالشخصية والأحداث، نجد الراوي في رواية (طيور في الظهيرة) يربط، منذ الصفحة الأولى علاقة حميمة بين الطفل والمكان، الذي هو شجرة الزيتون العتيقة، التي كان

يحب أن يجلس تحتها؛ الشجرة النابتة على قارعة الطريق الترابي، الرابط بين الحي والغابة. وتظهر الشخصية/الطفل سندا للكون الروائي، منذ السطور الأولى، ملتحمة بالمكان والزمان، ملتحفة بهما.

2-1-1-الغابة:

وتشكل الغابة (غابة الصنوبر) المكان الأهم والأبرز بين هذه الأماكن في روايات بقطاش، فهي بمثابة الفضاء/الملاذ، الفضاء المنشود، الذي يجمع شتات الشخصيات(الأطفال) أبطال الرواية وتتحقق فيها حريتهم من خلال مجموع الأفعال التي يمكنهم القيام بها دون قيد أو رقيب يحدّ من انطلاقهم، أو إجحاف في حقهم السليم في الوجود. لذلك افتتنت بها جلُّ الشخصيات، وكان تأثيرها أوضح وأبلغ عند البطل/الطفل (مراد). فقد انفتحت الأحداث في رواية (طيور في الظهيرة) على مشهد الغابة عند الأصيل وهي تستقبل الطفل والعصافير القلقة الباحثة عن مكان للنوم؛ تعلن الغابة عن نفسها منذ الصفحة الأولى للرواية باعتبارها مكانا مفتوحا لكل التأويلات، و((محركا جبارا للذكريات والأخيلة الأخاذة، ولأنها مكان فيه شيء من رائحة الطفولة وكل ما هزها من أحلام وخرافات وقصص ومخاوف.))([1])

وهي مكان دال في وعي الطفل/البطل، ارتبط بتطور الأحداث وتغيرها؛ وإذا كانت قد شكلت في الماضي مكانا مفتوحا أمام الأطفال ومرتعا لِلَهْوهم يستجمون في فضائها الواسع، ويمارسون هواياتهم الأثيرة كاصطياد الطيور، أو القيام بألعاب مختلفة كلعبة البواخر، أو ينشدون الأناشيد التي تعلموها، دون رقيب أو حسيب، أو يجتمعون لمناقشة أمور تبدو لهم خطيرة. فقد استقر في وجدانهم اليوم أنها تحولت تدريجيا إلى مكان محظور يحرم فيها اللعب على الصغار.))([2]) بل إنه مكان يبعث الخوف والرهبة حتى في الكبار، فصارت تمثل المجهول والوحشة و الخطر المحدق، لذلك لا يخفي

---

[1] - عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ص346.

[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص83

(مراد) تحسره على ما آلت إليه.([1]) إلا أنها تظل في وجدانه مكانا للمتعة والفائدة يلجأ إليه كلما اشتد ضغط الحياة من حوله، وتسلط الكبار عليه.

كانت خطورة المكان/الغابة تزداد مع الأيام، بعد أن تغيرت ملامحه؛ إذ كانت قبل أشهر ((ملجأ للمنفيين والقتلة ومدخني الحشيش)) وفي السنة الماضية وجدوا فيها ((إسبانيا مذبوحا ومربوطا إلى أحد الأسلاك)، وقبل شهر وقع فيها اغتصاب البنت الغجرية([2]) إلى أن اصطدم، بتسييجها بالأسلاك الشائكة ((حتى لا يختلف إليها أحد وحتى لا تكون مخبأ للمجاهدين.))([3]) وقد حزّ في نفسه وآلمه أن ((يرى الأسلاك المدببة المكورة وهي تلتف حول جذوع الصنوبر الأمامية المواجهة للحي، وتسد ذلك الطريق الترابي الذي يفضي إلى الجانب السفلي المطل على البحر.))([4])

والاستعمار، في سعيه المحموم للاستيلاء على الفضاءات واغتصابها، يوطد معنى الانغلاق بتسييجه للغابة التي كانت بمثابة المتنفس للأطفال، ليجعل من المكان المفتوح مكانا منغلقا بعد أن صار محظورا، لتضيق فضاءات العبور على الصغار والكبار؛ فلم يبق أمام الطفل ((من مجال للتحرك سوى الطريق بين الدار والمدرسة القابعة في أعلى الحي))([5]) الأمر الذي يجعله مضطرا إلى المرور صباحا مساء أمام (الفيلا) أو على الأصح (المركز العسكري) فيكون عرضة لاستفزازات العساكر ولمضايقاتهم التي لا تنتهي، أو التسرب عبر الزقاق الترابي المفضي إلى الربوة السفلية المطلة على الوادي وعلى البستان الكبير الذي يمتلكه الإقطاعي (لوجندر). ولو لا اضطراره ما سلك ذلك الطريق لنفوره منه، فلم يكن ليختلف إليه في الماضي، لكنه صار مرغما على التواصل معه الآن، وعليه ((أن يتأقلم مع هذا العالم الجديد.))([6]) وتقلصت

---

[1] - رواية البزاة، ص16.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص 17.
[3] - رواية البزاة، ص 15- 16.
[4] - رواية طيور في الظهيرة، ص 16.
[5] - رواية البزاة، ص16.
[6] - رواية البزاة، ص 16.

بذلك مساحات اللعب وحدوده فتقلصت معها فرص الانطلاق والحرية، وفضاءات النقاشات والمعرفة، فميدان اللعب صار محددا بـ(الربوة السفلية)، وبالتالي اختفاء جزء مهم من الحياة الاجتماعية والنفسية للصغار، ذلك أن المساحات والقياسات والأبعاد تختلف عند الطفل عنها عند الراشد. فالغابة قيمة ترويحية بطبيعتها وخضرتها وخصوبتها والأشجار المنغرسة في باطنها، يحتمي بها الأطفال من الضغوطات الممارسة عليهم من أطراف عديدة، ثم إنها قيمة وجدانية واستراتيجية، في الوقت نفسه، لارتباطها بأماكن أخرى تشكل امتدادا لها، كالطريق الترابي الذي ينتهي عند البحر. وهي أماكن للهو والاستجمام كما إنها مصادر للمعرفة والاكتشاف بالنسبة للطفل. وربما ربط الكاتب بين براءة الطفل وجمال الطبيعة وعذريتها قبل أن يكتشف الطفل بحكم نضجه أو التحامه بمشاكل الحياة، صعوبتها وكثرة همومها.

يتجسد دور الشخصية الروائية، بصفة عامة، من خلال وظائفها المختلفة داخل الإطار المكاني، ما يمنحه وقعا خاصا ويمده بوظيفة محددة؛ فحركة الشخصيات/الأطفال تمحورت وظائفها في رواية (طيور في الظهيرة) في الأماكن المرتبطة بالطبيعة، وأهمها الغابة بربوتها المتواجدة في وسطها، التي كانت منفذا لهؤلاء؛ فهي مكان اللقاءات ومناقشة القضايا المصيرية (الاستعمار والنضال...) وهي أيضا، فسحة للعب واللهو والإنشاد والتعلم ورصد تحركات العساكر المتواصلة، وبذلك تمنح الشخصية/الطفل المكان وظيفة تحوّله من طابعه الجامد إلى طابع حسي متحرك.

وتبدو علاقة الطفل بالمكان الطبيعي المتمثل في الغابة مبنية على أساس الطمأنينة والسكينة؛ فهي موطن الحرية والسعادة، التي تغمره وهو في حضنها، مع ما يكتنفها من وحشة ووعورة مسالك وكثرة مخاطر ((كانت شمس خفيفة قد أشرقت في الناحية اليمنى، ولكنه مع ذلك لم يرد أن يغامر وحده في الغابة. فهي ساكنة سكونا عجيبا. لذلك آثر أن يبقى في مكانه، يتأملها عن بعد، وهو يتخيل نوع اللعب الذي سيجري فيها بعد قليل... وتحركوا دفعة واحدة نازلين نحو الغابة. خطواتهم كانت ثابتة،

وفرحة شديدة تغمرهم. كانوا قد انقطعوا عن اللعب في الغابة منذ أيام عديدة، ولم يجرؤ واحد منهم على المغامرة فيها. وتمنى مراد في تلك اللحظة أن لا يعكر عليهم صفوهم أحد.))([1])

ولعل هذه النظرة الإيجابية إلى الطبيعة نابعة من نظرة الروائي إليها، فهو يعمد إلى توظيف عناصرها ممتزجة بالثقافة الجزائرية الضاربة بجذورها في عمق الثقافة العربية الإسلامية. فشجرة الزيتون العتيقة، التي يجلس تحتها الطفل منذ الصفحات الأولى للرواية، و((يهرع إليها كلما انزلق قرص الشمس وراء الجبل بعد يوم صاف جميل))([2])، بمزاياها الكثيرة إنما هي رمز للجزائر بصمودها في وجه المستعمرين وتشبثها بالأرض والهوية العربية الإسلامية.

والغابة التي تمثل المجهول والمتاهة في وجدان الناس، تتحول في هذه النصوص إلى حاملة لشعار الوطنية والسعادة المنشودة، أرض خضراء، خصبة عظيمة الجمال تلفها هالة من الغموض والغرابة، هي محرك لكوامن النفس وذكرياتها بما تثير فيها من أخيلة أخاذة تعبق برائحة الطفولة وكل ما يسكنها من أحلام وخرافات ومخاوف.([3])

2-1-2-الحي:

تأخذ كلمة (الحي) دلالتها من الحياة، ولعل هذا المعنى أضيف إليها نظرا للحركة الدائبة فيه، أو لأنه المكان الأنسب لغدو الشخصيات ورواحها كونه جزءا من المدينة فإنه يسهم كذلك، في إضفاء أبعاد ودلالات يمكن رصدها، من خلال طريقة انبناء هذا الفضاء، وبالاعتماد على نظرة الشخصية إليه؛ فهي التي ((تعيش المكان بكل أنسجته وتشيده تدريجيا أمام أنظارنا.))([4])

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص 87

[2]- المصدر السابق، ص 15.

[3]- عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة ص 346.

[4] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 88.

تقدم روايات بقطاش الأحياء والشوارع، في مدينة الجزائر، باعتبارها أمكنة مفتوحة ترتبط بها الشخصية بعلاقة وثيقة؛ وحين يغيب هؤلاء عن المكان يفقد هذا الأخير قيمته ويتحول إلى مجرد حيز هندسي فارغ من أية دلالة.([1]) لذا كان وصف الأمكنة وتصوير حياة الناس فيها تخصيبا لها، يمدها بمعان يجد فيها القارئ شيئا من معارفه وكثيرا من تجاربه، التي تستثيره مهما كان حضور المتخيل في الأمكنة والشخصيات.([2])

والمكان/الحي في روايتي:(طيور في الظهيرة) و(البزاة) فضاء اجتماعي يتقاسم الحياة فيه جزائريون إلى جانب عناصر أوروبية من أعراق مختلفة؛ فهو فضاء شامل للنشاط والحركة يخترقه الصغار والكبار ويختلطون فيه بغيرهم من الأطفال أو الراشدين، بما يفسح المجال للشخصية/الطفل أن تتعرف على العالم الخارجي وأن تكوّن علاقات مع غيرها وتنفتح على طبائع مختلفة وإيديولوجيات متباينة ومغايرة.

وهو المكان الذي فتحت فيه الشخصية/الطفل عينيها على المجتمع من حولها، وعقدت فيه ومن خلاله علاقاتها الأولى بالآخرين دون وساطة. فجل علاقاته كان منطلقها هذا المكان المحبب لديه. فالطفل (مراد) مثلا، لا يذكر، مثلا، سبب جنون (خيرة طواوه) لكنه يعرفها ((منذ أن خرج من دارهم أول مرة للعب مع أطفال الحي.))([3]) فجل العلاقات إيجابية كانت أم سلبية تبدأ من الحي؛ كعلاقته الطيبة بالعم عبد الله صاحب الدكان الذي يشتري منه الحليب كل صباح، وجارهم حند المجنون، وأطفال الحي أحمد ومحمد وجوزي وفتيحة... ووالد روني اللعين الذي صار ((يفسد عليه حياته ولم يجد طريقة للتخلص منه. لقد صار يخشاه أكثر مما مضى لأنه رآه مرة يتحادث مع دورية من العساكر وكأنه يعرف أفرادها منذ زمن بعيد.))([4]) و(نوربير) الإسباني،

---

[1] -علي محجوب، بنية الشخصية وعلاقتها بالمكان الروائي في رواية (خويا دحمان) لمرزاق بقطاش، ص 141.
[2]- علي محجوب، بنية الشخصية وعلاقتها بالمكان الروائي في رواية (خويا دحمان) لمرزاق بقطاش، ص 141.
[3]-رواية طيور في الظهيرة، ص40.
[4] - المصدر السابق، ص 84.

و(جورجو) المالطي، والعساكر الفرنسيين والسنغاليين والمظليين الذين استوطنوا المكان/الحي. كلها شخصيات يتعرف الطفل على حيواتهم من خلال الصلة التي عقدها بهذا المكان في غدوه ورواحه ولعبه ولهوه ورصده وملاحظته لما يقع فيه من وقائع وأحداث.

تتبع أهمية المكان/الحي بالنسبة للشخصية/الطفل من كونه مجالا يتعلم فيه مبادئ قد تختلف عن تلك التي يتعلمها في البيت، أو في المدرسة؛ وتتضح له قيم ما كان له أن يتعرف عليها لولا خروجه إلى هذا الفضاء واختلاطه بهذه الشرائح المختلفة عنه والمتمايزة من حيث أعمارها وطباعها وسلوكاتها التي يحكم بعضها نزعة الخير(إمام المسجد، العم عبد الله، الطفل محمد، الطفلة فتيحة... الطفل أحمد، جوزي الإسباني، الفدائي عبد الرحمن...) وبعضها الآخر نزعة الشر(والد روني المالطي، نوربير الإسباني،السيد لوجندر وزوجته، جورجو المالطي، معلمة الفرنسية اليهودية، المرأة الواقفة بشباك الكنيسة، العساكر بمختلف انتماءاتهم...)

وإذا كان ((المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى، كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية... فعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات، التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد))([1]) ومن هنا كان من الضروري الانتباه إلى علاقة الأمكنة، في روايات المدونة، بالأحداث والشخصيات شخصية/الطفل الرئيسية خاصة، وما للمكان من انعكاسات على سلوكاتها وتصرفاتها المختلفة.

فالطفل (مراد) لاحظ التغيير الذي وقع في الحي ((منذ أن جاءت الشرطة بالفتيان الأربعة وأجرت معهم التحقيق في عين المكان.))([2]) فصارت الحياة فيه، بعد

---

[1] -حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص26.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص 37.

ذلك، جامدة، وبدأ السكان ((يأخذون بالسرية في تصرفاتهم، بل إن البعض منهم كفّ عن التلفظ بأي شيء دون أن يكون معقولا ومقبولا من الجميع. هذه حقيقة كانت خافية عليه. تساءل مرات عديدة عن السبب الحقيقي لهذا التغير الذي طرأ على سكان الحي.))([1]) الذي حيّره وظنه في البداية ((نوعا من الحزن على مصير الفتيان الأربعة))([2]) لكنه بحث في أسبابه الحقيقية فوجد أنه ((من المستحيل أن يكفّ معظمهم عن لعب الشطرنج والدومينو في أزقة الحي أيام العطل.))([3]) فقد ((لاحظ يوم الأحد الماضي أنّ أناس الحي شكلوا جماعات جماعات، وراحوا يتهامسون فيما بينهم لكأنما هم مقدمون على أمر خطير. وتبين له أنهم كثيرا ما كانوا يتناوبون على دكان الحي لكي يستفسروا مع أحد الزوار الغرباء عن الأمور التي أغلقت عليهم.))([4])

ويتعمق التغيير في وضعية الحي ودلالته ونوع الحياة فيه، بدءا من يوم (الاحتفال بالذكرى الثانية لنوفمبر) إذ أصبحت الدوريات العسكرية تتردد عليه أكثر، بل إنها أمست تستوطن جزءا منه؛ فقد ((جاء العساكر ذوو القبعات الحمر واستقروا في فيلا يمتلكها تاجر معروف في الحي)) وقع في قبضة المظليين ولم يعثر له، بعد ذلك، على أثر. ((فهذا العدد من العساكر يعني من بين ما يعنيه أن الحركة في الحي الذي يقطنه سوف تكون محدودة أكثر مما سبق، بل إن حركاته وسكناته ستكون هي الأخرى محدودة في الزمان والمكان.))([5]) وقد كانت هذه الدوريات حريصة على التحرش بساكني الحي، تتعمد مضايقتهم صباح مساء دونما سبب، عدا ((تلك الاتهامات التي ألصقت بالبعض منهم وإن كانت اتهامات صادرة عن حقد دفين))([6])، تشي بالعنصرية على الحي وسكانه، فـ((عندما وجد مراد نفسه في طريق العودة إلى الدار أدهشه ذلك

---

[1] - المصدر السابق، ص 37.
[2] - نفسه، ص 37.
[3] - رواية طيور في الظهيرة، ص 37.
[4] - رواية طيور في الظهيرة، ص39.
[5] - رواية البزاة، ص 13.
[6] - المصدر السابق، ص14.

العدد الكبير من الشاحنات العسكرية المنطلقة نحو الأعالي)) وفوجئ بالعساكر وهم يقفزون من الشاحنات الواحد تلو الآخر واتخذوا أماكن لهم على أطراف الطريق استعدادا لتفتيش المارة أو إلقاء القبض عليهم.

إن هؤلاء العساكر وإن تعددت أعراقهم بين سنغاليين مسلمين وكفار، وأصحاب قبعات حمراء، ومظليين، ما هم في واقع الأمر إلا وجها من وجوه السلطة الاستعمارية وأعوانا يحافظون على استقرار مصالحها، فصفاتهم العامة تحيل على نموذج فاقد للشعور الإنساني؛ فكل همهم كان يتركز في تنفيذ الأوامر، ويجدون لذتهم في إيذاء الآخرين بالحط من قيمتهم باستعمال تعابير قبيحة ونابية لتحقيرهم. لذلك أخذ المكان، بحضورهم، يضيق وينغلق ويزيد في تأجج الإحساس بالفقد عند أبطال الرواية من الأطفال الذين فقدوا حرية الالتقاء واللعب، والتجول دون مانع أو خوف، والأمن والطمأنينة التي لا تهنأ الحياة إلا بتوفرهما.

تشير هذه الشواهد إلى العلاقة الجدلية بين المكان باعتباره فضاء يعيش فيه الطفل ويتنقل ضمنه، والمكان باعتباره نظاما اجتماعيا وإيديولوجيا؛ فالنظر في علاقة الطفل بالحي يجب أن يصاحبه، بالضرورة، تحليل للجانب القيمي واهتمام بالإيديولوجيا التي يود الكاتب تمريرها والوضع الاجتماعي الذي يروم فضحه ونقده.

2-1-3-الشارع:

الشارع مكان منفتح؛ يتعايش داخله أشخاص مختلفون، يدخله الغرباء وتقع فيه أشياء كثيرة، فيه يجتمع الناس حسب شرائحهم الاجتماعية المختلفة، يختلط الصغار بالكبار، وتدور أحاديث متنوعة. واتخذ الشارع في روايات بقطاش ((صفة البطولة في تفكير مراد، إذ فيه يسقط الثوار، وفيه يكبر الأطفال الذين يواصلون المسيرة الطويلة.))([1]) فقد لاحظ قبل العطلة بأيام أن جانبا منه كان غاصا ((بالسيارات، والمارة

[1] - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص411.

من العرب والأوروبيين، وخاصة من العجائز والنسوة اللائي كن يتوجهن إلى مقبرة سيدي عبد الرحمن للتبرك.))([1]) وكان حينها الشارع الرئيسي في الحي ((غاصا بالأطفال الذين تجمعوا حلقات، حلقات، أصوات عديدة، متشابكة فيما بينهم تند عنهم، كأنها أصوات طيور البحر عندما تحلق فوق سمكة كبيرة...))([2]) فالشارع في هذه الروايات كالبحر يشكل ((ساحة تصارع مختلف القوى الاجتماعية وبروز كافة التناقضات.))([3])

فالتجمهر والتجمع صار ممنوعا في هذا المكان لما اعترى ساكنيه من خوف من تحرشات العساكر بهم. ولم يعد يشكل مكانا مفتوحا يستطيع الفرد أن يتحرك فيه بحرية عندما تحول إلى مكان تجوبه العساكر يفتشون كل مار منه ويكيلون له الإهانات والضرب. فيوم أن اجتمع التلاميذ فيه وقرروا مقاطعة تعلم اللغة الفرنسية نجد صاحب الدكان العم (عبد الله) يحتج على تجمعهم ويصدهم من أمام الدكان، بعد أن كان لا يأبه لذلك؛ فقد خرج إليهم((والمكنسة في يده، وصرفهم عن المدخل بالقوة. إنه لا يريد أن يتورط مع الأطفال. فلو مرّ رجال الشرطة أو العساكر من هنا، لاتهموه بأنه هو الذي يحفزهم على التمرد.))([4])

إن الشارع لم يعد ذلك المكان المفتوح، الذي يستطيع الإنسان أن يعبّر فيه عن دواخله. ((وهو على وقفته تلك، إذ به يبصر بوالد روني يشير إليه بإصبعه بأن يغادر المكان حالا.))([5]) لقد أصبح الشارع ميدانا لممارسة أصناف العنف المختلفة؛ من مشادات بين الأفراد، قاطني الحي من عرب كـ(العداوة بين عائلة مراد وإحدى العائلات المجاورة لهم) أو قاطنيه من الأوروبيين (المعركة التي دارت بين والد روني المالطي ونوربير الإسباني) إلى جانب ما يقوم به العساكر من تعنيف وتضييق على الناس، ما

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص63- 64.
[2] - المصدر السابق، ص 69.
[3] - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص411.
[4] - رواية طيور في الظهيرة، ص 69.
[5] - المصدر السابق، ص 56.

جعلهم يتبرمون بالحياة فيه؛ والأطفال يتأجج شعورهم بالنفور منه بعد أن كان مكانا للتجمع والألفة.

2-1-4-البحر:

يشكل البحر متسعا رحبا، في روايات بقطاش ومكانا مفتوحا على كل التوقعات ومدى مشحونا بالأسرار والتأملات والتأويلات. فهو مكان خصب ونماء، و مبعث كسب البحارين، ومصدر رزق الصيادين، هذا المدى الرحب، الشاسع، زمن مفتوح تنتفي معه معاني الانغلاق والحدود؛ فهو فضاء اتصال وانفتاح على العالم، يحث على الاكتشاف والتواصل مع الآخرين.

يشكل البحر في روايتي (طيور في الظهيرة) و(البزاة) خلفية خارجية، لا يمسها الوصف إلا بقدر ما يقع فيه من أحداث تؤطر المشهد الكلي في الروايتين. وهو مكان يستهوي الأطفال باعتباره واقعا موضوعيا ملموسا، قريبا من الحي الذي يقطنون فيه، وهو بذلك جزء من مدينتهم ومن الوطن ككل، وهو مكان للتعلم والتريض، وحقيقة رمزية تمثل مدى لا يُحدُّ، هائلا شديد السواد، أحيانا، حتى ((ليقع في روع مراد أنه يريد أن يبتلع حي باب الواد كله وجزءا من غابة الصنوبر.))([1])

أما في رواية (خويا دحمان) فإن لهذا الامتداد الجغرافي وقع خاص؛ فالسارد لم يوظفه اعتباطا، أو عن طريق المصادفة، بل يجعله يهيمن على الفضاء الروائي بكل جزئياته؛ فهو حاضر بعالمه الغامض الساحر، ورموزه ومكوناته حتى إن السارد يخصه بتسمية حميمة هي: (بحرون، وسيدي بحرون...) ليرتقي به إلى مجال الرمز ومقام الأولياء والصالحين.([2]) وهو يخاطب البطل لا يفتأ يذكره بهذا المقام العظيم ((آه يا سيدي بحرون. لكم تحب ترديد هذه الكلمات. وهي عندما تخرج من حلقك، تنطوي على معنى خاص لا يفهمه إلا القليلون إنك حينئذ تكون أشبه بذلك الدرويش الذي يدخل

---

[1] - نفسه، ص15.
[2] - رواية خويا دحمان، ص10.

الحلبة بمفرده ويدور حول نفسه وينتظر أن يفهم الناس شطحاته وتهويماته. أنت أيضا درويش، ولكن من نوع آخر. آه يا سيدي بحرون.))([1])

ولشدة الاهتمام به، شكل البحر في هذه الرواية، قيمة مركزية؛ فهو ليس بقعة يحياها البطل فرديا وبشكل عابر وسطحي، بل هو جزء من عالم دحمان منذ أن كان طفلا وجزء من عالم الرواية ككل وجزء من عالم الكاتب وثقافته. فهو يهيمن عليها كونه فضاء مفتوحا على المغامرة والمعاناة والصراع منذ السطر الأول فيها. ((إيه ياخويا دحمان أنت لا تتعب من البحر أبدا. عندما تستقبل يوما جديدا، تشعر بالحاجة إلى أن تنزل صوب زرقته الطاغية لتقول: صباح الخير يا سيدي بحرون... تصابح البحر وتماسيه وإلا فقدت شهية العيش وسقط من حساب حياتك هذه، شيء لا تقوى على الاستغناء عنه.))([2]) وفي موضع آخر يذكره بعلاقته الطويلة بهذا المكان: ((منذ متى وأنت تعمل في البحر؟ منذ تسع وأربعين سنة. أليس كذلك؟ أجل إنها تسع وأربعون سنة.))([3])

فعلاقة البطل/دحمان بالبحر وثيقة العرى، ارتمى بين لججه منذ سن الخامسة عشرة، فكان سنده المادي والمعنوي؛ فالبحر بالنسبة إليه ((لا يعني التجوال والتطواف بموانئ الدنيا أبدا. فأنت لست السندباد البحري. البحر في ناظريك ليس أزرق بل هو أسمر بلون الخبز... والخبز الذي تنتزعه انتزاعا موجود في البحر.))([4]) ويؤكد السارد في نفس السياق، على لسان البطل: ((أنا دحمان الذي عاش من البحر وما زال يعيش منه منذ أن بدأ كفاحه في هذه الحياة.))([5]) أما ما يتعلق بالجانب المعنوي فيتمثل في أنه ملاذ البطل منذ صغره، يلجأ إليه حين يشتد ضيقه أو ألمه فيحلق، من خلاله، إلى فضاءات أرحب وأوسع.

---

[1] - المصدر نفسه، ص 10.
[2] - نفسه، ص 3.
[3] - نفسه، ص 4.
[4] - رواية خويا دحمان، ص10.
[5] - المصدر نفسه، ص10

والعمل في البحر مهنة متوارثة في هذه العائلة، تنتقل من الجدّ إلى الأب، إلى الابن. فنجد البطل يعمل في البحر، وكذلك كان والده الذي ابتلعه البحر يوم جاء هو إلى الحياة. وابتدأ مهنة الصيد منذ صغر سنه ((عضلاتك بدأت تتقوى لكنها ما كانت مفتولة بما فيه الكفاية. والشعر لم ينبت في أطراف وجهك. وما كان البحر عالما سهلا كما تعرف.))([1]) وتتواصل هذه العلاقة الوثيقة بالبحر في الابن (محمد) الذي كان والده يأخذه في رحلات بحرية منذ أن كان طفلا، ومن هنا اتخذت علاقة البطل بالبحر منحى تسلطيا إذ لا يكاد يبتعد عنه حتى يعاوده الحنين إليه.

يستغرق البحر، كمكان، الشخصية المحورية، في ما كابده (دحمان) في سعيه المحموم، لامتلاك الزورق من البحار الإيطالي (رينالدو) متحديا العوائق والعراقيل، كقلة المال وعدم بلوغ السن القانوني التي تسمح له بتسجيل الزورق باسمه، هذا القارب الذي كان وسيلته لطلب الرزق، والذي تحول بمرور الزمن إلى وسيلة نضال وكفاح ضد المستعمر. حتى إنه أطلق عليه اسم (سلطانة) تعميقا لمعاني الحرية والسيادة والقوة والعزة التي كانت الشخصية تؤمن بها وتدافع عنها منذ صغرها.

وشكل الميناء في (خويا دحمان) كونه فضاء تحول وانتقال والتقاء وافتراق في آن واحد، قوام تشكيل جماليات هذا المكان؛ ففي أكنافه تسرد وقائع تاريخية كثيرة تتعلق بالنضال وما تعانيه الشعوب المغلوبة على أمرها من تسلط وعنهجية المستعمر، والخصومات المهنية والممارسات البيرقراطية، وغيرها من الأحداث التي أبرزت أن لهذا الفضاء القدرة على اختزال كثير من المظاهر التي هي خارج حيزه.))([2])

إن وجهة نظر الشخصية إلى المكان/ البحر هي التي تحدد طبيعته وبالتالي دلالته، فيبدو البحر مكانا مرغوبا ومنشودا للمتعة والاستجمام والاكتشاف والمعرفة. وقد كانت للطفل (مراد) ((تجربة مثيرة مع أطفال الحي. لقد تعلم الذهاب إلى البحر، وصار

---

[1] - نفسه، ص 36.

[2] - علي محجوب، بنية الشخصية وعلاقتها بالمكان في رواية "خويا دحمان" لمرزاق بقطاش، ص 141.

يحسن السباحة. ولأول مرة في حياته تحول لون بشرته إلى سمرة شديدة طوال موسم الصيف، بل إن جزءا من شعر رأسه قد صار بلون الذهب وفضلا عن ذلك، فهو قد تعرف مع أطفال الحي على أنواع عديدة من السمك والسراطين والأعشاب البحرية وهو الذي اقتصرت معارفه فيما مضى على الطيور التي يصطادها في غابة الحي.))([1])

لذلك يبدي الطفل تحسره حين يفكر في مفارقته طيلة الموسم الدراسي الجديد، الذي يعني له فيما يعنيه، أنه ((لن يذهب إلى البحر طيلة تسعة أشهر بأكملها.))([2]) لكن البحر يحمل كذلك أبعادا أخرى ودلالات مغايرة؛ فهو مكان محظور على الأطفال لمخاطره الجمة، والعقوبات التي قد تنجر عن الذهاب إليه دون إذن الأولياء والمغامرة فيه؛ لذلك عانى بعض أطفال الحي من تهديدات آبائهم بالضرب والحبس بسبب ذلك. وهكذا تتحدد للبحر صورة مثقلة بالرموز والإيحاءات؛ فهو مصدر للرزق والمعرفة، والراحة النفسية لكنه أيضا، مصدر خطر؛ فهو مكان منشود من طرف الأطفال محظور عليهم من قبل الراشدين.

وتطالعنا رواية (البزاة) بصورة مغايرة لهذا الفضاء منذ صفحتها الأولى. (السماء بلون الرصاص حيثما ولى بصره، والبحر في جانب كبير منه يعكس هذا اللون الثقيل، ولولا هذه الرغوات البيض التي تظهر وتختفي بسرعة وراء أميرالية البحر لكان كل شيء حواليه بلون الرماد.))([3]) ويزداد اكفهرارا بما كان يجري على مرافئه. وهو ما شد الطفل إليه ((الشيء الذي لفت انتباهه هذه العشية في هذا المكان من السور هو كثرة البواخر الوافدة على الميناء والعدد الهائل من الجنود الذين ينزلون منها.))([4]) و((لعله أيقن هو الآخر أن الميناء موقوف في هذه العشية على العساكر وحدهم.))([5]) هذا المشهد، جعل القلق يستبد بالطفل؛ فمع أن ((خياله الجامح لا يسمح له بأن تكون قوة العدو أعظم من

---

[1]- رواية طيور في الظهيرة، ص16.
[2] - المصدر السابق، ص 16.
[3] - رواية البزاة، ص9
[4] - رواية البزاة، ص 11.
[5] - المصدر السابق، ص 13.

قوة المجاهدين)) إلا أنه شعر بأن ((مثل هذه الحشود العسكرية الجديدة من شأنها أن تغير الأوضاع كلها، وتغيره هو أيضا...))([1]) ولهذا تتحول دلالة المكان/البحر التي ارتبطت بـ((العالم الطفولي البريء إلى دلالة ترتبط بواقع الاحتلال الفرنسي الذي احتل ذلك الحيز الطفولي.))([2]) ((هذا هو البحر إذن! لقد جاءه فيما مضى مع والده قبل اندلاع الثورة، إلا أن أحاسيس اللقاء الأول تبددت وحلت محلها أحاسيس أخرى كلها رهبة وتقدير لشجاعة الملاحين في وقت واحد. كيف بالبحر إذا هاج وماج؟ وكيف بالملاح المسكين وهو يجابه عتو الأمواج وحدتها، ويواجه في نفس الوقت تهديدات العسكرية البحرية...))([3])

وفي رواية (خويا دحمان) يرتبط البحر بالاضطهاد الذي مارسته السلطة الاستعمارية على أبناء الجزائر بنفي والد (دحمان) على متن باخرة ثم هروبه من سجنه، فضياعه في البحر، وبذلك يصبح البحر مصدرا للضياع والشقاء والألم.

وبهذا تتعزز دلالة الخوف من المكان/البحر الرحب، الشاسع ، لتجعل منه مكانا منغلقا وضيقا منبوذا، يحيل إلى عدم الاطمئنان والحيرة والشك، بلونه الرصاصي، والبواخر الكثيرة الراسية على مياهه الحاملة لآلة الموت والدمار المتمثلة في العساكر أصحاب القبعات الخضراء المستديرة والحمراء الفاقعة، التي حدس الطفل بفطرته وبراءته أن((أصحابها قد يكونون أكثر حقدا من الآخرين.))([4])

فقد كانت كثرة عدد العساكر مؤشرا على أن حياته وحياة أهل الحي سوف تتغير وتتعكر، وستكون الحركة في الحي ((محدودة أكثر مما سبق، بل إن حركاته وسكناته ستكون هي الأخرى محدودة في الزمان وفي المكان...))([5]) وشعر بقلق حقيقي يستبد به

---

[1] - نفسه، ص 12-13.
[2] - مهدية ساهل، المتعاليات النصية في روايات مرزاق بقطاش، ص 360.
[3] رواية البزاة، ص 156.
[4] - المصدر السابق، ص11.
[5] - رواية البزاة، ص13.

به من جراء هذه التساؤلات والتهويمات. ((وبذلك تكون دلالات بعض المظاهر الطبيعية قد تغيرت، بعد أن بدأت تلوح في الأفق رايات الثورة التحريرية ثم امتزجت هذه الدلالات بالواقع الشعبي وإحساسات الطفل نحو الوطن واللغة والدين.))([1])

وهكذا ينهض المكان/البحر بمختلف مكوناته، على جملة من المعاني والمحمولات الوصفية، التي تشكل بتداخلها وتعاضدها النسيج الدلالي لبنيته المكانية وتعطيه امتداده الرمزي.([2]) ففي (طيور في الظهيرة) شكل البحر عالما فسيحا للهو الطفولة وعبثها، وفي (البزاة) كان البحر كغيره من الأماكن المفتوحة أو المغلقة مكانا منتهكا شأنه في ذلك شأن الغابة والمدرسة والمقبرة والبيت والمدينة التي خيمت على أجوائها المختلفة ظلال المستعمِر. وحتى لما تجلى هذا البحر في (خويا دحمان) كمصدر للرزق وللحرية فإنه لم يسلم من عنت المغتصب وعنفه؛ ما جعل الابن، ربما، يخوض معتركه منذ طفولته.

2-1-5-المقبرة:

المقبرة مكان يحيل على السكون والجمود وانعدام الحياة؛ وهي مكان يثوي به الماضي، وما زيارة الأفراد لها إلا انعكاس لمدى ارتباط الفرد بهذا الماضي ورفضه الانقطاع عنه. وقد تشكل، متنفسا لمن يتوارد إليها مع ما يمكن أن يحمل من آلام وأحزان.

أخذ المكان/المقبرة في رواية (طيور في الظهيرة) أبعادا جديدة مختلفة عن السائد والمألوف؛ إذ صارت مكانا مأهولا، يختلف إليه الناس في غير يوم الجمعة، الذي تعودوا فيه على زيارة موتاهم، وصارت منبرا يرتاده المجاهدون يعقدون فيه الاجتماعات السرية ويلقون الخطب ويتبادلون الأفكار ووجهات النظر عن سيْر الثورة والعمل الفدائي. بل إنهم يحتفلون في حضنها بذكرى الأعياد الوطنية. ((كانت هناك جماعات متعددة

---

[1] - بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983)، ص74.

[2] - علي محجوب، بنية الشخصية وعلاقتها بالمكان في رواية خويا دحمان، ص 146.

اختلط فيها الرجال بالنساء. وكان يقوم في كل جماعة خطيب يقف على مكان عال، قد يكون قبرا في بعض الأحيان، ليمضي في خطاب حماسي حار...))([1]) وفي الذكرى الثانية لنوفمبر يؤكد الخطيب للجمهور: ((إنه مجرد احتفال رمزي بالذكرى الثانية لأول نوفمبر)) ويردف بعد ذلك: ((أتمنى أن نشدد من كفاحنا)) فمن العيب كما قال: ((أن نترك بلادنا وخيراتنا بين أيدي الاستعمار!))([2])

تشكل المقبرة مكانا خارج الحياة؛ فهي متروكة، بعيدا عن الحياة الاجتماعية اليومية، لذلك تغفل عنها عين العدو، فلا تخضع للرقابة الدائمة كالحي أو المدرسة أو البيت أو أماكن أخرى في الرواية. وعادة ما يكون موقعها خارج المدينة أو في طرف منها. وهي ليست مكان عبور بما أنها مكان مقدس، يبعث في النفس الهيبة، فكانت بذلك ملاذا آمنا للمجاهدين.

بهذا المعنى أخذ –المكان/المقبرة– مفهوما جديدا ودلالات مغايرة، فتحولت من مكان موحش يرمز إلى الموت، مخيف يثير الخوف في المخيال الجمعي الذي يتصورها مرتعا للأرواح ما يرعب الأطفال إذا ما اقتربوا منها. إلا أنه تحت اشتداد وطأة ظروف الاحتلال وقسوة الحرب وضراوتها، أخذ هذا المكان المخيف صبغة الألفة وصار مكانا للتجمع والتواصل الاجتماعي والسياسي؛ ما يظهر نسبية القيم وتغيرها حينما توضع موضع التطبيق وتخضع للامتحانات والظروف المختلفة.

لقد أصبح هذا المكان رابطا يجمع أهل الحي ويرمز للعمل الوطني، يهب المحتمين به السكينة والهدوء، لذلك، يقبل عليه الصغير قبل الكبير بنفس مطمئنة. وبما أنه مكان بعيد عن رقابة العدو فقد صار يستغل لأخذ المعرفة وترسيخ المفاهيم الثورية؛ ففيه سمع الطفل لأول مرة كلمة (استعمار) التي شرحها بفهمه الطفولي على أنها تعني

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص 109.
[2] - المصدر السابق، ص111.

الأوروبيين. كما تعلم تاريخا دالا ومهما (ذكرى أول نوفمبر) لذلك تمنى في تلك اللحظة، أن يكون ((أطفال الحي جميعا حاضرين معه في المقبرة.))([1])

يمكن القول إن حضور الاجتماع في المقبرة شكل نقطة تحول في حياة الطفل/البطل وفي تشكل وعيه وإدراكه للقضايا الجوهرية ولحقيقة الثورة بأهدافها وأبعادها في هذا المكان الجامد الهامد الذي صارت الحياة لا تنقطع فيه. و((أدرك الطفل أن شيئا ما قد بدأ يتحرك في حياته. إنه الوطن الذي يغني عنه في أناشيده دون أن يفهم معناه. منذ هذه اللحظة سوف يعرف مدى خطورة الأناشيد. كان يعلم أنها خطيرة، ولكنه بدأ يدرك مغزاها أكثر مما مضى. الذين ألّفوها أناس مجاهدون أيضا. وهم يدركون قيمة الوطن.))([2]) بسبب ذلك دمعت عيناه وهو ينصت إلى تلك الكلمات بعد أن انفتح وعيه على مدارك جديدة تتعلق بالوطن والثورة تجسدت في دلالات الكلمات التي خطها على كراسه والرواية تنهي فصولها: ((من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للاستقلال لاستقلال وطننا.))([3])

لقد أسهم المكان/المنفتح في الروايات، في إبراز سياسة الضغط والتضييق التي مارسها المستعمر على الأهالي من خلال ((توسعه في المكان وتضييق الحدود التي يتحرك فيها أبناء الوطن، فتصبح العديد من الأماكن حكرا على الأوروبيين، فتتغير بذلك معالم المكان تبعا لتغير الأحداث.))([4]) فعلاقة الشخصية/الطفل بالمكان لم تكن لتقتصر على علاقة طفل بمكان ألعابه، وهو يعيش تقلص حدود المكان الذي يتحرك فيه، ما يعيقه عن ممارسة الألعاب التي اعتاد عليها رفقة أصحابه وإنما، أيضا، من خلال وعيه بسيطرة المستعمر على هذه الأمكنة وغيرها بل كل الأمكنة.

---

[1] - نفسه، ص 110.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص111.
[3] - المصدر السابق، ص 120.
[4] - مهدية ساهل، المتعاليات النصية في روايات مرزاق بقطاش، ص351.

2-2-المكان المنغلق:

هو المكان الذي يكتسي طابعا خاصا من خلال تفاعل الشخصية معه، و مقابلته بفضاء أكثر انفتاحا واتساعا منه؛ فالمكان المنغلق له علاقة مباشرة بالفقدان والانفصال واللاتوازن، وهو مرجع علامي ممتلئ دلاليا. وإن حلول الشخصية/الطفل في هذه الأماكن يفسح لها مجال الحلم والتفكير والتأمل، ومنها: البيت وسطحه، والكوخ، والمدرسة والمقهى، كلها أماكن محدودة ومنغلقة لكنها تسهم في تكوين وعي الطفل وشحذ خياله. لذلك تبدو العلاقة بين الطفل وهذه الأماكن وثيقة.

2-2-1-البيت/السطح:

يحظى المكان/البيت باهتمام خاص من قبل الروائيين والدارسين، فلا يمكن أن نتصور عملا روائيا أو قصصيا خاليا من توظيف هذا المكان الأثير الذي يحتضن حياة الشخصيات الحميمة. فبالبيت نرتبط بمكان معين من الأرض، ونندرج في سلك جماعة متآلفة، متضامنة، متجانسة هي الأسرة التي نتعلم من خلالها قيم المجتمع ومعاني الوطن([1])، فهو ((الكون الأول والحقيقي)) حسب عبارة باشلار الشهيرة، لذلك قدّمه على الأماكن الأخرى ووضعه في المرتبة الأولى، وقابل بينه وبين (اللابيت)، وحثّ على ضرورة الاهتمام بجميع مكوناته وما تحمله من معطيات وأبعاد، والإلمام بجميع أجزائه وأشيائه والدلالات المرتبطة به إذا ما أردنا مقاربته ودراسته في شموليته وتعقيده.([2])

وتتحدد قيمة البيت بارتباط الإنسان به، فهو مكان حيوي لضمان استقرار الفرد وإثبات وجوده وتواصله مع الآخرين، بل هو مكان أثير ومهم في حياة الإنسان وحتى عند ((الكائن الورقي الذي يحاول إيهامنا بالحياة))([3]) وحينما ((يجري تجاهل هذا

---

[1] - عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية: الصورة والدلالة، ص379.
[2] -غستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا (،ط3؛ بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع)، ص 36.
[3] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 95.

الارتباط ونفي تلك العلاقة بين الإنسان والمكان، فإنه لا يكون بإمكاننا سوى أن نؤشر على هذا الغياب بوصفه ثغرة لا يرجى التئامها بغير إحلال الإنسان في الوضع الطبيعي الذي ينبغي أن يكون فيه من حيث هو متملك للمكان وصاحب الحق فيه أولا وأخيرا.))([1])

فمن الخطأ النظر إلى البيت على أنه جدران أو ما تجمع فيه وتراكم من أثاث؛ أي ما ((يمكن تطويقه بالوصف الموضوعي والانتهاء من أمره بالتركيز على مظهره الخارجي وصفاته الملموسة مباشرة لأن هذه الرؤية ستنتهي على الأرجح إلى الإجهاز على الدلالة الكامنة فيه وتفرغه من كل محتوى.))([2]) فالإكتفاء بالوصف الخارجي للبيت أو الإفصاح عن محتوياته يحدّ من إدراكنا وفهمنا للوظيفة الشاملة له كمكان مغلق، يحيل إلى دلالات مكثفة للأمن والاستقرار، والألفة والمحبة ومصدرا للقيم والأفكار. وقد يساعدنا الوصف الموضوعي في إثبات هوية البيوت؛ فالبيت المؤثث بأرقى وأفخم أنواع الأثاث يدلّ على ثراء قاطنيه ورغد عيشهم لكنه لن يكفي للكشف عن نوعية العلاقات التي تجمع أفراده.

ويحتكم هذا المكان على شحنة هامة من المعاني والرموز، ويعبّر عن بيئة الشخصية الاجتماعية المادية والثقافية؛ ((فالفضاء الفيزيقي في النهاية امتداد لفضاءات الذات وسعيها نحو التمركز والحلول))([3]) وهو ما يفسر شعورنا بأماكن تحضننا وتحمينا، وأخرى تلفظنا وتقصينا، فنشعر بالراحة والأمان في حضن بعضها، والضيق والتبرم في بعضها الآخر. تحيلنا هذه الفرضيات إلى التساؤل عن ماهية البيت الواردة في المدونة وكيف تجلى هذا المكان الأليف في علاقته بالشخصية الرئيسية/الطفل؟ وما الأدوار التي يؤديها؟ والدلالات العميقة التي يحيل إليها؟

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 54.
[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 43.
[3]- سعيد بوعيطة وآخرون، أسئلة الرواية المغربية، قراءات في أعمال الروائي مصطفى لغتيري(ط1؛ دمشق: 2013، ص 145.

يحضر المكان/البيت في روايات بقطاش باعتباره من الأماكن المغلقة؛ فلا يتسنى للقارئ دخوله بالرغم من أهميته، كمكان روائي، إلا حين تقتحمه العساكر في روايتي: (طيور في الظهيرة) و(البزاة) ويفتحوه عنوة. فلا نتعرف على الطفل في حياته اليومية داخله، بل يقتصر السارد على ذكر دخوله إليه. ((ولم يطل المقام بمراد في الدار بعد أن تناول الغداء، فقد أحس بالحاجة إلى أن يلقي نظرة على دار (فتيحة) عساه يراها))([1]) أو خروجه منه. ((وعندما استعد للخروج، نظر ناحية حظيرة الأرانب، وسال أمه بنوع من الاستهزاء عما سيكون عليه مصير الأرانب، ومن يقتطع لها الحشائش بعد اليوم. إلا أن أمه أجابته بأنه هو الذي سيقوم بمثل هذا العمل أيام العطل الأسبوعية. فزم شفتيه، وخرج من الدار مسرعا.))([2]) أو العودة إليه بعد تعب ليستريح ((وبعد لحظات كان مراد يعود بخطو مثقل، إلى الدار، وينزل في الزقاق دون أن يشعر بوجود ذلك الكلب الأعشى الذي ينغص عليه حياته.))([3]) وحينما يكون داخل البيت يبدو دائم الانشغال بما يجري خارجه فـ((ينظر عبر زجاج النافذة نحو أعلى الجبل...))([4]) وبذلك يضعنا السارد أمام شخصية تميزها ملامح الطفولة، التي تنفر من الأماكن المنغلقة وتجد متعتها في الأماكن المنفتحة على الطبيعة واللهو والمرح والتواصل مع الآخرين.

ولعل تحفظ السارد من الكشف عن خبايا البيت وخفايا قاطنيه مرده إلى طبيعة الجزائري المحافظة، التي تأنف من أن يطّلع، غير الأقربين، على الدار وعلى ما تحويه من أسرار عائلية وعلاقات خاصة؛ ولعل جو الاحتلال بما يحويه من تخويف وترهيب قد خيّم على حياة الشخصيات وتصرفاتها ومعاملاتها، ما جعل السارد يظل خارج بيت الطفل/البطل؛ فلا يطؤه إلا نادرا.([5])

---

[1] - طيور في الظهيرة، ص 44.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص 53.
[3] - رواية طيور في الظهيرة، ص 43 .
[4] - المصدر السابق، ص 85.
[5] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص97.

فالسارد العليم لم يتسلل إلى داخل البيت، بالرغم من علاقته الوطيدة بساكينيه واطلاعه على خبايا نفوسهم، لم يقدم لنا وصفا دقيقا لأشيائه، ولم يكشف عن شيء من محتوياته ولم يدقق في تفاصيله، لكنه يورد ما روته الوالدة لابنها حول ملكية هذا البيت الذي ما يزال محل نزاع بين قاطنيه (عائلة الطفل) والجار العجوز، الذي باعه للجدة ورفض التوقيع على عقد الملكية، ولم يعترف بعملية البيع مع أنه قبض المال دفعة واحدة ، وإصرار الوالد على التمسك بحقه في ملكيته؛ فقد كان ((يدفع كل ستة أشهر مبلغا ماليا للمحامي الذي وكله...))([1]) من عمله في البحر طوال العام. لذلك تعلم الطفل ((أن يحقد على جارهم هذا، بل إنه حرّم على نفسه أن يحادث أبناءه أو يطرق بابه. إنه يستغرب كيف ينكر إنسان ما صفقة تجارية بعد أن يقبض المبالغ المترتبة عليها.))([2])

ولعل الكاتب أراد التطرق إلى ظاهرة شراء العقارات عن طريق (الكلمة) في العهد الاستعماري، والتي، عادة، ما تقع في البيئات الجاهلة بقوانين البيع والشراء والتملك آنذاك، فالقانون كان بالتأكيد غائبا في هذه الفترة أو بالأحرى كان لا يحمي أبناء الوطن بقدر ما كان حريصا على حماية حقوق المعمِرين. وما تشبث الوالد بالبيت وحقد الطفل على الجار العجوز، الذي باعهم إياه ولم يف بوعده، إلا رمزا للتمسك بالأرض والوطن المغتصب ودفع كل رغبة في استلابه أو الاستيلاء عليه.

لكن يظل البيت ومن خلال تصرفات الطفل، مكانا يجد فيه هذا الأخير الأمن والدعة والسكينة، فيهرع إليه حينما ينال منه التعب، أو عند توتره وهروبه من المدرسة بعد تلقيه الصفعة المدمية، أو حين يشتد خوفه من العساكر الفرنسيين ليختبئ بين أشيائه. فهو حضن ثان شبيه بحضن الأم، التي تشرف عليه وتدير شؤونه، إليه يسكن الطفل فيختلي بنفسه يسائلها أو يعاتبها يستمع إليها و يهدئ من روعها، وهو، أيضا،

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص34.
[2] - طيور في الظهيرة، ص 34.

لرتابته مرتع لانطلاق الفكر والتأمل لما كان يعيشه الطفل في راهنه، وما يدور حوله من أحداث تفرحه أو تحزنه.

إن الأمكنة المنغلقة ومنها المكان/البيت، في روايات المدونة، تبني دلالتها في الأثر لا بوصفها ديكورا للحدث وامتدادا للشخصية وبلورة لأبعادها وعوالمها الخاصة، ورصدا لحركتها عبر الأمكنة والأزمنة من خلال علاقة الأحداث بالمكان فقط، بل لأنها كذلك، تبني رموزها التي تجسد رؤية الكاتب وتؤسس جمالية الأثر الأدبي. فقد بدا لنا (سطح البيت)، الذي يقطنه الطفل أهمّ من باطنه، وتبلور هذا البعد المكاني في رواية (البزاة) خاصة، وأصبح البيت خارجا عن حدود التأطير وآليات التركيب الهندسي ومقاييسه فخرج من ضيقه لتطغى عليه خاصية الانفتاح لما يتيحه من رصد ومراقبة لكل ما يقع في الحي، فيخرج إلى رحب المعاني ويصبح محملا بالدلالات يقدم رمزا لعالم بأكمله تملأه الأصوات المختلفة الدالة على حياة الإنسان الذي صار حائرا مخذولا، بعد أن فقد السيطرة على الفضاء والأشياء من حوله.

إن رصْدنا حضور سطح/البيت بقوة في رواية (البزاة) وبدرجة أقل في رواية(خويا دحمان) ليس عفويا، باعتباره يكثف فضاء مأزوما ولحظة حرجة في حياة الشخصيات لا سيما، الشخصية/الطفل، كما يؤسس لمنعطفات الفعل الروائي. إن حضور السطح بهذه الكثافة في رواية (البزاة) يؤشر على تغير وقع في السير العادي لحياة الطفل، كما أنه يعلن عن اشتعال الثورة وضراوة الحرب ضد المواطنين الجزائريين. فقد احتل المظليون كل مكان في الحي، أيام إضراب الثمانية أيام الشهير، وبذلك تحددت حركة الناس والطفل أيضا، وانحسرت في هذا المكان من البيت، فلَزِمَهُ الطفل ولم يعد يفارقه لما يمكن أن يمدّه به من اتصال بالعالم الخارجي وإشباع فضوله إلى معرفة ما يجري خارجه، بعدما انسدت منافذ التواصل مع الآخرين.

وبذلك يتجلى المكان/السطح –الذي لم يكن حاضرا بنفس القدر في الجزء الأول من رواية (طيور في الظهيرة) بأبعاد جديدة منذ الصفحات الأولى لرواية (البزاة) عندما

ذهب الطفل/البطل إلى الميناء رفقة صديقه ينتظر قدوم الباخرة التي يعمل عليها والده واستشعر خطرا داهما بقدوم العساكر سوف يؤثر على مسار الحياة في الحي؛ فقد لفت انتباهه، في تلك العشية، في هذا المكان من السور((كثرة البواخر الوافدة على الميناء والعدد الهائل للجنود الذين ينزلون منها))([1]) فتوقع، من هذا القدوم المكثف، شرا مستطيرا في الأفق.

لذلك نجد سطح الدار يحتل مكانا فسيحا في حياته اليومية، بعد أن ضاقت مجالات التحرك في الأماكن الأخرى، التي كانت منفتحة نسبيا أمامه؛ فكان يُقبل عليها منطلقا في منعرجاتها، رغم ما قد ينجرّ، عن المغامرة فيها، من مخاطر.

ومن مميزات هذا الفضاء المعماري العربي الأصيل ملازمته لصورة المرأة وتقديم صورة عن النظام الاجتماعي، الذي كان يسود المجتمع الجزائري، في تلك المرحلة ((...ينبغي عليك.. أن لا تغضب أختك حنيفة..دعها على سجيتها إذن. ها هي تمسك بفنجان القهوة وتصعد إلى السطح. ستقضي بعض الوقت مع الجارات في الحديث عمّا هو قديم وجديد في نفس الوقت.))([2]) لقد صار هذا الفضاء النسوي منفتحا على الطفل، منه يتزود بالمعلومات والأخبار، ويستطلع أخبار الثورة والثوار والحرب والناس، ويتقاسم كل ذلك مع نساء البيت و نساء الجيران ((كانت أمه وجدته وعمته واقفات بالقرب من الحاجز الذي يفصل السطح عن دار الجيران العلوية.))([3]) فسطح الدار في المعمار العربي التقليدي فضاء تطل منه المرأة على العوالم الخارجية دون أن تطالها أعين الغرباء. لذلك نجد الطفل يبصر((بنسوة أخريات واقفات فوق سطوح دورهن، غير أنه لم يستطع أن يتبين الكلمات التي تصدر عنهن.))([4]) وفي مرة: ((جاءه صوت امرأة يقول

---

[1] - رواية البزاة، ص11.
[2] - رواية خويا دحمان، ص 34.
[3] -رواية البزاة ، ص 220.
[4] - المصدر السابق، ص209.

بأن الحي مكتظ بالعساكر السنغاليين.))([1]) وكانت((الأصوات تزداد ارتفاعا في الدور المجاورة إنها أصوات نسوية بحتة.))([2])

هذه الشواهد تؤكد أن البطل صار يعايش هذا الحيز الحميمي المخصص، عادة، لتبادل الحكايات والتسلية ومعرفة ما يدور في الحي بين النساء، والذي صار مُتَنَفَسَهُ الوحيد، إلى العالم الخارجي، يزيل عنه ضيق الداخل ومحدوديته، كما أنه يعتبر ناقلا لنبض الحياة في الحي وفي الوطن ككل. والكاتب بذلك يرسخ صورة للمعمار الجزائري العربي الذي يسمح بالتواصل بين الأفراد، والربط بين الداخل والخارج، وهو بوظيفته هذه يشكل، أيضا، أحد العناصر الأساسية المكونة لجماليات فضاء البيت الجزائري.

وبهندسته ومعماره يسهم المكان في تيسير سبل التعايش بين الناس، ويقوي الروابط الاجتماعية بينهم حتى في أحلك الظروف، التي يمكن أن يمّر بها المجتمع وليس هناك أمرّ وأدهى من ظروف القمع والقهر التي عاشها أبطال الرواية والتي لونت حياتهم بالتعاسة والمعاناة.

فلم يكن الطفل في رواية (طيور في الظهيرة) يشعر بالحاجة إلى الصعود إلى السطح إلا عندما تضيق به سبل الخروج من البيت وتُعييه الحيلة أمام صرامة الأب أو مراقبة الأم والجدة. ((صعد مراد آخر الأمر إلى السطح، واستند إلى السور ينشد بعض الأناشيد... أمامه تنزل البيوت الواحدة تلو الأخرى حتى أعماق الوادي، وبعد الوادي مباشرة تمتد طريق معبدة طويلة تنعرج وسط أشجار الكاليتوس، ثم تغيب هناك في الأعالي بين التلال، وينتصب أمام عينيه مباشرة هذا الجبل الأشم الذي يحد من نظرته نحو الأفق.))([3])

---

[1] - نفسه، ص220.
[2] - نفسه، ص 221.

[3] - رواية طيور في الظهيرة، ص49.

إن هذا الوصف لبيت الطفل من فوق، لم يكن مجرد وصف عادي للمكان، بل إن الراوي عمد إلى ذلك ليجسد مدلولات هذه الأوصاف كونه يمثل العلوّ والشموخ. فبيت البطل مراد يمثل الحي والربوة والغابة والجبل الأشم؛ فهو مكان للآفاق اللا محدودة، وهو نافذة تطل على كل ما هو حرّ وشامخ، بل لعله مهد بذلك للدور الذي سيلعبه سطح البيت في رواية (البزاة). ففضاء السطح بهذا المعنى يصبح جزءا من فضاء الحلم ((فالبيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيد للمأوى هو تجسيد للأحلام كذلك كل ركن وزاوية فيه كان مستقرا لأحلام اليقظة وعاداتنا المتعلقة بحلم يقظة ما قد أكسب في ذلك المستقر.))([1]) فلطالما راودت أحلام الثورة والحرية طفولته الغضة وهو قابع فوق سطح الدار يتأمل ما يقع في الحي. لذلك((عقد العزم على أن يحول هذا المكان إلى ساحة حقيقية. فليس يعقل أن يبقى وحده هاهنا رهين تأملاته.))([2]) وصعد مراد ((إلى سطح الدار وهو يرتعش من البرد، وقد حدس في قرارة ذاته أن شيئا ما يحدث في تلك اللحظات.))([3])

إن تغير المكان في محيط الطفل اليومي يؤدي إلى تغيرات على مستوى القيم والسلوكات والممارسات اليومية الثقافية. فالمكان يؤثر في الشخصية لذلك نجدها تعتكف، تقريبا، في سطح المنزل، بعد أن كانت عازفة عنه، وقد صار الكوة التي يطل منها على محيطه يعوض من خلال الصعود إليه، ما أصبح محظورا عليه. (الخروج إلى الحي، الذهاب إلى كوخ صديقه محمد، الذهاب إلى الغابة أو إلى البحر...) إن تضييق المكان أدّى إلى تعديل في المنظور المكاني ما أدى إلى تعديل في السلوك اليومي للطفل وتصرفاته واتصالاته بالآخرين، وولّد لديه أفكارا جديدة قد تكون إيجابية أو سلبية عن الواقع أو الثورة. فسلوكات الطفل يُعَدِّلُها وقع المكان، فيصير ثائرا حانقا على

---

[1] - غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص 44.
[2]- رواية البزاة، ص 19
[3] - المصدر السابق، ص79.

الوضع، هيابا يزرع الشكوك في كل ما حوله فـ(رد الفعل على ما يقع يختلف من شخص إلى شخص) لأن إدراك حدود المسافات والمساحات مختلفة بين الراشد والطفل.

لقد تركز الحديث عن سطح البيت في رواية (البزاة) أكثر منه عن باطنه لما يجسده هذا المكان من أهمية باعتباره مكانا استراتيجيا يمّكن الطفل من ملاحقة الأحداث. فالمكان/السطح يجعله يتأمل ويشاهد كثيرا من الوقائع والأحداث الدائرة في الحي دون خطر، كاليوم الذي اقتاد فيه الجنود الأطفال إلى المدارس عنوة، إذ نجا من ذلك المصير بل إنه ((استطاع يومها أن يتأمل المشهد من سطح الدار دون أن يعرض نفسه لخطر الوقوع بينهم.))([1]) وقد ((زاغت عيناه وهو يحاول أن يرصد الأمكنة التي استقرت فيها الشاحنات العسكرية من خلال الشخير الأخير الذي انبعث منها.))([2])

أصبح سطح البيت بمثابة ترمتر يؤشر حركة الحي أو سكونه وما يقع فيه من أفعال وأقوال((وتواترت على مسمعيه في تلك اللحظة صرخات بعض الأطفال فأدرك أن العساكر بدأوا هجومهم على الديار، ثم إنه رأى عسكريا فوق أحد السطوح المقابلة وهو يبتسم...وبدأت رجلاه ترتجفان وأحس بحلقه يزداد جفافا حتى إنه ما عاد يقوى على التنفس..وفي تلك اللحظة زادت صرخات الأطفال حدة فأدرك أن العساكر بدأوا يخرجونهم من ديارهم، ويأخذونهم نحو الشاحنات حتى يسهل عليهم نقلهم إلى المدارس وبين الفينة والفينة كان يسمع نتفا من سباب يرسلها أحد العساكر.))([3]) لقد هيأ هذا المكان الاستراتيجي للطفل التأمل وإدراك الكثير من الحقائق واستيعاب عديد الأحداث الجارية في الحي، لكنه يوضح أيضا، منظور السارد/الكاتب ووجهة نظره في علاقة المكان بالحدث والشخصية وقدرته التعبيرية وما يكنّه للمكان من ألفة أو عداء.

---

[1] - المصدر السابق، ص 19.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص76-77.
[3] - المصدر السابق، ص77.

أما في رواية (خويا دحمان) فالسطح مكان يطلّ منه البطل على البحر خاصة، الذي احتل مساحة مهمة من فضاء هذه الرواية وامتلك إحساس البطل الذي كان يهيم به منذ طفولته المبكرة؛ فهو مكان لاستحضار الذكريات وتذكر الأب الذي نفق في غياهبه، كما أنه مكان للحكي وقص المغامرات البحرية على الابن. فالسارد يذكّر بطله بجلساته رفقة ابنه بعد أن يفرغ هذا الفضاء من الجارات ((كنت تصعد بدورك تحكي حكايات البحر لابنك محمد ومن حين لآخر تستعيد صورة والدك وها أنت لا تتمالك نفسك فتنزل دموعك على خدّيك.))([1])

وبهذا تتأكد أهمية المكان في تشكيل الفرد وأحاسيسه وانفعالاته؛ وإن الارتباط به يبرز مدى ارتباط الشخصية بواقعها ووعيها بانتمائها إلى فضاء يحدد هويتها. وذكر الأماكن بدقة ووضوح من شأنه أن يحدد أيضا، هوية الراوي والبيئة التي يحيا فيها فيكون للمكان أو الفضاء الفضل في تحديد هوية الشخصية. فالمكان/السطح يسهم في تشكل أبعاد الشخصية لا سيما البعد النفسي والاجتماعي، كما يسهم في التخفيف من حدة الإحساس بالضيق والتبرم في لحظات التأزم، التي قد تعرض له.([2])

فالمكان/البيت بأجزائه وركانه فضاء للألفة وكان عونا للشخصية/الطفل على الاتصال بأماكن أخرى.((عندما تناول طعام الغداء، عاود الصعود إلى السطح. شيء ما قد تغير في أعماقه. لقد قرر أن يكون أول طفل يتصل بالعساكر السنغاليين إن كانوا سنغاليين حقا...))([3]) فالمكان قد يبدو كما هو حتى لو كان ((خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر.))([4])

---

[1] - رواية خويا دحمان، ص 85.
[2] - حورية لنقر، الطفل في حنة لمحمد الباردي، ص138.
[3] - رواية البزاة، ص222.
[4] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 31.

ويبدو أن الروائي وهو يبدي اهتمامه بهذه الأمكنة إنما يعمل على تقديم صورة للمعمار الجزائري في الماضي مستقاة من الواقع؛ فيوظفها توظيفا فنيا يرسخ من خلالها صورة حضارية بدأت، ربما، معالمها تندثر، أمام اكتساح معمار حديث مغاير. وتظهر هذه الروايات احتفاء الرواية بأماكن عديدة تفصح عن علاقة حميمة تجمع الروائي بالإطار المكاني لدرجة الافتتان أحيانا؛ فتشع مظاهر التعلق بالوطن في ثنايا الخطاب الروائي وتنعكس صور الأماكن المختلفة في رؤية سردية يضفي عليها الجانب الوصفي بعدا فنيا وجماليا.

2-2-2-المدرسة:

المدرسة مكان يميزه الانفتاح عادة، وهي حقيقة في حياة الطفل، مكان لتنمية المعرفة والمواهب والتحصيل العلمي، وتبادل الأفكار وطرحها بحرية وموضوعية، ينفق فيها الطفل معظم وقته وفيها تتكون مدركاته الحسية والعقلية ويبدأ في تكوين العلاقات التي سوف تشكل منه شيئا ما في المستقبل.

وتطالعنا رواية (طيور في الظهيرة) منذ صفحاتها الأولى بنفور الطفل من هذا المكان، الذي يرى فيه مقيدا لحريته، مع وعيه بأهميته معرفيا. ((لقد أوشكت العطلة الصيفية على نهايتها. وها هو مراد يشعر وكأن رائحة الحبر قد بدأت تزخم أنفه بل إنه يشعر ببعض الاختناق وهو يتخيل ذلك الجو العفن عندما يدخل الفصل الدراسي كل صباح.))([1]) فضيق المكان والعفونة المنبعثة منه جعلت الطفل ينفر منه.

إن الحالة التي يكون عليها المكان هي التي تحدد نظرة الشخصية إليه؛ فالمكان/المدرسة كان واقعا تحت وطأة الاحتلال وظروفه المتردية، التي انعكست سلبا على جميع أوجه الحياة في الجزائر؛ ومن هنا، تَبَرم الطفل منه، حينما يشعر بالضيق والاختناق من مجرد التفكير فيه أو حتى تخيله. وتتأكد هذه النظرة يوم الدخول المدرسي

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص15

إذ لم تكن بالطفل ((أي رغبة في الذهاب إلى المدرسة، لولا أنه رسم في ذهنه صورة لما يكون عليه حال المدرسة بعد غياب ثلاثة أشهر متوالية. فلا شك أن أترابه سيروون له ما شاهدوه خلال هذه العطلة، وسوف يفيضون في الحديث دون شك عن المجاهدين والعساكر والمعارك.))([1]) فالطفل يرتبط بهذا المكان مرغما لما يوفره له من تبادل الحكايات والقص. فنظرة الشخصية إلى المكان هي التي تحدد طبيعته ولكنها تفصح من ناحية أخرى، عن نظرة الروائي للواقع الثقافي والاجتماعي بهياكله ومؤسساته، التي تأثرت بظروف الاحتلال المتدنية.

إن هذه المعاني السالبة للمعاني الموجبة للمدرسة تجعل منها فضاء يميزه الانغلاق يشعر فيه الطفل بالضيق والنفور والتبرم؛ فقد صارت مصدر اختناق وتوتر بالنسبة لكل التلاميذ جراء الممارسات العدوانية، التي كان يقوم بها العساكر تجاههم لا سيما مركز التفتيش المواجه لها والذي لا يضيّع جنوده فرصة التحرش بالمارة بما في ذلك، المعلم والمدير، وكانا من الجزائريين. ((كانت الجلبة تصعد من باحة المدرسة. خطوات عنيفة وكلمات فرنسية آمرة تتبعها قرقعة سلاح. لاحظ مراد أن بقية زملائه ينظرون نحو المعلم في وجوم دون أن تندّ عنهم أية حركة أو يحاولوا التزحزح عن مقاعدهم.))([2]) وفي القسم: ((وقف العسكري على المصطبة مواجها التلاميذ بقامته الضخمة المديدة، وقد وضع يديه على خاصرته في حركة متجبرة وسألهم إذا ما كانوا يتعلمون في هذه المدرسة شيئا آخر غير قذف العساكر بالحجارة؟))([3]) و((بعد صمت قصير ألقى العسكري ذو الجثة الضخمة أوامره بتفتيش المدرسة وكان وهو يمر بين صف الطاولات يهدد ويتوعد ويشير إلى أن هذه المدرسة لم تحترم القوانين فضلا عن

---

[1] - المصدر السابق، ص53.
[2] - رواية البزاة، ص101.
[3] - المصدر السابق، ص 103

أنها تضم عددا من المشاغبين.))([1]) كما لم ينج التلاميذ من تصرفات المعلمين والمعلمات العدوانية التي توحي بالحقد والازدراء.

2-2-3-الفضاء العام للمدينة:

إن فضاء الأمكنة في روايات بقطاش فضاء لا مركزي، فقد تعددت فيه الفضاءات الفرعية، المتولّدة من فضاء عام، هو فضاء المدينة (مدينة الجزائر)، التي نتعرف عليها استنادا إلى مجموعة من الإشارات الصريحة إلى أحيائها وشوارعها وعددا من الأماكن الدالة عليها. هذا الفضاء الذي يهيمن على الروايات، يخيم عليه الظلم والقهر والخوف أثناء المرحلة التاريخية التي تقع فيها الأحداث، لذلك عكست الروايات صورة المدينة بروحها الكئيبة ونفسية أفرادها البائسة ومنهم الأطفال أبطال الروايات.

فبقطاش ابن المدينة من خلال اختياره للفضاء المديني، إنما أراد أن تكون أحداث روايته في حجمها الطبيعي عندما صور مدينة الجزائر، خلال الفترة الاستعمارية، من خلال حي من أشهر أحيائها (حي باب الواد) ومن خلال تشخيص اليومي والعادي في حياة الناس فيها. إن الأحداث هي التي فرضت هيمنة الفضاء المديني التي تشكلت في أطره حياة الأطفال في غدوهم ورواحهم، ضنكهم ويسرهم، سعادتهم وحزنهم، هو نسيج هذه اللوحة السردية التي رسمها السارد في ضرب من الحيادية حينا، وبشيء من الذاتية أحيانا أخرى، تشي بارتباط الكاتب الحميمي بمدينته وتعلقه بها.

ولم يكتف الكاتب بتحديد جغرافية المدينة وشكلها فقدمها بأشكال عدة تختلف باختلاف زوايا النظر إليها، وفي تعاقب الفصول عليها، وتساؤلات الطفل وهو يلحظ تهاطل السيول عليها وخوفه على حيّه من الانجراف، بل حاول أن ينفذ إلى أعماقها باحثا عن أسباب انتصاراتها وانتكاساتها، على مرّ الزمن، في رواية (خويا دحمان) مستجليا كفاحها المستميت ودفاعها عن نفسها، مسبغا عليها شيئا من الأسطورية جعلتها

---

[1] - نفسه، ص103.

تتحول إلى كائن حيّ يحمل معاني الحب والخوف. وأشاد بتاريخها وأولاه عناية خاصة باعتباره جزءا لا يتجزأ من تاريخ الجزائر ككل، يظهر ذلك في توظيف درس التاريخ وأهميته في تشكيل وعي الطفل في رواية (البزاة) وفي رواية (خويا دحمان) وهو يستعرض حياة الشخصية، يقدم تاريخ الوطن الذي تنتمي إليه، ويورد التواريخ المتعددة التي ترتبط بمسيرة حياة البطل منذ ولادته إلى أن صار كهلا.

وإذا كان الكاتب قد حصر الأحداث في رواية (طيور في الظهيرة) في رقعتين، هما: الحي والغابة، فإنه في الجزء الثاني (البزاة) نالت المدينة حظا أكبر بتوسيع الحركة الروائية فيها. فقد شهدت المدينة (الجزائر) تنامي حركة الاستعمار بين شوارعها وفي كل أطرافها بوصول العساكر من فرنسيين وسنغاليين وغيرهم، كما شهدت تنامي الحركة الثورية لدى سكانها ومنهم الأطفال. وفي المقابل تتعرض لكل أنواع الردع والقمع، جراء هذا الواقع الجديد، بوصول الثورة إليها.

أما في رواية (خويا دحمان) فتختلف الرؤية إلى الفضاء المديني إذ يتحول في بعض الأحيان إلى فضاء معاد يقهر فيه الإنسان بسبب مواقفه وآرائه المعارضة؛ وتتحول المدينة إلى وسيلة في يد السلطة لقمع الأصوات المنادية بالحرية وفضاء للقهر والقمع والغبن والموت.

كما تعكس الرواية صورة عن تناقض الحياة في هذه المدينة، والتفاوت الاجتماعي والمعيشي بين سكانها الأصليين الجزائريين والمستوطنين الأوروبيين؛ إذ أن هناك وضعا اجتماعيا مختلا ترجح كفته عائلات الأوروبيين الميسورة، التي يقيم بعضها في فيلات خاصة وتمتلك أراضي وبساتين وثروات طائلة، بينما تمثل الفئة الأخرى صاحبة الأرض الأصلية أغلبية السكان، الذين يقطنون بيوتا بسيطة أو أكواخا قصديرية. المدينة هي مركز السلطة الاستعمارية، فيها تبرز كل مظاهر السيطرة اللغوية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية؛ بمعنى أنه صارت ا فضاء الآخر، لا تلقى فيه الأنا الوطنية غير أشكال التهميش والنفي والضياع يصدق هذا على المدينة العتيقة أيضا.

فمع ((مطلع السنة الجديدة، اشتدت المعارك بين المجاهدين والعساكر الفرنسية في الجبال. وازدادت عمليات الفدائيين في المدن الكبيرة والصغيرة، فأضحت القصبة رمزا للكفاح، حتى إن الأخبار المتواترة على ألسنة الناس لم تكن تدور إلا على بطولة (علي لابوانت) الخارقة وجماعة الفدائيين، الذين اتخذوا القصبة مركزا لهم.))([1]) وكان الطفل/البطل يتحرق شوقا للنزول إلى هذه الأماكن والتعرف على أبطاله الأثيرين الذين يمثلون القدوة بالنسبة إليه. فكان يتذرع بأي شيء بغية تحقيق هذا الهدف إلا أن والدته كانت تنهاه عن ذلك. ((كان في استطاعته أن يتوجه إلى حيث شاء، أما (القصبة) فكانت محرمة عليه.))([2]) حتى أن بعض أقاربه الذين يقطنون هذا المكان يحتمون ببيت الطفل لتخبئة الأشياء، التي يخشون أن تكون مصدر اتهام إذا ما داهمت العساكر حي القصبة.)([3]).

يتطرق الكاتب إلى الفضاء العام للمدينة بطريقة تعكس تأثره بالمكان من خلال تنقل الشخصيات، في الأماكن المختلفة، ونقل انطباعاتها حول الوضع بصفة عامة. وقد تمكن الروائي، بكثير من الفنية، من نقل صورة المدينة التي اكتسبت على شساعتها طابع الانغلاق، انغلاق لم يصنعه تشكيلها التوبوغرافي، بل شكلته أقوال وأفعال الشخصيات ومعاناتها وتبرمها من الحياة فيها في ظل العنف والقهر الاجتماعي والاقتصادي وانتهاك حقوق الإنسان والموت الحضاري. وقد عكست الروايات ما هيمن على المدينة من أوصاف وألوان قاتمة، وما خيم عليها من كساد اقتصادي واجتماعي وثقافي؛ فصورة المدينة بروحها الكئيبة تعكس نفسية يائسة يعيشها سكانها، ومنهم الطفل/البطل الذي ((انزوى في مكان ما من السطح ليطلق العنان لدموعه. هناك في أعماقه شيء يحدثه بوقوع شيء رهيب.))([4])

---

[1]- رواية البزاة، ص 165.
[2]- المصدر السابق، ص 166.
[3] - رواية البزاة، ص 166.
[4] - المصدر السابق، ص 82.

وبذلك تمكن المؤلف من اختراق صورة المدينة التي يبدو أنها استعصت على الأديب الجزائري من قبل؛ فقد نوّه بعمل بقطاش الروائي الطاهر وطار في تقدمته لرواية (طيور في الظهيرة) قائلا: ((أبناء المدينة، بدأوا يكتبون. بدأوا يعبرون عن أنفسهم. بدأوا يتحدثون من صحون المنازل، ومن سطوحها، ومن شرفاتها، وبدأوا يكسرون الزجاج بالحجارة وبالكرة، ويجرُون خلف (المجانين والسِّكرين، ويتسللون رغم أنف ذويهم إلى البحر، ويتحايلون حتى لا تلفح الشمس جلودهم) ...))([1]).

قدمت رؤية المكان في هذه الروايات مفهوما يعبر عن وعي إبداعي شديد الخصوصية بالمكان عموما، والمدينة بصفة خاصة. وحاول المؤلف أن يتجاوز الصورة النمطية المعروفة للمدينة كديكور أو إطار للوصف الخارجي للأحداث فقط. فالروائي يصنع الفضاء ولا ينقله، يصنعه أولا في ضوء منظوماته الدلالية، فيجعله مجسدا للأفكار، رامزا إلى القيم، وثانيا في ضوء خطته الفنية، فيجعله متفاعلا مع الفضاءات الأخرى، ومع الشخصيات والأحداث معددا لصوره، منوّعا لأوضاعه. والفضاء في روايات المدونة نقل مشاعر الشخصيات، وأعطى الكاتب تصويرا ماديا مصاحبا لتلك المشاعر حيث أن فضاء الأمكنة فيها يعبر عن أبعاد انغلاقية، يشوبها الترقب، والخوف والقلق، من خلال السطوة وحرمان الآخرين من حقوقهم ومن حرياتهم، ومطاردتهم المستمرة، وأدى هذا الانغلاق إلى أن يكون المكان مضطربا ينذر بتغيير محتوم، تغيير جسده انطلاق الثورة التحريرية.

إن فضاء الأمكنة المفتوحة في روايات (بقطاش) صار منغلقا؛ فالغابة مكان مفتوح، لكن اقتحام سيارات الدوريات العسكرية لها، والأسلاك الشائكة التي أحاطت بها جعلتها مكانا منغلقا يبعث على الضيق والخوف والترقب. فقد كانت الغابة فيما مضى مرتعا للأطفال، لكنها تحولت إلى مكان ممنوع عليهم نتيجة الاضطرابات التي أحاطت

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ((المقدمة)) بقلم الروائي الطاهر وطار، ص 9.

بالفضاء كله؛ فتحولت الغابة من مكان مفتوح منشود يطلب فيه الطفل الراحة النفسية والجسدية إلى مكان منغلق محرم ومحظور.

وكذلك الحي، هذا المكان المفتوح على كل العوالم وأنواع العلاقات، الذي يحتضن أصنافا شتى من الناس يتعايشون في هذا المحيط الحميمي الذي أصبح مكانا يحيط به الشك، تسكنه الريبة وعدم الاطمئنان عندما حلّ به الجنود وقرّروا مراقبة المارّين في غدوهم ورواحهم وإخضاعهم للحراسة، وممارسة الرقابة عليهم في مركز الأمن، الذي أُقيم لهذه الغاية. فقد فهم الطفل ((أن المركز الصغير القابع وسط الحي ليس في واقع الأمر إلا امتدادا للثكنة المواجهة للمدرسة في الربوة المقابلة))([1]) ومن هنا يتحول الفضاء المفتوح إلى فضاء مأزوم يثير الخوف والريبة والقلق.

إن تقلص مساحة المكان تجعله يمارس نوعا من العنف المادي والرمزي على الشخصية، فتَسِم نفسيتها وسلوكاتها سمات تؤثر في مجريات حياتها وعلاقاتها وتضفي عليها ألما وقلقا دائمين. فالطفل يستنتج أن العدد الكبير من العساكر لا يعني إلا ((أن الحركة في الحي الذي يقطنه سوف تكون محدودة أكثر مما سبق، بل إن حركاته وسكناته ستكون هي الأخرى محدودة في الزمان وفي المكان))([2])؛ فلا يمكنه الخروج بعد العشاء ولن يقوى على المغامرة في غابة الحي مع أصحابه. ومن هنا ((شعر بقلق حقيقي يستبد به من جراء هذه التساؤلات والتهويمات))([3]) ونقرأ في موضع آخر: ((أحس وهو يخطو فوق الربوة أنه مكره على التواصل معها. إنه يعلم أنها أجمل مكان في الحي، ففي ميسوره أن يشاهد منها جانبا من الغابة والبحر والجبل المقابل وجزءا من جانب المدينة العلوي. غير أن ذلك كله لا يدفع نفسه على السكينة. لقد راوده إحساس بأنه مقحم على هذا المكان.))([4])

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص 103.
[2] - رواية البزاة، ص 13.
[3] - المصدر السابق ص13.
[4] - نفسه، ص19

و الطفل، عادة، ما ينفر من الأماكن المغلقة يتوضح ذلك على لسان السارد وهو يصف إحساس الطفل حين يدخل باحة المركز (مركز التفتيش في الحي)، عندما اقتيد إليه رفقة بعض التلاميذ لاستنطاقهم، فقد ((شعر مراد بالضيق وهو يدخل الساحة، فهو يكره الأماكن المغلقة كان في واقع الأمر يدخل الساحة وهو أشبه ما يكون تحت وطأة الذهول عن النفس. بل إنه ما كان منشغلا بأمر العساكر قدر انشغاله بهذه الساحة التي تحدها حيطان من الإسمنت المسلح ويقبع إلى يمينها عدد من الأكياس المليئة بالرمال.))([1]) إن هذا الوصف يحمل دلالات مكثفة توحي بقيمة المكان وقدرته على تقبل الشخصية. فالطفل يكره المكان المنغلق لأنه يحد من حريته وانطلاقه وانفتاح خيالاته ويشعره بالضيق والتبرم، لذلك نجده يشعر بالاغتراب منذ أن وطأت قدمه ساحة المركز لأنه حامل لعلامات العذاب والقسوة.

أما الأماكن المنغلقة كالبيت أو الكوخ أو الفيلا أو الدكان أو القسم الدراسي فأصبحت أماكن مستباحة أمام المداهمات العسكرية. ((كانت الجلبة تصعد من باحة المدرسة. خطوات عنيفة وكلمات فرنسية آمرة تتبعها قرقعة سلاح.))([2]) وتحوّلت إلى أماكن منتهكة ومنفتحة أمام همجية العساكر من سنغاليين، وذوي القبعات الحمراء، ومظليين، ((وإن هي إلا هنيهة حتى كان الباب الخارجي ينفتح بقوة إثر ضربة عنيفة بقدم أحد المظليين...))([3]) فبدل أن تعكس هذه الأماكن حرية الشخصية من خلال الأفعال التي تقوم بها دون أن تمثل لها حاجزا أو عقبة تمنعها من تجاوزها، فإنها صارت تضيق الخناق عليها. هذا ما ندركه من خلال وصف السارد للأماكن المنغلقة.

تقع هذه الأطر المكانية كلها تحت وطأة الاستعمار الفرنسي في الجزائر، ومن هنا فالسارد– من خلال نقل هذه الصورة القاتمة عن المدينة بأماكنها المتعددة

---

[1] - نفسه، ص106.
[2] - رواية البزاة، ص101.
[3] - رواية البزاة، ص234.

والمتنوعة– يفضح طبيعة النظام الاستعماري، إنه نظام الأقوى، لذلك فهو لا يسمح بوجود معارضة أو مقاومة. فمجرد الشك في مصداقية أي كان تعرّضه إلى الاعتقال والسجن دون محاكمة. فعملية تلفيق التهم واختلاقها وممارسة التعذيب على المعتقلين وإجبارهم على الاعتراف بتهم لم يرتكبوها كانت، دائما، من التقاليد الراسخة في الأنظمة الاستعمارية الشمولية. يبدو ذلك في رواية (البزاة) عندما يصور السارد حياة الناس في مدينة الجزائر على لسان الطفل. ((...خاصة أن أحد الأقارب جاء من القصبة وترك في دارهم موسى الحلاقة لأنه كان يخشى أن يهجم المظليون في قلب الليل على الدار ويجدوا لديه تلك الموسى.))([1]) لذلك سعى الكاتب بل الكتاب الجزائريون الذين صوروا تلك المرحلة التاريخية الحرجة، ومن خلال ما يعرضونه في أعمالهم، إلى فضح المستعمر وظروف الاعتقالات والتعذيب، وإلى التنبيه وتوخي الحياد في نقل الأحداث.

في مقابل المدينة الدامية الملتهبة التي صارت رديفا للموت، يبرز الطفل علامة على الطبيعة والفطرية والبراءة، فالمدينة عالم غادرته الألفة والوداعة والطهر وخلا من أشكال التعاطف والتكافل، إنه فضاء متوحش أمام دلالة الطفولة النابضة بالحيوية الغامرة والأحاسيس الحميمة والحاجة إلى الرعاية والأمن والتقارب الإنساني.

فقد كانت علاقة الطفل بالمكان متأرجحة عموما، بين الفرح والألم، الفرح في كنف الأماكن المنفتحة على الطبيعة، كالبحر والغابة والتي تحقق هويته وانتماءه إلى هذه البقعة من الكون، فحينما تذكر الطفولة يتصل ذكرها باللعب والمرح والانطلاق والعفوية. واللعب هاجس الطفولة الأول الذي تتسع به الحياة، ويتكشف الواقع، وتتهذب العلاقة بالكائنات والأشياء.

فاللعب يشكل شخصية الطفل ويقدمه تقديما لائقا إلى الحياة، وقد يتعلم من الألعاب ما قد لا يتعلمه في البيت أو المدرسة، لا سيما إذا كان مكان اللعب بين

---

[1] - نفسه، ص 166.

أحضان الطبيعة. ((الغابة كانت هادئة تتخللها أشعة الشمس التي تنطرح على ساحة صغيرة في الوسط تعوّد الأطفال اللعب فيها))([1]) حيث تبدو علاقة الطفل بالمكان الطبيعي قائمة على أساس الطمأنينة والسكينة في فضاء أثير اتخذ من إسباغ معنى الطفولة عليه مدارا لتخليق الدلالة الضدية للمدينة. لأنها تمثل الحرية والسعادة الغامرة والطهارة التي كان الطفل يعيشها، في كنفها، ولعل هذه النظرة الإيجابية نابعة من حب الروائي للطبيعة وتحيزه لها؛ ففي جلّ أعماله الروائية والقصصية كان لعناصر البحر والغابة والجبل والمنبسط حضورا قويا. فقد أنهى السارد رواية (طيور في الظهيرة) بعبارة: ((من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا. ينادينا للاستقلال. لاستقلال وطننا.))([2]) فهذه الأماكن تشكل جزءا من الوطن الذي، شغلت قضيته المركزية، الشخصية الرئيسية وحلمها الكبير.

وربما ربط الكاتب بين براءة الطفل وخلو ذهنه من المشاكل المختلفة وجمال الطبيعة قبل أن يُقحم أو يلتحم، بحكم نضجه، بمشاكل أكبر منه ومن اهتماماته الصغيرة، وكان من الواجب ألاّ يُقحم فيها حتى يعيش طفولته على أكمل وجه. فقد كانت الطبيعة والغابة تحديدا ملاذ الطفل ومكانا لراحته، هذا ما أكد عليه الكاتب على لسان السارد منذ بداية الرواية. ((لكم يحب مراد هذا المكان من الحي. إنه يهرع إليه كلما انزلق قرص الشمس وراء الجبل بعد يوم صاف جميل. شجرة الزيتون العتيقة التي يجلس تحتها ملأى بطيور قلقة تبحث عن مكان للنوم.))([3]).

فإذا كانت الطبيعة موطن الحقيقة والجمال، فلا بدّ أن يستوحيَ منها الإنسان دروس الحياة والوجود لذلك يشعر الطفل أن الغابة تكون ((بعد نزول المطر ذات شكل عجيب. كل شيء يتغير فيها، حتى ألوانها تتغير، وتتخذ طابعا باردا... أما الشيء

---

[1]- رواية طيور في الظهيرة، ص20.
[2]- المصدر السابق، ص 120.
[3]- نفسه، ص 16

الجديد الذي يحدث في الغابة بعد نزول المطر الغزير، فيتمثل في البركتين الواسعتين اللتين تتشكلان حول صنوبرتين عاليتين، بحيث يتجاوز قطر الواحدة منهما عشر أمتار. هاتان البركتان تثيران النشوة في أنفس الأطفال، فحولهما تدور ألعاب كثيرة.))([1])

فالغابة تتيح للطفل الالتقاء بأترابه بعيدا عن رقابة الأولياء وتسلطهم، أو تعسف المستعمر. ((تحركوا دفعة واحدة نازلين نحو الغابة. خطواتهم كانت ثابتة، وفرحة شديدة تغمرهم...وإذا كان عليه أن يهجر الغابة مع رفاقه، فإن ذلك يعني أن مجال اللعب سوف ينكمش. ثم إن هناك تلك الحرية التي يحبها مراد ورفاقه، فهو يستطيع أن ينشد أحدث الأناشيد التي تعلمها، دون أن يراقب لسانه، أو يخشى سطوة والد روني أو نوربير. الغابة تفسح له المجال للإنشاد كيفما شاء. وسوف يعلم أصدقاءه آخر ما حفظه من أناشيد.))([2])

والطبيعة الممثلة في الغابة عَالَم حي، كل ما فيه يبعث على العظمة والجمال والمعرفة الدائمة. ((مراد يعلم مع غيره من الأطفال أن هذا الصبار يتيح ألعابا كثيرة. فعندما ينزل المطر يتحول في مخيلات الأطفال إلى بواخر. وعندما تشتد حرارة الصيف فإنهم يكتفون بقطعة واحدة أو اثنتين منه، لكي يمارسوا لعبة الرشق بالسكين. أما الشيء الذي يثير تقزز الأطفال، عندما يتناولون قطعة من الصبار، فهو ذلك الحليب اللزج الذي يفرزه. إنه حليب يستثير الجلد، ويتسبب في بروز بثور عديدة. ولكنهم يتناسون مضاره عندما يكونون في غمرة اللعب.))([3])

إذا، فكلما اقترب الطفل من الطبيعة حقق ذاته وحريته وأحس بالراحة التي قد يضيعها في أماكن أخرى كالبيت والمدرسة، حيث النظام والصرامة والعقوبات، أو في الحي حيث رقابة الناس وجنود الاستعمار، التي تذكي إحساس الاغتراب النفسي

---

[1] - المصدر السابق، ص 86.
[2] -نفسه، ص 87.
[3] - رواية طيور في الظهيرة، ص89-90.

والاجتماعي لديه. ومن هنا فإن دور المكان يتجسد في وظيفته التي يؤديها باعتباره حاملا لجملة من القيم الاجتماعية والثقافية والأخلاقية، لا ركاما من الجدران والبيوت، فالتفاصيل الطبوغرافية تبقى مجرد أداة ثانوية مقارنة بالدور الذي تقوم به أثناء تفاعلها مع الأحداث،

إن المتتبع لروايات المدونة يلاحظ تركيز الكاتب على وصف المكان؛ فهو محور أساسي في هذه الأعمال الروائية وليس مجرد خلفية أو إطار صامت تجري فيه الأحداث بل هو عنصر مهم حامل لأبعاد ودلالات عديدة؛ فهو عنصر شكلي وتشكيلي في العمل الأدبي إضافة إلى دوره المهم في تكوين هوية الكيان الفردي والجماعي، والتعبير عن مقوماته الثقافية. فالعمل الأدبي حين يفتقد المكانية يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته.

إن وظيفة المكان بالنسبة للشخصية كان متفاوتا حسب ما يتركه هذا الأخير فيها من أثر، ما جعله مرتبطا بالزمن أثناء وقوع الأحداث ((...فغابة الحي بدأت تصير منطقة خطيرة يحرم فيها اللعب على الصغار، بل يحرم فيها المرور حتى على الكبار.))([1]) إذ غلب صوت الحاضر، ما ساعد المكان على البروز من خلال وصف الأحداث المتتالية والمتجددة في المكان نفسه فأضفى عليه بعدا جماليا وفنيا. لذلك نجده وهو في جلسته على الربوة المطلة على الغابة يستعيد ما قاله ذلك المجاهد عن أول نوفمبر ويتذكر حديث معلم اللغة العربية في المدرسة بشأن هذا اليوم.

يقول بقطاش في مسألة المكان في أعماله: ((إن الإخلاص الفني هو أساس الإبداع الروائي، والإبداع بصورة عامة. وأتمنى صادقا أن يسعى كتاب الرواية إلى أن يصوغوا رواياتهم عن الأماكن التي ولدوا وترعرعوا فيها. إذ ليس عيبا أن يتأمل الروائي والدته، أو والده وهما يقومان بوظيفة العيش. وما أصدق زميلي الشاعر عمر أزراج الذي قال لي ذات يوم: أنا أتأمل والدتي وهي تتسلق شجرة الزيتون وتضع ساقا مقابل

---

[1] - طيور في الظهيرة، ص 83.

أخرى لكي تنوش حبات الزيتون فتتساقط في ربوة من ربوات نهر الصومام ببلاد القبائل.))([1]) فمن إيحاءات المكان وتأثيراته على المبدع نكتشف علاقة الأديب ببيئته، ، ووصف المدينة بخصائص أمكنتها يعكس رغبة ملحة في معايشة الواقع لكنه، أيضا، يسعى في ذات الوقت إلى تأصيل الرواية في بيئتها الطبيعية، ويعمل على ترسيخ القيم الاجتماعية والحضارية المميزة للشعب الجزائري، ورصد مختلف تحولاته في مدينة الجزائر. والمكان بصفاته هذه حقق للطفل والمؤلف معا الهوية والانتماء.

لقد تميزت الصورة المكانية في هذه الروايات بتجاوز البعد الوصفي في معناه التصويري إلى بعد نقدي يكشف عن توجه روائي في نحت صورة مكانية واقعية وملامسة الحقائق والكشف عن الخفايا، ويتجلى البعد الواقعي؛ فلا يقتصر المكان على الوظيفة الجمالية، بل يتجاوزها إلى وظيفة الالتزام بالقضايا والمشاغل الوطنية. لذلك نجده يسهم في ((إبراز سياسة الضغط والتضييق على أبناء الجزائر من خلال توسع المستعمر في المكان وتضييق الحدود التي يتحرك فيها أبناء الوطن، فتصبح العديد من الأماكن حكرا على الأوروبيين، فتتغير معالم المكان تبعا لتغير الأحداث، فعند اشتداد ضغط المستعمر الفرنسي على السكان تتغير معالم المكان حيث يتقلص بتقلص حريتهم.))([2]) يظهر ذلك في مقاطع كثيرة من الروايات. فغالبا ما يأتي ((وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا بحيث يتصدر الحكي في معظم الأحيان، ولعل هذا ما جعل (هنري ميتران) يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي؛ لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة.))([3]) إن تواترالأمكنة في روايات المدونة خلق فضاء شبيها بالفضاء الواقعي، وعمل على إدماج الحكي في نطاق المحتمل.

3-علاقة الطفل بالزمان:

---

[1]- ورد النص قي: الشخصية الدينية في الرواية العربية في الجزائر لموسى بن جدو، ص 97-98.
[2] - مهدية ساهل، المتعاليات النصية في روايات مرزاق بقطاش، ص 351.
[3] -حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 65.

الأدب فن من الفنون المتعلقة بالزمن ، كونه قائما على التحولات المستمرة في الذوات والأشياء والطبيعة والمواقف. ولا غرابة أن نجد من يعتبر الرواية فنا زمنيا لعميق ارتباطها بحركة الإنسان وسلوكه. ثم إن الأدب تعبير عن وعي الإنسان بالعالم ومن ثمة وعيه بالتاريخ وما ذلك إلا الزمن.

فالزمن عنصر مميز في النصوص الحكائية والقصصية عموما، بدءا من الحكاية والسيرة بمختلف أنواعها إلى القص التقليدي والحديث، وقد دعا بروب إلى ضرورة تجذير الحكاية في الزمن مؤكدا على ضرورة وجود هذا العنصر السردي في الخطاب، فلا يمكن للحكاية أن توجد في حال غياب الزمن، وقسمه تودوروف إلى زمن خاص بالعالم التخييلي (زمن القصة) وزمن خاص بعملية التلفظ (زمن السرد) وزمن القراءة.([1])

ويحتل الزمن مكانة مهمة في الرواية، فهو من أهم العناصر الضرورية في بناء الحدث الروائي، لذلك يلاحظ عبد الملك مرتاض أنه ((يستحيل أن يفلت كائن ما أو شيء ما أو فعل ما أو تفكير ما أو حركة من تسلط الزمنية.))([2])؛ فهو الحيّز الذي يكتنف الأحداث ولا تستقيم الرواية إلا بوجوده. ((ولئن كان المكان حيّزا ماديا ملموسا نُسيِّجه ويسيِّجُنا، فإنَّ الزمان حيز آخر يكتنفنا ولا وجود له إلا في أذهاننا. فمساره خطي ولا يمكن استرجاع ما انقضى منه إلا عبْر أحلامنا، فعقل الإنسان هو الوحيد القادر على التصرف في اتجاهه، يمكن أن يسترجع بعض ما انقضى أو يستبق ما يريد من أحداث.))([3]) فـ((الزمان، في حدّ ذاته، فضاء وامتداد، أو سيرورة خطية دائمة، لكنه لا يصير ذا معنى ووجود ذهني إلا من خلال وعي الإنسان به.))([4])

---

[1] - انظر لمزيد من التوسع، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، 114-115.

[2] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 178.

[3] - فيصل عوف، الذات في رواية إبراهيم الكوني، "السحرة" ج1: ملامح واختيارات(ط1؛ تونس: دار نهى للطباعة والنشر، 2012)، ص 117.

[4] - الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 37.

وإذا كان الأدباء التقليديون قد اشتغلوا على عنصر الزمن الموضوعي وأسسوا خطية زمنية عبّروا بها عن وعيهم وأطروحات زمانهم التاريخية والاجتماعية والسياسية، فإن مقولة الزمن اكتست في الرواية الحديثة منذ الشكلانيين الروس، أبعادا دلالية جديدة، فكانوا ((من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة))([1])، فميز (توماتشفسكي) بين المتن الحكائي أو القصة Fable والمبنى الحكائي أو الخطاب السردي Sujet ما أدى إلى التمييز بين زمن السرد وزمن الحكاية، وتأثر النقاد البنيويون بجهود الشكلانيين وحاولوا بناء تصور نظري لمقولة الزمن الروائي لتتبلور بعدها طرائق تحليله.

فقد فرق (تودوروف) في كتابه (الشعرية) بين زمني القصة والخطاب أو بين نظام الأحداث ونظام الكلام قائلا: ((تطرح قضية الزمن بسبب وجود زمنيتْين تقوم بينهما علاقات معيّنة: زمنية العالم المقدَّم، وزمنية الخطاب المقدِّم له... ومحور هذه العلاقات النظام والمدة والتواتر.))([2]) ويبقى الجهد الكبير في دراسة زمن الخطاب الروائي للباحث الفرنسي (جيرار جينيت) الذي ميز بين زمن القصة وزمن الحكاية (الخطاب) انطلاقا من المحاور الثلاثة: الترتيب الزمني والمدة والتواتر.([3])

وأخذت العلاقة التاريخية بين الزمن والرواية منحى جديدا مع الروائيين المعاصرين، حيث صاغت نصوصهم أنظمة زمانية تتجاوز إيقاع التسلسل الزمني المنطقي الخطي المتتابع (الكرونولوجي) في الرواية التقليدية، دافعهم إلى ذلك التجديد الشكلي والتجريب من جهة، وتجسيد وجهة نظر روائية من خلال معطيات واقعية معاشة، من جهة ثانية، فصار الزمن يؤثر بشكل واضح في سيرورة الرواية وصيرورتها.

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 107.

[2]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1990)، ص47-49.

[3] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص110.

وإذا كان المكان ذا أبعاد جغرافية وهندسية غالبا ما يسهل معاينتها وتلمسها، فإن الزمن من الصعب القبض عليه بشكل محسوس. لكنهما حيّزان متلازمان يكتنفان الوجود في الواقع ويجسدان الأحداث في الكون الروائي. فلا يمكن أن نتخيّل وقوع حدث سواء أكان واقعيا أم متخيلا خارج إطار الزمن دون أن يكون الزمن مكتنفا له، لذلك اعتبر الأدب من أكثر الفنون التصاقا به لا سيما فنون القص.

فقد كان الزمن عنصرا إطاريا مهما في القص القديم، أما في الرواية الحديثة وروايات التجريب خاصة، فإن تفاصيل الزمن امّحت فيها، ولم يعد تأطيرها مهمّا، بقدر العناية بجعل الزمن فاعلا روائيا، يحمل دلالات حكائية ورموزا تفتح آفاق التأويل وتشكل صورة ذات أبعاد جمالية وقيمة إيحائية. لذلك يأتي الزمن فيها متشظيا متداخلا نتيجة اعتماد مبدأ المفارقات الزمنية؛ فلا نعثر على بناء جلي له، أو وظائف دقيقة يختص بها.([1])

3-1-مفهوم الزمن:

وبالرغم من اهتمام الدراسات بالزمن في كل العلوم التي أولته عناية بالغة باعتباره إطار كل حياة، وحيز كل فعل وحركة، بل هو إطار حافظ لكل الموجودات وحركتها وسيرها ونشاطها، لكن يصعب العثور على تحديد دقيق لمفهوم الزمن إلا على وجه التقريب، لأنه عنصر تجريدي مقرون بالميتافيزقيا؛ ((فقضايا مثل القدم والحدوث، ومآل الوجود، والصيرورة، والأزلية وغيرها قضايا تتمحور، في الحقيقة، حول هوية الزمن، تلك الفعالية الأساسية المطلقة، التي لا يخرج عن سلطانها موجود.))([2]) بسبب من غموضه، ربما، وتداخل المفردات اللغوية المعبرة عنه كالوقت والمدة والفترة والحول والعصر والدهر والديمومة.

---

[1] - نزيهة الخليفي، البناء ودلالته في الرواية العربية، ص88.

[2] - سليمان عشراتي، الخطاب القرآني: مقاربة توصيفية لجماليات السرد الإعجازي (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1998)، ص 95.

3-1-1-الزمن لغة:

لعل في محاولة تعريف هذا المعنى وتحديده ما يُجلي جانبا من غموضه. يتجاور مفهوم الزمن مع العديد من المدلولات المماثلة له، من ذلك ما جاء في (لسان العرب): ((الزمن والزمان اسم لقليل من الوقت وكثيره، وفي المحكم الزمن والزمان: العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان: أقام به زمانا وعامله مزامنه... والزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد... ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر... قال أبو منصور: الدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة وعلى مدة الدنيا كلها. الزمنة: البرهة))([1]) ومن هنا فإن الزمن لغة يطلق على الوقت ومرادفاته وعلى قليله وكثيره.

3-1-2-الزمن اصطلاحا:

وقد حاول بعض الدارسين التدقيق في المفهوم انطلاقا من التفريق بين مصطلح الدهر والزمان، فالشيء الذي يعد الأجزاء جزءا بعد جزء هو الزمان. ولعل شعور الإنسان بالزمان يجعل المفهوم أكثر حساسية وتذبذبا، فأبعاده متعددة بحسب تشكيلاته، ف((الوعي بالزمن هو ما يجعل الإنسان يعاني من المشاعر المقلقة ويضعه في مجال سلبي يمنع عنه حقه في الامتلاء الوجودي ويدفعه إلى الإحساس بالفراغ وعدم الاكتمال.))([2]) ولا يتخذ الزمن هذا الشكل فحسب (ساعة، يوم، سنة) وإنما يخرج عن هذا الحيّز ليعبر عن زمن حسي؛ فالزمن ((الذي يعرضه السرد لا يكون دائما موضوعيا، محسوسا، قابلا للتحديد والقيْس؛ أي قد لا يكون خطيا قائما على التعاقب، فمن الجائز أن يكون ذاتيا، متصلا بالعالم الداخلي للشخصية وتأملاتها وأحلامها، قائما على التداخل بتداخل الأحاسيس والمشاعر والذكريات.))([3])

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب مج الأول، مادة زمن .
[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 110.
[3] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص231. وانظر، عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 178 وما بعدها.

وبحسب باشلار، فإن ((للزمن عدّة أبعاد، وللزمن كثافة، وهولا يبدو متصلا إلا في ظل كثافة معينة، بفضل تراكب عدّة أزمنة مستقلة عكسيا، وتكون كل بسيكولوجيا زمنية موحدة ناقصة بالضرورة وجدلية بالضرورة.))([1])

والزمن من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص. فإذا كانت الرواية فنا زمنيا (نظرا لطولها)، إذا صنّفنا الفنون إلى زمانية ومكانية ((فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن.))([2]) فالقصص في جوهره ((فن زمني من جهة أنه يقدم حكاية قائمة بالضرورة على الحركة والفعل، متعاقبة أحداثها في الزمان أو متزامنة، ومن جهة أن الراوي يتخذ موقعا زمنيا محددا بالنسبة إلى الأحداث ويمارس حريته السردية قليلا أو كثيرا)) فيكون بين المتابعة الدقيقة للتعاقب حينا وضروب من التحريف للمسار الزمني الحقيقي أو المتوهم أحيانا أخرى فيلخص ويحذف ويكرر))([3])؛ فالراوي هو المتصرف في المعطى الزمني والحدثي وفق رؤية محددة.([4])

وقد اهتمت الدراسات السردية بالزمن القصصي فعالجت هذا المقوّم من حيث هو وسيلة يدرك من خلالها القارئ الأحداث، ويسعى إلى رسم صورة للوقائع كما حدثت فعلا. وترتيب الزمن الحكائي، بغض النظر عن طريقة سرده وتقديمه، يمكّننا من ربط الأحداث بعضها ببعض، كما تيسر للدارس فهم القصة المروية وتمكنه من مجاراة السارد فيما يروي.

ويعمل البعد الزمني على إضفاء الحيوية على الأحداث والشخصيات ويسعى إلى تخليصها من ميزة الثبات والوحدة لتصبح منفتحة ومتعددة في آن واحد. ومن جهة أخرى يضفي مفهوم الزمن على الأحداث الروائية أهمية خاصة، فهو عنصر أساسي ((يميز

---

[1] - غاستون باشلار، جمالية الزمن، تر: خليل حاوي(بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، 1982)، ص111.
[2] -سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص33
[3] - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 240.
[4] - المرجع السابق، ص241.

النصوص الحكائية بشكل عام لا باعتبارها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط... وإنما لكونها تداخلا وتفاعلا بين مستويات زمنية متعددة.))([1])

وتحيل البنية الزمنية في العمل الروائي إلى العلاقة القوية بين هذا الجنس الأدبي والحياة. فالحياة ما هي إلا حركية زمنية في مظهرها الطبيعي والاجتماعي والاقتصادي والمصيري، فحيثما كنت وكيفما كنت فثمة زمن يجري وواقع يتحول، والرواية حسب أ.أ.مندولا ((ليست فنا صرفا، فلا بد لها من موضوع ذي صلة مهما تكن باهتة بالعالم الذي نعيش فيه ونعرفه بحواسنا، وهي في كل الأحوال لا تتجاوز سلوك الناس ونشاطاتهم حتى ولو ارتادت مركب الخيال، فالموضوع لا بد وأن يعالج سلوك الناس الذين يتصرفون ويشعرون ويفكرون في الزمن، ويخضعون لجميع تقلباته وتنوعاته وتغيراته.))([2])

والعلاقة التلازمية بين الزمن والحدث تجعل الحدث في تبعية للزمن، فلا يمكن للشخصية الروائية أن تمارس فعلا غير مدرج في زمن، فإذا كان الإنسان يضمن هويته ووجوده في الواقع بشهادة ميلاد، فإن الشخصية الروائية تضمن وجودها في النص الأدبي وتبرهن على حضورها فيه لحظة يخصها المؤلف بزمنها الخاص. لهذا عدّ حسن بحراوي الزمن في النص ((محض تصور وليس بشيء حقيقي وأنه، بالتالي، يعتبر حالة وليس جوهرا.))([3])

ويميز دارسو الرواية بين زمنين: ((الزمن الداخلي، والزمن التخييلي أو زمن الحكاية وزمن الخطاب. فالزمن في الحكاية يعتبر خيطا رابطا بين الأحداث المحكية في سيرورتها الدياكرونية من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل. أما الزمن الداخلي فيهتم بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية. ويأتي متشظيا بحسب مقتضيات عالم

---

[1] - نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، ص 89.

[2] - انظرمسعود ناهلية، المكونات السردية في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج،1990-2000، أطروحة دكتوراه العلوم مخطوطة، في الدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة، جامعة الجزائر2، قسم اللغة العربية وآدابها، 2013-2014، ص 398.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 113.

القص من استباق واسترجاع.))([1]) وقد حسم (جينيت) قضية التماهي القائم بين القصة والحكاية في علاقتهما بالزمن. فأطلق اسم (القصة) على المدلول أو المضمون السردي حتى وإن كان هذا المضمون ضعيفا من حيث الكثافة الدرامية أو الفحوى الحدثي، ومن هنا جاءت محدودية التأثير في المتلقي الناشئة من غياب الكثافة الدرامية التي يشحذ بها المبدع عمله بفعل الحيل السردية التي يلجأ إليها.

ومن ثم كان زمن القصة Histoire زمنا منطقيا تعاقبيا وسببيا تنتظم فيه الأحداث؛ فهو ((زمن مسجل كرونولوجيا داخل العمل الروائي من خلال إشارات زمنية تاريخية واضحة تحيل على تاريخ زمني محدد، وهذا الزمن في الأصل زمن صرفي))؛ لأن الراوي في القصة يركز على المحتوى ومن ثم كانت غاية القص غاية توجيهية، اعتبارية، أكثر منها أدبية وجمالية فنية.([2])

أما (الخطاب) فيحيل على إعادة قص أو حكي محتوى القصة بوجهة نظر قد تختلف عن وجهة النظر الأصلية، ويتركز على جانب أو جوانب لم تكن على بال راوي المغامرة. لذلك اهتم جينات بالحكاية. ومما قاله في هذا الإطار: ((إن دراستنا...تنصب أساسا على الحكاية بمعناها الأكثر شيوعا، أي على الخطاب السردي الذي يبدو في الأدب، وخصوصا في الحالة التي تهمنا نصا سرديا.))([3])

لقد ربط (جينيت) بين الحكاية والخطاب وهما عنده صنوان؛ لأن الحكاية تتجلى فيها عبقرية السارد الذي نقل محتوى المغامرة بطريقته الخاصة النزوية الاختيارية. ولذلك، لا يرى أهمية قصوى للوثائق التاريخية في كتابة سيرة ما لشخصية أو حتى سيرة مدينة، فهناك عامل التخييل الذي لا تتحدث عنه الوثائق وهو الذي يصنع–مع المحتوى الجذري للمغامرة– الحكاية والخطاب.

---

[1] نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته قي الرواية العربية الحديثة، ص 89.
[2] -مسعود ناهلية، المكونات السردية في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج، ص 416.
[3] -ورد النص في: المكونات السردية في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج لمسعود ناهلية، ص 416.

يقول (جنيت) مشيرا إلى رواية (بحثا عن الزمن الضائع): ((إن معرفتنا بهذا النشاط وبتلك الأحداث لا يمكن إلا أن تكون معرفة غير مباشرة، يتوسط لها حتما خطاب الحكاية.))([1]) ويتماهى الخطاب مع الحكاية ذلك أن السارد هو من ينشئ عملية التخطيب للحكاية، فهي بمعناها الحصري، عند جنيت ((الدال أو المنطوق السردي نفسه.)) نصل إلى أن زمن الخطاب هو زمن داخلي، ذاتي، انتقائي، نزوي، خاضع لإرادة الكاتب. وهو زمن كاذب وزائف لأنه صادر عن تعمّل...))([2])

3-2-بنية الزمن في روايات بقطاش:

تتبدى البنية الزمنية في رواياتي (طيور في الظهيرة) و(البزاة) في سياق ما أنتجه الرعيل الأول من الروائيين الجزائريين في سبعينيات القرن الماضي، التي تركزت في موضوعة الثورة، في إطار ما أطلق عليه بـ(الأدب الثوري) أو (الأدب الوطني) أو (الأدب الملتزم). هذا الأدب الذي اعتمد في أكثره على مرجعية تاريخية معروفة، وغاص في حقبة زمنية كانت من أصعب المراحل التي مرت بها الجزائر وشعبها في تاريخها الحديث، وكان للذاكرة وقعها في هذه الكتابات، من خلال تسجيل الوقائع والأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية التي عايشها الجزائريون بمختلف فئاتهم وأعمارهم. لذلك، اشتغل الروائيون على الزمن الموضوعي وفق خطية زمنية عبرت عن وعيهم وأطروحات زمانهم تاريخيا واجتماعيا وسياسيا.

وإذا كان الزمن في الروايتين السابقتين قد اكتسب منطق التسلسل والتتابع المنطقي، فإن رواية (خويا دحمان) التي صدرت في سنة 2000، لا يحكمها نفس المنطق الزمني، إذ تضافرت فيها الأزمنة وتعددت ليكتمل الأثر، لذلك يتصف زمنها بتشعب وتداخل كبيرين نتيجة المراوحة بين الحاضر والماضي والمستقبل، وبين الوعي

---

[1] - ورد النص في المرجع السابق، ص416.
[2] - نفسه، الصفحة نفسها.

واللاوعي والحقيقة والخيال، من خلال صيغ التداخل والاسترجاع والاستذكار؛ حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة لتسهم في كسر عمودية السرد. بالرغم من أنها استعراض للتاريخ الشخصي والوطني للشخصية الرئيسية، فهي أيضا، محاولة من طرف الكاتب لتسجيل واقع موضوعي تفاعلت معه شخصية البطل في الماضي وامتدت آثاره إلى الحاضر.

كما تكشف، في الوقت نفسه، عن مواقف من التحولات التي عرفتها الجزائر قبل الاستقلال وبعده؛ ((فهي تبنى على أحداث متباينة تجمعها مرجعية الماضي ويوحد بينها تآلف المخاطِب والمخاطَب))([1]) لتمثل بذلك امتدادا لمسار الكتابة الإبداعية عند بقطاش، الذي كان واعيا بأهمية الزمان في كتاباته الواقعية، فلا تخلو من ربط مسارها الحدثي المتخيل بأحداث تاريخية سعيا منه إلى مضاعفة الوهم المرجعي، لذلك تعددت الأزمنة وتداخلت واختلفت باختلاف الاهتمامات والموضوعات وعلاقتها بالأطفال؛ أبطال الأحداث.

تعلن رواية (طيور في الظهيرة) عن زمنها منذ البداية، وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب ((إنه الأصيل. لكم يحب مراد هذا المكان من الحي...))([2]) لتنطلق الأحداث باقتراب انتهاء فصل الصيف وبداية فصل الخريف وعودة الأطفال إلى المدارس، وما يثيره ذلك من إحساس في أنفسهم وخاصة الطفل/البطل ((لقد أوشكت العطلة الصيفية على نهايتها...))([3]) وتأكد من أن ((موسم البحر انتهى إذن. ومراد نفسه لا يدري بأن سمرته التي اكتسبها سوف تذهب بقدوم الخريف...))([4]) فالرواية تنطلق من الزمن الحاضر، والحاضر هو فصل الخريف، الذي بدأت ملامحه تتوضح من خلال تغير المناخ وقرب العودة إلى صفوف الدراسة،

---

[1] -سعاد طويل، ((تيار الوعي في رواية خويا دحمان" لمرزاق بقطاش)) مجلة المخبر، قسم اللغة العربية، جامعة بسكرة، عدد 5، ص183.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص 15.
[3] - المصدر السابق، الصفحة نفسها.
[4] - طيور في الظهيرة، ص 16.

ليأخذ سرد الأحداث وتعاقبها منحى آنيا تتابعيا ومسارا خطيا ضمن سيرورة تاريخية مستقبلية، من خلال توزيع الأحداث على الأشهر والفصول والأيام.

فيصف السارد الحي والمحيط البيئي والإنساني، الذي تحيا فيها شخصياته، وتتأكد استمرارية الزمن الحاضر في انقضاء العطلة الصيفية، التي ارتبطت بانتهاء موسم البحر، وتحسر الطفل على ذلك، ونفوره من بداية الموسم الدراسي الجديد والأجواء العفنة داخل الأقسام. ((ها هو مراد يشعر وكأن رائحة الحبر قد بدأت تزخم أنفه بل إنه يشعر ببعض الاختناق وهو يتخيل ذلك الجو العفن عندما يدخل الفصل الدراسي كل صباح.))([1]) ويظل استرسال الأحداث واضحا في رصد الأعمال التي تقوم بها جماعة الأطفال داخل الحي، أو وسط غابة الصنوبر، تحديدا عند الربوة وما فيها من شقاوة. وبواسطته تعرفنا على نبض حياة هؤلاء الأطفال وحركيتهم وتفاعلهم مع الأحداث والأشخاص والمكان والزمان، في المرحلة التي جسدتها الرواية.

لكن الاستطراد في الوصف من خلال الزمن الحاضر، والتتابع الطبيعي في عرض الأحداث، لم يمنع المؤلف من أن يبتعد عن المجرى الخطي للسرد بالعودة إلى الوراء والاعتماد على تقنية (الاسترجاع)* ليسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي. والاسترجاع أو السرد الاستذكاري ((كخاصية حكائية في المقام الأول، نشأ مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي وتطورت بتطورها ثم انتقل عبرها إلى الأعمال

---

[1] - المصدر السابق، ص 15.

* الاسترجاع: مفارقة زمنية Anachronie تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع.
والاسترجاع له فسحة معينة وكذلك بعد معين؛ وإكمال الاسترجاع أو العودة يملأ الثغرات السابقة التي نتجت من الحذف أو الإغفال Eclipses في السرد. والاسترجاعات المتكررة والعودة تعيد تكرار ذكر وقائع ماضية. جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريرى(ط1؛ القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003). ص 25.

الروائية الحديثة، التي أخلصت لهذا التقليد السردي وحافظت عليه، بحيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية.))([1])

وتقوم عملية الاسترجاع على مخالفة سيْر السرد، والعودة إلى نقطة سابقة؛ فهي عملية سردية تتمثل في ((إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد وتسمى كذلك الاستذكار Rétrospection*))([2]) فينفسح المجال أمام حركات استرجاعية داخلية، لاستعادة أحداث وقعت ضمن زمن المغامرة؛ أي بعد بدايتها، ويستخدم لربط حادثة بسلسلة حوادث سابقة عنها أو مماثلة لها، وكذا في عرض الأحداث المتزامنة؛ حيث يستدعي تتابع النص أن يترك الراوي الشخصية الأولى ليعود إلى الوراء ليصاحب شخصية ثانية وثالثة. ومن أمثلة ذلك عودة السارد في رواية (طيور في الظهيرة) إلى معاناة الأطفال وخوفهم من تسلط أبائهم بمعاقبتهم بالضرب أو الحبس بسبب ذهابهم إلى البحر ومخالفة أوامرهم ((...لقد كانت تجربة البحر رائعة حقا. وإذا كان بعض أطفال الحي قد عانوا من تهديدات آبائهم...))([3])

أما الاسترجاعات الخارجية فتقوم على استعادة أحداث تعود إلى ما قبل لحظة بداية القصة، وعادة ما تكون في الروايات التي تعالج فترة زمنية محدودة، إذ لا بد من إضاءتها من خلال العودة إليها، كالوقفة الوصفية للغابة /الاستراحة الوصفية/، التي مهدت لعرض أحداث ماضية وقعت فيها وجعلت السكان يخشون التوغل في مساربها. ((سكان الحي يعودون من أعمالهم بعد يوم كامل في المدينة. البعض منهم يأتي من

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

[2] - سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تونس- الجزائر: الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية 1980)، ص 80.

* Rétrospection: الاستذكار أو العودة إلى الماضي، استرجاع، لقطة خلفية، التوقف عند نقطة سابقة، الانتقال إلى الخلف. أو المفارقة الزمنية Anachronie والمقصود بها عدم توافق في الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث والتتابع الذي تحكى فيه، فبداية تقع في الوسط تتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تشكل نموذجا مثاليا للمفارقة. وفي علاقتها باللحظة الراهنة فإنها اللحظة التي يتوقف فيها الحكي المتساوق مع الزمن لمساق ما، ليتيح نطاقا لها. والمفارقات يمكن أن تعود بنا إلى الماضي (Rétrospection) الاستعادة، Analepsis الاسترجاع، Flash back اللقطة الاسترجاعية) ولها مدى أو امتداد معين (فهي تغطي مدة معينة من زمن القصة) وكذلك بعدا معينا (فمدة القصة التي تغطيها تشكل مسافة زمنية من اللحظة الراهنة). جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 25

[3] - طيور في الظهيرة، ص 16.

الدرب الذي يقود نحو الطريق العمومية المفضية إلى قلب المدينة... ولكنهم حين يقتربون من الغابة، يتكتلون فيما بينهم، فهي مخيفة حقا. لقد كانت قبيل أشهر ملجأ للمنفيين، والقتلة، ومدخني الحشيش. في السنة الفارطة وجدوا فيها إسبانيا مذبوحا... وقبل شهر قام جماعة من فتيان الحي بالاعتداء على عرض غجرية...)) أو خلال حديثه في رواية (البزاة) عن ليلة رأس السنة التي احتدمت فيها المعارك بين الجانبين ليصل السارد إلى محطة استرجاعية محورها الأمم المتحدة وممارساتها.([1]) وفي حديث الوالد عن تأميم قناة السويس. ((وأطرق مراد برأسه وهو يحرك جسده بصورة تلقائية وفقا لحركات القارب المتهادي على صفحة الماء. وعلى غير انتظار منه سمع والده يشرح له كيف أن عبد الناصر أقدم على تأميم قناة السويس. وما أسرع ما سأله مراد إذا كان يعرفها، فأكد له أنه يعرفها معرفة جيدة، وقد عبرها عشرات المرات...وقال له بأن بريطانيا وفرنسا واليهود لم يعجبهم قرار التأميم لأنه يحول دون تحركاتهم البحرية والتجارية والعسكرية، ولذلك هاجموا مدينة (بورسعيد) وقنبلوها وحاولوا أن يسيطروا على هذا الموقع الاستراتيجي لكنهم لم يفلحوا واضطروا بعدها إلى الانسحاب. والعساكر الذين رآهم صباح ذلك اليوم هم من الذين شاركوا في الهجوم على (بورسعيد) ولعلهم أقسى العساكر الذين جاءت بهم السلطات الاستعمارية خلال الأيام الأخيرة.))([2])

وكلما ضاق الزمن الروائي أخذ الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر، وساعد على فهم مسار الأحداث أو إضفاء معان جديدة عليها، أو التعرف على ماضي شخصية جديدة دخلت مسرح الأحداث للتو، وتكون المقارنة والمقابلة بين الماضي الخارجي والحاضر الروائي إشارة إلى مسار الزمن وتقدمه، ومقاما لإبراز معالم التغير ومواضع التحول. فـ((كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا

---

[1] - رواية البزاة، ص 172.
[2] - المصدر السابق، ص 159-160.

من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة.))([1]). والرواية من أكثر الأنواع الأدبية احتفاء بالماضي واستدعائه وتوظيفه عن طريق الاسترجاعات لتلبية بواعث جمالية وفنية في النص الروائي.([2])

وتتواصل الحركة الروائية في رواية (طيور في الظهيرة) ضمن خطية زمنية كرونولوجية تسير على وتيرة واحدة والسارد يصف الغابة، وتخوف الناس من المرور داخلها؛ فسكان الحي يعودون من أعمالهم من طرق متعددة ((لكنهم حين يقتربون من الغابة، يتكتلون فيما بينهم...))([3]) وهو بهذا يمهد لاستعراض جملة من الأحداث المخيفة، التي وقعت فيها، في زمن سابق. فقد كان هذا المكان ((قبيل أشهر فقط ملجأ للمنفيين، والقتلة، ومدخني الحشيش.)) و((في السنة الفارطة وجدوا فيها إسبانيا مذبوحا ومربوطا إلى أحد الأسلاك الشائكة.)) و((قبل شهر قام جماعة من فتيان الحي بالاعتداء على عرض غجرية.))([4])

وظف الكاتب الزمن الماضي أو ما يطلق عليه (جنيت) (السرد اللاحق) Narration ultérieure وهو ما يكون زمانه تاليا لزمن الحكاية. ((وهذا هو الموقع المألوف للسرد إذ من الطبيعي أن تكون الحكاية سابقة للفعل السردي.))([5]) ويكفي استخدام الفعل الماضي لجعل السرد لاحقا بالحكاية، بغض النظر عن تحديد المسافة الزمنية التي تفصلها عن لحظة السرد إلى حد يفضي إلى التقاء اللحظتين، ليعود من خلاله إلى براءة الطفولة هربا من الحاضر المؤلم الذي ضاق به ذرعا، والذي ما انفك يندد به، كما أعانته القيمة الماضوية على استحضار الأحداث السابقة وذكريات الشخصيات.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.
[2] - المرجع السابق ص 121.
[3] - رواية طيورفي الظهيرة، ص 17.
[4] - المصدر السابق، ص 17.
[5]- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص232.

إن موضوع الرواية الأساسي هو الثورة التحريرية لكنها، وهي تعالج الأحداث اليومية، لا تنسى أن تشير إلى تاريخ الجزائر الموغل في القدم. فقد عرف الطفل (مراد) في مدرسة جمعية العلماء المسلمين (أن الجزائر لها تاريخ قديم أيضا))([1]) في حين أنه في المدرسة السابقة كان يتعلم ((تاريخ المعارك التي خاضها فرسنجيتوريكس ضد قياصرة روما.))([2])

فالأفعال الواردة بصيغة الماضي تؤكد مضيها. والأمثلة، من الروايات، على ذلك عديدة تخص الطفل/البطل والشخصيات الأخرى (غادر الأطفال أزقة الحي/ كانت له تجربة مثيرة مع أطفال الحي/ في السنة الفارطة وجدوا فيها إسبانيا مذبوحا/ قبل شهر قام جماعة من فتيان الحي بالاعتداء على فتاة غجرية/ لقد سمع مراد صباح اليوم أحد الفتيان يهدد ويتوعد...((وهو يسير وئيدا على الربوة، مضطرب النفس تذكر إصرار جدته خلال الصيف الأخير على اقتلاع تلك النباتات الطفيلية لفلاحة ذلك المنبسط.))([3])

تتميز هذه الأفعال بميزة المضي والانقضاء، فالسارد يروي ما وقع للطفل في حياته الماضية وهي فترة يفصلها عن زمن الخطاب أو الحكي شوط لا بأس به. أما الحاضر فقد صور من خلاله الواقع الذي تعيشه شخصياته الروائية، وبواسطته نقل لنا نبض الحياة وحركيتها، في المرحلة التي جسدتها روايات المدونة. وتعمّد الكاتب إبراز هذه الأزمنة الطبيعية، التي تدخل في إطار الدورة اليومية كاليوم والفجر والليل ليخلق أملا أو أي شعور آخر جديد في حياة الطفل قوامه التدرج من التأزم إلى الانفراج، وفي جانب آخر تتضح علاقة الطفل بالزمن. فالمكان والزمان كلاهما ليسا مرجعا في الحقيقة، وإن وجدا فعلا في حي من أحياء العاصمة وفي زمن تاريخي بعينه، بقدر ما

---

[1] - رواية البزاة، ص98.
[2] المصدر السابق، الصفحة نفسها.
[3] - رواية البزاة، ص 20.

هما زمان ومكان نفسي ينفصل عن المرجع الأصلي ليعبر عن حالة شعورية إنسانية عامة.

أما في رواية (خويا دحمان) فالسارد يذكر مجموعة وقائع حدث كثير منها في طفولة/البطل، فالزمن يرتبط بعمر الشخصية الرئيسية؛ فالسارد يسرد أحداثا عاشها الطفل في طفولته وعمر الشخصية من شأنه أن يحدد الفترات الزمنية في هذه الرواية واختلاف طريقة سردها عن وقوعها الفعلي في الواقع يفيد في معرفة التغير الذي طرأ على شخصية (دحمان) ويصور عبر ذلك حاضره وما آل إليه. فنحن ((إزاء مقارنة تعارض بين صورتين لشخصية واحدة وتتخذ من الاستذكار وسيلة لإثبات ذلك التغير وتسويغه..))([1])

إن الزمن في رواية (خويا دحمان) زمن خاص بالبطل يجري كله في ذاكرته، وتداخل السرد في الرواية جعله متشظيا، مختلطا، متداخلا، بعد أن غاب عنه التسلسل المنطقي، الذي استحكم في الروايتين السابقتين؛ إذ يتزامن السرد مع مناجاة النفس والهذيان والتداعي الحر فينطلق السارد/البطل من الحاضر نحو الماضي؛ فالحاضر يرتبط بحديثه عن الرسالة التي تلقاها (دحمان) من ابنه (محمد)، يخبره فيها بتاريخ عودته من أمريكا، التي كان يدرس بها وأنه سيجلبها معه؛ ما يوقعه تحت وطأة التفكير فيستغرق في تهويمات وتساؤلات تبحر به إلى أحداث ووقائع توزعت على مدى قرن ونصف من الزمان، في حين لا يتعدى سردها بضع ساعات أو بعبارة أخرى يوم تلقيه الرسالة أو خبر العودة.

وحتى يهرب من تخوفاته، من احتمال مجيء ولده بزوجة أجنبية، يسترجع أحداثا تراكمت في ذاكرته، ينتقل من خلالها من فكرة إلى أخرى ومن موضوع إلى آخر. وبذلك يتمرد على الأزمنة داخليا، لدرأ القلق الذي اعتراه منذ بداية الرواية. فالزمن المسرود هو

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 125.

زمن خاص؛ زمن نفسي يخص الشخصية الرئيسية، يجري كله في ذهنها، ((إن طفولتي التي انتهت توجد في الزمن الماضي الذي انتهى لكن صورتها...أتأملها في الزمن الحاضر لأنها ما زالت في الذاكرة.)) والاشتغال على الذاكرة هو ما انتهجه السارد العليم لقص الرواية كشكل من أشكال الارتداد إلى الماضي القريب أو البعيد حسب ما تحدده القرائن الزمنية الواردة في النص، والفترة الزمنية لهذا الماضي تقارب القرن ونصف القرن. هذه المدة الزمنية الطويلة نسبيا والمليئة بالأحداث جعلت من تداخل الأزمنة سمة توضحت في كل الرواية. فلم يول السارد أهمية واضحة لخطية الزمن وتسلسله المنطقي كما تحدده الإشارات الزمنية الدالة عليه.([1])

والسارد حين لا يعنى بخطية السرد إنما يمنح الأولوية للزمن النفسي من خلال شخصية البطل، على حساب زمن السرد؛ حيث بنى زمن الأحداث على الحضور المكثف للزمن الاستذكاري إلا في حالات قليلة جدا تكاد تنعدم حين يرجع البطل (دحمان) إلى الزمن الواقعي الحاضر.

[1] - انظر، سعاد طويل، ((تيار الوعي في رواية: خويا دحمان لمرزاق بقطاش))، مجلة المخبر، قسم اللغة العربية، جامعة بسكرة، عدد5، ص 5.

الفصل الرابع

علاقة الشخصية/الطفل بمقومات الخطاب

تمهيد

1- السرد

2- السارد

3-المسرود له

4- أنماط الرؤية السردية:

1-أشكال السرد في روايات بقطاش

تمهيد:

1-1- السرد بضمير الغائب

1-2- السرد بضمير المخاطب

2- الوصف

2-1- وظائف الوصف

3- الحوار

تمهيد:

ونحن نعرض لعلاقة الشخصية المحورية/الطفل بمقومات الخطاب في روايات المدونة يتعين علينا بداية أن نشير إلى الفوارق بين مكونيْ الخطاب والحكاية، لما لهما من خصائص تميزهما وتوضح الاختلاف بينهما.

فالحكاية والخطاب عنصران أساسيان من عناصر العمل الأدبي، الذي لا يمكن أن يقوم في حال انعدام أحدهما؛ إذ لا يمكن أن نروي أحداثا دون اعتماد الخطاب باعتباره وسيلة للتبليغ، كما لا يمكن أن يوجد خطاب وقول دون حكاية تستدعي منّا الرواية وملفوظ يعبر عنه الخطاب؛ فـ((معرفتنا للحكاية لا تتأتى إلا من خلال القول الروائي وإن هذا القول ليس سوى صياغة الحكاية. إذن: لا وجود للحكاية إلا في قول، ولا قولا سرديا روائيا بدون حكاية.))([1]) لذلك كان الفصل بين المكونين عند النظر في الأثر الأدبي من حيث هو حكاية، ومن حيث هو قول، فصلا منهجيا بحتا يمكننا من الوقوف على مقومات كل منهما.

فلكل أثر أدبي، حسب تودوروف، جانبان: فهو في آن واحد حكاية وخطاب؛ حكاية من حيث هو يصور حقيقة وأحداثا يجوز أن تقع وشخصيات تختلط مع شخصيات واقعية.))([2]) فالحكاية ((توحي بواقع ما وبأحداث قد تكون وقعت وبشخصيات يتماثلون مع أشخاص حقيقيين)) وهي أحد مقومات القصة إذ ((يمثل مضمونها القصصي الذي تؤديه الأحداث القائمة على التتابع واقعية كانت أو متخيلة، وتنهض بهذه الأحداث شخصيات في زمن ومكان معينين.))([3])

فالحكاية إذن، مجموعة الأحداث، التي تقع في العمل الأدبي أو يقوم بها أشخاص تربطهم علاقات وتدفعهم حوافز إلى فعل ما يفعلون. ويمكن أن يكون الكاتب

---

[1]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي(ط2؛ بيروت: دار الفارابي، 1999)، ص 30.
[2] - محمد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق(ط1؛ تونس: دار الجنوب، 1997)، ص 53.
[3] - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص148.

قد استلهم الحكاية من واقعه، كما يمكن أن تكون من محض خياله، و((ينسب السارد الأحداث إلى شخصيات هي الأخرى من مكونات العمل التخييلي وقد يكون لها صدى وصورا مماثلة في الواقع.))([1])

ويثير مصطلح الخطاب العديد من الإشكاليات، فإذا كانت الحكاية تُعنى بالأحداث التي وقعت، فإنّ الخطاب هو مجال التلفظ والقول الذي يعبّر قائله عن الطريقة التي وقعت بها هذه الأحداث. فدراسة الأثر من حيث هو حكاية يرتكز على الأحداث رئيسية كانت أم ثانوية، والحبكة والعقدة ومواقف الشخصيات والمكان الذي تدور فيه الأحداث. أما دارسة الخطاب فتنصب على قائل الملفوظ ومن يُوَجَه إليه الخطاب (المسرود له)؛ ((فالشأن للطريقة التي يجعلنا الراوي ندرك بها تلك الأحداث والشخصيات))([2]) ومجالات التبئير، وإلى من تعود وجهة النظر المقدمة وغير ذلك.

إن نسيج النص الروائي يتكون من ((ملفوظات متعالقة متواشجة تشكل العالم الحكائي باعتباره مغامرة وخطابا: مغامرة تقوم على الأحداث والفضاءات والشخصيات، وخطابا متعلقا بكيفية نقل ذلك كله وطرق تصوير العالم الروائي وفق هيئات تشكيلية لغوية متخيرة. فيتصرف الكاتب في الأحداث بالتقديم والتأخير، ويوزع الشخصيات مسندا لها وظائف، كما يقطّع الزمان استرجاعا واستباقا منوعا في الأساليب؛ سردا يضطلع بحكاية الأفعال ووصفا يحاكي الأحوال وحوارا يترجم الأقوال))([3]) ومن ثم فـ((القصة هي محتوى التعبير السردي، أما الخطاب فهو شكل ذلك التعبير))([4]) وبناؤه الجمالي. وحتى نقف على معمارية البناء الفني وتفكيك عناصره ومكوناته ودراسة مختلف العلاقات القائمة بينها ارتأينا أن نتساءل عن الكيفية التي انبنى عليها الخطاب في روايات المدونة

---

[1] - حورية لنقر، الطفل في حنة لمحمد الباردي، ص66.
[2] -محمد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، ص 53-54.
[3] - نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، ص129.
[4] - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 12.

وعن الوسائل الفنية الضامنة لتماسك هذا الخطاب وانسجامه من خلال الشخصية المركزية/الطفل.

1-السرد:

السرد لغة: ((تَقْدِمة شيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا.)) و((سرد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سردا إذا تابعه.))([1]) ويشير إلى توالي الحديث وإجادته بنقل الوقائع نقلا يبين عنه الفهم، و((فلان سرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له.))([2]) فالسرد هو الربط المتقن بين أجزاء الشيء، ومراعاة التتابع والترابط لإفهام المتلقي، فينقل الراوي الحديث أو الأحداث أو الخبر أو الإخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من نسج الخيال.

أما في الاصطلاح النقدي فالسرد ((عملية نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية))([3]) وهو بهذا المعنى: الفعل الذي يتوفر على السمة الشاملة لعملية القص والطريقة التي تحكى بها الرواية بداية من الراوي وصولا إلى المروي له مرورا بالقصة. فالسرد ((فعل لا حدود له. يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان.))([4])

ويعتبره الناقد المغربي حميد لحمداني الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والقصة والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها.([5]) وبذلك يرتكز السرد على دعامتين أساسيتين أولاهما: ((أن يحتوي على قصة ما تضمّ أحداثا معينة. وثانيهما: أن يعيّن

---

[1] - سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي (ط1؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997)، ص 170.
[2] - ابن منظور، لسان العرب، مج 2، مادة (سرد)، ص130.
[3] - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص87.
[4] - سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص19.
[5] - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 45.

الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة.))([1])

فالقصة لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضا، بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون إذ ((القصة كمتوالية حكائية وحدثية تشترط وجود راو يقص ما يقع...يراعي الترتيب (الزمني) في الرواية، رواية حكايته والانتقال التدريجي حتى تلتئم حلقات النص ويحدث الفهم.))([2])

ويرى سعيد يقطين أن السرد يعني التواصل المستمر، لذلك ((يبدو الحكي كمُرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه ذو طبيعة لفظية لنقل المرسلة، وهو كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية...))([3]) ويرتكز هذا التعريف على الطبيعة اللفظية للسرد، فأي عمل سردي لا يتأتى إلا عن طريق اللغة.

فالسرد يختزل الكيفية أو الطريقة التي يختارها الروائي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، والشكل الذي يختاره الراوي لتقديم الأحداث والتعريف بالشخصيات مخضعا ذلك لمواقفه وزاوية نظره. وهو عنصر من عناصر فن القص، و((وسيلة جبارة)) في الفنون القصصية والروائية والملحمية و((وسيلة بناء... تتعدد أنماطه ومظاهره بتعدد الرؤى التي ترشح عنه. فإن أساليب السرد تتعدد بمقدار تعدد الرؤى أو زوايا النظر أو البؤر السردية أو المنظورات.))([4]) ومن هنا تأتي أهمية الوقوف عند الرؤية باعتبارها وجهة نظر بصرية وفكرية وجمالية، تسعى إلى تقديم عالم فني إلى المتلقي. وهذا الأمر يفترض منا أن نعد السارد عنصرا أو مكونا مهما من مكونات السرد. فمن هو السارد أو الراوي؟

---

[1] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] - محمد معتصم، بنية السرد العربي: من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير(ط1؛ بيروت – الجزائر: الدار العربية للعلوم - منشورات الاختلاف، 2010)، ص 3.

[3] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص41.

[4] - عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة (ط1؛ بيروت: المركز الثقافي العربي،1999)، ص 116.

2-السارد:

يقتضي فعل السرد حضور الراوي/السارد Narrateur اقتضاء، لكن هذا الحضور وكيفيته يختلف من راو إلى آخر.((فمنهم من يجهد النفس ليكون حضوره في ملفوظه علَنيا صريحا فيتدخل باستمرار مفسرا ومقوما ومتأملا ومنهم من يؤثر التخفي والتنكر كأن ينزل غالبا عن الكلام للشخصيات مكتفيا في الظاهر بمجرد التنسيق بين أقوالها.))([1])

فالراوي أو السارد هو((الواسطة بين العالم الممثل والقارئ وبين القارئ والمؤلف الواقعي. فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساسا ويهتدي إليه بالإجابة عن السؤال: (من يتكلم؟) فهو الكائن الورقي التخييلي الذي يوكل إليه المؤلف مهمة التلفظ، وهو يتوجه داخل النص إلى مسرود له من جنسه. فالرواية عملية إبلاغ تقتضي ساردا ومسرودا له كما يرى جيرار جينات.

واختلف الدارسون في تسمية القائم بعملية التلفظ*([2]) فالبعض يطلق عليه الراوي، ومنهم من يسميه السارد؛ وقد خاض الدارسون الغربيون والعرب في قضية السارد والراوي وتداخل هذين الصوتيْن بصوت المؤلف، واختلفوا في تحديدهما انطلاقا من اختلاف المدارس التي ينتمون إليها والمنطلقات المترشحة عن هذا الاختلاف، وحاولوا تقديم ما يساعد على فهم هذين المصطلحين وإزالة اللبس بينها، وقد عرف المصطلح استقرارا واضحا في البحوث السردية.

فالسارد صوت أساسي في العمل السردي؛ وهو الذي يتكفل برواية الأحداث والوقائع وبوصفها، وتقديم المعلومات عن الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها

---

[1] -محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، رواية الثمانينات بتونس(ط1؛ صفاقس: دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، 2001)، ص 21.

[2] - حورية لنقر، الطفل في حنة لمحمد الباردي، ص 67

ومشاعرها، فهو الممسك الكلي بالخيط الحكائي برمته، لذلك كان عنصرا مهما من عناصر البناء السردي([1])؛ فهو ((الصوت الخفي)) الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه و((الواسطة بين مادة القصة والمتلقي، وله حضور فاعل لأنه يقوم بصياغة تلك المادة.))([2]) وهو من يصنع الأحداث ويحرك الأفعال ويدفع بها نحو نهايتها، ويتمظهر في صور كثيرة حسب الوظائف المنوطة به والرؤية التي يتبناها. فهو الذي يحكي حسب شروط سردية مضبوطة، يسرد الخطاب كما لو أنه رأى وسمع، ويصف الأحداث كما لو أنه عاشها بنفسه. وقد يفقد السارد هويته المرجعية بما يضيفه الروائي لكيانه المرجعي لتأدية دور جديد وفق منظور فكري يرسمه الكاتب بعيدا عن مرجعيته التاريخية، كأن يحذف بعض السمات الذاتية والملامح التاريخية والسياسية والدينية التي لا تنسجم والدور الجديد.

ويتجلى السارد باعتباره مندمجا حكائيا أو راويا ذاتيا، حقيقيا أو متخيلا، صريحا (ظاهرا) بدرجة أو بأخرى، عليما كلي الوجود، واعيا بذاته، جديرا بالثقة، كما يبدو –مرة أخرى محايدا، ومرة ثالثة محايثا. يحتل موقعا على مسافة معينة من الأحداث المروية والشخصيات.([3])

إن الأهمية التي يكتسيها السارد كونه صوتا مركزيا تجعله يتجاوز في مستواه الوظائفي الشخصية المسرودة مهما علا شأنها، لأنها لا تملك قناة خاصة بها –في حالة السرد بضمير الغائب– تمكنها من تبليغ المعلومة كما هو الشأن مع السارد، فهي تشترك معه في القناة، ومن ثم فإن ((كل المعلومات تنتهي إلى القارئ عن طريق

---

*- من التسميات التي تتردد في الدراسات الأدبية العربية: الراوي، الحاكي، السارد، عون التلفظ ،الفاعل، العامل؛ إلى جانب مصطلحات أخرى تعضدها حينا وتزاحمها أحيانا أخرى مثل: الروائي والحكواتي والقصاص والقاص بما تحمله من فروقات دقيقة.

[1] - عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 61.

[2] - المرجع السابق، ص 61.

[3] - جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 195.

الراوي، سواء كان هو الصوت المركزي أو المبئرFocalisateur أم كانت الشخصية.))([1])

ومن حيث العلاقة التواصلية (قناة السرد) فالسارد يعتبر همزة وصل بين المؤلف من جهة، وبين الخطاب من جهة أخرى للتواصل مع المسرود له. ولما كان السارد هو الشخصية الراوية والمنتجة للمادة السردية، سواء أكان حقيقة أم تخييلا، لم يكن يحمل هوية فيزيقية واحدة في منظومة السرد، حيث لا يشترط فيه أن يكون اسما معينا، فقد يتقنع بضمير، أو يرمز له بحرف فقط كما في روايات التجريب.

و((أيا يكن الأسلوب المعتمد لإخراج الحكاية في خطاب، فإنه يشف عن الراوي. ذلك أن الراوي هو ذات التلفظ الذي ورد في صورة نصّ. فهو الذي ينضد وصفا قبل آخر، وإن كان الوصف الثاني أسبق في زمن الحكاية. والراوي هو الذي يجعلنا نرى الأحداث بعيني إحدى الشخصيات أو بعينه هو وإن لم يظهر في القصة، والراوي هو الذي يختار الحوار والوصف (الموضوعي). فالمعلومات المتعلقة بالراوي كثيرة، ولكنّ صورته تظل متفلتة مقنّعة بأقنعة متضاربة. فهو تارة الكاتب لحما ودما وطورا شخصية من ورق. وهذا الراوي يمكننا أن نقترب منه إذا اعتمدنا تلك الأحكام التي تصدر عنه صراحة أو ضمنيا. وعلى هذا النحو فإن صورة الراوي ما إن تظهر في بداية الكتاب حتى تصاحبها صورة القارئ. إلا أن صورة القارئ لا تنطبق على القارئ الفعلي، كما أن صورة الراوي لا تنطبق على الكاتب الحقيقي. وكلما تجلت صورة الراوي ازدادت ملامح صورة القارئ توضحا.))([2])

3-المسرود له:

يحظى البحث في المسرود له Narrataire بأهمية بالغة في الدراسات السردية الحديثة لما يقتضيه السارد، على أهميته في العمل الأدبي، من مسرود له يتوجه إليه

---

[1]- مسعود ناهلية، المكونات السردية في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج، ص 164.

[2] - محمد القاضي، تحليل النص السردي،ص 62-63..

بالخطاب، يسرد له الأحداث التي وقعت في الحكاية ويطلعه على مواقفه. فهو عون سردي لا غنى عنه، مثله مثل السارد يتنزل في المستوى السردي الذي يتضمن الراوي/السارد.([1])

لذلك، تعددت تعريفات هذا المكون السردي إلا أنها تتفق على ضرورة حضوره في النص السردي؛ فقد أكد (جنيت) على ضرورة حضور المسرود له في النص السردي، ويتموضع، ضرورة، في المستوى الحكائي نفسه للسارد فلا يلتبس مع القارئ (المفترض). وقد أشار البلجيكي(لنتفلت) Jaap Lintvelt إلى ضرورة تفادي أي لبس بين المسرود له، الذي يلعب دور المستمع أو القارئ الخيالي في العالم الروائي، وبين القارئ الواقعي المتمتع بحياة مستقلة عن العالم الروائي. فالمسرود له باعتباره خلقا تخييليا في النص يوجد مع الراوي/السارد مضمرا أو معلنا؛ فهو ((عون أساسي في الوضعية السردية منصهر انصهارا في نظام شامل، وهو لحمة السرد وسداها.))([2])

ويرتبط السارد بالمسرود له بعلاقة تواصل، ((فلا يمكن أن يوجد أحد هذين المكوّنيْن التخييليين بمعزل عن الآخر؛ فإذا كان المتلفظ شفويا يتوجه بكلامه إلى مستمع، وإذا كان الكاتب يتوجه بكلامه إلى قارئ، فإن السارد داخل العمل الأدبي يتوجه بالخطاب إلى كائن من جنسه هو المسرود له.))([3])

وكما أن للسارد وظائف عديدة في النص الأدبي فإن المسرود له يضطلع أيضا، بوظائف لا تقل أهمية وفاعلية عن وظائف السارد، كوظيفة الوساطة التي يكون فيها همزة وصل بين الراوي والقارئ([4]) أو أن يسهم في بلورة صورة الراوي ووظيفة السرد، أو يساعد في تقدم السرد وتطوير الحبكة القصصية أو يعين القارئ على تدقيق

---

[1] علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، (ط1؛ تونس: دار محمد علي للنشر، 2010)، ص 32.
[2] - المرجع السابق، ص 29.
[3] - حورية لنقر، الطفل في حنة، ص 75.
[4] - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 387.

إطار السرد ويمهد للعلاقة بين السارد والقارئ، كما يُمَكِّن المسرود له القارئَ من التمييز بين المؤلف والسارد.([1])

4-أنماط الرؤية السردية:

اعتمد (تودوروف) في رصد سمات الرؤية، التي هي وجهة النظر التي تصلنا عبْرها الحكاية، على تصنيف جان بويون Jean Pouillon القائم على:

الراوي> الشخصية (الرؤية من خلف): وهي سمة القصص التقليدي، فالراوي أكثر علما من الشخصية، وهو لا يهتم بذكر الطرق التي حصل بها على معرفته. إنه يرى من خلال الجدران ويعرف ما يدور في خلد الشخصية. وفي القصص أصناف من هذه الرؤية ودرجات: فقد يلمّ الراوي من باطن الشخصية بما قد تجهله هي نفسها، وقد يلمّ ببواطن عدة شخصيات معا، وقد يروي أحداثا لم تدركها شخصية واحدة.

الراوي= الشخصية (الرؤية المصاحبة): وهذه الرؤية أكثر من سابقتها انتشارا في الأدب الحديث. فالراوي يعلم ما تعلمه الشخصية، فلا يسوق لنا تفسيرا للأحداث إلا بعد أن تكون الشخصية قد أحاطت به. وقد يلتزم الراوي برؤية شخصية أو أكثر. وقد يستخدم ضمير المتكلم أو الغائب.

الراوي< الشخصية (الرؤية من الخارج): والراوي هنا يعلم أقلّ مما تعلمه أيّ شخصية. وقد لا يحدّثنا إلا بما يرى ويسمع. ولا نجد هذه الصورة إلا في عدد قليل من القصص. ولم تستعمل على نحو منتظم في أثر بأكمله إلا في القرن العشرين.([2])

1-أشكال السرد في روايات بقطاش:

[1] - حورية لنقر، الطفل في حنة، ص76.
[2]- محمد القاضي، تحليل النص السردي، ص 61-62.

استثمر بقطاش في هذه المدونة تقنيات سردية –بواسطتها– أثث عالمه الروائي، مستثمرا السرد والوصف والحوار، فيمتزج الواقع بالخيال في جدلية تتطلبها الكتابة الروائية وتبرز ما تتميز به تجربة الكاتب من جمالية وطرافة.

يتجلى الخطاب السردي بوجوه عدة، لما قد ينجرّ عن تداخل الضمائر واشتباك الأزمنة؛ فقد يتجلى السارد، وقد يلتبس بالشخصية فتلتبس الصورتان ويصعب التفريق بينهما كما في رواية (خويا دحمان). إن هذا اللبس بين السارد والشخصية من الدوافع التي تجعل الشخصية– المكون الحكائي– يلتبس بمقومات الخطاب فينصهر فيها حينا ويقطع معها أحيانا أخرى. فكيف بدت علاقة الشخصية/الطفل بمقومات الخطاب في روايات المدونة؟ ومن هو السارد باعتباره عنصرا مهما من عناصر البناء السردي؟ وما وظائفه الذي يتجلى من خلالها؟

وظف الكاتب أسلوب السرد الذي كان وسيلته في تحريك الأحداث والشخصيات، ومنها شخصية الطفل، الذي غالبا ما يعجز عن تحريك الأحداث وتعميقها دون تدخل من قبل السارد لصغر سنه، وعدم نضجه، إذ كانت بؤرة هذه الأحداث ((ثورة التحرير التي يجب أن يقال عنها كل شيء بوعي وذكاء وبفلسفة خاصة، وهي المعايير التي قد لا تتوافر في طفل صغير.))([1]) فهذه النصوصتقدم تصورا عن العالم من خلال مرحلة تاريخية حرجة ومعروفة الأمر الذي تطلب نظرة تفحص وتتأمل، و"صوتا" ساردا يعبر عن النظرة. فالطفل من يعيش الحدث والسارد من يقدمه.

وكما هو معروف في الروايات الواقعية، خاصة، في هذه الفترة المبكرة نسبيا من تاريخ الرواية العربية في الجزائر، فإن السرد يقوم به سارد عليم، مهيمن يتسلل إلى دواخل الشخصيات ملمّ بأفكارها مطّلع على هواجسها وأسرارها، ((فالراوي في النص، والكاتب خارجه، الأول كائن ورقي، والثاني مدني، الأول ينشئ النص، والآخر

---

[1] - بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983)، ص 78.

يكتبه))([1])؛ يمدّنا بالمعلومات عن شخصياته، ويصور حيواتهم بتدرج عبر النص الروائي حتى تكتمل كل شخصية في الرواية باكتمال المتن الحكائي.([2])

ولا تختلف روايات بقطاش عن هذا التوجه السردي العام للرواية الجزائرية في تلك المرحلة، الذي غطّى المساحة الروائية في روايتي: (طيور في الظهيرة) و(البزاة). فكان حضور السارد حضورا مكثفا؛ فهو يروي أحداثا مهمة في حياة الطفل/ البطل والأطفال الآخرين؛ ويصف البيئة التي تضطرب فيها شخصياته في غدوهم ورواحهم، وجديتهم ولهوهم، فلا يخفى عليه منها شيء، كبيرا كان أو صغيرا، حتى تلك التي تتميز بعبث الطفولة، مثل (مغامرة الأطفال في البحر وتعلم السباحة وإخفاء ذلك على أوليائهم، أو سرقة حبة الجوز، أو إثارة البنت المجنونة (خيرة طواوة)، كما أنه لا يغفل عن الأفكار التي كانت تتصارع في ذهن الطفل والتي تظهر في مواقفه المختلفة من الأحداث والشخصيات... فهو المسؤول الوحيد عن نقل الأحداث الدائرة الظاهرة والباطنة، وهو الشاهد عليها؛ فهو كائن عليم لا يحتاج إلى سردة آخرين ثانويين، يوكل إليهم عملية السرد ويتوجه بالخطاب إلى مسرود له؛ وهو يقوم بهذه المهمة في روايتي: (طيور في الظهيرة) و(البزاة)، منذ البداية حتى النهاية.

فهو سارد تخييلي عليم يقوم مقام الكاتب، ويمسك بكل عناصر الحكي وخيوط السرد. وتتضح من خلاله زاوية الرؤية، عبر الخطاب الروائي. وهو يتوجه أيضا، إلى قارئ تخييلي، مفترض يمرّ بالعمليات الذهنية المصاحِبة لعملية القراءة، ويمتلك الأدوات المعجمية والمنطقية والثقافية التي تمكنه من قراءة تأويلية خاصة للنص التخييلي. فالروايات الواقعية كما يرى حميد لحمداني غالبا ما تحتمي بتقنية الراوي العالم بكل

---

[1] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 56.
[2] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص56.

شيء، النافذ إلى أغوار شخصياته وهو لا يكتفي بتقديم الأحداث بل يعطيها تأويلا معينا يدفع المتلقي إلى الاعتقاد بها.([1])

لذلك تسيطر((الطريقة غير المباشرة على التقديم)) في هذه الروايات، فالسارد غالبا ما يكون مصدر إمدادنا بالمعلومات عن الشخصية بـ((المقدار وبالشكل الذي يقرره المؤلف)) وكذلك سير الأحداث، وهي نتيجة طبيعية لهيمنة السارد المسيطر على السرد برمته.))([2]) فصيغة الخطاب المنقول غير المباشر، تختلف عن صيغة الخطاب المباشر؛ حيث ينقله متكلم غير المتكلم الأصلي، وهو في الغالب السارد الذي يؤطر الخطاب الروائي بالسرد والتعليق على الأحداث وعلى أفعال الشخصيات وأفكارها وميولاتها وتصرفاتها، يحرص على ذلك وهو يقدم الشخصية/الطفل وبدرجة أقل، ربما، حينما يقدم غيرها من الشخصيات، خاصة تلك التي تنتمي إلى عالم الكبار.

يحاول السارد في هذا النمط من التقديم ((أن يجعل القارئ يرى بأقصى ما يمكن من الوضوح الشخصية التخيلية، صنيعة المؤلف، كما لو كانت شخصية محتملة الوجود تحمل أثر الواقع من خلال الصفات والطبائع التي يمدها المؤلف بها، فهو بذلك يلعب دور الوسيط بين القارئ والشخصية ((بشكل يترتب عنه توفير الوضوح وتحقيق المقروئية الضروريين لبناء الشخصية الروائية الناجزة.))([3]) أي الفاعلة.

1-1-السرد بضمير الغائب:

منذ الصفحات الأولى لرواية (طيور في الظهيرة) نلتقي بسارد عليم يسرد الأحداث بالاعتماد على ضمير الغائب (هو)، الذي يسيطر على الضمائر الأخرى ويخترق جل مفاصل الحكي ويحافظ على تصدره، على كل مقاطع النص الروائي. وهذه الطريقة المعتمدة ليست ((تنويعا نحويا أو لفظيا مجردا من الدلالة)) فحسب إنما

---

[1] - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 46.

[2] -انظر،حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 232-233. وانظرلمزيد التوسع، مهدية ساهل، دراسة الشخصية الروائية عند مرزاق بقطاش بتوظيف المقياس النوعي لفيليب هامون، مجلة الباحث، المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة، الجزائر: ع06، ص 148.

[3] - المرجع السابق، ص 233.

((هو...موقف جمالي رسخته التقاليد الروائية المتعاقبة وانتقل إلى المتن الروائي..))([1]) فهو يمد الرواية ببعد تاريخي، ويضع الخطاب في قالب حكائي، ويمنح الروائي حرية أكبر ويخلصه من الحرج والمسؤولية، ويمكنه من طرح آرائه وأفكاره حول حقبة زمنية حرجة انقضت، هي مرحلة الاستعمار الفرنسي للجزائر. فبرز ضمير الغائب ليعبر عن رحلة الشخصيات أثناءها ووصف مغامراتهم الخطيرة والشيقة مجسدة من قبل أبطال صغار.

ويرتبط السارد في رواية (طيور في الظهيرة) بالشخصية الرئيسية/الطفل بعلاقة قوية ومتينة؛ فهو مطّلع على كل شيء، حتى خباياها ((إنه الأصيل. لكم يحب مراد هذا المكان من الحي، إنه يهرع إليه كلما انزلق قرص الشمس وراء الجبل بعد يوم صاف جميل. شجرة الزيتون العتيقة التي يجلس تحتها ملأى بطيور قلقة تبحث عن مكان للنوم. هذه الشجرة تنبت على قارعة الطريق الترابي الذي يربط الحي بالغابة.)([2]) ومنه يتفجر السرد في الزمن الحاضر ليحدث الانتقال بين أزمنة مختلفة (الماضي والحاضر والمستقبل.)

إن استعمال ضمير الغائب من قبل السارد يسمح له ((باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية))التي يقدمها حتى ((يصبح في إمكانه الحديث عن أوصافها وانشغالاتها من موقع العين الراصدة وينجح بالتالي في التقاط كل جزئية من جزئياتها والتعرض لمظاهرها وخفاياها.))([3]) كما يعيّن هذا الاستعمال نوع العلاقة التي تربط السارد بالأحداث؛ فهو سارد خارج الأحداث Narrateur hétéro diégétique لكنه عليم بتفاصيلها وكيفية وقوعها. وهذا ما تسير عليه رواية (طيور في الظهيرة) منذ مفتتحها إلى نهايتها. وهذا الطريقة، تشكل ((أثرا من آثار السرد الكلاسيكي الذي لا يزال ماثلا

---

[1] - نفسه، الصفحة نفسها.
[2] - طيور في الظهيرة،ص 15.
[3] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 233.

في السرد المعاصر كشاهد على استمرار التصور القديم في بناء الشخصية التخيلية.))([1])

ولا يتخلى السارد عن هذه الصفة حين يزودنا بمعلومات عن البنت الغجرية وما وقع لها في الغابة، وموقف الشرطة من الفتيان الأربعة المتهمين في قضيتها. ((رأى الغجرية وهي تقوم بحركات سريعة، وتشير إلى الفتية الأربعة واحدا واحدا، بينما كان الشخص الأنيق يضحك، ثم أشارت إلى الجهة السفلية، فسرت عدوى الضحك بين رجال الشرطة كلهم.))([2]) أو حين ينتقل إلى الحديث عن العساكر الفرنسيين والمجاهدين ومواقف الأطفال المختلفة مما كانوا يشاهدونه أو يعيشونه أو يسمعون عنه، أو وهم يلعبون ويمرحون فيصف كل ذلك حتى انفعالاتهم النفسية المختلفة.

فالسارد يبدو، دائما، ساردا عليما بكل أحوال الشخصية وتطورات الأحداث ((فمراد يعلم حق العلم أن هناك شاحنات عسكرية تعبر الحي ليلا، ولكنه لم يتمكن إلى حد الآن من رؤية دبابة واحدة صاعدة أو هابطة في الحي بل إنه لا يتصور كيف يتسنى لدبابة أن تعبر الغابة وسط أشجار الصنوبر والحجارة الضخمة، ثم تصعد نحو الأعالي. هذا شيء لا يصدقه.))([3])

يظهر شكل الخطاب المنقول غير المباشر حينما يصف السارد موقف الأطفال من الإضراب واعتزامهم مغادرة مقاعد الدرس وتفضيلهم الالتحاق بصفوف المجاهدين في الجبال. ((الشارع الرئيسي في الحي غاص بالأطفال الذين تجمعوا حلقات حلقات. أصوات عديدة ومتشابكة فيما بينها تند عنهم كأنها أصوات طيور البحر عندما تحلق فوق سمكة كبيرة. أحاديثهم كلها تدور حول موضوع واحد بات يقض مضاجعهم.الإضراب عن الدراسة وعدم تعلم اللغة الفرنسية.))([4])

---

[1] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[2] - نفسه، ص38.
[3] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 39.
[4] - رواية طيور في الظهيرة، ص69.

ويسير السرد على هذا المنوال/ الوتيرة في رواية (طيور في الظهيرة) واصفا حركة الطفل داخل البيت وخارجه، في الحي والغابة والمدرسة والمقبرة، وفي علاقته بمحيطه والفاعلين فيه، مستمعا إلى كلامه، مدركا حيرته وقلقه وحتى خفقات قلبه الصغير؛ يقول السارد وهو يصف قدوم الطفلة (فتيحة) رفقة صاحبتها خيرة ((خفق قلبه خفقة شديدة آلمته في صدغيه. ثم إنه أبصر بمنافسه علي يريد اللحاق بها، وهو يحاول أن يبادلها الحديث. ولاحظ مراد أنها تتمنع، فشتمه في قرارة نفسه.))([1]) كما أنه كان منصتا لحديث نفسه وهو يلومها بعد الإغماءة الشديدة التي تعرضت لها (خيرة طواوه) إثر استثارتها من قبل جماعة الأطفال: ((وقف مذعورا مع الأطفال، دون أن يأتي أدنى حركة...خشي مراد مغبة ما حدث، فابتعد قليلا عن جماعة الأطفال، ووقف ينظر مشدوها ناحية خيرة طواوه. قد تكون ماتت ويحمل هو ومن معه من الأطفال ذنب موتها...وأحس.. بخجل شديد، وهو يرى العم عبد الله يوجه له ولمن معه نظرات مؤنبة. مثل هذه النظرات لا يريدها من أحد لأنها تشعره بأنه معزول عن بقية الناس.))([2])

وهو يتحدث عن العساكر والمجاهدين في الجبال من خلال آراء الأطفال وما كانوا يسمعونه أو يشاهدونه، فتتكون آراؤهم، وتتوضح مواقفهم. ((مراد يعلم حق العلم أن هناك شاحنات عسكرية تعبر الحي ليلا، ولكنه لم يتمكن إلى حد الآن من رؤية دبابة واحدة، صاعدة أو هابطة في الحي. بل إنه لا يتصور كيف يتسنى لدبابة أن تعبر الغابة وسط أشجار الصنوبر، والحجارة الضخمة، ثم تصعد نحو الأعالي. هذا شيء لا يصدقه. لقد سبق له أن رأى شاحنات أمريكية، أو قيل له بأنها أمريكية، ولاحظ بأن هذه الشاحنات ضخمة، وقوية وسريعة، فكيف يعمد العساكر إذن إلى استخدام الدبابات الثقيلة...))([3])

---

[1] -المصدر السابق، ص22.
[2] - نفسه، ص 41.
[3] - رواية طيور في الظهيرة، ص 39.

وتستمر هيمنة السارد على عملية السرد برمتها وبترتيب زمني إلى حين عودة الوالد من البحر لتنتهي الرواية بنفس الإيقاع السردي البطئ الذي افتُتحت به، فيكتشف الطفل أن والده شخص وطني ((كان والد مراد قد عاد من البحر ذلك المساء. وكان جالسا على كرسي، يقلب أزرار المذياع. ولم يلاحظ مراد وجوده، فقد كانت والدته تحجبه عن أنظاره. وسرعان ما انطلق صوت مراد دون سابق إنذار، ليصف لوالدته ما رآه في الصباح. الطين، والأطفال، والرصاص، والعسكري الجريح، والعسكري القتيل. كان يتلعثم في حديثه، مما حدا بوالدته إلى أن تلفه بالغطاء من جديد، ظنا منها أن نوبة من هذيان قد اعترته. غير أنه أزاح عنه الغطاء، وحدق فيها وابتسم. كانت غشاوة خفيفة من الدمع على عينيها، سرعان ما أدرك مراد أنها من دلائل الفرح.)) فيغمره سرور عارم. ((استوى في فراشه قليلا، فوقعت أنظاره على والده، وأحس لحظتها بدفقة من السرور تسري في جسده. كان والده منهمكا في تقليب أزرار المذياع، عساه يقع على محطة من المحطات الإذاعية العربية...وأحس مراد بالدموع تستقر في أطراف عينيه من الفرح. والده مجاهد هو الآخر! وإلا فكيف يفسر هذا الاهتمام الشديد للتعرف على ما يجري في الوطن من أحداث؟))([1])

فتَحْت مقولة هيمنة السارد تختفي علاقة جدلية حيوية بين (المؤلف) و(الراوي). فالمؤلف يختفي وراء الراوي وينطق بلسانه هو، وبذلك يكون الراوي وسيلة تقنية تحت تصرف المؤلف، يصرّف من خلالها وجهة نظر هذا الأخير، حتى اعتبر الراوي الروح الناطقة للمؤلف. يتوضح ذلك في هذا المقطع السردي: ((وعندما أغلقت عليه أبواب ذلك السجن العتيد عرف السبب وراء تلك الترجيات الملحاحة، إذ أن كل من وجد نفسه بداخله شعر وكأن الموت في انتظاره..وبمعنى آخر، فهو إما أن يموت داخل السجن أو

[1] -، المصدر السابق، ص 119.

يخرج منه في أتعس حال: السل، داء المفاصل. الجنون إلى غير ذلك من الأدواء الرهيبة الأخرى والعياذ بالله.))()

وفي مقطع آخر((مراد يتعجب الآن من نفسه. فعندما ذهب إلى بلاد القبائل خلال عطلة الربيع الفارطة، جعل يسخر من التابوت الذي وضع في قلب جامع القرية. وزعم لجدته بأنه محض خرافة. ولم يكن كلامه ذاك إلا إعادة لما سمعه من شيخ المسجد في الحي، وإلا لما كان تلفظ به. غير أن جدته انتهرته، بل زادت، وشتمت أمه التي ولدته، وأرسلته لقضاء العطلة في بلاد القبائل.))([1]) وفي مكان آخر ((ابتسم مراد، وإن لم يكن قد أخفى تساؤلا ارتسم على وجهه. إنه يرى من المعقول أن تتقل باخرته حبات الصنوبر...أما المسافرون فإنه لا يكاد يتخيل لهم صورة.))([2]) وكذلك ((أحس مراد بالخيبة، فاقترب من أحمد وسأله عما ينبغي عليه أن يفعله؟))([3]) ((وقد يختلقون أنواعا أخرى من الاستهزاء لا قِبَل له بها. <<جبل الأوراس عتيد وسيبقى عتيدا>> قالها في نفسه، وهو يلاحظ أن حركات أحمد قد صارت متباطئة.))([4])

لذلك، ينعدم، تقريبا، الخطاب المسرود أو المنقول مباشرة في هذه الرواية إلا ما جاء نادرا؛ كورود بعض المقاطع الحوارية القصيرة والمقتضبة، التي تبادلها الأطفال وهم يلعبون بالصبار، وحرص المؤلف على أن تأتي بين مزدوجتين، لكنها لم تخْل، أيضا، من بصمة السارد وحضوره فيتصرف في الأقوال كما يتصرف في الأحداث، وكأن اللعبة الروائية تحتم عليه ذلك.

وفي رواية (البزاة) تتعدد وجوه السرد؛ فيكون سردا خالصا أي: نقلا مباشرا للأحداث من قبل السارد، أو بواسطة الخطاب المباشر على لسان الشخصية، أو من

---

[1] - طيور في الظهيرة، ص 89.
[2] - المصدر السابق، ص 91
[3] - نفسه ص 92.
[4] - نفسه، ص 93.

خلال خطاب منقول غير مباشر على لسان الراوي، إلا أن صيغة الخطاب المنقول غير المباشر تظل المهيمنة على هذه الرواية أيضا.

نعثر على ذلك بدءا من مفتتح الرواية. ((السماء بلون الرصاص حيثما ولّى بصره، والبحر في جانب كبير منه يعكس هذا اللون الثقيل، ولولا هذه الرغوات البيض التي تظهر وتختفي بسرعة وراء أميرالية البحر لكان كل شيء حواليه بلون الرماد))([1]) وفي مقطع ((الساعة الجدارية اللاصقة بمئذنة الجامع في الساحة الكبيرة تشير إلى الخامسة عصرا، والظلمة بدأت تشيع في الجبال الشرقية من الخليج، وهذا يعني أن والده لن يأتي هذا المساء...))([2]) وفي ((الجهة الغربية من المدينة كانت السحب تتصاعد من البحر وتتجمع فوق رؤوس الجبل أما في الناحية الشرقية فقد استطاعت أشعة الشمس أن تخرق حجب الغيم لتضفي على ذلك السكون ميزة الغرابة.))([3])

تشكل المقاطع السردية السالفة أمثلة من السرد الخارجي، وهو ما يطلق عليه (جينت) (حكي الأحداث)، وفي مثل هذا الحكي يتولى السارد تتبع الشخصية خارجيا لينتقل إلى تتبعها داخليا أو ما يسمى بـ(حكي الأقوال)، ويعيد فيها السارد إنتاج الخطاب الذي تتلفظ به الشخصية؛ نجد هذه الصيغة في أكثر من موضع في الرواية، من خلال حديث السارد على لسان الشخصيات ومنها الشخصية المركزية/الطفل: ((هذه الأجواء الرمادية التي تغطي وجه السماء لا توحي إلا بشيء واحد وهو أن الأيام القادمة سوف تكون كالحة لا خير فيها. هذا هو تأويله لهذا الطقس المعتم.))([4]) أو قوله عن بطله الصغير شارحا ما يعتمل في نفسه من أفكار، حينما تأكد من عدم عودة والده في ذلك المساء: ((إنه لا يرتاح إلى مثل هذا التعليل، فالشركة البحرية التي يعمل بها أبوه ذات تقاليد لا تخرج عنها أبدا...لعل سبب هذا التأخر أن يعود إلى حدث طارئ.))([5]) أو

---

[1] - رواية البزاة، ص 9.
[2] - المصدر السابق، ص 10.
[3] - نفسه، نفس الصفحة.
[4] - نفسه، ص 9.
[5] - نفسه، ص 11.

قوله وهو يشاهد كثرة البواخر الوافدة إلى الميناء وعملية إنزال ذلك العدد الهائل من الجنود. ((لم يعر كبير اهتمام للمشهد في البداية لأنه كان منهمكا في ترصد الأفق، ثم إن محمد الصغير نفسه ما كان ليولي اهتمامه لمثل تلك التحركات داخل الميناء بحكم المشاكل التي يغرق فيها.))([1])

لقد برزت هذه الصيغة في مقاطع عديدة من الرواية، ينقلها متكلم غير المتكلم الأصلي، ويؤطرها السارد العليم بالشرح والتعليل والتعليق، كوصفه حالة الطفل وهو ينتظر قدوم الباخرة، التي ستحمل والده. ((لقد تعود في مثل هذا الشهر أن يبدأ في ارتداء ملابسه الشتوية، غير أن تلك السحائب السود التي انعقدت في بداية نوفمبر لم تستطع أن تعصر نفسها كثيرا، وتبددت مع الشمس. إنه لا يدري إذا كان في فصل الخريف أم في بدايات الموسم الشتوي...))([2])

ويواصل السارد وصفه، وبنفس الصيغة، للحالة النفسية التي اعترت الطفل بعد تأخر الباخرة، التي تحمل والده عن موعد قدومها: ((لقد مضى عليه أكثر من ساعة على هذه الوقفة دون أن يعرف الملل طريقا إلى نفسه...))([3]) وهو يحدس وقع هذا التأخير على والدته ((...وودّ في تلك اللحظة أن يعود إلى الدار بأسرع ما يمكن حتى يخبر والدته بأن الباخرة قد تأخرت فلا ضرورة لإعداد تلك الطبخة التي يشتهيها والده كلما عاد من السفر.))([4])

وتظل هذه الصيغة السردية مسيطرة في الرواية ناقلة، عن طريق السارد العليم، الأحداث في تعاقبها وهو يصف وتيرة التغيير/الحركية التي لحقت بالشخصيات والمكان، في ظل هيمنة ظروف الاحتلال واشتدادها. ((وضعية الحي بأكمله تغيرت تماما منذ الاحتفال بالذكرى المائوية لأول نوفمبر. فالدوريات العسكرية صارت تطوف به أكثر

---

[1] - رواية البزاة، ص 11.
[2] -المصدر السابق، ص 9.
[3] - نفسه ص 10.
[4] - نفسه، ص 12.

فأكثر، وتتحرش بساكنيه دونما سبب ظاهر، اللّهم سوى تلك الاتهامات التي ألصقت بالبعض منهم، وإن كانت اتهامات صادرة عن حقد دفين...))([1]) لذلك تستمر بعض الشخصيات في الظهور بينما تختفي أخرى بهجر المكان أو الانتقال إلى أماكن أخرى أو بالاستشهاد كـ(الفدائي الشاب عبد الرحمن) وبالتالي تختفي من محيط السارد العليم.

أما الخطاب المسرود فكان حضوره قليلا، وقد ورد بطريقة عفوية لضرورة استدعت تواجده؛ كتعبير الشخصية عن نفسها أو عن بعض مواقفها؛ مثل حديث الوالد بعد عودته، عمّا وقع بينه وبين البحار الإيطالي من شجار؛ أو في إجابة والدة الفدائي الشاب عبد الرحمن، أو حديث الجندي المظلي للطفل وهو يقارن بين المظليين والجنود السنغاليين. والملاحظ أن هذه الصيغ تكفلت بها شخصيات من عالم الكبار. أما الخطاب الصادر عن الطفل فقد ظل منقولا من قبل السارد العليم، في أغلبه.

لذلك، توجد في روايات المدونة علامات تدل على وجود المسرود له في النص، فالمروي له أو المسرود له ((لا تنبثق صورته إلا من خلال السرد المخصص له أساسا.))([2]) فكل سرد كما يرى علي عبيد يتألف من متتالية من العلامات، موجهة إلى المروي له. ((منها ما يحيل عليه مباشرة من قبيل صيغ المخاطب والصيغ الدالة على مروي له خصوصي وغيرها، ومنها ما يحيل عليه بصفة غير مباشرة مثل ضميري المتكلم والغائب والمشيرات وصيغ النداء والاستفهام والتعجب والنفي والإثبات.))([3])

ومن العلامات الدالة على وجود المسرود له حديث الأب للجدة والأم والطفل في رواية (البزاة) عن شجاره مع البحار الإيطالي؛ إذ يذكر السارد الأصلي المسرود له قبل أن يعطي الكلمة للسارد من درجة ثانية ليروي قصته مع البحار الإيطالي. ((لم ينتظر الوالد أن تنطرح عليه الأسئلة من كل صوب، لذلك حدق في مراد بسرعة وكأنه يستحثه

---

[1] - نفسه، ص 14.
[2] - علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 59.
[3] - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 386. وعلي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 59-60.

على أن يتمالك نفسه وقال دفعة واحدة بأنه تشاجر مع بحار إيطالي فطرد من عمله.))([1]) ونقرأ ((والد مراد على أتم استعداد لرواية حكايته. لعله يريد التخلص من رواسبها وتأثيراتها على حياته العائلية. بل إنه وجد الفرصة سانحة لقطع دابر كل تأويل...))([2]) إنه إعلان بوجود مسرود له معين يتوجه إليه السارد بالخطاب ويبلغ له حكاية يكون المستمع جاهلا بها؛ فقد تحدث الوالد عن شجاره مع البحار الإيطالي، والمعركة العنيفة التي دارت بينهما وتدخل جماعة البحارين من الإيطاليين والإسبان وتمكنه، رغم كل ذلك، من تسليم الأمانة التي أتى بها إلى أصحابها.

إن المتفحص لأشكال السرد في روايات المدونة يجد أن المؤلف قد وظف ضميري الغائب والمخاطب. وإذا كان استعمال ضمير الغائب قد نال الحظوة الأكبر في روايتي (طيور في الظهيرة) و(البزاة) فقد رويت الروايتان بضمير الغائب، وعلى لسان سارد أجنبي عن الحكاية هو مصدر المعلومات كلها. ينجز عملية السرد ويقف خارج النص، يسرد بحيادية أفعال الشخصيات، يطلّ عليهم من كوّة مجهولة متابعا سلوكاتهم وحركاتهم بعين سينمائية. فكيف كان السرد في رواية (خويا دحمان)؟

1-2-السرد بضمير المخاطب:

يعتبر استعمال ضمير المخاطب (أنت) من أحدث تقنيات التعبير نشأة في الأعمال السردية، ويمثل استخدامه وسيطا بين ضميري الغائب والمتكلم. وإن اصطناعه يقوم مقام الـ(هو) ومقام الـ(أنا) في الوقت نفسه.([3]) فهو يربط بين هذين الضميرين ويحويهما؛ لأنه يقدم نظرة من الداخل والخارج. ويطلق النقاد الفرنسيون على هذا الضمير ((ضمير الشخص الثاني))، وهو يُستعمل كوسيط بين ضمير الغائب والمتكلم

---

[1] - رواية البزاة، ص 31.
[2]- المصدر السابق، ص 33.
[3] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 165.

لأنه لا يحيل على خارج قطعا، ولا يحيل على داخل حتما، ولكنه واقع بينهما. وإيثار (الأنت) على (الأنا) أو (الهو) بحسب مرتاض قد يعني جمالية سردية وطرافة في الحكي، لكنه لا يعني إضافة دلالية حقيقية، ولا أن يكون أقدر على تمثل الأشياء من صنويْه.([1])

لقد نوّه الشاعر والروائي الفرنسي ميشال بوتور Michel Butor بهذه التقنية السردية، وحرص على استعمالها منذ كتابته رواية (التعديل) La Modification (1957) التي صاغها بضمير المخاطب (أنت)، واعتبره أكمل الأشكال السردية وأحدثها؛ فضمير المخاطب أو(أنت) يتيح للروائي أن يصف وضع الشخصية، كما يتيح له أن يصف الكيفية التي تولد بها اللغة. كما أنه يجعل الحدث يندفع اندفاعة واحدة لتجنب انقطاع تيار الوعي، ويجعل السارد مرتبطا بالشخصية الروائية ارتباطا شديدا، ملازما لها، ملتصقا بها، لا يترك لها حرية الحركة والتصرف.

والسرد المصاغ بضمير المخاطب كما يرى بريان ريتشاردسون Brian Richardson يضع بطله في صورة ضمير المخاطب، ويكون هذا البطل، عادة هو الشخص الوحيد الذي يُرى العالم من بؤرته. كما يمكن أن يكون هو المروي عنه في العمل، على وجه العموم وضمير المضارع أكثر الأزمنة التصاقا بالسرد القائم على ضمير المخاطب.

ويستخدم هذا الضمير كـ((وسيلة للسرد، وحكي القصص نفسها وليس مجرد الاتصال بالقارئ أو الالتفات إليه، أو حتى مخاطبة الأشياء والمجردات، كما كان يحدث في صيغ المناجاة التقليدية. فصيغة السرد بهذا الضمير تقوم((بمكاشفة السارد كشاهد ومحاور، تفتح أفق السرد باتجاه المروي له فتجعل القارئ متلقيا ومحاورا، في الوقت نفسه، وهذه الصيغة تقترب في دراميتها من البناء الدرامي في المسرحية. وهي((الصيغة

---

[1] - المرجع السابق، ،ص 167-168.

الوحيدة التي تجعل القارئ يشعر بالانتساب والانتماء إلى هذا النص.))([1]) كما ينطوي على غموض في هوية (الأنت) ووضعيتها؛ فضمير المخاطب من الوجهة المعرفية أشد التباسا من (الأنا) أو الـ(هو) في الكتابة التقليدية؛ حيث لا نجد صعوبة كبيرة في تشغيلهما في الغالب، في حين أننا نشعر مع ضمير المخاطب بأننا نلتقي بنص قصصي جديد لأول مرة، ويكون استعمال هذا الضمير حينما:

- يعجز الشخص عن رواية قصته الخاصة بداع من الدواعي.
- عندما يكون الشخص جاهلا لقصته كزمن طفولته.
- عندما لا يجد شخص ما الشجاعة للإدلاء بشهادته، فالسارد يتكفل بذلك، في شكل مواجهة.

ولقد اعتمد السارد في رواية (خويا دحمان) على هذه التقنية من بداية القص إلى آخره؛ فالكتابة في هذه الرواية تتمثل في استعراض التاريخ الشخصي والوطني والعالمي، في محاولة لتجسيد عالم موضوعي تفاعلت معه شخصية البطل ماضيا وامتدت تبعاتها إلى حاضره، لتكشف عن مواقف من التحولات التي عرفتها الجزائر قبل الاستقلال وبعده. وسمحت هذه الصيغة بتنظيم عالم روائي مبني على أحداث متباينة تجمعها مرجعية الماضي ويوحد بينها تآلف المخاطِب والمخاطَب لتمثل، بذلك، امتدادا لمسار الكتابة الإبداعية عند بقطاش، لا سيما تركيزه على موضوع الثورة كقضية مركزية، والتي تحولت في جل أعماله إلى موتيف (Motif) متكرر.([2])

يتجلى السارد بضمير المخاطب (أنت) وهو يحيل إلى ذاتية الشخصية الساردة: البطل (دحمان) الذي ينفرد بالحكي، عبر فعل التذكر، بلهجة واحدة، ومن خلال زاوية نظر أحادية هيمنت على الرواية. والسارد في هذه الرواية في مستوى البناء الداخلي

---

[1] - مسعود ناهلية، المكونات السردية في الخطاب الروائي غند واسيني الأعرج، ص 188.

[2] - سعاد طويل، ((تيار الوعي في رواية (خويا دحمان)، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ص 183.

للنص، مثله مثل الشخصيات الأخرى كائن من ورق، وبذلك تنتفي المسافة بين المتكلم والقائم بالفعل.

قد يلتبس الخطاب ونحن نحلل رواية (خويا دحمان)، على العكس من الروايتين الصادرتين قبلها، لالتباس الضمائر واشتباك الأزمنة؛ فلا يكاد السارد يتجلى حتي يختفي فتلتبس صورته بالشخصية ويعسر التفريق بينهما. فالسارد شخصية من شخصيات هذه الرواية المونولوجية التي يخاطب فيها نفسه ويتولّى تقديم كل المعلومات عنها([1]) بضمير المخاطب (أنت)، الذي يحيل، بدوره إلى ذاتية الشخصية المسرودة: البطل (دحمان)؛ فهو ينفرد بالسرد من موقع السارد العليم عبر فعل التذكر بلهجة واحدة، ومن خلال زاوية نظر أحادية مهيمنة، مستعرضا سيرة حياته الشخصية في تساوق مع الأحداث الوطنية التي عرفتها الجزائر والتي عايشها في طفولته وبعد أن كبر، مشيرا إلى التحولات السياسية التي عرفتها البلاد بعد الاستقلال مركزا على هذه المرحلة وما حدث فيها من أحداث ومآس.

لقد ظهر ضمير المخاطب كسارد حاضر في كل مجريات ومسارات الرواية فأصبح له هويته واسمه وسلوكه، أفراحه وأحزانه، ووجهة نظر قوية في الصيرورة السردية. وبذلك أصبحت مهمته معقدة، وتمثلت فيما اصطلح على تسميته في النقد القصصي الحديث، بالراوي/الشخص Personnage narrateur حيث لا يكون الراوي أو السارد غريبا عن الحكاية، وإنما طرفا فيها. وهو ما يعرف بالسارد المندمج حكائيا، أو السارد الذاتي، وهذا الصنف يُحسب على (الرواية السيرذاتية) إذ يروي قصة خاصة به، أو بعض ما يعرفه عن نفسه أساسا، وهو ما نجده في رواية (خويا دحمان)، التي يروي فيها السارد أحداثا تتعلق بطفولته إلى جانب مراحل أخرى من حياته منطلقا من حاضره. فـ(دحمان) هو محرك الأحداث وبطلها وراويها وهو مندمج كليا في عملية السرد، يساعد

[1] - انظر مهدية ساهل،((دراسة الشخصية الروائية عند مرزاق بقطاش بتوظيف المقياس النوعي لفليب هامون)) ص

على تقدم الحبكة القصصية ويعين القارئ على تدقيق إطار السرد ويمهد للعلاقة بين السارد والقارئ ويوهمه بواقعيتها، كما يمكن المسرود له القارئ من التمييز بين المؤلف والسارد.

وبذلك تتعدى شخصية (دحمان) الأبعاد الفنية التي رسمها الكاتب للشخصية، إلى نموذج حي بوصفه الكائن البشري الذي يروي سيرة حياته، مستندا إلى ذاكرة مشحونة بأحداث متناقضة، منذ طفولته الأولى المرتبطة بغياب الأب، فذهابه إلى المدرسة التي لا يحصل فيها إلا على الشهادة الابتدائية، التي لا تسمح له بمزاولة عمل يستجيب لطموحه، على غرار الكثير من أطفال الجزائر آنذاك. لذلك، قرر العمل في البحر بالرغم من مخاطره والحصول على زورق يرتزق منه ...فيبدو السارد في كل ذلك مساو للمسرود له ، وكلاهما يمثل البطل منذ مرحلة الطفولة حتى الكهولة، ويتمظهر هذا التواصل في استعمال ضمير المخاطب، الذي يحيل على وحدة السارد والمسرود له.

لقد اختلفت وتباينت آراء الدارسين حول علامات المروي له/المسرود له في العمل الأدبي لأهميتها البالغة في تجلية صورته وتحديد صنفه ووظيفته.([1]) فمنها كما يوضح علي عبيد ((ما يحيل عليه مباشرة من قبيل صيغ المخاطب والصيغ الدالة على المروي له خصوصي وغيرها، ومنها ما يحيل عليه بصفة غير مباشرة مثل ضميري المتكلم والغائب والمشيرات وصيغ النداء، والاستفهام والتعجب والنفي والإثبات.))([2])

ويستشف القارئ وجود علامات مباشرة وغير مباشرة تدل على وجود المسرود له في رواية (خويا دحمان) ومن العلامات المباشرة: حضور أفعال الأمر بكثافة والتي يدعو من خلالها السارد المسرود له إلى النظر والتحقق من كلامه أو، ربما، يستنجد به ليبرر علمه بأحداث يمكن أن يكون تخيلها ولا وجود لها، كما يمكن أن يكون قد علمها من شخصيات أخرى (قم من مكانك، ألق نظرة، حدق، لا تكذب، عد، اقترب، عد،

---

[1]- على عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 59.

[2] المرجع السابق، ص 61-62.

بادر، لا تدع، تناول، اغمس، تلذذ، تمتع، لا تقلق، تناول، توقف، دخن، ارشف، دع، تريث، اسقها، ضع أنظر دعها استعد ...) فهذه الأفعال الآمرة مخصصة كلها للمسرود له وتعبر عن حيرة السارد أثناء تلفظه وعدم اهتدائه إلى المقصود؛ فيكون المسرود له آداة استدراك يدقق بها عباراته وآرائه وذكرياته([1])

وعموما، فإن السارد اعتمد صيغة المخاطب ليعبر عن الاختلاف بين السارد والشخصية الرئيسية، أي بين الذات التي تروي القصة في زمن الحاضر(دحمان الكهل) وبين الذات التي قامت بالفعل ومارست الحدث زمن الطفولة والشباب تعد علامة مباشرة تنم عن التغير في الحالة لا عن الاختلاف الجذري بين الذاتين وتؤكد التماهي بين الذات الساردة والمسرود له. فالسارد المتلفظ هو نفسه الشخصية الرئيسية بعد أن تغيرت لذلك فهو لا يبتدع الأحداث ولا يختلقها إنما يكتفي بالتذكر وإعادة البناء. وتكون وظيفته الأساسية نقل ما قامت به الشخصية الرئيسية والتعليق على بعض مواقفها أو إسكاتها من أجل تبليغ وجهة نظر خاصة. فهو بمثابة ((دعامة بها يؤكد قصة.))([2])

والتداخل الزمني في رواية ((السرد الاستذكاري خاصية حكائية نشأ مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي وتطور بتطورها ثم انتقل إلى الأعمال الروائية الكلاسيكية الحديثة التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي وحافظت عليه بحيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية.))([3]) وتعمل هذه الاستذكارات على تحقيق عدد من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد.))([4]) وتعتبر هاتان

---

[1] - نفسه، ص 67.
[2] - علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 69.
[3] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121.
[4] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

الوظيفتان في رأي (جيرار جنيت) من ((أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية.))([1])

وفي روايات بقطاش نعثر على هذه الخاصية الحكائية في نصوص المدونة؛ فالسارد، وهو يقدم شخصية الجدة، يذكرنا بوضعية منزل الطفل (مراد)، الذي كان محل نزاع في المحكمة منذ عشرين عام دون إيجاد حل لها. ((فالدار التي يسكنونها محل جدال منذ عشرين سنة على الأقل فيما روت له والدته، فجارهم العجوز الذي باعها لجدته رفض التوقيع على العقد ولم يعترف بعملية البيع مع أنه قبض المبلغ دفعة واحدة.))([2]) ونجده يعود إلى ذلك في رواية (خويا دحمان) وهو يصف المنزل الذي يشكل جزاء من حاضر بطله وماضيه أيضا. ((هيا ضع وسادة تحت رأسك واشخص بأنظارك في السقف. سترى أن عوارض السقف الخشبية ما تزال هي هي. الجير الذي يغطيها ما زال على حاله. يقال إن عمر هذه الدار حوالي ثلاثة قرون. إنها تعود إلى زمن الأتراك. ومع ذلك فهي واقفة والحمد لله، والدك، عليه رحمة الله، تربى هنا. وجدك أيضا. أتريد أن تعرف ما إذا كان ابنك سيواصل العيش هنا؟ هذا الأمر يخصه ابنك مهندس يا خويا دحمان. دعه يعيش زمنه.)([3])

أو حين يستعرض السارد إضاءات من حياة البطل السابقة، فيروي ضمن ما يرويه حكاية (الصناجة المجاهدة) ((يتعين عليك يا سيدتي أن تعودي إلى البحر لتضطلعي بعملك على غرار ما كنت عليه في الزمن الغابر.)) ((الناس كلهم يعلمون أن هذه الصناجة مجاهدة، أجل مجاهدة. ما زالوا إلى حد الساعة يذكرون يوم أن خرجت بزورقك باتجاه الجهة الغربية من الخليج وأخفيت داخل كيس من النيلون بضع قنابل

---

[1] - نفسه، الصفحة نفسها.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص34.
[3] رواية خويا دحمان، ص14.

يدوية ومسدسا من نوع 22 مم، ثم وضعت ذلك كله داخل هذه الصناجة بالذات وأنزلتها إلى قاع البحر حيث مكثت ثلاثة أيام...))([1])

2-الوصف:

الوصف تقنية من تقنيات الكتابة التي لا يكاد يخلو مجال من مجالاتها منها. وهي أداة تمكننا من فهم أنظمة النص ومعانيه، وكشف أحوال الشخصيات وخصائص الأماكن؛ ذلك لأنها ((أداة تمثل لمتلقي القصة ملامح وسمات وخصائص وأحوال يكون مدارها على الأشياء والشخصيات.))([2])

والوصف لغة هو: ((وَصَف الشيءَ له أو عليه وصْفا وصِفة، حلاّه، والهاء عوض من الواو، وقيل الوصْف المصدر، والصِفة: الحلية. (قال) الليث: الوصف وصْفك الشيء بجليتِه ونعته، وتواصفوا الشيء من الوصف. وقوله عزّ وجلّ ((وربّنا الرحمن المستعان على ما تصفون...)أراد ما تصفونه من الكذب...))([3])

فالوصف هو((تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها مكانيا لا زمانيا.([4]) وقد اجتاحت هذه التقنية العالم السردي مؤسسة بذلك صورا تنزاح عن منطق المباشرة التي قد تسم الخطاب السردي في شموليته. فالوصف إذا جاء مندمجا بالسرد((يعطينا معلومات عن الشخصيات والأماكن والحالات الروائية، ولا نستطيع في أغلب الأحيان الفصل بين السرد والوصف لتشابكهما خاصة في الرواية الجديدة؛ حيث (لم يبق الوصف مجرد تقنية تعزز النسق السردي لتغنيه بجماليات اللغة والأسلوب، بل أضحى مكونا سرديا واستعارة بنائية محملة بقوة بلاغية.))([5])

---

[1] - خويا دحمان، ص 4-5.
[2] - الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس:2000، ص 162.
[3] -ابن منظور، لسان العرب، مادة (وصف) مج3، ص935-936.
[4] - نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، ص 139.
[5] - نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، ص 139.

وهو عند (جينيت) كل حكي يتضمن فيه التغيير سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة– أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكوّن ما يوصف بالتحديد سردا Narration من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص أي: ما يسمى اليوم، وصفا Description. بهذا التحديد يضع (جينيت) الفرق بين السرد والوصف؛ حيث يؤكد على أن القانون الذي يخضع له السرد يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف، فإذا كان ((من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف، فإنه من العسير أن نجد سردا خالصا. لذلك قال البنيويون أن الوصف لا يمكنه أن يخلق قصة (حكاية) ومع ذلك لا يخلو سرد من وصف، فهما متلازمان في العمل الروائي.)) لذلك يرى البنيويون أن الوصف لا يمكنه أن يخلق قصة (حكاية) ومع ذلك لا يخلو سرد من وصف، فهما متلازمان في العمل الروائي.([1]) ولا نستطيع في أغلب الأحيان الفصل بينهما لتشابكهما.

فللوصف علاقة وطيدة بمختلف البنيات الحكائية والمؤثرات الأسلوبية أولها علاقته بالسرد الروائي؛ فبالرغم من أن السرد والوصف عمليتان متشابهتان تؤديان وظيفة نصية واحدة، فإنهما يختلفان في الهدف؛ فالسرد يشكل التتابع الزمني للأحداث بينما يمثل الوصف الأشياء المتجاورة والمتقاطعة في المكان.([2])

وقد اهتم الدارسون بعنصر الوصف وأشاروا إلى طبيعته وأهميته وحددوا وظائفه بعد أن اعتبرته النظرة الكلاسيكية مهددا لوحدة الرواية ومفككا للحمتها فدعت إلى إقصائه منها مرة، وإلى تقييده بالضوابط مرة أخرى، حتى يظل في خدمة السرد كأسلوب متمم من أساليب التعبير محددا بغاية معينة لا يتعداها.([3])

---

[1] - محمد معتصم، بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير،ص 30.
[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 177.
[3] - انظر، نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، ص 139.

أما في الرواية الحديثة فقد أصبح الوصف أحد ركائزها الأساسية، واجتاحت هذه التقنية العالم السردي مؤسسة صورا بديعة تنزاح عن منطق المباشرة التي وسمت شمولية الخطاب سابقا. ((فلم يبق الوصف مجرد تقنية تعزز النسق السردي لتُغْنيه بجماليات اللغة والأسلوب، بل أضحى مكّونا سرديا واستعارة بنائية محملة بقوة بلاغية.))([1])

2-1-وظيفة الوصف:

ترى سيزا قاسم أن للوصف في الرواية الواقعية وظيفة بالغة الأهمية والخطورة، بلغت ألَقها وأوجها على أيدي فنانين بارعين كبلزاك Balzac وفلوبير Flaubert وغيرهما ممن أكسبوا الوصف وظيفة جديدة.([2]) وهي الوظيفة التي تتأسس على تصوير الواقع بكل ما يحويه من أبعاد فكرية، واتجاهات اجتماعية، ثقافية، ونفسية. وإذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هي عالم الواقع؛ أي تأسيس الأحداث والشخصيات ومختلف العوالم السردية الواقعية ((فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، بل إنها خلق عالم مستقل له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره.))([3])

وتتحدد أهمية الوصف، لارتباطه باللغة، باعتباره ((ينصبّ على الطبيعة أو الشيء أو الشخصية)) وهو((يحاول ترجمة المرئي إلى لغة من خلال هذه العملية فتبدو المفارقة بين المشهد اليومي والمشهد الوصفي، فالأول يقدم أشياء ترى تلمس... أما الثاني فيقدم جملة من الأشياء ينبغي تصور دلالتها بصريا.))([4]) فالوصف إذا تقنية مهمة تقوم بتصوير الأشياء تصويرا فنيا يقوم بجملة من الوظائف حددها الدارسون.

وقد اعتمد السارد، في روايات المدونة على هذه التقنية عند وصف بعض الأمكنة أو عند وصف بعض شخصياته ما جعل الصورة أحيانا أكثر وضوحا وتمثلا في

---

[1] - نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، ص139

[2] - سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 81.

[3] - المرجع السابق، ص 78.

[4] - عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية (ط3؛ الدار البيضاء: منشورات سرود، 2009)، ص 21.

ذهن المسرود له ومن ثمة القارئ. وتقنية الوصف ليست مجرد صيغة من صيغ السرد فقط أو مكونا تابعا له وإنما هي كذلك، أسلوب يستقل عن غيره، ويعبر عن كينونته ولزومه ووجوده في الأثر الأدبي، جنبا إلى جنب مع السرد، وهو ما أكده (جينيت) حين اعتبر الوصف وقفة تحدث عند حضور الخطاب وغياب الحكاية.

فقد لجأ السارد إلى الوصف لتعطيل حركة زمن السرد لفترة قد تطول وقد تقصر. وارتبط الوصف بالإطار المكاني؛ كوصفه الطبيعة في أماكن عديدة من الرواية: الغابة أو البحر، الجو المعتكر أو الصافي. ((إنه الأصيل. لكم يحب مراد هذا المكان من الحي. إنه يهرع إليه كلما انزلق قرص الشمس وراء الجبل بعد يوم صاف جميل. شجرة الزيتون العتيقة التي يجلس تحتها ملأى بطيور قلقة تبحث عن مكان للنوم. هذه الشجرة تنبت على قارعة الطريق الترابي الذي تربط الحي بالغابة.))([1]) ونقرأ في موضع آخر:((كانت الشمس قد طلعت، ولكن أشعتها لم تكن قد توزعت بعد على هذا الجانب من الحي. الندى كان لا يزال ملتمعا فوق الحصى.))([2]) وهو يصف: ((الغابة كانت هادئة، تتخللها أشعة الشمس التي تنطرح على ساحة صغيرة في الوسط تعوّد الأطفال اللّعب فيها. بعد هذه الساحة تلتف أشجار الصنوبر فيما بينها حتى أنها لتبعث على الخوف.))([3]) ومن ذلك: ((استلقى مراد وأمقران على الحشائش الطفيلية التي تنبت على جانبي الدرب. شمس الظهيرة كانت ساطعة، تبعثهما على الفتور. أمامهما يتصاعد الدرب ملتويا، مليئا بالنتوءات الصخرية، وقد انتصبت على جانبه الأيسر بعض أشجار الخروب والزيتون. راق المنظر في عيني مراد، وأحس بنشوة سحرية تسري في جسده...))([4]) وفي موضع آخر:((الجو كان باردا على الرغم من أن أكتوبر كان في أواخره. في باحة الدار، كانت شجرة التين العجوز قد تخلت عن نصف أوراقها، وبدت

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص 15.
[2] - المصدر السابق، ص 18.
[3] - نفسه، ص 20
[4] - نفسه، ص 46.

أغصانها العليا جرداء، عليها نوع من البياض. هذا المشهد يعرفه مراد جيدا، ويحبه كثيرا لا لأنه جميل، بل لأنه يعلن عن اقتراب فصل الشتاء العتيد. هذا الموسم يفتح المجال أمام مراد لكي يلتقط الحلزون، ويضعه يغلي في الماء إلى أن يتخلى عن قشرته.))([1])

وكان للمطر وقع خاص في هذه الروايات خاصة رواية (طيور في الظهيرة) إذ نجده يهيمن على جوها العام؛ يتخلل أحداثها، فيغرقها في جو من الحزن والقلق أحيانا، ((توقف المطر عن النزول عند الفجر. كان مطرا غزيرا، خيل لمراد طوال الليل أنه سيغرق الحي. ولم يعاوده الاطمئنان إلا بعد أن تذكر ما قاله (جوزي) ذات يوم عن الحي أنه ((مبني فوق صخرة هائلة، وليس من سبيل إلى أن يتآكلها الماء أو السيول مهما كانت قوتها))([2]) كما كان مبعثا للفرح والأمل أحيانا أخرى ((الغابة بعد نزول المطر ذات شكل عجيب. كل شيء يتغير فيها، حتى ألوانها تتغير، وتتخذ طابعا باردا.))([3]) ونقرأ أيضا: ((السماء ذات لون رمادي غامق، ومع ذلك فالمطر لا يريد الهطول.))([4]) والواقع أن دلالات المطر، تحتاج –لأهميتها الفنية، ولما تحمله من دلالات في هذه الرواية التأسيسية المتميزة– إلى مبحث خاص بها.

يقول السارد في رواية (البزاة): ((الربوة عبارة عن منبسط واسع ملئ بالنباتات الطفيلية. دار(حند) تقوم في الجانب الأيسر منها وسط شجيرات الصبار، وتليها شجرة تين عتيقة تتهدل أغصانها على الأرض، وبعد هذه الشجرة مباشرة تنزلق الربوة دفعة واحدة في شكل جرف هائل إلى أن تبلغ الوادي الصغير وسط أشجار عديدة... أما إلى الجانب الأيمن فتتكتل أشجار الزيتون لتشكل سياجا طبيعيا حول الحقل الذي يسكن في الجانب العلوي منه محمد الصغير مع والدته. يمتد هذا الحقل الملئ بأشجار اللوز

---

[1] - رواية طيور في الظهيرة، ص 83.
[2] -المصدر السابق، ص 83.
[3] - نفسه، ص83.
[4] - نفسه، ص103.

والزيتون والتوت ليرتبط بأطراف الغابة وبالبستان الكبير الذي يمتلكه الإقطاعي الأوروبي (لوجندر)...))([1])

وإذا ما كانت ((الملفوظات الوصفية هي الغالبة على بداية الرواية فإن السرد سيظهر تباعا، ويزيد على الوصف. ولكن يبقى الملفوظان معا، الوصفي والسردي يتناوبان الرواية بصوت السارد العليم، وإن تخلل الرواية بعض الحوار، والتذكر وحديث النفس وهو قليل ويظل تحت رقابة السارد العليم دائما.))([2])

وتعتبر الأوصاف المقدمة وسيلة تتمثل بفضلها صورة الموصوف في ذهن المسرود له. ولعل هذا الاهتمام راجع بالأساس إلى أهمية المكان في حياة الشخصية الرئيسية/الطفل فالسارد لا يكتفي، في أغلب الأحيان، بذكر المكان فحسب، كلما حلّت به الشخصية الرئيسية وإنما يحرص على ذكر ملامحه أيضا، ومن ذلك وصف الحي والغابة، والمنبسط والربوة والبحر وما كان له وجود ومعنى خاص عند البطل/الطفل .

لقد كان لهذه الأمكنة دور كبير في تمكين الشخصية (الطفل) من الإطلال على العالم الخارجي. وإن إبراز أهمية ما يعيشه الطفل داخل المكان هو ما يحث السارد على وصفه وتوضيح كل ملامحه أو بعضها. فلم يعمل السارد على وصف داخل البيت وباطنه بقدر ما تركز عليه من الخارج أو على محيطه من خلال وصف الحي والشوارع والغابة، التي كان يمضي الطفل فيها جلّ وقته، ينعم بحريته وانطلاقه وما توفره من معرفة بالنسبة إليه. لقد كان لكل هذه الأماكن صدى في نفسية الطفل فبالإضافة إلى أنها تعبر عن تجارب من حياته فهي أيضا تعبر عما يجتاحه من أحاسيس ومشاعر، وهو يحلّ ببعضها، ما يجعلنا نذهب إلى أن المكان في روايات المدونة مكانان؛ مكان مادي وآخر نفسي، معنوي.

---

[1] رواية البزاة، ص 18.

[2] - موسى بن جدو، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، ص 81.

3-الحوار:

الحوار أساس قوي من أسس البناء الروائي، وأداة من أهم أدوات القص مثل الوصف والسرد يسهم في رسم الشخصية، وتحديد أبعادها الظاهرة والباطنة، بما يوهم بواقعيتها، ويسمى (سرد الأقوال) وهو يحيل على ما يصدر عن الشخصيات من كلام في النص، وتَوَجُهها بالخطاب داخل الحكاية إلى شخصيات أخرى، وبهذا المعنى ((يكشف الحوار عن أقوال الشخصيات فتتضح مواقفها وآراؤها إزاء الأحداث التي تجري حولها)) وفي الوقت نفسه ((يشي تلفظ الشخصية بما يعتمل في داخلها من مشاعر وأحوال نفسية مختلفة)) كما يوحي بما يمكن أن ((يكتنفها من انسجام أو تناقض ما بين الداخل والخارج))([1]) والسارد هو من ينقل الأقوال المتبادلة بين الشخصيات. فكيف كان استخدامه في روايات المدونة؟ هل كان أمينا؟ أم كان يتدخل في كل مرة؟

كان الحوار نادر الظهور في صوغ العالم الروائي لدى بقطاش، وفي رواية (طيور في الظهيرة) خاصة، فقد سيطر فيها السرد كأسلوب قصصي لا يفسح المجال أمام الشخصيات كي تتحاور فيما بينها أو تفصح عن أقوالها إلا ما ندر. فقلّما نجد السارد يلتزم بشيء من الحياد تاركا المجال للشخصية لتعبر عن نفسها أو عما تعيشه، فلا يتنازل، إلا مؤقتا، عن السرد، فيورد بعض ما تتبادله الشخصيات، من حوار دون تدخل منه أو تعديل، لذلك، تبدو أقوال الشخصيات غير منفصلة عن السرد.

فهو يتصرف في الأقوال تصرفه في الأحداث. لذلك تقل المقاطع الحوارية وإن جاءت فهي متضمنة في السرد ويحضر الحوار من خلال أفعال (قال-صدرت-همس-يقاطع- يؤكد-يسائل- ابتسم وقال- انطلق صوته...) ومنها: المقاطع السردية: ((في هذه الغمرة من السرور نسي مراد بأن التأنيب ينتظره من أمه لأنه لم يقتطع الحشيش، ونسي ذلك الكلب الأعشى في الزقاق، بل إنه كاد ينسى فتيحة ومنافسه علي.))([2]) ومن

---

[1] - نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية، ص 145.

[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص 26.

ذلك قوله عن البنت الغجرية: ((وصدرت عن الحاضرين عدة تعليقات وهم يرونها تتبختر.))([1]) و((قال مراد في ذات نفسه أن الوقت قد حان لوضع حد لتصرفاته (والد روني) ولكل العائلات الأوروبية التي تؤيده.)) ((واقترب من أحمد وهمس في أذنه سائلا إياه ما الذي يمكن القيام به في مثل هذه الظروف، غير أن أحمد رمقه بعينيه الحولاوين وقال له هذه المسألة لا تهم الصغار. الكبار هم الذين ينظرون فيها.))([2])

ونقرأ في مقاطع أخرى من الرواية: ((ووجد مراد نفسه يقاطعه، ويؤكد له بأن ما يقوله كفر، فما يشاهدانه الآن هو((الله سبحانه)) قالها مراد بصوت خاشع.))([3]) وفي مقطع آخر((بل إن مراد بات يسائل نفسه متى يشرع ذلك الزائر الغريب في توجيه الإنذارات إلى الأسر حتى تكف عن هذرها وبذاءة ألسنتها؟ وقرّ رأيه آخر الأمر على فكرة واحدة لا يمكن أن تتغير وهي أن هذا الزائر الغريب لا يمكن أن يكون إلا مبعوثا من قبل المجاهدين...))([4]) ((يقضي مراد الهزيع الأول من الليل وهو يصغي إلى شخير الشاحنات، ويسائل نفسه أي وجهة تتخذها هذه الشاحنات. وكثيرا ما يقوم في الصباح، ويدخل في جدال طويل مع صديقه (محمد) جارهم في الزقاق عن العدد الصحيح للشاحنات التي عبرت الحي.))([5]) و((هو يصعد الدرب المفضي إلى أعلى الحي، أبصر بـ(أمقران) فابتسم في قرارة نفسه، وقال إنه سيقضي معه وقتا ممتعا...))([6]) ويقول السارد: ((وحدث نفسه بأن هناك، ولا شك، شيئا يثير انتباه العساكر...))([7]) ((لكنها ابتدرته سائلة ما إذا كان ذاهبا إلى المدرسة، فلم يجب، بل هز محفظته قليلا دون أن تتحرك شفتاه بحرف واحد. وعندما لاحظت هي خجله أردفت بأن هيئته جميلة هذا الصباح...فانطلق صوته هذه المرة بضحكة طويلة أحس إثرها بأنه يستطيع أن يقول لها

---

[1] - المصدر السابق، ص 28.
[2] - نفسه، ص 28.
[3] - رواية طيور في الظهيرة، ص51.
[4] - المصدر السابق، ص 38.
[5] - نفسه، ص 39.
[6] - نفسه، ص45.
[7] - نفسه، ص46.

كل ما يمكن أن يجول بخلده. ودون أن ينظر نحوها مباشرة، قال بأن والد روني ناقم عليه ووصف ما دار بين والد روني ونوربير.))([1]) ((السماء صارت دكناء، ولاهبة من ريح تحرك تلك الغيوم الثقال التي تجمعت في أرجائها كلها. ومراد لم يدر ما يفعله للتخلص من كآبته تلك.)) و((وقف مراد عن بعد يتأمل تنقلات أرزقي بالقرب من الحانوت. كآبته تحولت إلى قلق ممض، فقد خشي أن ينكشف أمر أرزقي ويقع في قبضة الحانوتي، وينكشف بذلك أمره هو. أيمكن أن يكون شريكا في مثل هذه السرقة؟ إن هناك شيئا خطيرا يحدث حواليه، ولكنه لا يدري ما هو. يا لخيبة أمله! لقد صار سارقا هو الآخر. الأفضل له ألا يبلغ الخبر مسامع الأطفال في الحي. إن سمعته بينهم ستسوء ، وقد تصل إلى "فتيحة" فتكرهه كرها شديدا.))([2])

استعمل الكاتب تقنية الحوار الداخلي في روايتي (طيور في الظهيرة) و(البزاة) مستبطنا شخصياته الطفولية خاصة، وقام بنقل الحوار الذي كثيرا ما دار في خلد الشخصية الرئيسية المتمثلة في الطفل مراد، والتي بالرغم من صغر سنها أثبتت أنها شخصية مسؤولة تحمل في ذاتها هموما كثيرة تثقل كاهلها، كما تحمل بين جنباتها فرحا طفوليا يعلن عن نفسه بين الحين والآخر؛ يبدو ذلك في المقاطع الحوارية التي يختلي فيها الطفل بنفسه فيحادثها:((شيء ما في قرارة نفسه يؤكد له بأنه لن يكون عرضة للخطر إن هو خرج للعب في قلب الحي . أقصى ما قد يناله من عقاب، صفعة أو ركلة من أحد العساكر أو شتيمة من إحدى العائلات الأوروبية.))([3]) أو وهو مسترسل في تأويلاته: ((إنه لا ينتظر أن يقول والده شيئا عما حدث، فتلك حقيقة بارزة. الحقيبة الجلدية والكيس الخشن يدلان دلالة واضحة على أن والده قد اصطدم بواقع مرير.))([4]) وكذلك قول (محمد الصغير) يخبر صاحبه ببدء العمل في مشروع بناء راديو جالينه:

---

[1] - نفسه، ص 57.
[2] - رواية طيور في الظهيرة، ص 105.
[3] - رواية البزاة، ص 30
[4] - المصدر السابق، ص 30.

((وقال له مسرورا، بأنه بدأ عملية البناء وأن عليه الآن أن يتأكد من صحة الاتجاهات التي توجد عليها الأسلاك النحاسية العديدة...))([1]) وفي مقطع سردي ((تساءل في قرارة نفسه إذا ما كانوا سيخرجون الرجال من دورهم بالقوة. إنهم لا يعصون أوامر قادتهم أبدا..))([2]) و((إلا أن الغيرة كانت تزداد اشتعالا في قلبه، وكاد يصرخ في وجه (علي): <<ها قد فزت بها!>> لولا أنه رأى عربة عسكرية صغيرة تصعد الدرب الترابي من الغابة وتتوقف في آخره.))([3])

أما المقاطع الحوارية الموجزة والقليلة التي تجري على لسان بعض الشخصيات، في رواية (طيور في الظهيرة) فتتمثل في حوار الأطفال فيما بينهم خاصة. فقد تعالت أصواتهم في فضاء الرواية حينما تجمعوا للّعب في قلب الغابة؛ فكانوا يتبادلون الآراء والأفكار ويشحنون المواقف بالحركية والجدل بصوت يرتفع في بعض الأحيان، عن صوت السارد.

فأحمد، مثلا، صاحب الدور البارز في حلقات اللعب فهو مهندسها والمشرف عليها كثيرا ما يرتفع صوته شارحا لقوانين اللعبة: ((وسرعان ما سمع مراد صوت أحمد وهو ينطلق واضحا في صمت الغابة: <<إن الشاحنات العسكرية لن تمرّ من هنا إلا بعد أيام. إنهم يسوون الأرض بالجرارات في الجانب السفلي من الغابة. والشاحنات لن تستطيع المرور.>>)) ((لاحظ مراد أنه يبتسم، ويرفع إصبعه نحوه: <<الويل لك. لقد مررت فوق جثة الإسباني. إنه سوف يصرخ عند رأسك بالليل.>>)) قال له (أحمد) متعجبا: <<إنك تقرأ العربية، وتخاف من هذه الحكايات؟>>))([4]) و((لما لاحظ أحمد تردده تقدم منه وقال له: <<ها أنذا أعبر فوق هذا المكان ولا أخشى شيئا.>>))([5])

---

[1] - رواية البزاة، ص 97.
[2] - المصدر السابق، ص 220.
[3] - رواية طيور في الظهيرة، ص 81.
[4] - رواية طيور في الظهيرة، ص 88.
[5] - المصدر السابق، ص 89.

وتتواتر أصوات أخرى كصوت الطفل (جوزي) والطفل/البطل باعتبارها مشاركة في اللعب والتفكير وتبادل الآراء. ((وأخيرا قرّ رأيه على أن يسميها (الجبل) ثم تدارك نفسه وقال: << إن هذا الاسم وحده لا يكفي، بل إنه غير معبر>>. ولماذا لا يضيف إليه كلمة "الأوراس" ويصير الاسم "جبل الأوراس" ؟ وابتسم للفكرة. وقام من مكانه وهو يصيح:<< اسم باخرتي هو جبل الأوراس>>))([1]) ((إلا أن أحمد قاطعه من طرف البركة المقابل بقوله: << إن باخرتي سوف تتحول إلى سفينة إنقاذ.>>))([2])

هذا الأسلوب الكتابي (العلامات الطباعية/علامات التنصيص)) المذكورة في هذه الشواهد قليل في هذه الرواية. فالسارد غالبا ما يقدم أحوال شخصياته وهي تتلفظ، فيحضر الحوار من خلال الأفعال من قبيل: (يرفع صوته، قام من مكانه وهو يصيح، قال متعجبا، قرّ رأيه، تدارك نفسه، ابتسم للفكرة.. قال- صدرت-همس- يقاطع- يؤكد- يسائل- ابتسم للفكرة وقال- انطلق صوته...) ما يوضح الحضور المكثف للسارد في مستوى تلفظه أو في جرّه الشخصية المتلفظة إلى ما يجب أن تقوله.

وفي رواية (البزاة) حديث الأب عن شجاره مع البحار الإيطالي، فنجد السارد يروي ((ثم إنه اعتدل في جلسته وقال بصوت فيه بعض الكبرياء:<< لقد نجا من يدي، لولا تلك الجماعة من الإيطاليين والإسبان لكنت ألقيت به في البحر>>، وأردف يقول:<<المُهم هو أنني أديت الأمانة إلى أهلها.>> وفي مكان آخر من النص حدّق هنيهة في نقطة ما على الأرض وقال: << لقد نجا مني. سحبته من رجليه فوق الباخرة وكدت ألقي به في البحر لولا تدخل البحارة الآخرين.>>))([3])

وفي موقف آخر -حينما سأل الطفل والده عن كيفية إيجاد المال لدفع الحقوق المدرسية نجده يقول: ((غير أن والده سرعان ما مال عليه وداعب شعر رأسه برفق

---

[1] - نفسه، ص 90.
[2] - نفسه، ص 92.
[3] -رواية البزاة، ص 34-35.

وهمس في أذنه: << اطمئن..لن تجوع ما دمت حيّا!>>))([1]) أو من كلام الطفل (محمد الصغير)، عندما سأله صديقه عن سبب الصفرة الغريبة التي تعلو وجهه ((ثم إنه طأطأ رأسه وكأنه يخجل مما يريد قوله: <<إنني لم آكل شيئا منذ صباح أمس>>)) أو هو يخبره عن فكرة بناء الراديو: ((قذف بفكرته دفعة واحدة:<< أريد أن أصنع راديو جالينه>>))([2])

ومثل هذا الحوار نجده كذلك في إجابة أم الفدائي (عبد الرحمن): ((ثم إنها لما ضاقت ذرعا بأسئلتهم ندبت خديها بحركة عنيفة وصرخت << وكيف لي أن أعرف>> واندفعت إلى بيتها))([3]) وفي رواية (خويا دحمان) نقرأ: ((ها أنت تخاطبها وكأنها إنسان يعقل ويحسن الرد. أواه منك، لقد صرت تهذي كثيرا في الفترة الأخيرة. تقول لها: يتعين عليك يا سيدتي أن تعودي إلى البحر لتضطلعي بعملك على غرار ما كنت عليه في الزمن الغابر.))([4])

وإنْ وظف المؤلف الحوار في هذه الروايات فإنه لا يمهد له؛ فيجئ ملتحما بالخطاب السردي الذي لا تميزه عنه إلا طريقة الكتابة حيث تحضر المزدوجتان كلما تغير المتكلم. هذا الأسلوب الكتابي (العلامات الطباعية) تحدد المتكلم وتحيل إلى الخطاب المباشر الذي ((يتم فيه اقتباس منطوق الشخصية وأفكارها كما يفترض أن الشخصية قد كونتها.))([5]) لم يرد منه إلا نزرا يسيرا وكان مندرجا في السرد منصهرا به، ما يدل على أن السارد كان يحافظ على عدم تمييز السرد من الحوار عندما يتجاوران. ورغم حرصه على الموضوعية فيما ينقل، لكنه، وهو يعطي الكلمة لشخصياته- زاعما الحياد- يظل صوته متواجدا، فلا يخلو الحوار من بصمته. فالسارد العليم يقدم أحوال الشخصيات وهي تتلفظ بالقول بما يوضح حضوره المكثف ويبرز تدخله في أقوالها،

---

[1]- المصدر السابق، ص 37.
[2]- رواية البزاة، ص41- 43.
[3] - نفسه، ص83.
[4] - رواية خويا دحمان، ص4.
[5] - جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 61.

لذلك سرعان ما تزول الحواجز بين خطاب الشخصية وخطاب السارد، فلا يتمايز الخطابان إلا بالضمير.([1])

هذه المقاطع الحوارية القصيرة التي لا تخلو من صوت السارد وبصمته تؤكد عدم حياده فيما ينقل؛ فهو يختار من كلام الشخصية ما يبرز موقفا من القضايا، التي تعالجها الرواية وبالتالي تؤكد رغبته في رسم مشهد يدعّم أفكاره من جهة، ويضمن كيفية تواصل المسرود له مع ما يُسرد من جهة أخرى. فزعْم السارد نقل الحوار كما وقع أي على لسان الشخصية، يجعل المسرود له أقرب إلى الاقتناع بالحدث وبالمواقف المقدمة؛ لكننا ندرك من خلال الحضور المكثف للسارد أنه يتصرف في الأقوال تصرفه في الأحداث، ويظهر أن الروائي كان حريصا على اعتماد تقنيتي السرد والوصف كما لو كان يهاب أن ينفلت حبل السرد من يده إذا ما أعطى غيره من الشخصيات حق التلفظ وإبداء الرأي، ولعل اللعبة الروائية قد حتمت عليه ذلك لا سيما استعماله لضمير المخاطب، في رواية (خويا دحمان).

وفي هذا الإطار نستدعي رأي الكاتب نفسه الذي يقول في رسالة إلكترونية للباحثة مهدية ساهل مبررا قلة الحوار في رواية (طيور في الظهيرة): ((إنني لا أميل إلى التقنيات المعهودة في الكتابة الروائية العربية. أنا لست من أنصار من يضع عارضة صغيرة في بداية السطر على سبيل فتح الحوار...أي، وقال له-: وأجابته قائلة-: إلى آخر هذه التقنيات المستهلكة التي تعتمد السرد فقط دون التحليل النفسي وبناء الشخصيات وغير ذلك. الحوار عندي يندرج في صلب الرواية، أي في الجانب السردي.))([2])

وفي رواية (خويا دحمان) يعبر السارد الملتبس بالشخصية عن استيائه من الحالة التي وصل إليها بطله: ((ألا ما أتعس هذه الصناجة. لو كانت تقوى على النطق

---

[1] - محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، رواية الثمانينات بتونس، ص111.

[2]- مهدية ساهل، المتعاليات النصية في روايات مرزاق بقطاش، ص 376.

لأسمعتك كلاما كله مرارة. الناس كلهم يعلمون أن هذه الصناجة مجاهدة، أجل، مجاهدة.))([1]) ومنذ الصفحة الأولى من الرواية نقف على حالة الالتباس هذه: ((إيه يا خويا دحمان ، أنت لا تتعب من البحر أبدا.))([2]) ((هيا قل الحقيقة يا خويا دحمان، منذ متى وأنت تعمل في البحر؟ منذ تسع وأربعين سنة، أليس كذلك؟ أجل إنها تسع وأربعون سنة. ألا ما أسهل النطق بها، ولكن ما أثقلها على وجدانك كله.)) فالسارد وهو يقدم أحوال الشخصية وهي تتلفظ يجرها إلى ما يجب أن تقوله باعتباره ساردا عليما مهيمنا على حركة السرد في نصه.

وتحضر علامات الترقيم، في روايات تيار الوعي بشكل خاص وتلعب دورا في إعطاء صفة التأثير المباشر بالمونولوج الداخلي. ومن شأنها، أيضا تقديم المحتوى الذهني وتنظيم حركة الوعي، كما إن أهميتها كبيرة في إيضاح النص وتعميق فكرته لامتلاكها من الدلالات والإيحاءات ما قد يعجز المنطوق أو المكتوب عن الإفصاح عنه. لذلك، فهي تمتلك دورا في إنتاج المعنى لا يمكن التغاضي عنه أو إغفاله.

ومع ذلك نجد أن المؤلف في رواية (خويا دحمان)، التي هي رواية مونولوجية لا يهتم بتوظيف علامات الترقيم، على غرار ما فعل في الروايتين السابقتين، ولا يعيرها اعتبارا خاصا. ومن العلامات التي وظفها بكثرة في هذا الفضاء الروائي: النقطة والفاصلة الدالتان على الوقف وقد تحتوي الفقرة والمقطع السردي، أو حتى السطر، على العديد منها؛ فقد عمد المؤلف إلى استخدام جمل قصيرة يدل تسارعها وتواليها على تسارع الحدث والزمن. فالأحداث على امتداد الزمن الروائي كثيرة ومتعددة تقارب القرن ونصف القرن ما جعلها تبدو متدافعة متسارعة تحمل الزمن على التشظي والتداخل. ومن هنا ((أخذت دلالة الفاصلة والنقطة تنزاح عن معناها الحقيقي الدال على الوقف

---

[1] - رواية خويا دحمان، ص4.
[2] - المصدر السابق، ص3.

القصير أو الطويل المفضي إلى نهاية الحدث إلى استمرارية الحكي وتواصله، فهي ترفض الارتباط بحدث أو زمن معينيين.))([1])

كما حضرت في النص علامات الاستفهام بدرجة أقل، لكنها أدت، في معظمها، معاني مختلفة باستثناء معنى السؤال بغرض الإجابة. فالاستفهامات التي وردت في النص والتي يقف أمامها البطل حائرا، لا تحمل دلالة التساؤل بقدر ما تحمل دلالة التعجب والقلق والحيرة. إنه الاستفهام المفضي إلى التعجب، تعبيرا عن الوضع الذي عاشه البطل منذ طفولته. ((هل كنت على معرفة عميقة بأبيك؟...هذا بالذات ما يدفعك إلى الإحساس بأنه لا أصل لك ولا فصل..لعلك تحب أن يبتلعك البحر أنت أيضا.. ما الذي يشغلك الآن؟))([2]) ((أتذكر يوم أن نلت تلك الشهادة؟))([3]) ((وأي حجاب ينفعك أمام ما يعتمل في نفسك، أنت تحب أن تفهم ما حدث لك في هذه الحياة، ولكن طريقتك في البحث غير صحيحة وغير مجدية. المهم في الأمر هو انك حي ترزق، وعندك معالم تسترشد بها...))([4]) لقد أملى عليه السارد العليم والمهيمن ما عايشه في حياته من أوضاع صعبة ومتوترة؛ حالات من الحيرة رافقته طوال حياته، وكانت مصادرها تتنوع كلما كبر أكثر فيتنامى بذلك قلقه وحيرته.

وفي رواية (خويا دحمان) واصل الكاتب استثمار تقنية استبطان أبطاله الصغار للكشف عن ذات البطل والغوص في أغوار مكنوناته من خلال تدفق المونولوجات الداخلية التي عبرت عن صراعات كثيفة في ذات البطل ووعيه. وقد عمد من خلالها إلى الإفصاح عن حالة عدم الاستقرار التي كان البطل يعيشها في أطوار حياته المختلفة لاجترار الماضي الذي كان يضغط عليه. عن طريق تقنية الاسترجاع

---

[1] - سعاد طويل، ((تيار الوعي في رواية (خويا دحمان) لمرزاق بقطاش، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، عدد6، ص 198.

[2] - روايةخويا دحمان، ص 12.

[3] - المصدر السابق، ص 30.

[4] - نفسه، ص 16.

والتذكر، التي قامت عليها الرواية بالدرجة الأولى، إلى جانب استغلال ضمير المخاطب في السرد.

لقد تكثّف الحوار في شكل مونولوج في روايات بقطاش، وتكمن وظيفته في تقديم المحتوى النفسي والذهني للشخصيات، ووصف العمليات الداخلية التي تعيشها وتجلّى ذلك بصورة قوية في روايته الأولى، حيث نجد الطفل/البطل بالرغم من صغر سنه، دائم التفكير منشغل البال، تضطرب في نفسه أفكار كثيرة وتتنازعه آراء مختلفة. ويبدو ابتعاد المؤلف عن توظيف الحوار في هذه الأعمال واعيا، فهو لا يرى بدا من نقل أقوال قد لا تخدم السرد ولا مواقف الشخصيات.

لقد كان حضور الحوار المباشر محتشما، في روايات بقطاش ما يدعم سيطرة السارد على سرده؛ فلا يفسح المجال لغيره من السردة إلا ما ندر، ليتولوا عملية التلفظ. لذلك، تبدو أهمية السرد وحرص السارد على الحفاظ، على الحبكة القصصية وتخوفه من انفلات الأحداث منه، واضحة غير خفية. ولعل اهتمام المؤلف باللغة التي يكتب بها ومحاولته التحكم فيها وتطويعها لمثل هذه المواضيع الجديدة التي تطرقت إليها الرواية المكتوبة باللغة العربية آنذاك، جعله ينحو هذا المنحى في أعماله، فهو يبدي حرصه على السلامة اللغوية.

وعن مسألة اللغة الروائية يقول بقطاش عن روايته الأولى (طيور في الظهيرة): ((عندما كتبت روايتي...كنت مهموما باللغة في المقام الأول، وباللغة العربية أصلا، ولذلك تجنبت بقدر الإمكان استخدام الكلمات الفرنسية والكلمات الدارجة اللهم إلا بصورة نادرة.)) ويضيف قائلا: ((لم آخذ بأسباب التقنيات التي كانت مستخدمة في الرواية المصرية، أي استخدام الدارجة في الحوار. وخلاصة القول هي أنني تجنبت الوقوع في فخ المطبات اللغوية المستهلكة. اجتهدت قدر المستطاع من أجل استخدام لغة عربية

نظيفة إن صح التعبير، وما زلت على هذا الرأي في الكتابة الروائية، ذلك لأن الأدب في نظري كان وما زال قائما على اللغة.))([1])

ويعود في مناسبة أخرى إلى هذا الموضوع شارحا مفصلا: ((أنا لا أستعمل الكلمات العامية إلا إذا اقتضت الضرورة. وهي على العموم كلمات محددة وليست تعابير أو جملا. ما زلت عند موقفي حيال اللغة العربية. لو سنحت لي الفرصة لكتبت رواية باللغة التي كان يستخدمها التوحيدي وابن حزم وغيرهما من فطاحل اللغة العربية. وأنا على العموم، ودون مغالاة، قريب جدا من الاستعمالات اللغوية الكلاسيكية. لغة الرواية المستخدمة اليوم مازالت في نظري بعيدة عن الكمال.))([2])

استخدم بقطاش اللغة العربية في أعماله، وهو يرى أنها أنسب أسلوب في التعبير عن الرؤية الإنسانية والفنية التي يريد أن ينقلها إلينا، وقد اتسمت هذه اللغة بالبساطة والتلقائية المناسبة لعفوية أبطاله من الأطفال بل يمكن أن نقول بأنها لغة مطابقة، تقريبا، للغة هؤلاء في الواقع. وتكشف اللغة الموظفة عن منظور خاص للأحداث، ما أضفى عليها حيوية أغنت النزعة الدرامية فيها وأسهمت في تعميق الدلالات الفكرية والنفسية والعاطفية. وبذلك تتكامل عناصر البناء في هذه الروايات من سرد ووصف وحوار لتنهض بالأحداث، ونقلها ووصف أحوال المكان والفواعل وضروب المشاهد الحوارية القائمة بينهم. وقد اعتمدت في بنائها على تداخل السرد بالوصف والحوار وتنوع المشاهد والأحداث، وهذه الأساليب من شأنها أن تعضد الرؤية وموقع الراوي في نقل عالمه الروائي، فعالم بقطاش الروائي عالم متداخل تتكامل فيه النصوص ويفسر بعضها البعض.

---

[1] -مهدية ساهل، المتعاليات النصية في روايات مرزاق بقطاش، ملحق الرسائل الإلكترونية، الرسالة رقم 08، ص 376.
[2] - مهدية ساهل، المتعاليات النصية في روايات مرزاق بقطاش، ملحق الرسائل الإلكترونية، الرسالة رقم 09، ص 378.

خاتمة

كانت غايتُنا الرئيسية من هذه الدراسة الوقوفَ عند أهم تجليات/حضور الشخصية/الطفل في روايات مرزاق بقطاش ما تطلب الانفتاح على مستويات عدة من البحث؛ منها ما يتعلق بالمحتوى ومنها ما يتعلق بالمبنى/الخطاب الأمر الذي قادنا إلى مجموعة من النتائج نوجزها فيما يلي:

– وقفنا في التمهيد على عدم بروز مفهوم الطفولة في المجتمعات القديمة، ما يفسر إهمالَها للطفل ولهذه المرحلة المهمة والخطيرة من حياة الفرد. إلا أن ما مس الحياة الإنسانية من تطورغير النظرة إلى هذه الفئة الاجتماعية، وما رافقها من تحولات مهمة في المنظومة المعرفية الحديثة، بتأثير مجموعة من العوامل الاجتماعية والفكرية والعلمية والسياسية؛ ساعدت على بلورة المفهوم وبروزه في العصر الحديث، في الميادين المختلفة، ما لفت انتباه المفكرين والفلاسفة والأدباء إلى هذا العالم الصغير، فاعتبروا تربية الطفل وإعداده للمستقبل مسؤوليةً إنسانية، وبذلك دخل الطفل عالمَ الأدب والإبداع بأجناسه المتعددة، وأشكاله المختلفة، ومن أهم الأجناس الأدبية التي طرقت الطفولةُ أبوابَها، الروايةُ التي تزامن ظهورُها مع التطور التدريجي لهذا المفهوم.

–فالرواية (العالمية والعربية) بتوظيفها لشخصية الطفل ساعدت على بلورة صورته واغتنائها على المستوى المادي والنفسي والاجتماعي والرمزي، ومنها الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية واللغة العربية. وكان هذا الحضور وسيلة فنية عبَّر من خلالها المبدعون الجزائريون عن رؤًى مختلفةً وطرحوا قضايا عديدةً ولامسوا هواجسَ كانت تسكنهم.

وتمكن هؤلاء، من خلال تواجد الطفل والطفولة في إبداعهم، من رواية أطوار من حياتهم –عن وعي أو بغير وعي منهم– استدعاها حضورُ الطفل في هذه الأعمال الأدبية، ما جعل إشكاليةَ التصنيف التجنيسي مطروحةً عند مقاربتها، من حيث هي رواياتٌ أم أنها تندرج ضمن أشكال أخرى هي أقرب إلى السيرة الذاتية: كالسيرة الذاتية الروائية ورواية السيرة الذاتية وما يستدعيه ذلك من تباين واختلاف في وِجْهات النظر.

–حاولت بعض الروايات المكتوبة باللغة الفرنسية الوقوفَ عند براءة الطفولة وفهمِ نفسيات الأطفال والحديث بمفرداتهم وأساليبهم. ووصفت أخرى حالاتِهم النفسية وركّزت على ملامحهم الخارجية واحترمت مستوياتهم الإدراكية وقدمت من خلالهم صورةً عن المجتمع في مرحلة معينة من تاريخ البلاد ومن واقع الحياة؛ فكان الاغتراب النفسي حيث ساد الفقر والجوع والعادات والتقاليد المهيمنة على الفرد، وهي العوامل التي استغلها الروائيون في إثراء الصورة الفنية للطفل والطفولة وأغنتها خلال مرحلة تاريخية شهدت ترديا واضحا في جميع مجالات الحياة كما استحضرتها تلك الأعمال الأدبية.

–تجلت صورة الطفل في عديد الروايات المكتوبة باللغة العربية؛ فكان حضوره واضحا في أعمال الكثير من الروائيين الجزائريين منذ ظهور الرواية الناضجة في الجزائر، أي منذ سبعينيات القرن العشرين تحديدا، وأسهموا بذلك في إجلاء صورته وتوضيحها. ومن بين هؤلاء المبدعين مرزاق بقطاش، الذي خصهم بمساحةٍ مهمة في أعماله الروائية الأولى كروايتي(طيور في الظهيرة) و(البزاة) وأيضا رواية (خويا دحمان) التي استدعى فيها السارد طفولة بطله الرئيسي (دحمان).

–أبرزت هذه الروايات صورة الطفل الجسدية والنفسية والاجتماعية والثقافية وأوقفتنا دراسة المقومات الجسدية عند قلة الأوصاف المادية للشخصية/الطفل في مقابل حرص الكاتب على تعيين سنِها لا سيما في رواية (خويا دحمان) التي لعب تحديدُ السن فيها، دورا أساسيا في ترتيب وتعاقب الأحداث الكثيرة في حياة الشخصية والمرتبطة بمراحل مختلفة من تاريخ الجزائر. ومن خلال تعتيم الصورة الجسدية لشخصياته، فإن

الكاتب ينزع إلى إضفاء البعدِ الخيالي على ملامحها وتقديم لمساته الفنية الخاصة في تجسيدها، ليظهر صورةً أكثرَ واقعيةٍ للطفل/البطل كواحد من أطفال الجزائر خلال المرحلة التاريخية المسرودة. فبطولة مراد أو محمد الصغير أو دحمان/الطفل، لا تعني أنهم الوحيدون المعنيون بهذه البطولة، إنما يحيلون على ثقافة جعلتهم يحملون صفاتٍ بطوليةً، وقيمَ المجتمع الجزائري الذي تتجذر فيه هذه الصفات.

– ظهر اهتمامُ الكاتب بالبعد النفسي لشخصياته، بعرض مجموعة من الصفات المتناقضة للطفل، تظهر ميل المؤلف إلى إضفاء البعد الخيالي على أبطاله الصغار. وأوضح لنا تصويرُ المؤلف للبعدين الاجتماعي والثقافي ما كان يعيشه مجتمعُ الشخصية/الطفل من أوضاع متردية، وما كان يعانيه من فقر وجهل نتيجة الاحتلال الذي أطبق على أنفاس الجزائريين بفئاتهم المختلفة، ليؤكد من خلال المصاعب التي واجهتهم – فضلَ الإرادة والعزيمة والنبوغ الذي مكّن أبطال الروايات من الانتصار على ظروفهم والتغلب على اليأس الذي أحاط بهم، فانتصروا على ضعفهم كما انتصر وطنُهم في أعتى المواجهات التي عرَفها في تاريخه الطويل فتتكامل هذه الصور في نسج صورة تقترب من الواقع الاجتماعي ليضفي المؤلف مصداقيةً أكبر على وضع الطفل الجزائري عموما.

–كانت الشخصية/الطفل في علاقتها بمقومات الحكاية منفتحةً على عوالم متعددة لشخصيات من عالم الكبار، كما كانت لها علاقات متعددة مع عالم الصغار، وكانت أيضا منفتحةً على عالم الآخر المستعمِر. وكان عالم الكبار نافذةً لاكتساب المعرفة والقيم من خلال التجارب التي عاشتها مع (الأب–الأم– الجدة...) أما عالم الصغار فهو ملاذ الطفل في حاجته إلى الانطلاق واللهو والعبث الطفولي. وهي شخصيات ساهمت في تطور شخصيةِ الطفل ونموها. إلى جانب وجود شخصيات أخرى معادية تجسدت في جبهة المعمرين حاولت كبته والحدَّ من حريته وانطلاقه.

–احتفى الكاتب بوصف الأمكنة أكثر من اهتمامه بالوصف الجسدي لشخصياته إذ كان للأمكنة دورٌ مهمٌ في تحديد مسار الشخصية وتحقق هويتها؛ فبدا المكان المنفتحُ مساندا للشخصية في رواية (طيور في الظهيرة) منذ مفتتحها السردي، تتحرك فيه شخصيات الروايات بحرية وعفوية؛ كأماكن اللعب (الغابة، البحر، الربوة...) إلا أن هذه الأماكن المنفتحة أخذت في التقلص إلى أن أصبحت أماكن منغلقة ومحظورة في رواية (البزاة) مسايرةً واقعا جديدا محمَّلا بأحداث موسومة بالمواجهةِ مع المستعمِر باندلاع الثورة التحريرية. إن المواجهةَ مع العدو جعلت حياة الشخصيات في علاقتها بالمكان تأخذ أبعادا جديدة اتسمت بتقييد الحركة والقلق والتوتر نتيجة تضييقِ المكان الذي لم يعد يتسع إلا لعدوهم.

–وكان للمكان أثر مميز في رواية (خويا دحمان) وتركز أساسا على علاقة الشخصية الرئيسية بالمكان/البحر الذي أخذ مِساحةً كبيرة في الرواية وفي حياة البطل منذ طفولته والتحامه المبكر بالحياة. وأظهرت الرواية تعلقَ الشخصية بهذا المكان الذي لا تكاد تغادره حتى تعودَ إليه وتدافعِ عنه باستماتة كبيرة. تبدو قيمة المكان، إذن، من خلال علاقته بالشخصيات وما يصدر عنها من تعليقات أو بحلولها ضمنه وليس من خلال وصف المؤلف له فقط. كما يسهم المكان في تشييد مواقعِ الأحداث وتحديد مسار الحُبكة ورسم المنحنى الذي ترتاده الشخصياتُ وتوضيح جوانبَ من العالم الروائي لبقطاش.

– تجلت علاقة الطفل بالزمان في التداخل الذي لمسناه على مستوى البنية الزمنية في الروايات بين أزمنة متعددة: الحاضر والماضي والمستقبل، الذي جسدته تقنيتا الاسترجاع والاستباق اللتان أمدتا النصوص بالحركية والحيوية المناسبة للعالم الطفولي. فقد عبرت الأمكنة والأزمنة على هوية الذات المسرودة ، وبذلك ينفتح الخطاب على الواقع تارة، ويحضر الخيال تارة أخرى، ما جعل عديدَ الدارسين يميلون إلى اعتبارها نصوصا يتقارب فيها الروائي بالسيري.

– سمحت لنا مقاربةُ العناصر المؤلفةِ للخطاب من استخلاص بعض النتائج منها: أن السرد في هذه الروايات كان متوازنا من حيث الأشكالُ السردية الموظفة فيه، إذ هيمن ضميرِ الغائب في روايتي (طيور في الظهيرة) و(البزاة) والرؤيةُ من خلف والتقديمُ غير المباشر من قبل سارد عليم تبنى آراء ومواقف الشخصية. فهو من ينتج الموقف ويعلق على الأحداث ويمرر قناعاته. في حين سيطر ضمير المخاطِب على رواية (خويا دحمان) إلا أن ذلك لم يمنع تدخلَ الراوي العليم وإمساكَه ببناء عالمها الروائي. كانت لغة هذه الروايات بسيطة وسهلة تميزت بشاعرية واضحة في رواية (طيور في الظهيرة) من خلال تكثيف الوصف للمكان الطبيعي وحركة الشخصيات الطفولية ضمنه فتجاوز الوصف وظيفة التزيين ليصبح دالا وناطقا بالمعنى. كما لاحظنا أن حضور الحوار في هذه الروايات كان حضورا محتشَما إذ تداخل مع السرد دون أن يستقل بمشاهد خاصة يدع فيها السارد حرية القول لشخصياته إلا ما ندر؛ فالسارد يتصرف في الأقوال تصرفَه في الأحداث.

إن عملية الخلق الأدبي من خلال توظيف شخصية الطفل يمكن أن تسهم في تحديث العالم السردي بلغة فنية أصيلة. ومثل هذا الأدب الخلاق المتجدد يقدم للقارئ عالما يختلط فيه الواقع بالخيال كما يجعل منه نصوصا تقبل وجوها عدة من الدراسة والتحليل فتنفتح على آفاق أخرى من البحث والدراسة.

لقد بذلت في هذا العمل المتواضع ما استطعت لمقاربة صورة الطفل وإبراز مدى حضورها وتجلياتها المتعددة في الرواية الجزائرية عموما، وروايات بقطاش على وجه الخصوص، والكشف عن أبعاد هذه الصورة ودلالاتها الإنسانية والفنية (في علاقتها بالوهمي والواقعي) وإنني لا أزعم بأنني قد أحطت بهذا الموضوع الغني بإيحاءاته ودلالاته، لكنني جهدت في أن أضع لبنة في سياق دراسته. فكما أن الطفولة معين لا ينضُب بالنسبة للمبدع فهي كذلك بالنسبة للدارس والباحث.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر: الروايات:

– بقطاش (مرزاق): طيور في الظهيرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

–البزاة، الجزء الثاني من رواية (طيور في الظهيرة) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983.

–خويا دحمان، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

المراجع باللغة العربية:

– إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء،1992.

-المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت: 1998.

– ابن خلدون (عبد الرحمن) بن محمد، المقدمة، (د.ط) دار العودة، بيروت، (د.ت)

– أديب بامية (عايدة)، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925–1967، تر: محمد صقر، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: 1982.

-إسماعيل (عزالدين)، التفسير النفسي للأدب، (د.ط) دار العودة- دار الثقافة، بيروت: (د.ت)
-الأعرج (واسيني)، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 1985.
-الباردي (محمد)، عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مركز الرواية العربية للنشر والتوزيع، تونس، 2008.
- في نظرية الرواية، (د.ط) مجموعة سراس للنشر، تونس 1996.
- بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي الفضاء- الزمن- الشخصية، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2009.
-بقطاش (مرزاق)، الكتابة قفزة في الظلام، (د.ط) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1986.
- بلعلى (آمنة)، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، (د.ط) الأمل للطبعة والنشر، تيزي وزو، 2011.
- بن مهني (قاسم)، أدب الطفل والترغيب في مطالعته، ط1، دار العلماء، تونس 2010.
-بنيس (محمد) الشعر العربي الحديث: بنيته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ط2ن دار توبقال، الدار البيضاء: 2001.
- بوعيطة (سعيد)، بلكودري نور الدين داني محمد، أسئلة الرواية المغربية، قراءات في أعمال الروائي مصطفى لغتيري، ط1، دمشق، 2013.
- بويجرة (محمد بشير)، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983)، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت).

– الجبوري (يحي)، الجاهلية مقدمة في الحياة العربية لدراسة الأدب الجاهلي، (د.ط) مطبعة المعارف، 1967.
– جعفر عبد الرزاق، أدب الأطفال، (د.ط) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 1979.
– حجازي (مصطفى) مع مجموعة من الاختصاصيين، ثقافة الطفل العربي بين التغريب والأصالة، ط1، سلسلة ثقافتنا القومية، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، 1990
– الحديدي (علي)، الأدب وبناء الإنسان، منشورات الجامعة الليبية، 1973.
– حدية (مصطفى)، الطفولة والشباب في المجتمع المغربي، (د.ط)، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، 1991
–حسين (طه)،الأيام، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1974
– الخليفي (نزيهة)، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة،ط1، سلسلة إضاءات، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012.
– دراج (فيصل)، نظرية الرواية والرواية العربية، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002.
– دوغان (أحمد)، شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، (د.ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989
– ديب (محمد)، الدار الكبيرة، تر: فارس غصوب، منشورات Anep وSeuil، سلسلة التراث، الجزائر:2007.
– الراغب الأصفهاني (أبو القاسم)، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط محمد سيد الكيلاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت.
– الركيبي (عبد الله) تطور النثر الجزائري الحديث (1974/1830) الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس 1978.

– القصة الجزائرية القصيرة، ط3، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، 1977.
– زايد (عبد الصمد)، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس، 2003.
– سعد الله (أبو القاسم)، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط2، دار الآداب، 1977.
– السقا (محسن)، دراسات في الأقصوصة والمقامات، ط1، مكتبة قرطاج، صفاقس، 2008.
– سلمان (نور)، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.
– الشاوي (عبد القادر)، الكتابة والوجود السيرة الذاتية في المغرب،(د. ط)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.
– شبشوب (أحمد)، علوم التربية، (د.ط) الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، 1991.
– شطاح (عبد الله)، نرجسية بلا ضفاف، التخييل الذاتي في أدب واسيني لعرج، ط1، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، 2012.
– الشماس (عيسى)، القصة الطفلية في سورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996.
– الشوكاني (محمد) بن علي بن محمد، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية في علم التفسير، (د.ط) دار الفكر، (د.ت)
– طه بدر (عبد المحسن)، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870–1938)، ط3، دار المعارف،القاهرة:1976.
– العالم (محمود أمين) وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية– اللاذقية، 1986.
–عبيد (علي)، المروي له في الرواية العربية، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس: 2010.

- عشراتي (سليمان)، الخطاب القرآني: مقاربة توصيفية لجماليات السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: 1998.
- عكروشي (سليمة)، صورة الطفولة في الشعر العربي المعاصر، (د.ط) دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.
- العلوي (هشام)، الجسد والمعنى قراءات في السيرة الروائية المغربية، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2006.
-العمامي (محمد نجيب)، الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء، ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس، 2010.

- عوف (فيصل)، الذات في رواية إبراهيم الكوني "السحرة" ج1: ملامح واختيارات، ط1، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، تونس:2012
- عويس (عفاف) ثقافة الطفل بين الواقع والطموحات، مكتبة الزهراء، القاهرة: 1992.
- العيد (يمنى)، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ط1، دار الآداب، 1998.
-تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط2، دار الفارابي، بيروت: 1999.
- فرشوخ (أحمد)، الطفولة والخطاب، صورة الطفل في القصة المغربية القصيرة، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1995.
- فوزي (منير)، صورة الطفل في الرواية المصرية، مكتبة لبنان ناشرون والشركة العالمية للنشر لونجمان، ط1، القاهرة، 1997
- قاسم (سيزا)، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط2، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
- القاضي (محمد)، الرواية والتاريخ، دراسة في تخييل المرجعي، ط1، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008.

-تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، ط1، دار الجنوب، تونس: 1997.
- قسومة (الصادق)، طرائق تحليل القصة، (د.ط)، دار الجنوب للنش، تونس:2000.
- لحمداني (حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 1993.
-في التنظير والممارسة، دراسات في الرواية المغربية، ط1، عيون المقالات، الدار البيضاء: 1986.
- القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء:2003.
-لنقر (حورية)، الطفل في حنة لمحمد الباردي، ط1، ضحى للنشر، تونس: 2013.
- المبخوت (شكري)، سيرة الغائب سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، (د.ط) دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.
- مجموعة من المؤلفين، صورة المرأة في الرواية العربية، ط1، دار سحر للنشر، تونس 2005.
- مجموعة من المؤلفين، ندوة الاتجاهات الجديدة في ثقافة الأطفال، النادي الثقافي العربي، بيروت 1978.
- مجموعة من المؤلفين، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1986.
- مجموعة من المؤلفين، تقنيات الكتابة في فن القصة والرواية، تر: رعد عبد الجليل جواد، ط3، دار الحوار للنشر والطباعة والتوزيع، سورية- اللاذقية، 2011.
- مجموعة من المؤلفين، الطفل والتراث، ط1، فعاليات ندوة مغاربية، المنستير 25-26- أفريل 1992، دار سحر للنشر، 1993.
- محفوظ (عبد اللطيف)، وظيفة الوصف في الرواية، ط3، منشورات سرود، الدار البيضاء:2009.

– محمد خضر (سعاد)، الأدب الجزائري المعاصر دراسة أدبية نقدية، (د.ط) منشورات المكتبة العصرية، بيروت: 1967.
– مرتاض (عبد المالك)، القصة الجزائرية المعاصرة، (د.ط) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990.
–في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران: (دت).
–المرزوقي (سمير) وشاكر (جميل)، مدخل إلى نظرية القصة الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980
– مصايف (محمد)، النثر الجزائري الحديث، (د.ط) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
– المقالح (عبد العزيز)، الوجه الضائع دراسات عن الأدب والطفل العربي، ط1، دار المسيرة، بيروت،1985.
– معتصم (محمد)، خطاب الذات في الأدب العربي، ط1، منشورات دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، 2007.
– بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، ط1، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر: 2010.
– منور (أحمد)، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
- نجمي (حسن)، شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، 2000.
– هلال (محمد غنيمي) الأدب المقارن، ط5، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت: (د.ت).
– النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت (د.ت)
–الهيتي (هادي نعمان)، ثقافة الأطفال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988.

–يقطين (سعيد)، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.
– قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 1997.
–انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 2006.

المراجع المترجمة:

–إسكاربيت (دونيز)، أدب الطفولة والشباب، تر: نجيب غزاوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1988
– بتزنر، الطفل ودراسة الأدب في المدرسة الإبتدائية، تر: ماهر كامل، (د.ط) مكتبة النهضة المصرية، (د.ت)
– تودوروف (تزفتيان) نقد النقد، تر: سامي سويدان، ط1، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت:1986.
–الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء:1990.
–جنيت (جيرار)، عودة إلى خطاب الحكاية، تر:محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000
–ديتش (ديفد) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم،(د.ط)، دار صادر، بيروت: 1967
–ريكاردو (جان) قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، (د.ط) منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق:1977.

– غولدمان (لوسيان) وآخرون، الرواية والواقع (مداخلات قدمت في ندوة حول موضوع: الرواية الجديدة والواقع) بروكسيل في مستهل ستينيات القرن العشرين)، تر: رشيد بن جدو، ط1، الدار البيضاء، 1988–

–فرويد (سيجموند)، الأحلام، تر: مصطفى غالب،ط2، دار مكتبة الهلال، مصر، 1989.

– لوبوك (بيرسي)، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد،1981

– لوجون (فيليب)، السيرة الذاتية والميثاق الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

– لوكاش (جورج)، معنى الواقعية المعاصرة، تر: أمين العيوطي، (د.ط) دار المعارف،القاهرة: 1971.

– هامون (فيليب)، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: بنكراد سعيد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذفية، 2013

– و.د.وول، التربية البناءة للأطفال، تر:عبد العزيز الشتاوي ومحمد عادل الأحمر، مراجعة: عبد المجيد عطية، (د.ط)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس1987.

الأطروحات:

–آيت موهوب (محمد)، الرواية السير ذاتية في الأدب العربي الحديث، بحث لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والآداب العربية، إشراف محمد القاضي، جامعة منوبة، 2006–2007

– بن جدو (موسى)، الشخصية الدينية في الرواية العربية الجزائرية، رواية "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش و"ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة دكتوراه العلوم، جامعة الجزائر، السنة الجامعية2011–2012.

–ساهل (مهدية) المتعاليات النصية في روايات مرزاق بقطاش، أطروحة دكتوراه العلوم، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 2009–2010.

– عكروشي (سليمة)، صورة الطفولة في الشعر العربي القديم أطروحة دكتوراه العلوم، جامعة الجزائر2، السنة الجامعية 2012 –2013.

–محجوب (علي)، بنية الشخصية وعلاقتها بالمكان الروائي في رواية "خويا دحمان" لمرزاق بقطاش، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، السنة الجامعية، 2002–2003.

– ناجي (مريم)، الطفل في الحكاية الشعبية الخرافية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، 2008

–ناهلية (مسعود) المكونات السردية في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج 1990–2000، أطروحة دكتوراه مخطوطة، جامعة الجزائر2، قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية 2013–2014.

- Athmani Noua, l'aspect de l'enfance dans la littérature algérienne d'expression française, étude de cas ((le fils du pauvre)) de Mouloud Feraoun, mémoire présenté pour l'obtention du diplôme de Magister, faculté des lettres et sciences humaines, département de français, université Hadj Lakhdar, Batna,2006/2007 .

المقالات في المجلات:

– ب.(محمد) ((الأطفال أيضا كانوا حطبا للثورة)) جريدة الخبر اليومية، 2005/11/24.

– بن زايد العزيزي روكس، ((الطفل في الأدب العربي))، مؤتمر الأدباء العرب العاشر ومهرجان الشعر الثاني عشر، بحوث ومقالات وقصائد، (د.ط) ج2، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر (د.ت)

– بن الشيخ (عبد القادر)، ((مدخل لدراسة الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني الموجه للطفل))، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، السنة الحادية عشرة، ع 21، سبتمبر 1991.

–بوجملين (مصطفى) فلسفة الأنا والآخر في رواية حلم على الضفاف لحسيبة موساوي حوارية أم تدافعية؟ مجلة اللغة العربية وآدابها، ع 4، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة، 2014.

– بوزيدي (نعيمة)، ((صورة الآخر في الرواية الجزائرية رواية (طيور في الظهيرة) لمرزاق بقطاش أنموذجا))، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع4، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة، 2014.

– جودي (ليلى)، ((سلطة المثاقفة في الرواية الجزائرية ودورها في توطيد أواصر الإبداع المغاربي نماذج روائية))، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع 4، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة، 2014.

–حرز الله (خليفة) ((دور التراث في تثبيت الهوية عند الطفل في اللوح المحفوظ)) الطفل والتراث، دار سحر للنشر، 1993.

– خدة نجاة، ((من الرواية المنفتحة إلى الرواية المنطوية الفترة الثانية من إنتاج محمد ديب الروائي)) تر: عبد العزيز بوباكير، مجلة الرواية، ع 1، جانفي، 1990.

–ساهل (مهدية)، (دراسة الشخصية الروائية عند مرزاق بقطاش بتوظيف المقياس النوعي لفليب هامون)، مجلة الباحث، إصدار المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة،ع 6، جوان 2012.

–سليمان (نبيل)، (الواقع، التخييل، الأدلجة في الرواية العربية الحديثة)، محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية:1986.

– الشارني (عمر)، ((الطفل في نظر الغزالي)، الطفل والتراث، دار سحر للنشر، 1993.
– شرودر.ز. (موريس)، ((الرواية بوصفها نوعا))، تر: مصطفى سواق، مجلة الرواية، السنة الأولى، ع1، جانفي1990
–شنوفي (محمد)، النظرة الإبداعية في (حداد النوارس البيضاء) لمصطفى فاسي، مجلة التبيين، مجلة ثقافية فكرية تصدر عن جمعية الجاحظية، ع20،2012.
– عن الطفولة وأدب الأطفال، إشكالية المصطلح وتحولات النظرة، كتاب أدب الطفل واقعه وإشكالاته وآفاقه. فعاليات الملتقى الوطني لأدب الأطفال بجامعة المدية، منشورا مديرية الثقافة لولاية المدية،2009.
–طالب (محمد)، مالك حداد قي رائعته"سأهبك غزالة"، مجلة الثقافة، ع9، وزارة الثقافة، يناير 2007.
– طويل (سعاد)، تيار الوعي في رواية (خويا دحمان) لمرزاق بقطاش مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع 5، 2009.
–فاسي (مصطفى)، القصة الجزائرية القصيرة، مجلة الثقافة الجزائرية، ع18، نوفمبر، 2008.
– فيلالي (عبد السلام)، النظام التراجيدي في أعمال محمد ديب الروائية نموذج من يذكر البحر؟ مجلة الثقافة، ع9، وزارة الثقافة، يناير 2007.
– مختار (آمال)، صورة المرأة في رواية (النعنع البري) لأنيسة عبود، صورة المرأة في الرواية العربية، مجموعة من المؤلفين، ط1، دار سحر للنشر، تونس: 2005.
–المطوي (محمد العروسي)، ((الطفل في الأدب العربي))، مجلة الثقافة، وزارة الإعلام والثقافة، السنة الخامسة، ع 27 جوان/ جويلية، الجزائر 1975.
– منور (أحمد)، رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري المعاصر، "ابن الفقير" نموذجا، مجلة المساءلة، مجلة اتحاد الكتاب الجزائريين، ع 1، 1991.

– نشابة (فاني)، (بعض آثار الحرب على أطفال لبنان) صبيحة فارس وآخرون، الاتجاهات الجديدة في ثقافة الطفل، (د.ط)، النادي الثقافي العربي، بيروت: 1978.

المعاجم:

–ابن منظور،(مجد الدين) بن مكرم، لسان العرب، أعاد بناءه يوسف خياط، (د.ط) دار لسان العرب، بيروت: (د.ت).

–جبور(عبد النور) المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت: 1979

– جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات) تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريرى، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

– فتحي (إبراهيم) معجم المصطلحات الأدبية، ط1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس،1986.

– مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس 2010

– مصطفى (إبراهيم)، وآخرون، المعجم الوسيط، إشراف عبد السلام هارون، ط1، ج1، مجمع اللغة العربية، المكتبة العلمية، طهران (د.ت).

المواقع الإلكترونية:

– أمعضشو (فريد)، التقارب بين الروائي والسيرذاتي في الأدب المغربي، الموقع الإلكتروني: https://groups.google.com/forum/

–بعلي حفناوي، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية،www.alsakher.com

-بولعواد ساعد، الرواية والذاكرة الوطنية حوار الأدب والتاريخن قراءة في نماذج روائية،saadbouloued.blogspot.com

-جاوت (نوال)، الأديب مرزاق بقطاش للمساء: الكتابة جزء من العبادة والترجمة عندي عشق وهوى، جريدة المساء:2012/11/7،/www.djazairess.com.

-جلطي (ربيعة)، فلسفة المكان الروائي الرواية المغاربية نموذجا، الموقع الإلكتروني https://groups.google.com/forum/

-حمداوي(جميل)،صورة العناوين في الرواية العربية، www.arabrenewal.info

- رضوان (رشدي) حوار مع مرزاق بقطاش، www.startimes.com

- الشتيوي (عواطف علي)، الاتجاهات نحو الأطفال المعاقين، الموقع الإلكتروني: paralympic.ly/childd.htm

-فلوح (نزار) البحث عن اليقين المراوغ في قصص يوسف إدريس، www.startimes.com

-القباج (محمد مصطفى) الطفل المغربي وأساليب التنشئة الاجتماعية بين الحداثة والتقليد،www.philomartilarabblogs

- عمايرة (منصور)، فضاء الأمكنة في رواية" طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش،www.djazairess.com.

-مناع (هشام)،((حقوق الطفل في الثقافة العربية والإسلامية))،-www.ao academy.org.

-مومن (سعد) الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية (1920-1945) www.aswateshamel.com

-Bouchard Odile, Le personnage de l'enfant dans la narrative hispano-américaine,www.redalyc.org

- Tebbani lynda Nawel , L'enfance dans la littérature algérienne et le cinéma algérien,https://www.adeas.fr

-L'enfant personnage et sujet, www.universalis.fr.

المراجع باللغة الفرنسية:

-Bethlenfalvay Marina Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle, librairie Droz, Genève,1979.

-Bonn Charles, La littérature algérienne de langue française et ses lectures, Imaginaire et Discours d'idées, éditions NAAMAN, Ottawa,1974.

-Déjeux Jean, La littérature maghrébine d'expression française, conférences données au Centre Cultuel français, Alger fascicules ,1970.

- Déjeux Jean, Situation de la littérature Maghrébine de langue française, Approche historique-Approche critique- Bibliographie méthodique des œuvres maghrébines de fiction1920/1978, office des publications universitaires, Alger1982.

-Déom Laurent et Tilleul Jean Louis, Le Héros dans les productions littéraires pour la jeunesse l'Harmattan, Paris, 2010

-Dib Mohamed, La grande maison, collections Méditerranée aux éditions du Seuil, Paris, 1952.

-Djebar Assia, Les enfants du nouveau monde, éditions points, Paris, 2012.

-Le Boucher Dominique, Terre-Inter-Dite, Dix écrivains algériens parlent de l'enfance, éditions chèvrefeuille étoilée, barzakh, France- Alger 2001.

-L'enfance romanesque, actes du colloque organisé le 10 et 11 avril 1998, Tunis,2000.

-Merad Ghani, La littérature algérienne d'expression française, Approche socio culturelle, éditions Pierre Jean Oswald, Paris,1976.

-Mohammedi-Tabti bouba, la société algérienne avant l'indépendance dans la littérature, lecture de quelques romans, office des publications universitaires, Alger.

-Prince Nathalie, La littérature de jeunesse, pour une théorie littéraire, collection U lettres, Armand colin, Paris 2010.

-Salha Habib, Poétique maghrébine et intertextualité, publication de la faculté des lettres de la Manouba, Tunis,1992.

Résumé

Longtemps ignoré, jugé trop insignifiant pour figurer comme personnage littéraire, l'enfant est exclu de la littérature. Ce n'est qu'au XIXème siècle qu'il fit son entrée tardive mais d'autant plus éclatante dans la littérature humaine. Depuis l'enfant et le thème de l'enfance tiennent une place importante témoignant ainsi, de l'intérêt général que portent les écrivains, désormais à ce personnage qui est devenu une réalité, un être auquel on a pu reconnaitre une existence propre, riche de symboles.

Il est donc évident que le thème de l'enfance suscite chez les écrivains algériens un intérêt particulier d'où cette recherche qui s'intéresse à la représentation de l'enfant dans le roman algérien
et dans les œuvres romanesques de Merzak Baktache en particulier, d'où le titre ((L'enfant dans le roman algérien étude de cas : les romans de Merzak Baktache)) Il nous est paru intéressant d'aborder ce thème en nous penchant sur les romans de cet écrivain où, l'aspect de l'enfance est présente et se manifeste surtout dans ses premières œuvres paru lors de la deuxième moitié du XXè siècle (1975) (1983) et le début de ce millénaire (2000)

(طيور في الظهيرة) و(البزاة) ورواية (خويا دحمان).

Dans cette étude nous avons tenté de répondre à une question primordiale : comment expliquer ce recours à l'enfance chez l'écrivain algérien, et comment est construite cette image de l'enfant devenu une véritable source d'inspiration dans l'œuvre littéraire. Pour atteindre cet

objectif nous avons essayé de repérer l'aspect de l'enfant dans le roman algérien de langue arabe mais aussi d'expression française, de dégager les différentes images reflétées par cette présence, déceler cet aspect dans les romans de Merzak Baktache, en particulier, repérer les différentes composantes, enfin les analyser.

Pour atteindre ces objectifs nous avons eu recours à une certaine méthodologie. La méthode descriptive étant la plus adéquate .Elle nous a permis de cerner l'aspect théorique de notre recherche ; et comme celle-ci s'appuie à un aspect analytique la description ne peut se suffire à elle-même. Elle fait appel à l'analyse pour consolider la démarche qui se base sur la description.

Notre recherche se compose d'une introduction et de quatre parties. Nous avons essayé de définir en introduction la naissance historique et littéraire du concept d'enfance, son éclosion et son développement progressif. L'enfance étant une découverte du XXème siècle va devenir une réalité qui s'impose en nombre et que la société doit traiter d'urgence de là sa pénétration dans l'univers de la littérature.

Dans la première partie nous avons survolé le thème de l'enfant dans le roman algérien de langue française en y repérant l'image de l'enfant à travers un échantillon de romans où, il acquiert une dimension réelle et symbolique. Il est utilisé métaphoriquement pour dépeindre une société en pleine crise lors de la colonisation. La production littéraire concernant cette période, est à ce titre, remarquable par la densité de son témoignage. L'enfance racontée dans ces romans tresse une relation étroite entre chaque aspect et chaque composante d'une enfance algérienne et le vécu durant la période coloniale. Ce regard sur l'enfance a permis de déceler une existence algérienne accablée par la misère et les conditions de vie pénibles, les traditions et les croyances sociales ancrées d'une société vivant dans un espace colonial oppressif.

Dans la deuxième partie nous nous penchons sur la présence de l'image de l'enfant dans le roman algérien de langue arabe, en particulier les trois œuvres romanesques de Baktache cité ci-dessus ; Nous nous sommes intéressé aux portraits physiques, psychologiques sociaux et enfin culturels que reflète le personnage de l'enfant dans ces œuvres. Nous avons constaté que la description physique était très limité de, l'écrivain ne s'intéresse au corps de l'enfant que par certains détails d'où l'on peut comprendre qu'il s'agit d'enfants ; par contre l'mage psychologique est plus complexe et plus riche mais aussi sur le rôle héroïque de l'enfant présent dans cette littérature pour l'exaltation des valeurs patriotiques et familiales.

Nous consacrons la troisième partie à l'étude de l'univers de l'enfant, et ses composants tel que sa relation avec le monde des adultes dont : (le père la mère, la grand-mère, la sœur) d'une part, le monde des enfants (les amis d'enfance) d'autre part, ainsi que sa relation avec l'espace où il déambule (lieux ouverts :(la forêt, la mer, la rue, la cité, la cimetière…) (lieux fermés : la maison et sa terrasse, l'école…) L'analyse démontre que ces lieux sont représentés souvent en concorde avec le personnage de l'enfant. Il arrive, cependant qu'ils soient en contradiction. Aussi ces œuvres montrent la relation enfant/temps.

La quatrième partie développe sur le plan de l'écriture le rôle capital de l'enfant dans le discours en opposant les stratégies argumentatives d'une littérature classique pour laquelle l'enfant n'est qu'objet du discours à une littérature plus moderne où l'enfant sujet du discours devient une arme ironique permettant de condamner de façon indirecte et subtile les injustices sociales. On passe alors d'un univers de l'enfance peint au travers d'un regard adulte à la description de l'univers des adultes grâce au regard enfantin.

فهرس الموضوعات

مقدمة:.....6

مدخل: تحولات النظرة إلى الطفولة.....14

1-تمهيد.....15

2-واقع الطفولة في المجتمعات القديمة..... 21

3-واقع الطفولة في المجتمعات الحديثة 34

الفصل الأول: الطفل في الرواية الجزائرية.....43

1-الطفل والرواية.....44

1-1-ماهية الطفل.....44

1-2-ماهية الرواية.....47

1-3-الطفل في الرواية.....54

2-الطفل في الرواية الجزائرية 64

تمهيد.....64

2-1-مرحلة النشأة.....69

2-2- مرحلة النضج والتشكّل.....71

2-3-الرواية الجزائرية باللغة العربية.....76

2-4-الطفل في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية.....81

الفصل الثاني: الطفل في روايات مرزاق بقطاش.....108

1-الطفل في الرواية المكتوبة بالعربية.....109

2-الطفل في روايات مرزاق بقطاش.....115

3-حضور الطفل على مستوى المضامين.....142

1- البعد الجسدي.....145

2- البعد النفسي.....166

3- البعد الاجتماعي.....179

4- البعد الثقافي.....193

5- من الطفل إلى الرمز.....198

5-1-توظيف الطفل باعتباره رمزا سياسيا....202

5-2- الطفل باعتباره رمزا اجتماعيا وثقافيا..204

5-2-1-الطفل/الحلم.....208

الفصل الثالث: علاقة الطفل بمقومات الحكاية 217

تمهيد.....219

1-علاقة الشخصية الرئيسية/الطفل ببقية الشخصيات.....221

1-1-علاقة الطفل بعالم الكبار.....223

1-1-1-الطفل- الأب.....223

1-1-2-الطفل- الأم.....233

3-2-الطفل- الجدة.....239

4-2-الطفل- الأخت.....243
1-2- علاقة الطفل بعالم الصغار.....245
1-2-1-الطفل- الطفل محمد الصغير.....246
1-2-2-الطفل- الطفلة فتيحة.....248
1-2-3-الطفل- الطفل أحمد.....250
1-3-علاقة الطفل بالآخر.....251
1-3-1-الطفل- الطفل جوزي.....255
1-3-2-الطفل -جبهةالمعمرين.....256
1-3-3-الطفل- جبهة العساكر.....261
2-علاقة الطفل بالمكان.....262
2-1-المكان المنفتح.....267
2-1-1-الغابة.....268
2-1-2-الحيّ.....271
2-1-3-الشارع.....275
2-1-4-البحر.....277
2-1-5-المقبرة.....282

2-2-المكان المنغلق.....285
2-2-1-البيت/السطح.....285
2-2-2-المدرسة.....295
2-2-3-الفضاء العام للمدينة.....297
3-علاقة الطفل بالزمان.....307
3-1-مفهوم الزمن.....310

3-1-1-الزمن: لغة.....311
3-1-2-الزمن: اصطلاحا.....311
3-2-بنية الزمن في روايات بقطاش.....315

الفصل الرابع:علاقة الشخصية/الطفل بمقومات الخطاب....324

تمهيد 325
1-السرد.....327
2-السارد.....329
3-المسرود له.....331
4-أنماط الرؤية السردية.....333
1-أشكال السرد في روايات بقطاش.....333
1-1-السرد بضمير الغائب.....336
1-2-السرد بضمير المخاطب.....345
2-الوصف.....352
2-1- وظيفة الوصف.....354
3- الحوار.....358

خاتمة.....369

قائمة المصادر والمراجع.....375