جامعة الجزائر 02 –أبو القاسم سعد اللّه–

كليّة اللّغة العربيّة وآدابها واللّغات الشّرقيّة

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه الطّور الثّالث (ل.م.د)

تخصص: النّقد الحديث والمعاصر

ثَقافة السَّرد في خِطاب جِيلالي خلَّاص الرِّوائيّ

–دراسة سيميو–ثقافيّة–

Narrative culture in Djillali Khallas's novelist's speech semio-cultural study

إعداد الطّالبة: إشراف الأستاذ الدّكتور:

– فلة شُوط – علي ملاحي

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللّقب	الرّتبة العلميّة	المؤسّسة الأصليّة	الصِّفة
أ.د رشيد كوراد	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 02	رئيسًا
أ.د علي ملاحي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الجزائر 02	مشرفًا ومقرّرًا
أ.د انشراح سعدي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الجزائر 02	عضوا مناقشا
أ.محمد بن جيدل	أستاذ محاضر	جامعة الجزائر 02	عضوا مناقشا
أ.د سليم حيولة	أستاذ التّعليم العالي	جامعة المدية 02	عضوا مناقشا
أ.د إسماعيل زغودة	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الشّلف 02	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة: 2023/2022.

UNIVERSITY OF ALGIERS 02

ABU AL-QASIM SAADALLAH

College of Arabic Language, literature and Oriental Languages

Department of Arabic Language and Literature

Doctoral dissertation

Specialization in modern and contemporary criticism

Narrative culture in Djillali Khallas's novelist's speech semio-cultural study

Done by : **Supervised by Dr :**

Fella chott **Ali Mellahi**

Members of the discussion committee :

Name and surname	Scientific rank	Original institution	Adjective
Dr. Rachid korad	PROFESSOR	Algiers 02	President
Dr. Ali Mellahi	PROFESSOR	Algiers 02	Supervisor
Dr. Inchirah Saadi	PROFESSOR	Algiers 02	A member
Dr. Ben djiddel	PROFESSOR	Algiers 02	A member
Dr. Salim Haoula	PROFESSOR	Chlef 02	A member
Dr. Ismail Zerouda	PROFESSOR	Medea 02	A member

Academic year : 2022/2023.

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

يسعدني أنّ أتقدّم بجزيل الشّكر والتّقدير إلى أستاذي المشرف:

الأستاذ الدّكتور علي ملاحي الموجّه والمرشد الّذي أضاء لي مسالك

هذا الموضوع ولم يبخل عليّ بِنصائحه وتوجيهاته العلميّة وإرشاداته

النّقديّة السّديدة.

ومن خلاله أوجّه شكري إلى كلّ من ساعدني من قريب أو من بعيد.

الإهداء

إلى من لا تزال ذكراه بقلبي خالدة، وصورته بعيني ماثلة....

إليك كثيرًا، والدي العزيز " حميد " علّك تجد هناك، من يقرأ لك ثمرة هذا العمل المتواضع، أحتسبه عند الله صدقة جارية على روحك الطاهرة... رحمك الله وأسكنك فسيح جنانه...

إلى الوالدة الّتي ربتني وحَمتني، وأغدقت عليّ بحنانها .. إليك ماما " حفيظة "، وإلى الأمّ الّتي حملتني وأنجبتني ودعَمتني منذ الصغر، وبِدعواتها حمتني لتكون نِبراسًا يُضيء دربي...إليك أمي " نصيرة ".... أطال الله في عمركما وحفظكما لي.

إلى الذّي يترقّب تخرّجي وتفوّقي فخرًا بي...إليك أخي جيلالي حفظك الله.

إلى أختيّ أمينة وسعاد اللّتين كانتا لي نِعم السّند وأغدقتا عليّ بحنانهما

وإلى خالتي فاطمة ووهيبة وعائلتها بكلّ المحبّة.

إلى زوجة أستاذي المشرف وعائلته الكريمة.

إلى كلّ الذين يذكرهم قلبي ولم يذكرهم لساني.

مقدّمة

شكّلت بؤرة السّرد في الإبداع الأدبيّ الجزائريّ نسقًا مهمًّا في الكتابة الفنّية النّثريّة في السّنوات الأخيرة، ممّا جعل الرّواية خطابًا مفتوحًا على مختلف التّأويلات، ورافدًا كبيرًا في حركية الإنتاج الأدبيّ الجزائريّ، الّذي عرفت فيه السّاحة النّقديّة أسماء روائيّة عديدة، أثارت اهتمام الدّارسين ودفعت الباحثين إلى معالجة نصوصها السّرديّة في ضوء الإجراءات المنهجية المتنوعة، بهدف اكتشاف ما فيها من كفاءة وملكة وطرح وتمثّل.

لقد انفتحت الرّواية الجزائريّة على تحوّلات جذريّة في مستوياتها التّقنيّة والتّعبيريّة والدّلاليّة والاجتماعيّة والتّاريخيّة والفكريّة، الّتي جعلتها تنفتح على هموم ومعاناة الشّعب الجزائريّ وقضاياه السّياسيّة الشّائكة والمتراوحة بين القبول والرّفض، حيث حاولت الإلمام بصدى آلامه وأوجاعه المتولّدة عن روح كلّ فرد، يعيش الصّمت في مجتمعٍ اعتاد فوضى الأفكار والمعتقدات. وقد كان الاهتمام بمشاكل المجتمع وصرخاته والانشغال بحيثياته البسيطة بحثًا عن الرّاحة والاستقرار، مطلبًا أساسيًّا وضروريًّا في عملية التّلقي.

يؤدّي المتلقّي دور المتفتّح والمثقّف والعالِم بتفاصيل النّصوص السّرديّة، الأمر الّذي يدفع به إلى ولوج مركز هذه التّوظيفات الدّلاليّة والثّقافيّة، قصد تقريب صورة الخطاب الرّوائيّ أكثر من الفنون الأدبيّة الأخرى إلى ذهن القارئ ونواة المجتمع، بحثًا عن إمكانية مطابقة هذا الأدب للواقع في أبهى صُوَرِه الفنيّة. إذ استطاعت الرّواية الإلمام بجملة الانشغالات السّياسيّة والثّقافيّة والحضاريّة والإيديولوجيّة والاقتصاديّة للفرد الجزائريّ. ما مكّن الرّوائيّ في حدّ ذاته من بلوغ مكامن التّوفيق الحقّة بين مختلف مكوّنات الخطاب السّرديّ وأثرها البيّن على الصّرح النّقديّ.

إنّ الرّواية في جوهرها هي خطاب ثقافيّ وإيديولوجيّ وفلسفيّ بامتياز، يمتلك القدرة على مخاطبة القارئ وصياغة أفكاره ومعتقداته من خلال تشريح كلّ ما يتعلّق بشخصه ومبادئه وهويته الوطنيّة، المتّصلة بمختلف الشّرائح الفكريّة والرّمزيّة. وهذا ما وطّد العلاقة الرّوحيّة بين الرّوائيّ والقارئ، فكلاهما يهدفان إلى نجاح تلك القطعة الفنّية السّرديّة

وبلوغها مقصدية معيّنة في الوعي النّقديّ. ممّا منح الكتابة الرّوائيّة حيوية غير معهودة، رافقها تقبّل عميق ومتجذِّر للأفكار المطروحة وكيفية مناقشتها وإثرائها.

استطاعت الرّواية الجزائريّة أنّ تتسلّل إلى عمق المجتمع، كي تتقمّص الواقع وتتمثّله، وتناصر أدوار أفراده المتباينين حسب وتيرة السّرد وتقدّمها، ممّا مكّن بعض الرّوايات من الانتقال إلى مستوى متقدِّم من التّحول والنّفوذ والتّواصل مع القارئ، ولا أبالغ إذا أشرت إلى بعض الرّوائيين الّذين كان لهم حضورا في هذا السياق من أمثال: الطّاهر وطّار، مرزاق بقطاش وواسيني الأعرج وجيلالي خلّاص وأمين الزّاوي وغيرهم، وهو ما ميّز المرحلة التّاريخيّة الحاسمة لحقبة السّبعينيّات والثّمانينيات، خاصة فيما يتعلّق بحركية أدب الأزمة وانخراط عدد كبير من الرّوائيِّين في مثل هذا النّوع من الأدب الّذي يوصف بأنّه استعجالي.

إنّنا أمام خطاب روائيّ مفتوح السِّياقات والتّأويلات والدّلالات الثّقافيّة، باعتباره مجموعة من النّصوص السّرديّة المبثوثة في ثنايا المتن الحكائيّ والمُحكمة تفاصيله بدقّة. وهذا الاندفاع القويّ والتّوسع الملحوظ في الكتابة مكّن الرّواية الجزائريّة من تصدّر المشهد الإبداعيّ، وتمثّل قيم الإنسان العليا على اختلاف معانيها وتعدّد مرجعياتها الثّقافيّة.

لم يكن التّحول الهائل والشّموليّ الّذي شهده الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ منذ فترة السّبعينيات بوجه خاص، سوى استهلالًا فكريًّا ونتيجة منطقيّة لازمت اتِّساع الفكر الثّوري التّحرّري والانتماء الكولونيالي في الوسط الإبداعيّ، وما ظهور هذه النّماذج الرّوائيّة إلّا دليلًا دامغًا على انتعاش الوعي الأدبيّ والفكريّ والاجتماعيّ، الّذي وجدت فيه الرّواية بدورها الملاذ الآمن للتّعبير عن وقائعه وأحداثه بما تمتلكه من تقنيات فنيّة وتعبيريّة وأدوات فكريّة وايديولوجيّة. وهو ما فرض نفسه على البحث الأكاديميّ أنّ يتتبّع هذا التّحول المتنوِّع لما يحويه من اعتبارات وقيم ثقافيّة جديرة بالمعالجة والمعاينة، وقد اقتضى منّي الموضوع التّساؤل فرضًا حول إمكانية الرّوائيّ من ولوج معالم الرّواية العربيّة عمومًا

والجزائريّة خصوصًا، وعليه هل استطاع الرِّوائيّ الجزائريّ اليوم رصد جملة هذه التّحوّلات المتجذِّرة في الخطاب الرِّوائي الجزائريّ؟ وما هي الاعتبارات والتّحديات الّتي واجهته ثقافيًّا ومكّنته من تحديد نوعيه هذه التّحولات؟، لهذه الاعتبارات تمثّلت هذا التّصور قصد التّأسيس لفرضية علميّة قارّة من شأنها أنّ تقودني إلى معالجة هذا الموضوع وتحيله إلى إشكالية مفتوحة علميًّا ومعرفيًّا. ومن خلال هذه المعطيات الأوليّة جاء هذا الموضوع بوصفه نقطة انطلاق للأطروحة الّتي اقتنعت علميّا أنّ تكون بهذا العنوان الّتي أتمنّى أنّ يكون دقيقًا وهو: " **ثقافة السّرد في خطاب جيلالي خلّاص الرِّوائيّ دراسة سيميو-ثقافيّة** "، وهو العنوان الذي لاحظت أنه شكّل حلقة وصل عميقة الدّلالة بين مختلف خطابات **جيلالي خلّاص** السّرديّة وهي بمثابة محاور أساسيّة دقيقة لها مرتكزاتها السِّيميائيّة جماليًّا وثقافيًّا.

إنّ تتبّع مسار الرِّواية الجزائريّة سيميولوجيًّا، من شأنه أنّ يكشف لنا جملة من التّحوّلات الحاسمة والجدِّية التي لها علاقة بفكرة البحث عن الذّات في الوجدان الاجتماعي الّذي ضللته حقبة الاحتلال الفرنسي من جهة، وزادته والعشرية السّوداء ايلاما وتأثيرا، وأدخلته في أسئلة وجوديّة وفلسفيّة وثقافيّة وحضاريّة وحتّى عرقيّة وفكريّة وأسطوريّة، أسهمت بشكل كبير في رسم السّيرورة السّرديّة للرِّوائيّ جيلالي خلّاص وكان لها الأثر الذّاتي العميق والسّيكولوجي والسّوسيولوجي الّذي تغذّى منه قارئ **جيلالي خلّاص** وتمعّن فيه دارسوه، بوصفه نسقًا ثقافيًّا إبداعيًّا له فلسفته السِّيميولوجيّة في الانعكاس الواضح الّذي تميّز به الخطاب الرِّوائيّ.

مثّلت هذه المنعرجات الفكريّة والانشغالات المجتمعيّة والمواضيع الإنسانيّة الّتي يتّكئ عليها الرِّوائيّون، بيانًا مفتوحًا ونسقًا تأويليًّا لمعاينات واسعة، ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالرّاهن الاجتماعيّ للمجتمع الجزائريّ، بوصفه مكوِّنًا خصبًا ومتجدِّدًا في الكتابة السّرديّة ومنمذجًا فاعلًا في التّركيب الحكائيّ والعمليّة التّواصليّة، الّتي نتّبعها تحسّبًا لمقتضيات

الواقع وافتراضات المتلقِّي الجدلية. نعتبر هذا الأخير شريكًا في الرّؤية السّرديّة، الّتي يتطلّب الدّخول إليها العمل على تحديد أدوات علميّة تسمح لنا بالاستكشاف والبحث والتّدقيق في الأفكار المبطّنة والموظّفة روائيًّا.

أثبتت الدِّراسات النّقديّة المعاصرة أنّ القارئ عضو مركزيّ وشريك إيجابي في عمليّة التّأليف والتّفكير والنّقد والتّحليل، حيث تتّضح جدارته ونباهته بجلاء واضح، ما يجعل وجوده الحيوي سمة موضوعية في الكتابة الإبداعيّة الرِّوائيّة. فالقارئ هو الطّرف الفاصل بين النّص ومبدعه، تتحدّد من قِبله جودة العمل أو رداءته لأنّه المتحكِّم في نجاح العمل من عدمه .

أضحت الرِّواية الجزائريّة محلّ استقطاب وجذب من قِبل الباحثين عن أسرارها وخفاياها، الأمر الّذي رفع من قيمتها وجوهرها السّرديّ والثّقافيّ، وجعلها خطابًا فنيًّا خالصًا لا يختلف في إشاراته السِّيميولوجيّة عن الأجناس الفنيّة المتداولة بقوّة، بما فيها الفنّ التّشكيلي والرّسم والموسيقى والسِّينما والنّحت... وهي تنمّ عن حقيقة فعليّة يعيشها المجتمع ويحياها في معاملاته اليوميّة البسيطة، ويطبعها ببصماته النّفسيّة والسِّياسيّة بأسبابها ودوافعها ومؤهلاتها، الّتي تجعل هذا الرِّوائيّ منشغلًا بعدد من الاعتبارات القيميّة الخاصّة بوطنه واحتياجاتهم الضّروريّة، باعتباره جزءا لا يتجزّأ من المجتمع ولا يتنصّل من توابع الماضي وذاكرة التّاريخ.

لقد اعتمدت كلّ هذه المؤثِّرات والعوامل الفنية الّتي أسهمت بشكل كبير في بلورة هذا الوعي الرِّوائيّ الثّقافيّ في السّرد الجزائريّ عمومًا وسرد **جيلالي خلّاص** بشكل مباشر، بغية إجراء تحاليل نقديّة من شأنها الإفصاح عمّا تنضح به مجمل الرِّوايات الجزائريّة الحامِلة لِلواء القوّة والجرأة والشّجاعة في الطّرح والتّأشير. وسأسعى لدراسة روائيّ جزائريّ تشهد له السّاحة الأدبيّة بالجدارة والتّميّز والتّفرد، غير أنّ ما يتعرّض له من تجاهل علميّ بين الباحثين لَأمر مؤسف جدّا، لأنّ نصوصه وأعماله السّرديّة تفضح قدراته الإبداعيّة

وما تحمِله من تفوّق وإخلاص وواقعيّة ووفاء للمجتمع الجزائريّ، وعلى إثره لمست في أدبه قدرة فائقة على التّعبير والتّمثيل والاستشهاد والاستدلال والتّوقيع والتّجسيم والتّجسيد العميق لمختلف ذبذبات الرّاهن، ومفارقاته بالسِّلب والايجاب معايشةً وتحليلًا وتعليلًا.

لذا استقرّ اختياري على جيلالي خلّاص الرّوائيّ الفذّ المُكابِر في خلق شخصياته، وتنميتها وتطويرها وشحنها بالوقائع والأحداث المتتابعة والرّامزة، في قالب سرديّ يعاند عنصرا الزّمان والمكان. إضافة للغته العصيّة على الرّضوخ واللِّين، حيث يوظِّف اللّغة الرّمزيّة المبطّنة المُفخّخة بالألغام الفنيّة والأسرار الثّقافيّة ذات الطّابع الدّلاليّ، والبعد السِّيميولوجي المميّز بخصوصياته الثّقافيّة المتعدِّدة الّتي تمثِّل في اعتقادي الشّخصيّ إشكالية مهمّة من وجهة النّظر النّقديّة، الّتي تتطلّب منّا إبراز جوهرها ودورها في تعزيز الرّؤية السّرديّة الأصيلة والهادفة والواقعيّة. بالإضافة إلى ما تحمله من قوّة التّجريب والإثارة والتّأسيس لِنزعة درامية لها مبرِّراتها السّرديّة الثّقافيّة الفاعِلة.

لقد ثبت اختياري لِخطابات **جيلالي خلّاص** الرّوائيّة، والمتمثِّلة في ثماني روايات هي:

" **رائحة الكلب، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور، بحر بلا نوارس، قرّة العين، والثّلاثيّة: زمن الغربان وليل القتلة وحُرّاث البحر**". لِما تتضمّنه من رمزيّة وبطانة في الأسلوب والرّؤية المعمّقة والبناء السّرديّ وشَحن الشّخصيات وما تنطوي عليه من حسّ ثقافيّ له دلالاته وايحاءاته، الّتي تستدعي الدِّقة والموضوعيّة والتّأمل والتّمعن في ظروف كتابتها ونشأة مضامينها الفكريّة. لذلك اكتفيت بدراسة ثمانية أعمال روائيّة دون سواها، بالرّغم من إصراري على الإلمام بالخطاب الرّوائيّ كافّة، إلّا أنّ رغبة **جيلالي خلّاص** وتأكيده المسبّق كان قويًّا، بخصوص إلغاء ثلاث روايات وهي: **زهور الأزمنة المتوحِّشة وحبّ سلوى والحبّ في المناطق المحرّمة**، ذلك أنّه تخلّى عنها ومنع إعادة طبعها.

اقتصر البحث على تحليل هذه المدوّنات والبحث في **ثقافة السّرد لدى جيلالي خلّاص**، الأمر الّذي دعّم اختياري لهذا الموضوع وزادني ايمانًا به، خاصّة لمّا تمعّنت في بيان أهمّ التّمفصلات الثّقافيّة الموحية، والّتي تعينني بالدّرجة الأولى في تفكيك أسرار خلّاص السّرديّة، وكلّ ما يعتريه من غموض يجب عليّ استكناه الغرض منه وعرضه للقارئ في قالب تحليليٍّ ومعرفيٍّ هادفٍ، بغية نزع اللّبس عن كتاباته وتقديمها في عمل نقديٍّ شموليٍّ. ناهيك عن أهمّية هذا الرّوائيّ في المنظومة النّقديّة الجزائريّة العربيّة، كونه أحد الأسماء الفاعلة والمجدِّدة في الحركة الأدبيّة السّرديّة.

تتمثّل ثقافة السّرد في البنيان الثّقافيّ الّذي يؤسِّسه الرّوائيّ في نصوصه السّرديّة، انطلاقًا من أخلاقيات ومبادئ ومعتقدات ذاتية وموضوعية تجعل العمل الأدبيّ ذات نِتاج رمزيّ وتأويليّ وجدليّ، حيث يذهب أمبرتو إيكو إلى أهمية هذا البناء الثّقافيّ من خلال معالجة العوالم الافتراضيّة ومدى واقعيتها في المتخيّل السّرديّ. ونتيجة هذا التّسلسل الفنّي، رأيت بضرورة الوقوف عند هذه الخطابات الرّوائيّة الّثقافيّة والايديولوجيّة والكولونياليّة، باعتبارها فتحًا جديدًا للرّواية الجزائريّة، الّتي عايشت الويلات في مختلف الحُقب التّاريخيّة والاجتماعيّة داخل المجتمع الجزائريّ في حدِّ ذاته .

تعرّض البحث لجملة من التّساؤلات الّتي لطالما استفزّت شريحة معيّنة من القرّاء ودفعتهم إلى الإقبال عليها وطرحها بإلحاح شديد، لذا يمكن حصر هذه الأسئلة في صورتها الشّمولية كما يلي:

1- ما هي أهمّ المجسّمات السِّيميولوجيّة الّتي تؤشِّر لها تجربة **جيلالي خلّاص** القريبة من الذّاتية في رواياته كلّها وفي ثلاثيّته بالخصوص: **زمن الغربان، ليل القتلة، حرّاث البحر؟**

2- ما الأغراض الثّقافيّة الّتي استدعت الكاتب إلى توظيف هذه العناوين الرّوائيّة؟، وفيما تجلّت ثقافة السّرد لدى الكاتب؟، وهل تكفي هذه النّماذج الرّوائيّة استخلاص

ثقافته السِّيميولوجيّة الحقّة؟، وهل تعدّ هذه العناوين بمثابة عتبات / بوّابات / احتمالات لا متناهية من التّصورات السّرديّة والتّكهنات الثّقافيّة؟

3- فيما تمثّلت تجربة الكاتب العصامية؟، وما هي هذه الشّفرات السِّيميولوجيّة والسّنن الثّقافيّة الّتي تميّز بها سرد **جيلالي خلّاص** في علاقته بالرِّيف والمجتمع، وصراعه الدّائم بين المدينة الكبيرة والقرية الصّغيرة؟

4- كيف صاغ **جيلالي خلّاص** سرده؟، وهل تمثّل موضوعاته ثقافيًّا رؤى سيميولوجيّة معيّنة؟

5- هل يمكن أنّ تعكس هذه العناوين في صلتها بفحوى الخطاب تمثيلًا اعتباطيًّا أم تمثيلًا قصديًّا تداوليًّا له خلفيات مضمرة يفقهها الرِّوائيّ وحده؟، وما الدّلالات السِّيميائيّة الثّقافيّة الّتي توحي بها العناوين المقترحة في مجملها؟ وهل هي كتلة واحدة لتصوّرات دلاليّة سرديّة مختلفة قصدها **جيلالي خلّاص** ووجد فيها القارئ ملاذا للجدل والتّنكيت والتّشبع والسّخرية والتّفاعل سلبًا وايجابًا؟

6- فيما تمثّلت مرجعيات السّرد في الرِّواية، وهل للرِّوائيّ مرجعيات ثقافيّة معيّنة استقى منها تجاربه المبثوثة في النّص؟، وما هي أهمّ المفارقات والمتضادّات الكامنة في سرد **خلّاص**؟، وهل بإمكان الأنساق الثّقافيّة المضمرة خلق مرجعيات سرديّة مغايرة تختلف عمّا عهدناه في الخطابات الرِّوائيّة عامّة وخطابات **جيلالي خلّاص** بوجه خاص؟

7- كيف وظِّفت مكوِّنات الخطاب السّرديّ في ثلاثية **جيلالي خلّاص**؟، وكيف تشكّلت كلّ من الشّخصيات والزّمان والمكان ثقافيًّا وسيميائيًّا؟، وهل كان لها ذلك التّأثير الثّقافيّ العميق في وجدان الذّاكرة الثّقافيّة والنّفسيّة للمجتمع الجزائريّ بالخصوص؟، وما هو الأفق الجماليّ والأسلوبيّ الّذي يتحقّق بفعل ذلك؟ وإلى أيّ درجة تمثِّل الذّاكرة معطى ثقافيًّا في ثلاثية **جيلالي خلّاص**؟

8- ما هي خلاصة الرّؤية السّرديّة الاستشرافيّة الّتي يجسِّدها **جيلالي خلّاص** في خطابه الرِّوائيّ؟، وهل أسهمت بشكل فعّال في إبراز الوعي الثّقافيّ للكاتب وأبانت توجّهه-زاوية نظره الثّقافيّة-الإيديولوجي والسِّياسيّ؟

9- كيف قدّم الكاتب لغته الرِّوائيّة في متونه؟، وهل هي استعراض لثقافة الرّاوي العالم بمكنون خطاباته فقط أم أنّه رصيد سرديّ ناجم عن ثقافة السّارد العليم؟

للإجابة على هذه الأسئلة يقتضي بحثنا جملة من الأسئلة البديهيّة، أبرزها: كيف قال النّص ما قاله؟ ولماذا قاله؟، وما هي الظّروف الّتي أسهمت في ظهوره المشفّر بهذا الشّكل؟، وما هي العوامل السِّياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة الّتي قصد الرِّوائيّ التّبليغ عنها؟، وكيف وردت التِّقنيات السّرديّة الثّقافيّة الّتي آل إليها النّص وصادق عليها الشّكل حتّى تبلغ حواس القارئ وتؤثِّر فيه بشكل كبير؟، وما هي أهمّ البؤر السّرديّة الدّلاليّة الّتي تميّز بها سرد **جيلالي خلّاص**؟، إذا دقّقنا في دراسة المجتمع الجزائريّ وإبراز مدى ثقافته، فإلى أيّ حدٍّ يبدو **خلّاص** مؤمنًا بثقافة مجتمعه؟، وما هي العناصر الثّقافيّة الكولونياليّة والواقعيّة الايديولوجيّة الّتي تتجلّى في سرده؟.. هذه مجرّد أسئلة أوّليّة أردت إثارتها ومحاولة تحفيز الفكر من خلالها، وهي نتيجة قراءتي لبعض ما كُتب عن **جيلالي خلّاص** باقتضاب وحرص شديدين.

يتطلّب منِّي البحث اعتماد آليات المنهج السِّيميولوجي المفتوحة على النّص، والمساعدة بدورها في استخلاص الملامح الثّقافيّة الّتي تميّز بها سرد **جيلالي خلّاص**، وكذا الاستعانة بعدد من الأنساق الثّقافيّة المضمرة والمنضوية داخل خطاباته، ممّا استدعى منِّي التّوغل في الدّلالات العميقة والسّطحية الّتي يرتكز عليها النّص الرِّوائيّ ويصادق عليها الواقع.

يمثِّل سرد **جيلالي خلّاص** مادّة ثريّة ضخمة، تتطلّب الصّبر وتوخِّي الحذر، وكلّ هذا الحرص لا يجعل منها صعوبات بقدر ما تكون نوعًا من العراقيل الّتي تعترض سبيل

أيّ بحث أكاديميّ، لذا لديّ ثقة معرفيّة لولوج خطاباته على أيّة حال ومهما بلغت من التّعقيد والصّعوبة، لأنّ المفاتيح المعرفيّة من شأنها أنّ تساعدني على فكّ إدغامه، وعلى فهم وجهة نظر **جيلالي خلّاص** ككاتب وكإنسان عايش ويلات الاستعمار وكذات وعائلة. كما أنّه عايش بمرارة مأساة العشرية السّوداء، وعبّر عنها بذكاء وموهبة، وسأبذل كلّ الجهد للوصول إلى فهم فضائه الثّقافيّ السّرديّ الخلّاق الّذي ينتمي إليه ككاتب ومفكِّر، وسأسعى كذلك من موقعي كباحثة إلى اكتناه المكامن الجوهريّة الّتي استقى منها كتاباته وأفكاره وأساليبه الغنيّة والوفيرة في إحالاتها وخلفياتها وأسرارها ومرجعياتها المتعدِّدة.

استدعى ولوجي إلى عالم **جيلالي خلّاص الرّوائيّ (رائحة الكلب، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور، بحر بلا نوارس، قرّة العين، زمن الغربان، ليل القتلة، حرّاث البحر)**، القراءة المتأنِّية والبحث المفصّل لعدّة مراجع بالغة الأهمِّية، تطلّبت الحضور بشكل ضروريّ، وعليه أنا بصدد الرّبط والتّنسيق بين مختلف المفاهيم والأفكار والقراءات، ومن بين هذه المراجع العربيّة المهمّة والمترجمة والأجنبيّة منها على حدّ سواء، أذكر منها عددًا معتبرًا:

- أسس السِّيميائيّة (دانيال تشاندلر)، السِّيميائيات أو نظرية العلامات (جيرار دولودال)، الاتِّجاه السِّيميائيّ في نقد السّرد العربي الحديث (محمّد فليح الجبوري)، دروس في السِّيميائيات (حنون مبارك)، وكتاب السميائيات مفاهيمها وآليات اشتغالها: المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السميائيّة (عبد الله بريمي)، وقد مثّل هذا الكتاب الشّعلة الّتي أنارت مسار بحثي، باعتباره أوّل كتاب عربي يناقش سيمياء الثّقافة ويتعرّض لها بالتّحليل والنِّقاش والنّقد المعمّق.

ومن الكتب الأجنبية الّتي أثرت سبل البحث لديّ:

- Aleksei Semenenko, The texture of Culture, An Introduction to Yuri Lotman’s Semiotic Theory.

- Yuri Lotman, The semiotics of culture and the concept of a text.
- Yuri Lotman, Universe of the Mind, A Semiotic Theory of Culture.

أمّا باقي المراجع الّتي أسهمت في فكّ مغاليق مكوّنات الخطاب السّرديّ، أذكر منها:

- بنية النّص السّرديّ من منظور النّقد الأدبيّ (حميد لحمداني)، بنية الشّكل الرّوائي (حسن بحراوي)، سيميولوجية الشّخصيات الرِّوائيّة (فيليب هامون).

تعدّ هذه المراجع وغيرها بمثابة الإنارة السّاطعة الّتي وقفت عندها مطوّلًا لبلورة خِطّة البحث الأوّليّة، والّتي من شأنها أنّ تمكّنني من الانفتاح على موضوعي بإقدام وجدية من خلال الإسهام في إزالة الغموض واللّبس عنه.

قد تطلّب منّي موضوع البحث الّذي جاء بعنوان: " **ثقافة السّرد في خطاب جيلالي خلّاص الرِّوائيّ دراسة سيميو-ثقافيّة** " **اتّباع الخِطّة التّالية:**

قسّمت البحث إلى:

- مقدّمة

مدخل

- أربعة فصول تطبيقيّة
- خاتمة

وقد جاءت الخِطة تقنيًّا على هذا النّحو المركّز الّذي سعيت التّوسع في محاوره مُولية الأهمِّية للجانب التّطبيقي:

- **مقدّمة**
- **مدخل: من ثقافة السّرد إلى السّرد الثقافيّ: المفاهيم والأبعاد:**

وقد اعتمدت في هذا الفصل تفكيك عنوان البحث والعناوين المتّصلة به والوقوف عند مجمل حيثياتها، حيث أسعى إلى التّعريف بالمصطلحات الآتية: الثّقافة والسّرد وثقافة السّرد، والمنهج السِّيميائي والسِّيميائيات الثّقافيّة. **الفصل الأوّل: الأبعاد السِّيميولوجيّة لثقافة السّرد في عتبات جيلالي خلّاص الرِّوائيّة:**

استقرّ اهتمامي على دراسة العتبات/ العناوين الرِّوائيّة في ضوء السِّيميائيات الثّقافيّة، مع إبراز أهمِّيتها وضرورتها من خلال التّركيز على الدّراسة الخارجيّة والدّاخليّة للعناوين وبيان جوهرها الثّقافيّ. كما أسعى لعرض تجربة جيلالي خلّاص الرِّوائيّة، مركِّزة على ثقافته ورمزيته وصِلتها الحميمة بمتونه السّرديّة بالدِّراسة والتّحليل والشّرح الّذي تقتضيه منهجية البحث.

- **الفصل الثّاني: الوجهة الثّقافيّة للسّرد ومرجعياتها السِّيميولوجيّة في مدوّنات روائيّة لجيلالي خلّاص:**

حاولت رصد مجمل المرجعيات السّرديّة الثّقافيّة الّتي نهل منها **خلّاص** عوالمه الثّقافيّة والفكريّة والاجتماعيّة والتّاريخيّة والسِّياسيّة والاقتصاديّة والأسطوريّة الواعية، مع تبرير ذلك بشهواد دقيقة من متونه السّرديّة المختلفة والّتي تنمّ عن حسّ فنيّ وحدس قويّين في الكتابة والأسلوب.

- **الفصل الثّالث: الآليات الثّقافيّة السِّيميولوجيّة لشخصيات جيلالي خلّاص الرِّوائيّة:**

يقودني التّعمّق أكثر إلى معاينة سيميولوجيّة ثقافيّة لأهمّ بواعث السّرد عند **جيلالي خلّاص** ولبناته، من خلال استدراج شخصياته السّرديّة الرِّوائيّة بالدِّراسة

والمقاربة، من خلال تطبيق الآليات السِّيميولوجيّة الّتي طبّقها فيليب هامون وجيرار جنيت ورولان بارت، سعيت بشكل كبير إلى الاستفادة من التّحليلات السِّيميائيّة الثّقافيّة، الّتي توظِّف المدلول الثّقافي في النّصوص الرِّوائيّة وتبعا لما تدلّل عليه وجهة نظر الكاتب.

- **الفصل الرّابع: سيميائية الزّمان والمكان وأبعادها الثّقافيّة في خطاب جيلالي خلّاص:**

يمثِّل هذا الفصل دراسة دقيقة لثقافة المكان والزّمان في أعمال **جيلالي خلّاص** الرِّوائيّة، وهو محاولة لاستجلاء الرّؤية الاستشرافيّة الّتي تنبّأ بها الرِّوائيّ في حيثيات خطاباته السّرديّة، ويمكن حصر الأماكن الّتي يتشبّث بها وبعدها الثّقافيّ وصلتها بالزّمن الرِّوائيّ من جهة والزّمن التّاريخيّ من جهة ثانية.

- **خاتمة:**

أنهيت البحث بخاتمة حاولت فيها الإلمام بعدد من النّتائج المتوصل إليها والمستخلصة استخلاصا من العرض الثّقافيّ للرِّوائيّ في حدّ ذاته، إضافة إلى ملخّص البحث وملحق يتضمّن سيرة الكاتب **جيلالي خلّاص** ونموذج الأسئلة الّتي طرحتها عليه مرفقة بأجوبته الدّقيقة.

يتبيّن لي أنّ **المنهج السِّيميائيّ الثّقافيّ** هو المنهج الكفيل باستكناه هذا الخطاب الرِّوائيّ المفعم بالوعي الثّقافيّ والسِّياسيّ والحضاريّ والأسطوريّ والايديولوجيّ. ناهيك عن بحوث يوري لوتمان السِّيميائيّة في دراسة الظّاهرة الثّقافيّة للنّصوص.

جيلالي خلّاص شخصية غنيّة عن التّعريف، لكنّ أعماله الرِّوائيّة لازالت طيّ النِّسيان وغير مستهلكة نقديًّا وأكاديميًّا ممّا يجعله مادّة خامّ، وفي حدود علمي لم تقدّم عنه أطروحة علميّة، وهذا ما حفّزني بالدّرجة الأولى لدراسته واستكشافه ومحاولة استكناه

عوالمه الرِّوائيّة والثّقافيّة، لعلّي أكون مرجعا نظريًّا وتطبيقيًّا أساسيًّا في فرز خطاباته وتحليلها ونقدها وتفكيكها والتّأكيد على أهمّيتها وضرورة البحث في مضامينها.

" **رائحة الكلب، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور، بحر لا نوارس، قرّة العين**" خطابات سرديّة رمزيّة وهادفة ومتكاملة فيما بينها حيث يمكن عدّها أجزاء باستثناء رواية **قرّة العين**، الّتي تختلف شخصياتها بالرّغم من إبقائها على نفس المعطيات الفنيّة للرِّوايات السّالفة ذكرها. تؤسِّس هذه الخطابات السّرديّة إلى فترة الاحتلال الفرنسي والعشرية الدّمويّة الأليمة. أمّا " **زمن الغربان، ليل القتلة، حرّاث البحر**" هي خطابات جديدة معاصرة، تختلف عن سابقتها من حيث الرّؤية والرّمزية الموظّفة بشكل ملفت ممّا منحها جاذبية وإقبالا من قبل القرّاء، وهي خطابات تخاطب العقل بطريقة غير مباشرة يعتريها اللّبس والغموض الّذي يدفع الباحث إلى تعريته والتّنقيب في ثنايا المتن الرِّوائيّ. كما أنّها أسلوب جديد من **جيلالي خلّاص** المتميّز بالسّخرية والمغالاة في عرض المجتمع الجزائريّ المُستغل والمنهكة حقوقه في بلده وأمام إخوانه. وهذا كلّه نتيجة أسباب سياسيّة وإيديولوجيّة وثقافيّة تُفرض عليه فرضا وتستغله استغلالا، وتحاول تشويش أفكاره وهدم مبادئ وقيم الإنسان العليا.

أسهمت هذه الخطابات الرِّوائيّة في إبراز وإرساء دعائم السّرد لدى **جيلالي خلّاص**، وكذلك عرض جملة من الأغراض الأدبيّة والفنيّة والرّمزيّة الّتي اعتمد عليها في تشكيل بناه الثّقافيّة والاجتماعيّة، حيث ألاحظ أنّها تعزِّز التّوافق بين مختلف مكوِّنات الخطاب السّرديّ من شخصيات وزمان ومكان، اعتمادًا على عدد من المرجعيات الثّقافيّة الّتي أكّدت المعنى الدّفين والمتجذِّر الّذي يعكسه النّص إجمالًا، ويستأنس به الباحث للتّفصيل في دواخله.

لقد حاولت جاهدة الإحاطة بموضوع بحثي والتّركيز على ثقافة **جيلالي خلّاص** السّرديّة، غير أنّني لا أزعم الإلمام بكلّ التّفاصيل النّقديّة لخطاباته الرِّوائيّة، بالرّغم من

أنّني اجتهدت لتقديم نوع من التّحليلات السِّيمائيّة الثّقافيّة المفتوحة على مجمل التّأويلات والدّلالات، بغية إنارة جزء يسير من كتابات **خلّاص** ولفت الانتباه لدراستها ومناقشتها بجديّة وحسم وإصرار وموضوعيّة ومطلقة، ولعلّ هذا الموضوع مجرّد انطلاقة أوّليّة لبحوث مستقبلية في سرد **خلّاص**.

وفي الختام أتقدّم بجزيل الشّكر إلى أستاذي المشرف أ.د علي ملاحي، الّذي ساندني منذ بدء البحث حتّى نهايته، وقد أوحى لي بموضوع البحث وفكرة تطابقه مع عوالم **جيلالي خلّاص** الثّقافيّة، وأنا جدّ مشكورة لمعلِّمي وناصِحي وموجِّهي الّذي تحمّل معي عناء هذا البحث وما ترتّب عليه من صعوبات في التّصحيح والتّعديل، فله منّي أسمى عبارات الشّكر والتّقدير ولولاه لما أتى البحث بهذه الصّورة الّتي عليها. كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة الموقّرة على تجشمهم عناء قراءة العمل وتصويبه، وإنّ أصبت ومال بحثي إلى الكمال فذلك من اللّه وتوفيقه، وإنّ ثبت العكس وتقاعس البحث إلى النّقص، فذلك لأنّنا بشر فنستغفر اللّه على ذلك.

مدخل:

من ثقافة السّرد إلى السّرد الثقافيّ:

المفاهيم والأبعاد

1. في مفهوم الثّقافة السّرديّة

1.1. المفهوم اللّغوي للثّقافة

2.1. المفهوم الاصطلاحي للثّقافة

1.2.1. مفهوم الثّقافة عند الغربيّين: من المفهوم السّوسيولوجي إلى المفهوم السّيميولوجي

2.2.1. مفهوم الثّقافة عند الدّارسين العرب

2. مفهوم السّرد La Narration وسيميولوجيته

1.2. المفهوم اللّغوي للسّرد

2.2. المفهوم الاصطلاحي للسّرد وأهميته الثّقافيّة

3. ثقافة السّرد وسيميولوجيته: La culture narrative et sa s émiologie

4. السِّيميائيات الثّقافيّة: La Sémiotique Culturelle

1. في مفهوم الثقافة السّرديّة (La Culture Narrative):

1.1 المفهوم اللّغوي للثّقافة:

يأخذ مفهوم الثّقافة (La Culture) في اللّغة العربية مفاهيم عدّة، منها: الحذق والفطنة والذّكاء، وسرعة التّعلم، وتسوية الشيء، وإقامة اعوجاجه، والتّأديب والتّهذيب، حيث يعرّفها ابن منظور في قوله " **ثقف: ثقف الشّيء ثقفًا وثقافًا وثقوفة، خدقه، ورجل ثَقْفٌ، وثقِفٌ وثَقُفٌ، حادقُ فهم، وأتبعهوه فقالوا ثَقْفٌ لقْفٌ...ابن دريد، ثقِفت الشيء حذَقتُه. وثَقفتُهُ إذا ظَفرت به. قال الله تعالى: فإمّا تَثَقفتهم في الحرب. وثَقف الرّجل ثّقافة أي صار حاذقًا خفيفا مثل ضخمُ، فهو ضَخمٌ، ومنه المثاقفة. وثَقِف أيضا ثقفًا مثل تعبَ تعبًا أي صار حاذقًا...وهو غلام لقنٌ ثقِفٌ أي ذو فطنةٍ وذكاء والمراد أنّه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه**"[1].

2.1 المفهوم الاصطلاحي للثّقافة:

يعدّ مفهوم الثَّقافة من المفاهيم المعقَّدة والمتشابكة الّتي لقِيَت اهتمام العديد من العلماء والباحثين الّذين ثابروا قصد تحديد مفهوم لها. ولهذا ركّزنا على ذكر عدد من التّعاريف المؤسّسة لمصطلح الثّقافة لدي الغرب والعرب حتّى نَتبيّن هذا الغموض ونُخفِّف من حدّته.

1.2.1 مفهوم الثقافة عند الغربيّين: من المفهوم السّوسيولوجي إلى المفهوم السّيميولوجي:

يعرّف إدوارد تايلور Edward Taylor الثّقافة بأنّها " **كلّ مركَّب يشتمل على المعرفة والمعتقدات، والفنون والأخلاق، والقانون والعرف، وغير ذلك من الإمكانيات**

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، د.ط، بيروت، د.س، باب الفاء، فصل الثّاء (ثقف)، مج 02، ص 19.

أو العادات الّتي يكتسبها الإنسان باعتباره عضوًا في مجتمع"[1]، وهذا التّحديد للثّقافة عامّ وشامل، يصفها في علاقتها بالمجتمع.

ومن أدّق التّعاريف يوجد تعريف عالم الاجتماع المُحْدث روبرت بيرستد Robert Bierstedt الّذي يذهب إلى أنّ الثّقافة هي ذلك الكلّ المركّب الذي يتألّف من كلّ ما نفكّر فيه، أو ما نقوم بتأديته، أو ما نمتلكه كأعضاء فاعِلين في المجتمع[2]. وعليه يظهر أنّ للمجتمع ضرورة قصوى في إنشاء هذه الثّقافة الّتي هي امتداد لفاعلية بعضها فكري وبعضها الآخر سلوكي.

كما أجد كارل ماركس[3] Karl Marx يعرِّف الثّقافة باعتبارها " **كلّ القيم المادية والرّوحية ووسائل خلقها واستخدامها ونقلها، الّتي يخلقها المجتمع من خلال سير التاريخ"**[4]، لأنّ عمل المجتمع مستمّر وتأثيره دائم، يظهر عبر التاريخ من خلال العلاقات الّتي ينشئها الأفراد لهذا يشير رالف لنتون Ralph Linton أنّ مصطلح الثّقافة يتضمّن مستويين الأوّل، ويعرف بالثّقافة الظّاهرة Overt Culture والثّاني يعرف بالثّقافة الباطنية covert culture وهذا المستوى يشتمل على الأفكار والمشاعر وكلّ الظّواهر الّتي يمكن ملاحظتها مباشرة إذ: يمكن فقط ملاحظة الثّقافة الباطنية أثناء الحديث والنّقاش أو من خلال تحليل أعمال المنتجات المادية، كما يصنّفها في ثلاث مراتب مختلفة، التّصنيف الأوّل ويشتمل الثّقافة المادّية، وهذه تمثل نتائج التّصنيع، أمّا التّصنيف الثّاني يشتمل على السلوك الظّاهري الحركي، والتّصنيف الثّالث يشتمل على الثّقافة

---

[1]– مجموعة من الكتّاب، نظرية الثّقافة، تر: علي سيّد الصاوي، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص 09.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 09.

[3]– كارل ماركس: (1818 –1883)، فيلسوف وناقد للاقتصاد السياسي ومؤرخ وعالم اجتماع ومنظر سياسي وصحفي وثوري اشتراكي ألماني؛ درس القانون والفلسفة في جامعتي بون وبرلين.

[4]– عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثّقافة (المفاهيم والإشكاليات.. من الحداثة إلى العولمة)، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط1، بيروت، 2006، ص 32.

السّيكولوجية مثل المعارف، والاتِّجاهات والقيم الّتي يتشارك فيها أعضاء المجتمع[1]. نفهم أنّ للثّقافة الباطنية ثلاثة تصنيفات أساسيّة، أهمّها التّصنيف الثّاني والثّالث الّذي يُظهر مدى ثقافة الفرد ومدى إنتاجه في المجتمع وتأثيره في الآخر.

يذهب كل من ألفريد كروبر Alfred Cropper وكلايد كلو كهون Clyde Kluckhohn إلى أنّ " **الثّقافة تنتقل عبر الأجيال، الأمر الّذي يجعل الأفكار والقيم والمعتقدات عادة مفروغًا منها وطبيعية أكثر منها مادّة طبيعيّة**"[2]، يتبيّن من خلال هذا المفهوم أنّ الثّقافة تنسلخ من الطّبيعة الإنسانية الموروثة دون تكوينها وصناعتها، لأنّها إرث متنامي زمنيًّا.

" **تتجسد الأفكار والقيم والمعتقدات وفي نتاج من صنع الإنسان، وقد تكون هذه الرّموز تصورية، أو قد تكون جزءا من لغة مكتوبة، أمّا نتاج صنع الإنسان فهو شيء مادي يحمل أفكار تلك المجموعة وقيمها ومعتقداتها**"[3]. فالثّقافة تعبير عن معتقدات وأفكار مجتمع ما تتبيَّنها جماعات متضافرة فيما بينها.

فالثّقافة اتِّصال بروح الشّعب وعبقريته، وعليها نجد الأمّة الثّقافيّة سبّاقة للأمّة السّياسيّة وداعية إليها. تظهر الثّقافة على أنّها جملة من المنجزات الفنيّة والفكرّية والأخلاقية، الّتي يمكن لها أنّ تُكوِّن تراث أمّةٍ يعتبر مكتسبًا بصورة نهائية، ومؤسِّسًا لِوحدتها[4].

---

[1]- Ralph Linton, The cultural background of Personality, Editor : W.J.H, Sprott, Founded by Karl Mannheim, New York, 1945, p 40.

[2]– ديفيد انغليز، جون هيوسن، مدخل إلى سوسيولوجيا الثّقافة، تر: لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السِّياسات، ط1، بيروت، 2013، ص 18.

[3]– المرجع نفسه، ص 18.

[4]– ينظر: دنيش كوشن، مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعيّة، تر: منير السّعيداني، مركز الوحدة العربيّة، ط1، بيروت، د.س، ص 24–25.

للثّقافة شروطًا ضرورية: " **الشّرط الأوّل: البناء العضوي ليساعد على الانتقال الوراثي للثّقافة داخل ثقافة معيّنة، وهذا يتطلّب استمرار الطّبقات الاجتماعيّة. والشّرط الثّاني هو: ضرورة أنّ تكون الثّقافة قابلة للتّحليل، من الوجهة الجغرافية، إلى ثقافات محلّية وذلك يُثير مشكلة (الإقليمية). والشّرط الثّالث هو التّوازن بين الوحدة والتّنوع في الدِّين، أي عمومية المبدأ مع خصوصية الطّقوس والعبادات**"[1]. يضمن مُجمل تَحقّق هذه الشّروط فرض مفهوم محدّد للثّقافة.

2.2.1 مفهوم الثّقافة عند الدّارسين العرب:

يقول موسى سلامة " **كنت أوّل من أفشى لفظة الثّقافة في الأدب العربي الحديث، ولم أكن أنا الّذي سكّها بنفسه فإنّي انتحلتها أي سرقتها – من ابن خلدون، وإذ وجدته يستعملها في معنى شبيه بلفظة (كلتور Culture)– الشّائعة في الأدب الأوروبي. والثّقافة هي المعارف والعلوم والآداب والفنون يتعلّمها النّاس ويتثقّفون بها، وقد تحتويها الكتب ومع ذلك هي خاصة بالذّهن**"[2].

في هذا السِّياق المعرفي، يؤكّد عبد الله الغذامي " **أنّ مفهوم (الثّقافة) أخذًا بمقولة كيلفورد قيرتز Kilford Guirtez في أنّها ليست مجرّد حزمة من أنماط السّلوك المحسوسة، كما هو التّصور العامّ لها، كما أنّها ليست العادات والتّقاليد والأعراف، ولكنّ الثّقافة بمعناها الأنتربولوجي الّذي يتبنّاه قيرتز هي آليات تشبه ما يسمّى بالبرامج، في علم الحاسوب، ومهّمتها هي التّحكم بالسّلوك**"[3]. هذا المفهوم المؤسّسي

---

[1]– ت.س.اليوت، ملاحظات نحو تعريف الثّقافة، تر: شكري عيّاد، دار التّنوير، ط1، مصر، 2014، ص 19.

[2]– نصر محمّد عارف، الحضارة–الثّقافة–المدنية (دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، د.ط، الولايات المتّحدة، 1994، ص 27.

[3]– عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، المركز الثّقافي العربي، ط3، المغرب، 2005، ص 74.

يتجاوز العادات والتّقاليد والأعراف إلى مسمّيات أخرى كامنة في آليات الهيمنة، ومنه نتبيّن الفرق الحاصل للثّقافة.

فالثّقافة في عالمنا الحالي المعقّد الّذي نواجهه في حياتنا اليوميّة ونتحرّك من خلاله، وتبدأ الثّقافة من هذه المرحلة الحاسمة الّتي يتجاوز عندها البشر كلّ ما اكتسبوه من الطّبيعة والميراث[1]، لأنّ العملية الثّقافيّة صعبة وشائكة، خاصة بتعدّد المعارف والعلوم، ممّا أصبح تفتّح الإنسان وتقبّله لمختلف التّأثيرات في تجدّد مستمر، ما يجعلنا في جدال مع ثقافتنا.

قدّم مالك بن نبي الثّقافة على أنّها " **مجموعة من الصِّفات الخلقية والقيم الاجتماعيّة، الّتي تؤثِّر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريا العلاقة الّتي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الّذي ولد فيه** "[2]. ممّا يوضِّح العلاقة الوشيجة بين الإنسان وماضيه وعاداته وصفاته وأخلاقه وسلوكياته.

يذهب محمود أمين العالم بالتّأكيد على أهميّة الثّقافة وضرورة تواجدها في الوجود الإنسانيّ، حيث يجدها " **لا تقوم على أساس ثابت محدّد، وإنّما هي محصلة لعملية متعدّدة العوامل، يقوم بها المجتمع بكافة فئاته ومختلف وسائله. والثّقافة ترتبط بهذه العملية المتفاعلة لا ارتباط معلول محدّد بعلّة محدّدة، وإنّما ارتباط تفاعل كذلك، ممّا يجعل من الثّقافة نفسها عاملا موجّها فعّالًا، كذلك، في العملية الاجتماعيّة نفسها** "[3]. فالثّقافة وطيدة الصِّلة بالمجتمع إذ تتفرّع منه وتنتج تفاعلها حسب ما تشير إليه أمارات كتاب (في الثّقافة المصرية) الّذي عرّف بوجهة العملية الاجتماعيّة للثّقافة.

---

[1]– ينظر: سمير الخليل، دليل مصطلحات الدِّراسات الثّقافيّة والنّقد الثّقافي (إضافة توثيقيّة للمفاهيم الثّقافيّة المتداولة)، دار الكتب العلميّة، د.ط، بيروت، د.س، ص 80.

[2]– مالك بن نبي، مشكلة الثّقافة، دار الفكر، ط 21، دمشق، 2019، ص 74.

[3]– محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، في الثّقافة المصرية، دار الثّقافة الجديدة، ط3، مصر، 1989، ص 27.

من زاوية أخرى فقد أقرّ إدوارد سعيد من خلال كتابه (الثّقافة والإمبريالية) أنّ الثّقافة تنطلق من موقف إنساني شمولي لا يميّز فيه الإنسان باعتبار الحدود الجغرافيّة أو التاريخيّة أو العرقيّة[1]. وهذا يشمل البعد الإنساني والأخلاقي ارتباطًا بالإنسان الممثّل لحريّته الّتي تبني أسسا للثّقافة الحقّة، ومنه نستخلص مع عبد الرّحمان النّوايتي أنّ **"الثّقافة ميدان ناشط فائق التّنوع "[2].**

2 مفهوم السّرد "la narration " وسيميولوجيته:

1.2 المفهوم اللّغوي للسّرد:

للسّرد مفاهيم مختلفة ومتعدّدة، تنطلق من أصله اللّغوي، فهو يعني " **تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متّسقًا بعضه في أثر بعض مُتتابعا، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيّد السِّياق له، وفي صفة كلامه صلّى الله عليه وسلّم: لم يكن يسرد الحديث سردًا، أي يُتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، وسرد فُلان الصَّوم إذا والاه وتابعه"[3]**. وعليه فالسّرد هو التّنسيق والتّتابع المحصِّل للانسجام.

وقد وردت كلمة السّرد في القرآن الكريم من ذلك قوله عزّ وجلّ في شأن داوود عليه السَّلام﴿ **أن اعمل سابغات وقدِّر في السّرد واعملوا صالحًا إنّي بما تعملون بصير** ﴾[4].

---

[1]– ينظر: إدوارد سعيد، الثّقافة والامبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، ط 3، بيروت، 2004، ص 10.

[2]– عبد الرحمان النوايتي، السّرد والأنساق الثّقافيّة في الكتابة الرّوائيّة، دار كنوز المعرفة، عمّان، 2016، ص 103.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، باب الدّال، فصل السِّين، مادة (سرد)، مج 6، ص 223.

[4]– سورة سبأ، الآية 11.

أمّا في معجم مقاييس اللّغة فالسّرد: " **هو كلّ ما يدلّ على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض** "[1].

2.2 المفهوم الاصطلاحي للسّرد وأهمِّيته الثّقافيّة:

تتعدّد مفاهيم السّرد من النّاحية الاصطلاحية لأنّه مصطلح جديد في الدّراسات النّقديّة الحديثة، وهو وسيلة للتّعبير عن النّفس والغير. كما أنّه من المصطلحات الأكثر إثارة للجدل بسبب ديناميته المستمرة الّتي لا تحكمها بداية أو نهاية، وبسبب اختلاف النّقاد في ضبط الشّكل الّذي يليق به.

السّرد بهذا المعنى هو " **الكيفية الّتي تُروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثّرات، بعضها متعلّق بالرّاوي والمروي له، والبعض الآخر متعلّق بالقصة ذاتها**"[2]. فالسّرد هو" **العملية الّتي يقوم بها السّارد أو الحاكي أو (الرّاوي)، وينتج عنها النّص القصصي المشتمل على اللّفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية (أي الملفوظ) القصصي**"[3]. وبناء على ذلك، ندرك أنّ العملية السّرديّة قائمة على الطّريقة الّتي تحكي (أو تسرد) بها الأحداث والأخبار. كما يمكن القول بأنّه دراسة القصّ واستنباط الأسس الّتي تقوم عليها وما يرتبط بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه[4] واستعماله.

---

[1]– أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط 3، دمشق، 1979، ص 157.

[2]– حميد لحمداني، بنية النّص السّرديّ من منظور النّقد الأدبيّ، المركز الثّقافي العربي، ط4، المغرب، 2015، ص 45.

[3]– سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، د.ط، الجزائر، د.س، ص 77–78.

[4]– ينظر: ميجان الرّويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، ط3، المغرب، 2002، ص 174.

يصعب الوقوف على تعريف شامل للسّرد، ولهذا وجب اعتماد تعريف جيرار جنيت[1] (Gérard Genette) الّذي بلور هذا المصطلح وحدّده " **وقد عرّفه من خلال تمييزه القصة أي مجموع الأحداث المروية من الحكاية أي الخطاب الشّفهي أو المكتوب الّذي يرويها، ومن السّرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الّذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة روايتها بالذّات**"[2].

وقد بادر تزفيتان تودوروف[3] Tzvetan Todorov بدراسة علم السّرد (La Narratologie) في كتابه قواعد الدّيكاميرون، وأكّد ضرورة قيامه" **على تفرّقات أساسيّة بين ما يروي (الأحداث، الشّخصية، مهاد القصة المكاني والزّماني) والطّريقة الّتي تروى بها القصة (نوع الرّاوي، ترتيب السّرد، توقيته). وقد ذهب عالم السّرد جريماس إلى أنّ ثمّة أدوارًا ستة في القصص: الذّات، الموضوع، المرسل، المتلقّي، المساعد، الخصم**"[4].

فالسّرد هو الطريقة الّتي يختارها المبدع أو الرّوائي ليقدّم بها الحدث أو أحداث المتن الحكائيّ، ولهذا السّرد أشكال كثيرة: تقليدية كالحكاية عن الماضي، تتّم بضمير

---

[1]– جيرار جنيت: (1930م). كان أحد أهم المساهمين في التحليل البنيوي و(نظرية الأشكال الأدبية). عمل أستاذًا للأدب الفرنسي في جامعة السوربون في باريس. ومن كتبه: عودة إلى خطاب الحكاية، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، Figure 1,2,3.

[2]– ميساء سليمان، الإبراهيم، البنية السّرديّة في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، د.ط، دمشق، 2011، ص 13.

[3]– تزفيتان تودوروف: (1939–2017)، فيلسوف فرنسي–بلغاري، يعيش في فرنسا منذ 1963، ويكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة. نشر تودوروف 21 كتابا، بما في ذلك «شعرية النثر (1971)»، «مقدمة الشاعرية (1981)»، ميخائيل باختين: «مبدأ الحوارية (1984)»، وكتاب «الأدب في خطر».

[4]– ماهر شفيق فريد، ما وراء النّص (اتجاهات النقد الأدبيّ الغربيّ في يومين هذا)، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، ط1، القاهرة، 2016، ص 170.

الغائب، كما هو الحال مع رائعة ألف ليلة وليلة[1]. فطرق السَّرد تختلف من روائيّ لآخر، حسب الأحداث الّتي يقصد المبدع إيرادها وتوزيعها في المتن الحكائيّ قد تكون على صلة وثيقة مع الماضي البعيد.

أمّا السّرد عن بول ريكور[2](Paul Ricœur) ، فهو يتمركز في أفقين هما: " **أفق التّجربة، وهو أفق يتّجه نحو الماضي، ولابدّ من أن يكتسب صياغة تصويرية معيّنة، تنقل تَتَابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التّوقع وهو الأفق المستقبلي الّذي يعرب به النّص السّردي بمقتضى تقاليد النّوع نفسه وأحلامه وتصوّراته ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمّة تأويلها**"[3]، ومنه فالأفق الأوّل تمثيل للأحداث الماضية المصوّرة لزمن معيّن لابدّ من ذكره، أما الأفق الثّاني، فهو عبور النّص المُنتج للمستقبل بما أنّه نصّ مفتوح على الأحلام والتّصورات الّتي يتكفل بها القارئ قصد البحث فيها وتأويلها. فالسّارد يهدف إلى " **نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية** "[4]، لأنّه يصوّر الأحداث بطريقة فنيّة، زِينتُها الكلمات.

ويذهب سعيد يقطين في هذا النّسق مستفيدًا من رؤية رولان بارت[5] (Roland Barthes) النّقديّة بإمكانية تأدية الحكي بواسطة اللّغة المستعملة شفهية[6] كانت أم كتابيّة، وبواسطة الصّورة ثابتة أم متحرّكة، وبالحركة وبالامتزاج المنظّم لكلّ هذه المواد فهو يبيّن

---

[1]– ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة، د.ط، الكويت، 1998، ص 37.

[2]– بول ريكور: (1913–2005)، فيلسوف فرنسي وعالم إنسانيات معاصر ولد في فالينس، هو واحد من ممثلي التّيار التّأويلي، اشتغل في حقل الاهتمام التّأويلي ومن ثم الاهتمام بالبنيوية، وهو امتداد لفريديناند دي سوسير. يعتبر ريكور رائد سؤال السّرد. أشهر كتبه: نظرية التّأويل، التاريخ والحقيقة، الزمن والحكي، الزّمان والسّرد.

[3]– بول ريكور، الوجود والزّمان والسّرد، تر: سعيد الغامدي، المركز الثّقافي، ط1، بيروت، 1999، ص 31.

[4]– عزّ الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، ط9، القاهرة، 2004، ص 104–105.

[5]– رولان بارت: (1915–1980)، فيلسوف فرنسي وناقد دلالي ومنظر اجتماعي، من كتبه: لذة النص، مبادئ السيميولوجية، الكتابة في درجة الصفر.

[6]– ينظر: محمّد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات، دار محمّد علي، ط 1، تونس، 2010، ص 251.

استقلالية السَّرد وشموليته لكلِّ ما يبدعه الإنسان وبأيّة لغة كانت، كونه حاضرًا في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتّاريخ والمأساة والدّراما[1]. فالسّرد مجال واسع، أصبح أداة الرّوائي الفعليّة الّتي لا غِنى عنها، لأنّه وسيلته الّتي يُبدع بها شفهية كانت أم كتابية. كما يذهب سعيد يقطين إلى اعتباره ذلكالفعْل الّذي لا حدود له يتَّسع ليشمل مختلف الخطابات سواءً كانت أدبيّة أو غير أدبيّة، يسهم الإنسان في إبداعه أينما وُجد وحيثما كان[2].

يتبيَّن من خلال المفاهيم السّالِفة أنّ السَّرد خاص باللّغة المنطوقة في حدَّيها الشّفهي والكتابي، وهذا ما يؤكِّده جيرار جنيت بقوله: " **السَّرد عرض لأحداث أو لمتوالية من الأحداث أو خياليَّة، عرض بوساطة اللّغة، وبصفة خاصة بوساطة لغة مكتوبة**"[3].

يتكامل السَّرد في عرض الأحداث المتتابعة وفق زمن ومكان يقتضي شخصيات بالضَّرورة، وهذا ما يتطلَّب لغة تنقل كلّ ماهو خيالي أو واقعي بواسطة سارد يتبنَّاها في قالب سرديّ وينقلها إلى القارئ المستهدف.

من خلال عرضي لأهمّ الآراء النَّقدية الّتي اهتمت بمصطلح السَّرد ومفهومه، ألممنا بضرورة استجلاء مفهوم شامل للخطاب الّذي له ارتباط وشيج بالسَّرد، إذ بالمصطلحين يكمِّلان بعضهما البعض في صورة متكاملة الأبعاد.

تتنوّع تعاريف مصطلح الخطاب حسب مجال كلّ باحث وتوجّهاته حيث يعرِّفه هاريس (Zelling Harris) من منظور لساني بحث، بأنّه " **ملفوظ طويل أو هو متتالية**

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدّمة للسّرد العربي)، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1، المغرب، 1997، ص 19.

[2]– المرجع نفسه، ص 19.

[3]– أروى محمد ربيع، السّرد في القصّ القرآني، قصة أهل الكهف أنموذجًا، مجلّة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ع 9، ورقلة، 2015، ص 240.

من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التَّوزيعيَّة وبشكل يجعلنا نظلّ في مجال لساني محض"[1]. يحدِّد بنفنست الخطاب بمعناه الأكثر انفتاحا واتِّساعا " **بأنّه كلّ تلّفظ يفترض متكلِّمًا ومستمعًا وعند الأوّل هدف التأثير على الثّاني بطريقة ما"**[2]، بمعنى أنّ الخطاب يحتاج طرفين يتشاركان العمليّة التّخاطبية فالأوّل يتكلّم، والثّاني يسمع وفق علاقة متبادلة، تعتمد إيصال الفكرة والتأثير في كلا الطّرفين.

كما يذهب كيسبن (Louis Guespin) إلى القول بأنّ الخطاب هو ذلك" **الملفوظ المعتبر من وجهة نظر حركية خطابية مشروط بها، وهكذا فنظرة تلقي على نصّ من وجهة تَبَنْيُنِه لغويًّا تجعل منه ملفوظًا وأنّ دراسة لسانية لشروط إنتاج هذا النّص تجعل منه خطابًا"**[3].

لقد أجمع العديد من الباحثين الغربيين على أنّ الخطاب هو الطّريقة الّتي بها تتشكّل الجمل مشكِّلة نظامًا متتابعًا تسهم به في تشكيل نسق كلِّي مغاير ومتّحد الخواص[4] ومتناسق العناصر ومستوفي الشّروط النّحويّة والتّركيبيّة، وعلى نحو يمكن معه أنّ تتألّف النّصوص نفسها في نظام متتابع لِتشكِّل خِطابًا متكامِلًا أوسع ينطوي على أكثر من نصّ مفرد.

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزّمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، ط4، المغرب، 2005، ص 17.

[2]– عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب المتحدة، ط1، بيروت، 2004، ص 37.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرِّوائيّ (الزّمن، السّرد، التّبئير)، مرجع سابق، ص 22.

[4]– ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنّص (المفهوم، العلاقة، السّلطة)، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدِّراسات والنّشر والتّوزيع، ط2، بيروت، 2014، ص 93.

يؤكِّد ميشال فوكو[1] (Michel Foucault) على ضرورة الرّبط بين مفهوم الخطاب ومفهوم اللّغة المشكِّلين لوحدة المنطوقات، يقول عن الخطاب " **أحيانا يعني الميدان العام مجموعة المنطوقات وأحيانًا أخرى مجموعة متميّزة من المنطوقات، وأحيانًا ثالثة ممارسة لها قواعدها، تدلّ دلالة وصف على عدد معيّن من المنطوقات وتشير إليها**"[2]. وعليه فالخطاب في منظورنا النّقديّ خطابات مكتوبة ومنطوقة (شفهية) يعلنها الكاتب ويحدّد دلالاتها حتّى يصل فهمها للسّامع ويستوعبها.

أمّا من ناحية صيغة لفظ الخطاب هو " **أحد مصدري فعل خاطب يخاطب خطابًا مخاطبة وهو يدلّ على توجيه الكلام لمن يفهم نقل من الدّلالة على الحدث المجرّد من الزّمن إلى الدّلالة الاسمية، وهو يدلّ على ما خُوطب به وهو الكلام**"[3].

نستنتج في الأخير، أنّ كلّ من المصطلحين السّرد والخطاب متكاملين، يصبّان في مفهوم واحد متقارب رغم الاختلافات والآراء المتباينة من النّقاد، هذه التّعاريف المتعمقة أسهمت في إنشاء الخطاب السّردي(الرّواية)، الّذي يسعى لتحليل رؤية المبدع وبيان مكوّناتها الأساسيّة من شخصية، زمن، مكان، حدث...

3. ثقافة السّرد وسيميولوجيته (La Culture Narrative et sa sémiologie):

لكلّ نصّ سرديّ وصفه الثّقافي، وهذا ما تنتجه الرِّواية كونها اللّوحة التّشكيلية الّتي تتباين ألوانها في صورة متناسقة، وما يعزِّز تماثلها هو الطّابع السّرديّ الّذي يمنح كلّ

---

[1]– ميشال فوكو: (1926–1984)، فيلسوف فرنسي، يعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، تأثر بالبنيويين ودرس وحلل تاريخ الجنون في كتابه «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي»، وعالج مواضيع مثل الإجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجون. ابتكر مصطلح «أركيولوجية المعرفة»..

[2]– ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثّقافي العربي، ط 1، المغرب، 1968، ص 78.

[3]– عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، مرجع سابق، ص 36.

بيئة اجتماعية أغراضًا ثقافيّة مثل ما هو الحال مع مصطلح السّرد الّذي " **لا يؤدِّي وظيفة تمثيليّة شديدة الأهميّة في الرّواية، فهو يقوم بتركيب المادّة التَّخيُّلية، وينظِّم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثّقافيّة، بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها، فهي متّصلة بتلك المرجعيات، لأنّها استثمرت بعض مكوّناتها، وبخاصة ما له صلة بالأحداث والشّخصيات والخلفيات الزّمانية والمكانيّة**"[1].

فهذا التّرابط الثّقافيّ بين مختلف المرجعيات السّرديّة يمنح الخطاب الرِّوائيّ الدّلالة والإنتاج الرّمزيّ المطلوب من المبدِع، والّذي يعمل على بيان وظائفه في ثنايا المتن بغية بلوغ المقصد الثّقافيّ المتّبع من السّارد، والتّعريف بمرجعيته الثّقافيّة المنفتحة على ايديولوجيات متباينة نحدِّدها انطلاقًا من النّص مرورًا بخلفيات الرِّوائيّ وقناعاته الفكريّة والفلسفيّة والنّفسيّة.

فما يؤكِّده دور السّرد في المادة الحكائيّة ضروريّ، لأنّ مهمّة الرّوائي تنتهي لحظة إنتاجه الرّواية ليُسَلمها إلى أيدي المتلقِّي الّذي يجد مُتعة في فكّ مغاليق النّص وبيان ثقافة السّرد لدى روائيّ بعينه، حيث يدرس المرجعيات الثّقافية الّتي استقى منها أحداث المتن مستندًا إلى تحليل مكوِّنات الخطاب الحكائيّ (الشّخصية، الزّمن، الرّواية).

للسّرد أغراض يُوقنها الرِّوائي لمّا يُحيك عالمه الافتراضيّ حيث يذهب أمبرتو إيكو[2] (Umberto Eco) حسب وجهة عبد الله إبراهيم النّقديّة إلى " **معالجة العوالم الافتراضيّة الممكنة الّتي يقترحها السّرد باعتبارها أبنية ثقافيّة في إشارة للصِّلات المحتملة بين العوالم المتخيّلة، والعوالم الواقعية، إنّ أي عالم حكائيّ لا يسعه أنّ يكون مستقلًّا**

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، مؤسّسة محمّد بن راشد آل مكتوم، ط 1، دولة الإمارات العربيّة المتّحدة، 2016، ص 165.

[2]– أمبرتو إيكو: (1932–2016)، فيلسوف إيطالي، وروائي وباحث في القرون الوسطى، ويُعرف بروايته الشهيرة اسم الوردة، ومقالاته العديدة. ومن كتبه: تأملات في السّرد الرّوائيّ، مقبرة براغ، الأثر المفتوح.

استقلالًا ناجزًا عن العالم الواقعيّ، بل إنّهما يتدخلان ويأخذان المعنى الخاص بكلّ منها من الخزين الثّقافيّ للمتلقِي لأنّ الواقع نفسه بُنيان ثقافيّ"[1]. نفهم أنّ للسّرد بناء ثقافيّا قائما بذاته، يتضمّن ثنائية الواقع والمتخيّل اللّذين يُحدثهما الرِّوائيّ، ويبحث فيهما القارئ، فمهمّة هذا الأخير ضرورية لأنّها من تحدّد ثقافة الكاتب وانتماءه الإيديولوجي والثّقافي المنبثق من طفولته وذكرياته وبيئته وظروف معيشته.

يؤكِّد رولان بارت على وجودية السّرد والحاجة إليه قصد الإبقاء على آثار الإنسان والحفاظ عليها، في قوله: " **يوجد السّرد بأشكاله اللّا نهائيّة –تقريبا– في كلّ الأزمنة، والأمكنة والمجتمعات. إنّه يبدأ مع تاريخ البشرية ذاتها. فلا يوجد شعب –تماما– بدون سرد، كلّ الطّبقات والجامعات الإنسانيّة تمتلك محكيات، وغالبا ما يتم تذوق هذه المحكيات من طرف أفراد من ثقافة مختلفة وحتّى متعارضة، ويسخر السّرد من الأدب الجيّد والرّديء، إنّه عالمي، وعبر تاريخي وعبر ثقافي، ويوجد في كلّ مكان، كما الحياة"**[2].

تحتاج الثّقافة إلى مجتمع تندمج فيه، لتمارس وظائفها وتأثيرها في الآخر من منظور سرديّ يتحكّم فيه الرّوائيّ، الّذي يجعل من روايته سكينة يهتدي إليها ذلك الآخر بحثًا عن ذاته الضّائعة والمشوّهة بفعل جملة من التّأثيرات الاجتماعيّة والسِّياسيّة المستهدفة للبنية الثّقافيّة للمجتمع[3]، وكلّ هذا يجسِّده مصطلح ثقافة السَّرد المتضمِّنة لثقافة الرّوائيّ في سرد عمله الحكائيّ. فالسّرد في" **السّياق الجديد هو تشكيل عالم متماسك متخيّل تُحاك ضمنه صور الذّات عن ماضيها وتندغم فيه أهواء وتحيّزات وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيّات (..) ومن هذا الخليط العجيب تَنْسج حكايات هي**

---

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربيّ، مرجع سابق، ج 1، ص 34–35

[2]- Roland Barthes, L'aventure Sémiologique, Ed du Seuil, Paris, 1985, p 167.

[3]– ينظر: بوداود وذناني، الرِّواية الجزائريّة ونبض الواقع، مطبعة بن سالم، د.ط، الأغواط، الجزائر، 2013، ص 03.

تاريخ الذّات لنفسها وللعالم، تمنح طبيعة الحقيقة التّاريخيّة وتمارس فعلها في الجماعة، وتوّجه سلوكهم وتصوّرهم لأنفسهم وللآخرين بوصفها حقيقة تاريخيّة ثابتة"[1]، تبثّ ذخيرة السّارد المثّقف الّذي نهل من ماضيه، ذكرياته وثقافته ووظّفها في نصِّه السّرديّ المفتوح على مختلف التّأويلات.

للأهمّية فقد عرف مصطلح السِّيميائيّة (La Sémiotique) تعدّدًا في اللّفظ والمعنى، لأنّه عُدّ أساس مقاربة النِّتاج الفعليّ للنّصوص اللّغويّة وغير اللّغويّة، وهذا التّوسع في الطّرح والعرض لِمُجمل النّظريات اللّغويّة والدّلاليّة أكسبها فَرادةً وخصوصية في السّاحة النّقديّة والعلميّة.

يبني الدّارسون مفهوم السِّيميائيّة على الأصل اليوناني " **«Sémeion» الّذي يعني علامة و«Logos» الّذي يعني خِطاب الّذي نجده مستعملاً في كلمات من مثل » « Sociologie علم الاجتماعَ « Théologie » علم الأديان (اللاّهوت)، » « Biologieعلم الأحياء، « Zoologie »علم الحيوان،... وبِامتداد أكبر كلمة » « Logos تعني العلم، هكذا يصبح تعريف السِّيميولوجيا علم العلامات"**[2].

كما أجد يوسف وغليسي يُقرّ" **بِاستعمال أفلاطون لمصطلح «Sémiotiké» إلى جانب مصطلح «Grammatiké» بمعنى تعلّم القراءة والكتابة، في اِتِّساق مع الفلسفة أو فنّ التّفكير"**[3]. ومن خلال هذا التّحديد، يتبيّن أنّ لكلمة (السِّيميائيّة) جذور فلسفيّة بالدّرجة الأولى، " **فالقدماء اِستعملوا «Sémeion» بمعنى (التّشريح) عند أطبّاء الإغريق، ويعني (ملاحظة أعراض المرض) عند أطبّاء العصور الوسطى، بينما يعني**

---

[1]– إدوارد سعيد، الثّقافة والامبريالية، مرجع سابق، ص 18.

[2]– برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، تر: محمّد نظيف، إفريقيا الشّرق، ط 2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص 225.

[3]– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط 2، الجزائر، 2009، ص 225.

عند أفلاطون (فنّ الإقناع). كما أنّ جون لوك John Locke اِستعمل مصطلح Semiotica تارة بمعنى (منهج المعرفة الفلسفيّة) وطورًا (بمعنى نظرية العلامات)[1]".

للسّيميائيّة جذور لغويّة عربيّة أصيلة توحي بثراء اللّغة العربيّة وتوسّعها، إذ يحدِّدها ابن منظور في قوله:" **والسُّومة والسِّيمة والسِّيماء، والسِّيماء: العلامة. والخيل المسوَّمة: المعلِّمة. وقد يجيء السّيما والسّيميا ممدودين: وأنشد الأسيد يقول:**

غُلام رماه الله بالحُسن يافــعًا له سيمياء لا تشقُّ على البصـــــر

كأنّ الثُّريّا عُلِّقت فوق نَحــرِهِ وفي جيده الشّعرى وفي وجهه القمر"[2]

وردت كلمة (سيمياء) في القرآن الكريم في عدة مواضع، منها:

قال الله تعالى: " **تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافًا"[3]**. وقوله: " **سيماهم في وجوههم من أثر السّجود"[4]**. وقوله أيضا: "... **حجارة من طين، مُسوَّمة عند ربّك للمسرفين"[5]**. لم تخرج الآيات القرآنية عن السِّمة والسِّيمياء على اِختلاف مواضعها ومدلولاتها.

في المنظور الاصطلاحي، فقد خلص الدّارسون إلى التّمييز بين مصطلحين: سيميوطيقا وسيميولوجيا، فمصطلح سيميوطيقا تبنّاه **بورس** Charles Sanders) Peirce) " **هي ذلك العلم الّذي يدرس وظائف العلامات الّتي تقوم على المنطق والظّاهراتيّة والرّياضيات"[6]**. يبرز هذا المفهوم الخلفية الفلسفيّة الّتي ينطلق منها بورس

---

[1]- Jeanne Martinet, Clefs pour la sémiologie, ed : Seghers, Paris, 1973, p 7-8.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، باب الميم، فصل السين، مادة، سوم، مج 12، ص 312–313.

[3]– سورة البقرة، الآية ص 273.

[4]– سورة الفتح، الآية ص 29.

[5]– سورة الذّاريات، الآية ص 33–34.

[6]– ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، في الأدب والنّقد، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، ع 3، مج 25، الكويت، 1997، ص 84.

كونه فيلسوفًا وعالم منطق ورياضيات، ما أكسبه نظرة عميقة في تقييمه للمسائل النّقديّة، حيث قام بمقاربة السّيميائيّة في تفاعلها مع المنطق والبحث في أصولها الفعليّة لمكنُونات الإنسان، الأمر الّذي دفعه إلى التّعريف بالسِّيميائية على أنّها المنطق نفسه.في قوله: **"إنّ المنطق بمعناه العام... ليس سوى تسمية أخرى للسِّيميوطيقا، إنّه النّظرية شبه الضّروريّة أو الشّكلية للدّلائل[1]".**

يدرس بورس[2] السِّيميائيّة **" بوصفها علمًا يستند إلى المنطق والرِّياضيات ولا يحصره في نقطة واحدة هي اللّغة"[3]**، معناه أنّ بورس يخرج عن العلامات اللّغويّة إلى العلامات غير اللّغويّة؛ أي ينسلخ من تبعِية اللّغة المقيّدة إلى ما تحويه خارج محيطها الأوّل.

أمّا مصطلح سيميولوجيا يعرِّفه دي سوسير[4] بقوله: **" إنّه من الممكن أنّ نتصوّر علمًا يدرس حياة الدّلائل في صلب الحياة الإجتماعيّة. وقد يكون قسمًا من علم النّفس الإجتماعي وبالتّالي قسمًا من علم النّفس العامّ. ونقترح تسميته بـ «Sémiologie» أي علم الدّلائل، وهي كلمة مشتّقة من اليونانيّة «Sémeion» بمعنى دليل. ولعلّه سيمكّننا من أنّ نعرف ممّا تتكوّن الدّلائل والقوانين الّتي تسيّرها. ولمّا كان هذا العلم غير موجود، فإنّه لا يمكن أنّ نتنبّأ بما سيكون، ولكنّ يحقّ له أنّ يوجد، ومكانه محدّد**

---

[1]– حنون مبارك، دروس في السِّيميائيّات، دار توبقال للنّشر، ط 1، المغرب، 1987، ص 84.

[2]– تشارلز ساندرس بورس (Charles Sanders Peirce): (1839–1914)، هو فيلسوف وعالم منطق وعالم رياضيات أمريكي، اهتمّ بمجال السيميوطيقا والظّاهراتية. يطلق عليه في بعض الأحيان لقب «أب البراغماتية». يطلق عليه بورس وليس بيرس نسبة إلى ما جاء في كتاب سعيد بنكراد: السيميائيات والتّأويل.

[3]– محمّد فليح الجبوري، الاتّجاه السِّيميائيّ في نقد السّرد العربيّ الحديث، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2013، ص 41.

[4]– فرديناند دي سوسير: Ferdinand De Saussure، يُعدّ مُؤسس المنهج البنيوي الّذي يهدف إلى دراسة اللّغة كموضوعٍ في ذاتها، وذاتها أي إلى دراستها دراسة وصفيّة آنيّة، وقد استخلص مُؤسس البنيويّة فرديناند دي سوسير مبادئ ساهمت في نشأة الاتجاه البنيوي، أهمّها: تمييز سوسير بين الدراسة الوصفيّة للغة في بُعدها الداخلي وبين الدّراسة التّاريخيّة. كتابه: .Cours De Linguistique Generale

سلفاً، وليست اللّسانيّات سوى قسم من هذا العلم العامّ" [1]. وهذا لدليل قويّ على اعتبار السّيميائيّة علمًا أشمل وأعمّ من علم اللّغة، لأنّ هذا العلم يستمد وجوده من علم النّفس العامّ، أي أنّه علم سيكولوجيّ بالأساس.

4. السّيميائيّات الثّقافيّة «La Semiotique Culturelle»

اهتمت السّيميائيّة بكثير من الاهتمام والتّحليل والتّنقيب من قِبل مختلف الدّارسين والباحثين، ما أكسبها مجالا معرفيّا خصبا، سمح لها بالتّفتح على اتّجاهات ومناحي متعدّدة.

ونحن اليوم أمام فيضٍ من المعارف المتشعّبة والمتفحّصة لإحصاء هذه الاتّجاهات السّيميائيّة، حيث يذكر محمد السّرغيني في كتابه (محاضرات في السّيميولولجيا) ثلاثة أنواع أساسيّة وهي: الاتّجاه الأمريكي، الاتّجاه الفرنسي، والاتّجاه الرّوسي. وكذلك مبارك حنون الّذي قسّم هذه الاتّجاهات السّيميائيّة في كتابه (دروس في السّيميائيّات) إلى سبعة اتّجاهات شاخصة في الحقل السّيميائي، والمتمثّلة في: تصوّر دي سوسير للسّيميولوجيا، سيميولوجيا التّواصل، سيميولوجيا الدّلالة، سيميوطيقا بورس، رمزية كاسيرر، سيميوطيقا الثّقافة، السّيميوطيقا ومسألة المرجع.

وفي هذا الصّدد ركّزت اهتمامي على اتّجاه واحد بعينه، حيث أيقنت أنّه أشهر وأبرز الاتّجاهات لأنّه يعتمد على الثّقافة كمطلب أساسيٍّ في الدّراسات الحديثة للسّيميائيّة الّتي ترى بضرورة الوعي الثّقافي للفرد والجماعة معا ضمن أساس تواصلي سيميائي.

[1]- Ferdinand de Saussure , Cours de linguistique générale, publié par Charles Bailley et Albert Séchhaye, éditions Payot, Paris (Feance), VI, 1997, p33.

1.6 النّشأة والمفهوم:

تبلورت السِّيميائيّات الثّقافيّة في السِّتينيات، على يد عدد من العلماء البارزين، منهم: يوري لوتمان Yuri Lotman، أوسبنسكي Boris Uspenskij، توبوروف Vladimir Toporov، إيفانوف Ivanov، فياتشلاف Viatcheslav ، بياتبجورسكي Piatigorsky في روسيا، وأمبرتو إيكو وروسي لاندي Rossi Landi في إيطاليا، حيث قامت جماعة موسكو بعقد مؤتمر في موسكو سنة 1962م حول الدِّراسة البنيويّة لأنظمة العلامات، ممّا جعل الافتتاحية الّتي نهض بكتابتها إيفانوف تؤكِّد على أنّ الإنسان والحيوان والآلات تلجأ إلى العلامات، لكنّ العلامات المستخدمة من طرف الإنسان متميّزة بالغنى والتّعقيد دون العلامات الأخرى. تمثّلت السِّيميائيّات الثّقافيّة في صورتين أساسيّتين هما: في صورة بنيويّة سوفياتيّة في جامعة موسكو، وفي صورة سيميائيّة الأدب والسِّينما والثّقافة في جامعة تارتو «Tartu» في إستونيا.

كما أنّها استفادت من الفلسفة الماركسيّة وفلسفة الأشكال الرّمزيّة لكاسير المنطلقة من مسلّمة (الإنسان حيوان رامز)، حيث كان لهذه المسلّمة أبعاداً دلاليّة عدّة علىإثرها تعزّزت الدِّراسات المحدّدة لهذه الوظيفة الرّمزيّة المسندة للإنسان في حدّ ذاته. وهذا التّلاحم بين الجامعتين جعلهما مدرسة واحدة (مدرسة تارتو–موسكو). فمدرسة تارتو هي امتداد معرفي لمدرسة موسكو الّتي لقيت اهتماما واسعا في الحقل اللّساني، مؤسِّسها رومان ياكبسون، وهي مصدر الشّكلانيّة الرّوسيّة، وتأسّست في أواخر عشرينيّات القرن العشرين.

مثّلت جماعة (تارتو–موسكوTartu–Moscou) الرّكيزة الأساسيّة لانبثاق السِّيميائيّات الثّقافيّة، حيث أنّها تقول بضرورة الظّواهر الثّقافيّة المبنيّة على الموضوعات التّواصليّة الإبلاغيّة والأنساق الدّلاليّة الموحية. فقد برز اسم يوري لوتمان كثيرا مع مجلّة

تارتو السِّيميائيّة (دراسات أنساق العلامات)، إذ يعدّ من الأعلام البارزين لمدرسة تارتو الّتي تأخذ في الاعتبار:

"1- التّركيز بشكل قويّ على نظرية الثّقافة، وعلى فهم الآليات السِّيميائيّة العميقة للظّواهر الثّقافيّة.

2- نهج مقاربة لدراسة أصول السِّيميوزيس Semiosis أو السّيرورة المؤدِّية إلى إنتاج وتأويل الدّلالات في بُعديها الثّقافي والحيوي، مع الجمع المثمر بين المستويات الثّقافيّة والبيولوجية لسيرورات وأنساق العلامات"[1].

ألاحظ أنّ هذه المدرسة تراعي نظرية الثّقافة في علاقتها بالسِّيميائيّة وأصل السِّيميوزيس، بِاعتباره أساس السِّيميائيّة الّتي أولت العلامات أنساقا معيّنة تستدعي بها الظّاهرة الثّقافيّة، وهذا الاستدعاء المجدي للثّقافة[2]، جعل جماعة (تارتو-موسكو) تولي الأهمّية لدراستها والبحث فيها لأنّها تضمّ جملة من السّلوكات البشريّة العلائقيّة (الفرديّة والجماعيّة) المنتجة لمختلف العلامات متأثِّرة بجوهر الثّقافة نفسه.

يرى أمبرتو إيكو أنّ الثّقافة لا تكمن في التّواصل الحرفيّ وحده، بل تلزمها عوامل أخرى مساندة، ومؤثِّرات توصلها للمظهر التّواصلي الّذي تؤدّيه الثّقافة عن حقّ. فلا يمكن أن " **نفهم الثّقافة فقط بوصفها موضوعا سيميائيّا، بالعكس الثّقافة كلّها يجب أن ندرسها بوصفها ظاهرة تواصليّة تقوم على أنساق دلاليّة هدفها إنتاج المعنى"[3].**

فقد وضع أمبرتو إيكو ثلاثة شروط تُبنى عليها الثّقافة:

---

[1]- عبد الله بريمي، السيميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها، المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السميائيّة)، كنوز المعرفة، ط 1، الأردن، 2018، ص 10.

[2]- Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, Beginning of The Semiotics of Culture University of Tartu Uhu Press Tartu Semiotics Library 13, editors : Kalevi Kull, Silvi Salupere, Peeter Torop Copyright : University of Tartu, 2013, p 18.

[3]- Umberto Eco, A Theory of Semiotics, Indiana University Press, 1975, p 22.

"1- حينما يسند كائن مفكّر وظيفة جديدة للشّيء الطّبيعيّ.

2- حينما يسمّي ذلك الشيء بِاعتباره يستخدم إلى شيء ما، ولا يشترط أبداً قول هذه التّسمية بصوت مرتفع كما لا يشترط فيها أن تُقال للغير.

3- حينما نتعرّف على ذلك الشّيء بِاعتباره شيئا يستجيب لوظيفة معيّنة، وباعتباره ذا تسمية محدّدة، ولا يشترط استعماله مرّة ثانيّةوإنّما يكفي التّعرّف عليه"[1].

مثّلت كلّ من الماركسيّة واللّسانيّات الوظيفيّة رافدا أساسيّا للسّيميائيّات الثّقافيّة، ما جعل جماعة موسكو تعتبر " **سلوك الإنسان تواصلا داخل ثقافة معيّنة هي الّتي تعطيه دلالته ومعناه"[2].** وكما لاحظنا أنّ نسبة التّواصل الإنساني متباينة حسب معاملات الفرد المثقّف، ومنه تتبدّى لنا خاصية مهمّة يعتمدها السّيميائي المحلّل المكتشف لِما وراء هذه العلامات والرّموز من معانٍ ومفاهيم دقيقة تختصّ بنوعية الإشارات المنتجة لكلّ هذه المفاهيم والدّلالات الّتي تربط بدورها كلّ الأنساق الثّقافيّة المضمّنة في صلب الخطابات المتعدّدة.

كان لنشر مجموعة من الأعمال التّاريخيّة المكتوبة من طرف تينيانوف Tynianov وميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine وآخرون، وكذلك (أطروحات حول الدّراسة السّيميائيّة للثّقافات) أثرا واضحا في ظهور مدرسة (تارتو-موسكو) وولادة السّيميائيّات الثّقافيّة Theses on the Sémiotic Study والهدف منها: " **دراسة العلاقة الوظيفيّة بين أنساق العلامات المختلفة"[3].**

---

[1]- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص 86.

[2]-حبيب بوزوادة، سيميائيات الثّقافة لدى جماعةموسكو-تارتو، أعمال الملتقى الدّولي السّابع، السيمياء والنّص الأدبيّ، جامعة خيضر، بسكرة، ص 134.

[3]- عبد الله بريمي، السيميائيات الثّقافيّة، مرجع سابق، ص 47.

وإذا تتبّعت النّشوء الفعلي للسّيميائيّات الثّقافيّة نجد أنّ جلّ الدِّراسات كانت مع الشّكلانيّة الرّوسيّة مع تينيانوف (Yuri Tynianov) وياكبسون (Roman Jakobson)، وتُعرّف السِّيميائيّات الثّقافيّة بأنّها " **دراسة الأنظمة الثّقافيّة بِاعتبارها دوالا وعلامات وأيقونات وإشارات رمزيّة لغويّة وبصرية، بُغية استكناه المعنى الثّقافيّ الحقيقي داخل المجتمع ورصد الدّلالات الرّمزيّة والأنثروبولوجيّة والفلسفيّة والأخلاقيّة، ولا تقتصر هذه السِّيميوطيقا على ثقافة واحدة أو خاصة بل تتعدّى ذلك إلى ثقافات كونيّة تتّسم بطابع عام**"[1].

أسعى بدوري إلى تحليل هذه الأنظمة الثّقافيّة الّتي كلّما نغوص فيها، نجدها تتّسع أكثر في شكل علامات وإشارات رمزيّة مركّزة على اللّغة الطّبيعيّة الّتي أطعمها لوتمان بالدِّراسة ضمن نظريته المعرفيّة، حيث عدّ اللّغة هي النّسق المنمذج الأوّلي، وما يتعدّاها إلى أنظمة ثقافيّة وفنّ ودين، وأنساقا منمذجة ثانويّة كان لها السّبق بفعل هذه اللّغة الرّمزيّة. ومن خلال هذه الآليات السّيميائيّة تمكّنت الثّقافة من التّعدد والتّنوع، الأمر الّذي أعطى للسّيميائيّات الثّقافيّة بعدا عميقا في النّظر والرّسم المفهوماتي. " **فالظّواهر الثّقافيّة موضوعات تواصليّة وأنساق دلاليّة**"[2]، يؤدّيها الفرد داخل مجتمعات معيّنة جاز لها أنّ تشمل مختلف الثّقافات.

ترى مدرسة (تارتو–موسكو) أنّ هناك طريقتين في النّظر إلى الظّاهرة الثّقافيّة:

"**من الدّاخل: أي من خلال عدسة الثّقافة نفسها.**

[1]– علوي أحمد الملجمي، النّص بين النّقد الثقافي وسيميائيات الثّقافة المفهوم وآليات المقاربة، مجلّة ذخائر العلوم الإنسانيّة، مركز فاطمة الفهرية للأبحاث والدِّراسات، ع 2، المغرب، 2017، ص 47.

[2]– حنون مبارك، دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص 85.

من الخارج: أي من خلال عدسة النِّظام العلمي (Méta –Système) الّذي نقيّمه لدراسة الثّقافة ووصفها"[1].

يذهب أصحاب هذا الاتِّجاه إلى أنّ العلامة ثلاثيّة، تتكون من دال ومدلول ومرجع لا تكتسب دلالتها إلاّ من خلال وضعها في إطار الثّقافة، ولا يُنظر إلى العلامة المفردة، بل يتكلّم عن (أنظمة دالّة) أي مجموعة من العلامات.

لهذه العلامات ضمن السّيميائيّات الثّقافيّة أنظمة تتنوّع وتتدرّج وتتداخل في المفهوم، لذا تقتضي الحاجة إلى تفتّحها على مختلف المجالات. كما يركّز هذا الاتِّجاه على وصف هذه الأنظمة السِّيميائيّة " **بأنّها أنظمة منمذجة للعالم، أي أنّها تضع عناصر العالم الخارجي في شكل تصوّر ذهني هو نسق أو نموذج، وتتراوح الأنظمة المختلفة للعلامات في قدرتها على خلق نماذج، فهناك أنظمة تصلح أكثر من غيرها لخلق هذه النّماذج(..) وأنّ اللّغة هي النِّظام الأوّل بالنِّسبة للأنظمة المشتّقة منها، ومنها الأساطير والأديان والفنون[2]".**

غير أنّ هذه الأنظمة في تناسق وتكامل فيما بينها، كلّ نسق سيميائي فيها على اتصال بباقي الأنساق، ممّا جعلهم يرون أنّ هذه " **الأنظمة تستهلك وتجدّد نفسها بالاستمرار"[3]**. وهذا احتمال وارد بما أنّها أنظمة متفاعلة مع بعضها البعض، ومتشابكة مع مجالات معرفيّة عديدة. مثال: في المجتمع الواحد تختلف دلالات كلّ نظام بعينه، لذا يجب أن توضع كلّ الأنظمة في إطارها الثّقافيّ مرتكزة على التّفاعل الإجتماعيّ بين

---

[1]– عبد القادر بوزيدة، يوري لوتمان–مدرسة تارتو–موسمو وسيميائية الثّقافة والنّظم الدّالة، مجلّة عالم الفكر: السيميائيات، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، ع 3، مج 35، الكويت، 2017، ص 187.

[2]– سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مذخل إلى السيميوطيقا (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثّقافة)، مرجع سابق، ص 39.

[3]– محمّد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، مرجع سابق، ص 65.

الشّعوب، فما يقيمه المجتمع ويصلح عليه، تنتصر له الثّقافة لأنّه نظام منها وجب التّجاوب معه.

إذا دقّقت في تعاملات المجتمع الجزائريّ على سبيل المثال، نجده يصطلح لنفسه لهجات معيّنة أو طرقا خاصة يتواصل بها، توافق عليها مجموعة من الأنظمة السّيميائيّة بمساندة الوضع الثّقافي، كقولنا:

- كيف الحال ؟ لا باس... / لا باس، الحمد لله.
- وقول Ça va :لا باس Ça va / ...الحمد لله.

ألاحظ بين التّعاملين اختلافا، ويعود هذا ربّما لتغلّب اللّغة الفرنسيّة على المجتمع الجزائري وطغيانها عليه أو لأسباب أخرى، تجعل هذه الأنظمة السِّيميائيّة في تفاعل مع المجتمع، عاكسة تصوّرا ذهنيّا لأنساق معيّنة هي هذه التّعاملات.

تهتمّ السّيميائيّات **الثّقافيّة " بخصوصيات كلّ ثقافة مستقلّة داخل نظام سّيميائي كوني، وتُعني أيضا بالعوامل والأقطاب الثّقافيّة الصغرى والكبرى ضمن ثنائية المركز والهامش"**[1]. وهذه الأخيرة إشارة مهمّة للدِّراسات النّقديّة المتضمّنة في كنفها نقطة تشابه فعليّ بين التّوجه السّيميائي للثّقافة والنّقد الثّقافي أيضا، بما أنّها " **رصد لأنظمة التّواصل عند الشّعوب البدائيّة والمتحضّرة"**[2]. فما يميّز الثّقافة باعتبارها نسقا هو التّواصل المبني على ثنائية المرسل والمرسل إليه قصد تحقيق عملية اتِّصالية ثقافيّة، لأنّ " **الثّقافة وسيلة من وسائل توحيد مظاهر الحياة الاجتماعيّة وتنظيمها، كما أنّها آلية خاصة لتخزين المعلومات وتنسيقها. ومن هذا المنطلق، يمكن أن ننظر إلى الثّقافة على أنّها ذاكرة**

[1]– جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثّقافة الغربيّة)، مؤسسة المثقف العربي، ط 1، أستراليا، 2015، ص 296.

[2]– المرجع نفسه، ص 295.

البشريّة وأنّها تلعب بالنِّسبة للجماعة الدّور الّذي تلعبه الذّاكرة الفرديّة في حياة الإنسان في حفظ المعلومات وفي الرّبط بينها وتصنيفها"[1].

وإذا تعمّقت أكثر في علاقة الذّاكرة بالثّقافة، نجدها وطيدة جدًّا، لأنّ الثّقافة انعكاس لذاكرة الفرد والجماعة معا، لا تتحقّق الثّانية حتّى تكتمل الأولى، وهذا هو سرّ التّعالق في تخزين المعلومات وحفظها.

يوجد مفهوم آخر للثّقافة يدعّم ما سبق، حيث " **يمكن أن تُعرّف بوصفها مجالًا لتنظيم الإخبار في المجتمع الإنساني، فتعتبر بذلك آلية الثّقافة بمثابة جهاز يغيّر المحيط الخارجي إلى محيط داخلي إذ يحوّل الفوضى إلى نظام، والنّاس الغُفل إلى متعلّمين ومرتكبي الخطايا إلى عادلين وانحطاط الطّاقة «L'entropie» إلى إخبار"[2].**

وهكذا يتفتّح دور الآلية الثّقافيّة أكثر من المحيط الخارجي إلى المحيط الدّاخلي بنوع من النِّظام المرتّب الّذي يضمن نوعية التّطور الثّقافي داخل المجتمع، إذن، الثّقافة والذّاكرة وجهان لعملية واحدة، وجوهر هذه الثّقافة بالأساس ذاكرة ضمنية تفضح الفرد والجماعة. لمّا نتمعّن في آراء أمبرتو إيكو الّذي يرى " **أنّ حقل السيميوطيقا يشمل كل أنظمة الإتّصال من الأكثر طبيعيّة وتلقائيّة إلى أكثر المُجريات الثّقافيّة تعقيداً"[3].** وهذا تأكيدا على ضرورة الاتّصال بمختلف تدرّجاته، بما أنّه امتداد من الطّبقة البسيطة إلى الطّبقة المعقّدة. نقول:" **قوانين التّواصل هي قوانين ثقافيّة، ومنه فقوانين الأنساق السّيميوطيقيّة هي قوانين ثقافيّة"[4].**

---

[1]– سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، مرجع سابق، ص 86.

[2]– حنون مبارك، دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص 86.

[3]–سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، مرجع سابق، ص 59.

[4]– حنون مبارك، دروس في السيميائيات، مرجع سابق، ص 89.

اهتمّت مدرسة (تارتو–موسكو) بخلق لغة للثّقافة والتّأكيد على تطوّر هذه الأنساق السّيميائيّة، فالثّقافة بالنِّسبة لهم " **في مفهومها السِّيميائيّ الواسع، نظام من العلاقات بين العالم والإنسان وهذا النِّظام ينظِّم سلوك الإنسان من ناحية، ويحدِّد الطّريقة الّتي يُهيكل بها العالم من ناحية أخرى**"[1]. ولا نستطيع تحديد مفهوم دقيق للثّقافة إذا تناسينا علاقتها بظهور الرّموز والعلامات الّتي هي أساس فحوى النِّظام اللّغوي والثّقافي.

يتحدّد مفهوم السّيميائيّات الثّقافيّة بوصفها دراسة التّلازم الوظيفي[2] لمختلف أنساق العلامة. ومن القضايا المهمّة التي شغلت حقل السّيميائيّات الثّقافيّة (الإبداع والآداب واللّغة والفنّ والفلكلور والتّرجمة والأدب المقارن، والتّواصل، وعلاقة الأنا بالآخر، وأدب الصّورة وأدب الرِّحلة)[3]. وهكذا يتبيّن لنا أنّ اهتماماتها منفتحة على مختلف المجالات والاختصاصات، فالخاصية الأولى والمميّزة للسّيميائيّات الثّقافيّة **هي** " **سعيها الدّائم لأن تكون مبتكرة ومجدّدة على مستوى الموضوع، وذلك بتقديم طرق جديدة لتعريف الموضوع الثّقافي، ووصف لغات وأشكال تعبيريّة جديدة، لإجراء تحليلات ثقافيّة**"[4]، خاصة موضوع خلق لغات متعدِّدة قادرة على الوصف، مرتبطة ضمنيّاً بجميع التّخصصات الدّارسة للثّقافة والمنقّبة في إدماجتها الثّقافيّة، فعلاقة الثّقافة باللّغة عنصرا أساسيّاعند مدرسة تارتو الرّوسيّة، حيث حدّدت " **الظّواهر الثّقافيّة على أنّها أنظمة ثانويّة مشكّلة وفق نماذج، وهو ما يوحي– بطبيعتها الإشتقاقيّة في علاقتها باللّغة الطّبيعيّة– وبنسبها الطّبيعي**"[5].

---

[1]– عبد القادر بوزيدة، يوري لوتمان–مدرسة تارتو–موسكو وسيميائية الثقافو والنّظم الدّالة، مرجع سابق، ص 186.

[2]– ينظر، حبيب بوزوادة، سيميائيات الثقافة لدى جماعة موسكو–تارتو، مرجع سابق، ص 134.

[3]– ينظر: جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، مرجع سابق، ص 296.

[4]– عبد الله بريمي، السميائيات الثقافية (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 48.

[5]– سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، مرجع سابق، ص 297.

وهذه العلاقة جعلت اهتمامات السِّيميائيّات الثقافية تنصبّ على تأويل علامات الخطاب الواحد في ظلّ سياق مرجعياته الثّقافيّة والولوج به في عالم فكريٍّ خاص، حيث أنّها " **تتعامل مع اللّغة بوصفها كائنا حيّا، يحيا في سياق علاقات متبادلة لإنتاج الدّلالة**"[1].

كان لأبحاث ودراسات رولان بوسنير (Roland Posner) الأثر العميق في السِّيميائيّات الثّقافيّة، حيث يعتبر " **إيرنيست كاسيرر الرّائد المباشر لها خاصة حينما اقترح وصف بعض الأنساق العلامات على أنّها أشكالاً رمزيّة، مؤكّدا على أنّ الأشكال الرّمزيّة لمجتمع ما، هي التي تكوّن ثقافته**"[2]. للأشكال الرّمزيّة أبعادا لا نتوصّل لها إلاّ إذا حصل ذلك التّمازج بين ثقافة مجتمع معيّن والثّقافة نفسها، حيث يمكن للثّقافة أنّ تنصاع لمتطلّبات المجتمع وفق علامات ورموز تمرّر عبرها أنساقها السِّيميائيّة.

تضطلع السِّيميائيّات الثّقافيّة حسب كاسيرر(Ernst Cassirer) بمهمّتين رئيسيتين هما:

"**1- دراسة أنساق العلامات داخل ثقافة مقارنة مع إسهاماتها وما تنتجه من قيم ومعارف وتصوّرات.**

2- **دراسة الثّقافات بِاعتبارها أنساقا من العلامات، وخاصةً ما له صلة بالمزايا والعيوب أو التّوازنات والاختلالات الّتي يكشف عنها الفرد المنتمي لثقافة معيّنة**"[3]. ومنه نفهم

---

[1]- عبد الفتاح يوسف، السيميائيات الثّقافيّة (تفعيل الأنساق وقمع الدّلالات)، تداول النّشر الالكتروني، د.ط، إشراف: علي زعلة، د.م، د.س، ص 8.

[2]- عبد الله بريمي، السيميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 50.

[3]- Roland Posner, Basic tasks of cultural semiotics. In : Williamson, Rodney ; Sbrocchi ; Leonard G ; Deely, John (eds), Semiotics 2003 : « Semiotics and National Identity ». New York : Legas, 2005, p 307-308.

أنّ لِدراسة الثّقافة عاملًا أساسيًّا لنهوض أغلب الثّقافات في مختلف المجتمعات، المعتمدة بالدّرجة الأولى على أنساق علاماتيّة.

يمثِّل يوري لوتمان أهمّ الشّكلانيّين الرّوس في مدرسة تارتو–بموسكو، المنقّب والدّارس المتتبّع والمجِّد للسِّيميائيّات الثّقافيّة، من الأوائل الّذين عنوا بها عناية واهتماما، ونموذج الباحث السِّيميائي، " **من خلال تركيزه على الدّائرة الثّقافيّة النّسقيّة الّتي تعتبر بأنّ كل نصّ ما، هو نصّ متورّط ومسؤول عن تصريف مجموعة من القيم والأنساق الثّقافيّة والاجتماعيّة والايديولوجيّة**"[1]. يعني أنّ لوتمان يركِّز على ضرورة تواجد النّص لأنّه النِّتاج الإنسانيّ الفرديّ الّذي يصف مدى تأثير هذه الأنساق الثّقافيّة والاجتماعيّة الايديولوجيّة. فقد أصبح لكلّ نسق ثقافيٍّ بالضّرورة نسقًا تواصليًّا لأنّ العملية التّواصليّة تقتضي محتوى ثقافيًّا يصفها، وهذا يستلزم استحضار علامات دالّة توصل الإنتاج الثّقافيّ، ولهذا يعتبر النّص هو" **الدّعامة الحقيقيّة للتّواصل وأساس الفاعليّة السِّيميائيّة**"[2].

وهذا تأكيد على قوّة النّص في السِّيميائيّات الثّقافيّة باعتباره الوسيلة التّواصليّة الّتي تقرّب المفهوم عامّة، وتكشف عن تجلّياته وتأثيراته في العلامات خاصة. فالنّص قد يعامل على أنّه علامة متكاملة، كما يمكن اعتباره على أنّه مجموعة متوالية من العلامات[3].

[1]– عبد الله بريمي، السيميائيات الثّقافيّة، مرجع سابق، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، ص 60.

[3]– ينظر: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، مرجع سابق، ص 323.

الفصل الأوّل:

الأبعاد السِّيميولوجيّة لثقافة السّرد في عتبات جيلالي خلّاص الرِّوائيّة

1. ثقافة جيلالي خلّاص السّرديّة.
2. ثقافة عتبة العنوان وسيميائية توليد المعاني في سرد جيلالي خلّاص.
3. سيميائية العنوان وسيروتها الثّقافيّة في خطابات جيلالي خلّاص.
   1.3. البعد السِّيميولوجي لعتبة رواية رائحة الكلب.
   2.3. البعد السّيميولوجي لعتبة رواية حمائم الشّفق.
   3.3. ثقافة الخطاب وسيميولوجيته في رواية عواصف جزيرة الطّيور.
   4.3. ثقافة عتبة رواية بحر بلا نوارس وسيميولوجية التّنوع الدّلالي.
   5.3. ثقافة عتبة رواية قرّة العين وسيميولوجيتها.
   6.3. ثقافة ثلاثية ليالي بلاد الكسكس ورمزية المفردات سيميائيّا.
      1.6.3. ثقافة الخطاب وسيميولوجيته في رواية زمن الغربان.
      2.6.3. ثقافة الخطاب وسيميولوجيته في رواية ليل القتلة.
      3.6.3. ثقافة الخطاب وسيميولوجيته في رواية حرّاث البحر.

استطاع الخطاب السّرديّ الجزائريّ في تحوّلاته وسيرورته الانفتاح على عوالم ثقافيّة متعدِّدة والتّعرف على مجمل المتغيّرات الفنِّية والأسلوبيّة والسِّيميولوجيّة الّتي جعلت الكتابة النّثرية الأنموذج الأمثل للتّجاذبات المعرفيّة والفكريّة باعتباره بؤرة للسّرد ومثالًا حيًّا للحركية الإبداعيّة الجزائريّة.

انطلاقا من هذا المنحى، فقد شهدت السّاحة الأدبيّة أسماء روائيّة مميّزة، تمكّنت من تأسيس مكانة بارزة لنفسها، مرّت فيها الرِّواية الجزائريّة بمراحل تاريخيّة وتحوّلات ثقافيّة وفنِّية هامّة في مستوياتها التّعبيريّة والتِّقنيّة والدّلاليّة والاجتماعيّة والإنسانية، جعلتها تتماهى مع هموم الشّعب الجزائريّ وقضاياه، محاولة الإلمام بصدى آلامه الّتي تنادي بها روح كلّ فرد على حدة. وكان لهذا الانشغال بمشاكل المجتمع أهمِّيته الأدبيّة لدى المتلقِّي على اختلاف أمزجته وآرائه، وهو ما جعل الخطاب الرِّوائيّ يتقرّب أكثر من غيره من الفنون الإبداعيّة الأخرى من المجتمع والقرّاء بشكل دقيق. استطاعت بسببه الرِّواية أنّ تلمّ بجملة الانشغالات الاجتماعيّة والثّقافيّة والحضاريّة والايديولوجيّة والاقتصاديّة والسِّياسيّة للفرد الجزائريّ. وهذا ما مكّن الرِّوائيّ من التّوفيق بين عدد من التِّقنيات الفنِّية الرِّوائيّة.

في هذا السِّياق، فقد فضّلت دراسة الرِّواية الجزائريّة كقيمة سرديّة فاعِلة في المنظومة النّقديّة العربيّة –نظرًا لإقبال فئة كبيرة تسعى إلى البحث في أسرار تبلورها ونموّها النّقديّ–وهذا يعود للأهمية القصوى الّتي بلغتها لدى القارئ، وحرّكت بها انتماءه الهوياتي والايديولوجي. ولذلك ينبغي التّمعن في أبعاد هذه الخطابات السّرديّة المتوافرة كمًّا ونوعًا، بكثير من الدِّقة الأسلوبيّة والأغراض السِّيميولوجيّة. ممّا استقرّ بنا المقام البحث في روايات **جيلالي خلّاص الجزائريّ**، واستنطاقها للبوح بالكثير من الأسرار والتِّقنيات الدّلاليّة، ولبلوغ هذه القصديّة الرّمزية رأينا الأخذ بدراسة عناوين مدوّناته سيميائيًّا وبيان القيمة الثّقافيّة الّتي عكستها مجمل الأحداث في تضافرها وتلاحمها لِخلق فضاءات

جوهريّة، أسهمت في تشكّل عتبة العنوان ومدى رسوخه في ذهن القارئ، الّذي يسعى بدوره إلى رسم عوالم ذاتية تقاربه في فكره وشخصه وإنسانيته، وأعمال **خلّاص** دليل دامِغ –حسب رأينا وتحاليلنا الشّخصيّة– على استنطاق حاجيات وأغراض المجتمع الجزائريّ والبوح بها في قوالب سرديّة مدروسة بعناية، ومن بينها العناوين الّتي أصبحت تشكّل مفاتيح مشفّرة لهذا المتلقّي، وينبغي على الدّارسين استجلاء أهمّيتها وماهيتها لإبعاد اللّبس عنها وبيان القيمة الإنتاجيّة المقصودة من الرّوائي والمرجوّة من كتاباته وأفكاره وآلامه. وممّا لا شكّ فيه أنّ كلّ قراءة تأويليّة تحليليّة هي بمثابة قراءة وكتابة ثانية للعمل الأدبيّ، تمنحه تأشيرة معنويّة تجعله محلّ النِّقاش والتّدقيق، كما لو أنّها عمليّة مزدوجة بين الكاتب والقارئ، وهذا هو المسعى الحقيقيّ للعمل الأدبيّ.

ومن هذا المنطلق، تجدر الإشارة إلى بواعث السّرد في كتابات **جيلالي خلّاص** بدءًا بثقافة عتبة العناوين مرورًا بالتّحولات السِّيميولوجيّة وأبعادها الدّلاليّة، حيث نلتمس من عتبة العنوان زخم معرفيّ خاصّ، ينبغي التّوقف عنده مطوّلًا لاستكناه أسراره ومواطن تفرّده.

1. ثقافة جيلالي خلّاص السّرديّة:

عرفت تجربة **جيلالي خلّاص** الرّوائيّة انفتاحًا نسقيًّا هائلًا على عوالم فلسفيّة وثقافيّة وإيديولوجيّة واسعة جدًّا، يمكن القول أنّها جعلت من رواياته ملاذًا آمنًا للقرّاء الّذين يبحثون عمّا يقوله النّص بكلِّ طواعية. فكتابات **جيلالي خلّاص** جريئة وتحتاج إلى الكثير من التّفكير والجديّة والموضوعيّة والاجتهاد، لأنّ مواضيعه جدّ حسّاسة وغريبة عن الطّابع المعتادين مطالعته. ولعلّ هذا الانحياز الجريء في الكتابة عن القضايا السِّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والحضاريّة، هو ما يدفع بنصوصه لتبقى طيّ النِّسيان وغير مدروسة ومهمّشة، مثلما نتتبّع باقي الدِّراسات النّقديّة لِمختلف الأعمال الأدبيّة الجزائريّة المدروسة دون قيود.

لقد تسبّبت خطابات **جيلالي خلّاص** المتحرّرة والسّاخرة من سياسة الحكومة الجزائريّة والكتابة عنها بطريقة هزلية واستفزازيّة ورمزيّة، في جعله يتعرّض للعديد من المضايقات والمشاكل الّتي عرقلت مسيرة إبداعاته لفترة من الزّمن، حتّى استردّ عافيته ورباطة جأشه، ليواصل مسيرته الأدبيّة بكلِّ تفانٍ ومواظبةٍ وانتظامٍ. يمكن القول أنّ نصوص **جيلالي خلّاص** مميّزة، وهذا ليس حكما مسبَّقا أو مجرّد رأي، بل ناجم عن وجهة نظر موضوعيّة لا تمتّ للذّاتية بصلة، ولأنّني واظبت على دراسة أعماله، حيث استعان بطابع التّهكم في كتاباته، وممّا يدعم هذا الطّابع هو المصداقية والالتزام بالكتابة عن المجتمع الجزائريّ وانشغالاته وهمومه وأوجاعه وفشله وفجائعه .

ثقافة **جيلالي خلّاص** السّرديّة تلزمه بالعودة كلّ مرّة إلى الانطلاق من قريته (بني مسّوك)[1] وأرض أجداده (عين الدّفلى)[2]، الّتي عاش فيها طفولته[3] وصغره ومعاناته وأوجاعه الصّارخة، وكلّ هذه التّفاصيل الصّغيرة كانت بمثابة الحافز والدّافع القويّ لمحاولة الكتابة بشكل مغاير في كلّ عمل روائيّ، مع الإبقاء على معطيات مرجعيات السّرد الثّقافيّة، الّتي تشي بأسلوبه وتقنياته الفنيّة ممّا يدعم وتيرة السّرد وينعشه ليجعلها مادّة أدبيّة خالصة وثريّة .

من خلال دراستي **لخلّاص**، لاحظت قدرته في الحفاظ على ذاتيته في مختلف أعماله الرّوائيّة، حيث أدركت هذا التّوظيف لمّا تعقّبت شخصياته والأحداث المتتالية من أوّل عمل سرديّ إلى آخره، إذ أبقى على نفس الشّخصية الّتي تمثّله، بالرّغم من تغيير الاسم مع الحفاظ على نفس الملامح المادّية والثّقافيّة والنّفسيّة. وقد أورد **جيلالي خلّاص** رؤاه المعمّقة للمجتمع الجزائريّ، ووظّف عددًا هائلًا من العادات والتّقاليد الّتي تزخر بها

---

[1]– يراجع: جيلالي خلّاص، قرّة العين، دار القصبة، د.ط، الجزائر، 2007، ص 10.

[2]– ينظر، أميرة السّلام، الوجه الثّقافي لولاية عين الدفلى، https://montada.echourouhonline.com، نشر في 2010/03/20، اطلع عليه في 2022/12/11.

[3]– يراجع: جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، منشورات دحلب، ط 1، الجزائر، 1998، ص 09، 10، 11.

الثّقافة الجزائريّة، وهذا معطى ثقافيّ بالدّرجة الأولى يُبِين عن السّيرورات السِّيميائيّة الّتي تتمتّع بها رواياته.

يعدّ **خلّاص** من كُتّاب الطّليعة[1] للرّواية الجزائريّة، حتّى ولو بقي بعيدًا عن السّاحة الإبداعيّة والنّقديّة، فأعماله خير دليل على نباهته وذكائه وفطنته الإنتاجيّة لعدد لا بأس به من الأعمال الرّوائيّة الممتعة حسب رأيي الشّخصي. ناهيك عن الصّعوبات الّتي تراود القارئ لمّا يطالع أعماله للوهلة الأولى، ممّا يضطرّه إلى مواصلة وإعادة القراءة لأكثر من مرّة للعمل الواحد حتّى يثبت الفهم وتكتمل الرّؤية النّقديّة للدّارس.

يتمتّع أسلوب **جيلالي خلّاص** بالتّجديد من ناحية توظيف الشّخصيات ووصفها وتحديد ملامحها وربطها بالمكان والزّمان، وقد واظب على ذكر عدد من المعطيات الثّقافيّة الّتي تشي بأسلوبه، ومن بين هذه التّوظيفات الفنيّة في سرد خلّاص، لدينا :

– توظيف الطّيور والحيوانات: (النّوارس، الحمائم، الغربان، السّنونو، الكلاب، البقر، الأغنام، الدّجاج، الحصان، الحمير، القطط..)، فلا يكاد يخلو مقطعًا سرديًّا منها .

– توظيف المفردات الآتية: البحر، العواصف، الشّمس، القمر، الغابة، القرية، المدينة، حيث نجدها تتوارد كثيرا في المتون الرّوائيّة، ولها صلة حميمة بخلّاص.

– من المميّزات الّتي لاحظتها ترد بشكل كبير جدّا هو توظيفه للحمّى، لمّا تتعب شخصياته وترهق وتتوجّع، يقول أنّها أصيبت بالحمّى أو ارتفعت درجة حرارتها.. كما لو أنّ الإصابة بالحمّى نوع من التّدليل الثّقافيّ في سرده .

[1]– ينظر: محمد بسرة، جيلالي خلّاص أمام العمارة الفرنسيّة، https://www.vitaminedz.com، نشر في 2009/11/23، اطلع عليه في 2022/12/10.

أستنتج أنّ تجربة **جيلالي خلّاص** الرّوائيّة نوعيّة ومميّزة، بحكم الدِّراسة والتّحليل والنّقد، وهذا ما تشرحه تحاليلنا السِّيميائيّة الثّقافيّة، وتؤكِّده هذه الخطابات السّرديّة على تعدّدها ووفرتها وقابليتها لدى الباحث والقارئ.

2. ثقافة عتبة العنوان وسيميائيّة توليد المعاني في سرد جيلالي خلّاص:

حظِيت عتبة العنوان في الدِّراسات النّقديّة الغربيّة والعربيّة الحديثة والمعاصرة على حدّ سواء بالاهتمام الكبير للقيمة الإنتاجيّة الّتي تضيفها للعمل الأدبيّ وتثريها مكامِن الأحداث الرّوائيّة، بغية تحقيق الغاية المقصودة من الرّوائيّ والمنتظر من الدّارس تحليلها وفكّ شيفراتها بنوع من القصديّة والتّضافر الفكريّ والثّقافيّ.

العنوان عتبة تستوقف المبدع والمتلقّي معًا وبوّابة مفتوحة على مصراعيها تقصد شريحة معيّنة من المثقّفين الّذين يلتمسون خصوصيتها وفرادتها. وإذا دقّقت في تاريخ عتبة العنوان، أجد **لوي هويك**[1] من أوائل النّقاد الّذين أولوه الاهتمام البالغ في كتابه: سمة العنوان، في قوله: " **مجموعة العلامات اللّسانيّة، من كلمات وجمل، وحتّى نصوص، يمكن أنّ تظهر على رأس النّص لتدلّ عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف**"[2]. فهو أوّل ما يجذب انتباه القارئ ويعزّز غريزة الفهم والتّحري والتّدقيق في ذهنه، ما يدفعه إلى التّأمل والتّأويل المستجد لأكثر من قراءة وتأويل، لأنّه ينقله من الواقع المعاش إلى بواطن المتخيّل، كما لو أنّها حقيقة متواترة، تتوافر على تقنيات رمزيّة تشِي بأصالة العمل الإبداعيّ وتداخل آلياته وتمفصلاته في الذّات الكاتبة.

[1]– لوي هويك: Leo Hoek(1945)، هو أحد مؤسس علم العنونة (la titrologie) الحديثة والمعاصرة، ومن كتبه، لدينا: البلاغة والصّورة، التأويل المنحرف.

[2]- Leo Hoek, la marque du titre, dispositif sémiotique d'une Pratique textuelle, ed.la Haye mouton, Paris, 1981, p 17.

وفي نفس الصّدد، يعرّف **جيرار جنيت** العنوان **بأنّه "عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة وعقد قرائي بينه وبين جمهوره من جهة أخرى"**[1]. يتداخل هذا العقد في علاقته بالكاتب والنّص والقارئ معًا لأنّهم كلّ متكامل، تقرّ بشرعيتهم المادّة الحكائيّة، فالعنوان انعكاس للواجهة النّصيّة الّتي على كاتبها حسن اختياره وضبطه.

تماشيًا مع ما تمّ ذكره، أجد أنّ العنوان هو الصِّدام الأوّل القائم بين الكاتب والقارئ، لأنّه يأتي هذا الأخير على حين غفلة منه، ويغرِيه بأبجدياته وتراكيبه اللِّسانيّة والأسلوبيّة والدّلاليّة ويجعله في حيرة من أمره، وبجعبته جملة من التّساؤلات الفلسفيّة حول كيفية صياغة هذا العنوان وما الّذي يخبِّئه في طيّاته وستفصح عنه صفحات العمل الأدبيّ، والعنوان الّذي يثير التّساؤل في نفس القارئ هو الأمثل، كونه طرحًا مناسبًا وفي محلِّه، أبان عن خفايا وأسرار عديدة قد تواجه المبدع قبل قارئه، وهذه غاية مقصودة من صاحبها لجذب انتباه واهتمام هذا القارئ كيفما اتّفق.

ليس العنوان بالزّائدة اللّغويّة للعمل الأدبيّ ولا هو عنصر من عناصره انتزع من سياقه ليحيل إلى العمل ككلّ، وإنّ كان كذلك في حالات متعدِّدة ولكنّ العنوان نظرًا لاستقلاله الوظيفي مرسلة كاملة ومستقلة في إنتاجها الدّلالي[2]. يمكن اعتباره مختزلًا لفواصل وعبارات وأحداث وخفايا كثيرة لا يعرف كنهها سوى المبدع نفسه، ويتوقع من القارئ استكشافها والوقوف عندها مطوّلًا، وهذا ما تتميّز به سيميائيّة العنوان، الّتي تولِيه الاهتمام الكبير وتحرِّي الدِّقة والتّحليل، الأمر الّذي دفع بنا لدراسة عناوين خطابات **جيلالي خلّاص** المتنوِّعة والغنِيّة بالكثير من الأسرار والخبايا، ممّا يتطلّب منّا البحث في

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2008، ص 71.

[2]– ينظر: محمّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي، الهيئة المصرية العامّة، د.ط، القاهرة، 1998، ص 35.

كلّ مفردة على حدة وربطها بمضمون العمل الإبداعيّ لبيان القيمة السّرديّة الحقّة من توظيفها والتّأكيد على شرعيتها الثّقافيّة.

يتبيّن أنّ هذه العناوين مُنتقاة بِعناية قصوى وتسعى لتفسير عددٍ هائلٍ من الرّموز الدّلاليّة الّتي يقتضي مِنّا منهج بحثنا الوقوف عندها مطوّلاً، ومحاولة استدراج شِفراتها للتّحليل والتّدقيق. فقد أولى **يوري لوتمان** دراسة الرّمز **بوصفه "وظيفة ثقافيّة لا تعبّر عن محتوى محدّد فقط، بل إنّها تحيل أيضا على حقلٍ دلاليّ خاصّ. كما ربط الرّمز بالأسطورة"**[1]. وهذا ما ألاحظ تواجده في أغلب كتابات **خلاّص**–إنّ لم نقل كلّها–والعناوين المترتّبة عنها، حيث يمثِّل كلّ عنوان لِحاله شِفرة ثقافيّة خاصّة تُفصِح عن عوالم متنوّعة مُثقَلة بالحمولة الدّلاليّة والشّحنات العاطفيّة الّتي تبرز مدى مناهضة الكاتب لقضايا أمتّه، وكذا انغماسه في لبّ قضاياها المتشعّبة. الأمر الّذي يؤكّد على ضرورة تداول كلّ التّفاصيل وتعزيز الثّغرات لِبيان الظّواهر الثّقافيّة السِّيميائيّة.

يتميّز قاموس **خلاّص** المفرداتي بالنّوعية والخصوصية والفرادة، لأنّ عناوينه ذات انتقاء رمزيّ محكم، تلتزم بحقول دلاليّة معيّنة، حيث نجده يغترف من الطّبيعة مسمّياتها وظواهرها وتأثراتّها البيئيّة، يركّز في اختياره للمفردات على حسن علاقتها بالإنسان وتأثيرها عليه والبحث في مكنوناتها ومدى انعكاسها للواقع الحيّ الّذي يحياه هذا الفرد عمّن سواه. تعتمد هذه الحقول الرّمزيّة على الطّبيعة بالأساس في تلاحمها مع بعضها البعض، يوظِّف في رواياته وعناوينها الحيوانات والطّيور (حمائم، النّوارس، الطّيور،الغربان، الكلب، البلابل) بكثرة وبعض المسمّيات الّتي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالطّبيعة وظواهرها وعواملها والمتغيّرات الزّمنية، مثل (عواصف، جزيرة، ليل، زمن، البحر، الشّفق..)، حتّى نلحظ أنّها وقفات ثوريّة تثير في دواخلنا الكثير من الحيرة

[1]– عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها–المدخل إلى نظرية لوتمان يوري لوتمان الثّقافيّة)، مرجع سابق، ص 78.

والتّساؤل والإغراء بالإقبال عليها في كلّ مرّة كما لو أنّها أوّل مرّة، وهذا هو المقصود من التّوظيف الإغرائي والايحائي للعنوان.

استنادًا إلى ما سبق، ألاحظ أنّ للعنوان وظائف معيّنة يختصرها **جيرار جنيت** في أربعة[1]، وهي: وظيفة تعيينيّة (Fonction Désignation)، وظيفة وصفية (F. Description)، وظيفة إيحائيّة (F. Connotation)، وظيفة إغرائيّة (F. Séduction). وجلّ هذه الوظائف متواجدة في مدوّناتنا السّبع **(حمائم الشّفق، رائحة الكلب، عواصف جزيرة الطّيور، قرّة العين، والثّلاثية: زمن الغربان، ليل القتلة، حرّاث البحر)**، والّتي سيوضِّحها التّحليل على التّوالي.

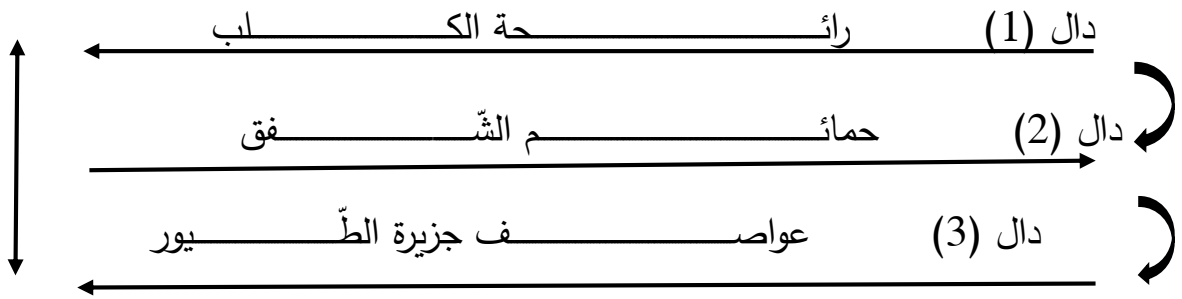
3. سيميائية العنوان وسيرورتها الثّقافيّة في خطابات جيلالي خلّاص:

تميّزت روايات **جيلالي خلّاص** بالتّلاحم والتّضافر الأسلوبي، حيث أنّها اشتملت على نوع من التّجريب الّذي منحها قوّة في الطّرح السّردي وتلاقح في توزيع الأحداث وتشاطرها فيما بينها، فكلّ رواية لحالها تتّسم بالجدّة والتّنوع السِّيميائيّ، ممّا يوحي أنّ الرّوائيّ عليم –إن لم نقل متمكّنًا–بالتِّقنيات السّرديّة للكتابة وتِعداد الأحداث وكيفية الرّبط بينها وبين الشّخصيات والأزمنة من حدث لآخر ومن عمل روائيّ لآخر. فكلّ من الرّوايات الثّلاث **(رائحة الكلب، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور)** نجدها متكاملة ومتضافرة كما لو أنّها ثلاثية، ذلك أنّ جلّ شخصياتها والتّفاصيل المشتركة فيما بينها تُلزِمنا باتِّباع التّسلسل القرائي أي البدء بأوّل رواية لآخرها.

وهذا التّتابع في الكتابة الرّوائيّة مقصودًا من الرّوائيّ **خلّاص**، وذلك بتوظيف الأساليب والتِّقنيات السّرديّة المختلفة الّتي تجعل من العمل الإبداعيّ محلّ إقبال ووسيلة تجاذب من قِبل القارئ الّذي يبحث بدوره عن المتعة في القراءة ووفرة المواضيع المجتمعيّة

[1]– ينظر: عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربيّة، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، سوريا، 2011، ص 19–20.

والقضايا الإنسانيّة على اختلافها كنوعٍ من الخرق للمألوف والمتعارف عليه في السّاحة الإبداعيّة والنّقدية على حدّ سواء. وإذا تمعّنت أكثر في مجمل هذه العناوين، ألحظ أنّها تتصل فيما بينها بشيفرات دلاليّة وبواعث رمزيّة تبيّن أنّ العمل الرّوائيّ في حدّ ذاته **لجيلالي خلّاص** دون سواه، والسّبب عائد للأساليب والمفردات والعبارات والوصف وعمليات التّقديم والتّأخير المقصودة والموظّفة بشكل متواتر حسب حاجة الرّاوي لها وكيفية التّلاعب بها، ممّا يجعلها تمهّد لقاعدة سرديّة هدفها التّجديد والتّنويع في الكتابة الأدبيّة.



للجزيرة عواصف يدرك كنهها الحمائم والكلاب، وللعواصف طيور وحيوانات.

ولا مناص من القول أنّ كلّ عناوين أعمال **جيلالي خلّاص** مركّبة ولا تعتمد مفردة واحدة، وهذا –حسب رأيي الشّخصي–الاختيار الموظّف مقصودًا، لأنّ مضمون أعماله يتطلّب التّدقيق في العنوان لينعكس مدى توافقه وإيّاه، كونه الواجهة الأساسيّة الّتي تغري المتلقي بدءًا بالنّاشر ودار النّشر والمدقّق اللّغويّ والموزّع وصولًا للمشتري[1] الّذي يمكن أنّ يقتني الكتاب قصد إهدائه أو قراءته في الأخير، وكلّ هذه العوامل تكون لها خلفيّة تأسيسيّة، يعتمدها **خلّاص** وتسهم في نجاعتها وتوسّعها. ولعلّه من المفيد أنّ نؤكّد على تشابه هذه العناوين الرّوائيّة وصبّها في بوتقة سيميائيّة دلاليّة واحدة، مفادها تحقيق الفكرة وضمان استمراريّة الشّيفرة إلى آخر مؤشّر موضوعي رامز في الخطاب السّرديّ.

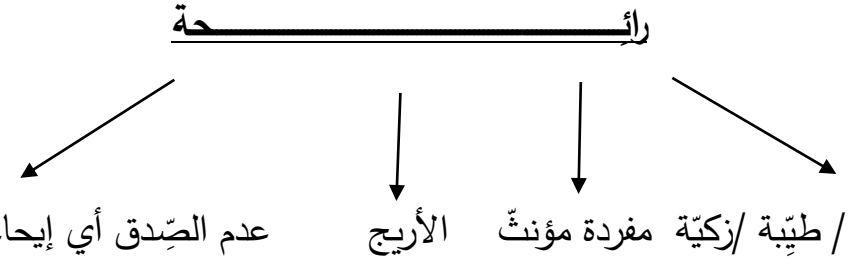
[1]– محمد بازي، العنوان في الثّقافة العربيّة (التّشكيل ومسائل التّأويل)، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2011، ص 17.

1.3 البعد السيميولوجي لعتبة رواية رائحة الكلب:

تعدّ رائحة الكلب أوّل رواية **لجيلالي خلّاص**، وهذا العنوان هوية للنّص الرّوائيّ يعرِّف به للملأ ويعيد له اعتباره في المنظومة الثّقافيّة، إذ "**تقوم العنونة على مجموعة من العمليات الذِّهنية واللّغويّة والجماليّة المفتوحة على إمكانات واختيارات عديدة، يدخل فيها ما هو موضوعي وما هو جمالي، وما هو تأويلي، وما هو تجاري بقصد إغراء القارئ وترويج الكتاب**"[1]. وهذا العنوان ليس وليد فراغ وإنّما وليد لحظة حميميّة تجمع بينه والنّص، تتشابك فيه مختلف هذه الوسائل السّرديّة الجماليّة والتّأويلية والموضوعيّة والتّرويجيّة الّتي تسهم بدورها بشكل كبير في بلوغ مقصدية القارئ.

1.1.3 وجهة السّرد وسيميولوجيته في رواية رائحة الكلب:

يتكوّن العنوان من كلمتين هما (رائحة والكلب)، وهو عبارة عن جملة اسميّة مركّبة المعاني، تحمل في طيّاتها ألغاز دلاليّة عديدة، ولهذا نحن بصدد دراسة الكلمتين كلّ على حدة لبيان القيمة اللّغويّة والمفرداتيّة لهما، وبعدها نبحث في تكامل العلاقة بينهما.



تُدرك الرائحة بفعل الشّم والاستنشاق لمختلف الرّوائح الطّيبة والنتنة أو الخبيثة والكريهة الّتي يمكن أنّ تصدر من الإنسان وأفعاله، أو من الحيوان وبقاياه. على سبيل المثال، إذا كان المنزل أو المسجد أو المدرسة أو الإنسان نفسه نظيفًا ومعطّرًا تصدر

[1]– محمد بازي، العنوان في الثّقافة العربيّة (التّشكيل ومسائل التّأويل)، مرجع سابق، ص 16.

منه رائحة زكية وطيّبة الشّم، وإذا ثبت العكس وعَمّت الأمكنة الفوضى وكثرة الأوساخ وانعدام النّظافة، فمن الضّروري أنّ تسود الرّوائح الكريهة والخبيثة وغير المرغوبة.

وفي هذا الإطار، أجد أنّ روائح الإنسان متعدِّدة وتختلف من موقف لآخر ومن معاملة لأخرى –في رأيي–فإذا كان ليّن التّصرف وحَسن المعاملة ومتفهِّم الأوضاع على اختلافها، يمكن اعتباره ذلك الشّخص طيّب الخلق وسيِّد الموقف وزكيّ الرّائحة أي أنّه إنسان متفهِّم ومُراعٍ لمشاعر الآخرين. أمّا إذا كان سريع الغضب وإصدار الأحكام، غير صبور وغير مراعٍ ومتفهِّم، فلا يمكن أنّ يكون مقبولًا ومرحَّبًا به في الوسط المجتمعي، أي أنّه فردًا نَتِن الرّائحة وغير محبوب لدى الكثيرين. وهناك أشخاص لديهم حاسة شمّ حادّة جدًّا، تحدِّد مصدر الرّائحة وسببها دون جهد كبير.

يذهب رضا الأبيض إلى تأليف كتاب نقدي (كتابة الرّائحة في نماذج من الرِّواية العربيّة) الأوّل في الوطن العربي، الّذي يهتم بتجميع عدد من الرِّوايات المعنونة بمفردة الرّائحة، وقد خاض هذا الموضوع نظرا لأهمِّيتها في الكتابة السّرديّة. " **وإنّ بدت الرّائحة في الشِّعر لغوية ووصفية وموحية ورمزية، فإنّها في السّرديات أكثر دلاليّة واجتماعيّة وتاريخيّة خاض فيها الباحث مسالك علميّة وبيولوجيّة وفلسفيّة وأدبيّة** "[1].

بناءً على ذلك، أستدرك أنّ لموضوع الرّائحة القبول من قِبل المبدعين الّذين يرون في هذه المفردة دلالات كثيرة، " **فالرّائحة ليست مركّبًا كيميائيًّا.. بل هي علامة سيميولوجيّة تواصليّة وهي تجربة ثقافيّة وذاكرة فرديّة وجماعيّة، وهي استعارة رمزيّة غنيّة بالدّلالات**"[2]. أسعى لتأكيد هذه الحقيقة النّقديّة الّتي لقت رواجا في الوطن العربيّ

[1]– وارد بدر السّالم، "كتابة الرّائحة"... الأنوف السّرديّة في عشر روايات عربيّة، https://www.aljazeera.net, نشر في 15 أبريل 2021.

[2]– المرجع نفسه.

لأوّل مرّة، ويمكن أنّ نبحث في دلالاتها ونسقيتها الثّقافيّة. ومن الأعمال الرّوائيّة الّتي تضمنّها كتاب رضا الأبيض، وهي عشرة:

1- رواية تلك الرّائحة: صنع الله إبراهيم.
2- روائح ماري كلير: حبيب السّالمي.
3- روائح المدينة: حسين الواد.
4- رائحة الأنثى: أمين الزّاوي.
5- رائحة الصّابون: إلياس خوري.
6- رائحة الكافور: ميسلون فاخر.
7- رائحة القرفة: سمر يزبك.
8- فخاخ الرّائحة: يوسف المحيميد.
9- رائحة الجنّة: شعيب حليفي.
10- زرايب العبيد: نجوى بن شتوان.

ولا يفوتني أنّ أنوّه لمفردة الكلب الّتي وردت في العنوان، وأضعها في سياقها التّعريفي قصد إزالة الغموض عنها، فالكلب حيوان من الثّدييات من فصيلة الكلبيات من اللّواحم، وهو ذلك الحيوان الرّفيق والصّديق والمخلص والمهاجم والجَسور والعنيف والمتوحِّش لمّا يثور على شخص ويهاجمه بعنف ووحشية، أو ذلك الكلب اللّطيف الحنون الّذي يتّبع أوامر صاحبه أي مربّيه، ويكون له خير الصّديق والجلِيس.

قد كان للكلاب مكانة كبيرة وقيِّمة لدى مختلف الشّعوب والحضارات القديمة، " **لاسيما في الحضارة الفرعونية القديمة منذ آلاف السِّنين، وكانوا جزءًا لا يتجزّأ من حياة المصريّين اليوميّة، سواء من خلال تربيتهم في البيوت، أم مصاحبتهم في رحلات الصّيد والقنص ودراسة الممتلكات، بل ومرافقتهم في المعارك الحربيّة، وفي الآخرة أيضا**

حيث خصصت لهم مقابر بِجِوار مقابر أصحابها"[1]. وهذا يوضِّح الدّور الّذي أدّته الكلاب فيما سبق منذ سنين بعيدة ولا تزال تؤدّيه الآن، حيث أجد العديد من الأوروبيّين الّذين يولونه الرِّعاية الشّديدة، ويتركون لهم نصيبهم من الإرث حتّى يتمّ الاعتناء بهم وضمان علاجهم وراحتهم.

أمّا **رائحة الكلب** في سياقها الشّمولي، يكون لها أسبابًا معيّنة تسبِّب هذه الرّوائح الكريهة الّتي تنبع منها في أغلب الأحيان، ومنها الأمراض الجلدية وتكثر في فصل الصّيف كثيرًا، أو الطّفيليات والبكتيريا والغازات المنبعثة منه، أو سرطان الأذن الّذي يتسبّب في إصدار الرّوائح الكريهة والخبيثة. وإذا قاربنا هذه الرّائحة في بعدها الاجتماعي والجمالي، أجدها تقاس على الإنسان في تعاملاته ومواقفه. ولهذا تعدّدت الأمثال والمقولات: (الجنازة حارة، والميّت كلب)، (الكلاب تعوي والقافلة تسير). فالمثل الأوّل يعني في مفهومي أنّ الميّت لم يستحق كلّ هذا الحشد من الحضور، والبكاء أو النّحيب سواء خلال الجنازة أو بعدها[2]. أمّا المثل الثّاني، بدر عن الإمام الشّافعي لمّا ضايقه أحد الحاقدين والحاسدين على تصرّفاته ومواقفه، فأنشد يقول:

قلت ما شئت بمسبتـــــــــي..... فسكوتي عن اللّئـــــــيم جوابـــــــي

لست عديم الرّد لكـــــــن..... ما من أسد يجيب على الكـــــــلاب[3]

ومن خلال هذين البيتين، تواجد هذا المثل وأصبح يقال للمثبّطين والغيورين، حيث كان ردًّا للشّافعي على كلّ حاقد يرى في نجاح الغير مضرّة وإساءة له، ولذا ينبغي تجاوزه

---

[1]– محمد عبد الرّحمن، كيف نظرت الحضارات إلى الكلب؟.. رمز الوفاء والقوّة وأحد الآلهة القدماء،https://www.youm7.com، نشر في 17 أغسطس 2020.

[2]– ينظر: مصطفى عبد السّلام، الجنازة حارة والميّت كلب، https://www.alaraby.co.uk، نشر في 16 فبراير 2015.

[3]– ينظر: هند صفوت، "الحكاية فيها إنّ"... قصة مثل "الكلاب تنبح والقافلة تسير"، https://www.baladnaelyoum.com، نشر في 02 مايو 2019، 10:01.

وعدم الرّد عليه، فالأسد هو ملك الغابة والمسيطر الأوّل، حتّى الكلب يتّبع سير قافلته وإذا خرج عن أوامره يلقى حتفه، والكلام في غير محلّه يضرّ صاحبه ولا ينفعه، وعليه وجب عدم الاهتمام لما يقوله الآخرون عن سوء نية وخبث مقصودين.

يتّضح أنّ دلالات رائحة الكلب متعدِّدة ومتنوِّعة، وتتّضح أكثر لمّا نقاربها بمضمون الرِّواية وفي علاقتها مع السّارد وتضارب الأحداث في المجتمع الجزائري.

2.1.3 عوالم الخطاب وثقافة السّرد التّقنية في رواية رائحة الكلب:

تنفتح رواية **رائحة الكلب** على عوالم ثقافيّة متشعِّبة وتجعل من الذّاكرة وسيلتها في سير الأحداث وسبرها، وهي رائحة نظام الحكم الفاسد النّتن في الثّمانينات (1980-1985) حسب تعبير **جيلالي خلّاص**. للكلب روائح خاصّة يكشفها السّارد لحظة كشفه للشّخصيات وفضحها أمام القارئ، الّذي ينبغي له التّوغل في أسرار كلّ شخصية على حدة. لمّا أسمع بالعنوان لأوّل وهلة "**رائحة الكلب**"، أفهم أنّ لهذه الرّائحة خصوصية وفرادة في كتابات **خلّاص**، لأنّه متعلِّق ووطيد الصِّلة بكلبه "طيو" منذ الصِّغر ولهذا يواصل استدراج ذاكرته في أكثر من موضع في حنينه لهذا الكلب وذكرياته معه، مؤكِّدا على أهمِّية تواجد الكلب الثّاني "راكس" في حياته بعدما قُتِل الأوّل بوحشية تامّة، على حدّ تعبير السّارد في حديثه عن بطل الرِّواية: "**بحيث لم يبق إلّا هو وراكس الّذي ما فتئ يتمسّح بساقيه ويعوي ذلك العواء الجنائزي مذكِّرًا إيّاهبمأساة الكلب الآخر، صديق الصِّبا ونابِشا تلك الذِّكريات المؤلمة الّتي ينزف لها قلبه دمًا ثقيلًا فإذا هو يشعر بذلك الفراغ المهوّل الّذي طالما انتابه أيّام المحن**"[1]. لطالما رافقه كلبه "طيو" في طفولته وجمعتهما معا براءة الصِّغر ورائحة الأمان، غير أنّ الأوضاع آلت إلى مصير غير متوقّع لمّا هجم ذلك المظلي القذر الكلب وقتله بِبندقيته دون رأفة بالحيوان، ومنذ ذلك اليوم **جيلالي خلّاص** في صراع داخليّ مع نفسه واشتياقه لتلك الرّائحة، رائحة الصِّبا

[1]- جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة، ج1، منشورات السّهل، الجزائر، 2009، ص 202.

والمودّة والصّداقة والوفاء. وعواء "طيو" نفسه عواء "راكس"، حيث يتوجّس البطل شرًّا من هذا النّباح المستمِّر الّذي يضاعِف قلقه ومعاناته.

رائحة الكلب " كما هي في الذّاكرة الشّعبيّة بعد لا متناه يرمز لكلِّ شيء خبيث. نتانتها تظلّ موجودة لا يستطيع مقاومتها أحد، رائحة الكلب في العادة ترتبط بالحركة وخونة الثّورة، فروائحهم كالكلاب. وإلّا يكون الكلب رمزًا للوفاء، لكنّ في غير هذا التّوظيف، أو هو المستعمِر الغاشِم الّذي يبقى أثره قائما من بعد الاستقلال وأثر رائحته تظلّ مستمِرّة"[1].

وممّا لا يدع مجالًا للشّك، أنّ رائحة الكلب في هذه المدوّنة بعيدة كلّ البعد عن الإخلاص والوفاء إلّا في علاقة الرّوائيّ بكلبيه طيو في الماضي وراكس في الحاضر، كما لو أنّها نوع من المفارقة المقصودة في تقارب الأحداث وضمان استمرارية السّرد في طريق واحد. فالبطل الإشكاليّ هنا، هو ذلك المثقّف الغيور على وطنه والمضحِّي في سبيل شعبه لِبلوغ همومهم وقضاياهم مقاصد الحقّ واللّا ظلم ضدّ المستبدِّين والظّالمين والخونة والمتوحِّشين، الّذين لا يرحمون لا الصّغير ولا الكبير، حيث يقتلون الأبرياء ويستبيحون حرمات النِّساء ويعذِّبون الصِّغار دون رحمة أو رأفة. وكلّ هذا الاستبداد والعنف والقهر الغاشِم، وَلَّد في نفس الرّوائيّ رائحة النّتانة والفساد والخبث، ممّا جعلهم كِلابًا بررة لا يفقهون في منطق الإنسانيّة شيئًا.

ألاحِظ من خلال القراءات الأوّلية لعنوان الرّواية، أنّ للكلب دليلًا سيميائيًّا في ثقافة **خلّاص**–مثلما سبق وأشرنا– لكنّه لا ينطبق وإيّاه في هذا المتن السّرديّ، حيث يمكننا استجلاء آثاره الوخيمة على الفرد والجماعة الّتي لامست روح البريء وحاولت تدنيس مبادئه ودفاعه عن رسالته، أي دفاعه عن وطنه ومشاكله وقضاياه، باعتباره ذلك المثقّف

[1]– مازاري شارف، توظيف الثّورة في الرواية الجزائرية "رائحة الكلب" للرّوائيّ الجزائريّ جيلالي خلّاص نموذجًا، مجلّة الإشعاع، ع 01، سعيدة، جوان 2014، ص 246.

الحامل لشعلة التّغيير في وطن مثل الجزائر، كثرت فيه الرّوائح المعكِّرة لِصفو المواطن، من طرف المستعمِر الظّالم والخونة وخير دليل فترة الثّمانينات الحاسمة الّتي يشهد لها التّاريخ ويوثّقها بسلاسة أدبيّة تغري القارئ بقراءتها والبحث في تفاصيلها.

يشير **جيلالي خلّاص** في حديثه **عن رائحة الكلب** إلى إعجاب القرّاء بهذا الفضاء الثّقافي الّذي خلقه في صفحات الرِّواية، مؤكِّدًا على " **أولائك الأبطال–الشّهداء الّذين نذروا حياتهم للوطن، للحرية، العدالة، ويتأسّف على زملائهم المجاهدين الّذين ورثوا حكم الجزائر المستقلة فخرّبوا حتّى ما تركه المستعمرون من بنايات جميلة وبساتين خضراء وحدائق فيحاء، ناهيك عن تأزيم عقول شعب لم يهزمه الاستعمار ولم يضرّ بمستقبله كما هزمه أبناء جلدته وقلبوا أحلامه كوابيس مرعبة**"[1]. وهنا تتجلّى رائحة الكلاب النّتنة وتبلغ أنوف المثقّفين والمواطنين كافّة دون تفرقة، ما مسّ بالجزائر قضية أمّة وليس فردا لحاله.

حاول السّارد توزيع أدوار حيوية على البطل المثقّف –صاحب الهوية الغامضة والوظيفة الصّريحة[2]– الّذي امتهن الكتابة وظيفة له، فراح يشتغل كاتبًا عموميًّا، تستفزّه مشاكل وآلام وصرخات شعبه، لذا نجده يدخل في صراعات نفسيّة عميقة قصد الخلاص من بطش هذا العدوّ، ورفع راية النّصر من خلال قلمه الصّارخ في ظلمة اللّيل الحالكة، غير أنّ هذه الخيانة طالت أبناء جلدته –على حدّ تعبير **خلّاص**– وتجاوزت حدود المعقول، ممّا منح الكلاب جرأة التّطاول على أسيادها بقتل هذا واستعمار حرية ذاك، وكلّه بحجّة تحقيق العدل، غير أنّها حجج واهِية تطمس هوية الجزائريّ وتساعِد في تعميم الرّائحة من كلب لآخر.

---

[1]– جيلالي خلّاص، التّاريخ كذريعة في رواياتي، https://alrai.com، صحيفة الرّأي، نشر في 2005/04/01.

[2]– ينظر: سعيد بنكراد، وهج المعاني: سميائيات الأنساق الثّقافيّة، المركز الثّقافي العربي، ط 1، 2013، المغرب، 2013، ص 217.

رائحة الكلب بَحث في سياسة الدّولة وذلك النِّظام الفاسِد المتّسِم بالغموض، ولا يدرك أسراره سوى خونة البلد وأسياده المتسلِّطين، كما أنّه انطلاقة نحو الهدم والتّهديد لذلك الآخر البريء الّذي لا يفقه في هذه السِّياسة شيئا، وتشغله هموم الحياة وصعوبة تحصيل لقمة العيش.

وممّا لا يدع مجالًا للشّك هو هذا التّوظيف الإغرائي والإيحائي للعنوان "**رائحة الكلب**" الّتي بلغها **خلّاص** وأكّد عليها من خلال نمذجته للتِّقنيات السّرديّة الجماليّة، حيث ركّز على أهمِّية تواجد الكلبين في حياته منذ الصِّغر حتّى الكبر، مشيرًا للحنين[1] الّذي نمى بينهم (بينه والكلبين)، وكيف أنّهما الأنيسين وخير الجليسين في أحلك اللّيالي والمواقف، الّتي لم يجد فيها من يسانده ويقلِّل من حدّة اشتياقه وحسرته ووجعه. وعليه يبقى التّساؤل مطروحًا، فهل يا ترى وجد الخير والمساعدة وتلقّى يد العون من الحيوان الضّعيف ولم يتلّقاها من الإنسان؟ وكيف يمكن للكلب أنّ يكون أكثر رأفة من الإنسان[2] –المثقّف– الّذي يفترض به مداواة جِراح بني بلده وليس مضاعفة تعفّنها؟ ولذلك نجم عن هذه المعاملات والتّصرفات اللّاإنسانيّة مسؤولين شعارهم زرع الفساد وانحلال الأخلاق وهتك حقوق الغير. فكلّ هذه التّساؤلات الوجدانيّة الفلسفيّة تثرِي الجدل بين الرّوائيّ والقارئ المتفحِّص الباحث في مكامن الحدث ومدى انعكاسه على العنوان.

2.3 البعد السِّيميولوجي لعتبة رواية حمائم الشّفق:

تعدّ **حمائم الشّفق** العمل الإبداعيّ الثّاني للرّوائيّ **جيلالي خلّاص** من بعد رواية **رائحة الكلب**، حيث كانت أحداثها امتدادًا للعمل الأوّل وتكملة له، جاءت كردّ فعل على الاستبداد والظّلم الّذي مارسته السّلطة على الشّعب، ممّا تسبّب في انتشار الفقر والمجاعة

[1]– يراجع: جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص 202.

[2]– ينظر: سعيد بنكراد، وهج المعاني: سميائيات الأنساق الثّقافيّة، مرجع سابق، ص 121.

وتفشِّي الأمراض والجهل. وهذا عائد للتّاريخ الطّويل الّذي شهدته الجزائر منذ الاحتلال ولحقت به الفترة الحاسمة في الثّمانينات سنة 1986.

يتّضح أنّ لهذا العنوان أثره البالغ من خلال القراءة الأوّلية له، والسّبب أنّني ألفت قاموس **خلّاص** السّرديّ، وطريقته في توظيف الطّيور والحمائم كنوعٍ من البعث على حياة جديدة أو التّأكيد على استمرارية انتعاش الطّبيعة، وهذا كلّه ناجِم عن ثقافته وتمكّنه من التّوظيف الرّوحي والمعنوي للمسمّيات، بما أنّه ممتهِن الرّمزيّة ومتفنِّن في حبكِ شفراتها داخل العمل الرّوائيّ. وبناءً على ذلك، أدرك أنّ " **الثّقافة=النّص، والنّص=العلامة**"[1]، بمعنى أنّني-في بحثي- أستدرج العلامات الّتي أسّس لها الرّوائيّ في خطاباته وصادَقت عليها عادات وتقاليد وثقافة المجتمع الجزائريّ.

1.2.3 وجهة السّرد وسيميولوجيته في رواية حمائم الشّفق:

يشكّل العنوان أساس المتن الرّوائيّ والواجهة الأولى المقابلة للقارئ، الّتي يمكن أنّ تجذبه أو تنفِّره حسب البلاغة وقوّة الأسلوب الجمالي الموظّف قصد التّأثير في ذاك الآخر. ينشطِر عنوان **حمائم الشّفق** إلى شطرين: الحمائم والشّفق. وتفسيرًا لذلك، ينبغِي الأخذ بكلّ مفردة على حدة مثلما حللّت آنفًا.

تتّسم مجتمعات الحمام بالألفة والموّدة فيما بينها حالها كحال الإنسان، حيث يعيش الذّكر مع أنثاه في عشّهما ويعتبرانه وطنهما[2] حتّى إذا كوّنوا جماعات، بقي الزّوجين يحافظان على استمرارية العلاقة بينهما، لأنّهما يحترمان ويحبّان بعض وإذا بقيت الأنثى دون زوج، يتشاجر من أجلها الّذكور ويحدث صراع عنيف بينهم رغبة بهذه الأنثى

[1]- عبد القادر بوزيدة، من أجل دراسة سيميائيّة الثّقافة الجزائريّة، مجلّة بحوث سيميائيّة، مج 5، ع 7، تلمسان، 2010/04/15، ص 47.

[2]- ينظر: محمّد إسماعيل الجاويش، من عجائب الخلق في عالم الطّيور، الدّار الذّهبيّة للنّشر والتّوزيع، ط 1، القاهرة، 2012، ص 89.

الوحيدة. وقد أخذت الحمامة مواضع متنوّعة في الثّقافة العربيّة، ورمزت للمرأة في مختلف القصائد الشِّعريّة، " **فأوحت في قصيدة الغزل العربيّة بمعاني الحبّ والصّبوة وكان لها علاقة بموضوع العشق فارتبطت بالمرأة أقوى الارتباط، وكانت صورة لها، كما ارتبطت بمحور أساسيّ من محاور تجربة العشق، هو الحزن والفقر ولهذا فقد اكتسبت الحمامة جانبًا عاطفيًّا خاصًّا**"[1].

ظلّت الحمامة رمزًا للسّلام والحبّ والوفاء، ويعود السّبب في ذلك إلى القصّة الّتي جمعت الملكين، ومضمونها أنّهما خرجا للحرب متخاصمين، ولمّا أمر أحد الملكين خادمه بإحضار السِّلاح والخوذة، أخبره أنّه وجد حمامة بيضاء بَنت عشّها داخل خوذته، والخوذة فوق السِّلاح ولهذا عَدل الملك عن إزعاجها وصغارها وانصرف للحرب دون سِلاح، ممّا استدعى خصمه للتّساؤل، إذ دعاه للتّفاوض والنِّقاش جانبًا وفهم منه القصّة وكيف خاطر بحياته وجيشه حفاظًا على سلامتها، ونتيجة لذلك أبرم اتِّفاق سلام معه، ومنذ تلك اللّحظة أصبحت الحمامة البيضاء رمزًا للهدنة والسّلام[2].

للحمام دلالات ثقافيّة لا متناهية، لمّا نربطه بقصص الأنبياء نجد قصة النّبي نوح عليه السّلام مع الحمامة بعد الطّوفان[3] الّذي عمّ الأرض، كان يرسل حمامة بين الحين والآخر[4] لتتفقّد الأحوال وتأتيه ببشارة ظهور اليابسة، إلى ذلك اليوم الموعود الّذي عادت

---

[1]– حسن جبار شمسي، منصور مذكور شلش، الحمامة بوصفها رمزًا للمرأة في الغزل الأموي، مجلّة أهل البيت عليهم السّلام، ع 8، العراق، 2009، ص 26.

[2]– نور الدّين صواش، قصة الحمام في تاريخ الإنسان، https://www.zamanarabic.com، جريدة زمان التّركية، نشر في 2018/11/18، 14:56.

[3]– ينظر: المرجع نفسه.

[4]– ملاحظة: الطّائر الّذي ذهب ليستقرئ الأخبار لنوح عليه السّلام هو الغراب، ولكنّه وجد أرضًا استقرّ بها ولم يعد، أمّا طير الحمامة ذهب وعاد بغصن شجرة الزّيتون، ما جعل نوح عليه السّلام يتأكّد من انتهاء الطّوفان وانحسار الماء.

فيه حاملة بمنقارها غصن شجرة زيتون، دليلًا على ظهور الأشجار، ما دفع نوح عليه السّلام إلى مكافأة الحمامة والفرح بهذا الخبر المنتظر.

تمكّن الحمام في الحرب العالميّة الأولى " **من تصوير مخابئ الألمان بتثبيت آلات تصوير دقيقة في أقدامه، ممّا جعل هذه الحكومات تُنعم على أداء هذا الطّائر وجماعته بالأوسمة والميداليات تقديرًا لمساهمته في تحقيق النّصر**"[1]. فالحمام منذ القِدم يتّصِف بالذّكاء والفطنة، وكان الحمام البرّي الأوروبي مميّز جدًّا، فعند إطلاقه من مكان بعيد وتدريبه على حمل الرّسائل الموجّهة لجهة ما مقصودة، كان يعود لمجتمعه محمّلًا بالرّد عليها. وعليه استغلّت هذه الموهبة في الحمام وسُلِّمت له مهمّة إيصال الرّسائل السِّرية والخطيرة، حتّى مع الحمام الزّاجل أثناء الحرب العالميّة الثّانية[2].

يُنظر لطيور الحمام غالبًا على أنّها رموز دينيّة وروحيّة، ويعتقد أنّها محصّنة ضدّ الشّيطان ولعناته، إذ لا يستطيع أنّ يسكنها (الشّيطان)، والحمامة هي الرّمز المسيحيّ للرّوح القدس[3]، ودلالاتها المختلفة تمنحها مكانة مرموقة في الكتابة الأدبيّة.

أمّا الشّفق، هو ذلك الاسم الّذي يطلق على ظاهرة الضّوء الشّديد الذي يحدث عند شروق الشّمس، وقبل شروقها، وكذلك عند غروبها، ويظهر على شكل خطّ أحمر ممتدّ الأفق، يتميّز بجماله الباهر والآسر معا. ولمّا نقول بحمائم الشّفق، نعني الحمام المتجمّع في السّماء والمتتبّع للضّوء البارز، الّذي يخلق صورة فريدة من نوعها، تأسِر الشّاعر والكاتب وتغريهما بالتّغزل والتّفنن في تنمية الأسلوب.

---

[1]– إسماعيل الجاويش، من عجائب الخلق في عالم الطّيور، مرجع سابِق، ص 89.

[2]– ينظر: أميمة خفاجي، الطّيور المهاجرة والحرب العالميّة الثّالثة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د.ط، القاهرة، 2007، ص 44.

[3]– غسان رمضان الجرادي، طيور التّفاؤل، https://www.alaraby.co.uk، نشر في 08 أكتوبر 2018.

2.2.3 عوالم خطاب حمائم الشّفق الدّاخليّة:

تفرّعت **حمائم الشّفق** إلى عناوين فرعية، وجاءت عبارة عن مجموعة من الضّمائر: أنا، أنت، أنتِ، هو، هي، نحن، أنتما، هما، أنتم، أنتنّ، هم، هنّ. وكلّ ضمير له دلالة خاصّة ومرجعية رمزيّة دقيقة، ومحور هذه الأحداث يدور في حلقة سرديّة واحدة تتباين في تقديم الزّمن وتسريعه وتأخيره، حتّى يشوّش ذهن القارئ جرّاء هذا التّلاعب التِّقني بفواصل الزّمن وترتيبه.

فهي عرض للأحداث المأساوية والفجائع الضّارية، حيث تجمّع في دواخلها الموت ما جعل الحمائم تختنق غصبًا عنها وتلقى حتفها لا مناص، ما دفع بالسّارد إلى حصر الزّمن في الشّفق وجعل الشّعب يبحث عن بصيص ضوءٍ ينير حياته وأيامه، فلم يلق سوى ذلك الأفق الأحمر الّذي يسرق منه نور الشّمس، انتظارًا لغد أفضل ينبئ بميلاد نظام حكم جديد مغاير عن الأوّل. كما أنّها جاءت كردّ فعلٍ على أنواع الاستبداد والظّلم والقهر، فشكّلت شخصياتها على أساس الرّفض لهذا التّسيير السِّياسي والاقتصادي الّذي شهده البلد في تلك الفترة[1]. وقد سعت شخصياتها –منذ بداية الرِّواية لآخرها–إلى نشر الوعي القومي والفكري والثّقافي في أوساط مجتمع مكمَّم الأفواه، ويمنع فيه قول كلمة الحقّ، ولهذا عرّفت **حمائم الشّفق** بمبادئ الحريّة والأمن والاستقرار في سبيل فرض الذّات وتعزيز الهوية الوطنية وتحقيق العدالة الاجتماعيّة، الّتي اشتغل عليها **خلّاص** في متونه السّرديّة.

يتنبّأ الرِّوائيّ في المدوّنة الّتي بين أيدينا بسقوط ذلك النِّظام الفاسِد سنة 1986، ولهذا يشرع في التّعريف بقضية الشّعب الجزائريّ من خلال تقسيمه الفصول إلى ضمائر، وكلّ ضمير لديه مجموعة من الهموم تتّفق والآخرين في تخليص الجزائر من انتهاكات الخونة والمشيخة والجلاوزة. وتأسيسًا على ذلك، يتبيّن لنا أنّ الحمائم هنا تأخذ مكانة

[1]– ينظر: مخاوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الرِّوائيّة، مج 28، ع 01، الكويت، 1999، ص 304.

المرأة الجزائريّة المناضلة الّتي أدّت دور الأمّ والابنة والزّوجة، وهذا التّنوع في توظيف أدوار الشّخصيات وتوزيعها منح الرّواية طابِعًا مميّزًا، خاصّة لما نتحدّث عن التّضارب في تقديم الأحداث والتّوفيق بينها. فهذه الحمائم هي الولادة الجديدة المتمثِّلة في الأمّ **الجوهر** الّتي عاشت مع زوجها المناضل **بوجبل** ويلات الاستبداد قصد تحقيق العدل في بلد ساده الظّلم. وكذلك ابنتهما **جميلة** الّتي كانت بمثابة الشّفق الّذي يرجو حبيبها **برهان** بلوغه، الأمر الّذي مكّن **خلّاص** من خلق فسحة أمل تمثّلت في ابنهما الّذي ظهر للعلن بوجه المنقذ للمظلومين والضّعفاء من بني قومه وبلده.

وقد تنوّع توظيف الشّفق في الرّواية وتعدّدت ايحاءاته، حسب تعبير السّارد، " **ايذانًا بقدوم الشّفق، أولى دوريات اللّيل المرعب بكوابسه القمعيّة**"[1]. ممّا يعني أنّ قدوم الشّفق هو إرهاب –أعمى[2]– نفسي في حدِّ ذاته مقارنة بالأوضاع السِّياسيّة والاقتصاديّة والفكريّة الّتي كانت تمرّ بها الجزائر في الثّمانينات. كما يمكن أنّ يكون هذا الشّفق الأمل الّذي يريد الجزائريّ بلوغه، كما لو أنّه حمامة الشّفق الّتي تحلِّق في الأفق، تناصِر الفكر التّحرري. " **لكأنّ الشّفق الّذي غيّبنا في ذلك اليوم خلف الأسوار، قد بقي يقاوم الخمود من على مرايا مآقينا سيما ونحن لم نر له مثيلًا منذ ثماني عشرة سنة قضيناها ههنا مرتجفين مقرورين، عصافير غضّة داهمها شتاء قارس وسكن عظامها العارية حتّى النّخاع مجمّدًا غضافيرها حتّى تيبّست فلم يعد بإمكان الرّبيع أنّ يفتحها براعم خضراء تزهر وتتورّد ثمّ تفوح بأريجها معطِّرة النّسيم العليل**"[3]. نستدرك أنّ لحمائم الشّفق مدلولات ثقافيّة تبينها صفحات الرّواية، ويعرِّيها العنوان في حدِّ ذاته، فمن يقرأ **لجيلالي خلّاص**

[1]– جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، الجزائر، 1986، ص 69.

[2]– ينظر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مرجع سابق، ص 307.

[3]– جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مرجع سابق، ص 99–100.

يستطيع التّكهن بمواضيع كتاباته كأنّها مغامرة مفتوحة على بواعث سرديّة تثِير دواخل القارئ المتضمِّن والنّاقد معا.

3.3 ثقافة الخطاب وسيميولوجيته في رواية عواصف جزيرة الطّيور:

عواصف جزيرة الطّيور–في اعتقادي–الرّواية الأخيرة من الثّلاثية **(رائحة الكلب، حمائم الشّفق)**، لأنّ أحداثها وشخصياتها وأساليبها متضافرة ومتعاقبة، وكلّ رواية مع سابقتها تخلق الاتِّحاد النّثري وتدفع بالسّرد في حركة دائمة إلى الانتعاش القصصي، الّذي يجعل لِكلّ رواية من هذه الثّلاثيّة قصصًا متشابكة مشكِّلة أعمال روائيّة ناضِجة، يصعب تشفير هويتها السّرديّة ومقاربتها سيميائيًّا دون الرّبط فيما بينها لاستخلاص القيمة الثّقافيّة والايديولوجيّة لها.

1.3.3 وجهة السّرد ونمذجته الثّقافيّة في عواصف جزيرة الطّيور:

عواصف جزيرة الطّيور عنوان استفتاحي لجملة من المفردات المفاهيميّة الّتي نلِج بها مغاليق النّص الرّوائيّ، لهذا لابدّ من تفكيك العنوان سيميائيّا لبيان الجودة الثّقافيّة لتوظيفات **خلّاص** المقصودة، وكذلك التّأكيد على القاموس الغنيّ الرّمزي الّذي تفصِح به كتاباته. ومن هذا المنطلق، نسعى لدراسة كلّ مفردة في علاقتها بالأخرى بعيدًا عن علاقتها بالنّص الرّوائيّ، بغية استجلاء الخطوط الثّقافيّة العريضة لعتبة العنوان.

العواصف هي ظاهرة جوّية قويّة مصحوبة بحركة رعدية شديدة أو سقوط الأمطار أو هبوب الرِّياح، وتنقسم إلى ثلاثة أنواع رئيسيّة، وهي: الرّعديّة والرّمليّة والأعاصير[1]. فالعاصفة الرّعدية آلية مهمّة لتوزيع الطاقة في الغلاف الجوي، وتتسبّب العواصف الرّمليّة

[1]– ينظر: روان مرسي، ماهي انواع العواصف (تعريف العواصف الرعدية والرملة والثلجية والخفيفة) وخصائصها، https://www.mosoah.com/law-and-government/weather/types-of-storms، نشر في 20 يناير 2021.

في زيادة نوبات التّكاثف في الجوّ وسقوط الأمطار، ويمكن للعواصف القويّة إنتاج هزّات تساعد الجيولوجيِّين على معرفة ما قد يكون عليه باطن الأرض.

أمّا الجزيرة، فهي رقعة من اليابسة محاطة بالمياه، أصغر من القارة، يسكنها العديد من النّاس عبر العالم، ولا يمكن الإلمام بعددها لوفرتها وصعوبة حصرها مع التّقلبات الجوِّية المناخيّة. وإذا تحدّثنا على جزيرة الطّيور، نجد لها خصوصية مفتوحة في ثقافة الكتابة الجزائريّة، حيث تتواجد الطّيور في الميناء وتتّبع البواخر والسّفن ولديها أماكن معيّنة خاصّة في العاصمة، تتجمّع ويلتف حولها المارّة يعطونها فتات الخبز وهم يضحكون، إيمانا منهم بيوم جديد يكونون فيه أحرار طلقاء، لا تكبّلهم أوامر القادّة وقهر المستبدِّين. وهذا ما يتجلّى في الرّواية ويعرضِه خلّاص بكلّ تفانٍ وسبق إصرار على القضيّة الجزائريّة والخطر المحدِق بها.

2.3.3 عوالم عواصف جزيرة الطّيور الدّاخليّة:

عواصِف جزيرة الطّيور هي إحدى تلك الزّوابع القوّية الضّارية والرِّهانات السِّياسيّة والقيم الايديولوجيّة المستهدفة الملِّمة بالجزائر، حيث " **تعدّ هذه الرِّهانات في القصّة الّتي بين أيدينا سياسيّة بالدّرجة الأولى وتمسّ بشكلٍ مباشر العلاقة بين السّلطة والشّعب في حقبة تاريخيّة طويلة تبدأ بالغزو الفرنسي للجزائر وتنتهي بأحداث أكتوبر الأليمة الّتي هزّت الجزائر المستقلة في 1988**"[1]. تمرّ هذه الرِّواية بمرحلتين: الاحتلال الفرنسي وأحداث أكتوبر المفجِعة. فقد بلغ التّآمر والتّنكيل بالجزائر العظمى الذّروة القصوى، نتيجة للاضطهاد الممارس عليها ومحاولة الإطاحة بسياستها واقتصادها وفكرها.

يشِير الرِّوائيّ إلىجملة الأحداث السِّياسيّة الّتي عرفتها جزيرة الطّيور، وتفاقم الأوضاع وازدرائها للجزائريّ الضّعيف الّذي يأمل بتغيّرها للأفضل، لذا نجده يوظِّف ذلك الصّحفي

[1]– رشيد بن مالك، السيميائيات السّرديّة، دار مجدلاوي، ط 1، عمان، 2006، ص 155.

المثّقف ليكون الشّاهد على مقتل أربعة أشخاص حيث يدّعي معرفة هويتهم، ممّا دفع "برجال الأع " إلى سجنه بسبب نشر أخبار كاذبة وتنشيط الزّوابع ومحاولة إثارة الشّبهات وزرع الشّك في نفوس المواطنين. يضيف السّارد مؤكّدًا: " **فرقة الأع الّتي حقّقت معي تصرّ على أنّ الخبر عادي ويقع في أيّ مكان من المعمورة كلّ يوم. بل قد يقع مثله عشر مرّات في اليوم في بعض البلدان المتقدِّمة، فكيف بي أنا الصّحافي التّعيس، أحاول تأويله، بل أذهب إلى أبعد من ذلك، فأدّعي أنّني اكتشفت وثائق دامغة تثبت أنّ الجثّة الأولى هي جثّة الكاتب منصور، أكبر كتّاب الجزيرة، وأنّ الجثّة الثّانية هي جثّة المؤرِّخ قادر، المعروف بنظريته الخطيرة في أصل نشأة جزيرة طيور وخبايا تاريخ مشايخها** "[1].

يؤكِّد مخلوف عامر في تحليله النّقدي لرواية **عواصف جزيرة الطّيور** أنّ " **العواصف ظاهرة مضرة، تصيب الجزيرة وهي لفظة فيها من التّلميح إلى الجزائر بشكل واضح. لكنّها مضافة إلى الطيور بكلّ ما تحمله الطيور من معاني الحرية** "[2]. لقد انفتحت المدوّنة على عنوان ثانوي تمثّل في ثنائية "**المطر والجراد**"، المطر الّذي يدلّ على خصوبة الأتربة وتنوّع الزِّراعة ووفرة الخيرات والممتلكات والثّورات الطّبيعيّة للجزائر، أمّا الجراد فدلالة على كثرة الهموم والأمراض والأوبئة والخراب[3] وتفاقم الحروب والمعارك السِّياسيّة والفكريّة، الّتي لا تسرّ وتزيد البلد هيجانًا كَحَال الجَراد لمّا يهجم على مكان ما ويعشِّش به ويُلحِق الأضرار به وبالمحاصيل الزِّراعيّة والمشاريع الاقتصادية. وهذه الالتفاتة الجمالية من **جيلالي خلّاص** منحت العنوان حداثة أسلوبيّة ورمزيّة سيميائيّة أكّدت على

---

[1]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (عواصف جزيرة الطيور)، مصدر سابق، ص 40.

[2]– مخلوف عامر، تحولات الرّواية وتحولات التّاريخ، https://benhedouga.com/conten، نشر في 2019، اطّلع عليه في 2022/12/05، 14:05.

[3]– ينظر: المرجع نفسه.

مدى ثقافته ومراوغته في سدّ الثّغرات الأسلوبيّة الفنّية الّتي تتبادر لِذهن القارئ بالدّرجة الأولى.

أصبحت الأعمال الأدبيّة الحديثة والمعاصرة توظِّف العناوين الدّاخليّة في المتن كتقنية جديدة تناهض الأعمال الكلاسيكيّة الأولى، ولهذا أسند إليها **جيرار جنيت** الوظيفة الوصفيّة[1] باعتبارها عناوين واصفة/ شارحة[2]، إضافة إلى عدد من الوظائف منها، الإخباريّة والتّفسيريّة الّتي تهدف إلى شرح العنوان الرّئيس[3]، والوظيفة التّأويليّة للعنوان الرّئيس[4]، ما جعل رواية **عواصف جزيرة الطّيور** تتميّز بِعنوانين فرعيين وردا كالآتي:

أ/ سيميائية النّسق الثّقافي في " النّوارس تحتمي بالغيوم الصّيفيّة ":

تعتمد نصوص **جيلالي خلّاص** على حقلٍ دلاليٍّ مميّزٍ وغنيٍّ بالطّيور من بينها النّوارس الّتي يوظِّفها في أكثر من موضع، ونكاد نجزم أنّ لا عمل روائيّ له يخلو من استعمال مفردة "النّوارس"، فهو " **طائر ذو عزيمة، ذلك إنّه إذا لم يستطع أنّ يكسِر المحارة بمنقاره فإنّه يحملها فوق صخرة ثمّ يلقي بها فتقع المحارة وتتفتّح وإذا لم تنكسِر من أوّل مرّة يحاوِل ذلك مرّات حتّى يحقّق هدفه**"[5]. ممّا يعني أنّه الطّائر المناسِب الّذي يمثِّل الجزائريّ بكلِّ مواقفه، ولهذا يوظِّفه **خلّاص** بوفرة وباقي الطّيور، حيث أنّها دلالة على الغبطة والسّرور والانشراح والنّضارة والرّغبة بالتّجديد والتّغيير. فهذه النّوارس مثال الجزائري المغوار الّذي يتصدّى للمعاناة والقهر والفقر النّاتج عن العشرية الحالكة الّتي مرّت بها الجزائر في الثّمانينات، وتمثّلت في النِّظام الفاسِد والحكم السِّياسي القاهِر،

[1]– ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، مرجع سابق، ص 126.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 126-127.

[3]– شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل (دراسة في الرواية العربية)، دار الثقافة، ط 01، المغرب، 2005، ص 24.

[4]– إلهام عبد الوهاب، العتبات النّصية في روايات واسيني الأعرج، دار فضاءات، ط 01، عمان، 2019، ص 45.

[5]– محمّد إسماعيل الجاويش، من عجائب الخلق في عالم الطّيور، مرجع سابق، ص 36.

فيحاول النّورس الاحتماء بالغيوم الصّيفيّة الّتي هي ضياء النّصر والفرج للجزائريّ الآمل بالغد الأفضل.إذا تتبّعنا توظيف **خلّاص** للجراد في علاقته بالنّورس نجده–حسب رأيي– موفّق إلى أبعد الحدود، فعندما نكبت مصر بالجراد في أوائل القرن العشرين كانت أسراب النّوارس الهائلة هي المهاجمة والملتهمة والمدمّرة لهذه الحشرات[1]. وما هذه الدّلالات السِّيميائيّة إلّا محطّات ثقافيّة يدقّها الرّوائيّ من خلال توظيفه هذه التّجاذبات الرّمزيّة المقصودة.

ب/ سيميائية النّسق الثّقافي في " الدّمعة الّتي تحوّلت إلى قطرة ملح ":

تتمثّل هذه الدّمعة في فسحة الأمل الّذي رافقت بطل رواية **عواصف جزيرة الطّيور**، وكيف تحوّلت دموعه إلى قطرات مِلحٍ شبيهة بالمطر الغزير الّذي يخالِف الجَرَاد، فالتّناقض الموجود في ثنائية"**المطر والجراد**"تشرحه مجمل الأحداث الرّوائيّة. وفي هذا الإطار، نلاحظ أنّ التّشاكل السّرديّ في توزيع المسمّيات مَنَح هذا العنوان الدّاخليّ نقلة نوعيّة من خلال ازدحام الأفكار وتضاربها من فترة زمنيّة لأخرى.في تعبير السّارد عن تقلّباته النّفسيّة: **"كم مرّة أحسست أنّني هالك لا محالة، ثمّ أجدني أنتعش بغتة فأقوم منتفضا كمن يبعث لتوّه وأسترجع على الفور مافقدته من تلك الأشياء الّتي مازلت أعتقد أنّها تشكّل قناعاتي، الإيمان بحتمية الصّراع، الإيمان باستمرارية الحياة فوق جزيرتي وإنّ كانت طيورها الأصلية قد قتلت أو هجرت أو قصّت أجنحتها كآخر عقاب قبيل وضعها في أقفاص حديديّة للتّصنت على زقزقاتها"**[2]. وكلّ هذه الأنساق الثّقافيّة المضمرة داخل النّص تعكس المعنى الحقيقي للعنوان وتمنحه الجدّية والتّأويل المطلوب من قِبل القارئ والكاتِب نفسه، فالمبدِع هو كاتب وقارئ لعمله في نفس الوقت، ما يجعله يتحرّى الدِّقة في توزيع المهام الثّقافيّة لأفكاره وتوجّهاته الرّمزيّة.

[1]– ينظر: محمّد إسماعيل الجاويش، من عجائب الخلق في عالم الطّيور، مرجع سابق، ص 35.

[2]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص 37–38.

عواصف جزيرة الطّيور تجسيد للهوية الوطنيّة وانعكاس لِحقبة تاريخيّة معيّنة للجزائر (الجزيرة)، إذ أنّها تصنّف ضمن الأعمال الرّوائيّة الجزائريّة المعاصرة الممثّلة لتجربة جديدة لما تحمله من رؤية مزدوجة من حيث المضمون والأسلوب الفني[1]، فالعواصف والصِّراعات المستقبليّة الّتي اشتغلت عليها الرِّواية، عرفت عوامل ثقافيّة[2] أكثر منها اقتصاديّة أو ايديولوجيّة، باعتبار الثّقافة هي العنصر الفاعِل في بناء الهوية.

4.3 ثقافة عتبة رواية " بحر بلا نوارس " وسيميولوجية التّنوع الدّلالي:

ينفتح العمل الأدبي على جملة من المكمّلات الأسلوبيّة اللّغويّة والفنّية الّتي تجعل من هذا العمل أو ذاك إنتاجا أدبيّا خالصا ومميّزا، ولكي أقارب هذا التّحصيل الأدبيّ شعرا كان أم نثرا، تلزمني أدوات وآليات تسعفني لخوض غمار هذه النّصوص الإبداعيّة الشّفافة في تشكيلاتها وتناميها ورُقيّها. وفي هذا الصّدد، رأيت بضرورة دراسة **بحر بلا نوارس** من وجهة ثقافيّة، لأنّ حقيقة وضعه واختياره دون غيره من العناوين، يطرح أسئلة عدّة، بمقدور المتلقّي الإجابة عنها من خلال ثقافته وتطلّعاته الفكريّة.

يُحسِن المحلّل السِّيميائيَّ اسْتِكْناه كلّ العلامات والرّموز المنضوية من تحت الجمالي من جمل اسميّة وجمل فعليّة بريئة. وهنا بالّذات، تتشكّل الأسئلة المحوريّة لما يُعرف باستجلاء الأنساق الثّقافيّة المضمرة[3] الخفيّة من الظّاهرة المعلنة، فمعنى المعنى يتستّر خلف الرّموز والإشارات الّتي تسهم فيها ثقافة المؤلّف ومجتمعه وبيئته الّتي صقلت موهبته في السّرد.

---

[1]– ينظر: شارف مزاري، كتابة العنف أو محنة المعنى في " رواية عواصف جزيرة الطّيور" ل: جيلالي خلّاص، مجلة متون، مج 01، ط 01، سعيدة، الجزائر، 2008، ص 183.

[2]– ينظر: وردة مداح، الثّقافة والهوية (قراءة نقدية لواقع الثقافة والمثقف من خلال التجربة النقدية عند إدوارد سعيد)، مجلّة مقاليد، ع 14، ورقلة، جوان 2018، ص 172.

[3]– ينظر: عبد الرحمن النوايتي، السّرد والأنساق الثّقافيّة في الكتابة الرّوائيّة، دار كنوز المعرفة، ط 01، الأردن، 2016، ص 217.

لذا أنا بصدد دراسة العنوان سيميائيّا ثقافيّا، وهذا يتطلّب منّي التّوقف أوّلا على عتبة العنوان لما تحمله من أهمّية بالغة في النّقد السّيميائي ربطا بثقافة الرّوائي المبدع **جيلالي خلّاص** الّذي رأى بضرورة انبثاق **بحر بلا نوارس** دون سواه.

العنوان هو ذلك الإبن المدلّل للنّص الرّوائيّ، كما أنّه جسر واصل بين المؤلّف والقارئ، حيث أنّه يؤثّر في هذا الأخير، فهو العتبة الّتي تحيط بالنّص ومن أهمّ العناصر الّتي يرتكز عليها النّص الموازي (Paratexte نفسه المناص). ومن وظائفه السّامية: الوظيفة الإغرائيّة الّتي تلحق بالمتلقّي وتدمجه في لعبتها السّرديّة، وعليه تكمن الغاية من العنوان الّذي طال النّص وكاتبه إلى مُتلقٍّ فاعل. وهي وظيفة ذات طابع ذاتي، تحمل في كنهها انفعالات ذاتية وقيمًا ومواقف عاطفيّة[1]ومشاعر خفيّة تفضحها رمزيّة السّارد وقدرته على التّلاعب بمفرداتها السّننية.

" **ليس العنوان يافطة إشهاريّة إغرائيّة تستهدف دغدغة عواطف المتلقّي أو المستقبل المستهلك فحسب، بل هو استدعاء القارئ إلى نار النّص، وإذابة عناقيد المعنى بين يديه**"[2]. يكمن سرّ العنوان في أنّه طرح لسؤال الإشكال، عكس النّص الّذي يبحث عن إجابة لهذا السّؤال، ومنه ألاحظ علاقة التّماثل والتّلاحم والتّناغم والتّكامل بين العنوان كبطاقة تعريف خاصة، تقدّم وتصف هويّة كلّ نصٍّ على حدة، وبين سياقه المعتمد عليه، لأنّه منه وإليه أي أنّه منحاز عن الاعتباطيّة والتّعسّفيّة.

يؤكّد بسّام قطّوس تصّوره النّقدي تجاه العنوان بقوله أنّه " **إشارة سّيميائيّة تأسيسيّة، قد يدفعك إلى أن تعيد قراءة شيء كان مألوفًا لديك بل هو جزء من ثقافتك، ولكنّه**

[1]– ينظر: فرج عبد الحسيب محمّد مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينيّة (دراسة في النّص الموازي)، رسالة ماجستير، إشراف: عادل الأسطة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، فلسطين، 2003، ص 101.

[2]– جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، مؤسسة المثقف العربي، ط1، أستراليا، 2015، ص 51.

يُغريك بإعادة قراءته لأنّه يفجّر فيك طاقات جديدة، وكأنّه مع العنوان يبدأ فعل القراءة، ومن ثمّ فعل التّأويل"[1].

فعلا، هذا ما أجده يتشكّل في رواية **بحر بلا نوارس** الّتي تجعل منه في حدّ ذاته اكتشاف مبدئي، يقبل احتمالية اللّجوء إليه أكثر من مرّة، بهدف تحليل تمفصلاته المتشابكة من الأقلّ توضيحا إلى الأشدّ تعقيدا. أدرك أنّ العنوان آخر ما يكتب، ويكون له علاقة بآخر الرّواية لأنّ الأحداث في نهايتها، تبقى عالقة في ذهن الرّوائيّ، لكن هذه المسلّمة لا تنطبق على عنوان المدوّنة، حيث أعتقد أنّه بلّورة شاملة مُنقّدة لكلّ الرّواية، وهذا ما يسعى إليه الرّوائي.

إذن، فيما تمثّلت نظرتي لهذا العنوان؟، وماهي الأفكار والمبادرات الّتي تخطر ببالي كقُرّاء وباحثين قبل ربطي العنوان بسياقه النّصّي الوظيفي؟

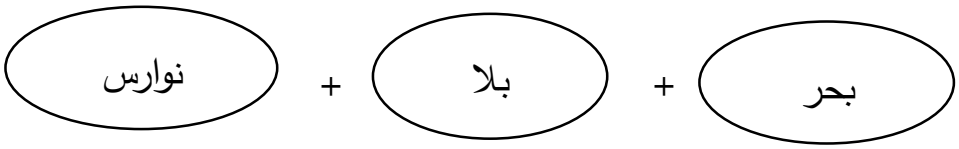
1.4.3 وجهة السّرد وسيميولوجيته في رواية " بحر بلا نوارس":

بحر بلا نوارس تلك اللاّفتة المُغرية الموحية الّتي كلّما دنَوْنا منها تزداد لمعانًا ووضوحًا وتفجّرًا، لقد أكسبه **خلّاص** طابع الرّمزيّة، وجعل منه عنوانا جاذبا للأعين، من الوهلة الأولى يخطر ببال القارئ أنّه مجرّد عنوان جميل ومحكوم، لكنّ لماذا **بحر بلا نوارس** على وجه الخصوص.

وبناء على ذلك، تكتمل النّظرة لمّا أراعي تسلسل الأحداث وزمن كتابة الرّواية، وهذا يعني أنّه عنوان شائك، يمسّ الشّريحة الجزائريّة في الصّميم. أفهم من هذا أنّنا أمام مجابهة فعليّة لوقائع حقيقيّة، مثّلها أدب التِّسعينيّات أو ما يُعرف بالأدب الاستعجالي. لذا بمقدوري أنّ أغرِف من ثمرات عنوان **بحر بلا نوارس** دلالات ومعانٍ لا حصر لها.

[1]– بسّام موسى قطّوس، سيمياء العنوان، وزارة الثّقافة، ط1، الأردن، 2001، ص 36.

ورد العنوان في شكل جملة اسميّة للتّقرير والإثبات قصد تأكيد مضمون النّص، وهذه طريقة الرّمزيّين، أمثال **خلّاص** الّذين يجدون في الجملة الاسميّة قدرة هائلة على التّعبير اللاّمتناهي، أي أنّه يمنح المفردة الطّلاقة والحرّية في التّفكير، عكس الجملة الفعليّة الّتي تؤكّد في أغلبية الحالات المعاني وتجعلها لصيقة الحركة الفعليّة.



*** علاقة تكامل فيما بينهما ***

فالنّوارس جزء لا يتجزّأ من البحر، وكذلك هذا الأخير لا يتنصّل من الطّيور، مثل: النّوارس والحمام لأنّها مصدر جماله، نفهم أنّ الماء بَعْث لِلخيال والبحر رمز لدينامية الحياة الثّابتة والمتغيّرة لأنّ سرّ تناميه وتفانيه هو أمل العيش من جديد. يشرب طائر النّورس ماء البر المالح دون العذب عن غرار باقي الكائنات الحيّة، ولا تؤذيه الملوحة بل تمتِّعه وتطيب له." **إذ لوحظ في حدائق الحيوان أنّ هذا الطّائر يموت، وتبيّن أنّه لا يموت بسبب الحبس والحرمان من عالم الانطلاق والفضاء، ولكنّ كان سبب موته أنّه كان يشرب من الماء العذب، فلمّا أضافوا نسبة من الملح في الماء وفي الطّعام بصفة عامة دبَّ السّرور في الطّيور وعاشت طويلًا "**[1].

للبحر صورة رمزيّة بامتياز، حيث أنّ له " **ارتباط كبير بالنّفوس ولهفة في القلوب إليه عظيمة، من هنا لا نتعجّب من أنّ يكون حاضرا في الإبداع ضمن لوحات إيحائيّة ووظيفته ترميزيّة خالصة، فمنذ نشوء الطّبيعة والإنسان على صراع معها، رافقته المياه بسرّها ولغزها وخيرها وشرّها وصفائها وغضبها "**[2]. للبحر إقبال من الإنسان لأنّه راحته

[1]– محمد إسماعيل الجاويش، من عجائب الخلق في عالم الطّيور، مرجع سابق، ص 36–37.

[2]– مهدي، عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينة (حكاية بحّار، الدّقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، د.ط، دمشق، 2011، ص 119.

وعالمه اللّيْلكي الّذي فيه تُنتزع الأقنعة أي للماء صفاء ونقاء يجعل منه ميزة قويّة للإنسان، ومنه تربط البحر مباشرةً بالإنسان الّذي يقيم علاقات شرعية مع الآخر تحت مسمّى الحياة، وهذا تأكيد لقوله تعالى: " **وهو الّذي سخّر البحر لتأكلوا منه لحما طريّا وتستخرجوا منه حلية تلبسونها وترى الفلك مواخر فيه ولتبتغوا من فضله ولعلّكم تشكرون** "[1].

دلالة البحر عميقة متجذّرة في الوجود الإنساني، لأنّ لديه ارتباط وثيق بصفات إنسانيّة، وهو بهذا المعنى يتقمّص دور الكائن الحيّ الّذي يختزل وجدان الإنسان في أعماقه، يحمل بدواخله ايحاءات أصيلة منذ الأزل، يصادق عليها الوجود الأوّلي للإنسانيّة.

الماء حياة الإنسان الواعدة الّتي تحييه وتميته، وهذا ما ينعكس على البحر الّذي تظهر عظمته وشساعته في تخويف وترهيب النّفس البشريّة، لأنّه فضاء شاسع يحوي الحياة والموت معا. مثلما يمنحك الطّمأنينة والرّاحة ويزيل عنك همومك ومتاعبك، ويبعث فيك أملا بالاستقلاليّة الذّاتيّة والوجدانيّة، ويدفعك للتّأمل في عظمته[2]، يستطيع أنّ يسلب منك أغلى النّاس، يُعرّيك من نفسك، بمعنى يسلبك روحك، وهذه حال الغرقى الباحثين عن المتعة والتّرفيه.

البحر ممتدّ الآفاق، وربّما لامتداده طعم خاصّ وهو الملوحة، مثلما تعرف أنّ مياهه مالحة وهذه خاصية غير كلّ المياه. فالبحر نقيض اليابسة الّتي تكون ملجأ الجميع، في أغلب الأحيان، لكن هذا لا ينفي أنّه مهرب الحالمين والطّامحين للبعيد، ومنه حمل عدّة دلالات وتأويلات. للبحر متاهات كثيرة، ومكانته مرموقة في نفسية الإنسان[3]، لأنّه إيهام

---

[1]– سورة النّحل، الآية 14.

[2]– ينظر: رسول بلاوي، التّمظهرات الدّلاليّة لمفردة "البحر" في شعر حسن علي النجار، مجلة مقاليد، مج 07، ع 02، ورقلة، 2021، ص 34.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 34.

بالواقع خاصةً في العمل الرّوائي الّذي يوظّفه احتكاكا بطبيعته المتحوّلة، **فهو " مكان الولادة والتّحولات والبعث، إنّه رمز الخصب، ويدلّ أيضا على واقع الارتياب والشّك والحيرة الّذي يمكن أنّ يؤوّل خير أو شرّ، من هنا كان البحر صورة للحياة وصورة للواقع "**[1].

كما أنّه طريق سهل للغُزاة خاصةً في القديم، أغلب المستعمرات اتّخذته منفذا لها، ومعبرها الأساسيّ لغزو أيّ بلد. لطالما مثّل البحر الطريقة النّاجعة لاقتصاد أيّ بلد حيث يعتبر وسيلة للتّبادلات التِّجارية الّتي تسهِّل نقل البضائع والسِّلع مهما كانت وجهتها بعيدة، بالإضافة إلى ثرواته الغنيّة الّتي يتنعّم بها الإنسان من أسماك ولآلئ على اختلافهما وطعام وماء، والموّاد الخام كالبترول، ومن المعادن كالفضّة والذّهب والأملاح، وتوليد الطّاقة أي الكهرباء[2] من خلال ظاهرتي المدّ والجزر والرِّياح... وكذلك الأعشاب البحريّة والحشائش والطّحالب المفيدة للعلاج للكثير من الأمراض...

أمّا النّوارس من فصيلة الطّيور الصّاخبة الّتي تطلق صيحات صاخبة عالية، والنّورس صيّاد ذكي[3] ولديه قدرة هائلة على التّعلّم، حيث يُربّت بقدميه على التّربة حتّى يوهم الدِّيدان القابعة تحتها بنزول المطر، وبعدها يأكلها بسهولة وميزة المكر هذه خاصة، كما أنّ حركاته وطريقته في التّحليق لها بعد تواصلي، ممكن يسعى لإيصال رسالة معيّنة من نورس لآخر أو للإنسان نفسه.

---

[1]– عبد الحق ميفراني، الأدب والبحر.. المجرّد والمحسوس، ألف، hhttp://akftoday.info/article.ph، 2019/03/05، 17:29.

[2]– ينظر: منصور السعيد، البحر الاقتصادي، جريدة العرب الاقتصادية الدّولية، https://www.aleqt.com، نشر في 2010/01/10، اطّلع عليه في 2022/12/25، 13:55.

[3]– ينظر: هنادي أبو نعمة، النوارس.. في رحلة الشتاء والصيف، https://www.emaratalyoum.com، نشر في 2014/02/15، اطّلع عليه في 2023/02/12، 14:55.

لقد اعتبره الأدباء والشّعراء قبلًا رمزًا للشّوق والحنين والدِّفء والغربة والأحلام، لأنّه يبقى باحثًا عن الدِّفء من مكان لآخر حسب تغيّر الجوّ والفصول من شتاء لربيع... ممّا يعني أنّ تحسّن الطّقس وسوئه من العوامل الأساسيّة لتكاثر ونموّ النّوارس، وهذه خاصية ضروريّة للحفاظ عليهم –يعيشون حتى سنّ 49 سنة[1]، شبيهين بالإنسان–، وإذا تحدّثنا عن غذائه، نجده يقتات من الفضلات ويأكل بقايا الأسماك المخلّفة من مراكب الصّيد. كما يفضّل بناء بيوته على الصّخور بحثا عن الأمان والاستقرار والطّمأنينة وراحة البال في زمن زال فيه الأمن، وهذا هو حال الإنسان، ومنه نفهم أنّ النّورس في إيحائه إنسان.

من خلال تقديمي الأوّلي للفظتي البحر والنّورس، أتحسّس تفاصيل عديدة، منها أنّ النّورس لا يستطيع البقاء مطوّلًا بعيدًا عن البحر لأنّه ولاءه الوحيد، والبحر ماء مالح يحوي مختلف الأعشاب والنّباتات والأسماك[2] –الّتي هي غذاءه– والثّروات والكنوز الباطنيّة، وعليه فالعلاقة بينهما وطيدة، فالبحر بشفافيته ولمعانه وزرقته[3] المتطابقة مع لون السماء، يُضفي لعين المتأمّل النّاظر سحرًا وراحة ورومانسية، وهذه الحقيقة تصادق عليها النّوارس الّتي تشاطره نفس الصّفاء والنّقاء ببياضها الغالب المبرز للتّسامح والمغفرة والسّلام.

يمثِّل البحر للطّبقة المثقّفة الواعية نوعًا آخر من الدّراما، والسّلاسة اللّغويّة في السّرد، لأنّه يُمكِّن الرّوائي المثقّف أمثال **جيلالي خلّاص** من كسر هذا النّوع من التّراجيديا

---

[1]– ينظر: أسماء سعد الدين، صور ومعلومات عن النّورس، https://www.almrsal.com، نشر في 2018/10/01، اطّلع عليه في 2023/01/01، 10:09.

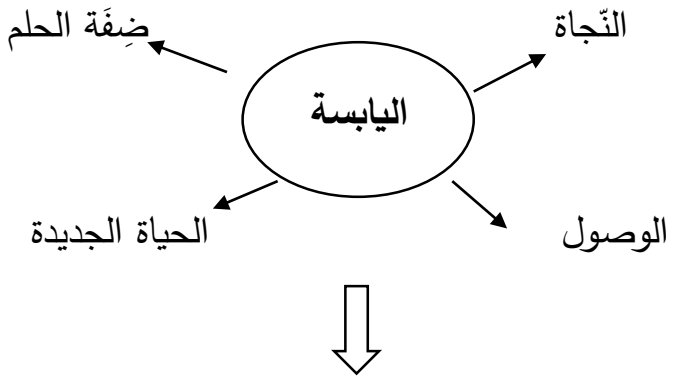
[2]– ينظر: فرديناند لين، البحر، تر: محمود محمّد رمضان، كامل منصور، دار المعارف، ط04، القاهرة، 1981، ص 110.

[3]– ينظر: طلعت أحمد محمد عبده، حورية محمد حسين جاد الله، جغرافية البحار والمحيطات، دار المعرفة الجامعية، ط 02، القاهرة، د.س، ص 16.

المأساويّة في طرح الأفكار وتبنّيها واحتضانها، وهذا ما يجعل لِتواجد النّوارس في عرض البحر قيمة إنسانيّة عليا وحقيقة وجوديّة واستحضار لمكنونات الطّبيعة.

البحر (+)	**البحر (–)**
الفرح والمتعة، التّحدي، الحرية والأهوال، فضاء مفتوح، الأمان، الأمل، الحياة، الطّمأنينة وراحة البال.	الخيبة، الموت، المخاطر، الحزن والخوف، الضّياع والسّكينة، فضاء مغلق، الاغتراب، الاستياء.

هذا الصِّراع يولِّد النّزوح نحو اليابسة



اليابسة ملاذ الإنسان لكنّها أصبحت تقيّده لهذا يبحث عن التحرّر.

الإنسان = النّوارس

كلاهما يبحث عن الحياة ، الأمل، الحرّية، الفرح، التّحرّر

النّوارس= الغربة، الحنين، الشّوق، الدِّفء، الحرّية، الأحلام، القوّة، السّلام، الصّفاء، الشّفافيّة، الصّداقة، الإطمئنان، البراءة...

يبحث الإنسان عن ملاذه البحر، وهو يعرف ويُوقِن خطورته ووداعته في نفس الوقت، الأمر الّذي يجعل رسالته أسمى وأقوى، مثله مثل النّوارس تخلق لنفسها مسكنا من صخر، تأوي إليه لكنّها لا تنأى من البحر مهما كان لأنّه زادها؛ أي أنّها والإنسان واحد، تغْرف من كلا المنبعين. وكلّ هذه الرّموز وتقاربها فيما بينها، يجعل كل من البحر والإنسان والنّوارس علاقة تكامل، لأنّ ديمومة الحياة تفرض هذا الصّراع المتشابك.

ثقافة الرّوائيّ هي الّتي تحكم في تصنيفه للشّخصيات وإحكامه للأحداث وتلاعبه بالأمكنة والأزمنة، وهذا ناجم عن شساعة اطّلاعه، لأنّ توظيف الحقيقة ضمن المتخيّل لعبة روائيّة مضبوطة، باعتبار السّرد فعل تخييل. فلا شيء يدعو إلى المطابقة بينه وبين أفعال التّحقق الواقعية[1].

ليس البحر مجرّد لفظة سهلة التّركيب والتّوظيف بل مفردة ذات معاني متطاولة ومتنامية، لا يفقه كنهها إلاّ الرّوائيّ العليم بمسار الرِّواية ومداراتها، الأمر نفسه مع لفظة النّوارس الّتي توظّف لغاية فنّية بحتة، بل تتجاوزها بكثير، لا أنكر أنّها تعطي نغمة موسيقيّة للعنوان خاصة بتواجد حرف الجرّ وأداة النّفي (بلا) في حُلّة **بحر بلا نوارس**.

2.4.3 عوالم بحر بلا نوارس الدّاخليّة:

بعد هذه الاستفاضة المفاهيميّة التّحليليّة لعنوان الرِّوايّة، وجب عليّ دراسته من وجهة نظر الرّوائيّ **خلّاص** الّذي يرى غير ما ذهبت إليه، يرمز الرّوائيّ في ثنايا رواية **بحر بلا نوارس** إلى الأوضاع الثّقافيّة والاجتماعيّة والسِّياسيّة الّتي آلت لها الجزائر طيلة فترة الاستعمار بعدما قد أتى على الأخضر واليابس[2]، وما تلاها في إرهاب العشرية السّوداء الّتي ألمّت بالجزائريّين في الصّميم، وسفكت الدِّماء بسلب أرواح الأبرياء.

---

[1]– ينظر: عبد الرّحيم جيران، علبة السّرد (النّظرية السّردية: من التّقليد إلى التّأسيس)، دار الكتاب الديدة المتّحدة، ط1، بيروت، 2010، ص 221.

[2]– ينظر: بوداود وذناني، الرواية الجزائرية ونبض الواقع، مرجع سابق، ص 4.

إذن، فالبحر مدعاة للجزائر (البلد الأمّ الحنونة) الّتي عانت الويلات واضطهدت من قبل الإستعمار الفرنسي في بادئ الأمر ثمّ حاولت لمّ شملها بعد الإستقلال[1]، إلاّ أنّ المناهضة السِّياسيّة قمعت الشّعب الجزائريّ وأدخلتهم في متاهة مغايرة تماما، وهي فترة الإرهاب الّتي قضت على كلّ الجميع دون استثناء بحُجّة حبّ الله والوطن والإخلاص في سبيله، لكن هذه الحجج فارغة واهمة لا تَطالُ الرّوائي والواعين والمثقّفين مثله.

أمّا لفظة نوارس فهي رمز الحضارة الباسقة والمجيدة الّتي عرفتها الجزائر فيما سبق، حيث كانت النّوارس زينة الأسطول الجزائري، تبقى مرافقةً إيّاه، مشكّلة لوحات فنّية رائعة، وكذلك زقزقة أصواتها تطرب الجالسين على الشّواطئ والمرافقين لِسُفُنهم وبواخرهم. كما أنّها ترافقهم في رحلاتهم باحثةً عمّا يسدّ جوعها، وهكذا أستنتج أنّ وجود النّوارس بالبحر له دلالات قويّة، لأنّ الجزائر عرفت مرحلة ساد فيها الأمل والأمن والاستقرار، وهذا منح النّوارس حرّية التّجوّل والاستمتاع بمياه البحر؛ أي أنّ **بحر بلا نوارس** طاقم رمزي لكتلة من (الأحداث السِّياسيّة والتّاريخيّة) شاءت أنّ يجعل الرّوائي من البحر جزائر الإخلاص والسِّيادة الوطنيّة والهويّة والانتماء الجزائري، هذا البلد الّذي يمثِّل البحر في حدّ ذاته بشساعته وتبحُّره وتفتُّحه ومدِّه وجزْره وخيراته وثرواته وثوراته الغاضبة ضدّ كلّ عدوان بشري. والنّوارس الّتي مثّلت الشّعب المجيد الأصيل من الجزائريّين المنتظرين للفرحة والسّعادة أنّ تعمّ عليهم، آملين بِغدٍ جديد شعاره الأمل والحرّية والرّغبة بالتّجديد والتّغيير.

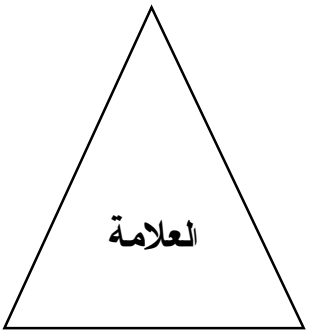
بحر بلا نوارس = جزائر بلا: مواطنين، جزائريّين أحرار، نخبة مثقّفة (سمّمتها الفطائر السّامّة)، أمل وحرّية وفرح ونماء، دفء، يعني (جزائر للضّياع والهلاك والإندثار والفراغ)

[1]– ينظر: جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد (التّجربة والمآل)، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، د.ط، الجزائر، 2007، ص 115.

فالمعنى هو الإحالة المباشرة الّتي تتحقّق داخل العلامة بشكل مباشر، أمّا معنى المعنى هو الدّلالة الّتي تحيل إلى السِّياقات الممكنة الّتي تشتمل عليها العلامة.

الموضوع موت النّوارس (ضياع سلطة الشّعب الجزائري)

(المشار إليه)



(الممثل/ المدلول/ المفسِّرة) البحر (الدّال/ المؤوّل)

(بشاعة الإستعمار

وقمع السّلطة والإهاب)

العلامة: البحر/ **المعنى:** مخاطر الفطائر السّامّة وطغيانها.

معنى المعنى: الوضع المأساوي الّذي ألمّ بموت النّوارس وفقدان الأمل.

يظهر جليًّا أنّ أمنية الرّوائيّ هادفة إلى عودة لِما كانت عليه الجزائر سابقا قبل الإِحتلال الفرنسي وحقبة التِّسعينيّات، لأنّه عبّر عن مشاعره وأهدافه برسمه لجزائر شامخة طامحة ممتدّة شفافة متموّجة حالمة كالبحر، وما يزيدها جمالا ورونقا فضاء النّوارس المقبل من كلّ وجهة ليزيدها فرحة وتحرّرًا وحرية ونماء وأملا بغدٍ جديد ومستقبل مشرق وواعد، لأنّه حان للجزائر أنّ تتحرّر وتنزع عنها قلاع الجراح والوحدة والفقدان[1]، مثل أيّ عروس تأجّل عرسها بإِستمرار، واليوم عقدت القران وزُفّت العروس، وعروسنا هي الجزائر بحضور المدعوّين، فتكتمل صورة البحر بتواجد النّوارس.

[1]– ينظر: بوداود وذناني، الرّواية الجزائريّة ونبض الواقع، مرجع سابق، ص 5.

لا يسعني سوى الاِعتراف بأسلوب الرّوائيِ **جيلالي خلّاص** الرّاقي البسيط في تراكيبه والمعقّد في مقاصده وإيحاءاته، وهذا بارز أوّل شيء في عنوان الرّواية **بحر بلا نوارس** مهد الثّقافة الجزائريّة.

وأخيرا، أعترف أنّ لكلّ عمل أدبيٍّ سمات تميّزه، وتعرّف به، سواءً إنّ كانت سترفع من قيمته أو تحطّ من شأنه، وهذه المكمِّلات الرّوائيّة أساسيّة، ومنها العنوان الّذي بين يديّ، ما يجعلني أؤمن بأهمّيته الّتي تساهم في تحديد معاني الرّواية واِكتمال اللّوحة الفنّية اللّغويّة والأدبيّة.

5.3 ثقافة الخطاب وسيميولوجيته في رواية قرّة العين:

رواية **قرّة العين** من الرّوايات الشّيّقة الّتي تبعث على التّأمل والفرادة والايجابيّة، لِما لها من مناحي أسلوبيّة خاصّة ومؤشّرات سيميائيّة دقيقة، يشتغل عليها **جيلالي خلّاص** بكلِّ مصداقية موضّحا الأهمّية الّتي عكستها أفكاره في هذه المدوّنة وباقي أعماله الرّوائيّة.

فضلا عن ذلك، أجد أغلب التِّقنيات السّرديّة المستعملة في المتن الحكائيّ دلالة بارزة على درجة تطابق العنوان معها، **فقرّة العين** بعيدًا عن التّأويلات الخارجيّة، تمثِّل في سرد **خلّاص** ذلك البلد الجريح من الوهلة الأولى لتصادمنا معه كعنوان بِكر، يقصِده المحلِّل السِّيميائيّ[1] بروح فلسفيّة تؤكِّد على المجادلة والتّساؤل المستمِّر، وهذا نوع من الإشباع الذّاتيّ والثّقافيّ لمسمّيات سرديّة مدروسة بعناية، تحيل الرّوائيّ على اختيار هذا العنوان دون الآخر، حيث يذهب العديد من المبدعين إلى المراهنة على العنوان بشكل مبالغ فيه، إيمانًا منهم أنّه الصفقة المربِحة في علاقتها بتضامن الخطوط السّرديّة العريضة للنّص.

[1]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 25.

ولهذا يظهر جليًّا، أنّ علاقة العنوان بالنّص ضرورية ومطلوبة، الأمر الّذي دفع **يوري لوتمان**[1] إلى التّركيز على الدّائرة الثّقافيّة النّسقيّة[2] لكلِّ نصّ، كونه نصًّا متورِّطًا ومسؤولًا عن تصريف مجموعة من القيم والأنساق الثّقافيّة والاجتماعية والايديولوجيّة داخل مجتمع معيّن، ويسعى الرّوائيّ إلى جمع هذه المعطيات النّسقيّة وطرحها في عنوان وظيفيّ إيحائيّ شامِل لما أشرنا له آنفًا.

1.5.3 وجهة السّرد وسيميولوجيته في رواية قرّة العين:

تشكِّل عبارة **قرّة العين** في التّاريخ الإسلاميّ والحضاريّ أهمِّية ودلالة معلومة، كما أنّها متداولة حتّى في أحاديثنا اليوميّة، ومعانيها واستعمالاتها كثيرة، ولهذا وجب الوقوف عند مفردة العين، فهي ذلك العضو الّذي " **يمنح الإنسان القدرة على الرّؤية، والعين هي الّتي تتيح إدراك الضّوء والرّؤية والقدرة على التّمييز بين الألوان والعمق عن طريق اكتشاف الضّوء وإرسال إشارات بواسطة العصب البصري إلى المخّ**"[3].

بالإضافة إلى اشتمال العين البشرية على أجزاء مختلفة، حيث تعتبر القرنية[4] من الأجزاء الأولى للعين، وهي جزء شفاف يشبه القبّة متواجد في الجزء الأمامي من العين، وتتمثّل وظيفة القرنية في تركيز الضّوء القادم عبر شبكية العين. أمّا الجزء الثّاني، المتمثِّل في بؤبؤ العين، وهو الفتحة الموجودة في وسط القزحية، ممّا يجعل البؤبؤ يتحكّم في مقدار الضّوء المتسرِّب نحو العين.

---

[1]– يعدّ كتاب يوري لوتمان من أهمّ الدِّراسات بل أوّلها في موضوع السِّيميائيّات الثّقافيّة، وهو مؤلَّف بالانجليزية: Yuri Lotman , Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture.

[2]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيّات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 14.

[3]– غدير الزعبي، بحث حول العين، https://sotor.com، نشر في 9 يوليو 2019.

[4]– ينظر: المرجع نفسه.

العين هي " **وقوع الحسد بالقوّة الّتي أودعها اللّه تعالى في بعض أعين عباده من غير حقد، وتكون من رجل صالح ليست نفسه بالخبيثة، فهذا لا يقال فيه حاسِدوإنّما عائن"**[1].

وجدير بالذِّكر، أنّ هذه الدّلالات المتنوّعة **لقرّة العين** تمنحها قداسة ونموًّا فكريًّا في حياتنا، فلمّا نربطها بالحقل الدِّيني، نجدها مذكورة في القرآن الكريم[2] والأحاديث النّبويّة[3] الشّريفة في مواضع عديدة، من بينها: قوله تعالى: "**ذلك أدنى أنّ تقرّ أعينهنّ ولا يحزنّ"**[4]، وقوله أيضًا: "**والّذين يقولون ربّنا هب لنا من أزواجنا وذرّياتنا قرّة أعين"**[5]، وقوله أيضا: " **فلا تعلم نفس ما أخفي لهم من قرّة أعين جزاء بما كانوا يعملون"**[6]. فكلّ آية لديها قصة معيّنة وأغلبها يصبّ في محور واحد، وهي قرّة العين المتمثلة في الأبناء والذّرية الصّالحة والحثّ على الصّلاة في قوله صلّى الله عليه وسلّم: "**وجُعلت قُرّة عيني في الصّلاة"**[7]، والتّمعق في شرحها واقتفاء أثرها يعطيها حقّها.

يمكن أنّ تكون **قرّة العين** كناية عن الغبطة والسّرور والرِّضا، وتمثيلًا للدّمعة الباردة الحامِلة لشحنات الفرح الشّديد عكس دموع الحزن الّتي تكون ساخِنة. يسعى المؤمن كذلك دائما إلى" **أنّ تقرّ عينه في الدّنيا بطاعة الله تعالى، وبرؤية من يحبّ على أحسن حال وأفضل مآل، كما تقرّ عينه في الآخرة برضا الله تعالى ورؤية وجهه في الجنّة، ففي**

---

[1]– محمّد بن سنجاب الأثاري، العين حقّ، دار التّقوى، د.ط، مج 01، مصر، 2002، ص 14.

[2]– ينظر: سورة القصص: الآية 09، سورة مريم: الآية 05-06-26.

[3]– ينظر: قصة الاغتسال للعائن الّذي يغتسل ويحتفظ بالماء ليصبّه على المحسود من خلفه دفعة واحدة حتّى يبرأ بإذن الله، دليلا على قول الرّسول صلّى اللّه عليه وسلّم: " العين حقّ ولو كان شيء سابق القدر لسبقته العين وإذا استغسلتم فاغسلوا". مذكورة في: محمّد سنجاب الأثاري، العين حقّ، مرجع سابق، ص 84.

[4]– سورة الأحزاب، الآية 51.

[5]– سورة الفرقان، الآية 74.

[6]– سورة السّجدة، الآية 17.

[7]– محمد بن إسماعيل الصنعاني، التّنوير شرح الجامع الصّغير، دار السلام، ط 01، الجزء الخامس، الرياض، 2011، ص 270.

الدّنيا يستشعِر المؤمن ويرى قرّة عينه حينما يقف بين يدي الله تبارك وتعالى يناجيه ويناديه، فيحسِن الرّكوع والسّجود والخشُوع "[1]. كما يتبيّن لنا من خلال التّحليل السِّيميائيّ، أنّ التحليل الثّقافي **لقرّة العين** لا يستقِّر على تفسير واحِد أو على معطيات تأويليّة بعينها، فكلّ قراءة هي اكتشاف جديد[2]، لأنّها تسمح باستكشاف أبعاد النّص المجهولة، والتّعرف على طبقاته الدّلاليّة.

2.5.3 عوالم الخطاب وثقافة السّرد التّقنية في رواية قرّة العين:

حظِيت خطابات **جيلالي خلّاص** السّرديّة بالتّميّز الأسلوبي ووفرة الوصف الّذي منحها القدرة على التّخييل والرّبط بين الأفكار وضمان استمرارية النّسقيّة الثّقافيّة للرّوائيّمن خلال فِعل الحكي. ورواية **قرّة العين** ما هي إلّا صورة تمثيليّة أنموذجيّة تعكِس هذه الممارسات الفردية والجماعية للإنسان الّذي " **لا يعيش في عالم مادّي خالص، بل في عالم رمزي. فاللّغة والأسطورة والفنّ والدِّين هي عناصر من هذا العالم. إنّها الخيوط المختلفة والمتنوّعة النّاظمة لنسِيج الرّمزيّة والتّجربة الإنسانيّة**"[3]. فالرّمزية مصفاة للواقع ومرآته العاكسة لمجموعة من القيم الإنسانيّة والّتي تبيّنها المدوّنة الّتي بين أيدينا انطلاقًا من عنوانها المتجذِّر في ثنايا النّص الإبداعيّ.

ألاحظ من القراءة الأوّليّة للرّواية، أنّ **قرّة العين** هي نفسها أرض بوزاهر الّتي يسكنها البطل الإشكاليّ علي لكحل، ويدافِع عنها بكلِّ ما أوتي من قوّة، كونها الملجأ الوحيد الّذي يقصده يوم تغلق الأيادي الحاكمة الأبواب في وجهه، ما عليه سوى العودة إلى أصله وأرضه الأمّ، يؤكِّد السّارد أنّ " **بوزاهر، قرّة العين وأرض الميعاد تتلقّى غزوات وحشية من ملايين الأشواك المحمرة تديرها يد جرّاح قاسٍ غير ماهِرٍ. شقوق عريضة**

---

[1]– بدر عبد الحميد هميسة، قرّة العين، صيد الفوائد، www.saaidnet/Doat/hamesa/226.htm.

[2]– ينظر: علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثّقافي العربي، ط 03، المغرب، 1995، ص 08.

[3]- Ernest Cassirer, Essai sur l'homme, éd Minuit, Paris, 1975, p 43.

وقحة ذات لون رماديّ تأكل كامل جسدها الملفوح بِشُمُوس أصياف عنيدة تتحدّى الأشتاء النّادرة "[1].

إذا دقّقت في المدوّنة، أدرك مدى حرص **خلّاص** على رسم الصّورة المثلى لهذا البطل الإشكاليّ "علي لكحل"، الّذي يرتبط بأرض بوزاهر ارتباطًا وثيقًا حتميًّا، إمّا أنّ يعيش فيها ويستخرج خيراتها ويثريها أو يكون حتفه الموت لا محالة. ولهذا أجد السّارد في أكثر من وقفة سرديّة، يمعِن في التّفاصيل ويؤكِّد على ضرورة تنوّع الوصف بغية بيان القيمة السّرديّة الّتي تعكسها الأرض قرّة عينه. وبناءً على ذلك، يسعى السّارد جاهِدًا لإبراز الدّور المركزي الّذي أدّاه البطل في سير الأحداث وتطوّرها في عجلة سرديّة مُحكمة الحكي والحِبكة، حيث يذهب إلى ذكر مواطن القرية الّتي جذبت البطل منذ الأزل وأعادته لها بعد انتهاء الحرب، ليقوم باستصلاحها وزرعها وإعادة بثّ الحياة فيها مجدّدًا، مع إحداث القطيعة بإضافة لمسته الحداثيّة، وهي تطبيق ما حفظه وتعلّمه من تقنيات جديدة في الزِّراعة والفلاحة قصد تطبيقه اليوم على أرضه، وتأكيده على إحياء طرق أجداده الأوائل العبقريّة في حفر الآبار[2].

ومن هذا المنطلق، أجد " **أنّ التّحليل السِّيميائيّ ينحو أساسًا، نحو التّأويل الّذي لا يغفل خلفية النّص اللّسانيّة والثّقافيّة كما يعتقد إيكو، وإنّ غاية هذا التّأويل، عند غريماس، هي تحديد النّسق الثّقافيّ المتضمّن في المعاني الموحية**"[3]. وهذا ما نشتغل عليه في معظم خِطابات خلّاص الرّوائيّة، الّتي تتّسم بالتّأويل السِّيميائيّ[4] عامّة، ومحاولة

[1]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 54.

[2]– يراجع: المصدر نفسه، ص 141.

[3]– سيدي محمد بن مالك، سيميائية الوصف في رواية "قرّة العين" لجيلالي خلّاص، مجلّة ثقافيّة، https://www.nizwa.com، عمان، نشر في يناير 2013.

[4]– عبر الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 29.

إبقاء السيميائيات في فعالية دلاليّة ونشاط معرفي وفلسفي لفهم الحياة والتّوغّل في أعماق الذّات الإنسانيّة.

تمثِّل الرِّواية التّجسيد الفعليّ المطلق للمواطن الجزائريّ المتمسِّك بمعالم وخيرات وثروات وطنه، بالرّغم من كلّ العراقيل والعثرات المقصودة وغير المقصودة على حدّ سواء، وهذا التّطابق لعتبة العنوان وأحداث الرِّواية معًا، خلَّف حَصانة سرديّة يخوضها النّاقد بكلِّ موضوعيّة.

فقرّة العين هي **الرّحم الّذي يمنح الرّيع والبركة بعد تمنّع وصدود، تمامًا مثل الأمّ الّتي تهب الحياة لوليدها بعد مشقّة وعسر، فقد نفر منها جدّه، واستعصت على أبيه "الحاج أحمد" بالأمس، وها هو اليوم يروم تخليصها من قهر الطّبيعة"**[1]، ويراهن على بنائها مجدّدًا، حيث يظلّ يتخيّل الصّورة الّتي ستصبح عليها بعد العمل الجادّ والتّضامن مع أبناء قريته لنزع الأعشاب الضّارة عنها، وكلّ هذه الوعود الّتي رسمها في أذهانهم بدت مستحيلة في بادئ الأمر، غير أنّه عمل جاهدًا مؤمنًا بمخطّطاته وقدسية أرض بوزاهر المباركة " **قرّة العين**".

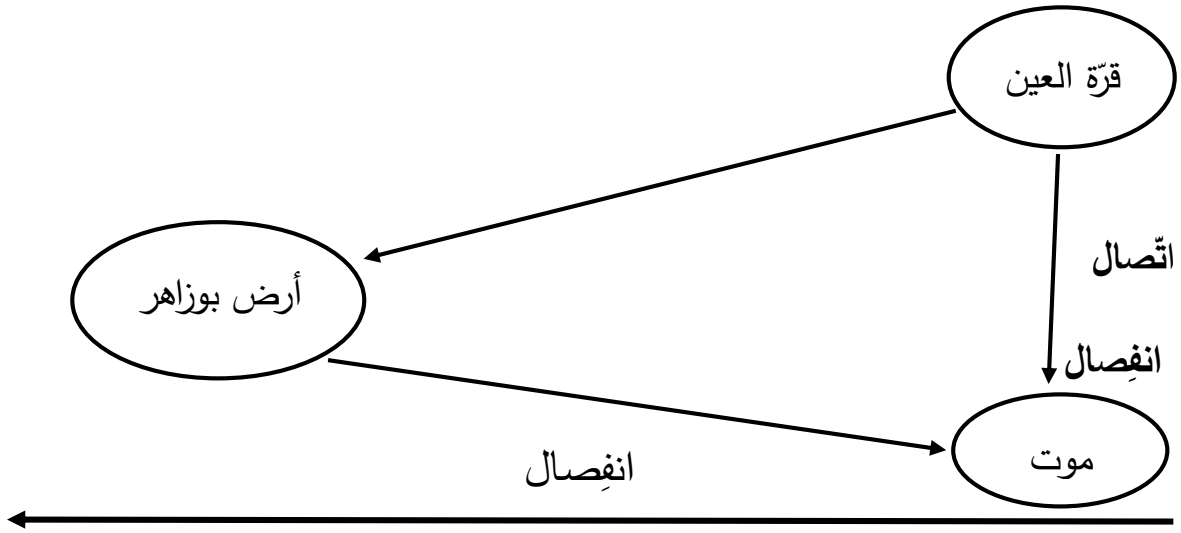
اتّخذ السّارد من تبعية البناء الرّمزيّ بعدا ثقافيّا يبني عليه عنوان الرِّواية، وتشكّل المضمون التّراثي والأسطوري والاجتماعي، الّذي جعل هذا التّوظيف السّرديّ محلّ رهان بين الحفاظ على التّراث ومحاولة صقله في ثنايا العمل الرِّوائيّ[2]. إذ يصعب بناء فضاء سيميائيّ خالص، تحكمه المعطيات الثّقافيّة الّتي ينادي بها الرِّوائيّ وتتجلّى بشكل كبير في رواية **قرّة العين**، والّتي تبدو أنّها انطلاقة أولى نحو التّغيير السِّياسي والضّمان الاقتصادي للمجتمع الجزائري.

---

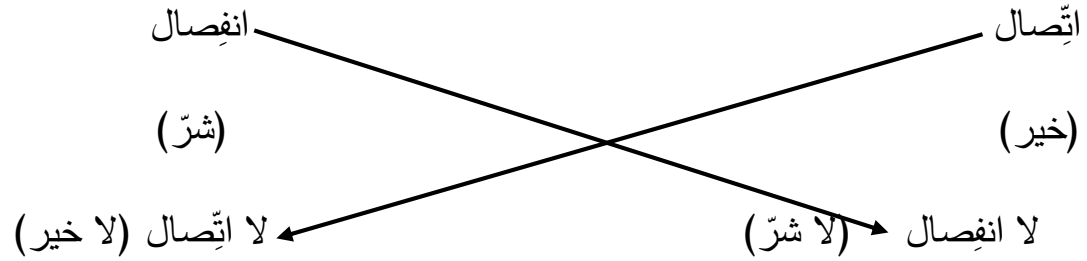
[1]– سيدي محمّد بن مالك، سيميائية الوصف في رواية "قرّة العين" لجيلالي خلّاص، مرجع سابق.

[2]– ينظر: محمّد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة (دراسة)، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2002، ص 21.

يبيّن المخطّط الآتي العمق الذّاتي للرّمز [1] الّذي بنى عليه **خلّاص** عنوان روايته:



استمرار الرّؤية السّرديّة



6.2 ثقافة ثلاثية ليالي بلاد الكسكس ورمزية المفردات سيميائيًّا:

تتضمّن هذه الثّلاثيّة ثلاث روايات **(زمن الغربان–ليل القتلة–حرّاث البحر)**، وهي تمثيل سرديّ لجملة من المتغيّرات السِّياسيّة والاجتماعيّة بالدّرجة الأولى، الممزوجة بعددٍ من الأحداث الواقعيّة الّتي يمكن لها أنّ تحرّك دواخل المواطن الجزائريّ الغيور على وطنه، وإنّ عُدّت هذه التّلميحات مجرّد اجتهادٍ مِنّي لِربط علاقة النّص بِمدى حدسيّة القارئ وكيفية إقباله على نصوص **جيلالي خلّاص**. غير أنّ التّحليل السِّيميائيّ لهذه الثّلاثيّة يقتضِي مِنّا القصديّة في بعثرة الرّموز الثّقافيّة الّتي يسعى الكاتب زرعها في ثنايا

[1]- Paul Ricœur, Le Conflit des interprétations, Ed, Seuil, Paris, 1969,- Coll. L'ordre. Philosophique, p 286.

النّصوص قصد بلوغ الفكرة وتحقيق الهدف، أي أنّ إمكانيّة التّأثير في الآخر مقصودة ومَرجُوَّة، وهذا ما تؤكّده عبارات **خلاّص** في أغلب المدوّنات مثلما سبَق وأشَرت.

1.6.3 البعد السّيميولوجي لعتبة رواية زمن الغربان:

تمكّنت الرّواية الجزائريّة اليوم من فَرض مكوّناتها السّرديّة وأغراضها التِّقنيّة، الأمر الّذي جعلها ترقى لِمستوى منافسة الرّوايات العربيّة في التّميّز والرِّيادة، حيث أنّها خَلَقَت نوعا من الجِدّة والتّنوّع في الأسلوب وإنّ أبقت على نفس المعطيات الفنّية. وهذا في حدِّ ذاته تغييرًا تساهم فيه وفرة المضامين وتشعّبها في جسّ نبض المجتمعات الجزائريّة والبحث في تفاصيله ومجمل نواقصه، كقضيّة أولى تنبش في هوية الرِّوائيّ السّرديّة وتدفع به للتّعريف بمكنوناتها الفكريّة. وعليه ينبغِي الإشارة في هذا الموضِع إلى الأهمّية الّتي أدّتها عناوين هذه الثّلاثيّة عن باقي العناوين المحلّلة سلفًا، حيث أنّها خلقَت ثورة رمزيّة استثنائيّة نوعيّة، استدعت منّا البحث والتّدقيق في كلّ مفردة على حدة.

يتبيّن لي أنّ عناوين روايات **جيلالي خلاّص** مُنتقاة بِعناية وتسعى لتفسير عددٍ هائلٍ من الرّموز الدّلاليّة الّتي يقتضي مِنّا منهج البحث الوقوف عندها مطوّلاً، ومحاولة استدراج شِفراتها للتّحليل والتّدقيق. فقد أولى **يوري لوتمان** دراسة الرّمز بوصفه "**وظيفة ثقافيّة لا تعبّر عن محتوى محدّد فقط، بل إنّها تحيل أيضا على حقلٍ دلاليّ خاصّ. كما ربط الرّمز بالأسطورة**"[1]. وهذا ما ألاحظ تواجده في أغلب كتابات **خلاّص** والعناوين المترتّبة عنها، حيث يمثِّل كلّ عنوان لِحاله شِفرة ثقافيّة خاصّة تُفصِح عن عوالم متنوّعة مُثقَلة بالحمولة الدّلاليّة والشّحنات العاطفيّة الّتي تبرز مدى مناهضة الكاتب لقضايا أمتّه، وكذا انغماسه في لبّ قضاياها المتشعّبة. الأمر الّذي يؤكّد على ضرورة تداول كلّ التّفاصيل وتعزيز الثّغرات لِبيان الظّواهر الثّقافيّة السِّيميائيّة.

[1]– عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها–المدخل إلى نظرية لوتمان يوري لوتمان الثّقافيّة)، مرجع سابق، ص 78.

" **زمن الغربان**" خِطاب سرديٌّ ملغّم البِنيات الثّقافيّة، فكلّ تعبير فيه يستدعي الرّمزيّة لا محالة، وهذا عائد لِمرجعية الرِّوائيّ المنفتحة على جملة الأغراض الاجتماعيّة والسِّياسيّة والنّفسيّة والايديولوجيّة. وهذا التّوسّع في حَبْك المكوّنات السّرديّة مَكَّن مُجمل رواياته من اكتناه طابع الغُموض في أغلب الأحيان، غير أنّه غموض مُستَحسن يحتاج إلى تدقيقٍ وتفسِيرٍ بدءًا بالعنوان وصولا إلى المتن الرّوائيّ.

تتطلّب الدِّراسة السِّيميائيّة الثّقافيّة للعنوان دراسة خارجيّة لِمجمل العناصر والمفردات كلّ على حدة، وكذا الدِّراسة المعمّقة والفاحِصة لِحيثياتها في علاقتها بمضمون النّص ومدى تأثيره وانعكاسِه عليها – مثلما سبق ودرسته في العناوين السالِفة الذِّكر–وهذا هو المعمول به في البحث، قصد التّطلّع إلى ثقافة الرِّوائيّ وبيان طريقته في توظيف التِّقنيات السّرديّة، وكيفية إتقانها والتّفنّن في توزيعها حسب متطلّبات كلّ عملٍ روائيٍّ. وهنا تبدأ المهمّة الأساسيّة في نقد كلّ هذه العناوين باعتبارها خِطابات مُوجّهة وهادِفة، أتبيّن أهمّيتها من دونها بالنّقد والتّحليل والشّرح المُفصّل.

1.1.6.3 وجهة السّرد وسيميولوجيته في رواية زمن الغربان:

يتّضح إجمالا أنّ لكلّ عنوانٍ أدبيٍّ مفاهيم متفرّدة ومتشعّبة جدّا، فخصوصية اختيار العنوان الواحد وحُسن ضبطه ضروريّ في العمليّة الأدبيّة والنّقديّة على حدٍّ سواء، وهنا تبرز وظيفة المبدِع في انتقاء المفردات وتحديدها خِدمةً لِلنّص الفنيّ[1] السّرديّ بِصفة مباشرة ودالّة أيضًا.

زمن الغربان تركيبة فنّيّة دالّة ينبغي دراسة مفرداتها بِدقّةٍ وبيان المقصود منها، حيث تحمل كلّ مفردة بداخلها جوانب ثقافيّةٍ ودينيّةٍ وسياسيّةٍ واجتماعيّةٍ وأسطوريّةٍ. لذا شرعت أوّلاً في بعثرة مفردة الزّمن وبحث جذورها في علاقتها بوجود الغربان والتّأثير النّاشئ

[1]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 90–91.

بينهما. وقد اصطدمت بِكمٍّ معرفيٍّ فلسفيٍّ هائلٍ يفكّك مفردتي (الزّمن والغراب)، الأمر الّذي ساعدني في التّحليل السّيميائيّ وتقريب المفاهيم الثّقافيّة المتنوّعة.

للزّمن حضورا أزليّا ينصّ عليه الوجود الرّبانيّ في القرآن الكريم[1] والأحاديث النّبويّة الشّريفة، وما تلتها من أقوال ودراسات على مرور الزّمن نفسه. فالحياة في استمرارية يفرضها هذا الزّمن أي أنّنا في مناهضة وجوديّة معه. وهذا التّوسّع الفلسفيّ المعمّق يجعل الزّمن " **كأنّه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أوّلاً، ثمّ قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا. إنّه موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنسانيّ، يتقصّى مراحل حياته ويتولّج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل، كما تراه موكلا بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغيّر من وجهه ويبدّل من مظهره**"[2]. وهذا ما يجعل للزّمن عدّة ثنائيّات ضدّية تتّسم بِالاستمرارية والثّبات، الوجود والعدم، الميلاد والموت، الحضور والغياب، الزّوال والدّيمومة، وكلّ هذا التّقصّي يتشكّل ضِمن مراحل زمنيّة محدّدة أي بدءًا بالحاضر والماضي مرورًا بالمستقبل، تحت مسمّى سلالة الزّمن وتدفّقه .

يعيش الإنسان في ذاته تضخّمًا نفسيًّا يفرضه تعاقب الزّمن وسيلانه المستمِّر أو الثّابت، لهذا يشرح برجسون مدى تفاعل الزّمن مع الدّيمومة المتضخِّمة داخل الذّات العليّة، في القول الآتي: "**كلّما تقدّمت حالتي النّفسيّة عن طريق الزّمن تضخّمت ذاتي بهذه الدّيمومة الّتي تحمِلها، ويمكن القول على نحو ما بأنّها تتضخّم كما تفعل كرة من الجليد**"[3].

أفهم من هذا التّصريح الضِّمنيّ أنّ الزّمن مُثقَل بالدّيمومة الّتي يقرّ بِوجودها الإنسان، كونه المصدر الأصليّ المحدِّد لِوجوده، حيث يمكن له أنّ ينعدم ويزول، باعتبار

---

[1]– نبّه الله تعالى إلى ضرورة الزّمن وأهمّيته حيث أنّه أقسم به في مختلف الآيات من القرآن الكريم، وورد كالآتي: اللّيل، النّهار، الفجر، الصّبح، الضّحى، العصر، الشّفق.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، مرجع سابق، ص 199.

[3]– هنري برجسون، التّطور الخالق، المركز القومي للتّرجمة، تر: محمد محمود قاسم، د.ط، مصر، 2015، ص13.

الكائن الحيّ هو مَن يمنحه قِيَمًا وخصائص معيّنة كالذّاتيّة والوجود بمعنى الحياة. فالزّمن "**دفق لا مُتَناهٍ من الأحداث، هذا السّيل هو التّعبير الصّادق عن ماهية الوجود، بل الوجود بِعينِه، وحيث ليس ثمّة بداية ولا نهاية للوجود، فأزليّته حتميّة، وهذا ما يقصِد بأزليّة الوجود ولا نهائيّة الزّمن**"[1]، أي أنّ الزّمن والوجود وجهين لعملةٍ واحدةٍ مفادها الفرد الواحد. غير أنّ الوجود الإنسانيّ هو الوجود الّذي يتفتّح من الولادة إلى الموت ويكون في شرطين، هما: الزّمانيّة ومعرفة الإنسان المسبّقة للموت[2]، وهذه حقيقة ربانيّة مطلقة تصادق عليها الوقائع المادِّية والبشريّة جمعاء، حيث أنّني ألتمس ماهية الوجود وعلاقته السّريّة الوطيدة مع الزّمن الّتي تحكمها ثنائيات تضادِّية كثيرة أهمّها: ثنائيّة الموت والحياة، كونها أساس الوجود الإنسانيّ ودليل نهائيّة الزّمن في الحياة وبدايته في العالم الآخر أي عالم الحساب والعقاب الّذي تقرّ به مجمل الدِّيانات .

فالزّمن في حركة وصراع دائمين مع الإنسان، فهو ميدان وجوده وساحة ظلِّه وبقائه ونفعه وانتفاعه[3]، حيث يوجد مَن يعيش حاضره بِأريحية ومَن يقبع بالماضي رفقة ذكرياته، لا يحرّك ساكِنا، متحسِّرا على ما فات، وهناك مَن تجده يعيش المستقبل بِنوعٍ من الإقبال المبكِّر، فيجعل دائرة الأحلام والآمال والتّوقّعات تسطو عليه، وعليه يصبح مستقبله متقبّل لديه قبل حدوثه، وهذا نوعا من الفراغ النّفسيّ الدّاخليّ الّذي يشوّش فكره ويتركه ضائعا بين حلم اليوم وعيشه أحلام الغد وما قد يتبعها.

---

[1]– عبد اللّطيف الصّديقي، الزّمان أبعاده وبنيته، ط1، المؤسّسة الجامعيّة للدِّراسات والنّشر والتّوزيع، 1995، بيروت، ص 125.

[2]– ينظر: هانز ميرهوف، الزّمن في الأدب، مؤسسة فرانكلين للطباعة، تر: أسعد رزوق، د.ط، القاهرة، 1972، ص 150.

[3]– ينظر: عبد الفتاح أبو غدّة، قيمة الزّمن عند العلماء، مكتب المطبوعات الإسلاميّة، ط 10، مج 01، حلب، د.س، ص 17.

تماشيا مع ما تمّ ذكره، أجد أنّ للزّمن مسالك كثيرة ومتشعِّبة، **"منها ما يدّلنا على الزّمن نفسه، ومنها ما يتيه بنا، ولكنّ حقيقته تبقى لا مردّ منها، وهو أنّ الزّمن يتأثّر بالأحداث ويؤثِّر فيها"**[1].

وإذا تمعّنت في دلالات[2] مفردة الزّمن، أجدها متداولة الاستعمال منذ القدم، تعود إلى العصر الجاهلي حيث كان الشّعراء[3] يوظِّفونها تحت مسمّيات عدّة من بينها: الدّهر، الحين، الغدوّ، الرّواح، الصّباح، العشاء، اليوم (يوم الوصال، يوم السّفر والرّحيل، يوم الفراق، يوم المنادمة، يوم الممات، يوم الحساب)، اللّيلة (ليلة نحس، ليلة طروق الخيال، ليلة السّرور والحزن). ولعلّ هذه التّشاكلات الفلسفيّة المنطوية عن الزّمن ما هي إلّا تعاقبات استفهامية تحتاج إلى التّمعن والتّدقيق والبحث. ومن هذا المنطلق، يذهب **القدّيس أوغسطينوس** إلى التّساؤل حول ماهية الزّمن في قوله: " **فما هو الوقت إذن؟ إنّ لم يسألني أحد عنه أعرفه، أمّا أنّ أشرحه، فلا أستطيع"**[4]، ولمّا نركِّز في محور الكون والحياة للزّمن[5]، نجده يحوِّر حياتنا ويحرِّك خفية مشاعرنا وتقلّباتنا النّفسيّة والجسديّة.

---

[1]– عبد اللّطيف الصّديقي، الزّمان أبعاده وبنيته، مرجع سابق، ص 115.

[2]– ينظر: عباس إقبالي، بحث دلالة الزّمان الحقيقيّة والرّمزيّة في الشِّعر الجاهلي، https://diae.net/62027، نشر في 23 مارس 2019.

[3]– توظيف الزمن لا يقتصر على الشّعراء فقط، بل تجاوزه إلى الرِّوائيِّين الّذين اختاروا مفردة الزّمن عنوانًا لأعمالهم السّرديّة وقد أبدعوا فيه ونالوا صيتًا مستحبًّا لأهمِّية الزّمن البالغة الّتي يقتضيها وتفصح عنها أفكار ووجهات نظر الرِّوائيّ، ومن بين هذه الرِّوايات لدينا: أقوى من الزّمن (يوسف السِّباعي)، زلزال الزّمن (ليندا باكلي آرشر)، قارب الزّمن الثّقيل (عبد النبي حجازي)، الزّمن المقيت (إدريس الصّغير)، تقلّبات الزّمن (صلاح أحمد سعيد)، العشق والموت في الزّمن الحراشي (الطّاهر وطّار)، كبسولة زمن (أسامة حسن)، نوافذ الزّمن (محمّد المختار)...

[4]– القديس أوغسطينوس، اعترافات القديس اوغسطينوس، تر: الخوري يوحنا الحلو، دار المشرق، ط 04، بيروت، 1991، ص 249.

[5]– مها حسن عوض الله، بناء الزّمن في الرواية العربيّة (1960–2000)، أطروحة دكتوراه، إشراف محمد السمرة، الجامعة الأردنية، 2002، ص 09.

هناك من يرى أنّ الحزن يبطئ الزّمن أمّا الفرح فيسرّعه، بدءًا من الماضي والحاضر والمستقبل يتشكّل الزّمن الدّاخلي والخارجي للإنسان[1].

ولا يفوتني أنّ أنوّه إلى مفردة **الغربان** ودلالاتها الموحية الّتي سأبلغها في تحليلنا السِّيميائيّ، حيث يوجد العديد من المعلومات والدِّراسات الّتي أولت هذه المفردة الاهتمام، إذ " **تعيش الغربان حياة ألفة ومودّة وتعاون فيما بينها، إذ هي تعاون الغراب المريض في الحصول على غدائه، كما يشيع المرح في حياة الغربان وغالبًا ما تقضي وقتها في المزاح**"[2].

وفضلًا عن ذلك، يتبيّن لي أنّ لهذه الغربان مجتمعات متضامنة فيما بينها، تنبني على التّعاون والمساندة من جانب، لكنّها تفكّر في نفسها غريزيًّا وفي كيفية ضمان سبل عيشها من جانِب آخر، إذ تذهب لإخفاء ما تعثر عليه من طعام في أحشائها[3] حتّى لا تأخذه الطّيور الأخرى وتبقى جائعة، وهذا نوع من الحيلة والفطنة المبكّرة. كما أنّها تتخلّص من الطّيور المريضة بقتلها حتّى لا تنتقل العدوى لصغارها وتؤذيهم، أي أنّها تفكّر في مصير عائلتها قبل كلّ شيء، وربّما هذا ما يؤهّلها من مهاجمة الطّيور الجريحة خِلسة كالصّقر والنّسر قصد الاستيلاء على فرائسهم.

وممّا لا شكّ فيه، أن لهذه الغربان بيئة خاصّة بهم، تشجّعهم على اقتناص الفرص مثل الإنسان تماما، لهذا تتميّز بالحنكة والذّكاء المفرط في بلوغ مآربها، غير أنّها شبيهة بالأطفال الأذكياء[4] الّذين يعيشون في محيط لا يشجّعهم على تحقيق الإنجازات الذّكيّة،

---

[1]– مها حسن عوض الله، بناء الزّمن في الرواية العربيّة (1960–2000)، مرجع سابق، ص 10.

[2]– إسماعيل الجاويش، من عجائب الخلق في عالم الطّيور، مرجع سابق، ص 76.

[3]– ينظر: آلاء الورداني، معلومات عن الغراب مكتوبه، http://www.mosoah.com/animals/birds/، نشر في 8 مايو 2019.

[4]– ينظر: بوريا ساكس، الغراب: التّاريخ الطّبيعي والثّقافي، تر: ايزميرالدا حميدان، هيئة أبوظبي للثّقافة والتّراث، ط 01، أبوظبي، 2010، ص 21. (Puria Sachs: Raven: histoire naturelle et culturelle).

ممّا يُنقِص من مستواهم الفكريّ والاستيعابيّ. ومن الأساليب الّتي طُبِّقت على الغربان، لدينا هذه التّجربة المتمثلة في تدريب أحد غربان الزّرع[1] على تناول الطّعام من صندوق معيّن، وقد كان الغراب يعرف مكان الطّعام، لأنّهم وضعوا أمامه بطاقة بها خمس بقع لكي يعرف الصّندوق الّذي به نفس الرّسمة والطّعام معا، وعليه نجح الغراب في مهمّته. وكذلك تجربة كسر الجوز في اليابان[2] وجرّة الماء، فكلّ هذه المحاولات من الغربان دليل قاطِع على شدّة فطنته ودرايته بالواقع.

تكمن رمزية الغراب[3] في قدرة حفاظه على ذاكرة الأعوام الماضية وأشكال الحياة القديمة والأسرار الثّمينة الّتي شغلت العديد من الثّقافات ودفعتها للبحث في لغته ومحاولة فهمها والتّمكن من معرفة هذه الأسرار والحكمة المحاطة بها. لكنّ العناد والفخر والغموض الّذي يتميّز به الغراب لا يترك له مجال للإفصاح عن أسراره، بل يحبّ إخفاء كلّ ما يعرفه كما لو أنّه شخص واعٍ يحتفظ بخصوصياته.

تماشيًا مع ما تمَّ ذكره، أستخلص أنّه مثلما يوجد للغربان جوانب ايجابيّة، لديهم في المقابل مواقف سلبيّة يتّصفون بها على مرّ الزّمن، ومن بينها النِّهاية الحزينة الّتي يعرفها الغراب الشّيخ الكهل[4] لمّا يصل لمرحلة معيّنة ويصبح غير قادر على تأدية مهامه، يطلب منه الغربان الآخرين الانتحار والصّعود إلى أعلى قمّة جبل ورمي نفسه دون فتح جناحيه ليسقط أرضا ميّتًا، فتقيم بقيّة الغربان بدفنه وقبول التّعازي وإذا رفض الانتحار

---

[1]– ينظر: موريس بيرتون، حياة الطّير، تر: عطا الله خلف الدويني، دار الكتب، د.ط، مصر، د.س، ص 16.

[2]– اكتشفت الغربان طريقة حاذقة لكسر الجوز، بأخذه ووضعه في الطّريق لمّا تكون الإشارة حمراء وتركه حتّى تتغيّر الإشارة إلى الأخضر وتكسرها السّيارة، وبعدها تتمكّن من أكلها بسهولة، إضافة إلى الحكاية الّتي يتداولها الحكيم اليوناني ايسوب والمتمثِّلة في عثور الغراب العطشان على جرّة ماء مملوءة ولم يستطع قلبها للشّرب، لذا راودته فكرة ملء الجرّة بالحصى ولمّا يرتفع منسوب المياه يتمكّن من الشّرب منها. ينظر: بوريا ساكس، الغراب: الطّبيعيّ والثّقافيّ، مرجع سابق، ص 21–23.

[3]- Manuel G, Symbolique du Corbeau, https://www.lefrontal.com/fr/symbolique-du-corbeau, publie le 13 juillet 2020.

[4]– ينظر: إسماعيل الجاويش، من عجائب الخلق في عالم الطّيور، مرجع سابق، ص 77.

قاموا بقتله ببشاعة متّهمين إيّاه بالجبن، وهذا بالفعل أسلوب مأساوي في القتل. ولعلّ هذا ما يدفع بهم لتمزيق أمعاء الجنود الموتى[1]وحتّى المحتضرين منهم في ميدان المعركة، كما أنّهم تعلّموا كيف يتّبعون الجيوش في انتظار الطّعام بالهجوم عليهم. وبطبيعة الحال، يتبيّن لنا أنّ هذه غريزة حيّة في البشر، قتل القويّ للضّعيف والاستيلاء على حقوقه حتّى لو كانت بين الحيوانات والطّيور، تبقى أساليب غير محبّبة ومنفِّرة. فموت الإنسان والتّنكيل بجثته من طرف غراب، لأمر مأساويّ وغريب، يستدعي منّا البحث السِّيميائي استدراج كلّ هذه المعاني الخفيّة وإزالة اللّبس عنها بنظرة ثقافيّة هادفة.

يعرف الغربان بدفاعه عن نفسه وفطرته في الحصوص على الطّعام كيفما اتّفق، حيث يخزِّن الأكل في بطنه ليهضمه لاحقا وقت حاجته إليه، وهذا خوفًا من تناوله للطّعام علنًا ما يجعله عرضه للقتل من قبل النّسور والبوم والصّقور خاصة ليلًا[2].ولا بدّ من الإشارة إلى بحوث العلماء المستمِرّة حول الغربان، إذ وجدوا أنّها " **تحبّ كلّ الأشياء الّتي تبرق في الشّمس، وبذلك صار لكلّ غراب مخزنه الخاصّ به الّذي قد يكون ثقبا في شجرة أو تحت سقف برج قديم يحتفظ فيه بما يلتقطه من أشياء تروقه قد تكون قطعة من مرآة مكسورة أو يد فنجان أو قطعة من صفيح وأخرى من معدن**"[3] أو ذهب أو قطع من نقود.

إنّ الغراب هو من آيات الله تعالى العظمى، لمّا نستذكر حادثة قابيل وهابيل وقصة الغراب الّذي دفن غرابا آخر ميّتًا تحت التّراب، وكان هذا الفعل بمثابة درسٍ للإنسان وحكمةٍ من الله عزّ وجلّ، ولمّا نواصل تحليلنا لمجتمع الغربان، نجده يعيش في بيئة تلفّها المحبّة والمودّة والإخلاص، " **لا يتزوّج الذّكر مطلقا بأنثى أخرى طيلة حياته والّتي**

---

[1]– ينظر: بوريا ساكس، الغراب: التّاريخ الطّبيعي والثّقافي، مرجع سابق، ص 29.

[2]– ينظر: مروة عزمي مختار جنينة، الغراب آية من آيات الله، https://quran-m/com/، نشر في ديسمبر 2019.

[3]– إسماعيل الجاويش، من عجائب الخلق في عالم الطّيور، مرجع سابق، ص 77.

تصل في بعض الأنواع إلى 21 سنة. ولكنّ هناك حالتين لزواجه من أخرى وهي عندما ينتظر فقس البيض الّذي وضعته الأنثى فإذا لم يفقس البيض فيترك كلا منهما الآخر ويبدأ في البحث عن وليف آخر"[1].

استنادًا إلى ما سبق ذكره، يتّضح لي عبارة زمن الغربان المجسّدة في صورة الزّمن الّذي تعظّمت فيه المصالح وكثرت فيه المطامع واسترجل فيه القويّ على الضّعيف حتّى أصبحت تكاد له المكائد ويؤكل لحمه نيِّئًا، ولعلّ رواية **جيلالي خلّاص زمن الغربان** هي مثال حيّ على هذه الدّلالات الثّقافيّة المتجذِّرة في هوية الجزائريّ.

2.1.6.3 عوالم الخطاب وثقافة السّرد التِّقنيّة في رواية زمن الغربان:

لقد أخذت هذه المدوّنة الّتي بين يديّ أبعادا ثقافيّة وفلسفيّة عميقة، ولعلّ هذا ما عزّز الرّغبة بدراسة الثّلاثيّة كاملة والتّعمق في حيثياتها السّرديّة، الّتي تتطلّب بدورها إحصاء مجمل عناوين روايات **جيلالي خلّاص** وبيان السّر الكامِن وراء هذه التّوظيفات السّيميائيّة المنتقاة بعناية –حسب رأينا–وتُدرك من خلالها تقنية الرِّوائيّ الرّمزيّة.

زمن الغربان هو عتبة ثقافيّة مركّزة الدّلالات ومفتوحة التّأويلات، وهذا ما يجعل لسيميائيّة العنوان حضورًا ضروريًّا في المنظومة النّقديّة، حيث أنّها بَعث لمجموعة من التّساؤلات الفكريّة والاجتماعيّة والايديولوجيّة والسِّياسيّة، كونه عنوانًااستفتاحيًّا يحمِل في جعبته الإغرائيّة عددًا من المصادقات السّرديّة المميّزة الّتي تتمتّع بها الرِّواية العربيّة الجديدة.

تقدّم هذه المدوّنة الرّؤية الاستشرافيّة الّتي بنى عليها **خلّاص** وجهته السّرديّة، وأتقن فيها سبل بعثرة الأحداث وتوزيعها على الشّخصيات وفق تسلس زمني محكم ومتنوِّع الحيثيات، حتّى يخيّل للقارئ أنّ هذا الزّمن القادم هو زمن معاش فعلًا، أي أنّها مقاربة

[1]– مروة عزمي مختار جنينة، الغراب آية من آيات الله، مرجع سابق.

نسقية مرتّبة زمنيًّا. فهذا الخطاب الرِّوائيّ هو انعكاس للجزائر ونظام حكمها المستبد الممتد من (2000–2019)، فهو زمن المستبدِّين والفاسدين وأكلة الجيفة مثل الغربان الّتي لا تفرِّق بين الحلال والحرام وتأكل لحم الإنسان وهو حيّ، بل تترصّد لحظات ضعفه وهوانه لتهجم عليه بكلِّ قوة وبسالة وسبق إصرار، كما لو أنّ ضريبته العيش الّتي يدفعها في سبيله حياته لا تكفي، وإنّما يلزم قتله وتعذيبه وكسر حرماته ومبادئه.

فالزّمن الّذي يجتهد **جيلالي خلّاص** لتحصيله –وهو بالفعل اجتهاد مضنٍ يستند في حقيقته إلى الكثير من الشّجاعة والبسالة في الطّرح، في زمن تكبّل فيه الأيدي وتكمَّم الأفواه–هو زمن عقيم ومحدود الرّؤية لكنّ التِّقنيات والمكوِّنات السّرديّة المتداخلة الّتي استعان بها، جعلت كتاباته منطقية ومستندة في استشرافها إلى عدد غير هيِّن من الدِّراسات والملاحظات والتّعقيبات الّتي دامت لسنِين، وأبانت عمق البؤرة السّرديّة الّتي تنبني عليها الكتابة الرِّوائيّة. ولهذا تتجلّى رؤى السّارد في أغلب رواياته –إنّ لم نقل كلّها–، الأمر الّذي يذهب بالنّقاد إلى القول، أنّ الكاتب لا يكتب سوى كتابٍ واحدٍ، ولربّما هذا ما يجعل أعمال الرِّوائيّ متسلسلة ومترابطة ومتزامنة.

فقد انقسمت الرِّواية إلى مرحلتين اثنتين، وهما **مرحلة عبد السّلام بلكروش** ونظام حكمه الفاشِل، ومرحلة **حركة الخبزة** المقاومة لهذا النِّظام والرّافضة له رفضًا باتًّا، وهذا ما ولّد الصِّراع الأيديولوجي[1] والسِّياسي في بلد تعدّدت فيه القوميات وكثرت فيه المصالح الذّاتيّة على حساب مصلحة الجماعة، وهذه الحركة الّتي شكّلها السّارد مبنية في أصلها على التّوظيفات الرّمزية والأيقونيّة[2]، كما لو أنّها مناهضة لثنائية الأنا والآخر وبناء لسلطة القويّ على الضّعيف.

[1]– ينظر: بوداود وذناني، الرواية الجزائرية ونبض الواقع، مرجع سابق، ص 05–06.

[2]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 27.

فالخبزة الّتي شغِلت السّارد وجذبته علانية، هي نفسها الّتي ساقته نحو الأمل مجدّدا وبناء غدٍ حالِمٍ أساسه هذه الحركة المتمرِّدة ضدّ سياسة بلكروش ومتتبِّعينه. ففي منتصف أغسطس 2072، " **طلعت الشّمس كالخبزة! من ذا الّذي يتضوّر جوعًا ولا يرى الشّمس خبزة؟ بيد أنّنا لم نجد سوى الأعشاب نلتهمها كحميرنا الّتي هربت ناجية بجلدها من مسلِّحي جماعة نور الله**"[1]. وهنا تظهر سياسة التّجويع[2] الّتي مارسها مستبدّ زمانه (بلكروش) على الشّعب البركسي[3].

في هذا السِّياق الثّقافي، أخذ العنوان دلالة سيميائيّة خاصّة في علاقة الزّمن الّذي نظلّ نصارعه مع معاني الغراب المتشعِّبة الدّالة أكلة الجيفة من البشر كحال النّاس في زماننا هذا، ويمكن لهذا الغراب أنّ يكون نذير شؤم وحزن وفأل سيء، لأنّ الحاكم هو نفسه ظالم ومستبِّد، ف" **داخل برج الكبش تحصن مئات المتظاهرين، كانوا يعتقدون أنّ قوّات عبد السّلام بلكروش سترحمهم، بعد أنّ نكلت بالعشرات من إخوانهم وأخواتهم في شوارع بركوسة وحاراتها الشّعبيّة. غير أنّ هتافاتهم المتواصلة أجّجت لهيب رشاشات الجنود الحكوميين (...) لم يكن المتظاهرون يخافون حتّى دباباتهم ومدافعهم المرعبة: الخبزة، الخبزة، الخبزة.. خال العساكر المرتعشة أجسادهم "الخبزة" نيزكا سيمحقهم عن آخرهم، بينما تحصن المتظاهرون داخل أسوار البرج وراحو يهتفون الخبزة، الخبزة** "[4].

تفسيرًا لذلك، يمكنني القول أنّ هذه الحقيقة الحتميّة مؤسِفة ومأساوية لِشعبٍ رافقته الخيرات والثّروات الطّبيعيّة منذ الأزل، وأصبح الآن يقتات الخبزة شِعارًا للدِّفاع عن حقّه

[1]– جيلالي خلّاص، زمن الغربان (حركة الخبزة)، دار القصبة، د.ط، الجزائر، 2018، ص 85.

[2]– ينظر: صليحة علامة، افتعال المجاعات من أشكال الإبادة الجماعية في الجزائر خلال الفترة الاستعمارية، مجلة المصادر، مج 18، ع 2، الجزائر، 2016، ص 191–192.

[3]– بركسة نسبة إلى الجزائر، البراكسة هم الجزائريّون.

[4]– جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 97.

الشّرعيّ في العيش والتّنعم بمكاسب الوطن، وهذه الغربان ما هي إلّا رموزًا قيميّة تفضح خلفيات المجتمع البركسيّ والأسرار المظلمة الّتي تخفيها سياسة الحاكم المستبِّد[1]. ونتيجة لذلك، يذهب **جيلالي خلّاص** إلى إثارة التّجديد في الكتابة الرِّوائيّة وخلق تجاذبات ثقافيّة لا تجعل النّصوص تقف عند نقطة واحدة من التّطور[2]، بل تهيّئها لإعادة الماضي الثّقافي بدلالات جديدة في كلّ عصر جديد.

وقد تضمّنت رواية **زمن الغربان (حركة الخبزة)** عددًا من العناوين الدّاخليّة المستقبليّة تحت مسمّيات وأزمنة هلاميّة تُسائِل الرّاهن، وقد وردت كالآتي:

1-بداية أغسطس 2072.

2- شتاء 2070.

3- منتصف أغسطس 2072.

4- موقعة الكبش.

5- نهاية ربيع 2070.

6- الإقامة الثكنية.

7- عبد السّلام بلكروش.

8-خريف 2072.

9- ويمضي الزّمن مسحاجًا حادًّا...

10-عينا الذّئب في ليل بركسة.

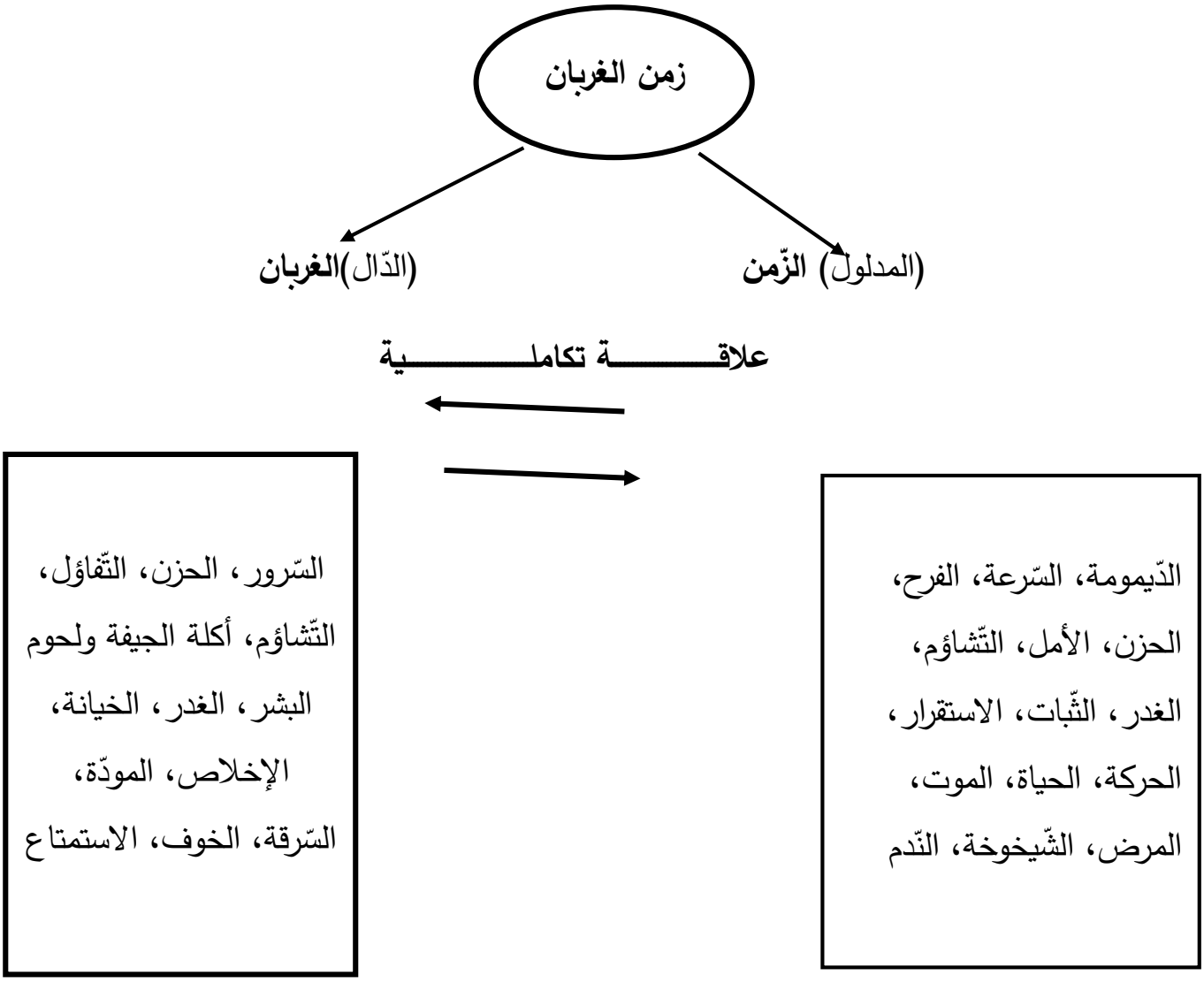
حظِيت هذه العناوين المذكورة أعلاه بفترة زمنية استشرافيّة للزّمن مقسّمة على عدد فصول السّنة وعبارات دقيقة تشرحها صفحات المتن الرِّوائيّ. أغلب هذه المفردات تصبّ

---

[1]- ينظر: وليد قرطبي، ثلاثية (زمن الغربان) صرخة خلّاص لنجدة أخيرة، https://www.raialyoum.com، نشر في 2020/05/26، اطّلع عليه في 2022/11/15.

[2]- ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة مفاهيمها وآليات اشتغالها، مرجع سابق، ص 15.

في مضمار الزّمن (أغسطس، شتاء، ربيع، خريف، زمن، ليل، 2070، 2072)، وبطبيعة الحال، ألاحظ أنّ هذه التّوظيفات مقصودة من **خلّاص**، ما جعل العنوان الأساسيّ يتضّمن الزّمن في ارتباطه بطائر الغراب وثقافة عيشه ومدى تطابقه مع الإنسان. وعليه يحدث التّصادم بين زمن الغربان الّذي يفرض على الفرد بعض سمات العداء والخيانة والغدر في سبيل تحقيق الغاية المرجوّة والمتمثِّلة في فرض السّلطة على الضّعيف وضهده، وبين حركة الخبزة[1] الجمعية السِّياسيّة الّتي يطالب قادتها بتغيير نظام الحكم الفاسد بالطّرق السِّلميّة المحضة.



[1]– ينظر: جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 101.

- **انفتاح النّسق الثّقافي وأبعاد جدلية الغراب في رواية زمن الغربان:**

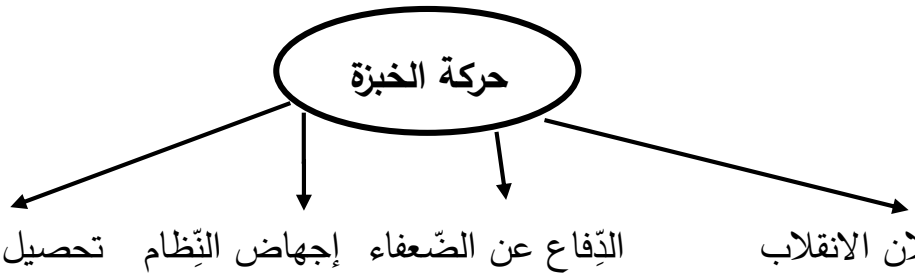
يتمتّع خِطاب **جيلالي خلّاص** الرّوائيّ الّذي بين يديّ بفوضى الأحداث الزّمنيّة أي أنّه لا يستقرّ على زمن معيّن، بل تتشابك فيه الأزمنة وتمتد وتتقلّص حسب توزيع الأمكنة والشّخصيات، ولعلّه من المفيد أنّ أؤكِّد على الزّمن الّذي انبنت عليه –زمن الغربان– زمن الفساد والظّلم والاستبداد، زمن تضاعف فيه إقبال الغربان من مختلف بقاع العالم، لِتتكالب على بركسة، بلد الخيرات والنِّعم. والغربان هي دلالة على الفرد الجزائري، فمحيطها وبيئتها كبيئة الإنسان، وشبيهة بها حدّ التّماهي.

تتميّز الغربان بالحيلة والخوف على بعض وهذا جانب حسن بالرّغم من كلّ السِّلبيات المذكورة سلفًا، والّتي أكّد عليها السّارد من إبراز الجانب المظلم لأكلة الجيفة مثل الحكّام، قائلا: " **السّرعة إذن، سباق مع الزّمن، لقطع الطّريق، طريق الثّوار إلى كسب ثقة المواطنين "البراكسة"، فإقناعهم بضرورة قلب نظام عبد السّلام بلكروش المستبد، ذلك الّذي زوّر انتخابات كافّة عهداته الرّئاسيّة، من الأولى إلى الثّالثة و..الأخيرة**"[1]. ولمّا أواصل مهمّة مقاربة صفات الغربان مع ما يتناسب مع النّص والمضمون الثّقافي للعنوان، أجدها تتأهّب تدافع عن بعضها البعض لمّا تعرف أنّ خطرًا يحدِّق بها مقبلًا عليها من صقر كبير أو بومة أو ثعلب[2]، يكثر صياحها المرتفع خوفًا من هجوم الأعداء، فتشكِّل تجمّعات عظيمة وقد ملأها الغضب. كما أنّ الغربان ترغب بعيش حياة رغيدة يلفّها الاستمتاع بالغذاء والشّراب[3] والاستحمام أشجار تحميها.

[1]– جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 151.

[2]– ينظر: روبرت لمن، كلّ شيء عن الطّيور، دار المعارف، تر: مصطفى بدران، د.ط، القاهرة، 1995، ص 74.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 98.



2.6.3 البعد السِّيميولوجي لعتبة رواية ليل القتلة:

رواية **ليل القتلة** هي ثاني جزء من ثلاثية **ليالي بلاد الكسكس**، وهي تكملة لرواية **زمن الغربان**، فيها من السّلاسة والرّتابة ما يلفِت انتباه القارئ ويجذبه لمواصلة القراءة وتحرّي الدِّقة في فحص كلّ حيثيات المتن السّرديّ، الأمر الّذي يمكّنه من اكتساب ذخيرة أدبيّة، تُحيله على معرفة أسلوب **خلّاص** من غيره، لأنّ هذا الأخير، يتميّز بحذاقة فكريّة خاصّة وأسلوب معيّن تشِي به كتاباته السّرديّة، خاصّة لمّا أمعِن النظّر في مجمل خطاباته أجدها متراصة المبنى الفكريّ والايديولوجيّ، وتلك الخصوصية هي الموجِّه الأساسيّ الّذي يجعل هذه الثّلاثيّة عملًا مميّزًا بدءًا من أوّل رواية لآخرها.

ليل القتلة هي انعكاس ثقافي هوياتي لشخصيات وطنية مسالمة الفكر، تقاوم الدّولة ونظامها الفاسد في سبيل تحقيق هوية الفرد البركسي وبيان حقوقه في بلد عمَّ فيه الظّلم والاستبداد وطغَت عليه المعاملات السِّياسيّة المحطِّمة لقمم الإنسان العليا منذ القدم–بدءًا بالسِّياسة الاستعماريّة الأولى[1]–.

1.2.6.3 وجهة السّرد وسيميولوجيته في رواية ليل القتلة:

اتّخذت مفردة اللّيل منذ الأزل أبعادًا ثقافيّة كثيرة، بدءًا بالقرآن الكريم الّذي وظّفها أيّما توظيف وأكّد على أهمِّية الزّمن في حياتنا، نظرًا للقيمة الدِّينيّة والفلسفيّة الّتي يؤدِّيها

[1]– ينظر: صليحة علامة، افتعال المجاعات من أشكال الإبادة الجماعية في الجزائر خلال الفترة الاستعمارية، مرجع سابق، ص 195.

الزّمن، فلا مفرّ منه بل هو الإنسان نفسه، لا نستطيع عيش زمن لا يحكمه الزّمن –هذا خطأ بعينه– حيث تتشكّل عبره معضلة فلسفيّة عظيمة يصعب حلّها أو يستحيل تفسيرها، لأنّها معادلة عويصة متشابِكة المعطيات، ولعلّ هذا الغليان الفكريّ في ذهن المبدِعين والتّفكير المستمِّر في مختلف مشكلات الهوية هو ما دفع **خلّاص** إلى توظيف مفردة اللّيل، والّتي سأخصّها بالتّحليل والتّدقيق بعيدًا عن المتن الرّوائيّ، بغية بيان سيميائيّة العنوان وأثرها الثّقافي في تحصيل المعرفة والخلفية المقصودة للمبدِع.

قد أقسم الله تعالى[1] باللّيل في مواضع كثيرة وبيّن الضّرورة الحتميّة للزّمن، قائلا عزّ وجلّ: " **وله ما سكن في اللّيل والنّهار وهو السّميع العليم** "[2]، وقوله أيضا: " **فلا أقسم بالشّفق، واللّيل ما وسَق** "[3]، وقوله أيضا: " **وسخّر لكم اللّيل والنّهار والشّمس والقمر، والنّجوم مسخّرات بأمره، إنّ في ذلك لآيات لقوم يعقلون** "[4]. وجدير بالذِّكر، تحذير القدماء من تضييع الزّمن، في قول الفضيل بن عياض: " **أعرف من يعدّ كلامه من الجمعة إلى الجمعة. ودخلوا على رجل من السّلف، فقالوا: لعلّنا شغلناك، فقال: أصدقكم، كنت أقرأ فتركت القراءة لأجلكم!**"[5]. وفي كلّ هذه الإشارات والحرص من الله تعالى لَدليل قاطع على أهمية الوقت وضرورة ضبطه حتّى تستوي حياتنا وتنتظم أكثر.

[1]– من الآيات الّتي ورد فيها توظيف اللّيل، لدينا: سورة إبراهيم (الآيات 32–33–34)، سورة اللّيل (الآيتين 1–2)، سورة المدثِّر (الآيتين 33–34)، سورة العصر (الآيتين 1–2)، سورة الفرقان (الآية 47)، سورة الذّاريات (الآيتين 17–18)، سورة البقرة (الآيتين 51–187)، الحاقة (الآيتين 6–7)، سورة آل عمران (الآيتين 41–113)، سورة الزمر (الآية 9)، سورة المزمل (الآية 20)، سورة القدر (الآية 1)، سورة مريم (الآية 10)، سورة الفجر (الآيتين 1–2)، سورة الأعراف (الآية 142)، سورة النّور (الآية 44)، سورة الإسراء (الآية 79)، سورة الدّخان (الآيات 1–2–3).

[2]– سورة الأنعام، الآية 13.

[3]– سورة الانشقاق، الآية 16–17.

[4]– سورة النّحل، الآية 12.

[5]– عبد الفتاح أبو غدة، قيمة الزمن عند العلماء، مرجع سابق، ص 59.

ورد في القرآن الكريم لفظ **اللّيل** مجموعًا ومفردًا، معرّفًا ومنكّرًا، محصورًا بعددٍ وغير محصورٍ، كانت فيه اللّيالي مجموعة ومفرّقة، طويلة وقصيرة، وهي عبارة عن ليالي معدودة جاءت في سياقات بديعة وعظيمة، لتبيّن القيمة المعنوية في المعدودات من اللّيالي[1].

استعملت مفردة **اللّيل** في الشّعر الجاهلي وتعدّدت دلالاتها منذ القدِم باعتبارها ظاهرة طبيعيّة مرتبطة بالزّمان والمكان، وببعض الأحاسيس كالرّهبة والخوف، ولا يظهر فيه سوى النّجوم والقمر، كما أنّه نوع من البعث على الهيبة والارتياب، ممّا يستدعي استيقاظ الوجدان والفِكر، الدّال على تقلّبات المشاعر الحادّة للإنسان من ألم وحزن وقلق وحيرة[2] دائمة. لهذا يرمز اللّيل للعشق والحبيب والحبيبة والشّوق والوحدة والضّياع والهدوء وراحة البال والطّمأنينة وتبادر الذِّكريات للذِّهن وشدّة الحزن والهمّ والغمّ والشّكوى للّه سبحانه تعالى بقيام اللّيل والتّضرع والدّعاء والتّذلل للرّب والصّلاة بخشوع كبير في قوله تعالى: **" وقال رَبُّكم ادعونِي أستَجِب لكم"**[3]، وقوله أيضا: **" أقِم الصّلاة لِدُلوك الشّمس إلى غَسَق اللّيل وقرآن الفَجر إنّ قرآن الفجر كان مشهودًا، ومن اللّيل فَتَهَجّد به نافِلة لك عسى أنّ يبعثك ربُّك مقامًا محمودًا "**[4]، وقوله أيضًا:" **أمَّن هو قَانِت آناء اللّيل ساجِدًا وقائمًا يحذَر الآخرة ويرجو رحمة ربّه قل هل يستوِي الّذين يعلمون والّذين لا يعلمون إنّما يتذكّر أُولو الألباب "**[5].

---

[1]– ينظر: عبد الله بن صالح الخضيري، اللّيل في القرآن الكريم (دراسة موضوعية)، مجلة العلوم الإسلاميّة، مج 26، ع 2، الرّياض، 2014، ص 55.

[2]– ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، الأدب الجاهلي "قضايا وفنون ونصوص"، مؤسسة المختار، ط 1، القاهرة، 2001، ص 186.

[3]– سورة غافر، الآية 60.

[4]– سورة الإسراء، الآية 78–79.

[5]– سورة الزّمر، الآية 09.

يبعث اللّيل على السّكينة والهدوء والرّتابة حيث أجد العديد من النّاس يفضّلونه عن النّهار، لِما له من جمالية وشحنات عاطفيّة موجبة، لكنّ هذا التّقييم لا ينطبق على أغلب فئات البشر، بل يذهب الكثير إلى التّشاؤم ليلًا والقول بخطورته وسوداوية الظّلام، فأغلب العمليات والأعمال السّرية تُحاك ليلًا لعدم فضح ملابساتها للعلن. لهذا أصبح النّاس يخافون التّجوّل ليلًا وخاصة في المناطق المظلمة والمثيرة للشّبهات – المجتمع لا يرحم صغيرًا أو كبيرًا– لأنّ الجرائم الّتي تحدث يوميًّا أكبر دافع لتخوّفاتهم وقلقهم وارتيابهم، فالفرد لم يخلص في وضح النّهار من إساءات الغير حتّى يهنأ وهو في تجمّعاته اللّيليّة لا يعلم ما يخبّئ له ذاك الآخر.

لعلّ هذا التّضارب القيميّ هو ما دفع **بجيلالي خلّاص** إلى توظيف مفردتي اللّيل والقتل، ممّا تتبيّن الخطورة الّتي تؤدّيها مفردة القتل في جوف اللّيل وهذا لربّما يتعزّز بالممارسات الغير قانونيّة والعمليّات السّياسيّة السّرّية الّتي لا تستدعي بالضّرورة القتل المادّي بل القتل البطيء، وهو أخطر أنواع القتل الرّوحي الّذي يمهِل ضحيته الوقت الكافي لاستغلالها واستدراجها حتّى يتحقق من خلالها الموت الفعليّ.

ممّا لا يدع مجالًا للشّك، أنّ لكلّ مفردة دليلًا ثقافيًّا ودينيًّا من القرآن والسّنة، وهذا ما تشير له مفردة القتل في سياقها العام والخاص، فالقتل عمدًا أو من أجل قضية الشّرف مثلما يزعم غير مقبول وحرام شرعًا، إلّا إذا ثبت القتل بفعل الزّنا المحرمّ وتأكّدت الحادثة وثبتت الجريمة، حسب قوله عزّ وجلّ:" **قُلْ تَعَالَوْا أَتْلُ مَا حَرَّمَ رَبُّكُمْ عَلَيْكُمْ أَلَّا تُشْرِكُوا بِهِ شَيْئًا وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا وَلَا تَقْتُلُوا أَوْلَادَكُمْ مِنْ إِمْلَاقٍ نَحْنُ نَرْزُقُكُمْ وَإِيَّاهُمْ وَلَا تَقْرَبُوا الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ وَلَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ ذَلِكُمْ وَصَّاكُمْ بِهِ لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ**"[1]. وقال الله تعالى:" **وَلَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ وَمَنْ**

[1]– سورة الأنعام، الآية 151.

قُتِلَ مَظْلُومًا فَقَدْ جَعَلْنَا لِوَلِيِّهِ سُلْطَانًا فَلَا يُسْرِفْ فِي الْقَتْلِ إِنَّهُ كَانَ مَنْصُورًا "[1]. وقال الله تعالى في وصف عباد الرّحمان:" **وَالَّذِينَ لَا يَدْعُونَ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ وَلَا يَقْتُلُونَ النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ وَلَا يَزْنُونَ وَمَنْ يَفْعَلْ ذَلِكَ يَلْقَ أَثَامًا"**[2].

وكلّ هذه الدّلالات القرآنيّة عميقة المعاني ومتجذِّرة الأسرار ووافرة القصص، فكلّ آية لها قصة معيّنة، وفيما يخصّ مفردة القتل خصّها الله عزّ وجلّ بالذِّكر والتّفسير والتّدقيق والأحكام الشّرعيّة الّتي لا مناص منها. فقتل النّفس بغير حقّ ظلم واستبداد ومحرّم حسب شرع الله.

وفي هذا الإطار، أستنتج أنّ القتل قد طغى في وقتنا الحالي واستولى على مجتمعاننا بالفعل والايحاء، يوجد من النّاس من يورق الدِّماء بغير حقّ ويسفِك الأرواح دون ورود سبب معيّن فقط لأنّ المقتول أزعجه في قضية ما أو تصرّف معيّن، أو أنّ القاتل لم يكن في وعيه الخالِص –بسبب شرب المسكرات تعاطي المخدِّرات ومذهِبات العقل–، ممّا يدفعه إلى التّصرف اللّاعقلاني والعشوائي. ومن النّتائج المترتّبة على جرائم القتل[3]: انتشار الجريمة الجنسيّة وعدم القدرة على تلبية احتياجات الأسرة المالية، وضعف الوازع الدِّيني، إضافة إلى وجود إحصائيات تثبت أنّ أغلب مرتكبي الجرائم أمّيين متوزِّعين في المدن.

آثار القتل متنوّعة ومتعدِّدة حسب مختلف المجالات الاجتماعيّة والنّفسيّة والسِّياسيّة والاقتصاديّة، وهذا ما يؤدِّي إلى " غياب الأمن والطّمأنينة والاستقرار في المجتمع، وغياب الأمن لا يشجِّع على الاستثمار، والتّوفير، الأمر الّذي يقود إلى تقليص أو انعدام

[1]– سورة الإسراء، الآية 33.

[2]– سورة الفرقان، الآية 68.

[3]– ينظر: منى نمر الشيشنية، جرائم القتل: عواملها وآثارها الاجتماعيّة، مجلة الجامعة الإسلاميّة للدِّراسات الإنسانيّة، مج 26، ع 2، فلسطين، 2018، ص 325.

الأنشطة الاقتصادية والتّنموية، وهذا ما ينعكس سلبًا على المستوى المعيشي والاقتصادي للمجتمع ككلّ"[1].

ليل القتلة مزيج بين مفردتين دالتّين على اللّيل الموحش المخيف الّذي تسفك فيه الدِّماء وتُهدَر الأرواح هباءً، الأمر الّذي يساعد على انتشار ظاهرة القتل وتجوّل القتلة ليلا بكلّ حرية، ولعلّ هذه المدّونة الّتي بين يديّ تحمل في طيّاتها الكثير من الأسرار الملغّمة، ممّا يتطلّب منّي البحث في تفاصيلها وبيان القيمة الثّقافيّة لهذا العنوان الرّمزيّ وتجلّياتها السِّيميائيّة. فكلّ عنوان روائيّ في أعمال **خلّاص** طرح فلسفيّ بجدارة، يجعل من الذّات الكاتبة ذات فاعِلة متأثِّرة بمتونها وعناوينها، لأنّ الرِّوائيّ جزء لا يتجزّأ من كتاباته وإذا به يتأثّر ويؤثِّر في شخصياته وهذا ما تعكسه مواضيع المبدِع وتؤكِّدها دلالات عناوينه. " **فالإنسان لا يعيش في عالم ماديٍّ خالِص، بل في عالم رمزيّ. واللّغة والأسطورة والفنّ والدِّين هي عناصر من هذا العالم، إنّها الخيوط المختلفة والمتنوعة النّاظمة لنسيج الرّمزيّة والتّجربة الإنسانيّة، وكلّ تقدّم في فكر الإنسان وتجربته يقوّي هذا النّسيج ويُعقِّده** "[2]. وممّا لا يَدع مجالًا للشّك، أنّ هذه العناوين عيّنة مقصودة وعاكِسة لِلغة وأسلوب الرِّوائيّ، وتوظيفه لِمفردات مشحونة بالدّلالة الدِّينيّة والأسطوريّة والفنِّية مبلغ أساسيّ يفصِح عن الذّوق الأدبيّ **لخلّاص**.

2.2.6.3 عوالم الخطاب وثقافة السّرد السِّيميولوجيّة في رواية ليل القتلة:

ليل القتلة هي نقطة الفصل بين روايتي **زمن الغربان وحرّاث البحر**، وهي عبارة عن كتلة ثقافيّة سياسيّة واجتماعيّة بامتياز، تُخاطِب الفرد الجزائريّ في كلّ مراحله، لأنّها استدراج أدبيّ متسلسل، اشتغل عليه **خلّاص** حتّى أصبح عمله وجهة بحثيّة بالنِّسبة

[1]– منى نمر الشيشنية، جرائم القتل: عواملها وآثارها الاجتماعيّة، مرجع سابق، ص 333.

[2]- Ernest Cassirer, Essai sur l’homme, p 43.

للدّارسين، ممّا دفعنا إلى الوقوف على عتبة العنوان ومحاولة تحليل مفرداته بعناية، بغية بيان سرّ العلاقة بين ظاهر العنوان وباطن المتن الرّوائيّ.

في مستهلّ الحديث عن رواية **ليل القتلة**، يتبيّن لنا أنّها تتفرّع إلى مجموعة من العناوين الفرعيّة المهمّة الّتي تسهِم في تقسيم وتنوّع الأحداث ووفرة الشّخصيات ودورها حسب كلّ حدث روائيّ. وقد اشتملت المدوّنة على تسعة عناوين متمثِّلة فيما يلي:

- **دلالات الخيبة في رواية ليل القتلة:**

تمثّلت الخيبة في انسِحاب كتيبة الكولونيل أحمد بومنديل الّذي سعى جاهِدًا إلى إنجاح المهمّة، لكنّ للأسف وردت " **أوامر غير منتظرة: لابدّ أنّ يأكل الجميع بسرعة كي نشرع في انسِحاب عاجِل. أسباب خطيرة دفعت الجنرال القائد إلى الأمر بمغادرة المعسكر. فقد وردت برقية من القيادة العليا تأمر بالانسِحاب الفوريّ نحو بلوا قبل أنّ يقطع جيش المتمرّدين طريقها الاستراتيجيّ بالنِّسبة للقوّات الحكوميّة** "[1].

شاءت الأقدار أنّ يتخبّط الكولونيل بومنديل في متاهات هذه القرارات الفجائيّة الّتي تفرض عليه التّأقلم معها والسّير وفق تيارها السِّياسيّ والعسكريّ والتّاريخيّ[2]، حيث أجده يتساءل ويتمتم في أكثر من موضع " **إلى أين المفرّ؟ (...) وهو يركب سيارته اللّاندروفر رباعية الدّفع، كان وجهه مكفهرًا وكانت الخيبة تنخر أعماقه كما السّوسة تنخر قماشًا صوفيًا باليًا** "[3]. فتشبيه الخيبة بالسّوسة الّتي تنخر القماش تعبير دقيق يصِف الحالة النّفسيّة الّتي يمّر بها بومنديل ورفيقه النّقيب حميد وجنوده المرهقين من هذه الأوامر الصّارمة.

---

[1]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، دار القصبة، د.ط، الجزائر، 2019، ص 23-24.

[2]– ينظر: محمّد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، مرجع سابق، ص 103.

[3]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 24.

- **دلالات نعيق غربان الشّؤم في رواية ليل القتلة:**

يشير هذا العنوان الفرعيّ في مستهلِّه إلى نعيق الغربان المشؤومة الّتي يصدح صوتها في الآفاق، ممّا يمهِّد إلى ناقوس الخطر المعلن، فهذه الغربان تبقى تحوم حول ضحيتها إلى غاية تحقيق مبتغاها، ولعلّ هذا التّوظيف الغنيّ بالتّفاصيل هو إحدى تقنيات جيلالي خلّاص في فرض كتاباته في السّاحة النّقديّة. فكلّما اختلفت الكتابات وتضاربت حولها الآراء وكثر الجدل –حسب رأيي–كلّما حقّقت نسبة مقروئية معيّنة وجذبت القارئ والباحث معًا للبحث في سريّة هذه الكتابة الملغّمة بالأسرار. وعليه اقتضى منّي الحال، الاستناد إلى أغراض المنهج السِّيميائيّ في تحليل العناوين الرّئيسيّة والفرعيّة مع الإبقاء على الجوهر الثّقافيّ للنّصوص والأفكار والمعتقدات المُتداولة في البيئة الجزائريّة والمعبِّرة عن الهوية الثّقافيّة[1].

لقد تمثّل هذا الشّؤم من جهة في صرامة قيادة أشبوبي بولنوار وحذره الشّديد من العدوّ أنّ يغافِله وينال منه، فقد كانت تعليماته دقيقة على حدّ تعبيره: " **فلتقسم روادك، فيأتي هذا الفريق للأكل والرّاحة ليعوِّضه في نفس الوقت فريق آخر من الرّواد. يجب أنّ نراقب جميع الجهات، عبر مساحة لا تقلّ عن عشرة كيلومترات مربّعة** "[2]. الأمر الّذي يؤكِّد على قساوة وجدِّية بولنوار، وهذا ما ألتمسه في تحليلي لباقي الفصول. أمّا من جهة أخرى، أجد شخصية نصر الدِّين –الملقّب بقائد روّاد التّجسس–المتشائم والرّافض لسياسة حركة الخبزة وعدم رضاه بعمله الحالي وانضمامه الكليّ لها.

يوظِّف خلّاص في تعابيره الغربان المتطايرة في أحراش الغابة والّتي تكون في أغلب الأحيان مصدر إزعاج للجنود وخاصّة نصر الدّين الّذي يتحسّس صوته وحركاته خوفًا من عدوّ غدّار. على حدّ قوله: " **ملعونة هي الحرب متاندلعت وأينما كانت! إنّما**

[1]– ينظر: عبدالله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 72.

[2]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 33.

تحوّل الإنسان إلى مجرّد رصاصة قاتلة تندفع إلى الأمام لِحصد خصم قد يكون ضحية كما حالي في هذه الأوقات العصيبة. مشؤومة لحظات مواجهة الإنسان لأخيه بالرّصاص الحامِي القاتل! هل صرت قاتلًا بلا إحساس؟ أين مشاعر الشّفقة والرّحمة الّتي لطالما ملأت قلبي وأدمعت عيني، أنا الرّومانسيّ الشّغوف بالشِّعر وسينما الحبّ والعشق؟ الأكيد أنّني تغيّرت، بل مسخت وحشًا ضاريًا لا يرى في ضحيته سوى أكلة تشبع بطنه المتضوِّر جوعًا "[1].

أفهم من أنّ نصر الدّين شخصية فلسفيّة فاعِلة ترنو إلى الرّمزية والتّعقيد[2]، وهذا لربّما عائد لثقافته وشغفه بالمطالعة والتّفكير والبحث في مسائل الفرد والمجتمع، وهذا ما جعل ضميره الحيّ يتساءل ويرفض الوضع الحالي لبركسة وينفر منه، خاصة لمّا أصبح الأخ عبارة عن غربان يأكل الجيفة ويقتل أخاه بدمٍ بارد ولا مبالاة قصد تحقيق المبتغى –على حدّ تعبير ميكيافيلي: الغاية تبرِّر الوسيلة–والوصول إلى النّتائج المطلوبة حتّى لو تطلّب الواقع التّواجه مع الخصم الّذي هو في الأصل أخ بالدّم والمعتقد والهوية والوطن.

- **دلالات مآسي الانسحاب في رواية ليل القتلة:**

يجسِّد هذا الانسحاب القرار الحاسِم في حركة الخبزة الّتي عرفت إقبالًا من حكومة عبد السّلام بلكروش، حيث لم يعد الظّلم والاستبداد المتعارف عليه في بركسة، يجذِب المواطنين والموظّفين في سلك الدّولة. وهذه المآسي المتكرِّرة دفعت بالكولونيل أحمد بومنديل ورفيقه النّقيب حميد للانضمام إلى حركة الخبزة تحت قيادة أشبوبي بولنوار، ايمانًا منهما بمصداقية الثّورة المعلنة والرّفض القاطِع لسياسة بلكروش الاضطهادية.

[1]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 37–38.

[2]– ينظر: أحمد مرين، بشير خليفي، الرّواية الفلسفيّة وسؤال الكونية، مجلة التّدوين، مج 12، ع 2، الجزائر، 2020، ص 397.

لقد تشجّع الكولونيل بومنديل وحميد لِفعل الهرب الّذي لا رجعة منه، وفي طريقهما للبحث عن معسكر أشبوبي تصادما بنصر الدّين واستوقفهما متسائلًا والشّرر يتطاير من عينيه، ليجيبه بومنديل بِتردُّد وقلق ملحوظين: " **نحن هاربان من جيش عبد السّلام بلكروش. أنا الكولونيل أحمد بومنديل وهذا النّقيب حميد نائبي في الفيلق. مقصدنا هو بلوغ معسكر القائد أشبوبي بولنوار**"[1]. وعلى إثره تمكّنت من الانضمام إلى معسكر هذا الأخير، حيث باح بومنديل بالأسرار المهمّة لأشبوبي ممّا مكّنه من الاطِّلاع على خطط جيش الحكومة وأدّق أسراره، ولذلك صار الكولونيل أحد رجالاته[2] المهمّين ونائبه الثِّقة في قيادة جيشِه.

- **دلالات المفاوضات الأولى في رواية ليل القتلة:**

يعرّف التّفاوض باعتباره" **عملية ديناميكية متكاملة الأبعاد تقوم على الرّغبة في التّفاهم بين طرفين او أكثر للوصول إلى اتِّفاق يحقِّق لهم مصلحة مشتركة**"[3]. كما أنّه يتمثّل في الأخذ والعطاء[4] بين أطراف العمليّة التّفاوضيّة. أمّا المفاوضات المذكورة في رواية **ليل القتلة** فقد انعقدت بين الطّيب عامر والجنرال محمّد السّعداوي بإطلاق سراحه بعدما أخذته الحكومة أسيرا لديها مع زوجته فرانشيسكا وطفليه المتبنيين مقابل إطلاق حركة الخبزة سراح ثلاثة من جنرالاتهم، إضافة للتّخلي عن المطالبة بتنحية عبد السّلام بلكروش من كرسيّ الرئاسة. وقد كان الحوار الّذي دار بين طيّب عامر وسعداوي ناضجًا ومثمرًا، لأنّ هذا الأخير ذو كاريزما ولباقة غير معهودة حيث أنّه يحترم احترامًا شديدًا محاوره ويبسط له سُبل النِّقاش وإبداء الرأي، حسب قوله: " **مازلت أستاذي الفاضل قيّاديًّا**

---

[1]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 65.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 66.

[3]– علي سالم، فن التفاوض: المبادئ العامّة وبعض تطبيقات عملية، المجلة المصرية للتّنمية والتخطيط، مج 4، ع 2، مصر، 1996، ص3.

[4]– ينظر: نادر أحمد أبو شيخة، كتاب أصول التّفاوض، دار المسيرة، ط2، الأردن،2009، ص4.

محترمًا في حركة الخبزة. تستطيع، إنّ ساهمت في مفاوضاتنا، أنّ تبسط السلم بربوع بركسة الجريحة. لقد طلب زملاؤك في قيادة الحركة أنّ نحرّرك مقابل إطلاق سراح جنرالاتنا الأسرى كما وافقوا مبدئيًّا على التّفاوض لكنّ بدون شروط مسبّقة. (..) نحن نحترم كلمتك ونقدِّر سمعتك. هلّا ساهمت معنا في مسعانا المضيء؟ "[1].

بناء على ذلك، لاحظت العلاقة الودِّية المبنية بين الطّرفين، والّتي تعمّد الرِّوائيّ توظيفها قصد تخفيف وقع المفاوضات وصرامتها بما أنّ الطيّب عامر يبدو في صورته الأولى أسيرًا وليس أحد الطّرفين، حسب قوله: " **كيف يمكن لسجين مرقا المقطوع من شجرة أنّ يساعِد البراكسة الّذين نسوه؟ (..) أنت تتكلّم يا حضرات الجنرال بصفتك أحد القادة العسكريّين أمّا أنا فبأيّ صفة أتحاور معك؟** "[2]. وهذه التّساؤلات ظلّت تراود الطّيب عامر في حضرة الجنرال وكلّه رغبة في خلاصه من هذا الأسر الإجباري.

- **دلالات عواء الذِّئاب[3] المبحوح في رواية ليل القتلة:**

تمثّل العواء المبحوح في بحث الذِّئاب الّذين سطّرهم **جيلالي خلّاص** وخصّ بالوصف والتّحليل قائدهم أشبوبي بولنوار، إضافة إلى وليد والجنود وتنقّل معسكرهم المستمِّر من مكان لآخر بحثًا عن مكان آمن للاستقرار بمّا أنّ طائرات عبد السّلام بلكروش تترصّد تحرّكاتهم. فقد كانت ليلة الرّعب[4] الحقيقيّ الّذين جعل منهم ذئابًا ضارية كسرها الخوف واللّاأمان، غير أنّ هذا الضّياع لم يدم ببزوغ الفجر وتباشير الصّباح الأولى، ليعمّ الفرح مجدّدًا وتهنأ روح بولنوار ولو لفترة وجيزة.

---

[1]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 80.

[2]– المصدر نفسه، ص 79–80.

[3]– ينظر: فارس عبد الستار البكوع، الذئب ولوائه دلالة الاسم والمعنى، https://www.ahewar.org، الحوار المتمدن، نشر في 2005/06/29، اطّلع عليه في 2022/10/15.

[4]– يراجع: جيلالي خلّاص، ليل القتلة، ص 116.

- **دلالات قدوم الأمريكان في رواية ليل القتلة:**

لقد خصّص **خلّاص** هذا العنوان الفرعي بقدوم الأمريكان للتّفاوض مع حركة الخبزة، بغية أخذ فوسطو سليم لأمريكا بعدما نال جائزة كبرى في الكيمياء باعتباره عالمًا مشهورًا عبر العالم، غير أنّ دولة بركسة لا تهتمّ لهذا الفوز والنّجاح المحقق، ولا تعيَ المكانة والنّبوغ الّذي حققّهما بعيشه خارج الوطن مع جدّته فرانشيسكا مساندته الرّوحيّة.

- **دلالات كوابيس نسيمة في رواية ليل القتلة:**

اختّصت هذه الكوابيس بالتّصوير الحيّ والدّقيق والمتعمّد[1] من الرّاوي–حسب قراءتي التّحليليّة–لِنسيمة، الفتاة الحالمة والمرأة النّاضجة الّتي منحها السّارد حقّها في الكتابة، فهي شخصية[2] مثابرة وديناميكيّة وفاعلة–سأخصّها بالذِّكر في الفصل الثّالث–، كانت حبيبة فوسطو سليم الأسيرة، وجوده معها منحها الشّجاعة والصّبر على المصائب والمعاناة الملمّة بها. فأغلب لياليها كانت عبارة عن كوابيس مظلمة تدفعها للصّراخ والتّألم سرًّا، لكنّ وجود شخص يساندها في أصعب مواقفها مكنّها من الثِّقة بنفسها، في قولها: **" شجّعني فوسطو على البوح. كان ولازال يقول لي، كما الطّبيب النّفساني يقول لمنهارة الأعصاب: –بوحي، لا تخجلي، بوحي بكلِّ شيء، تلك هي الطّريق إلى استعادة الأمل،**

[1]– ملاحظة: يظهر جليًّا أنّ الرّوائيّ **جيلالي خلّاص** يعمد في أكثر من موضع سرديّ إلى التّأكيد على شخصية بعينها دون سواها، حيث يمنحها حقّها في الوصف والتّشريح، بِكَسْر ذلك الحاجز النّمطيّ في الكتابة، فلمّا أعود لنسيمة وقصّتها ومعاناتها، أجدها متداولة في أكثر من متن سرديّ له، وهذا لربّما عائد لتقنيته الجديدة في الكتابة، بما أنّه يسعى إلى تضمين شخصيات وأحداث بعينها ومستوحاة من أعمال سابِقة، ليوظِّفها مجدّدًا في أعمال روائّيّة مغايرة بنفس المقاييس والوصف والتّراكيب والصِّيغ، لكنّ في زمان ومكان مختلفين عن السّابق، كما لو أنّها تأكيد على الأفعال الماضية بشروط الحاضر، بحثًا عن معايير متوازية مع الماضي أو ثائرة على الحاضر. فالذّات الكاتبة لها تقلّباتها وهذا ما أستنتجه في كتاباته الّتي تأخذ أبعادًا متنوِّعة في كلّ حدث مرجعيّ أو فعل فكريّ وثقافيّ، ويمكن أنّ يكون لهذه الخاصية الموظّفة في بواطن المتون الرِّوائيّة آثارًا سيميائيّة حيّة، أترصّدها من خلال الرّمز والتّشفير المعلن للحدث والشّخصية، الأمر الّذي تشير له كلّ من العناوين الرّئيسيّة أو الفرعيّة على حدّ سواء.

[2]– ينظر: عبد القادر سي أحمد، بنية الشخصية الروائية الثورية ودلالتها في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية " هموم الزمن الفالقي لمحمد مفالح أنموذجا، مجلة التّعليميّة، مج 3، ع 6، الجزائر، 2019، ص 31.

إلى التّغلب على الكآبة وكسب حبّ الحياة "[1]. وفعلا، كان لفعل البوح أثره البالغ في تسطير العمليّة السّرديّة للسّارد وبعث الجوهر السِّيميائيّ للباحث، ممّا أظهر القيمة الحقيقيّة لتعالق العنوان الفرعي مع العنوان الرّئيسيّ.

ليل القتلة هو نفسه اللّيل الّذي قتل أحلام نسيمة وأيقظ كوابسها وفواجعها، ومكّن وليد من اعتبار ليلة الفرار من طائرات الحكومة ليلة رعب حتميّة. وكلّ هذه الحيثيات السّرديّة أسهمت إلى حدّ كبير في تحليل العنوان وبيان سيميائيته الثّقافيّة.

- **دلالات عزلة الأسير في رواية ليل القتلة:**

عُرِفت هذه المرحلة بعزلة الأسير الطيب عامر الرّجل المسالِم المثقّف–المنجزة وفق حركة الواقع الرّاهن[2]–والكاتب والقارئ الشّغوف والغيور على وطنه من الضّياع والتّشتت والانفلات من أيدي الشّجعان والمواطنين الأحقّاء. كان يبقى في أسره مفكِّرًا وحائرًا ومتسائلًا، " **يتألّم لكونه إنسانًا يملك ضميرًا حيًّا ويمتاز بنصيب من التّجنيد السِّياسيّ، يتألّم من مغبّة أنّ يتخرّب وطنه في وقت هو في أمّس الحاجة إلى الغذاء والتّشييد. بَدَت له الأحداث الدّامية الجارية حاليًا ضربًا من سخرية القدر رغم أنّها مفيدة لإضاءة أرضية المستقبل"**[3]. وهذا السِّجن الفعليّ الماديّ والفكريّ يخنقه ويضيِّق عليه دائرة التّنفس بطلاقة. فشخصية الطيّب عامر عريقة الأصل في أعمال **خلّاص** إذا بها تقاربه في أكثر من عمل سرديّ، إنّ لم أقل أنّه نفس الأسير الّذي يكتب ويناقش ويثور على قضايا وأوضاع بلده المأساويّة بالفعل والفكر.

---

[1]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 139.

[2]– ينظر: هبة عبد العزيز، صورة المثقف واغتراب الذات في رواية سوناتا لأشباح القدس لواسيني االأعرج، مجلة اللّغة العربيّة وآدابها، مج 8، ع 1، الجزائر، 2020، ص 141.

[3]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 156.

- **دلالات السّعيد، وليد والآخرون في رواية ليل القتلة:**

يجسِّد هذا العنوان العلاقة بين الجنود وقائدهم، ويصف الوثاق المضطرب بين السّعيد (سكرتير أشبوبي) ووليد، لطالما شعر السّعيد بالحقد الدّفين تجاهه، لكم يمقت عنجهيته وعربدته واحتقاره لزملائه، الّذين يعدّون قادّة صغارًا مثله، لكنّه يترفّع عنهم باعتقاداته وأفكاره البالية، حتّى لحن تصفيرته يبعث في نفس السّعيد الغثيان[1]. كان زملاء وليد يسخرون من خوفه اللّاذع وجبنه المستفزّ وقلقه المستمِّر من أبسط الأشياء، حتّى تراكم الحيوانات في أحراش الغابة اعتبرهم مصدر إزعاج ونفور وريبة.

استنادًا إلى ما سبق، أستنتج أنّ استعانة السّارد بهذا العنوان الفرعيّ ضرورة تقنيّة، تُثري أدوار الشّخصيات فيما بينها وتضمن سريّة العلاقة فيما بينهم، وطريقة التّفكير من خلال التّوافق والاختلاف. فهذا التّناسق بين العناوين الدّاخليّة، أسهم في بروز العنوان الرّئيسيّ **ليل القتلة**، وأكّد على التّوظيف الحقيقيّ للمفردات ووصفها والوقوف على دلالاتها المُوحِية.

اللّيل هنا هو الفضاء الّذي يمارس فيه القتلة أعداء الوطن جرائمهم وخططهم وعملياتهم السِّريّة السِّياسيّة[2] والعسكريّة، فهو قتل متعمّد لروح الأبرياء وسلبهم ممتلكاتهم وحقّهم في العيش والتّنعم بثروات دولة بركسة وما جاورها عنوة. كما لو أنّه استدمار مقصود وطمس للهوية الوطنيّة الّتي تطالِب بشرعية البقاء والحفاظ على الذّات البركسية.

3.6.3 البعد السِّيميولوجي لعتبة رواية حرّاث البحر:

تعدّ رواية **حُرّاث البحر** الجزء الثّالث من الثّلاثيّة، والنّقطة الفاصِلة بين مجمل الأحداث الرّوائيّة، لأنّها بمثابة خلاصة للرّوايتين السّابقتين، ففيها تنقشع أغلب المفاجآت

[1]– يراجع: جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 178.

[2]– ينظر: جميلة سيش، تجليات الليل في الشعر العربي المعاصر، مجلّة مقاربات، مج 4، ع 4، الجزائر، 2016، ص 443.

وتُنزع الأقنعة السّرديّة الرّتيبة للإقبال نحو الدِّيناميكيّة المتغيّرة للشّخصية والحدث والوصف، لِتحدُثَ الصّدمة الّتي يقصدها **جيلالي خلّاص**، وتؤكّدها كتاباته وتعابيره الأدبيّة المُولِية للجوانب السِّياسيّة والعسكريّة. ولعلّ هذه الدِّراسة السِّيميائيّة للعنوان هي نوع من الاكتشاف والتّوضيح والتّعليل لِخلفيات الرّوائيّ جملةً وتفصيلًا، وبيان الإشكالات الّتي تحزّ في نفسه وتجعله مثقّفا غيورًا على وطنه وقضاياه وهمومه وانشغالاته.

1.3.6.3 وجهة السّرد وسيميولوجيته في رواية حرّاث البحر:

يتكوّن العنوان من شقيّن هما (حرّاث، بحر)، ولكلّ مفردة دلالات خاصّة يشِي بها الموروث الثّقافيّ والدِّينيّ. فالحرث في مفهومه العام هو إلقاء البذر في الأرض وتهيئتها للزّرع، ويتحدّد الحرث وفق نوعية التّربة وجودتها، وإذا صالحة للزِّراعة أم لا. فالتّربة هي الأساس في عمليتي الحرث والزّرع. أمّا في المفهوم الخاصّ –حسب اجتهادي الشّخصيّ– الحرث اجتهاد الرّجل في تحصيل قوت يومه لأبنائه وجلب لقمة العيش لهم، كما يمكن أنّ يتمثّل الحرث في شدّة العمل والكسب[1] وبذل الجهد.

تأخذ مفردة الحرث في القرآن الكريم مفاهيم ومدلولات عديدة، قد وردت في قوله تعالى: "**من الآخِرَة من نَّصِيب** "[2]. وقوله تعالى: " **أفَرَأيْتُم ما تَحْرِثُون** "[3]، وقال أيضًا: " **نِسَاؤكُم حَرْثٌ لكُم فأتُوا حَرثُكُم أنّى شِئتُم**"[4]، وهنا استخدم اللّفظ (حرثٌ لكم) مجازًا بمعنى: مكان زرع الولد في رحم المرأة أي أنّها بمثابة البذور الّتي تلقى الأرض بعد حرثها وتهيئتها للزّرع[5].

---

[1]– ينظر: جمال يوسف قزمار، الحرث والزّرع في القرآن الكريم، جامعة النجاح الوطنية، د.ط، فلسطين، 2015، ص 8.

[2]– سورة الشّورى، الآية 20.

[3]– سورة الواقعة، الآية 63.

[4]– سورة البقرة، الآية 223.

[5]– ينظر: جمال يوسف قزمار، الحرث والزّرع في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 09.

يدفعني العنوان إلى التّساؤل عن **حرّاث البحر**، من هم؟ كيف للبحر أنّ يحرث؟ وهل للحرّاث متّسع من الوقت ليحرثوا البحر هباءً؟ بل كيف يمكن للإنسان أنّ يغيّر من ثروات البحر ويجعله مكانًا للحرث والتّقليب والزّرع؟ هل يمكن أنّ يكون هذا الأسلوب ناجِعًا وتتغيّر مجالات البحر ومهامه؟ كلّ هذه الإثارات النّفسيّة في خلجات القارئ تجعل العنوان محلّ إثارة للأسئلة، وتمكّن الباحث من ولوج هذه العوالم الثّقافيّة والفكريّة والسِّيميائيّة من خلال التّحليل والمناقشة العميقة الّتي نلتمس آثارها في الدِّراسة الدّاخليّة الآتية.

2.3.6.3 عوالم حرّاث البحر الدّاخليّة:

تحتوي رواية **حرّاث البحر** على سلسلة من العناوين الفرعيّة[1] الفاصِلة للأحداث والمحدِّدة لمهام الشّخصيات وأدوارها وتحرّكاتها وثباتها واستقرارها، فكلّ عنوان في هذه المدوّنة دليل قاطِع على توافقها مع مختلف العناوين الموظّفة في الرّوايتين السّابقتين **(زمن الغربان، ليل القتلة)**. هذا الرّبط بين المقاطع السّرديّة[2] من قبل السّارد في مختلف الأعمال الرّوائيّة المتناولة في البحث، جعل منها عيّنة بِكر للمتلقّي والباحث معًا.

تتضمّن المدوّنة عددًا من العناوين الفرعيّة متمثّلة كالآتي:

- **دلالات نقل الطيّب عامر في رواية حرّاث البحر:**

لقد اشتمل هذا العنصر على نقل الطيّب عامر وزوجته فرانشيسكا وابنيه المتبنيين (اليتيمين) إلى دولة بركسة(العاصمة)، حيث حطّت بهم الطّائرة في المطار العسكريّ

---

[1]– ينظر: جميل حمداوي، مقاربة العنوان في النّص الأدبي، مجلّة الكلمة، ع 2، www.alkalimah.net، نشر في 2007.

[2]– ملاحظة: لقد أسهمت العناوين الفرعيّة الّتي وظّفها خلّاص في بيان القيمة الرّمزيّة للمضمون، ومنحت الدّارس نوعًا من التّسهيل في فكّ مغاليق النّص، لأنّه نصّ عصيّ التّشريح، فيه بعض من المسمّيات غير مألوفة للأمكنة والشّخصيات، إضافة لاختلاف الأحداث وتشعّبها وتنوّعها من عمل سرديٍّ لآخر. لذا الفصل بينها يسهّل العمليّة النّقديّة ويحقّق التّرتيب في الفاعليّة السّرديّة والأنظمة الرّمزيّة.

بالرّغم من أنّ رحلتهم كان منظّمة ومريحة، غير أنّ الطيّب عامر بقي كمبدعٍ وكاتبٍ يُسابِق مرجعية خلّاص الثّقافيّة ويعزّز تساؤلاته الفلسفيّة الّتي زادته حيرةً وقلقًا وضياعًا، ما دفعه للقول في قرارة نفسه: " **إنّ أهل بركسة وما جاورها من سكّان الصّحاري لم يستغلّوا ثروات باطن أوطانهم لمستقبل أبنائهم وأحفادهم، وإنّما بذّروها في الزّهو واللّهو وشراء العقارات في أوربا، في الوقت الّذي كان الأجانِب يسلبونهم تلك الثّروات ويبنون بمداخيلها الطّائلة صناعات هي اليوم حراب تشقّ صدور البراكسة وغيرهم من الأغبياء الجائعين**"[1]. هذه المصادقات النّفسيّة تشرح المتاهات السِّياسيّة الّتي دخل فيها البراكسة دون رجعة، وأصبحوا يتخبّطون فيها ايمانًا منهم بمستقبل مغاير، في حين أنّ أبسط حقوقهم في العيش والتّنعم بخيرات البلد قد سُلِبَت منهم.

فالنّص الثّقافيّ الّذي لا يثير صاحبه ومتلقّيه، ولا يغذّي عناوينه ويشحنها دلاليًّا نصّ فاشِل قيميًّا، وهذا ما ألتمسه في أعمال **خلّاص** الحالية، لأنّ الثّقافة ليست محيطًا عامًّا[2] يؤطِّر النّص السّرديّ من الخارج فقط، أو نصًّا يمدّه بعناصر إنتاجه، بل مكوّنًا أساسيًّامن مكوّناته النّظريّة والإجرائيّة.الأمر الّذي يقضي بضرورة البحث في ثقافة العنوان ورمزيته، مهما تشعّبت أغراضه ووظائفه الإيحائيّة والوصفيّة والإغرائيّة والتّعيينيّة، ذلك أنّ العنوان يعلن، والرّواية تفصّل[3].

- **دلالات عودة فوسطو إلى روما في رواية حرّاث البحر:**

سافر فوسطو سليم رفقة حبيبته نسيمة وصديقه مولود ومرافقته خالدة، حيث اتّفق من الأوّل مع أشبوبي بولنوار أنّ يتركهم يسافرون معه إلى روما[4] ويوافق على التّفاوض مع الجهة المقابلة، وقد قبِل طلبه بجدّية. ونتيجة لذلك، اتّضح أنّهم تحرّروا حسب تعليق

[1]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، دار القصبة، د.ط، الجزائر، 2019، ص 21.

[2]– ينظر: عبد الرّحيم جيران، علبة السّرد، مرجع سابق، ص 29.

[3]– ينظر: عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربيّة، مرجع سابق، ص 19.

[4]– يراجع: جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 39.

المذيعة في التّلفاز على صور العبقريّ ورحلته العلميّة بإيطاليا والولايات المتّحدة الأمريكيّة: " **حرّرت البارحة القوّات الأمريكيّة الخاصة الرّهينة فوسطو سليم عامر، الحائز هذا العام على أكبر جائزة في الكيمياء، بعدما قضت على خمسة وثلاثين من محتجزيه الإرهابيّين في جبال زيرا ببركسة. لعلمكم فإنّ هذا البلد يعيش حربًا أهليّة مدمّرة منذ 2070...**"[1]. ممّا يوضِّح أنّ هذا الاتِّفاق المنعقد بين القوّات الأمريكيّة الخاصة وأشبوبي بولنوار ليست سوى لعبة سياسيّة محضة.

- **دلالات قائد أركان الجيش في رواية حرّاث البحر:**

اتّسمت هذه المرحلة بالنّضج والتّميّز حيث عُيِّن على إثرها أشبوبي بولنوار قائدًا لأركان جيش حركة الخبزة، بعدما استغلّ أضعف خِلاف حدث مع الزّعماء الخمسة، ونفّذ خططه المدروسة من مدّة طويلة.

- **دلالات معركة مرقا في رواية حرّاث البحر:**

قد حقّقت المعركة الّتي شنّها أشبوبي بولنوار على مرقا انتصارًا عظيمًا، تقلّد من خلاله المكانة السّامية والّتي رغِب بها منذ التحاقه بحركة الخبزة، ولازال يطمح لتنحية الجميع والانتصار عليهم بحكنته المتمكِّنة المنتصرة لمناقشة أفكاره السِّياسيّة[2] وفطنته الثّوريّة اللّاذعة. فمنذ حصار مرقا، " **لم تصل المدينة أيّ إمدادات: لا تدعيم بالجنود والأسلحة والذّخائر ولا تموين بالمؤن والأغذية، لكأنّ قيادة جيش الحكومة تخلّت عن عساكرها**"[3] تمامًا وأعلنت استسلامها أمام حصار حركة الخبزة.

---

[1]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 42.

[2]– ينظر: جميل حمداوي، الرّواية السِّياسيّة والتّخييل السِّياسي، ديوان العرب، https://www.diwanalarab.com، نشر في مارس 2007، اطّلع عليه في 2022/11/10.

[3]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 71.

- **دلالات ليل الذِّئاب في رواية حرّاث البحر:**

ألاحظ من خلال هذه العناوين الفرعيّة الموظّفة في رواية **حرّاث البحر**، أنّها مسمّيات محتومة تبرز الوضع الحالي الّتي تمرّ بها بركسة وضواحيها، وقد بدأت تتأزّم بدءًا من ليل الذِّئاب لأنّه ليل أسود، بل أغلب اللّيالي[1] أصبحت دامِسة الظّلام بِفعل انضمام جماعة "نور الله"[2] للحكومة، وقيامها بالأفعال الشّنيعة في حقّ الأبرياء والمضطهدة حقوقهم.

- **دلالات الدّرب الوعر في رواية حرّاث البحر:**

اشتغل الرّوائيّ **خلّاص** في هذه المرحلة السّرديّة على إبراز القيمة الفكريّة لأشبوبي بولنوار الّذي أصبح قائد لجيش أركان حركة الخبزة، ولازالت طموحاته تتحكّم فيه بغية الوصول لمبتغاه، كان يناجي نفسه قائلًا: " **تطمح إلى حكم بركسة يا أشبوبي؟ ماذا بقي لك من شبابها الصّالح ومثقّفيها النّزهاء أو علمائها الأفذاذ بعد أنّ هاجر خيرة أبناء البلاد إلى البلدان المتقدِّمة أو الهائنة على الأقلّ، دون أنّ يخفى عنك أولئك الّذين ماتوا في البحر غرقًا بعشرات الآلاف أو حصدتهم نيران الحرب الأهليّة؟ تسعى إلى تنحية عبد السّلام بلكروش والاستيلاء على عرشه، ولكنّ كيف ستحكم وبأيّ طرق ستعدل؟ ألا ترى أنّ ستين بالمائة من مرافق البلاد وبنيتها التّحتيّة خرّبها طيران التّحالف الدّوليومدافع حركة الخبزة أو دبابات عبد السّلام بلكروش؟ وبعد، أأنت قادر على إطعام ملايين البراكسة الجوعى؟ الأغذية تتناقص من يوم إلى آخر والمياه تنضب هنا وهناك بسبب الجفاف وكوارث الاحتباس الحراريّ، أمّا البترول فقد أصبح نادرًا ماعدا ما بقي في بعض أباره الصّخريّة** "[3].

---

[1]– ينظر: جميلة سيش، تجليات الليل في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 444.

[2]– " خليّة سرطانيّة خمّج بها عبد السّلام بلكروش كافة مدن بركسة وأريافها": حرّاث البحر، ص 95.

[3]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 123-124.

هذا هو الدّرب الوعر الّذي قصده **خلّاص** المتمثِّل في صعوبة تأمين الغذاء وحاجيات الشّعب الضّروريّة مع ندرة البترول وتراجعه في الأسواق العالميّة، إضافة إلى هجرة[1] أبناء الوطن الأكِّفاء والنّبغاء بحثًا عن ظروف وسُبل عيش أفضل. في هذا المقطع السّرديّ تتجلّى قيمة الكتابة وتبرز أهداف الرِّوائيّ المرجوّة الّتي يريد بلوغها والدِّفاع عنها من خلال تعابيره المشفّرة وأسلوبه الرّمزيّ.

- **دلالات جواسيس اللّيل في رواية حرّاث البحر:**

تمثّل هذا العنوان في جواسيس أشبوبي بولنوار الّذين أسهموا في مساندته لاقتناص الأخبار والأسرار من مساعدي عبد السّلام بلكروش. ومن جواسيس اللّيل مثلما لقّبهم السّارد لأنّ أغلب اجتماعاتهم كانت تعقد ليلًا، يوجد سالم حوّاتي، فاطمة الزّهراء، سمير، أحمد.

وقد استطاع أشبوبي بولنوار بفضل سالم حوّاتي وصديقته الوفيّة فاطمة الزّهراء والجواسيس المنظّمين من امتلاك غالبية أسرار عاصمة البراكسة وثكنات عسكر بلكروش وزوايا دفاعاتهم والنّقاط الحسّاسة لدى مخابراتهم وبعض خططهم لحماية المدينة من قصف طيران التّحالف الدّولي وهجوم متمرّدي حركة الخبزة[2].

- **دلالات الهجوم على بركوسة في رواية حرّاث البحر:**

تمكّن جيش حركة الخبزة من الاستيلاء على كافّة القرى القريبة من بركوسة، فالمدينة الضّخمة حوصرت من ثلاث جهات، أمّا عرض البحر قد تُرِك لأسطول التّحالف الدّوليّ.

---

[1]– ينظر: زروق العربي، الهجرة غير الشرعية وآليات مكافحتها، مجلّة الدراسات القانونيّة المقارنة، مج 06، ع 1، الجزائر، 2020، ص 54–55.

[2]– يراجع: جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 146.

ألاحظ أنّ الرِّوائيّ في أكثر من موضع سرديّ يهدِف بالتّذكير والتّأكيد على ثروات البترول[1] والمحروقات وكيفية استغلال عبد السّلام بلكروش لها. ولهذا أجد أشبوبي يأمر القائد عبد القادر بالتّوجه بفيالقه إلى صحاري الجنوب للاستيلاء على ما بقي منتجًا من آبار البترول والغاز[2] واستغلالها لفائدة حركة الخبزة ومناصريها.

- **دلالات المؤامرة في رواية حرّاث البحر:**

مثّلت هذه المؤامرة نقطة الفصل بين مجمل الأحداث الرِّوائيّة الواردة في الثّلاثيّة، حيث استطاع الرّوائيّ من خلال تقنياته السّرديّة فضحاللّعبة السِّياسيّة الّتي قام بها شخصياته الانفعاليّين والدِّيناميكيين أمثال أشبوبي بولنوار وتسّلطه الفكريّ والسِّياسيّ. ألقى هذا الأخير خطابًا تلفزيونيًّا يشرح فيه المؤامرة الّتي قام بها عمِّي علي السّكارجي، يقول مؤكِّدًا: "**.. الحقيقة، أيّها الإخوة والأخوات صدمتنا جميعًا في حركة الخبزة، ولاشكّ أنّها ستصدمكم أنتم أبناء الشّعب وبناته. إنّها حقيقة مرّة، بل خيانة عظمى للوطن والشّعب! ذلك أنّ الخائن ولد الدّار، كما قال أجدادنا. إنّ المدعو عمِّي علي السّكارجي تآمر على رفاقه الثّوار، طمعًا في السّلطة فدبّر مكيدة لإخواننا الشّهداء الخمسة! ...**"[3].

- **دلالات اعترافات عمّي علي السّكارجي في رواية حرّاث البحر:**

أفصحت اعترافات عمِّي علي عن فاجعته وتفاجئه وصدمته الشّديدة من انقلاب تلميذه أشبوبي عليه، وإعلان الكره والمقت له، حيث كان يناديه في أسره بالكلب وأبشع الألقاب، بالرّغم من أنّه كان سنده ويده اليمنى ومنقضه من الضّياع يوم رفضه الجميع

[1]–ينظر: شايب باشا كريمة، تطور سياسة استغلال النفط عالميا ومحليا، المجلّة الجزائريّة للسّياسة العامة، مج 4، ع 3، الجزائر، 2014، ص 197–198.

[2]– يراجع: جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 151.

[3]– المصدر نفسه، ص 175–176.

وأعلنوا الحرب ضدّه. هنا تتفجّر عقدة الأحداث ويتأزّم سيرها، وهذا كلّه مقصود من الرّوائيّ ومبلغ قيميّ، يُعلِن عن حنكته وحقيقة سبره لهوية الفرد السّلطويّ.

- **دلالات فرار الطيّب عامر وأفراد أسرته في رواية حرّاث البحر:**

يشكّل الطيّب عامر شخصية رئيسيّة في ثلاثية **جيلالي خلّاص**، وأغلب أفكاره ومواقفه الاستراتيجيّة تفضح تجربته الطّويلة في تعامله مع القضايا الفلسفيّة والحربيّة الصّعبة، غير أنّ هذه الثّقافة والتّحرر الفكريّ لم ينفعه في دولة البراكسة ولم يتناسب وأطماع أشبوبي الّذي راى منذ البدء بضرورة استبعاده عن ساحة حركة الخبزة. بالإضافة إلى الخيانة الّتي مارسها هذا الأخير مع معلّمه ومدرّبه عمّي علي، ممّا دفعه إلى النّجاة بعائلته هربًا[1] إلى بلد يعرف قيمته وقدراته الفكريّة والإنسانيّة والسّياسيّة.

تتجلّى مأساة الرّاوي بلسان الطيّب عامر نفسه: " **لقد ارتكب عمّي علي السّكارجي أكبر خطأ في حياته، عندما أقنع قادة الثّورة الأوائل بضمّ أشبوبي بولنوار إلى حركة الخبزة. كان يرى فيه الشّاب الثّائر الطّموح، بيد أنّ أشبوبي لم يكن سوى ثعبان سامّ الأنياب، تدثّر لمدّة طويلة بجلدته الخادعة، ثمّ سرعان ما تخلّص منها في ربيع انتصارات حركة الخبزة، وظهر على حقيقته الفاجرة القتّالة. رويدًا رويدًا، قضى على كلّ القادّة الشّرعيّين، حتّى أصبح رتاج الحكم الجديد مفتوحًا أمامه على مصراعيه**"[2].

- **دلالات مجلس الذّئاب في رواية حرّاث البحر:**

اختار **خلّاص** في آخر عنوان لرواية **حرّاث البحر** أنّ يعقد مجلس الذِّئاب لتظهر على حقيقتها، وقد تكوّن المجلس من أشبوبي بولنوار وسعيدة بنت الشّوبان خليلته وسكرتيرته، وسالم حوّاتي –الخطأ الفادح الّذي ارتكبه الطيّب عامر لينقلب عليه–

[1]– ينظر: عائشة بن النوي، ظاهرة هجرة الأدمغة الجزائرية –الأسباب وإمكانيات التكفل والاستفادة منها–، مجلّة الابراهيمي للعلوم الاجتماعيّة والإنسانية، ع6، الجزائر، 2010، ص 208.

[2]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 189.

وبومنديل، ومولود عيتاوي، ونصر الدِّين، لِيُعْلِن أشبوبي انتصاره الكبير بعد عناء شديد وجهد مضني. قتِل عمّي علي السّكارجي وعبد السّلام بلكروش، وأقيمت الجنازة الرّسميّة المهيبة للزّعماء الخمسة الأبرار في بركوسة وأعلن الحداد لمدّة خمسة عشر يومًا حزنًا عليهم.

حُرّاث البحر هي خطاب سرديّ استشرافيّ لما ستؤول له دولة بركسة في السّنوات القادِمة، وهي رمز وكناية عن الجزائر المستقِّلة الّتي عرفت ويلات الحرب والاحتلال الفرنسي ولازالت تتصادم مع شعبها في حرب أهليّة سياسيّة واقتصادية وفكريّة. وهي إجهاض للثّورة، كأنّ الثّوار الحقيقيّين كانوا يحرثون بحرًا، ذلك أنّ الآخرين سرقوا ثورتهم المجيدة، وأعادوا إنتاج نظام استبدادي آخر أشدّ فتكًا من النِّظام السّابق الّذي سقط يومًا.

أستنتج في نهاية الفصل، أنّ مجمل هذه العناوين الرّوائيّة لخطابات **جيلالي خلّاص** الرّوائيّة هي بمثابة تحفيز رمزيّ ودال لثقافة القارئ، الّذي يبحث في أدّق التّفاصيل متحرّيا القيمة الثّقافيّة والسّيرورة السِّيميائيّة[1] لكلّ عنوان على حدة، الأمر الّذي مكّنني من اقتحام غمار المناقشة والتّحليل للعنوان الواحد بغية الوقوف عند سيرورة النّص الثّقافي **لخلّاص**.

[1]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة، مرجع سابق، ص 55.

الفصل الثّاني:

الوجهة الثّقافيّة للسّرد ومرجعياتها السّيميولوجيّة في مدوّنات روائيّة لجيلالي خلّاص

1. مفهوم المرجع والمرجعية في اللّغة والاصطلاح: « La Référence et Référentialité »

عرفت المصطلحات فيما بينها عنصرين هما التّشابك والتّعقيد، حيث أصبح على كلّ باحث اتِّباع وجهة معيّنة، تسهّل عليه القيمة المصطلحاتيّة لكلّ مفهوم بعينه. وهذا ما أنا بصدد الولوج إليه. فمُصطلحا (المرجع والمرجعية) صعبا التّحديد حسب آراء كلّ فريق، يوجد من يجمع بينهما ويجعلهما واحدًا، مثل بعض السيميائيّين **(تودوروف**[1]**وميشال أريفي)**[2]، والعكس مع **(غريماس)** وصاحبه **(كورتيس)**[3] اللّذين اهتمّا بالمرجع أكثر من المرجعية مفرّقين بينهما.

من وجهة نظري، لاحظت أنّ الفصل بينهما غير دقيق، لأنّهما يتكاملان، وسأحاول الوقوف عند بعض المفاهيم لفكّ مجمل الالتباسات المهمّة والمفيدة.

1. مفهوم المرجع والمرجعية في اللّغة والاصطلاح: «La Référence et La Référentialité »

ورد مصطلح المرجع في لسان العرب **لابن منظور** كالآتي:

" **رجَع يرجِع رجْعًا ورجوعًا ورُجْعَى ورُجْعَانا ومَرْجِعا ومَرْجِعة: اِنصَرف. وفي التنزيل: إنّ إلى ربّك الرُّجْعَى، أي الرجوع والمرجع، مصدر على فُعْلَى، وفيه إلى الله مَرْجِعُكم جميعا، أي رُجوعكم**"[4]. أفهم من كلام **ابن منظور** أنّ المرجع مفهوم مزدوج الدّلالة مخصوص بسياقات التّخاطب، متّصل الدّلالة بتحوّل المكان والزّمن، لأنّه السّياق الّذي

[1]– تزفيتان تودروف (Tzvetan Todorov): (1939–2017)، فيلسوف ومنظّر أدبي بلغاري–فرنسي، يكتب عن النظرية الأدبية ونظرية الثقافة، كما أنّه أستاذ جامعي، حاصل على عدة جوائز منها: الميدالية البروترية لويزار، وله 21 كتابا، أهمّها: كتبه النقدية والتاريخية: مقدمة الشاعرية، مدخل إلى الأدب العجائبي، غزو أمريكا.

[2]– ميشال أريفي (Michel Arrivé): (1936–2017)، كاتب وناقد ولساني فرنسي، لديه العديد من الكتب، منها: البحث عن فرديناند دي سوسير.

[3]– جوزيف كورتيس (Joseph Courtés): (1936)، أستاذ جامعي في علم الكلام واللغة، يعمل في جامعة (تولوز–فرنسا)، من كتبه:(La Sémiotique de langage): سيميائية اللغة.

[4]– ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، باب العين، فصل الرّاء، مادة رجَع، مج 8، ص114.

نعود إليه لفهم الكلام، وهذا ما يجعله متعلّقا بالمرجعية. كما يُعرّف المرجع أيضا معجميّا بأنّه " **فعل أو وسيلة للتّمرجع والتّموقع بالقياس إلى شيء آخر**"[1].

للمرجع في تداوله المعجميّ ثلاثة أنواع من الدّلالة أوّلها تجعل المرجع مكانا محدّدا لفعلين حركيين، الأوّل متعلّق بالرّحيل والذّهاب الممارس من قِبل الإنسان في واقعه المعيشيّ، والثّاني متّصل بالعودة والإياب داخل نفس هذا الواقع. أمّا الدّلالة الثّانية فتقدّمه كونه سلطة علوية تمارس على الكينونة الإنسانيّة فعل التّجدد الوجوديّ، لأنّ الذّات البشريّة تخضع لحتمية الرّجوع للآخرة والأبديّة، في حين الدّلالة الثّالثة تظهر المرجع جزءا من الجسد الإنسانيّ محدّدا في أعضاء مميّزة بامتداداتها الفلسفيّة والوظيفيّة[2].

ألاحظ أنّ المرجع لصيق الصّلة بالإنسان، لا ينأى عن ثنائيتي الذّهاب والإياب، العودة والرّحيل في ارتباطها بالوظيفة المكانية. كما أنّ للإنسان حتميّة تحيله لا إراديا إلى البناء الكونيّ الذي يتجاوزه إلى ماهية الجسد الحسية، وهذه تأصيلات لغويّة توضّح فحوى المرجع من الجذور. يقترن المرجع «Référence» في معجم «Robert» بعدّة دلالات، منها:

" **أ-<u>الدّلالة الإسناديّة</u>: يصير المرجع مندمجاً في علاقة إسنادية، فيشيّد بموجبها نظاما إحاليا، يمكن من تقريب المحال عليه، وتحديد صورته، لأنّ المرجع هنا فعل أو أداة للإحالة، والتّحديد بالنّظر إلى شيء ما.**

ب-<u>الدّلالة الرياضيّة</u>: المرجع يتحقق هندسيّا باعتباره معلما يتجلّى في نظام من المحاور والنّقط الّتي يتحدّد، قياسا إليها، موقع نقطة.

[1]- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، ط 3، الجزائر، 2015، ص374.

[2]- ينظر: عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، مرجع سابق، ص30.

ج-<u>الدّلالة التوجيهيّة</u>: يتحدّد المرجع باعتباره عملية إحالة أو إعادة القارئ إلى نص أو سلطة.

د-<u>الدّلالة التعيينيّة</u>: يتأسّس المرجعباعتباره شهادة أشخاص يمكن أن نعود إليهم لجمع معلومات حول شخص ما "[1].

يتبيّن أنّ كلتا الدّلالتين (التوجيهيّة والتعيينيّة) هما أساسا قيام المرجع، لأنّ سلطة القارئ (المستقبل) تتحقّق وتتّضح أكثر من خلالهما.

من المتعارف عليه أنّ المرجعيات تتعدّد وتختلف حسب العمل الرّوائي مثلما ذكرت آنفا، من ذلك المرجعية الفكريّة الّتي ربطها عابد الجابري بعصر التّدوين في الثّقافة العربيّة الّذي يُعدُّ " **الإطار المرجعي الذي يشدّ إليه وبخيوط من حدّد جميع فروع هذه الثّقافة، وينظِّم مختلف تموّجاتها اللّاحقة إلى يومنا هذا. ليس هذا وحسب بل إنّ عصر التّدوين هذا هو في ذات الوقت الإطار المرجعي الّذي يتحدّد به ما قبله (على مستوى الوعي العربي بطبيعة الحال) فصورة العصر الجاهلي وصورة صدر الإسلام والقسم الأعظم من العصر الأموي، إنّما نسجتها خيوط منبعثة من عصر التّدوين هي نفسها الخيوط التي نسجت صور ما بعد عصر التّدوين، وليس العقل العربي في واقع الأمر شيئا آخر غير هذه الخيوط "[2].**

يتّضح لي أنّ مكانة عصر التّدوين بالغة الأهمّية، على إثرها تحدّدت خيوط الثّقافة واكتمل الإطار المرجعيّ لمختلف العصور (الجاهلي، صدر الإسلام، الأموي) الّتي استندت عليه في ترسيخ أعمدتها ما يجعل عصر التّدوين هذا مرجعا فكريّا سديدا في الفكر العربي. يتحدّد مفهوم المرجع في اللّسانيات بوصفه " **ما تُحيل عليه السِّمة اللسانيّة**

[1]- عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، مرجع سابق، ص30-31.

[2]- محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 10، بيروت،2009، ص62.

«Le Signe Linguistique» كما يعني بصورة أدقّ، العنصر الخارجي لشيء ينتمي إليه، فيكون غاية للرجوع إليه «Référé»"[1].

كما أنّه السيرورة التي تُحيل عبرها علامة لسانيّة على شيء دال في الواقع، ويمثِّل مرجعاً لها، هذا المرجع هو إمّا شيء (هذا الكتاب)، أو كائن أو مفهوم أو مجموعة من الأشياءأو المفاهيم، ونميّز بين المرجع الوهمي أو اللّفظي (في هذه الحالة لا تكون العلامة اللِّسانيّة مندرجة ومُحيّنة في سياق ما) والمرجع الواقعي"[2]. أفهم من هذا التعريف بلاغة التّواصل النّاجمة عن قدرة الإنتاج المستمرة المتحكِّمة في العلامة اللِّسانيّة، وكذلك المفارقة بين المرجع الوهمي (الخيالي) واللّفظي (الواقعي).

المرجع إذن حقيقة ضرورية تستدعيها العلامة اللِّسانيّة في ثنائيتين أساسيتين هما: المرجع والتّواصل اللّغوي، كما نتمثّله لسانيًّا على أنّه " **دلالة شيء أو تمظهر للعالم المشهود يُحيل عليه شكل لساني من خلال علاقة المرجعية أو الإحالة"[3]**. وعليه ألاحظ خلطًا في المصطلحات بين المرجع والمرجعية والإحالة حيث تمثِّل هذه الأخيرة جانبا من اهتمامات اللّسانيات، أمّا المرجع لا تهتمّ به اللّسانيات، فمصطلح المرجعية مرادف لمصطلح الإحالة أي إعادة المعاني إلى موضوعاتها.

قد استعمل مصطلح المرجعية معجميّا في اللّغة الفرنسيّة سنة 1820م، أمّا لسانيّا فكان سنة 1960م، يؤدِّي كلّ من المرجع والمرجعية معنى واحدا متمثِّلا في الكون الواقعي والحقيقي المشتمل على الكاتب الّذي يعمل على إعادة صياغة النّص الأدبي بلغة هادفة معبِّرة عنه وراجعة إليه في أبسط تمثّلاتها.

---

[1]– عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص374.

[2]– عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النّص الروائي، مرجع سابق، ص33–34.

[3]– سلاف بعزيز، "التأصيل النظري لمصطلح "المرجعية" في التّراث العربي والدراسات الغربية الحديثة"، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ع 07، جامعة محمد لخضر، الوادي،2015، ص126.

من خلال ما سبق ذكره، ينطلق **رومان ياكبسون** من المرجع بِعَدِّه سياقا تواصليّا أساسه العملية التّخاطبيّة (التّواصليّة) القائمة بين المرسل والمرسل إليه. " **ترتكز المرسلة على المخزون اللّغوي الّذي يختار منه المرسل ما يحتاج إليه للتّعبير، ثمّ ينظّمه في مقولة يبثّهما إلى المرسل إليه، ولكنّها لا يمكن أن تفهم أو تنفّذ إلاّ ضمن سياق نردّها إليه، وهو ما نسمّيه المرجع، ويمكن فهمه من قبل المتلقّي، ثمّ تأخذ المرسلة نظاما مشتركا بين باثٍ وفاكّ للرّموز**"[1].

العلاقة بين المرسل والمرسل إليه عميقة، لأنّها تتضمّن مخزونا مشحونا يفكّ رموزه المتلقّي المنفتح على سياقات مختلفة، يقصد التّعبير من خلالها عن مكنونات النّفس الإنسانيّة.

لقد بحث النّقاد والفلاسفة القدامى في العوالم المتخيّلة بمعنى مقارنة الواقع بعوالمه المرجعية هذا ما أكد عليه " **أفلاطون بِنسق المحاكاة إلى تطوّر عالم مثالي وآخر طبيعي صورة عن المثال، أو لِنَقُل يرجع إلى المثال**"[2]، حيث يرى أنّ " **الواقع الطبيعي ماهو إلاّ ظلّ وانعكاس للواقع المثالي بمعنى العالم المثالي يشكّل مرجعا للعالم الطبيعي**"[3]. في كتابه الجمهورية له إشارة إلى العالم ومراجعه الكبرى: "**الحقائق الثّابتة (عالم المثل) والحقائق الطبيعيّة (عالم الحواس) والحقائق الفنّية (عالم الفنّ)** "[4]. وفي المقابل، أجد أرسطو المتأثِّر بأستاذه أفلاطون في فكرته هذه، لكنّه يُقرّ بحقيقة وجود عالم طبيعي قائم بذاته.

---

[1]– فاطمة الطبال بركة، النّظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسة ونصوص)، المؤسسة الجامعية للدِّراسات والنّشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1993، ص65.

[2]– اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبوزيد، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2011، ص27.

[3]– المرجع نفسه، ص27.

[4]– المرجع نفسه، ص27.

مثلما اعتدنا وجود مؤيّدين، اقترن الأمر كذلك بوجود معارضين أيضا، وهذا هو حال العرب وآرائهم الرّافضة لأفكار أرسطو، حيث يقول الفارابي: " **من الأوائل الّتي ينبغي لمن شرع في المنطق أنّ يعرِفها أنّ يعلم أنّ هاهنا: -محسوسات وبالجملة موجودات خارج النّفس-ثمّ معقولات ومتصوّرات ومتخيّلات في النّفس-ثمّ هناك ألفاظا-ثمّ أخيرا خطوطا مكتوبة مرسومة**"[1]. أفهم أنّ لهذه النّفس صورتين؛ الأولى خارجة عنها المتمثِّلة في المحسوسات، والثّانية متضمّنة فيها، يجود بها المتصوّر والمتخيّل في عمقه، بارزة في ألفاظ عابرة ورسوم (كتابة) مجسّدة.

فقد تمكَّن عبد القاهر الجرجاني من ملامسة "**مفهوم المرجع، بوعي معرفي بادٍ، وذلك حين ألحّ كثيرا في كتاباته على مسألة المعنى الخارجي للسِّمة، ومن العجب أنّه اصطنع مصطلح المرجع في عبارة، ويرجع فيها إليه**"[2].

يهتمّ تودوروف Todorov بالمحسوسات، وذلك من خلال التّساؤل الّذي طرحه، وهو" **كيف يؤدِّي بنا نصّ ما إلى بناء عالم متخيّل، ومن خلال تمييزه بين الجمل المرجعية تستدعي حدثا، على عكس غير المرجعية، وبإدخاله ثنائيتي الحسي واللاّحسي الخاص والعام، يستنتج أنّ الجمل المرجعية تؤدِّي إلى بناءات مختلفة بحسب عموميتها ودرجة حسِّيتها** "[3]. فهذه الجمل المرجعية تستدعي حدثا حسّيا مرتبطا بالواقع المحسوس، يعود إليه الكاتب في بناء نصّه.

هناك من يربط المرجع بالدّلالة لأنّه دال على العالم الواقعي، وهناك من يربطها بالقارئ، مثل: تودوروف وياوس. فقد تحدّث تودوروف عن " **القراءة السّيميائيّة الّتي لا**

---

[1]- سلاف بعزيز، "التّأصيل النظري لمصطلح "المرجعية" في التّراث العربي والدراسات الغربية الحديثة"، مرجع سابق، ص28.

[2]- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص380.

[3]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب، 2001، ص43-44.

تكتفي بسرد الحالة المرجعية إلى الأشياء التي يشخِّصها النّص بل إلى تأويل العلامة ثقافيّا"[1]. وهذا هو لبّ الدِّراسات السِّيميائيّة التي تفحص العلامة وتشخِّصها وتُؤوِّلها ثقافيّا، وهذه الحقيقة المتوصّل إليها مكّنت (ياوس) من ربط فهم مرجعيات النص بالقارئ غير العادي–المتفحّص والمدقِّق في التّفاصيل المنسيّة–، الّذي له معرفة تاريخيّة مسبّقة، حيث لا يستقيم أفق النّص عند القارئ إلاّ بإعادة بناء الموضوع الجمالي، ومن هذا المنطلق يكون للقراءة استراتيجية متكاملة يستند إليها القارئ في مؤانسته للنّص[2]. لأفق التّوقع لدى القارئ حضورا قويّا، على إثره تتحدّد حيثيات البناء الثّقافيّ لإعادة البناء والتّحديد والتّهيئة لهذا الموضوع الجمالي مثلما أشار ياوس. وهذا ما يؤدّي إلى الدّور الكبير الذي يُلقيه القارئ في فهم النّص وتأويله حسب ربطه بسياقاته المرجعية الخارجية.

بالإضافة إلى جهود فان ديك في ربطه مفهوم المرجع بالسِّياق الإجتماعي، " **حينما نظر للنّص على أنّه ظاهرة ثقافيّة، ركّز في هذا المقام على السِّياق الإجتماعي لأهمّيته، من السِّياقات الّتي ينبغي مساءلتها لمعرفة الكيفية الّتي ينشأ النّص ويمارس تأثيره بها في السِّياق الاجتماعي، ذلك أنّ الأفعال الكلامية، والنّص فعل كلامي هي أفعال اجتماعية، فهي تنتج من سياق تفاعلي اتصالي"**[3].

النّص وليد المجتمع وفق أسس ثقافيّة ساهمت في بلورته ونشأته، لأنّ هذا التّأثير المجتمعي يلزمه سياق معيّن يحدِّد فعله الكلامي، كما يذهب غولدمان إلى ضرورة وجود بعد اجتماعي في العمل الأدبي وإلاّ لا يعدّ أدبا، فعلى الكاتب أن يعرف من وقائع مجتمعه، فالمؤلّف يعود لمجتمعه بهدف كتابة نصّ متكامل الأوصاف، فلا بداية من

[1]– اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتّأويل عند نصر حامد أبوزيد، مرجع سابق، ص27.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص27.

[3]– المرجع نفسه، ص31.

العدم، وهنا تتحقّق علاقة اِتّصال وتفاعل ضمني بين النّص وثقافة المجتمع في رسم الصّورة الفعليّة له.

يعتبر براون ويول أنّ " **المعرفة التي نملكها كمستعملين للّغة تتعلّق بالتّفاعل الاجتماعي بواسطة اللّغة، إلاّ جزءًا من معرفتنا الاجتماعيّة والثّقافيّة، إنّ هذه المعرفة العامّة للعالم لا تدعم فقط تأويلنا للخطاب، وإنّما تدعم أيضا تأويلنا لكلّ مظاهر تجربتنا**"[1]، حيث تسهم هذه المعرفة في إبراز الظّروف الثّقافيّة والاجتماعية للعمل الأدبيّ بصفتها معرفة خلفيّة ورؤية للعالم يستند عليها القارئ في تأويلاته للخطاب. أمّا تودروف ينطلق من السّياقات الخارجية التي تعدّ طرفا من التّواصل اللِّساني، حيث يجد " **من الواجب على المتكلّمين أن يكونوا قادرين على تعيين الأشياء والأمور التي تكونها تلك الحقيقة، وهي الوظيفة المرجعية التي للّغة، فالشيء أو جملة الأشياء ممّا تشير إليه عبارة ما تكون مرجعها** "[2]، ممّا يعني أنّ كلّ عبارة تشير إلى شيء ما فهو مرجع لها. يوضّح صلاح الدين بوجاه المرجع، بقوله: "**ونعني بالمرجع العالم الواقعي الذي يبدو أنّ الرّواية تُحاكيه**"[3]. فالرّواية ليست صورة مطابقة للواقع، بل هي " **بناء خاص وواقع آخر، واقع مركّب من الواقع الأصلي المرجعي مضافا إليه الفنّ، وبهذا تقتضي دراسة الفنّ الروائيّ الاهتمام بعلاقة هذا الفنّ مع الواقع من جهة والإضافات الفنّية التّخييليّة أيضا**"[4].

يعدّ الواقع حقيقة يُسقط عليها الرّوائي المبدع لعبته السّردية الفنية وقالبه الحكائيّ التّخييليّ. لكلّ نصّ خلفية وذاكرة تتّكئ عليها، لذا تعمل القراءة على تحريض هذه الذّاكرة

---

[1]– اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتّأويل عند نصر حامد أبو زيد، مرجع سابق، ص144.

[2]– المرجع نفسه، ص29.

[3]– مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص33.

[4]– المرجع نفسه، ص57–58.

وتسخيرها في فهم النّص وتأويله، وعليه يغدو المرجع هوية لهذا النّص الّذي يؤدِّي بدوره دورا أساسيّا في عملية القراءة. كما أجد ميشال أريفي يهتمّ بمصطلح المرجع من خلال إشارته لخصوصية النّص، الّتي تظهر لنا أدبيّته، ومن بين هذه **الكيفيات " غياب المرجع من خلال دراسة قضية المرجع في الأدب، ينتهي إلى أنّ للنّص مرجعا، وفي الوقت نفسه ليس له مرجع، لأنّ له كما يرى ظلاّ للمرجع"**[1]. فمرجعية الأدب تكمن في النّص في حدّ ذاته الذي يبيّن لنا نوع المرجعية المتسلّح بها داخله والفارضة نفسها لحظة الكتابة على مبدعها.

إنّ الوصول لمعنى الدّلالة وجب استعراض مفاهيم أخرى " **(كلفظ المعنى) و(الدّلالة) وهكذا نميز تمييزا واضحا المعنى عن الوظيفة المرجعية (أو المرجع) أو المشار إليه). فقد يتولّد المشار إليه لا بين الدّال والمدلول بل بين الدّلالة وما تشير إليه أي الشّيء المعيّن في الخارج كما في أبسط الحالة المتصوّرة(...) فعلاقة المرجع تخصّ من ناحية أولى الدّلالات المتحصّلة المعنى، لا الدّلالات النّوعيّة (الوهميّة) "**[2]. وهذا ما يبيّن أنّ المرجع هو أساس التّعالق بين الدّال والمدلول من جهة، وكذلك حصيلة المعاني المتحصّل عليها من الدّلالات.

ترى آن ريبول في إطار حديثها عن تأويل الخطاب " **أنّ المرجعية تتجاوز الإحالات اللّغويّة في الخطاب إلى الأشياء في العالم «Des objets dans le monde»،**

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص23.

[2]– تودوروف وآخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، ط 2، بيروت، 2000، ص26–27.

وعليه تُعرّف المرجعية بأنّها فعل الاستشارة بواسطة تعبير إحالي لشيء معيّن في العالم"[1].

المرجعية حدث مقصدي يُلزِم العلاقة بين الكلمات وتموقعها الخارجي، حيث يقول **عمر بلخير:" أنّ الرّجوع إلى المعاجم المتخصِّصة يظهر لنا إجماعا على تحديد المرجعية بأنّها تلك الوظيفة التي تسمح للأشكال اللّغويّة أن تحيل على عناصر من العالم، والتّخاطب البشري أساسا يقوم على هذه العلاقة "[2].**

من جانب آخر، ترى الباحثة ذهبية حمّو الحاج أنّ المرجعية هي " **القاعدة الأساس لكلّ اتصال وتواصل، فهي الّتي تحدِّد العلاقة بين الملفوظ والموضوع الّذي تحيل إليه، وتدلّ على سيرورة العلاقة بين الملفوظ والمرجع، أي مجموع الآليات الّتي تصل بعض الوحدات اللّغويّة ببعض الوحدات من الحقيقة غير اللّغويّة"[3].** معناه أنّ المرجعية بمفهومها الدّقيق هي خاصِّية لغويّة لجملة من الوحدات غير اللّغويّة، تقتضي تواصلا علائقيّا قائما على الملفوظ والمرجع نفسه. للمرجعية علاقة وطيدة بما يسمّى الوظيفة المرجعية الّتي تحدّث عنها رومان جاكبسون:" **وهي أساس كلّ تواصل، وهي تحدّد العلاقات بين المرسلة أوالغرض الّذي ترجع إليه، وهي أكثر وظائف اللّغة أهمّية في عملية التّواصل ذاتها، فهذه الوظيفة المسمّاة (تعينيّة) أو تعريفيّة أو مرجعية هي العمل الرّئيسيّ للعديد من المرسلات، في حين لا تلعب الوظائف الأخرى في مرسلات كهذه، سوى دور ثانوي"[4].**

---

[1]– سلاف بعزيز، " التّأصيل النّظري لمصطلح "المرجعية"، في التّراث العربي والدراسات الغربية الحديثة"، مرجع سابق، ص124.

[2]– المرجع نفسه، ص125.

[3]– سلاف بعزيز،" التّأصيل النّظري لمصطلح "المرجعية"، في التّراث العربي والدراسات الغربية الحديثة"، مرجع سابق، ص125.

[4]– فاطمة الطّبال بركة، النّظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسة ونصوص)، مرجع سابق، ص67.

تأخذ الوظيفة المرجعية بعدا تواصليّا أعمق من المتعارف عليه، لأنّها تحدّد الموضع الأساسي لكلّ غرض في علاقته المتباينة بالمرسلة الّتي تميّز طريقة تعبير هذا عن ذاك، لِما تحمله من مخزون بين مرسل ومرسل إليه.

2. ثقافة السّرد ومرجعياتها السّيميولوجيّة في خطاب جيلالي خلّاص:

استطاع المتن السّرديّ الجزائريّ في مدوّناته الجديدة أنّ يقدِّم أدواته الفنّية والثّقافيّة والفكريّة الملفتة للانتباه نقديًّا، بفضل الممارسة الإبداعيّة الّتي صار الرّوائي الجزائري يتوخّاها في فضاءاته السّرديّة المفتوحة على المخزونات الثّقافيّة الرّمزيّة الّتي تحيل المتلقي إلى ضرورة البحث والتّقصي لِجملة المرجعيات الّتي يتأسَّس على أساسها الخطاب في نبراته ووحداته وعناصره البنيوية ومفرداته السِّيميائيّة ووجهة نظره السّوسيولوجيّة.

في هذا السِّياق الكاريزماتي السِّيميائيّ الثّقافيّ، ينسج **جيلالي خلّاص** رواياته: "**رائحة الكلب، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور، بحر بلا نوارس، قرّة العين، زمن الغربان، ليل القتلة، حرّاث البحر**"، بشكل تبدو فيه محاور النّص أشبه بفسيفسائيات دلاليّة وثيقة الصِّلة بالماضي والحاضر، بكلِّ ما لهذين الزّمنين من تبئيرٍ سرديّ، مثير للجدل بمادّته التّاريخيّة والسِّياسيّة الّتي طغَت بشكل لافتٍ في زوايا الخطابات، وهو ما عزّز مرجعية التّوثيق لدى الرّوائيّ، وأكّد فكرة التّسجيل السّرديّ لوقائع الماضي الممتد من الثّورة إلى العشريّة السّوداء، و ما ترتّب عنها من مفارقات اجتماعيّة وظّفها السّارد قصد كشف حقيقة الوعي الّذي يؤمن به **جيلالي خلّاص** ويؤرّخ له جماليًّا بكفاءة سرديّة واضحة المعالم.

إنّ للرّوايات المذكورة أعلاه طابعًا سيميائيًّا ثقافيًّا نستشِّف تفاصيله من المرجعيات المطروحة في تعابير الرّوائيّ **جيلالي خلّاص**، والّتي أخذت تتبلور وتختص أكثر بتنوّع

الأحداث ووفرتها. فكلّ عمل روائيّ لديه مميّزاته وخصائصه الّتي أسعى تحليلها وبيان القيمة السّرديّة لمكوّناتها ومرجعياتها خاصة.

1.2. ثراء المرجعيات السّرديّة في رواية بحر بلا نوارس وسيمائيتها الثّقافيّة:

تشكّل الرّواية حضارة بأكملها، ساعدت في صقلها وبنائها ونهوضها جملة من العوامل التّاريخيّة والسّياسيّة والاجتماعية، وهذا الأمر الّذي دفع بالرّوائيّ الجزائريّ المتفاعل مع محيطه من خلال نبش الماضي وإعادة ترميم أنسجة الذّاكرة بما تحمله من شحنات التّاريخ والتّراث العربي الجزائريّ بالدّرجة الأولى.

في هذا السِّياق يتّفق المتتبعون للنّص الرِّوائي في الجزائر على أنّ" **العامل المنشّط الّذي دفع بالرّواية العربيّة الجزائريّة إلى النّضج الفنّي وأكسبها خصوصيتها هو تلك التّحولات السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة وكذا الثّقافيّة التي شهدها المجتمع، وقد كانت استجابة النّص الرّوائيّ الجزائريّ على وجه الخصوص لتلك التّحولات القاعديّة مشروطة بالمثيرات الثّوريّة والوطنيّة"**[1].

لعلّ هذا التّنوع في خلق الحدث الرّوائيّ، هو ما ألزم الكاتب الجزائريّ المبدع بالتّأثّر والتّأثير في الآخر، المتمثّل في القارئ المستكشف لبواطن السّرد الملغّمة في شكلٍ إيحائيٍّ جميلٍ. وكلّ هذه المراوغات الوظيفيّة والفنّية، استدعت من الرّوائيّ تأثّره بمرجعيات سرديّة معيّنة، كان لها السبق في تمكينه من البقاء ومن ثم التّحول نحو بناءٍ روائيٍّ متكاملٍ.

لقد كان لهذه المرجعيات الثّقافيّة الخاصّة الّتي أدرجها عبدالله إبراهيم ضمن ما سمّاه الأعراف والسّلالات والتّاريخ والقيم التّقليديّة والمرأة والهوية والآخر[2] الدّور الفاعل

---

[1]– حسان راشدي، ظاهرة الرّواية الجديدة في الجزائر مساءلات الواقع والكتابة، مجلّة التّواصل في العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة باجي مختار عنابة، مج 12، ع 2، 2006، ص 31–32.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، مج 5، مرجع سابق، ص 165.

في تمكين الرّوائيّ الجزائريّ من ولوج غِمار الرّواية من أبوابها الجماليّة المتبلورة دلاليًّا من مختلف الظّواهر التّاريخيّة والسِّياسيّة والاقتصاديّة، وهو ما أثار انتباهي في نصوص جيلالي خلاّص الرِّوائيّة، و روايته **بحر بلا نوارس** بوجه خاص، والّتي أراها تقنيًّا تندرج ضِمن سياق السِّيرة الذّاتيّة، لأسباب موضوعية كثيرة ستتّضح من خلال تتبّعي لعناصرها ومكوِّناتها البنيوية، الّتي تضافرت فيها جملة من الأحداث التّاريخيّة التّي عرفتها الجزائر بطريقة متساوقة، تجلّت في اعتماد الرّوائيّ على تقنية جديدة في كتابته لهذه الرّواية، حيث " **جعل ذات الكاتب بطلة الرّواية والشّاهدة على أحداثها، حتّى تخيّل إلينا أنّنا نقرأ سيرة ذاتية لأنّ شخصية السّارد/ البطل هي نفسها شخصية الرّوائيّ**"[1]. وهو جانب مهمّ يستحق أن أتعقبه لاكتشاف طبيعة المرجعيات السّرديّة الحكائيّة الّتي تساهم في صياغة الخِطاب من حيث بناء هويته وانتمائه نسقيًّا إلى ما اصطلح عليه: الرّواية الجزائريّة التّسعينيّة .

تدور جلّ أحداث رواية **بحر بلا نوارس** حول طفولة الرِّوائيّ **جيلالي خلاّص** ملخّصة في الرّاعي الصّغير الّذي جعله يستنطق هذه الذّاكرة، ويدفع بها للتّفجّر سرديًّا، مشكّلة بنية رمزية حاملة لأنساق ثقافيّة وجماليّة فنّية حداثية. أعاد **جيلالي خلاّص** صياغتها مستغلا ما يملكه من قدرة على السّرد والحبك والإثارة، إلى درجة جعلت الخطاب كلّه يتحوّل من مادة سير ذاتية إلى مادّة ثقافيّة سيميائيّة قابلة للتّأمل والتّفكيك بما حملته من زخمٍ واقعيٍّ مثيرٍ للجدل نتيجة منطقه السّردي. وحتّى أتبيّن الآليات المرجعية الّتي تلاقحت سيميائيًّا في خطاب **بحر بلا نوارس** فإنّني سأتوقّف عند هذه المرجعيات الّتي استقى منها مكوِّناته السّرديّة.

[1]– مليكة ضاوي، تجليات الأزمة في الرّواية الجزائريّة (1995–2005) دراسة موضوعاتيّة فنية، أطروحة دكتوراه، إشراف: نزيهة زاغز، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة باتنة، 2015، ص 269.

1.1.2 المرجعية التّاريخيّة لسرديات جيلالي خلّاص:

تتضمّن المرجعيّة التّاريخيّة إرثًا أصيلًا، يُودِعه الزّمن في جعبة الرّوائيّ كي يتسلّح به، ويُحرّر رواية تاريخيّة في المستوى المطلوب، مجسِّدًا عددًا وافرًا من الأحداث التّاريخيّة، لأنّها رواية فنّية أصيلة تقف عند مادّة التّاريخ، مراعية التّصوير الفنّي وصورة الواقع كما يقرّها الفنّان المبدع الّذي يُحيي التّراث وفق التّخييل واللّغة المُكتنزة بحسن الاستغلال الواعي لهذا التّاريخ، الذّي يعدّ الصّديق المخلص للرّواية الّتي تمثّله أكثر من أيّ شيء آخر، حيث يوجد من يفضّل قراءة رواية تاريخيّة دون الكتاب التّاريخيّ الّذي ينقل الأحداث كما هي بصورة جامدة، لا مشاعر تحييها مثل الرّواية.

حسب النّاقدة حنينة طبيش فإنّ الرّواية التّاريخيّة تمثِّل نوعًا من الإبداع، كما تمثِّل بعثًا ورصدًا للماضي بحلّة جديدة، إذ لا " **يمكن تحقيق هويتنا الحضاريّة، وتأكيد أصالتنا الإبداعيّة الحقيقيّة، والحفاظ على كينونتها الجوهرية الواعية، وتأسيس حداثتنا الجماليّة، إلاّ إذا أكثرنا من كتابة الرّوايات ذات التّخييل التّاريخيّ، نظرًا لجماليتها السِّحريّة الزّائفة وانفتاحها على تراث أسلافنا**"[1]. ذلك أنّ التّراث هو الماضي الثّقافيّ الذّي تنهض به الأمّة، لأنّه المساهم الأقوى في بعث جذورها وإرسائها بهذه الحُلّة، كما أنّه تاريخ طواه الزّمن.

تعمل الرّواية التّاريخيّة على إثارة الحاضر واستفزازه، لأنّها معطى ثقافيًّا يرسم الوحدة الحكائيّة وفق خيالٍ تنسيقيٍّ، حيث " **بإمكان الرّواية أنّ تستقبل موّادًا تاريخيّةلتشييد**

[1]– حنينة طبيش، المرجعيات الثّقافيّة في روايات واسيني الأعرج، مجلّة كلية الآداب واللّغات، جامعة عباس لغرور خنشلة، ع 2، 2016، ص 167.

كيان سرديّ دال فنيّا، ويكون بإمكان التّاريخ أنّ يستفيد ما يحتاجه من موّاد روائيّة لتشييد كيان سرديّ دال تاريخيًّا"[1].

يمكن القول أنّ التّاريخ وسيلة دسمة للرّوائيّ الّذي يعدّ " **التّراث محيطًا ثقافيًّا واجتماعيًّا يحتضن الإنسان، وهذا الإنسان هو الهمّ الأكبر للرّواية في جميع مراحل إيداعها وتلقّيها، فهو مبدعها، ومادّتها، ومتلقّيها"[2]**، وهو الّذي يعيش الويلات، لذا يسعى الرّوائيّ إلى التّكلّم عن المسكوت عنه وإثارته الجدل في الأوساط السّياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة، عبر اعتماد تقنيات استدعاء التّاريخ، من خلال التّركيز على شخصيات واقعيّة، تعبّر عنه بلسان مطلق. وهو ما نلاحظه على مستوى الإبداع الرّوائيّ والمبني بطريقة فنّية يستعيد وفقها التّاريخ بأبعاده الواقعيّة والمتخيّلة تتحوّل فيه أحداث الرّواية كلّها لتدور حول شخصية الرّاوي أو البطل.

لكنّ هذا الاحتواء، لا يجعل الرّواية تاريخا تامّا، ولا يجعل التّاريخ رواية فنيّة خالصة، بقدر ما يكمّلان بعضهما. ذلك أن الرّواية التّاريخيّة لا تهتمّ بالأرقام والتّواريخ والشّيفرات، بل تعنيها الظّروف الثّقافيّة والطّبيعيّة المشكّلة لها في ظلّ نماء الأمّة، وهو ما يحدو بجورج لوكاتش إلى القول: " **رواية تاريخيّة حقيقيّة، أي رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السّابق للذّات"[3].**

إنّ القارئ للرّواية يقف عند نسق فعليّ، يتكوّن من المرجعيات الثّقافيّة الّتي تتفاعل معها أنساق ثقافيّة قصد بناء متخيّل سرديّ إيجابي. يهتمّ بتقديم قيم التّاريخ محاولًا

---

[1]– عبد السّلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السّلطان)، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط 1، بيروت، 2010، ص 102.

[2]– حسن علي المخلف، التّراث والسّرد، وزارة الثّقافة والفنون والتّراث، ط1، قطر، 2010، ص 215.

[3]– جورج لوكاتش، الرواية التّاريخيّة، تر: صالح جواد الكاظم، وزارة الثّقافة والإعلام، ط 2، العراق، 1986، ص 89.

تشريحها وفهمها، وتبرز مهمة الرّوائيّ السِّيميولوجيّة في تحريك هذه القيم ضمن عمل فنيّ يعيش بين النّاس ويتفاعلون معه[1]. وهو ما تؤسِّس له رواية **جيلالي خلّاص** بشكل عميق في مجموع دلالاتها .

إنّ الرّوائيّين الجزائريين أمثال: أحلام مستغانمي، جيلالي خلّاص، واسيني الأعرج، حسب بعض الدّارسين يهدفون تبعا إلى ما سبق ذكره إلى " **مراجعة التّاريخ الرّسمي الجاهز والاهتمام بالمهمّشين والمغيّبين**"[2]. وهو ايحاء واضح تجود به رواية **بحر بلا نوارس** الّتي يجتهد فيها الرّوائي، انطلاقا من مرجعية تاريخيّة أنّ يبلور كيانًا ساردًا عارفًا بكليّة عالمه الحكائيّ، محاولا " **تحقيق إشباع سرديّ مقنع بالنّسبة للقارئ**"[3]، مختزلا فترة الاحتلال الفرنسيّ بكلّ بصماتها الوسخة.

2.1.2 تمظهر المرجعية التّاريخيّة في رواية "بحر بلا نوارس" سيميائيًّا وثقافيًّا:

سعى الرّوائيّ **جيلالي خلّاص** إلى كتابة رواية متناسقة بنيويًّا، واضحة وظيفيًّا، دالة سيميائيًّا في سردها، متّخذًا من ذلك مبرّرًا تاريخيًّا لإحياء المحنة التّسعينيّة في الجزائر والّتي لامست قلبه الأدبي المجروح الّذي ازداد فيه اضطهاد المثقّفين الجزائريّين بشاعة، وصل فيه الأمر " **إلى الاغتيال بطرق شنيعة**"[4]. وهذه وجهة نظر ثقافيّة بالتّأكيد، تنمّ عن ماضٍ تليد، تشهد به رواية **بحر بلا نوارس**، صوّر فيه غطرسة الفرنسيّين الّتي استعادها متألما وهو في قوله يصرخ بكلّ قواه وهو يرى الرّشاشات التِّسعينيّة في الشّوارع تلعلع[5].

---

[1]– ينظر: نورة بعيو، أشكال وتقنيات توظيف المادّة التّاريخيّة في الرواية العربيّة المعاصرة، مجلّة الخطاب، ع 9، الجزائر، 2011، ص 42.

[2]– المرجع نفسه، ص 42.

[3]– عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 84.

[4]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي (1954–1962)، دار البصائر، طبعة خاصة، مج 10، الجزائر، 2000، ص 146.

[5]– يراجع: جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 10.

مستذكرا بذلك... أيّام طفولته[1]. وقد تحوّلت الذِّكرى الى واقع راهن بائس وحالة رعب تمارس عليه مجدّدا: " **استيقظ على نغمتها من جديد أو يخيّل إليّ أنّني في يقظة... المتاهة من جديد والذّاكرة تعود إلى أجواء الرّعب**"[2].

هذا المشهد السّردي في سيميائيته المعتمد على آلية التّذكر يستجلي الحقائق الّتي عادت مع الزّمن رغم تعاقب الأحداث[3] في فلاشات سرديّة مؤلمة: " **سمع الرّاعي أمّه تقول لزوجة عمّه جنود فروخة... ملقطين (لقطاء) لا دين ولا ملّة... يا ويل اللّي طاح بين يديهم**"[4]. وهو تأكيد على أنّ " **بطش عساكر فرنسا لا حدود له**"[5]، لذلك لا يتردّد الرّوائي في الإبلاغ عن القمع واستعمال وسائل التّعذيب الّتي كانت فرنسا تلجأ إليها للحصول على الأخبار[6]. يسوق كلّ ذلك سرديًّا، مستندًا إلى الأدوات التِّقنية الجديدة في بناء الرِّواية الجديدة دون المغالاة في التّجريب، حتّى أنّني أحيانا ألمس حركية السّرد عند فيكتور هيجو تحضر بقوة في لغته السّرديّة.

تمثِّل صورة الرّاعي الصّغير عند **جيلالي خلاص** بؤرة سيميائية قوية في الرّواية، تعيد إلى الأذهان الجرح الدّامي الدّفين الّذي لم يندمل بعد، يذكره في أكثر من موضع:

" **إخوتي العشرة الّذين ماتوا أيّام القهر الاستعماري.. وقتل ذلك المظليّ القذر النّظرات كلبنا طيو**"[7].

---

[1]– يراجع: جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 36.

[2]– المصدر نفسه، ص 103.

[3]– سليمة خليل، الحداثة السردية في الرواية الجزائرية (نقد المرجعيات في رواية الأزمة)، اطروحة دكتوراه، إشراف: نصر الدين بن غيسة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بسكرة، 2016–2017، ص 134.

[4]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 42.

[5]– المصدر نفسه، 85.

[6]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافيّ (1954–1962)، مرجع سابق، ص 151.

[7]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 7–10.

ما جعل نداء أوّل نوفمبر[1] يتحوّل إلى تمرّد قوي صارخ وصادق .. تترصّد: " **السّيارة المجنزرة، تصعد الرّابية، تلتحق بالجنود المحاصرين للدّيار، ثمّ تتوقّف وتوجّه مدفعها باتّجاه الدّيار... دويّ صوت المدفع مغطِّيا طلقات الرّصاص المنبعثة من رشاشات الجنود الفرنسيّين**"[2]. وهذا التّمشيط الغدّار، الّذي أصبح يقتل الأبرياء دفعة واحدة، لأنّه يرى فيهم تهديدا جليّا ومعلنا، حيث لم ينس الرّاعي الصّغير مقتل عمّه موح في تلك اللّيلة الشّتويّة المرعدة الممطرة. ولم ينس أيضا الهجومات المتنوّعة على أتراب السّيلغانيّين الّذين أشار لهم الرّوائيّ في قوله:" **جنود السّيلغان من أصحاب البشرة السّوداء المائلة للزّرقة والعيون الجاحظة المنعدمة الرّموش .. مرعبة نظراتهم، مخيف منظرهم. أحدهم يركل باب بيتهم الخشبيّ فتقسم ألواحه إلى نصفين... والآخر يدفع أمّه بأخمص بندقيته ثمّ يبصق باتّجاهها**"[3]. لقد كان لهؤلاء أيضا نصيبهم من النّهب والتّخريب والسّرقة، أو هكذا يصوّرهم الرّوائيّ بعد صراع دام لسنين انتهى إلى هذا اليوم الّذي اعترفت فيه فرنسا وبصفة رسميّة باستقلال الجزائر[4].

يؤكّد **جيلالي خلاّص** ساعة اقتراب النّصر والخلاص وتعميم **الفرحة** " **يتناهى إلى مسامعي نغم نشيد ينبعث من مذياع الجيران**"[5]. لكنّ للأسف –يقول السّارد–هذه الفرحة لم تعمّر مطوّلا، حتّى نشبت الحرب الأهليّة مجدّدا وعاد للجزائر رعب من نوع آخر[6] كاد يودي بالبلد إلى أن تشرف على الهلاك، أنّه منذ الحصول على الاستقلال، دخل الوطن

---

[1]– ينظر: عمّار عمّورة، موجز في تاريخ الجزائر، ط1، دار ريحانة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2002، ص 191–192.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 84.

[3]– المصدر نفسه، ص 42.

[4]– ينظر: عمّار عمّورة، موجز في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص 209.

[5]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 102.

[6]– المصدر نفسه، ص 103.

في منعرج حتّى " **أصبح ضحيّة الدّسائس والمواجهات بين التّيارات والطّغم**"[1]. أفقده صوابه ولم يشهد لذلك تطوّرا ممّا أدّى إلى الدّخول في انقلاب مرّ بسلام[2].

يختصر الرّوائي عبر تقنيات السّرد فترات زمنيّة، يلخص الأحداث ويجترّها بشكل آلي متعمدًا اعتماد لغة التّقرير الوظيفيّة، مبرزا وهكذا سرعان ما ترك بومدين الرّجل الكتوم والصّلب الإيديولوجي الزّاهد والعنيد بصمة التاريخ القويّة على الجزائر المعاصرة[3] الّتي دخلت في منعرج سياسي آخر هش وفاشل: "**دبابات قائد الانقلاب (تسحق) سيّارة عمّي (الزّحاف)... قنطرة (بودبابة) تقصف بالطّائرات فتنهار. الطّريق إلى العاصمة مسدود، الانقلابيّون يدركون هول فشلهم، يتعرّقون، قائدهم يهرب، عودة السّلم مرّة أخرى**"[4].

هذا النّسج الرّوائي الّذي يستعرض طاقته السّرديّة في التّمثيل متمثّلا المرجعية التّاريخيّة الّتي جعلت السّارد يتأثّر ليعيد صياغة رواية تعبّر عن محنة سبّبها الاستعمار البليد والقمع السّلطوي المستفِز للذاكرة الأدبيّة، دون أنّ يعلّق على الأحداث مباشرة، وقد اختار لغة التّرميز. وهو ما يشهد **لجيلالي خلّاص** بقدرته الفائقة في مواكبة الأحداث ومجاراتها، ومن ثم تلاعبه بالأزمنة عبر قفزات مدروسة لا يشعر القارئ بها، وإنّما يجعله يستدركها ويتتبّع تدفّقها بواسطة السّرد الّذي يؤدّي بوصفه وسيلة المادّة الحكائيّة وظيفة تركيب المادّة التّخيليّة، وينظّم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثّقافيّة والوقائعيّة بما يجعلها

---

[1]– بنجامين ستورا، تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962–1988)، تر: صباح ممدوح كعدان، د.ط، الهيئة السّوريّة للكتاب، دمشق، 2012، ص 39.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 103.

[3]– بنجامين ستورا، تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962–1988)، مرجع سابق، ص 40.

[4]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 104.

تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها، مستثمرة مكوّناتها السّرديّة المختلفة، وبخاصّة الأحداث والشّخصيات والخلفيات الزّمنيّة والمكانيّة.

3.1.2 المرجعية السّياسيّة لسرديات جيلالي خلّاص:

تشكّل المرجعية السّياسيّة دورا مهمّا في الخطاب الرّوائيّ الهادف، الّذي يسعى إليه كلّ روائيّ يُخالِجه شعور بضرورة استنطاق كوامنه الدّفينة، قصد إبراز هذا البطل الإشكاليّ، المهمّش غالبا، الّذي يرى في مجتمعه حتميّة للكتابة وإثباتا للذّات.

في هذا السِّياق الدّلالي تسعى رواية **بحر بلا نوارس** لِ " **رصد وضع الأمّة من خلال شخصياتها الرِّوائيّة الفرديّة لتصبح طاقة سياسيّة واجتماعية هامّة، تعبِّر عن روح الأمّة ومشكلاتها وطموحاتها**"[1]. مستندة إلى بطل إشكاليّ يخلقه الرّوائيّ في الرّواية السّياسيّة، شخصية مناضلة وبطل مغيّر، " **يتحرّك فنيّا في إطار قضية إيديولوجيّة، قد يقدر على حلّها أو يخفق، أي أنّه قد يستطيع أنّ يناضل عن عقيدته، أو يسقط صريعا دونها**"[2]. وهذه مهمّة صعبة يحيلها الرّوائيّ لبطل الرّواية السّياسيّة، الّذي يطرح أيديولوجيته السّياسيّة بطريقة رمزيّة، تنأى عن الطّرق الكلاسيكيّة في سرد الأحداث، وهذا يرفع من شأن العمل الرّوائيّ، ويجعله هادِفا أكثر، لأنّها رواية معبّرة و" **تشهد بكلّ صدق على تعفّن الواقع العربيّ وتردّيه على جميع المستويات، ولا سيما المستوى السّياسيّ نظرا لغياب حقوق الإنسان وغياب الدِّيمقراطيّة وفشل التّجارب السّياسيّة المستوردة وتفشِّي ظاهرة البيروقراطية والانتهازية والمنفعة على المبادئ والقيم**"[3].

---

[1]– طيبي وداد، دور الرّواية السّياسيّة في ترشيد وعي المجتمع العربيّ (الرّواية السّياسيّة الجزائريّة أنموذجا)، مجلّة تنوير للدّراسات الأدبيّة والإنسانيّة، ع2، مج 2، الجلفة مارس 2018، ص 319.

[2]– طه وادي، الرّواية السّياسيّة، مرجع سابق، ص 7.

[3]– طيبي وداد، الرّواية السّياسيّة في ترشيد وعي المجتمع العربي (الرّواية السّياسيّة الجزائريّة أنموذجا)، مرجع سابق، ص 320.

يتبدّى لي أنّ الرِّوائي **جيلالي خلّاص " لا يقدّم إجابات نهائيّة عن القضايا الّتي يعالجها، وإنّما يقدّم رؤية يحقّق بها توعية وتنويرا للقارئ تدعو إلى ضرورة السّعي الإيجابيّ انطلاقا من مواجهة كلّ أشكال الفساد، وضرورة انفتاحه وعدم تقوقعه وانغلاقه"**[1]، ولعلّ هذا هو المعطى الدّلالي العميق الذي تنشده رواية **بحر بلا نوارس** ومختلف المدوّنات الموظّفة في هذا الفصل.

4.1.2 تمظهر المرجعية السِّياسيّة في رواية "بحر بلا نوارس" سيميائيًّا وثقافيًّا:

ضمن ثنائيّة المركز والهامش، تؤكّد الدِّراسات الثّقافيّة الكولونياليّة أن النّص حسب إدوارد سعيد " **يتكوّن من بنية وحدث أو بنيات وأحداث، ومن الواضح أنّه لا خلاف حول وجود الحدث النّصي، لكنّ إدوارد سعيد يتوسّع باتّجاه، امتدادات الحدث النّصي نحو الخارج، بتعالقه مع نصوص أخرى خارجيّة "**[2]. والمتفحِّص للمدوّنات الرِّوائية الّتي تجسِّد حقيقة الاستعمار وتكشِف خباياه تمثِّل إثباتا دامغًا للحقيقة الدّلاليّة لِثقافة الثّورة الجزائريّة وما انطوت عليه من قوة في استعادة الهوية الفعليّة للمجتمع الجزائري الّذي رفض الانصياع لإرادة ثقافة المستعمر.

تعتبر الرِّواية أنموذجًا جماليًّا وهذا ما جعل العديد من الكتّاب والرّوائيّين إلى اعتماد الأدب وسيلة دامغة لإثبات وجود هذه الثّورة التّحريريّة ومصداقيتها الشّرعيّة، رغم أنّ الكتابة في تعبيرنا عن هذه الحقيقة مع ما فيها من مغامرة وانفتاح على التّأويل السِّيميولوجي، بوصفها الأداة الفلسفيّة الّتي تسلِّط الضوء بطريقة ألسنية لاختزال كلّ أدوات التّعبير الأخرى الّتي أثارت مسلّمات الثّورة التّحريريّة الجزائريّة بشكل لا يدعو

---

[1]– طيبي وداد، الرّواية السّياسيّة في ترشيد وعي المجتمع العربي، مرجع سابق، ص 321.

[2]– عز الدين المناصرة، إدوارد سعيد.. والنّقد الثّقافي المقارن: قراءة طباقيّة، مجلة النّقد الأدبي فصول، ع 64، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2004، ص 127.

للشكّ. وقد جسّد الرّوائيون كيف تحوّل الوجود الرّسميّ للمثقّف الجزائريّ إلى " **أداة في يد السّلطات تستعملها لصالحها وأصبح المثقّفون ممثّلين مسرحيّين بطريقة مقنّعة**"[1]. وحسب الرّوائي **جيلالي خلّاص** فإنّ هذا النّصر الثّقافي سرعان ما تحوّل إلى معوّل هدم مجدّدا مع مرحلة جديدة من تاريخ الجزائر الثّقافي وُسِمت "بالعشرية السّوداء الدّامية"، ممّا أدّت إلى إنهاك الثّقافة الجزائريّة بكلِّ أطيافها الماديّة والمعنويّة السِّياسيّة والتّاريخيّ.

1.4.1.2 الذّات التّاريخيّة وثقافة الصّياغة السّرديّة:

لقد مارست فرنسا على الجزائريّين سياسة الرّعب والعنف والتّخويف حتّى تريهم أنّها الأقوى (المركز)، وهو ما يؤشّر عليه الرّوائيّ في قوله: " **التّمشيط الّذي توقّعه كلّ سكان الدّوار اليوم**"[2]، وهي عبارة تتضمن بوحًا دلاليًّا صارخًا يكشف الطّابع المزاجيّ الهمجي المتوحش للمستعمر، والّذي يفرض نفسه على المواطن الجزائريّ بالقوّة والقهر ورفع السِّلاح والّترهيب، بهذه الصورة السّيميائية: " **ظلّ سكّان الدّوار يشدّون بطونهم خوفا من تمشيط عساكر فرنسا لدوارهم. البارحة مشّطوا (الخشّاب) و(بوراشد) فظنّ سكّان الدّوار كلّهم أنّ دورهم آتٍ لا محالة في هذه الصّبيحة**"[3]. إنه منطق الاستعمار حسب السّارد وهو منطق لا معيار له إلّا الّتوحش المراد به تدجين الجزائريّين عمومًا. وهو الشّأن الذي جعل الأوروبيين بما فيهم رؤساء البلديات ومعهم الحاكم العامّ إلى تبني موقف عدائيّ شديد اللّهجة من ثورة نوفمبر بكِلّ أبعادها الثّقافيّة والإيديولوجيّة والتّاريخيّة والدِّينيّة، ودفعهم ذلك الحقد الثّقافي الكولونيالي إلى اللّجوء للبحث عن السّبل الكفيلة لخنقِها[4]. وهو منظور ثقافي كولونيالي مدمّر غير قابل للتّسويق.

---

[1]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي (1954–1962)، مرجع سابق، 153.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 53.

[3]– المصدر نفسه، ص 42.

[4]– عمّار عمّورة، موجز في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص 203.

تسعى رواية **بحر بلا نوارس** إلى التّعريف بهذا التّاريخ الفرنسي الطّويل العنيف المرّ والمرير والمرعب في الجزائر، إنّها تؤرّخ للزّمن الّذي بنيت عليه لغة المستعمر، وتعيد كتابة التّاريخ بتفاصيل كثيرا ما يُهملها التّاريخ نفسه[1].

2.4.1.2 المرجعيات السِّياسيّة السّيميولوجيّة لِسنوات الجمر لسرديات جيلالي خلّاص:

يحيلني السّارد عبر مفارقاته الزّمنيّة إلى ظهور الفطائر السّامّة (الإرهاب) في هذه العشرية السّوداء والّتي كان لها الأثر الواسع في بعثرة الأوضاع السِّياسيّة في الجزائر كنتيجة نفسية مادِّية ثقافيّة استعماريّة، ساهمت بشكل جليّ في طغيان ظاهرة الإرهاب بوصفها ثقافة مولدة من الثّقافة الكولونياليّة، كان لها الدّور الفاعل في بثّ النّعرات الانتحارية بين الإخوان الجزائريّين أنفسهم.. ظاهرة خطيرة.

يقول مخلوف عامر في مقاله أثر الإرهاب في الكتابة الإرهابيّة: " **الإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدّة الّتي يستغرقها ولا بعدد الجرائم الّتي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها. وعندما يتعلّق الأمر بالجزائر فإنّ الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا. إذ استغرق مدّة غير قصيرة، وارتكب جرائم كثيرة، وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما تبلغه الهمجية** "[2].

تعالج هذه الظّاهرة من السِّمات الثّقافيّة لمطلع التِّسعينيات الّتي شكّلت مواجهة دموية مسّت بتاريخ الجزائر المعاصر. و"**هدّدت بنسف أركان الدّولة وتقويض أسس المجتمع، ممّا أحدث صدمة عنيفة في الوعي الشّعبيّ والرّسميّ معا** "[3]. هذه لغة السّارد

---

[1]– ينظر: سعاد حمدون، المثقف في روايات بشير مفتي، مرجع سابق، ص 31.

[2]– مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الرّوائيّة، مرجع سابق، ص 304.

[3]– لطيفة قرور، هاجس الرّاهن في ثلاثية الطّاهر وطّار (الشّمعة والدّهاليز، الوليّ الطّاهر يعود لمقامه الزّكيّ، الوليّ الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء)، رسالة ماجستير، إشراف: رشيد قويبع، قسنطينة، 2009–2010، ص 4.

فرضها منطق الموضوع المحمول تقنيًّا، لم يتدخل فيه الرّوائي إلّا في حدود منطق السّرد، وهو ما نتج عنه (حظر التّجول المفروض على جزيرة الطّيور من العاشرة ليلًا حتّى الخامسة صباحًا)[1]. وقد أحالني الموقف السّرديّ في تطوّر أحداثه إلى أنّ أصبحت البيانات يوميّا تبّث عبر التّلفزيون الجزائري أخبار الاشتباكات والاغتيالات الّتي تزايدت وارتفعت حدّتها حتّى فرض حظر التّجول... وجعلت الجزائر تعيش حربًا أهليّة مُقنّعة[2].

وهذا التّطاول في قمع الآخر، اشتمل المثقّف بالدّرجة الأولى، الّذي شكّل هدفا أساسيّا يهدِّد السّلطة والإرهاب معا، فالوضع المستفحل الطّارئ على الفرد المتعلّم المثقّف، تطلّب من الرّوائيّ ذكره والتّأكيد عليه، "**حدست مدى روح الشّر الّتي يكنّونها نحوي ومدى سبق الإصرار على معاقبتي**"[3]، حيث " **رأيت أنّهم مسلّحين بالعصيّ والقضبان الحدِيديّة ففهمت كلّ شيء وتراجعت إلى داخل بيتنا**"[4].

إنّ وقع الإرهاب في **القلوب والعقول قد يعادل وقع الثّورة التّحريريّة إنّ لم يفقه، ولكن انشغال النّاس به في سعيهم اليومي وأرقهم اللّيلي، لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله. بل إنّ ثقله هو الّذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أنّ يتنصّل منها** ". الأمر الّذي دفع المثقّف إلى نكوص ثقافيّ لا حدود له. وهو حال الرّوائيّ **جيلالي خلاّص** نفسه الّذي تحوّل إلى كبش فداء، وقد تجرّع مرارة الموقف وشناعته كما يصفه السّارد بقوله: " **ركلات قويّة تضرب الباب الخشبيّ فيتخلخل، طلقات ناريّة رشّاشة،**

---

[1]- يراجع: جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 66.

[2]- يحي أبو زكريا، الحركة الإسلاميّة المسلّحة في الجزائر (1978-1993)، مرجع سابق، ص 91.

[3]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 63.

[4]- المصدر نفسه، ص 63.

[5]- مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الرّوائية، مرجع سابق، ص 304.

رصاصة أو رصاصات في رجلي اليمنى، ركبتي تخذلني بألم، رصاصة أخرى تفصد الدّم من جبيني"[1].

هذا الوضع القاهر للمُنتمِي الجزائريّ، جعله يتهمّهم، في قوله:" **إنّهم يسرقون الشّمس، لن نرى النّور بعد اليوم"**[2]، لأنّ كلّ " **المؤشِّرات لا تُنبئ بِفجر قريب يرتاح فيه الجزائريّون من حالات الاستثناء والطّوارئ والحصار وحظر التّجوّل.."**[3]، كما أجد هذا النِّظام السّلطويّ قد عُمِّم على كلّ فرد يرى نفسه إطارا في الدّولة، وهذا ما حدث مع الجندي:" **يتقدّم أحد الجنود إلى سيارتنا.–السّلام عليكم تسكنوا في تيبا ؟ / –لا / ممنوع تروحو إلى تيبا/–لازم ترجعوا. /–وعلاش من فضلك؟ / هذي هي الأوامر. هيّا. /–ورجعنا كالآخرين دون طرح أسئلة أخرى (الأوامر هي الأوامر)"**[4].

يبادر السّارد إلى الاعتراف أنّنا لم نخرج من احتلال فرنسي مُدمِي، أكل روح المناضلين ولم يُبقِ على كلّ بطل شجاع، يغار على بلده، لِنقارب دمارًا من نحو آخر، يسعى ليهدِم الثّقافة العربيّة الجزائريّة[5] أي في الوطن الواحد عمّ الفساد بكلّ أنواعه. ولهذا يشير الرِّوائيّ إلى هذه المسلّمة: " **اقتنعت ذات يوم مضبّب أنّ الضّباب ابتلع فعلاً قمّتها وأنّه بدل أنّ ينقشع، سيبقى يحتضن قمّة الشّجرة إلى الأبد"**[6].

مع ذلك كلّه يتجاوز المنطق السّرديّ الفعل الدلّالي الشّجي، ويبادرني من خلال شخصية هدى (الثّقافة): إلى الدّعوة لتقمّص المستقبل الواعد: " **بينما أنا غارقة في**

---

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 93.

[2]– المصدر نفسه، ص 106.

[3]– يحي أبو زكريا، الحركة الإسلاميّة المسلّحة في الجزائر (1978–1993)، ص 95.

[4]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 35.

[5]– حمزة عتبي، العشرية السوداء بالجزائر.. مجازر بشعة خلّفت جروحًا لم تندمل، https://arabic.cnn.com، نشر في 2016، اطّلع في 2022/12/05.

[6]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 08.

أفكاري .. أقبَل سرب من السّنونو، وحطّت طيوره على أغصان الشّجرة نافِضة قطرات الضّباب والمطر عليّ، حينذاك فقط، تأكّدت أنّ قمّة الشّجرة العريقة مازالت لم يبتلعها الضّباب"[1].

لعلّه من الإنصاف حسب مقتضيات السّارد أنّ هدم الإنسان والعروبة، لم يكن متيسّرًا للثّقافة الكولونيالية رغم كلّ الجبروت الّذي كان يعوّل على موت المقصدية الثّقافيّة والحضاريّة للمجتمع الجزائري. وقد أبى الرّوائي **جيلالي خلّاص** إلّا أنّ يعلن من خلال روايته أن المثقّف طال الزّمن أم قصر لابدّ أن يدعو بوعي في أعماقه إلى فكّ سراح الفرد مهما كانت أسباب قمعه وقذفه نحو الهاوية، وما الرّواية إلّا أداة ثقافيّة لتحرير المجتمع[2] الإنسانيّ بكلّ أبعاده الثّقافيّة السّيميائيّة. ولعلّ هذا ما تبوح به **رواية بحر بلانوارس** في بؤرها السّرديّة المتداولة في المدوّنة.

5.1.2 المرجعيات السّيميولوجيّة الاجتماعية للسّرد عند جيلالي خلّاص:

اتّخذت الرّواية الجزائريّة أشكالًا عدّة، جعلت منها محلّ إقبال العديد من الفئات الاجتماعيّة، حيث يُقبِل عليها الفرد بِنَهَم لحظة اِنشغاله بهذه الحياة الّتي تجسّدها له في صورة واقعية مبسّطة، وممّا ساعد الكاتب الجزائريّ المبدع أكثر هو اشتغاله بالحياة اليوميّة للأفراد من الثّورة التّحريريّة إلى يومنا هذا.

فكلّ ما مرّ به المجتمع الجزائريّ كان ولازال المحفّز الأوّل في تأسيس الرّواية الاجتماعيّة، الّتي يقول عنها باختين أنّها أصدق تعبيرًا للمجتمع، لأنّها تجسّد حقيقته الفعليّة وتجذب القارئ أكثر، حيث يشعر هذا السّارد أنّه في استجلاء سرديّ لمختلف الأحداث اليوميّة والمصيريّة، إذ يباشر بفحص الحياة الّتي عاشها يومًا ويريد أنّ يكتب

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 08.

[2]– ينظر: أماني فؤاد، الرواية وتحرير المجتمع، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، القاهرة، 2014، ص 15.

عنها في أيّامه المقبلة، وهذا ما يجعله يجود بما في مخيّلة القارئ ويعبِّر عنها بمقوِّمات ثقافيّة تشِي بسردية المقاصد السيميائيّة، باعتباره ذلك الرِّوائيّ المعبِّر والنّاقل لجملة من الأحداث والتّفاصيل العابرة الّتي تشغل كلّا من الكبير والصّغير دون استثناء.

تتّضح هنا مهمّة السّارد، وكذلك ثقافته المتضمّنة في بواطن السّرد من تعابير أدبيّة وأفكار فلسفيّة، فالرِّواية " **بِحُكم مضمونها الاجتماعي تقدّم نقدا للواقع ورؤية مستقبلية له في آنٍ واحد**"[1]، كما أنّها مرآة عاكسة لهذا المجتمع، ما يفسّر أنّ الأدب مؤسسة اجتماعية[2] ناهِضة أداتها اللّغة المتّفق عليها من قِبل المجتمع نفسه. يستلهم الرِّوائيّ أحداث روايته من المجتمع الّذي يعيش فيه ويتأثّر به ويؤثِّر فيه، فالنّص عنده مجموعة كلمات مُتراصة لا حياة لها، إذا قاربتها ببعدها عن المجتمع، الّذي يؤدِّي الإنسان فيه دورًا هامًّا وفعّالًا، ينشّط سكونه في وسط سرديّ ديناميّ، يتطلّب اتِّباع مجريات الواقع وتمثّل الظّاهرة الثّقافيّة المدروسة في الرِّواية الجديدة.

يباشر السّارد في بثّ ثقافته وزرعها في الآخرين من خلال إنتاج رواية اجتماعية مضبوطة الدّلالة والرّمز، تنقل مشاعر الضّعفاء وهمومهم ومشاكلهم وفرحهم أي أنّها تمسّ شريحة مهمّة من الطّبقة الوسطى، تسعى للتّعبير عمّا يزخر به الواقع[3] من مشكلات وهموم.

ينطلق الرِّوائيّ من رؤية مزدوجة، تشمل شخصيات معيّنة أراد لها أنّ تكون، وأحداثًا بِعينها تدفع بالسّرد إلى الأمام، اعتمادا على مرجعية اجتماعيّة متكاملة الثّغرات

---

[1]– طه وادي، الرواية السياسية، مرجع سابق، ص20.

[2]– ينظر: رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية، د. ط، مصر، د.س، ص119.

[3]– ينظر: طيبي وداد: "دور الرِّواية السّياسيّة في ترشيد وعي المجتمع العربي (الرواية السياسية الجزائرية أنموذجا)"، مرجع سابق، ص320.

واضِحة الدّلالة، يتحسّسها السّارد المبدع والمرهف الأحاسيس مثلما فعل الكاتب **جيلالي خلاّص** في روايته، الّتي تعدّ نقلا فنّيا واستدراجا فكريّا لحيثيات حياته، وطفولته المتضمّنة في تعرية واقع المجتمع الجزائريّ وبيان كلّ الأوضاع الاجتماعية المتدهورة والمتراجعة بالنِّسبة للجزائر الّتي" **كانت تريد أنّ تسير بسرعة إلى الأمام، ولكنّها لم تكن تقبل أبدا أن تضحّي بشخصيتها وثقافتها الوطنيّة** "[1].

لقد عكس الرّوائيّ **خلاّص** في روايته **بحر بلا نوارس** الخلفيّة (الاجتماعية للجزائر) الّتي مثّلت له الانطلاقة الأولى في كتاباته –حسب اعتقادي–، تأكيدا على أهميّة الرّواية العربيّة الّتي " **لم تعد تبحث في الواقع فحسب، بل جعلت من أولوياتها أيضًا أنّ تبحث في المحتمل، والممكن والنِّسبي، والمستحيل** "[2]. وهذا ما جعلني أخصّها بالذِّكر مقسِّمة إيّاها إلى: العادات والتّقاليد الّتي اتّخذت قيمة جوهريّة في رسم المرجعية الاجتماعيّة، مرورا بالأوضاع السّائدة أثناء الإحتلال الفرنسي حتى العشرية السّوداء الّتي طالت أغلب الجزائريّين، إضافة لعنصر المرأة الّتي أدّت دورا أساسيّا في زرع الدّلالة الثّقافيّة وتنوّع المواقف السّرديّة، باعتبارها الأمّ العطوفة وربّة المنزل المُسيّرة المهتمّة بظروف أسرتها ونموّها وتطوّرها، ومحاولة حماية صغارها، ممّا يدفع بالحسّ النّقديّ إلى البحث في أصل هذه الشّحنات السِّيميائيّة.

6.1.2 المرجعية الاجتماعيّة وأثرها السِّيميولوجي في رواية بحر بلا نوارس:

1.6.1.2 العادات والتّقاليد:

لكلّ مجتمع عادات وتقاليد تميّزه عن باقي المجتمعات، وهذا هو حال الجزائر، الّتي تختصّ بجملة منها وتؤمن بها خاصة فئة النِّساء منهنّ العجائز من اعتدن على هذه

[1]– محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، د. ط، الجزائر، 1988، ص198.

[2]– عبد الرّحمان التمارة، مرجعيات بناء النّص الرّوائي، مرجع سابق، ص 231.

العادات منذ القدم، وتوارثتها عبر الأجيال، جازمين أنّ المجتمع الحقيقيّ يتحدّد بالثّقافة الّتي تشكّله وتنمّيه، ما جعلني أقف عند هذا العنصر محاولة تشخيصه في رواية **بحر بلا نوارس** الّتي تَنُمُّ عن ثقافة شعبية بعينها، في بساطتها وتواضعها.

ألاحظ أنّ هذه المعتقدات الشّعبيّة تزداد أكثر بالقرى والأرياف، لأنّهم من يعايشون الفجائع والمآسي، ويتحيّنون الفُرص لِخلق الأمل، وهذا ما مكّنهم من اتِّباع هذه الوسائل الّتي يوجد فيها اطمئنانا وراحة وعزوفا نحو المعتقد الّذي يتحقّق، ويكون له عندهم تفسيرًا معيّنًا، يعودون له في كل مرّة.

يذهب **جيلالي خلّاص** في أكثر من موضع في مدوّناته إلى توظيف جملة العادات والتّقاليد، والتّأكيد على أهمّيتها لأنّها تجعل السّرد في حلقة دائريّة متجدِّدة ومتفاعِلة وواقعية أكثر، خاصّة لمّا تصبح هذه العادات جزءًا أصيلًا في الثّقافة الجزائريّة[1]، ومعطى سيميائيًّا بامتياز. يستطرد الرّاوي عادة النّوم المتكرّرة في المراح بسبب ارتفاع حرارة الجوّ، وهذه عادة شائعة في المجتمع الجزائري خاصة في الأرياف لمّا توجد عندهم الولائم والأعراس، في قوله:" **كنّا إذا اشتدّت حرارة الصيف، نُخرِج فراشنا وننام في المراح تحت ضوء القمر، الوالدان في ركن ونحن الإخوة في الرّكن الآخر على الحصير الكبير المنسوج بألياف الدّيس والدّوم والحبيلة**"[2].

هذه الزّرابي والحصائر المنسوجة بألياف الدّيس والدّوم والحبيلة هي أفرشة زاولها الحرفيّ قديمًا، إذ أنّها " **حرفٌ تستخدم بأساليب تقليديّة، وتكون منتوجاتها مصنوعة**

[1]– ينظر: بشار طميزي، الثّقافة الجزائريّة، https://mawdoo3.com، نشر في 2016، اطّلع عليه في 2022/07/10.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص11.

يدويًا باستعمال موّاد أوليّة "[1]، وكانت وسيلة الجزائريّ للنّوم والاستلقاء في أيّام الصّيف الحارّة.

يواصل الرّاوي سرده من خلال استحضار مغامرات الرّاعي الصّغير، الّذي يحبّ اللّحم المسلوق ويجد لذّة في أكله، " **لكم يحبّ الرّاعي الصّغير ذلك " العبوز" من اللّحم المسلوق الّذي كانت أمّه الحنون تقدّمه له وحده دون أخواته كلّما سنحت فرصة وجود اللّحم بالبيت"**[2]. وهذا تقليد تختصّ به مجتمعات الغرب الجزائريّ. وكذلك العصيدة بالعسل المقطّر والمطلوع ذو الخبزات العشر الّتي كانت والدة الرّاعي الصّغير تعجنها وتتركها تنضج في الكوشة التّقليديّة (الفرن)، وهذا لعدم توفّر الغاز بالقرى أثناء الاحتلال الفرنسي.

بالإضافة إلى التّمائم والكتبة الّتي كانت معروفة في المجتمع الجزائري، حيث أخذت الأمّ ابنها الصغير عند جميع الشّيوخ والطّلبة لمّا مرض، وكتبوا له الكتبة الّتي كانت تُذيبها كلّ ليلة وتدلك بمائها جسده وتبخّرها أيضا كي يشمّها ويشفى، فكلّها عادات قديمة متوارثة يؤمن بها الأميّ والمتعلّم معا في أحيان كثيرة، لأنّها أصبحت راسخة في عقل الجزائري. ولعلّ هذه المعطيات الثّقافيّة الموظّفة في خطابات جيلالي خلّاص هي الّتي تمنح للسّرد خصوصية ورمزيّة سيميائيّة.

يستمرّ الرّاوي في الحديث عن هذه العادة الّتي أعجبت الرّاعي الصّغير، " **الشّيء الّذي أعجبه تلك الأيّام، هو تلك الدّجاجة المسلوقة كاملة في مبنى سيدي عابد، كان أحد الطّلبة قد كتب له تميمة وطلب من أمّه أن تأخذه إلى قبر الولي الصالح وهناك**

[1]– جليلة بن العمودي، استراتيجية تنمية قطاع الصناعة التقليدية والحرف بالجزائر، رسالة ماجستير، إشراف: بن ساسي إلياس، قسم العلوم الاقتصادية، جامعة ورقلة، 2011–2012، ص 28.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص46.

تذبح دجاجة بلون (نوّار الفول) وتتركه يأكلها وحده "[1]. الأمر المُفرح أنّ أكل الدّجاجة لاق إرحابا من قِبل الرّاعي الصّغير.

كما وظّف السّارد أيضا اللّباس التّقليدي الشّعبي في حديثه عن الأب، لمّا يعتمر قشّابيته، وكذلك عن الشّخصية الأسطوريّة **سيدي بوعبد الله عقاب الواد** الّذي يتلحف ببرنوسه ليلا لمواجهة الأعداء والقضاء عليهم. يظهر لي جليًّا أنّ كلا اللّباسين، يرمزان للرّجل الجزائريّ الرّيفيّ الشّهم الّذي يجد في لباسه التّقليديّ صورة تصفه وتعرّف به، كونه لباسًا أصيلًا وعتيقًا يشهد له التّراث بذلك، حيث يلبسه أغلبية الرّجال الجزائريّين خاصة ممّا سبقهم من الثّوار إبّان الاحتلال الفرنسي.

ألاحظ من خلال توظيف السّارد للقشّابية[2]، أنّها ملجأ الثّوار المجاهدين لأنّها تقيهم من البرد القارص وتغمرهم بالدّفء المرتقب، وكان للرّاعي الصّغير قبعة خاصة به تضعها له أمّه، لمّا يذهب للرّعي حتّى تقيه من أشِّعة الشّمس الحارّة الّتي تلحف الوجوه.

أسهمت هذه العادات والتّقاليد في بناء الصّرح الثّقافيّ الرّوائيّ، وصبغ الجوهر السّيميائيّ من خلال جعل السّرد مرنًا وديناميًّا في عملية الحكي، وكلّ هذه السّياقات الفكريّة اكتسبت قابلية من القارئ، الّذي يجد مبتغاه في بيئة سرديّة شبيهة به.

2.6.1.2 سيميولوجيا العشرية السّوداء في سرديات جيلالي خلّاص:

عاشت الجزائر خيبات عديدة حاولت إسقاطها، لكنّها بقيت صامدة رغم كلّ المضايقات والعنف والاستبداد الّذي تعرّضت له، فالثّورة الجزائريّة " **أثبتت أنّ شعبها لم**

---

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص88.

[2]– ينظر: الصديق طاهري، سفيان دواح، التّعريف باللّباس التّقليدي الجزائري –البرنوس والقشابيّة بالجلفة نموذجا–، مجلّة دراسات في الاقتصاد والتّجارة والمالية، مج 09، ع 01، مخبر الصناعات التّقليديّة لجامعة الجزائر 03، 2020، ص 130.

يفقد إيمانه بتاريخه وحضارته العربيّين"[1]. وعليه، عثر الكاتب الجزائريّ على الثّغرة الّتي يجب سدّها، ولهذا رأى في طمس هذا الاحتلال[2] قوّة يوظّفها في خطابه الرّوائيّ، وتصل العالم ككلّ. " **فتغدو الرّواية سجلاّ تاريخيّا ثقافيّاواجتماعيّا يصحّح السّلوك، وينهض بالأمم والشّعوب ويقوّي الصّلات بين الحُقب التّاريخيّة والقُرّاء وماضيهم"**[3].

أصبح للرّواية فضاءً رحبًا في السّاحة النّقديّة، يلجأ إليها القارئ ليجد فيها متعته، ويتدارك هفواتها وزلاّتها ونجاعتها وتوافقها وانسيابها، النّاقد المتفحِّص لبواعث السّرد الموظّف في المتن الحكائيّ. إذ بها إنتاج سرديّ ثقافيّ، تنقل الواقع في أجمل حُلّة، وتجسّد هذا المجتمع كما لو أنّه مجتمع خيالي، لكنّ الحيل الفنّية واللّغويّة الّتي يوظّفها الرّوائيّ تعطي لها صبغة مغايرة وجمالية، وهذا ما أجده في مدوّنة **بحر بلا نوارس**، لا يكفي أنّها تعبير عن سيرة ذاتية[4]، بل تتجاوزها إلى وصف يوميات الفرد الجزائري في مجتمعه البسيط وتحرّكاته المعتادة والمألوفة من الآخر.

---

[1]– محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، الجزائر، 1983، ص41.

[2]– ينظر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الرّوائيّة، مرجع سابق، ص 304.

[3]– سماح بن خروف، "المتخيّل التاريخي في رواية الأميرلواسيني الأعرج التشكل والدلالة"، مجلة القادسية، ع 2، مج 15، العراق، 2015، ص133.

[4]– لمّا أمعن النّظر والتّدقيق في خطابات جيلالي خلّاص الرّوائيّة، أدرك أنّها خطابات موحّدة في أهدافها ومساعيها، حيث أجد كلّ رواية على حدة، تتمتّع بشخصية منفردة تتكرّر في أغلب الخطابات وهي شخصية البطل الرّاوي نفسه، الّذي يمثِّله جيلالي خلّاص، غير أنّه يتخفّى خلف مسمّيات وأدوار متنوّعة، ربّما يعود الشّأن إلى عدم رغبته في الجهر بشخصه وفضح نفسه علنًا، لكنّ التّحليل والمتابعة النّقديّة المستمرّة تمكّن الباحث من رصد هذه الحيثيات السّيميائيّة الموظّفة في سرده، والّتي تجهر بها مخلّفات الظّاهرة الثّقافيّة الّتي أشار إليها يوري لوتمان في تأسيسه لسيميائيته الثّقافيّة. فكلّ تلك التّفاصيل المتكرّرة في الأعمال الرّوائيّة، تجعلني أوقن أنّ أفعال الشّخصية وعاداتها ومعتقداتها، تعود لشخص وسيرة جيلالي خلّاص الذّاتية. ولعلّ هذه التّفاصيل الموظّفة في المدوّنة خير دليل على ذكاء السّارد في بعثرة الأحداث وتعسير مهمّة التّحليل والنِّقاش للباحث، الّذي يسعى بدوره إلى استكمال الحلقة الدّلاليّة والرّمزيّة للبحث.

ينقل الرّاوي يومياته وطفولته ومغامراته انطلاقًا من أسرته الّتي يعيش ضمنها، باعتباره ذلك الابن المدلّل والرّاعي الصّغير، فكلّ هذه الأحداث تدور في بيئة ريفيّة، وهذا ما عُرفت به الرّواية الجزائريّة في المنظومة النّقديّة منذ السّبعينيات، حيث منحت الرّيف مكانة خاصة لأنّه منطلق وراحة الفلاّح الجزائريّ منذ سنين. كما أنّه متنفّس ثقافيّ وفلسفيّ بالنّسبة للعديد من الرّوائيّين المبدعين، على إثره تتحقّق الهويّة الوطنيّة وتكتمل الصّورة السّرديّة للأعمال الأدبيّة. الرّيف هو " **البيئة الأقرب لهذا النّوع من الرّوايات الّتي تحاول أنّ تقدّم صورة متخيّلة، محسنة، لبعض جوانب من حياتنا الواقعيّة لأنّ الرّيف هو الأقرب إلى الطّبيعة، والفطرة، ومن ثمّ تكون الطّبائع الإنسانيّة فيه بعيدة عن زيف المدينة، والمدنية، ويكون إيقاع الزّمن الهادئ حافزا للتّأمل، فضلا عن أنّ وطننا العربي تتجلّى طبائعه الأصيلة في الرّيف، لأنّ الزّراعة والرّعي هما أقدم الحرف فيه، وهما قوام وجوده الحضاري الضّارب في عمق التّاريخ** "[1].

ألمح أنّ الشخصيات الرّوائيّة تميل بكثرة للأرض والتّربة والفلاحة، وهذا ما يميّز أهل الرّيف أكثر في نظر **ابن خلدون**، ممّا دفع بالسّارد إلى الاهتمام بالمناظر الطّبيعيّة والفلاحة والاخضرار، وهنا أستشّف البيئة الخضراوية الّتي نشأ فيها خلّاص، تقول هدى مستذكرة " **فإنّني لم أنجح في ذلك. كنت ابنة فلّاح، لذلك فإنّ بخار الارض، بعد سقوط المطر إثر جفاف طويل، لم يكن ليبلغ حواسي فحسب، وإنّما كان يصل قلبي أيضا** "[2].

لقد عبّر الأدب الجزائري " **قصة ورواية عن الحرب التّحريريّة أحسن تعبير، لكن في عالم واحد هو عالم الرّيف، حتّى لكأنّ المدينة ظلّت طوال تلكم الفترة نائمة لا تحيا**

[1]– محمّد حسن عبد الله، الرّيف في الرّواية العربيّة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989، ص 116.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص7.

سلبا ولا إيجابا، وقد ظلّ كلّ هذا نقطة ضعف في أدبنا "[1]. إذن من خلال توظيف تقنية السّرد الرّيفي[2]، أصبح لمسمّيات الطّبيعة وروافدها مساحة ثقافيّة مفتوحة في أدب **خلّاص** خصوصًا والأدب الجزائريّ عمومًا، ما يجعل تذكّر السّروة الّتي تتوسّط فناء البيت الرّيفي العريق[3]، مَعلمًا سيميائيًّا دالًّا، تعزّزت فيه الثّورة ونمت، الأمر الّذي مكّن الأدباء من الكتابة عنه في فرص مختلفة، متناسين المدينة، " **كم من مرّة كنت أسير في شوارع العاصمة فأحسّ بعطش وهمي، غالبا ما يعود إلى ظمأ أرضي ها هنا أنا الفلاّحة بنت الفلاّح "**[4].

وفي هذا المشهد السّرديّ العلني، أدرك مدى تعلّق الجزائريّ بأرضه وقريته[5]، الّتي كانت سندا قويّا في قيام الزِّراعة والفلاحة ونهوض المجتمع الجزائريّ. بالإضافة إلى تربية الأغنام والأبقار والدّجاج، " **قوقأة الدّجاج ونباح الكلاب ونهيق الحمير وخوار البقر، فعواء الكلب الصغير (طيو) "**[6]. وقد كانت هذه القرية في سموّها السِّيميائيّ شيفرة ثقافيّة ملغّمة الدّلالات، لها شفراتها السّيميولوجيّة بتعبير صلاح فضل في كتابه " شفرات النّص": " **شفرة موضوعية وجمالية وتقنية مخالفة لشفرة اللّغة والثّقافة المألوفة ومتراكبة فوقها في الوقت نفسه "**[7]، و" **مصدرا أساسيّا لتجنيد المجاهدين، ومخزنا لا**

---

[1]– محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص16.

[2]– ينظر: محمّد حسن عبد الله، الرّيف في الرّواية العربيّة، مرجع سابق، ص 148.

[3]– يراجع: جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص8.

[4]– المصدر نفسه، ص 08.

[5]– ينظر: محمّد حسن عبد الله، الرّيف في الرّواية العربيّة، مرجع سابق، ص 148–149.

[6]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص9.

[7]– صلاح فضل، شفرات النّص (دراسة سيميولوجية في شعرية القصّ والقصيد)، دار الآداب، ط 01، القاهرة، 1999، ص 181.

غنى عنه لتموين الدّور بابتهاج شديد، وهذا لأنّهم كانوا يعتقدون أنّ الثّورة هي مخرجهم الوحيد من حالة البؤس الّتي عاشوا فيها ولازمتهم حتّى فجر الإِستقلال"[1].

كانت هذه القرية في تصوّر السّارد أمل الضّعيف المنتظر للنّصر بفارغ الصّبر، بغية الخلاص من الوضع القاهر الّذي وصلت له البلاد، فـ " **البيت يُفتَّش بدقّة، الأواني الزّجاجيّة والخزفية تُكسَر، الكراسي والطّاولات والأسِرّة الخشبية تُحطّم، المؤونة من قمح وكرموس وزيت... التحف والذكريات والصور العائلية تُخرَّب، النّقود والمجوهرات والأشياء الثّمينة تُسرق** "[2]. فالشّعب يعيش في هلع وخوف، في اللّيل والصّباح، لا راحة بال ولا استقرار، لأنّ المستعمر قد أضجع راحته وفرض سيطرته وقمعه عليه. يصف السّارد وضعية القروِيين المتأزِمة، في قوله:" **أوف الحمد لله أنّ العسكر ماجاوش اليوم بصّح يا ترى مايجوش في اللّيل. ومع ذلك نطلب ربّي يفوت هذه اللّيلة على خير، عسكر فرنسا واعرين، كلّ يوم يزيدوا قباحة وعنف، ربّي يسترنا منهم** "[3].

لم يَسْلَم من بطش فرنسا أيّ جزائري، ممّا عزّر عناد وإصرار المجاهدين لمحاربة العدوّ والنّيل منه، بإرجاع السِّيادة للوطن[4]. فالجزائر " **لم تضعف أمام هذا الغزو، وظلّت محافظة على شخصيتها العربيّة الإسلاميّة بالرّغم من كلّ المحاولات** "[5]. عندما أتقوقع في عمق المجتمع، أجد الشّعب الجزائريّ يعاني الأمرّين الفاقة والحرمان، ممّا جعل الأوضاع تبلغ أوّجها، وتتفاقم بفعل نقص دخل الفرد الواحد، وإنّ كانت الأرض فرصته المرجوّة، غير أنّ هذه الأراضي أصبح لها مُلاّك، وهذا ما صعّب الأمر أكثر، حيث

---

[1]– محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص21.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص42.

[3]– المصدر نفسه، ص53.

[4]– ينظر: جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التّجربة والمآل، مركز البحث في الانتروبولوجيا الاجتماعيّة والثّقافيّة، د.ط، وهران، 2006، ص 112.

[5]– محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص41.

يشير السّارد في أكثر من موضع إلى كلّ ما تنتجه الأرض ويستهلكه الّشعب ويسترزق به، في وصف الرِّوائيّ: " **فإذا جنّ اللّيل عاد أبي يسوق أمامه بقرته وثوره بعد نهار مُضن من الحرث والبذر في سفوح (المالحة) ومرتفعات (العين) قمحا صلبا كثيرا ما كنّا نصنع العلك من(فريكه)[1] في الرّبيع** "[2].

ألاحظ أنّ السّبب عائد لأصحاب السّلطة والكولونياليّين المتلذذين باستغلال خيرات الجزائر، تاركين الشّعب الجزائريّ محروما، يعاني الفاقة والحاجة مع تدهور المستوى المعيشي الّذي يزداد مع الوقت حدّة، إضافة إلى انعدام فرص تعلّم اللغة العربيّة بالمدارس[3] هادفين إلى إلغاء الوجود الإسلاميّ العربيّ، بعدما نُصِبت أوّل لجنة لإصلاح التّعليم في 1962/09/15، ونشر تقريرها في نهاية سنة 1964م، حيث يذهب السّارد للإشارة إليها، مبيّنًا أنّها الفترة الحاسمة والمصيريّة الّتي ضمن فيها التحاقه بالمدرسة الابتدائيّة، في قوله:" **أكتوبر 1962م دخول المدرسة وقد شارفت الثّانيّة عشرة من العمر**"[4]،" **أكتوبر 1966م، دار المعلّمين... دائماً الأوّل لا أحد يسبقني، لا في الدِّراسة ولا في الرِّياضة**"[5].

تكمن قوّة التّصوير السّردي عند **جيلالي خلّاص** في ثقافته الّتي تمنحه هذه الجرأة في اختزال الواقع ومجادلة اللّغة الّتي تصبح عصية في بعض المواقف السّرديّة، ومن

---

[1]– الفريكة: تصنع من القمح الصّلب والشّعير وتجفّف حبيبات صغيرة شبيهة بالكسكسي، تطبخ في الحساء (الشّوربة)، أو تشيشة في الماء المغلي والملح والسمن، ويوجد من يقدمها مع العسل، وكلّ هذه الأكلات التّقليديّة من العادات والتّراث الجزائريّ الأصيل.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص12.

[3]– ينظر: بن ترزي خير الدّين، التّعليم في الجزائر خلال فترة الاحتلال، مجلّة حوليات التّاريخ والجغرافيا، مج 4، ع 7، الجزائر، 2013، ص 103-104.

[4]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص103.

[5]– المصدر نفسه، ص104.

هنا ألتمس أهميّة اللّغة في الرّواية والّتي يؤكِّد عليها باختين في قوله: " **وإذا فقد الرّوائيّ الأرض اللّسانيّة لأسلوب النّثر، وإذا لم يعرف كيف يرتقي باللّغة إلى مستوى الوعي التّنسيبي، الكاليلي، وإذا لم يستمع إلى الثّنائيّة الصّوتيّة العفوية، وإلى الحوار الدّاخلي للكلمة الحيّة المتحوّلة، فإنّه لم يفهم ولن يحقّق أبدا، الإمكانات والمعضلات الحقيقيّة للرّواية** "[1].

ومنه يتبيّن أنّ الظّاهرة الثّقافيّة جليّة في **بحر بلا نوارس**، أستشِّف تفاصيلها من خلال السّرد الموزّع في ثنايا المتن، والّتي يسهم السّارد في تحديد مجالها السِّيميائيّ وتيسيرها للمتلقي، بغية تقريبها كالأفكار والمعاناة في سياق ما يشير إلى البطش الاستعماري الّذي يحمله التّاريخ الجزائري. إذ لم يُبق هذا الاحتلال على أحد، لحق حتّى بالحيوانات البريئة الّتي تحمل في سرّها صورة الضّعفاء الّذين لا حول لهم ولا قوّة، في قول الرّاوي:" **الطّريق المُترب النّازل من القرية إلى المراعي تغيّر الآن، أصبح محاطا من جانبيه الأيمن والأيسر بأسْيجَة مشوّكة والأغنام اعتادت ذلك فلم تعد تُحيدُ عنه**"[2].

يصوّر الرِّوائيّ بساطة عائلته وباقي القرية الّتي كانوا يعيشون فيها، خاصة أمّه الّتي كانت تهتمّ به أكثر من غيره–تتكرّر هذه المشاهد السّرديّة في مختلف المدّونات المدروسة، وهذا عائد للذّاكرة المجروحة والّتي يصرّ الرِّوائيّ على حضورها بقوّة–، وتصنع له الطّعام الّذي يحبّ ويشتهي، وتعِدُه بشراء والده للّحم كلّ أسبوع لكنّ وضعه المالي لم يكن يسمح له بذلك. نجدها تخبِّئ–بعيدًا عن الأعين–لصغيرها حبّات من التّمر، كونه فضلة الموت ومدلّلها الوحيد.

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدّراسات، ط 01، القاهرة، 1987، ص 16.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص41.

كانت الرِّواية الجزائريّة إبّان الاستعمار تنقل " **الأوضاع الاجتماعية والسِّياسيّة الّتي سادت في المجتمع مادّة خصبة أمام كتّاب الرِّواية لتعرض بعض المشاكل خاصة الفقر والرّذيلة** "[1]، والمعاناة والأمراض الّتي لم يعرفوا لها علاجًا، وهذا ما أصاب أختَي الرّاعي الصّغير (خيرة والزّهراء)، اللّتين عرفتا طريق الموت–حسبما أكّد الرّاوي في سرده لطفولته ومغامراته–بعدما تعرّضت إحداهما للسّل، ولسعات الحمّى الّتي أصابت كلتاهما،فلا علاج ولا دواء خفّف عنهما، ولم تكفي محاولة والدتهما وتوسّلاتها لله للتّقليل من عذابهما، ممّا دفع بالسّرد إلى التّأزّم في أوجّه ومكّننا من اقتناص الجوهر السِّيميائيّ للأحداث، حيث يشير السّارد إلى الأثر البليغ الّذي خلّفه موتهما في نفسه كثيرا، حتّى أخته الأكبر الزّهراء الّتي له معها طفولة جميلة.

وهذا ما يترك **جيلالي خلّاص** متأسِّفًا من الوضع الصِّحي الّذي آلت إليه الجزائر في تلك الحقبة، فلو وُجدت المرافق العامّة من مستشفيات وأدوية، لما فُقدت الصّغيرتين في عزّ شبابهما. يصف الرّاوي أختيه قائلاً:" **كانت أختي خيرة المريضة بالسُّل قد أصيبت بالهذيان الجنونيّ لارتفاع حرارة حُمّاها المزمنة والقاتلة فلم تدرك ما تفعل وراحت تنهال ضربا على أوّل شيء تصادفه أمامها** "[2].

وكذلك الزّهراء الّتي تصرخ متوجّعة " **صدري يتقطّع الدّم احرقني يا يمّا. آه والحمّى آكلات اعظامي. واش ندير يا يمّا واش ندير. وتبكي الأمّ معها طويلا لعجزها**"[3]. فالرّاعي الصغير في حسرة دائمة على أخته الزّهراء واشتياقه لها وتفكيره فيها، يسيطر عليه، لأنّها الأقرب له في هفواته وسقوطه وزلّاته، وفقدانه إيّاها خسارة كبيرة، يتشبّث بها السّارد ليبيّن

[1]– هدى التميمي، الأدب العربي عبر العصور، دار السّاقي، ط 1، بيروت، 2015، ص562.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص13.

[3]– المصدر نفسه، ص56.

مدى حزن وتألّم خلّاص والحالة النّفسيّة والاجتماعيّة الّتي مرّ به في ذلك الزّمن العجيب في مرجعياته وتفاصيله.

بحر بلا نوارس في منظوري النّقديّ رواية اجتماعية بِامتياز، تنقل طبيعة الشّعب الرّيفي في ظلّ الحياة اليوميّة، المختلطة بالخوف من الغد الّذي يعتمده المستعمر ويؤكِّد عليه بتمشيطاته المفاجئة، والخوف من الزمن الغدّار والفقر وقلّة الحاجة وتفاقم الأمراض. حسب حفناوي بعلي " **عبر الرّمز والتّرميز يفكّك جيلالي خلاص النِّظام والسّلطة، ويعرضها للهواء خلال المراحل اللّاحقة إلى غاية مرحلة التّعدديّة، وما قدمت الأحزاب من برامج وطموحات متشابهة ومتنافرة ومتدابرة، وما ترتّب عن ذلك من أزمة فاجعة، وإجهاض للمشاريع الثّقافيّة والنّهضويّة، وبروز مظاهر التّهميش والإقصاء للعلن، والكثير من الأمراض والأدواء** "[1].

وهذا ما يفسّر المرحلة الثّائرة المستنفرة الّتي عرفتها الجزائر بعد الِاستقلال، مرحلة العشرية السّوداء الموسومة بأحداث أكتوبر 1988م، وهذه فترة حالكة في تاريخنا، مهّد لها **جيلالي خلّاص** في مجمل خطاباته نظرًا لشناعتها وضراوتها على المواطن والبلد، الّذي تعرّض إلى نكسات كبيرة تمثّلت في المفارقة الجادّة والصّارمة بين السّلطة ومبادئ الثّورة الأولى، وهذا الخراب العارم جرّاء هذه الأحداث، وكذلك غياب المؤسّسات الوطنيّة والدِّيمقراطيّة، أصبح نقطة التّحول في الرِّواية الجزائريّة وضمان شرعيّ ينادي به الرِّوائيّقصد تخليص المجتمع من مواجهاته المأساويّة الّتي" **جاء الأدب ضمنها تأريخًا لجزائر الدّم والألم، جزائر قتل الجمال وحجب الضّياء، مركِّزا على المثّقف، لأنّه كان الأكثر استهدافا، والمثّقفون كفئة من هذا الشّعب، اختلفت ردود أفعالهم حول هذا**

[1]– حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، دار اليازوري، للنشر والتوزيع، د. ط، الأردن، 2015، ص385.

العنف، وذاقوا من ويلاته ما عجزوا عن تحمّله"[1]. وبناء على ذلك، نفهم أنّ هذه القصدية السِّيميائيّة الموظّفة في المتون السّرديّة لخلّاص ناجِمة عن وعي ثقافيّ اجتماعيّ وسياسيّ خالِص، يفضح ويعرّي الوطنيّة من الأعداء والسّلطويّين.

أدّت هذه الأوضاع الاجتماعية عنصرا حركيًّا وتقنيًّافي رواية **بحر بلا نوارس**، لأنّ أسلوب **جيلالي خلاّص** هادِفًا ومقصودًا، يخاطِب الضّمير العربيّ وعاطفة المواطن الجزائريّ في إيحاء يجسّد تعاطفه مع الآخر، مظهرالجانب الودّي لمؤانسته، كونه فردًا في هذا المجتمع، وضرورة سيميائيّة[2] وصفة ملازمة للوجود الإنسانيّ.

مثّل الرِّوائيّ دور المثقّف الحامل لهموم الأمّة، الّذي يملك وعيًا بالواقع والتّاريخ يمكّنه من تسيير المجتمع وتنظيمه وتنويره، عبر مراجعة وتدقيق التّاريخ من خلال التّأمّل في الحاضر بروح فلسفيّة نقديّة، وهو الدّور السِّياسيّ المطلوبوغير المباشر لهذا المثقّف[3].

3.6.1.2 المرأة بوصفها نسقا سيميائيًّا ثقافيًّا في سرديات جيلالي خلّاص:

عُرفت الكتابة عن المرأة عُرفًا ثقافيًّا، تُقرّ به حقيقة الفرد والمجتمع معا، وهذا ما أكّدت عليه الرِّواية العربيّة الّتي تسعى لتُعرّف بالمرأة ودورها الفعّال في تنشئة الأجيال وتطوّرها، بِاعتبارها المؤسّسة المُرخّصة منذ القدم، والقرآن الكريم[4] خير دليل على مكانة المرأة وصلاحها، يقوم المجتمع بها ويتأسّس ويتّخذ شكلا واحدا من أشكال عدّة تفرضها

---

[1]– سعاد حمدون، صورة المثّقف في روايات بشير مفتي، مرجع سابق، ص 24.

[2]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 23.

[3]– ينظر: لطيفة قرور، هاجس الرّاهن في ثلاثيّة الطّاهر وطار (الشّمعة والدّهاليز، الولي الصالح يعود (المقاومة الزكي)، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)، مرجع سابق، ص165.

[4]– خصّص الله عزّ وجلّ مكانة عظيمة للمرأة، إذ أنزل سورة كاملة تمجّدها وتكرّمها، والمتمثلة في سورة النِّساء المعروفة بسورة النِّساء الكبرى، أمّا سورة النِّساء الصّغرى المجسّدة في سورة الطّلاق، إضافة إلى العديد من الآيات القرآنية الّتي تمنح المرأة حقّها في الإسلام، من بينها السّور الآتية: البقرة، المائدة، الممتحنة، النّور، التّحريم، الأحزاب، المجادلة.

الثّقافات والدِّيانات المختلفة، **حيث " تتّسم الكتابة عن المرأة في حضارتنا العربيّة الإسلاميّة بِطابعي التّنوّع والتّعدد اللّذين يوقعان المرء في كثير من الأحيان في حيّز التّناقض"**[1]. يتغلّب الذّكر على الأنثى في أغلب المجتمعات خاصة المجتمع الجزائري، وهذا ما أعطى للمرأة نصيبها في الكتابة السّرديّة لدى **جيلالي خلّاص** في رواياته". فالمرأة في صورتها الذِّهنيّة الرّاسخة كائن اِندماجي وليست كائنا مستقلاّ، إنّها وسط الآخرين وفيهم ومنهم وبهم، هي بنت فلان وزوج فلان وأمّ فلان"[2].

أخذت المرأة أشكالا سيميائيّة عدّة في مدوّنتنا **بحر بلا نوارس**، ظهرت في شكل الأمّ، الأخت، الحبيبة، وهذه شخصيات حقيقية لها وجود في النِّظام السّرديّ، أمّا باقي الشّخصيات فكانت معنويّة، أتت لاستكمال المحور السّرديّ، عرفنا المرأة وطنا يدافع عنه **جيلالي خلّاص** ويخصّه بالذِّكر في رواية بأكملها، لأنّ الدّور الّتي تؤدِّيه المرأة في المجتمع فعّال وأساسيّ، فهي منبع الحياة ومنشئة الأجيال والأمل في نجاح وتوفيق الأسرة، فصلاحها من صلاح الفرد والمجتمع، ولعلّ هذه التِّقنية في التّأكيد على أهمِّيتها هي الّتي تصنع الحدث وتعطي للسّرد قيمته الثّقافية والسِّميائيّة.

ركّزت الرِّواية على وصف المرأة بصفتها الأمّ الحنون والطيّبة والعطوفة على ابنها الصّغير وباقي أبنائها، " **رفعتني ضامّة جسدي الصغير المرتجف إلى صدرها الدّافئ، موسّعة عيني فوجنتني فشفتي تقبيلا حارّا حتى انحدرت دموعها الحرى ممزوجة بدموعي...**"[3]. ترمز المرأة في هذا المقطع السّرديّ للأمّ المثاليّة الّتي لا حياة لها بعيدا عن أبنائها، لذا تسعى لتغمرهم بدفئها ولطفها وخوفها عليهم، كما أنّها سندٌ قويّ يتّكئ

---

[1]– ضياء الكعبي، عبد الله إبراهيم وآخرون، عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2003، ص70.

[2]– عبد الله الغذّامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط 3، المغرب، 2006، ص131.

[3]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص14.

عليها المجتمع والأسرة معا، لأنّها الأمّ التي تربّي وتعلّم وتساعد وتنصح وتقوم بأشغال المنزل وتتدبّر أموره، أي أنّها الكفيلة بالبناء:النّفسيّ والاجتماعي،الماديّ والمعنويّ، " **لاحظت أمّي في جزع أنّها (شليطت) إذ سرعان ما راحت تنتفخ وتنتفخ، حتى إذا جنّ اللّيل، بركت رغم كلّ السّوائل الّتي أعدّتها أمّي لها وأفرغتها ساخنة في جوفها اللّحظة بعد الأخرى**"[1].

من خلال هذا النّموذج الوصفي، يظهر لي أهمّية تواجد المرأة ضروريا، خاصة الأمّ الّتي تمثِّل الرّكيزة في بناء الأسرة ونهوض المجتمع. بالإضافة إلى أخته الزّهراء الّتي عكست له صورة الأخت الحنونة، والبريئة في زمن سرقها من الحياة، نتيجة الفقر والعوز والمرض الّذي مرّت به الجزائر في أحلك فتراتها، وكذلك حبّه الأوّل لسليمة الّذي مثّل عهد الحبّ والولع والغرام المتمثِّل في وطننا الجزائر.

يبيّن هذا مدى شفافيّة الرِّوائيّ ورغبته في تطوّر ونماء الجزائر الّتي هي مسعى كلّ فرد شغوف بنجاحها وتقدّمها للأمام. للمرأة مكانة تشهد لها بانتصاراتها، بدءًا بالثّورة المسلّحة الّتي " **أبرزت صورة المرأة المحاربة والمناضلة والمشاركة، فكان حضورها هذا دليلا بارزا على التّحول الاجتماعي الّذي وقع في البلاد وفرض مساهمة كلّ مواطن في محاربة الاستعمار**"[2]. لكنّ بعد الإستقلال عادت المرأة إلى بيتها متناسين إنجازاتها وبطولاتها، فالحرية الّتي عاشتها لفترة، قد سُلبت منها، ما جعل الرِّوائيّون والكتّاب يباشرون مشروع إنقاض بصمات المرأة في المجتمع، وإعادة الإعتبار والحرية لها.

تمثِّل شخصية **هدى** نموذجا سيميولوجيا، لذلك أدرسها من منظورين نقديين، باعتبارها حبيبة الرّاوي المثقّفة الّتي لديها تعليمًا جامعيًّا ووعيًا فكريًّا في تقييم المسائل

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص10.

[2]– صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص18.

المصيريّة، يجد فيها متعة استكمال المشروع الثّقافيّ الّذي يجب تحقّقه لتزدهر البلد وتعلو قممها العليا. **هدى** هي المرأة المساندة لأفكار وتساؤلات السّارد، إذ بها تحمل جنين المشروع الثّقافيّ، والمُنقض لبراكين الأزمة الجزائريّة، والمحوِّل لمجرى السّرد وسبر الأحداث، لهذا تحاول الرِّواية بأحداثها المتتالية عرض الموجز التّاريخي وبيان القيمة الثّقافيّة للشّعب الّذي يمثِّله **جيلالي خلّاص**.

وفي الأخير، أقف مساندة روح الكتابة عن مضامين المرأة وبعث الحسّ النّقديّ الّذي يزرعه السّارد في جوف السِّيميائيّ، ممّن يضمن إقبالا منقطع النّظير عند جلّ الرّوائيِّين في توظيفها، باعتبار المرأة ذلك البحر الشّاسع الّذي يُغدقنا بخيراته وثرواته الكثيرة، خاصة الأمّ الّتي تربّى على يديها الرّاوي، وكبّرته ليحيا بهذا العالم ويصادف نساءً أخريات منهنّ **هدى** المجسِّدة للثّقافة الّتي يجد فيها المثقّف ضالّته.

1. سيرورة مرجعيات السّرد الثّقافيّة وأثرها السِّيميولوجيّ في خطابات جيلالي خلّاص:

أخذت خطابات **جيلالي خلّاص** الرِّوائيّة **(رائحة الكلب، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور، بحر بلا نوارس)** تتنوّع وتنفرد بالجدّة والتّغيير، فكلّ رواية هي بمثابة مشروع فكريّ نهضويّ، وتساؤل رمزيّ بالدّرجة الأولى، فالمميِّز لسيميائيات الثّقافة"**هي سعيها الدّائم لأن تكون مبتكرة ومجدِّدة على مستوى الموضوع، وذلك بتقديم طرق جديدة لتعريف الموضوع الثّقافيّ**"[1]، وهذا ما ألتمسه في المدوّنات الّتي بين يديّ، أي أنّها خطابات دالّة ومشفرّة ورامزة، اعتمد فيها السّارد على الانسيابية في الكتابة من خلال الاستناد إلى مرجعيات ثقافيّة، تتّسم بالطّابع السِّيميائيّ العلاماتيّ.

[1]– عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 48.

من خلال قراءتي المتأنيّة وتحليلي السِّيميائيّ لمجمل خطابات **جيلالي خلّاص**، تبيّن لي أنّ الرِّوايات الآتي ذكرها **(رائحة الكلب، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور، بحر بلا نوارس)** متكاملة سرديّا وفنِّيّا، لأنّ أحداثها تبرز في توازٍ تامّ، حيث أجدها تتقارب أحيانا وتتناقض في أحيان كثيرة، ولعلّ هذا عائد لمقصدية السّارد في بعثرة القيمة السّرديّة والبحث عن الهوية المرجعية لهذا النّص دون الآخر.

إنّ أهمِّية إنشاء النّص مطلب أساسيّ في سيميائية يوري لوتمان الثّقافيّة، إذ يجعل من النّص مركزا جوهريًّا، وهنا يحدث نوع من التّزاوج بين الرِّوائيّ والنّاقد. " **فكلّ ثقافة تنتقي من مجموع نصوصها الكبرى، نصوصًا فرعيّة هامّة ومعبِّرة عن الهوية الثّقافيّة وأفرادها. وإنّ انتقاء عدد من النّصوص يمكن أنّ يكون مؤشِّرًا قويًّا لظهور ثقافة دالة على التّنظيم الذّاتي للمجتمع. ويعكس القيمة السّليمة والمتساوية بين النّصوص في تصريف الثّقافة**"[1] وضمان تمريرها لفئة معيّنة من الأفراد، تتحقّق عن طريقهم مختلف المرجعيات السّردية المستقاة بعناية من روح الرِّوائيّ.

عكست الرِّوايات الثّلاث رؤية فكريّة وفلسفيّة في أدب **جيلالي خلّاص**، إذ انتصرت فيها بوادر المرجعيات السِّياسيّة والتّاريخيّة والاجتماعيّة، وتنوّعت لتخلق فضاءً سيميائيًّا رحبًا، ولهذا رأينا بضرورة إلقاء الضّوء على بعض التّماس المتواجد فيما بينها.

1.3 المرجع الاجتماعيّ وأثره السّيميائيّ في تحقيق الهوية الثّقافيّة في خطابات جيلالي خلّاص:

لا تخلو رواية من الطّابع الاجتماعيّ للفرد، خاصة إذا قارناها بمتطلّبات الواقع، نجدها تتوافق وإيّاه، وتكشف خباياه وزواياه المظلمة، حيث يشكِّل الفقر والعوز والحاجة أغراضا سيميائيّة بالغة التّعقيد، ولهذا يسعى السّارد إلى الإتيان بتقنيات سرديّة جديدة

[1]– عبد اللّه بريمي، السميائيات الثّقافيّة، مرجع سابق، ص 72.

نوعًا ما، تخالف التّقليد وتزعزعه، وتحرّك عجلة السّرد للأمام. يؤكّد **جيلالي خلّاص** في منظورنا النّقدي على الوضع المزري الّذي عرفته الجزائر في السّنوات السّالفة، ما دفع بالرّاوي التّماهي إلى درجة كبيرة مع شخص الرّوائيّ، الّذي كان يشحن البطيخ وهو صبيّ مقابل أجر زهيد يتكسّى به يوم الرّجوع إلى المدرسة –دليل على قساوة الظّروف وصعوبة الالتحاق بالمدرسة الجزائريّة[1]– بعد الانتهاء من العطل الصّيفيّة المقيتة، إذ لم يكن بإمكان والده زرع البطيخ في أرضهم الضيّقة، لهذا كان يرسل به للعمل لدى الأغنياء قصد شراء كسوته وأقلامه وكراريسه ساعة يحلّ يوم الرّجوع إلى المدرسة[2].

عندما أترصّد مجمل التّعابير الدّالة والمتواجدة في ثنايا النّصوص الرّوائيّة، ألاحظ أنّ الفقر[3] ميزة بارزة ومحفّزة في سرد **خلّاص**، وهذا ربّما ناجِم عن المعتركات النّفسيّة المتضاربة في دواخل شخصياته والوسط الاجتماعي المتذبذب الّذي تربّى فيه، حيث يصِف السّارد في شخصية بوجبل، الرّجل المناضل الّذي يرى في ابنته جميلة، بذرة حبّه وحليفة انتصاراته وهفواته بالجوهر، الأمل بغد جديد وحياة مغايرة، فعلاقته بها وطيدة الصِّلة ومحبّبة إلى نفسه، في قوله[4]: " **جمـــيـــــــــ ... لة ... أين أنت ... حبيبتي أملحياتي، الوحيدة الّتي لم تخيّب ظنّي بعد أمّها! حلم هي ولكم أتوق إلى رؤيتها وهي تبني مدينة جديدة ... حدثتها عن أحلامي، فكشفت لي أنّ الأحلام الّتي تخفيها قد تكون أعظم من أحلامي مستقبلًا، بلى الأكيد أنّها أكبر وأعظم من أحلامي. هي تنوي**

---

[1]– ينظر: بن ترزي خير الدّين، التّعليم في الجزائر خلال فترة الاحتلال، مرجع سابق، ص 115.

[2]– يراجع: جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 251.

[3]– كان الآباء يرسلون أولادها في العطل المدرسيّة الصّيفيّة للمبيت للبقاء عند أجدادهم في البادية، اقتصادًا في الخبز وتهوية الغرف، وليس حبّا في إراحتهم من ضجيج المدينة وعناء الدِّراسة. ينظر: جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مصدر سابق، ص 97.

[4]– أجد هذا المقطع الاستذكاري موظّفًا في رواية عواصف جزيرة الطّيور، لمّا يستذكر الرّاوي شخصية بوجبل، ويشير إلى شخص البطل المثقّف المتواجد في رواية حمائم الشّفق، ومن خلال هذا الرّبط التِّقني، أدرك مدى قصدية خلّاص في جعل كلّ من هذه المدوّنات كتلة ثقافيّة متلاحمة ومكمِّلة لبعضها البعض.

أنّ تصير مهندسة معمارية، والأكيد أنّها ستبلغ مبتغاها، أمّا أنا فعمري ما تجاوزت الشّهادة الابتدائيّة ... الظّروف ... الفقر ... الحرب ... والنِّضال! صحيح أنّني قارئ شغوف لكلِّ ما تقع عليه يدي، لكنّني لا أعتقد أنّني أفهم شيئا كبيرًا، عدا التّاريخ وقصص الشّعوب العظيمة وبعض ملامح الحضارات الكبرى الّتي رسمت طريق البشر. جميلة ستكون أحسن منّي، أكيد. الثّقافة والنِّضال. ستحصل على الاثنين في عينيها الخضراوين"[1].

يشير السّارد إلى جميلة رمز الثّقافة ومرجعها السِّيميائيّ، إذ أنّها أساس بناء المجتمع وتقدّمه[2]، حيث يرى فيها فسحة الأمل الّتي ستغيِّر الواقع للأفضل، لم يتمكّن بوجبل من تحصيل الدِّراسة، غير أنّه يجد في صغيرته تلك المهندسة النّاجحة والمتفوِّقة. وهذا في اعتقادي، تنبؤ بهندسة جزائر جديدة يحكمها المثقّف والمناضل والغيور على وطنه. إذ يتطلّب المنطق السّرديّ شروع الرّاوي في تخليص جزيرة الطّيور من " **الغربان والعقبان الّتي كادت تقضي على الحمائم البيض الوديعة، والنّوارس الحليبيّة الجميلة وتحرم البلد إلى الأبد من أجمل طيور العالم. كان لا بدّ من ذلك...**"[3] حتّى نضمن صلاح المجتمع والأسرة والفرد.

يمزج السّارد بين مختلف المرجعيات الثّقافيّة من بينها السِّياسيّة والتّاريخيّة والاجتماعيّة، الّتي تتضارب فيما بينها لحدّة الأحداث وتفاقمها في بلد من المفروض تعمّه الدِّيمقراطيّة. فقد نمت في ذهن البطل الإشكاليّ حسب تدليل الرّاوي فكرة محورية، " **تدعو إلى نبذ النِّظام الشّمسي السّائد حاليًا، سبب جميع أزمات المدينة المتورِّمة**

---

[1]- جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مصدر سابق، ص 19-20.

[2]- ملاحظة: مثلما أشرت في أهمية المرأة وضرورة تواجدها في بناء المجتمع والنّهوض به، وهذا ما نادى به خلّاص في أغلب مدوّناته، من بينها بحر بلا نوارس والّتي فصّلت فيها، وعرّفت بمكانة المرأة بوصفها نسقا ثقافيّا سيميائيّا.

[3]- جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (عواصف جزيرة الطّيور)، مصدر سابق، ص 337.

الشّوارع، المبعوجة العمارات والمدحورة الأرضية الأرصفة بتلك الأوبئة المزمنة، الّتي تثقل كاهل السّكان، فلا يستطيعون لها ردًّا، لا سيما والشّمس تعمي نظراتهم بوهجها المتّصل المتواصل نارًا حامية تصلي كلّ من سوّلت له نفسه مناقشة شيخ البلدية ذي الشّارب المعقوف بشكل يرمز لدى جميع سكّان المدينة إلى من لا يقنع إلّا بالغلمان حتّى رسخ في أذهانهم أنّ الوسيلة الوحيدة لكسب القوت والنّجاة من الأوبئة هي طأطأة رؤوسهم ومدّ ظهورهم "لشنابيطة" يسقونهم قطرة قطرة ذلك المصل المعاشي الّذي يمدِّد أعمارهم في ظلّ شارب شيخ البلدية"[1]. ظهور الشّمس هي انعكاس رمزيّ لاستبداد السّلطة بمصالح الشّمس، ودليل قاطع على تفجير الأزمات النّفسيّة والاجتماعيّة الّتي دعّمت ظهور الأوبئة وانتشارها وحدّتها، وأسهمت في تفعيل المعضلة الوطنيّة وتقويض أشّعة الشّمس الحارقة لأحلام وآمال الأفراد.

يشير السّارد إلى وضعية الاستسلام الّتي ألمت بالمواطن الجزائريّ، وجعلته يرضخ لمتطلّبات السّلطة القمعيّة، وأصبح على إثرها الفرد المثقّف كحال الفرد الأميّ، يتجاهل ما هو معلوم كي يضمن قطرة من ذلك المصل المعاشي.

2.3 نسقية العادات والتّقاليد وآلية توليد المعاني[2]:

لا يخلو أيّ خطاب سرديّ من نسقية العادات والتّقاليد الّتي تشي بثقافة ومرجعية الرّوائيّ السِّيميائيّة، إذ يذهب إلى تأصيلها والتّأكيد على ضرورة الافتخار بها في أكثر من مشهد سرديّ، **فالنّصوص تحدِّد ما هو حقيقيّ وأصيل لأفراد الثّقافة، ممّا يمنحها المصداقية في التّعبير عن تلك الثّقافة"[3]**، وهذا ما نتبيّنه في مختلف خطابات خلّاص

[1]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 265–266.

[2]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 90.

[3]- Roland Posner, Basic tasks of cultural semiotics, In: Williamson, Rodney, sbronchi, Leonard G, Deely, John, (eds), Semiotics 2003: « Semiotics and National Identity », New York, Legas, 2005, p 325-326.

الرّوائيّة، ومن بين هذه العادات والتّقاليد والطّقوس[1] الّتي نادت بها المدّونات الآتية: رائحة الكلب، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور، لدينا:

- **كتابة التّمائم:** كان جدّ البطل الإشكاليّ، فضلة الموت، لديه غرفة مخصّصة، يعدّ فيها التّمائم والتّعاويذ، حيث " **إذا اعتزل بها ليكتب تميمة لأحد، هرولت الجنّ مخلية باحة الدّار لشهور طويلة، مريحة الأنوف من بخور الفاسوخ الحارق للخياشيم**"[2]، وكانت غرفته تفوح برائحة الحبر والكلب راكس والنِّساء والورق المرصوص في كتبه وجذاذاته المتطايرة هنا وهناك. يقول النّبي صلى الله عليه وسلّم عن التّبرك بالتّمائم واتِّباعها: " **إنّ الرّقى والتّمائم والتّولة شرك** "[3].

وقد أخذت الكتابة فعلًا نصيا نموذجا في أعمال خلّاص، رغم أنّها كانت مقدّسة عنده منذ بادئ الأمر، حيث يذهب الرّاوي إلى التّأكيد على أهميّتها في قوله: " **الكتابة الّتي اعتقدت منذ صغري أنّها البلسم الوحيد الّذي يشفيني (وأمّه ما فتئت تأتيه بالتّمائم، قائلة دوما، إنّ الطّالب-المسلم والمكتف له-قد كتبها لك حتّى لاتمسك عين حاسد أو يصيبك مكروه، مؤكّدة أنّها "اشترته" برموش عينيها لكي يبقى لها على قيد الحياة!) لا لشيء سوى لأنّها (الكتابة) كانت تخفّف عني (غالب الأمر) وطأة هذا الإحساس المزري، الآن لا يسعفه شيء للخروج من هذا الكابوس**"[4].

---

[1]- ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 73.

[2]- جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 244.

[3]- محمّد حسن عبد الغفار، كتاب مسائل خالف فيها رسول الله أهل الجاهلية، المكتبة الشّاملة، https://shamela.w، أفريل 2022، 11:42.

[4]- جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 202.

- **المصارين**[1]: وهي اللّوحة الّتي تصف مصارين أي أحشاء المدينة، وهي أغرب لوحة يرسمها "برهان" حبيب "جميلة"، إذ هي لوحة بتشعّباتها وتعرّجاتها وتلافيفها المتداورة المتحلزنة إلى ما لا نهاية، من خلالها توصّل الرّسام إلى فهم المدينة، والانغماس فيها، أمّا طبق المصارين، فهو الطّبق الشّهي الفائر بخاره حتّى أغوار الأنوف الجائعة، وهي تتشمّم مصدره حتّى إذا ما عثرت عليه ربعت أرجلها على شاكلة تلك القعدات التّاريخيّة، حيث كانوا يتجمّعون حول الموائد القصيرة القوائم، يحتسون مرق الطّبق الشّهي "**مصارين" طبق "فقراء المدينة المفضّل"**[2].
- **ورق الخبيز**[3]: وهو ورق أخضر حلو خاصة في فصل الرّبيع، مسطح مثل كفّ اليد، يطبخ مع السّلق في بعض المناطق الجزائريّة، كما أنّه ورق غنيّ بالألياف والفيتامينات، وقد كان الرّاوي يستأنس في أكثر من موقف سرديّ بذكر أمّه الّتي تطبخ الخبيز بتيشت الشّعير اللّذيذ.
- **العصيدة**[4]: وهي أكلة تقليديّة جزائريّة، تطبخ من الدّقيق ويضاف لها السّمن والعسل، مثلما كانت تحضِّرها والدة الرّاوي فضلة الموت، ليأكلها وإخوته بكلّ متعة، بعدما يضيفون لها العسل المقطّر الّذي كان يهديدهم إيّاه خالهم الطّيب في "بلارات" أي علب من الزّجاج، تجعله شهيًّا.

3.3 المرجعية الجماليّة لسرديات جيلالي خلّاص:

اعتمد الرِّوائيّ **جيلالي خلاّص** في رواياته "**بحر بلا نوارس، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور، بحر بلا نوارس**" أصناف لغويّة عدّة، جعلت من عمله الأدبيّ تحفة فنّية،

---

[1]- جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مصدر سابق، ص 36-37.

[2]- يراجع: المصدر نفسه، ص 37-38.

[3]- يراجع: جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (عواصف جزيرة الطّيور)، مصدر سابق، ص 374.

[4]- يراجع: المصدر نفسه (رائحة الكلب)، ص 309.

يشهد لها التّمحور الموجود في الأسلوب المنتقل من فكرة لفكرة، وحدث لحدث، في بادئ الأمر نجده ينوّع بين اللّغة الفصحى والعامية (اللّهجة)، مرورا بلغة شاعرية خاصة، تؤسّس لِفخامة الأسلوب الأدبي، ودقّة الانتقاء الجماليّ الّذي يعلن عن حسٍّ فنيٍّ مرهفٍ، يترصّده النّاقد بين ثنايا الفقرات والتّعابير الدّالة، فكلّ مفردة تشي بمفردة أخرى، ليحصل التّشاكل الرّمزي الّذي يبيّن سلاسة لغته العربيّة الّتي كتب بها وناشد من خلالها القارئ المتفحِّص.

اللّغة وسيلة يلجأ إليها الرِّوائيّ لبثّ حكاياته وقصصه لذلك الآخر ونقل القضايا والهموم الّذي تؤرّقه وتُقلِق فكره، قصد تنمية عجلة السّرد، وعليهأصبحت اللّغة وسيلة المبدِع والنّاطق الرّسميّ والشّرعيّ، وكلّما كان أسلوبه بسيطا لا تكلّف فيه ولا تصنّع، لقِي رحابة وإقبالًا واسعًا من المثقّفين، ومكّنهم من التّجاوب معه، والتّسهيل عليه، ومن ثمّ تمرير رسالته أو خطابه[1].

اللّغة فاضحة لمبدعها ولثقافته ولمبادئه، حيث " **تعتبر من أهمّ الأنساق الثّقافيّة، لأنّها تعتبر الوعاء الّذي يحتوي على جميع الأنماط الثّقافيّة وسماتها، فكلّ ما يكتسبه الفرد ويتعلّمه من الأنماط يصل عقله ووجدانه من خلال اللّغة، كما تعتبر الوسيط بين الأفراد والثّقافة، ودورها في المجتمع لم يقتصر على اعتبارها أداة للاتِّصال بين أفراده فقط، بل إنّها أصبحت تمثِّل جزءًا أو عنصرًا هامّا من عناصر الثّقافة، وإنّ فهمها فهمًا جيّدًا يتوقّف على فهم أنماط الثّقافة السّائدة في المجتمع، فدراسة العلاقة الواضحةبين**

[1]– ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار التنوير، ط 1، الجزائر، 2013، ص65.

اللّغة والمحتوى الثّقافيّ لا يعني شيئًا أكثر من أنّ اللّغة لها أساس ثقافي وأنّه لا يمكن تحديد مفردات اللّغة ودلالاتها تحديدا دقيقًا إلّا بمعرفة البنية الثّقافيّة لهذه المفردات"[1].

4.3 ثقافة المرجعيّة الجماليّة وأثرها السِّيميولوجي في سرديات جيلالي خلّاص:

1.4.3 اللّغة الفصحى بوصفها منطلقا سرديًّا:

يكتب **جيلالي خلّاص** من منطق لغويّ سَلِس ويختص بقاموس مميّز يحوي توظيفات عديدة للحيوانات والطّيور والطّبيعة، ناقض فيه " **النّمطية الّتي سادت سابقا، وتعثّرت الآن لتجد نوعا من الكتابة الاستفزازيّة المتمرّدة على الأطر والقوالب الجاهزة"[2].**

يعتمد خلّاص اللّغة العربيّة البسيطة الموحية الّتي تدفعه للإبداع والوصول لمبتغى القارئ، وفهم الغرض من استعمالها، " **باعتبارها أداة التّوصيل الحقيقيّة للفعل الإنسانيّ والحدث الزّمانيّ والمكانيّ الّذي يريد الكاتب أنّ يعبّر عنه"[3]**، يعني الابتعاد عن الزّخرفة اللّغويّة، مثل قوله:" **أُنظر... هناك جثث طيور أخرى فوق سطح الماء... من أين يأتي البحر بجثث هذه الطيور؟ أرى مع الدّرك ورجال المطافئ أناسا آخرين قد يكونون أطبّاء بيطريّين..."[4].**

2.4.3 العاميّة (اللّهجة) بوصفها آلية سرديّة:

[1]– عبد الرحمان عبد الدايم، النّسق الثّقافي في الكناية، رسالة ماجستير، إشراف: بوجمعة شتوان، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011، ص 18.

[2]– حفناوي بعلي، تحوّلات الخطاب الروائي الجزائري، مرجع سابق، ص386.

[3]– فاتح عبد السلام، ترييف السّرد (خطاب الشخصية الرّيفية في الأدب)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2001، ص153.

[4]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص31

لكلّ روائيّ طريقته في الكتابة وفي كيفية استعمال هذه اللّهجة الّتي تختلف من منطقة لأخرى، فكلّ مبدع ينطلق من بيئته الّتي تؤكّد على أسلوبه وطريقته في الكتابة. نجد هذه التّوظيفات للهجة السّارد واضحة ومفهومة، إلاّ في بعض التّعبيرات الّتي تحتاج احتكاكا بمنطقته حتّى يكتمل فهمها، لكنّ هذا الأمر لم يؤثّر على فهم الرّواية أو تحليلها، لأنّ توظيف العاميّة غدَا لازمة ضروريّة يستعين بها الكاتب، كونها " **لغة توصيل مستعملة ويوميّة سهلة ويمكن أنّ تؤدّي الغرض**"[1].

•الأمثلة:

- العاميّة في كلمات:" **فاضح، البهلول، مومو عينيها، التحتاني/ الفوقاني، صهد الكوشة، يعطعط...**"[2].

العاميّة في جمل معبّرة:" **ربّي يفوتها على خير، هيه، نوض... الوقت يروح لازم تاكل شوي... قبل ما تخرج الأغنام** "[3]، " **اغسل باش يروح لك النعاس**"[4].

- " اقرأ .. روح راهم الولايا وارجال الصلاح معاك .."[5]

" **فاللّغة معطى اجتماعي، معطى مشترك محمّل بالمعاني والاستعمالات** "[6]. لهذا نجد هذه اللّغة المستعملة في الرّواية طيّعة للسّارد ومنصاعة لمختلف التّوظيفات والايحاءات، ومثقّلة بذاكرة مجروحة ومعطوبة، تحنّ للماضي.

3.4.3 اللّغة الخاصّة بوصفها أداة جماليّة سرديّة:

[1]- عبدّ الرحمان منيف، الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، بيروت، 1994، ص 138.

[2]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص37-43-45-50-54.

[3]- المصدر نفسه، ص38-41.

[4]- المصدر نفسه، ص41.

[5]- جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 244.

[6]- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار العين، ط 4، القاهرة، 2009، ص 15.

أصبح الرِّوائي عموما ينهل من الشّاعريّة، ما فاضت به الرّوح وجادت به الأنفس، كما أنّ الرِّواية في حضرة هذه التّصادمات الثّقافيّة، غَدت نُقلة نوعيّة لأساليب جماليّة تعبيريّة إغرائيّة تخاطب القارئ، لكنّ هذه الحقيقة تختلف من مبدع لآخر، غير أنّ **جيلالي خلّاص** أخذ من رفاهة أحاسيسه وجرأته الأدبيّة في إنشاء التّعابير وبناء الأفكار الفلسفيّة وكيفية التّلاعب بمسمّيات الشّخصيات ووفرة الأحداث.

- **الأمثلة:**

- **" المطر ينزل بغزارة! لكم أحبّ رائحته حين ينهمر من وراء زجاج نافذتي الموارِبة في الهزيع الأخير من اللّيل، وأنا أرافق نقرات قطراته، وهي تعزف لحنها المميّز فوق اسفلت الشّارع، بِدقات ملامس حروف آلة الكاتبة لإتمام نوتات تلك السّيمفونيّة..."[1].**

- **الأمثلة:**

- **" صليل السّلاسل يعزف عبر نسيم العشاء المتبارد النّدي لحنا ناقوسيّا لذيذ الدّغدغة في الأذن"[2].**
- **" غدا تشرق الشّمس من جديد، يقولون لن تشرق"[3].**
- **" ههنا أشعر بك ترفرفين بأجنحة ملائكيّة في فضاء لا يحده البصر فأتخيّل زنزانتي الضيقة المقفرة سفينة عشق أبدي.."[4].**

كلّ ما عاشه الرِّوائيّ **خلاّص** في صغره خاصة، كان له حضورا قويّا في كتاباته ولغته الّتي كلّما وقفنا على تحليلها ومحاولة تأويلها سيميائيًّا، نجدها تأخذ منحى آخر،

---

[1]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص70.

[2]- المصدر نفسه، ص14.

[3]- المصدر نفسه، ص107.

[4]- جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (عواصف جزيرة الطّيور)، مصدر سابق، ص 361.

وهذا ربّما يعود إلى الطّفولة البريئةوالمفعمة بالحياة، فأسلوبه ولغته[1]في هذه المدوّنات رمزيّة وهادِفة، يبحث في المعنى المبطّن، حيث يقول **رولان بارث:" الأسلوب معطى فيزيقيّ ملتصق بذاتية الكاتب وبصميميّته السِّرية"[2].**

5.3 مرجعية الذّاكرة في سرديات جيلالي خلّاص:

تعدُّ الذّاكرة حفرا لزاميّا وقوّة معرفية[3] في الدِّراسات النّقديّة، فعلاقتها الوطيدة مع الذّات تُسهم بالدّرجة الأولى في ضمان الذِّكرى، ما يجعل مهمّتها " **حفظ الماضي، ومهمّة التّاريخ هي إعادة بناء ما حفظته الذّاكرة (..)، وعليه فالذّاكرة تشكّل خزّانا تتجمّع فيه كلّ الصّور العقليّة والفعليّة والماضيّة والحاضر"[4].** ومنه تظهر العلاقة الوشيجة بين الذّاكرة والتّاريخ، ما يدفع بالرِّوائيّ إلى نسج نظام أسلوبيّ ماضويّ، معتمد على ذاكرته وكيفيّة عرضه لهذه الأحداث الماضية، لكنّ " **الوعي بالتّاريخ ليس حفظا للذّاكرة وتسجيلا للحدث، وإنّما إعمالا للتّفكير واستنتاجا للعبرة والعظة، وامتلاك المؤهّل لاستيعاب الحاضر وتفسيره "[5].** وهذا ما يمنح للتّاريخ أبعادا دلالية أخرى، قد تستوعبها الذّاكرة في حضور الحدث نفسه، كما يقول **بول ريكور[6]" إنّ إشكال العلاقة بين الذّاكرة والتّاريخ ودورهما في تمثّل الماضي يبقى مفتوحا، فالفضل يعود للذّاكرة في الاعتراف بالماضي كشيء موجود ومنعدم في الآن نفسه"[7].**

---

[1]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 91.

[2]– رولان بارت، الدّرجة الصفر للكتابة، مرجع سابق، ص15.

[3]- Paul Ricœur, La mémoire, l'histoire, L'oubli, Edition du Seuil, Paris, 2000, p 66.

[4]– عبد الله بريمي، السميائيات الثقافية (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص138.

[5]– سماح بن خروف،"المتخيّل التاريخي في رواية الأمير لواسيني الأعرج التشكل والدلالة"، مرجع سابق، ص131.

[6]– بول ريكور:(Paul Ricoeur)، (1913–2005)، فيلسوف فرنسي وعالم لسانيات معاصر، واحداً من ممثلي التيار التأويلي، ومن مؤلّفاته: نظرية التأويل، التاريخ والحقيقة، الزمن والحكي.

[7]– عبد الله بريمي: السميائيات الثقافية (مفاهيمها وآليات اِشتغالها)، مرجع سابق، ص139.

هذا ما يفسّر ارتباط المرجعية التّاريخيّة بالذّاكرة أوّلا، ثمّ بالرّوائيّ ثانيّا، لأنّ الرّوائيّ يكتب انطلاقا من قناعاته وأيديولوجياته الّتي تكون راسخة في عمق ذاكرته، وأسهم الّتاريخ في بلورتها بأيّ شكل من الأشكال. تتميّز الذّاكرة " **بكونها تُحيل إلى مرجعية واقعية سابقة ضامنة لخصائص وفي هذا ضمان لاستمراريتها** "[1]، لأنّها تطبع تأثيرا مزدوجا بين الرّوائيّ وعراقة ماضيه المتأثِّر به والمنعكس في مدوّناته، ممّا يجعل من الذّاكرة مرجعية ثقافيّة سرديّة بامتياز.

كلّما توغّلت في التّاريخ، وجدت أنّ " **طبيعة الحياة البشريّة تفرض علينا الإندماج في الماضي والتّواصل معه دون أنّ نشعر بهذا الإندماج أحيانا، وغالبا ما يكون من دون رغبة الفرد، وكذا الكاتب يجد نفسه محكوما بطبيعة المواضيع والقضايا الّتي يعالجها والّتي ترتفع به إلى عوالم ضبابية بعيدة المدى**"[2]، بإعتبارها المواضيع التي تربّت معه، ودون وعي منه يحنُّ إليها، إذ به يعود لاستحضارها وتوثيقها في صورة سرديّة تؤكد أنّها ماضيه وحياته وذاته وذاكرته المجسّدة. ومن خلال هذا التّوازي في مسار السّرد، " **تستلزم الذّاكرة الجديدة القديمة، وبحلّ بناها الإجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة وغيرها حتّى تنطلق من جديد، وتُثري خصوصيتها وتؤسّس مخيالها التّاريخي المميّز والّذي ستتوسّله الأجيال القادمة في تطوير أنساق مجتمعاتها الكبرى**"[3].

يتبيّن لي أنّ البحث في الذّاكرة من المسائل الجديرة بالذِّكر، والّتي يصرُّ عليها **يوري لوتمان**، ويؤكِّد على ضرورتها في السّيميائيّات الثّقافيّة، بإعتبارها الجسر الواصل بين

---

[1]– المرجع نفسه، ص138.

[2]– ربيع موازبي،"توظيف التراث في رواية رمل الماية (فاجعة الليل السابعة بعد الألف)"، مجلّة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، ع 22، لبنان، 2016، ص11.

[3]– سماح بن خروف:"المتخيّل التاريخي في رواية الأمير لواسيني الأعرج التشكل والدلالة"، مرجع سابق، ص133.

زمنين (الماضي والحاضر)، تمهيدا لنهوض المستقبل. فالذّاكرة الثّقافيّة " **هي ذاكرة عابرة للزّمن تخترق آفاقه ولا تقف عند حدود زمن بعينه، فهي تتجاوز النّظر إلى الزّمن على أنّه ماضٍ وحاضر ومستقبل (..) فإنّ الثّقافة من حيث لا يمكنها تكرار الماضي ولكنّها تسعى دائمًا لإعادة خلق إنتاجه**"[1]. وهكذا يستقرّ بي الأمر لأدرس مرجعية الذّاكرة لأنّ لها بعدا دلاليّا وثقافيّا عميقا في المدوّنات.

6.3 ثقافة الذّاكرة وأثرها السِّيميولوجي في خطابات جيلالي خلّاص:

تعرض هذه الرّوايات: **بحر بلا نوارس، رائحة الكلب، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور** ذاكرة مفتوحة الأفق، كلّما اِمتدّ بها الزّمن، اِزدادت تفتّحا وتشعّبا وتشبّعا في منظوري النّقدي. لعلّ **بحر بلا نوارس** " **رواية ترمز إلى عالم الإنسان المتوحّش، ترحل في دهاليز الذّاكرة وتمنح من تضاريس وشروخ ذاكرة المؤلّف، سيرته وحياته ومعيشته وتجربته في عالم الرّيف والمدينة/ المتوحِّشة** "[2].

فإذا تمعّنت مطوّلا في سرد **جيلالي خلاّص**، أجده يهرب إلى ذكريات الطّفولة الّتي تحتفظ بها ذاكرته، تعبيرا عن التّاريخ والاِنتماء والمبادئ والأخلاق والبراءة، يجعل من الماضي تقنية سرديّة، يوظِّفها وفقا لتأثّره النّاجم عن الطّفولة المبتورة، الّتي عاش فيها الثّورة التّحريريّة، وزامن الخوف والرّعب الشّديدين من طرف المستعمر المضطهد.

قد مثّلت الثّورة التّحريريّة الجزائريّة " **بؤرة الكتابة السّرديّة ومرجعية الحكي وتشكّلاته عبر الفعل التّخييلي للذّاكرة الّتي تؤسِّس أزمنة الرّواية وفضاءاتها وباستقراء المتن الرّوائيّ يطالعنا موضوع الثّورة كتيمة مهيمنة سواءً تعلّق ذلك بسرد بطولاتها أو**

[1]– عبد الله بريمي: السميائيات الثقافية (مفاهيمها وآليات اِشتغالها)، مرجع سابق، ص140.

[2]– حنفاوي بعلي: تحوّلات الخطاب الروائي الجزائري، مرجع سابق، ص383.

بإنتقاد بعض المواقف والتّوجهات"[1]. منذ السّبعينيّات أخذت الرّواية الجزائريّة تتبلور وتتّضح على يد كتّاب رأوا بضرورة الأخذ بالثّورة التّحريريّة، والكتابة عنها وعن بطولاتها وإنجازاتها، لأنّها ثورة شعب حقّة. ولذا وجب على الرّوائيّ الجزائريّ السّعي لإيصال صوت المناضلين والدّفاع عن الجزائر معلنا ثورة القلم، لأنّ " **حرّية الكتابة تستلزم حرّية الوطن، فالمرء لا يكتب للعبيد** "[2].

تمثّلت أوّل ذكرى للرّاوي في قوله:" **أتذكّر حين تعالت وغوغتي... ثمّ هرولة أمّي لأخذي من فراشي المضمّخ بالبول القارص لأفخاذي... كم كان عمري يومها؟ أكثر من عام... لكنّ ذاكرتي تؤكّد لي أنّني لم أكن تجاوزت العامين"**[3]. وكذلك تعلّق الرّاعي الصّغير (الرّاوي) بوالدته الّتي ما فتئت تغنّي:" **حنّوني...حنّوني لكنّي لم أعد أذكر من أغنيتها إلاّ التّواتر الأرجوازي الحنون** "[4]، وغيابها أثّر فيه كثيرا من كلّ النّواحي، له معها طفولة سعيدة وذاكرة رغيدة بالعطف والحنان.

أدرك أنّ مجمل هذه الرّوايات المذكورة سلفًا متكاملة فيما بينها، كما أنّها تشجّع الكتابة عن الذّاكرة، حيث يعمل من خلالها السّارد على استحضار فعل التّذكر انطلاقًا من طفولته والتّفاصيل الصّغيرة الّتي بدورها تتكرّر نفسها في أكثر من عمل روائيّ، لَدلالة قاطعة على شخص الرّوائيّ وبحث في سيرته الذّاتيّة بالنّسبة لدراستنا السّيميائيّة الثّقافيّة.

---

[1]– إيمان العامري: صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، مرجع سابق، ص172.

[2]– جان بول سارتر: ما الأدب ؟، تر: غنيمي هلال، نهضة مصر، د. ط، القاهرة، د.س، ص69.

[3]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص9.

[4]– المصدر نفسه، ص10.

" **فكلّ ذاكرة ثقافيّة تتكوّن من سلسلة لا متناهية من النّصوص** "[1]، وهذا ما تتداوله أغلبية صفحات المدونات الّتي تفضح السّارد، وتستعرض ذكرياته المتواضعة من لعب ومشاغبة وبكاء وندم... " **كان بكائي حارّاً... ولكن نادراً ما كنت أبكي فيها... أذكر أنّالأيام الّتي بكيت فيها يوم غلبتني مسوكيتنا البقعاء إثر العودة من نهار الرّعي** "[2]، مستمرّا في سرد وتذكّر ما حدث له في ذلك اليوم وباقي الأيّام رفقة والديه." **طيو الكلب الوفي يكشر عن أنيابه هارا في وجه المظلي الذي رفع كفّه صافعا الصبي الهش البنية، ثمّ سرعان ما يتساقط أشلاء مرضوضة لرصاص الرّشاش المالئي للجوّ فزعا بقي في الذاكرة وشما يوصم الأعماق**"[3]. كما لو أنّ المناص الوحيد لهذه الذِّكريات هو فعل الكتابة، ليس هروبا منها وإنّما لتقييدها والعودة إليها للضّحك مرّة، وللتّحسّر مرّات عدّة على ماضٍ ولّى وانقضى، ولا سبيل لعودته الآن. هذه الكتابة " **الّتي تخطّت الإلتزام الإجتماعيّ والسّياسيّ، ومكّنت الكاتب من التّعبير عن رُؤاه اتجاه واقعه** "[4]، هي كتابة لنصية شرعيّة ثقافيّة، ولِجملة من النّصوص المؤدِّية لوظائف مختلفة، لا لنصٍّ ثابت له خصائص محدّدة[5].

أترقّب الرّوائيّ متنقّلًا بين ذكرياته ساردا إيّاها بحُلوّها ومُرّها، في فرح وغبطة، لأنّها تبدو في رأيي أهمّ مرحلة في حياته بل الأساس، ليتوقف عند أوّل ذكرى مُرّة ذاق ألمها القاسي، " **هي الذِّكرى الأولى بمرارة بكائها ومتعة فم الأمّ الحنون (...) حيث كنّا نياما في المراح على الحصير (...) فجأةً اِستيقظت مُلتاعا في صدر أمّي(...) مبتعدة مع**

[1]– عبد الله بريمي: السميائيات الثقافية (مفاهيمها وآليات اِشتغالها)، مرجع سابق، ص150.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص10.

[3]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 253.

[4]– ربيع موازبي، "توظيف التراث في رواية رمل الماية (فاجعة الليل السابعة بعد الألف)"، مرجع سابق، ص9.

[5]- Juri Lotman, Culture and Explosion, translated by Wilma Clark, ed by Marina Grishakova, Berlin : Mouton de Gruyter, 2009, p 115.

إخوتي عن الجدار (...) هي ليلة زلزال 1954م"[1]. كما يتذكّر متعة ضمّ الأمّ الرّؤوم ذات القبلات السّخية الحنون[2]، بعدما تلبّس به الخوف الشّديد من بعد صدمة الذِّكرى الأولى. وقد مثّلت سنة 1954م، تاريخ اِندلاع الثّورة التّحريريّة الّتي غيّرت مصير شعب بأكمله وحقّقت النّصر المجيد، لطالما عُدّت الثّورة هي " **المرجعية الإيديولوجيّة والفنّية الّتي ينطلق منها أغلب الرّوائيّين الجزائريّين"**[3].

أضفى الاِستذكار المستمر على الرّواية من أوّلها لآخرها مسحة طفولة ملائكيّة عاكسة لمشاعر الرّاوي وأحاسيسه، " **النّوم في المراح... الجري لمناطحة كبشنا طيو... ومراوغة أختي الزّهراء وهي تطاردني"**[4]. وكذلك حادثة موت أخيه عبد القادر[5] المأسّاويّة الّتي فقده بسببها، " **ذكرى أخي عبد القادر تهشّم قلبها إربا إربا، إذ اِنفلت من يدي أختي فاطمةفي تلك الظّهيرة... تلك السّقطة القاضية الّتي قسمت عموده الفقري"**[6].

تلَت هذه الحادثة أحداثا أخرى حزينة وصعبة مجسّدة في الرّوايات الأربعة **(رائحة الكلب، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور، بحر بلا نوارس)**، الّتي عرضت مرض أخت الرّاوي الزّهراء ومعاناتها ولفظها أنفاسها الأخيرة، حيث كان شَعر حبيبته بهية شبيها بشعر أخته في قوله مستذكرًا: " بهية لم تفهمني حين قلت لها إنّ شعرها يذكرني بطفولتي حين كنت أنساب في مرح كخصلات شعرها اللّيلي، من على كتفي أختي الزّهراء وقد "دعتني" على ظهرها وأنا أعبث بشعرها الزّيتي الفائح برائحة الزّيتون"[7].

---

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص11.

[2]– يراجع: جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 306.

[3]– علال سنقوقة، المتخيّل والسلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، مرجع سابق، ص173.

[4]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص11.

[5]– يراجع: جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 307.

[6]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص11–12.

[7]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 307–308.

يخصّص السّارد ركنا لوالده[1] في ذاكرته، وهو صاحب الشّخصية الوقورة والمحافظة والمسالمة، في قوله:" **كان أبي بوجهه اللّيلي... يحبّ الظلام بلا شكّ إذ لا أذكر أنّه عاد يوماً إلى بيتنا قبل جنوح اللّيل**"[2]. قد ساهمت هذه الثّورة باعتبارها الذّخيرة الوطنيّة الّتي تتسلّح بها الشّخصية الرّوائيّة في ظلّ قضية النِّضال والكفاح، على رسم الصّورة الفعليّة للرّوائيّ الّذي سمح لذاكرته بنسج أبسط التّفاصيل، من خلال جعل القدرة للغة على تحويل الحدث التّاريخيّ للذّاكرة، ممّا يؤكّد أنّه عنصر أساسيّ وثقافيّ في نصّ الذّاكرة[3].

يسعى الرّوائيّ خلّاص في خطاباته السّرديّة التّعريف بشخصية الجزائريّ الثّائر وبيان الهويّة الوطنيّة النّموذجيّة، لكنّ " **الفراغ الثّقافي الّذي وُجدت عليه الجزائر غداة اِستقلالها كان هائلا، والآثار الإستعماريّة الّتي خلّفها الإستعمار في العقول وفي غير العقول كانت من السّعة والعمق بحيث لا يكفي في محوها والقضاء عليها غير عمل الجماهير الجزائريّة** "[4].

قد شغلت هذه الكتابة مكانًا فسيحًا في سرد **خلّاص**، ممّا ساعده في بناء مجمل هذه المدوّنات مبرزا معالمها الثّقافيّة وسيرورتها السّيميائيّة للقارئ والنّاقد، " **فالكتابة بِلُغة رمزيّة لا تتميّز بخصائص خطابها وبِنية لغتها وحكْيِها فحسب، بل هي رؤية مغايرة للأشياء، ولذلك تكون الكتابة المتشبّعة بروح الفانتاستيك مغامرة واِستجلاءً للبقايا**

[1]– المصدر نفسه، ص 309.

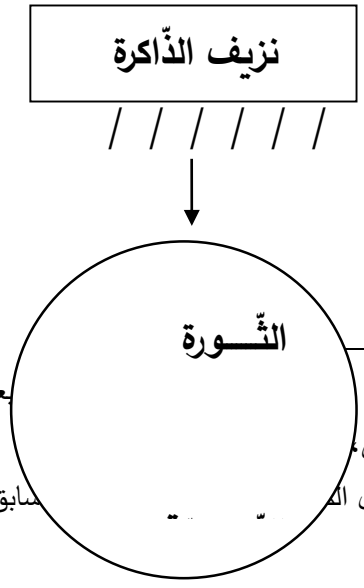
[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص13.

[3]- Juri Lotman, Uspensky, B. A, On the semiotic mechanism of culture, New Literary Histoire volume 9, numero 2. Semiotics and Criticism : An Anthology (Winter, 1978), Published by : The Johns Hopkins University Press, p 214.

[4]– محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، مرجع سابق، ص198.

والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرّمات وشتّى أنواع الرّقابة "[1].

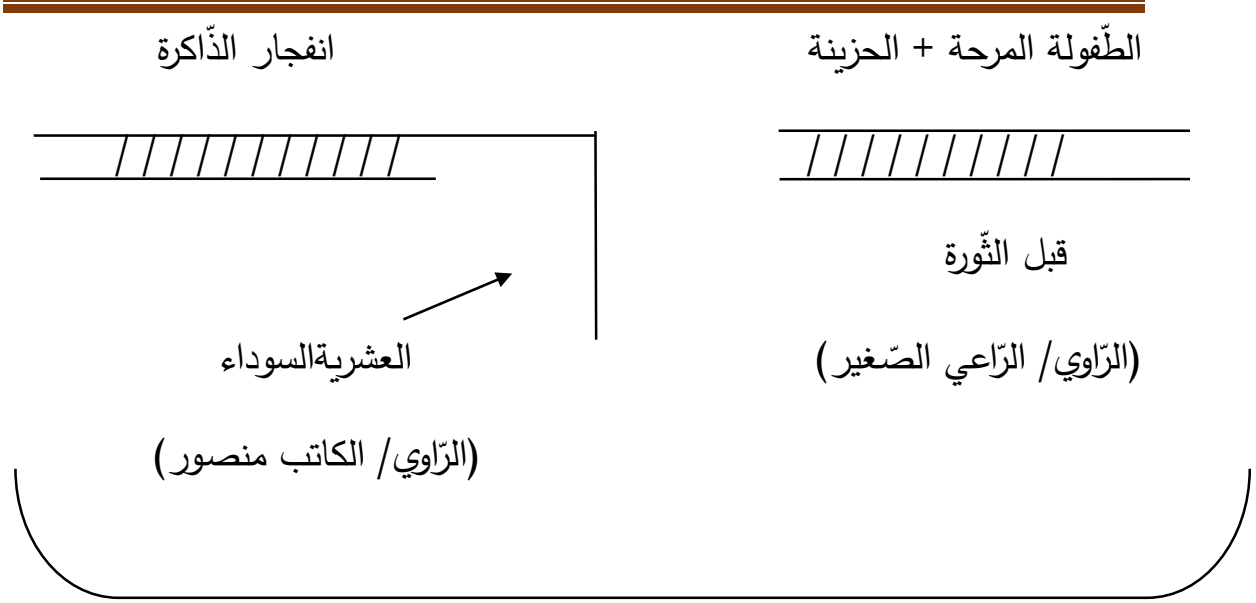
تتراوح جلّ الذِّكريات المبثوثة في المتون السّرديّة بين الحزن والفرح، الخيبة والأمل، الخوف والأمان، " **الرّاعي الصغير لا يريد أنّ يبتعد عن الدّوار كثيرا (..) وهو يخشى أن يحاصره جنود فرنسا"[2].** ولا يسعني سوى التّأكيدعلى مرض أختيه، الّذي آلمه في الصّميم، وجعله متأثِّرا لفاجعة الموت والفقدان الأليم. كما كان لأيّامه مع أغنامه وما عاشه معها حلاوة من نوع خاص، وذِكره لموسم الطّكوك الّذي عرفته، وكلبه (طيو) الّذي قتله[3] الجندي الفرنسي، وحاول تعويضه بالكبش (طيو)، كل هذه الفواصل الإِستذكاريّة ساهمت بشكل فعّال في تحقيق العمليّة السّرديّة، وفرض صرح من السّعادة والبهجة والطّمأنينة وراحة بال للسّارد.



[1]– ربيع موازبي، توظيف التّراث في [illegible]عة بعد الألف)، مرجع سابق، ص10.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، [illegible]

[3]– يراجع: جيلالي خلّاص، الأعمال الـ[illegible]سابق، ص 200.



ذاكـــرة الرّاوي

الرّاعي الصّغيـــر= الكاتب منصور

متواجدة في بحر بلا نوارس + عواصف جزيرة الطّيور

حان لهذه الذّاكرة–في رأيي–أنّ تتحرّر، وتصل مرحلة التّشبع السّرديّ، والبحث عن لحظات الفرح والأمل الّتي قدّمها الإستقلال، متخلّصا فيها (الرّاوي) من بطش عساكر فرنسا. يكتفي الرّوائيّ **جيلالي خلّاص** بنزعه السِّتار عن ذاكرته الثّقافيّة، الّتي أصبغها بالماضي البعيد، تأسيسا للحاضر المعاش المتمثّل في مقاومة الفطائر السّامّة، إيذانا بمستقبل واعد، ينتصر للذّات الكاتبة المنتجة لمعانٍ ودلالات نسقية.

7.3 المرجعية الأسطوريّة في سرديات جيلالي خلّاص:

يكشف توظيف الأسطورة عن اللّغة البسيطة الموحية الّتي اِعتمدها الإنسان منذ القدم، فالأسطورة هي "**موطن الرّموز الشّاسع الّذي نشأ فيه الإنسان في بداية عهده**"[1]. وقد لاقت رواجا في السّاحة النّقديّة، وأصبحت مرجعية سرديّة للرّوائيّين والمبدعين الّذين " **تفنّنوا في صياغة الأساطير الجديدة من الأساطير القديمة، ذلك أنّ الأسطورة ليست مجرّد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ (...) وإنّما هي عامل جوهريّ وأساسيّ في حياة الإنسان في كلّ عصر وفي أرقى الحضارات، فمازالت الأسطورة تعيش بكلّ حيويتها ونشاطها** "[2]، وعفويتها لأنّها مَن تحقّق الحدث العجائبيّ في الرّواية، باعتبارها " **حكاية مقدّسة، يؤمن أهل الثّقافة الّتي أنتجتها بصدق روايتها إيمانا لا يتزعزع، ويرون في مضمونها رسالة سرمديّة موجّهة لبني البشر، فهي تبين عن حقائق خالدة، وتؤسِّس لِصلة دائمة بين العالم الدّنيوي والعوالم القدسية** "[3].

تهدف الأسطورة لِتلخيص الكثير من الأحداث، الّتي يمكن لها أن توظّف للعبرة والحكمة والعظة. ولهذا اِستطاع الرّوائيّون الجزائريّ ونخطو خطوة جريئة بالرّواية الجزائريّة، وجعلوا لها خصوصيتها، من خلال توظيف الأسطورة في سعي دائم لإيجاد الشّكل الرّوائيّالجديد الّذي يمرّر أفكارهم ورُؤاهم ومعتقداتهم. ممّا جعل عودتهم إلى الأسطورة وتوظيفها في رواياتهم، تكشف بجلاء عن تنبُّههم إلى العلاقة الوطيدة الّتي تربط الأدب بالأسطورة، فغدوا يُطعِّمون أعمالهم[4] بتوظيفها وتحليلها لضمان حقّها في الكتابة السّرديّة.

---

[1]– محمد الأمين بحري، "سيمياء الأسطورة في الرواية الجزائرية المعاصرة"، أعمال الملتقى الدولي السابع (السيمياء والنص الأدبي)، جامعة خيضر، بسكرة، ص487.

[2]– ربيع موازبي، "توظيف التراث في رواية رمل الماية (فاجعة الليل السابعة بعد الألف)"، مرجع سابق، ص16.

[3]– محمد الأمين بحري، الأسطوري (التأسيس والتجنيس والنقد)، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2018، ص24.

[4]– حنينة طبيش، " المرجعيات الثقافية في روايات واسيني الأعرج "، مرجع سابق، ص 162.

8.3 ثقافة المرجعية الأسطوريّة وأثرها السِّيميولوجي في سرد جيلالي خلّاص:

اقتصرت رواية **بحر بلا نوارس وعواصف جزيرة الطّيور وحمائم الشّفق ورائحة الكلب** على أسطورة معروفة ومتداولة في التّراث الجزائريّ، كانت تحكيها الأمّ لأبنائها ليلا، والمتمثّلة في أسطورة "**سيدي بوعبد الله عقاب الواد**"[1] الّذي استعاد تجلّيه مندفعا وقلبه يكاد يطير من بين ضلوعه نتيجة الحدث الجلل الّذي وشى به برنوسه حسب قوله: " **عاد... عاد البرنوس يدفعني، لن يتمكّنوا منّي**"[2]، وهذا لقوّته وغرابته.

يوضِّح السّارد مدى هلع وخوف المستعمرين من منظره وشبحه المختفي في الأفق، مخترقا قمّة الجبل[3] ومحوّلا كلّ ماهو يابس إلى أعشاب طريّة غضّة. وهكذا هو الحال، بقي مستمرّا، مندفعا للأمام، مضمّدا جراح القدمين الحافيتين التّي تعكس حريرا رهيفا، ويواصل مداواته للقروح المتقيّحة نحو طريق مفتوح للذّروة العليا. فالنّهر قد تحجّر في سفح الجبل وإذا به يلوِّح بجناح برنوسه تجاه البحيرة لِتَفزع الطّيور أسرابا أسرابا، وفي كلّ هذا إشارة ورمز للمحتلّ الّذي سينهزم لا محال من قبل **سيدي بوعبد الله عقابالواد**، الشّخصية الأسطوريّة المثاليّة الّتي تطالب بالعدل والنّصر والمساواة، " **ما لبثت مياه النّهر الخرارة أنّ شقّت الجبل عبر فجٍّ أسطوري، بينما جيش الغزاة يستعد لمحاصرة الجبل. إنّهم لا يدرون ما ينتظرهم.. الأوغاد.. سأحمل عليهم بالنّهر، سأغرقهم عن آخرهم** "[4].

صوّر الرّوائيّ **خلّاص** سيدي بوعبد الله منقذا للوطن، ومحقِّقا للعدالة، يصفه في قوله: " **انحدر من الجبل يرقرق بجناحي برنوسه متبوعا بالنّهر الهادر في غضب**

---

[1]– يراجع: جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 295.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص38.

[3]– يراجع: جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 284–285.

[4]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص39.

غوليٍ، غامرا جيش الغزاة وراميا جثثهم على سطحه تطفو خرقا مبثوثة " كالبعر على وجه البحر" مطاردا أفولهم الأخيرة، بينما أسراب النّسورتملأ الأفق مشكِّلة مع اِحمرار الشّفق، النِّهاية المحتومة للمعركة "[1].

عبّرت هذه الأسطورة عن الشّعب الجزائري المضطهد الّذي ينتظر بزوغ الفجر كلّ صباح، وقد ساعدت هذه الشخصية العجائبيّة في تحقيق آماله وأحلامه، وقضت على الغزاة دفعة واحدة، معلنة النِّهاية الحتميّة الّتي سطّرها السّارد لكلّ ظالم مستبد.

2. جدلية مرجعيات السّرد وبعث ذاكرة الهوية في رواية قرّة العين:

عرفت الكتابة الإبداعيّة الجزائريّة انفتاحًا ثقافيًّا في مختلف المساعي السّرديّة، وقد خلقت نوعًا من التّجاذبات الفلسفيّة في تداولها لثنائية الذّاكرة والهوية وبعثرة السّرد قصد التّعريف بفضاءات وشخصيات ثقافيّة تسهم في بناء هذه القيم الإنسانية، وفق نمذجة التّاريخ واستحضار الماضي المشروط بتجارب الحاضر، وهذا ما تمهّد له خطابات **جيلالي خلّاص** السّرديّة وبالخصوص روايته **قرّة العين**، الّتي أعطت الذّاكرة الثّقافيّة حقّها وجعلت الشّخصية نموذجًا تابِعًا للمكان ولصيقًا بمعطياته الفلسفيّة الّتي تشِي به، ممّا عزّز مفهوم الهوية كقيمة سرديّة مطلوبة في الحدث الرّوائيّ .

تعكس **قرّة العين** العلاقة الوطيدة بين الشّخصية والأرض، والانتماء التّاريخي لذاكرة معطوبة يلزمها تأشيرة تثبِت مسعى الهوية السّرديّة للفرد، وهذا ما دافع عنه خلّاص في كتاباته، بِعرضه لجملة من العادات والتّقاليد والمعتقدات والأساطير الّتي تُعرف بها قريته وبلده الجزائر، كنوع من التّأكيد الهوياتي الممزوج ببصمة الكولونيالي. فلا وجود لعمل أدبيّ يخلو من بقايا الذّاكرة وبصمات التّاريخ بمختلف محطّاته الايديولوجيّة والسِّياسيّة والاجتماعيّة.

[1]– المصدر نفسه، ص39.

أسعى في هذا المقام إلى التّركيز على ثنائيتين ضروريتين في خِطاب **جيلالي خلّاص** الرّوائيّ خاصّة في مدوّنة **قرّة العين**، وهما مرجعية الذّاكرة والهوية، مثلما هو متعارف في المنظومة النّقدية أنّ لا وجود لِخطابٍ أدبيٍّ خال من ذاكرة الفرد والجماعة، وذاكرة التّاريخ وفلسفة الأحداث السّرديّة. وإذا عدنا للدّراسات النّقديّة الغربيّة نجد بول ريكور من المتحدّثين عن الهوية السّرديّة وأولى اهتمامًا كبيرًا للذّاكرة والنّسيان. وعليه تحرّيت البحث في مرجعيات السّرد وفلسفته لدى **خلّاص** وكيفية تمكين الذّاكرة من شحن التّاريخ بصورة الحاضر، ومنحه صيغة جدلية نسقية للهوية السّرديّة الثّقافيّة.

1.4 الذّاكرة باعتبارها قِوامًا فلسفيًّا في سرد جيلالي خلّاص:

انفتحت كتابات **جيلالي خلّاص** على أغراض ثقافيّة متعدّدة ومزايا أدبيّة متشعّبة ووجهات فلسفيّة متناقِضة، ممّا أثار الجدل في السّاحة النّقديّة لدى ثلّة من الدّارسين الّذين أثارتهم خطاباته السّرديّة على وجه الخصوص، حيث يركّز خلّاص في أغلب أعماله الرّوائيّة –إنّ لم نقل كلّها–على نسقية الّذاكرة وبَسالة التّاريخ وعراقته. وأجده يحِنّ للتّاريخ في كلّ مرّة بأحداث وفواصل سرديّة تُغري المتلقّي، وهي وسيلة سرديّة كثيرا ما عبّر عنها وتدفع به للإقبال عليها كنوعٍ من التّشويق والتّجديد.

لا يسعني إعفاء الكُتّاب من مصفاة الذّاكرة والتّاريخ، ينبغي لهم كتابة الحاضر وفق معطيات الماضي لكنّ بروح أدبيّة فلسفيّة، تعتمد إبراز مقوّمات الثّقافة الجزائريّة والتّعريف بها للآخر. فالتّاريخ متناول في الكتب والمصنّفات التّاريخيّة بلا منازع، غير أنّ الكتابة الأدبيّة تتحدّى هذا العوارض الأسلوبيّة والجماليّة إلى بلوغ المقصدية الإنسانيّة الّتي تمنح الحدث التّاريخي أسبابه ونتائجه وكيفية تأثيره في الفرد والمجتمع معا.

" فالسّرد هو دائما في ضيافة التّاريخ والتّخييل، فهناك تبادل دينامي بينهما، إذ تعدّ الرّواية تاريخًا في حاجة إلى معالم ومعايير تاريخيّة، والتّاريخ لا يستغني عن

السّرد/ الرّواية في تجميع أحداثه وإثبات علّة حدوثه"[1]. فالتّاريخ والسّرد مكمّلين لبعضهما البعض، فلا سرد دون تاريخ والعكس، لأنّ العمل الأدبيّ دون التّاريخ صورة ناقصة ومُلغاة، لا تلقى مردودية لدى القارئ.

2.4 بين ثقافة الذّاكرة وفلسفة الهوية السّرديّة:

شغلت الذّاكرة في الدّراسات النّقديّة الغربيّة العديد من النّقاد أمثال بول ريكور ويوري لوتمان في كتابه "كون الذّهن"[2]، وأقاموا على إثرها بحوثهم ونظرياتهم نظرًا للأهمية القصوى الّتي تؤدّيها في الرّحاب النّقدي. للذّاكرة امتدادات فلسفيّة تجعلها تخزّن خبايا النّفس البشرية لتُلقِي بها في خزينة الرّوائيّ الّذي قبل أنّ يكون مبدِعًا، كان ولا يزال القارئ الأوّل لعمله أو لمختلف الأعمال الإبداعيّة. فعلاقة الإنسان بمجتمعه وبيئته هي التّماثل المقصود من المبدِع، ومن خلاله يفترض الإشارة إلى " **أنّ فلسفة الكتابة الإبداعيّة هي شكل علاقة المبدِع بالمجتمع، وثورته عليه لإعادة صياغته وإعادة تشكيل رؤيته للعالم"**[3]. فقد اعتدنا القول بأنّ الأديب ابن بيئته وأنّه ملتزم بقضايا أمّته والتّعريف بها للرّأي العامّ، لكنّ هذه العبارة تجاوزناها في وقتنا الحالي. فمهمّة الأديب في مجتمعه غَدت جدلية ومتشابِكة تبحث في قمم الإنسان العليا وتنوء عن كلّ ما هو مألوف ومتداول. ولكي نعبّر عن هذه التّجاذبات السّرديّة وجَبَ العودة للفلسفة والبحث في سرّ علاقتها بالإبداع الأدبيّ، كونها (الفلسفة) " **تجعل من الوعي ومن الممارسة الإنسانيّة – الإنسان والفرد – الّتي تولده وتفنيه لاستمرار واقعًا حقيقيًّا، يمدّ جذوره**

---

[1]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر)، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 2002، ص 80.

[2]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة، مرجع سابق، ص 139.

[3]– زواوي رضا، تحوّل الخطاب الرّوائيّ "قرّة العين" لجيلالي خلاص نموذجا، مجلة جيل للدّراسات الأدبية والفكريّة، ع 2، الجزائر، 2014، ص 156.

في الفاعلية الماضية والواقع – الرّاهن – ويعكسهما، ولكنّه باستمرار يتخطّى – المعطى – الجاهز – وباستمرار يضيف على الواقع"[1]. فالامتداد للماضي في سرّ علاقته بالحاضر أي الواقع نوع من الوِشاج السّرديّ الملغّم الّذي يدرِكه السّارد في أقصى تناميه الأسلوبي والبلاغي والبنيوي والثّقافي للفكرة والحدث على حدّ سواء.

لمّا أتمعّن في سرد **جيلالي خلّاص** وأسعى لمقاربة أعماله الرّوائيّة نقديًّا، تبيّن لي الهوّة بينه وبين أقرانه من الرّوائيّين أمثال مرزاق بقطاش وواسيني الأعرج وزهور ونيسي وأحلام مستغانمي ..، حيث أنّه يسعى للتّجديد في كلّ حدث روائيٍّ جديد بحثًا عن جزائر جديدة متحرّرة لا تحكمها يد السيّد الأعظم ولا بطش الظّالم المستبِد، وهذه الحيثيّات الأسلوبيّة يطرحها خلّاص بشكل سردِيٍّ مغاير في روايته **قرّة العين** خصوصًا، فالسّارد هنا يدقّق في أصل هذه الهوية الوطنية ويشير لتماهيها مع الذّاكرة باعتبارهما ثنائيتين متلازمتين تطرحان وحدة السّرد الفلسفيّ، وِفق منطق أحادي يقصده الرّوائيّ ذاته .

يناقِش عبد الحميد ختّالة موضوع الهوية كقيمة سرديّة بارزة في الرّواية الجزائريّة، بقوله: **" إنّ الهوية في الأدب عامّة وفي الرّواية خاصّة قد تقرأ من زاويتين، الأولى هي توظيف الهوية كقيمة سرديّة يشتغل عليها النّص الرّوائيّ اجتماعيًّا وثقافيًّا، وهذا الّذي لم يغفل عنه الدّرس النّقديّ في قراءته للمنجز الرّوائيّ الجزائريّ، خاصّة عندما يتمّ المزج فنيًّا بين الهوية والذّاكرة أو لِنقل عندما تتوسّل الرّواية الذّاكرة من أجل تبئير قيمة الهوية، مثل الّذي نقرأه في كتابات جملة من الرّوائيّين الجزائريّين مثل وطّار، بن هدوقة، بقطاش، وجيلالي خلّاص"**[2]. وهذا هو المقصود في خِطاب **خلّاص** الرّوائيّ الّذي يستدرج الذّاكرة ويتوسلها لِبلوغ قيمة الهوية السّرديّة، واسكناه مكامن النّزعة الفلسفيّة.

---

[1]– غالي شكري، الأدب والماركسية، المؤسسة العربية للدراسات، ط 1، القاهرة، 1996، ص 16.

[2]– عبد الحميد ختالة، الهوية والذّاكرة في الرواية الجزائرية، https://www.annasonlinr.com، ديسمبر 2021، نقل في مارس 2022.

أمّا الزّاوية الثّانية تركِّز اهتمامها على هوية النّص الّتي يكتسبها لوحده، أي من خلال عدد من المرتكزات السّرديّ كاللّغة والشّخصيات وأسماء الأماكن[1]، وهذا ما أنا بصدد دراسته.

يمكنني القول أنّ الذّاكرة موضوع مهمّ وأساسي في حياتنا المعاصرة لما لها من الحضور القوي في بناء الهوية وإصلاح ذات الإنسان، خاصة لما أقارب دورها الفاعِل في المتن الرّوائيّ، فهي مفتاح الهوية الاجتماعيّة والنّفسيّة والشّخصية والفكريّة والثّقافيّة[2]. وهذه التِّقنيّة السّرديّة نلتمسها في سرد **جيلالي خلّاص** بامتياز. فرواية **قرّة العين** خطاب سرديّ مميّز، وما يجعله مميّزا دقّة الوصف الّذي اعتمدها الرّوائيّ في رسم شخصياته وقدسية المكان أي قرية البطل علي لكحل المسمّاة بأرض بوزاهر قرّة عينه وروحه المسلوبة الّتي يعود لها دوما كونها الملجأ الوحيد والانتماء الأوّل منذ الأزل .

في هذا السِّياق الثّقافي، أجد أنّ لحضور شخصية الرّاوي علي لحكل تماثلًا فلسفيًّا يجعله ذلك البطل الإشكالي الّذي عرّف به جورج لوكاتش في كتابه نظرية الرِّواية، باعتبارها شخصية متنوّعة وفريدة من نوعها. تبحث عن التّجديد وخلق حياة أخرى –حياة ملؤها التّخييل الممزوج بواقعية وأحلام علي لكحل – تختلف عمّا عهدته بلدة تكوسة وأرض يوزاهر، فمن تفاصيل إحياء هذه الأرض وبثّ الحياة فيها تنهض رواية قرّة العين وتنمو براعيمها السّرديّة ، على حدّ تعبير السّارد، " **بوزاهر، قرّة العين وأرض الميعاد تتلقَّى غزوات وحشية من ملايين الأشواك المحمرة تديرها يد جرّاح قاسٍ ماهِرٍ. شقوق عريضة وقحة ذات لون رمادي تأكل كامل جسدها الملفوح بشموس أصياف عنيدة**

[1]– ينظر: المرجع نفسه.

[2]– ينظر: محمد مرقطن، ذاكرة المكان: أسماء المدن والقرى الفلسطينيّة ما بين الاستمراريّة التّاريخيّة والطّمس الصهيوني، مجلّة تبيّن، ع 33، مج 09، قطر، 2020، ص 32.

تتحدّى الأشتاء النّادرة"[1]. خلاّص حاله حال العديد من الرّوائيين الّذين يوظِّفون التّاريخ على اختلاف محطّاته بدءًا بالثّورة التّحريريّة والآثار والجروح الدّامية الّتي لزمت الذّاكرة المعطوبة وبترتها.

فالذّاكرة الثّقافيّة هي ذاكرة عابرة للزّمن تخترق آفاقه ولا تقف عند حدود زمن بعينه، بمعنى أنّها تسعى لتجاوز النّظر إلى الزّمن على أنّه ذلك الماضي والحاضر والمستقبل. إنّها تؤدي دورًا حيويًّا في إنتاج وخلق نصوص جديدة. فالماضي في الثّقافة لم يمضِ ولم يمرّ حقًّا، لكنّه دائما حاضرا وبالتّالي، فإنّ الثّقافة من حيث المبدأ لا يمكنها تكرار الماضي ولكنّها تسعى دائما لإعادة خلقه إنتاجه[2]. و**جيلالي خلّاص** يمارس تقنية خرق الماضي وفق معطيات الحاضر بصورة ثقافيّة، تمكّنه من جعل هذا الماضي نفسه متجدّدًا في كلّ حدثٍ روائيّ، ممّا يدفع بالسّرد للأمام في حلقة زمنيّة متواصلة تمنح القارئ روح الاستمرارية في القراءة بحثا عن الذّات والزّمن الماضي الضّائع. ومن خلال هذه المفارقات الموضعيّة، تقوم الثّقافة كسلطة مقاومة تشِي بأفكار وتلاعبات السّارد في الصّرح الرّوائي، الأمر الّذي يجعل الذّاكرة تسلِّط الضّوء على التّاريخ بصفة ثقافيّة فلسفيّة تدغدغ العادات والتّقاليد والمعتقدات المنسوبة للمجتمع الجزائريّ.

3.4 فلسفة الذّاكرة وثقافة الشّخصية بوصفها قيمة سرديّة في رواية قرّة العين:

"إنّ التّاريخ في معظم صفحاته قام على سرديات وإسنادات في الرّواية، قامت بدورها على نشاط الذّاكرة أي على عملية التّذكر، والّتي هي في الأساس حالة ذهنية سيكولوجيّة من حالات المعرفة يعيشها الرّاوي، سواء كان ناقلا لشهادة شفوية، أو مدوّنا لها، يعيشها في لحظة حاضر له إكراهاته وآماله، وله كوابيسه وأحلامه، وله

[1]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 54.

[2]- Semenenko, Aleksei, The texture of culture an introduction to yuri lotman's semiotic theory, palgrave macmillan, New York, 2012, p 100.

آلامه وأفراحه"[1]. وهذا ما ألاحظه في السّارد الّذي يسعى في كلّ فكرة الإشارة إلى شخصية علي لحكل ورحلة البحث عن قمم الإنسان العليا الضائعة في مجتمع متدهور، ضاعت فيه الهوية الثّقافيّة وتآكلها الزّمن. فالبطل الإشكاليّ هنا يُفصِح عن ذاكرة معطوبة يلزمها التّداوي وإيجاد الحلّ المناسب لها، وهذا ما لخّصه السّارد في أرض بوزاهر مِهاد ومنبع الخيرات ومنبت الأحلام والتّخيلات والحياة السّعيدة الّتي رسمها علي لحكل لسكّان قريته، ولمّا نتمعّن جيّدًا في كتابات خلّاص، أجده محبّة لأرضها ووطنها وأصالتها وتاريخها وثقافتها ومحافِظة على أوجد شخصية متكاملة ماضيها وبسالته، حيث أنّها شخصية مقصودة، عالمة ومتنبّئة بالمستقبل الّذي ستؤول له أرضه قرّة العين مثلما أسماها السّارد ودافع عنها أمام البطل علي لحكل، حتّى نفهم من أنّ هذا التّماهي بين السّارد والبطل الإشكالي يكاد يكون تلاعبًا مقصودًا تشِي به صفحات الرّواية .

يوحي السّارد في سرده للأحداث أنّه علِيم بمستقبل شخصياته، لكنّه يترك لهم فرصة الدّفاع عن أنفسهم وطموحاتهم، فالرّواية ككلّ تدور حول أرض بوزاهر وكيفية إصلاحها وإخراجها من قوقعة الظّلام والجفاف الّذي ألّم بها والجزائر عموما، وفي كلّ هذا كناية عن الجزائر المسلوبة حقوقها والمنتهكة. قال علي لحكل وكلّه فخرًا: " **بوزاهر... أقسم باللّه العلي العظيم أنني سأنقذك، على اليمين سأحييك. ستشفِيك الجرارات من الانجراف وستنجدك من الجفاف المقيت الآبار المحفورة في نهدك الكريم"**[2]. وراح يحلم ويضع الخطط ليل نهار قاصِدا سكان القرية والفّلاحين لمساعدته على استصلاح الأرض وإحيائها وبثّ الحياة فيها، وفعلا لقِي يد العون لعدد من المساندين غير أنّ الشّكّ بقي

[1]– وجيه كوثراني، الذّاكرة من منظور مؤرخ، مجلة تبيّن، ع 33، مج 09، قطر، 2020، ص 27–28.

[2]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 55.

يراودهم حول هذه الأرض الميّتة من سنين واستصعبها الكثير، بل يمكن القول استحالة بثّ الحياة فيها فلا ماء يرويها ولا تربة صالحة تُغنيها.

يقِف السّارد وسيطًا بين القارئ والشّخصية والعالم الرّوائيّ وفق تقنية أسلوبية ملفتة للاهتمام، إذ يمنح علي لحكل الشّخصية الثّوريّة المثقّفة الّذي خدم الجزائر لسنين طويلة في الثّورة وعاش الويلات وهو صغير السّن، وقد رجع أرض بوزاهر –كان معطوب الذّاكرة الّتي آبت الرّضوخ والانصياع له لمّا يطالبها بالنِّسيان–، وافق والده الحاج أحمد إعطاءه الأرض وأمله فيه، حيث تحمّس.. وجرى إلى جيرانه: " **جاؤوا يجرون لتهنئته، طالبين منه أنّ يأذن لهم بتنظيف حقله. فرصة لن تتكرّر مرّة أخرى في حياتهم، هم الفلّاحون ذوو الحيلة يتقدّمون منه، يقبلون يده ويقولون له: اسمح لنا يا الحاج أحمد أن نساعدك في هذه العملية الشّاقة، عملية تنقية أرضك من كلّ هذه الأوساخ الّتي تمنع البذور من الوصول إلى التّربة.. وهكذا يجيبهم: إنّي مستعد لإهدائكم كلّ هذا الحطب شريطة أنّ تتقاسموا الحقل قطعا قطعا، بحيث يأخذ كلّ واحد منكم قطعة معيّنة**"[1]. يهدِف **جيلالي خلّاص** إلى تبيان قيمة تقاسم الهموم والأحزان والأفراح بقلب واحد متضامنين في البلد الواحد، وهنا يدعو إلى توحيد الجهود وتضافرها كإخوة، والإبقاء على صفة التّخلق وأخذ كلّ ذي حقّ حقّه دون أكثر أو زيادة. وهذا هو المقصود بالكتابة الهادفة الّتي تُبلِغ عن رسائل رمزيّة مشفّرة مثلما هو أسلوب خلّاص الرّامز.

(علي لحكل) شخصية نموذجية تطمح للتّغيير الجذريّ لأرض بوزاهر، يرى فيها تلك المرأة البِكر الّتي يستعصي إرضاءها لكنّه واثق من إرضاخها في الأخير من خلال المجهودات والدِّراسات الّتي أقامها عليها لينهض بها مجدّدا في أبهى صورة لم تعهدها قبلًا، إلّا أنّه "**كان عليما بمكنونات نفوسهم، هم الفلّاحون البدو الذين لا يكادون**

[1]– المصدر نفسه، ص 58.

يتخلصون من سوء الظن والاختلاس أو استغلال حيلهم الشّيطانيّة الّتي يديرونها بآلاف الطّرق لتنظيم السّرقات الدّوريّة من مخازن الحاج أحمد، المخازن الّتي لا تفرغ من المؤونة والعِتاد كآبار البترول العظيمة"[1]. الجزائر بلد ينعم بالخيرات وآبار البترول الّتي تدعم اقتصاده.. وهذا لا يمنع الشّعب من التّسلط والجشع حدّ السّرقة، يا حبّذا لو كان مواطنًا عاديًا أو موظّفًا مسؤولًا، فالنّهب والطّمع صفتين موجودتين منذ العهد الأوّل.

هكذا يقول العارفون: الّتاريخ دوما لصيق الذّاكرة، وهذا ما تعرِّف به قرّة العين، فهي **"الرّحم الّذي يمنح الريع والبركة بعد تمنّع وصدود، تماما مثل الأمّ الّتي تهب الحياة لوليدها بعد مشقة وعسر، فقد نفر منها جدّه، واستعصت على أبيه الحاج أحمد بالأمس، وها هو اليوم يروم تخليصها من قهر الطّبيعة. إنّه يقسم أنّ تظلّ أرض بوزاهر حضنا دافئا يقيه من تقلبات الدّهر وكيد الزّمن، لأنّها معين الدّعة والخير والصّبر والحبّ، ولأنّها التّاريخ بأفراحه وآلامه، إنجازاته وإخفاقاته"**[2]. هذه الأرض هي تجسيد للهوية ورصد للذّاكرة بالنِّسبة للسّارد الّذي منح الرِّواية حدثًا متسلسلا تمثّل في استصلاح الأرض وإحيائها، ممّا شغل الشّخصيات وضَمن تلاحمها فيما بينها بغية تحقيق الهوية لهذا الّدوار والبلد ككلّ. ولما نتتبّع مضامين السّرد في المدوّنة، نجدنا نتعثّر بالأقوال والأمثال الّتي يضرب بها علي لحكل العقول، كما لو أنّه شخصية فلسفيّة مستعصية الرّضوخ، تبحث عن حلول مصيرية تناسب المواطن الجزائري والفلّاح البسيط الّذي يسعى لحرث أرضه وتربية مواشيه والعيش في هناء غير أنّ ديمومة التّاريخ تُثقِل وتصعِّب عليهم سُبل العيش، بسبب البطش والقمع والظّلم الّذي لحق بهم من طرف المستعمِر. يريد علي لحكل أنّ يقول " **أنّ تاريخ الشّعوب تكرار أبدي كغطاء قدر بالضّبط.**

---

[1]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 60.

[2]– سيدي محمد بن مالك، سيميائية الوصف في رواية قرّة العين لجيلالي خلّاص، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com، يناير 2013، نقل في مارس 2022.

مادام الماء يغلي، يجري كلّ شيء على قدم وساق ويلتزم الغطاء الصّمت، ولكنّ..، أو كما قيل: (الحياة مقامرة، كلّ المقامرين فيها يخسرون ويفلسون ويموتون وصاحب المائدة الفائز على الدّوام هو التّاريخ)"[1].

الرّواية العربيّة الجزائريّة الجديدة اليوم ليست "**شيئا جامدًا ولا مقدّسًا ولا مطلقًا خارج الزّمان والمكان، وإنّما هي إحدى ثمرات فكر الإنسان**"[2]. وهذا ما نلتمسه في فكر خلّاص الموظّف لمقوّسات سردية متوافرة ومتضافرة، حتّى لا يكاد أنّ يجعل شخصية علي لكحل قدسية في أفكارها وتفانيها في العمل ودأبها على تحقيق الحلم، في قوله: " **فالبارحة، عندما كنت نائما والله عزّ وجلّ يحرسني من لعنة إبليس وخبثه، رأيت سهلنا منثورا بالآبار المترعة بالمياه العذبة. والأشجار المثقلة بالفواكه اللّذيذة. كانت هناك أيضا المراعي الخضراء الّتي تؤمها الأبقار الجميلة والأغنام الوديعة. رأيت رجالنا يلبسون ثيابا جديدة. كانوا يضحكون ويمزحون. رأيت دجاجا سمينا مختلطا بالبطّ والأرانب والدّيكة الرّومية التي تنفخ ريشها ببلادة. وقبل أنّ أستيقظ، سمعتني أتلو سورة الفاتحة**"[3].

يشير كلّ من لوتمان وأوسبنسكي إلى أنّ الثّقافة " **ذاكرة أو سجّل ذاكري لتجربة الجماعة، ولأنّ الثّقافة ذاكرة فإنّها ترتبط ضرورة بماضي التّجربة التّاريخيّة**"[4]. وذاكرة شخصية علي لحكل متنوّعة ومتباينة، حيث كان " **يروح ويجئ بين ماضيه التّعيس وحاضره الآني. والواقع، أنّ ذاكرته لم تعثر على الزّمن العملي لتثبيت صورة وجوده**

[1]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 43.

[2]– غالي شكري، التّراث والثّورة، دار الثّقافة، ط1، القاهرة، 1996، ص 46–47.

[3]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 132.

[4]– عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة، مرجع سابق، ص 144.

المادي"[1]. نجده يحنّ لوالدته الرّاحلة منذ الصِّغر وهي تداويه لما يمرض وترتفع حمّته وتقلق عليه وتغمره بِطيبتها وحنانها. وبعدها يشير السّارد إلى صورة البطل الثّوري الّذي بقي سبع سنوات في الحرب ومروره بِمواقف سرديّة متواترة، من خلال عودته لقريته تكوسة وأرضه بوزاهر قرّة العين، ليمارس عليها طقوسه وثقافته ودراسته لإحيائها والنّهوض بها، كما لو أنّها جنّة فوق الأرض.

(علي لحكل) الابن المدلّل للعائلة والّذي يرى فيه والده ذلك الابن البارّ والبطل المثالي، حيث أنّه أقام العديد من الدِّراسات ليخرج بهذه الأرض من حِياد الجفاف إلى مَصاف الخصوبة والإنعاش. فقد حُفِرت أربعة آبار، وكانت ترتبط ببعضها البعض بفضل طريقة مائية تحت أرضية، مطبّقة منذ القِدم على يد الأجداد[2].

ألاحظ أنّ **جيلالي خلّاص** يسعى لرسم " **صورة مثالية لشخصية ايجابيّة تمتلك الأهلية الأخلاقيّة والمعرفيّة الّتي تمكّنها من إدارة العقول والقلوب معا، حيث إنّ الشّخصيات الأخرى ليست سوى عوامل مساعدة أو معارضة لبرنامجها السّرديّ"**[3]. وعليه نفهم أنّ شخصية علي لحكل رئيسيّة، أمّا باقي الشخصيات مساندة وداعِمة للبعث السّردي ومُثرية للحدث الرّوائي، من بينها الوالد الحاج أحمد وأخته بختة من أمّه وزوجة أبيه وصديقيه رابح وطيِّب الّذي علّمه سبل العيش وكيفية خلق الفرص، لكنّه غدر به في الأخير، وهذا ما سيتمّ ذكره لاحقا. إضافة إلى عدد كبير من الشخصيات العاملة والمساعدة الّتي دفعت بالسّرد للتّحرك في دائرة مفتوحة، بحثا عن الهوية المسلوبة

[1]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 21.

[2]– المصدر نفسه، ص 141.

[3]– سيدي محمد بن مالك، سيميائية الوصف في رواية قرة العين لجيلالي خلاص، مرجع سابق.

واسترجعت عنونة لكنّ شاءت الأقدار أنّ تسلب مجددا بسبب تأميم الأرض وتحقيق مشروع الثّورة الزّراعيّة.

• **العادات والتّقاليد نسق ثقافي انتروبولوجي دالّ في رواية قرّة العين:**

تتعدّد الأنساق الثّقافيّة في كتابات خلّاص لغاية مقصودة، يفضح كنهها القارئ، حيث يركّز على عرض ثقافة الشّعب الجزائريّ لإثبات الهوية وتفعيل الذّاكرة في كلّ مرة يعاد إحياء العادات والتّقاليد والتّصورات الأسطورية والمعتقدات الدّينيّة. ومن بين هذه المعاني الثّقافيّة الموظّفة في المتن السّردي، لدينا:

– **دلالة الكسكس سرديا:** أكلة تقليديّة جزائريّة عالميّة، وهي عبارة عن حبات القمح المطحون بشكل خشن والمفتول بالماء والملح بواسطة مجموعة من الغرابيل، يمرّ بمراحل معيّنة ثمّ يترك يجفّ ويطبخ بطريقتين: هناك من يطبخه في الماء المغلي وحبّاته تنتفخ وتتبعثر، معروف في بعض المناطق الجزائريّة، و فئة أخرى تطبخه بالطّريقة التّقليدية المعروفة، ويرفق بالمرق الأحمر أو الأبيض مع الخضار والدّجاج أو اللّحم.. وهذه أكلة متداولة كثيرا في المجتمع الجزائري. على حدّ تعبير السّارد: " **تناولوا كسكسا مسقيًا بالمرق العلون بمسحوق الفلفل الأحمر والمدعوم باليقطين البعلي والبطاطا البيضاء والبصل الأخضر والجزر الطّري اللّين**"[1].

– **دلالة الشّخشوخة سرديّا:** أكلة تقليديّة شعبية معروفة في القطر الجزائري، وهي عبارة عن قطع من العجين المعجون والمطبوخ، وبعدها يقطع قطع صغيرة ويوضع بالمرق المرفق بالخضار مع اللّحم أو الدّجاج. وتختلف طريقة إعداده من منطقة لأخرى، لكنّه في العموم يتكوّن من العجين (دقيق رطب وملح وماء ويدلك جيدا ويترك يرتاح ومن ذلك يطبخ على شكل دوائر). يصِف علي لحكل عزيمته للأكل، في قوله: " **جيء**

[1]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 65.

بالعشاء في قصعة كبيرة من الخشب، مسبح حقيقي، فتتت فيه قطع من (المعروك) رشّت بمرق دسِم رفعه مسحوق الفلفل الأحمر وبعض الطّماطم. فوقه كان شرائح لحم خروف مسلوقةتسبح قربانًا لربّ الكرم. وسرعان ما راحت الأيدي ترتمي كمخالب النّسور وسط تلك (الشّخشوخة) اللّذيذة، تنزل فارغة رياضية لتعود إلى الأفواه عامرة تقطر مرقًا دسمًا".

– **دلالة البغرير سرديا** [1]: أكلة تقليديّة جزائرية معروفة، تتكّون من الدّقيق والماء والخميرة والملح.. تترك تختمر وبعدها توضع في المقلاة أو طاجين من الطين وتقدم مع العسل والزبدة.

– **دلالة الوعدة سرديا:** وهي عبارة عن وليمة، يطبخ فيها الكسكس ويقدمّ للجيران أو صدقة للمساجد أو عزيمة للضّيوف. يؤكِّد الحاج أحمد لابنه علي لحكل قائلًا: " **سأشتري لك حصانا آخر قد يكون أحسن منه. الحمد الّذي حفظك لي، فلم تصب بأذى. أنت لا تعوّض بالنسبة لي. حمدًا للرّب على نجاة ابني. سأخرج "وعدة" للفقراء وأخرى للأولياء الصالحين، حمدا لك يا ربّ"**[2].

– **دلالة التّداوي بالأعشاب سرديا:** هناك العديد من الأعشاب البريّة الموجودة في الجبال، والّتي يعرف الأجداد استعمالاتها وأغراضها كلّ عشبة على حدة. يذكر السّارد طريقة والدة علي لحكل في علاجه وهو مريض بالحمّى: " **طالعته صورة أمّه قبل وفاتها وهي تملأ قدرها بأوراق هذه الأشجار الأسطورية وتغليها في الماء صانعة منها**

[1]– يراجع: جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 136.

[2]– المصدر نفسه، ص 80.

(حمّامة) سرعان ما يشمّ بخارها المتصاعد حتّى يشفى من الحمّى ومن الزّكام في الأشتاء القارسة ببرودة ثلوجها ورياحها الّتي تقتلع القلوب"[1].

نخلص في الأخير إلى أنّ اعتماد **جيلالي خلّاص** لثنائية الذّاكرة والهوية في خلق الجدلية الفلسفيّة، توافق إلى أبعد الحدود مع تماهي السّارد في خلق فضاءات ثقافيّة، تعزِّز التّاريخ كقيمة سرديّة أولية، وتمنح المكان قيمته الجوهرية. فالإنسان بحاجة لاستحضار الماضي وفق معطيات الحاضر، وهذا ما أكدّته الذّاكرة وتوافقها مع الخطاب الكولونيالي، الموظّف لثقافة الهوية الوطنية والمؤكِّدة في سردها على أهميّة البطل الإشكالي ومدى تجذّره في رواية قرّة العين.

3. نسقية المرجعيات الثّقافيّة وأثرها السِّيميولوجي في ثلاثية ليالي بلاد الكسكس:

تمكّن الخطاب السّرديّ الجزائريّ اليوم من التّفتّح على عوالم ثقافيّة وفكريّة وايديولوجيّة وسياسيّة وتاريخيّة، تضمن له سيرورة السّرد وانسيابية توليد المعاني والدّلالات وتأويلها السِّيميائيّ. فنسقية النّص مبلغ علاماتيّ وفلسفيّ بالدّرجة الأولى، وهذا ما يدفع بالرِّوائيّ إلى البحث عن معالم سرديّة فنِّية ومعرفيّة، يقتضيها موجب الكتابة ومنطق الحكي، إذ تنشأ حاجة الإنسان للسيميائيات من ضرورة أساسية مفادها محاولة العصف بكلّ السّلط[2] (اجتماعيّة أو ثقافيّة أو لغوية..)، فكلّما تمعنّا في نظام الفكر والثّقافة والرّمز، اقتربنا أكثر من حقائق الوجود الإنسانيّ.

فالفعل السِّيميائيّ صفة ملازمة للوجود الإنسانيّ[3] الّذي يبحث بدوره عن ملاذ فكريّ رمزيّ له القدرة على إجراء تمييز[4] بين الواقعي والممكن. ومن هذا المنطلق، يحدث

[1]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 09.

[2]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة، مرجع سابق، ص 27.

[3]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة، مرجع سابق، ص 23.

[4]- Nicole (Evereat Desmedt) : Le Processus Interprétatif, Introduction à la Sémiotique de C.S Peirce, Ed, Mardaga Editeur, 1990, p 105.

التّقارب بين ثقافة سرد **جيلالي خلّاص** وسيميائية ثلاثيته، الّتي رأينا بضرورة تأويل أنساقها الثّقافيّة ودراسة مرجعياتها السّرديّة.

1.5 سيميائية الذّاكرة الثّقافيّة ومرجعيتها التّاريخيّة في الثّلاثيّة:

عُدّت الذّاكرة في خطابات جيلالي خلّاص كافة بؤرة للسّرد، حيث يذهب للاشتغال عليها وتعزيز مضامينها، فالبحث فيها من " **منظور السميائيات الثّقافيّة من القضايا الأكثر إثارة لدى يوري لوتمان، وقد ضمّن كتابه "كون الذِّهن" تصوّراته حول الذّاكرة في بعديها الفردي والجمعي ولما لها من دور وظيفيّ مركزي في كلّ سيرورة تفكيريّة. ولا تتبدّى مركزيتها فقط بالنِّسبة للذّات الإنسانيّة بمفردها، بل أيضا بالنّسبة للنّصوصوالثّقافات باعتبارها بنيات سميائيّة مفكّرة ودالة على هذه الذّاكرة"**[1].

تضمّنت عناوين الثّلاثيّة في: **زمن الغربان، ليل القتلة، حرّاث البحر**. وهي خطابات سرديّة موحّدة ومتكاملة فيما بينها، اشتغل فيها خلّاص على تحصيل جملة من الأحداث التّاريخيّة الّتي امتدّت من مخلّفات المستعمر الفرنسي إلى العشرية السّوداء الدّامية[2]. يشير السّارد إلى التّاريخ المنشطر الّذي عايشت الجزائر ويلاته وفجائعه، من خلال ربطه بمرجعية الذّاكرة الثّقافيّة وقدرة الدّلالات على استرجاع الذِّكريات وإعادة إنتاجها[3] كلّ مرّة بشكل مغاير تمامًا.

---

[1]– عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة، مرجع سابق، ص 139.

[2]– ملاحظة: نوّع جيلالي خلّاص في خطاباته بذكر أحداث تاريخيّة ومشاهد سرديّة مألوفة لدى ناقد ودارس أعماله، إذ نجده في هذه الثّلاثيّة بالذّات يتميّز بالتّشبع الثّقافيّ الّذي يلزمه بالعودة إلى خطاباته الرّوائيّة السّابقة، وأخذ أحداث ونصوص لها علاقة وطيدة بالمستعمر والإرهاب فترة الثّمانينيات والتّسعينيات خاصة، ليوظّفها مجدّدًا في ثلاثيته، ويجعل من الشّخصيات الأولى(الواردة في أعماله السّابقة) شخصيات جديدة مرّة أخرى، لكن بنفس المواصفات والمواقف السّرديّة، غير أنّ الزّمن مختلف، حيث تمثِّل هذه الأحداث استشرافا للمستقبل، لكنّها في منظورنا النّقديّ،نلحظ أنّها أبقت على نفس المواصفات السّالفة بمجريات الحاضر، ممّا يجعلها ثلاثية مميّزة وغنّية بوفرة الأحداث الرّوائيّة والشّخصيات والزّمن المنشطر بين الماضي والحاضر والمستقبل.

[3]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة، مرجع سابق، ص 141.

يتنبّأ الرّوائيّ بالحراك والانقلاب السّياسي الّذي ستعرفه الجزائر في السّنوات القادمة، وكلّ هذه التّواريخ والأحداث المسبّقة بمثابة تعهّد بقيام ثورة حقّ وسلطة وظلم واستبداد وقمع للهوية. فالعديد من الثّنائياتمتضاربة ومتوافقة حسب توظيف السّارد لدلالاتها.يقيم الرّوائيّ أحداث ثلاثيته في دولة بركسة نسبة للجزائر، ويمنحها مسمّيات رمزيّة تأكيدا على أسلوبه الرّمزيّ في الكتابة.

تدور أحداث الرّوايات الثّلاث في سنة 2070 وما يليها، غير أنّها تعود لأحداث تاريخيّة ماضية، تؤكّد العلاقة السّرية بين السّارد وتاريخه وبلده، فقد دامت حرب التّحرير الوطنية الكبرى خمس سنوات ونصف السّنة، والّتي تمكّن الشّعب البركسي في آخرها من طرد الاستعمار الفرنسي من بلده واستعادة السيادة الوطنية[1].

فقد هرب كلّ من سليم فوسطو –ابن الطّيب عامر–وصديقه مولود من مسلّحي[2] جماعة نور الله الإرهابيّة رفقة نسيمة[3] وخالدة، الأسيرتين اللّتين عاشتا ويلات العنف والتّهديد والضّرب والتّعذيب من قبل هذه الجماعة الظّالمة والقاتلة.يؤكّد السّارد على مدى بشاعة ودناءة الإرهاب الّتي وسمت تاريخ الجزائر بدم الأبرياء القتلى في قوله: " **اندلعت الحرب الأهلية، غاب الأمن وانطفأ الأمان في بركسة (..)، هاجم رجال مسلّحون بيت نسيمة وأمّها، كسروا الباب ودخلوا صارخين كرعود الشّتاء المرعبة. من البدء فهمت نسيمة أنّها هي المقصودة، ذلك أنّ عيونهم كانت تخترق جسدها الشّبقي من الرّأس إلى أخمص القدمين (..)، أطلق المسلّحون النّار عدة مرّات على أمّها فأردوها جثّة**

[1]– ينظر: جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 49–50.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 85.

[3]– وظّفت هاتين الشّخصيتين نسيمة وخالدة في روايات سابقة لجيلالي خلّاص بنفس المعطيات السّردية–أعيد توظيفها في سنة 2072 كاستشراف بمستقبل مهدّد وقابل للإحياء–، وقد أخذتهم جماعة نور الله قسرًا وغصبًا بحجة الدِّفاع عن الوطن والدِّين، وهذا تعريف بأحداث العشرية السّوداء الّتي عاشتها الجزائر ونزف خلالها الأبرياء وقتِّلوا وتعذّبوا بأساليب وطرق شنيعة. ذكرت هذه الأحداث في روايتين هما: زهور الأزمنة المتوحِّشة والحبّ في المناطق المحرّمة.

رفصت للحظات الأرض بقدميها، ثمّ همدت تحت نظرات نسيمة المفجوعة. وسرعان ما أمي عليها"[1].

صوّر الرّوائيّ فظاعة جماعة نور الله، والقتل العمدي للضّعفاء بحجة الدّفاع عن الإسلام، دين البشرية جمعاء، حيث " **تدّعي تطهير أرض بركسة من الكفّار وتاركي الصّلاة، بينما يعلم الكثير من المحللين وصناع الرّأي العام أن عبد السّلام بلكروش (رئيس دولة بركسة) هو الّذي خلقها لتقف في وجه حركة الخبزة"[2].**

يذهب تيار السّرد إلى تعداد سبحة من التّواريخ بل شلالا غير منتهٍ، ويتمثّل في: 1962، 1965، 1967، 1988، 1992، ...ثمّ 2070.. منذ 1960 لم تعرف بركسة[3] الاستقرار والهدوء إلّا خلال عشريات قليلة. فالخوف والتّوجس كانا نصيبها حتّى ليخال الفرد أنّها في صراع مع الزّمن بقسميه الثّابت والمستمِر.

من خلال هذه الأحداث المتتالية، ندرك قيمة الذّاكرة الثّقافيّة الّتي تتماشى وذكريات الرّوائيّ وتوزيعه للشّخصيات وأفكارها وكيفية عيشها واستئناسها بتاريخها وحضارتها وهويتها وإنسانيتها. وعليه نتبيّن أنّ السِّيميائيات صفة ملازمة للوجود الإنسانيّ، كونها مدعاة فلسفيّة لاستحضار التّاريخ وحفظ الذِّكريات مثلما نلتمس في سرد خلّاص.

لقد بكى الطّيب عامر في ذلك اليوم المشؤوم،" **بكى كلابه المدهوسة بكاء لم يبكه إلّا يوم وفاة أمّه وأخواته الحنونات وهو في الثّامنة من عمره، كان أنين الجرو طيّو الّذي بقي يبحث عن أمّه وإخوته تحت الأشجار وخلف الأسوار حزينا"[4].** يستمر الرّاوي في سرد تفاصيل الذِّكريات الّتي تراود الطّيب عامر على حين غفلة لتصدمه بالحنين

---

[1]- جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 136-137.

[2]- المصدر نفسه، ص 151.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 159.

[4]- جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 69.

المباغت إلى تذكّر " **زوجته الأولى المتوفاة هي وجنينها في فراش الولادة. كانت أتعس ذكرى في حياته. غير أنّ ذكرى ذلك اليوم الّذي رآها فيه الطّيب عامر لأوّل مرّة كانت ولا تزال من أجمل ذكريات حياته**"[1].

نلاحظ استمرارية السّارد في حبك تفاصيل ذكريات الطّيب عامر[2] عن غيره من الشّخصيات، والّذي يعود في أكثر المشاهد السّرديّة إلى بيان الجوهر الثّقافي له وخصوصية ذاكرته المسافرة دوما نحو الماضي البعيد، وبما أنّ " **الثّقافة ذاكرة فإنّها مرتبطة بماضي التّجربة التّاريخيّة**"[3]، الّتي تعيد إحياء هذا التّاريخ بإنعاش الذّاكرة الثّقافيّة.

2.5 المرجعية الاجتماعيّة ونصية الأنساق الثّقافيّة في سرد خلّاص:

أخذت المرجعية الاجتماعيّة في كتابات جيلالي خلّاص بعدًا سيميائيًّا، ينمّ عن ثقافة وحسّ مرهف اتجاه القضايا المصيريّة الّتي تشغل المبدع الملتزم بمشاكل وهموم شعبه.

اشتغل السّارد على كسر النّمطية من خلال التّوظيفات الرّمزيّة الموظّفة في ربوع المتون السّرديّة. وحاول التّعريف بالعراقيل الّتي عرفتها الجزائر (بركسة)، وأكّد على قساوتها في ضمان الاستقرار والأمان للبركسيّين، حيث عايشت الجزائر فترات حالكة فضحت الوضع الاجتماعي المتدهور السّائد.

---

[1]– المصدر نفسه، ص 69–70.

[2]– الطّيب عامر شخصية نموذجية وهي–في اعتقادنا–نفسها حياة وطفولة وذكريات وأهداف وحاضر الرّوائيّ جيلالي خلّاص، فقد استمرّت هذه الشّخصية نفسها في مختلف رواياته، محافظة على نفس المواصفات غير أنّ الاسم مختلف، في بحر بلا نوارس مثّل الرّاعي الصّغير، أمّا في عواصف جزيرة الطّيور، ورائحة الكلب وحمائم الشّفق، مثّلت شخصية الكاتب علي منصور. ومن خلال هذه التّفاصيل المذكورة، تمكّنا من استنتاج ذاكرة هذه الشّخصية الفاعِلة في المتن السّرديّ.

[3]– Yuri. M. Lotman, B.A. Uspensky, On the Semiotic Mechanism of culture. Op. Cit. p 214.

بركسة هي بلد الخيرات وإنتاج الجودة، لكنّ حكم عبد السّلام ونظامه الفاسد في تسيير البلد وضمان السّبل الّتي باءت بالفشل، أطاح من قيمة الثّروات الباطنية والإنتاج الفلاحي، كما لو أنّها لم تكن في السّابق بلد الخير والفلاح والوفرة. وهذا ما نجد الرّاوي يشير له في أغلب صفحات الثّلاثيّة، إذ يذهب للتّأكيد على ظاهرة الفقر ونتائجها الوخيمة الملمّة بالضّعيف والمحتاج. كما يكتب على ثورة حركة الخبزة الّتي شنّها السّياسيون المنقلبون ضدّ سياسة عبد السّلام بلكروش الاضطهادية، من بعد **تراجع مخزون البترول والغاز الطّبيعيّ، كما أدى التّردد اللّمعقول في التّنقيب عن غاز السيشت وبتروله إلى تخلف كبير وإلى تقشف حكومي تعسفي في جميع المصاريف الّتي رأتها القيادة البلكروشية كمالية، لا سيما وأنّ فاتورة استيراد القمح وحدها بلغت سنة 2069 أكثر من عشرين مليار دولار أمريكي، ناهيك عن فاتورة استيراد الأدوية والأجهزة الطِّبية الخاصة بالمستشفيات الّتي قاربت خمسة عشر مليار دولار أمريكي، كان على حكومة عبد السّلام بلكروش أنّ تختار بين مواجهة "ثورة الجياع" أو الوقوف في وجه دعاة "ضرورة الهاتف النّقال في حياة المجتمع البركسي، بل ضرورته في الاقتصاد الوطني" كما لوّح بذلك الكثير من معارضي سياسة بلكروش التّقشفية"**[1].

نلتمس في المدوّنات الّتي بين أيدينا توالي السّيرورة السِّيميائيّة، وصعوبة الوضع الاجتماعي الحادّ، المتمثّل في نقص الموّاد الغذائيّة والحبوب والقمح والشّعير والأدوية وكلّ متطلبات الحياة البسيطة والأساسيّة. فقد اصطدم المجتمع البركسي بالانقلاب السِّياسيّ الّذي شنّته حركة الخبزة، مطالبة بتنحية الرّئيس عبد السّلام بلكروش عن الحكم لينعم البلد بالرّاحة والحرية والاستقرار.

[1]– جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 63-64.

يسعى السّارد إلى فضح هموم هذا البلد البركسي وفضح الأنساق الثّقافيّة المبثوثة في ثنايا النّصوص، حيث يعلن عن البؤس الرّوحي الّذي تلبّس بالمواطنين، ودفع الحكومة إلى غلق أبواب التّوظيف في وجوه أمثال أشبوبي بولنوار، الشّخصية القيادية والثّورية. فأبناء الأغنياء أو الموظّفين السّامين هم من كانوا يفوزون بالمناصب في إدارات الحكومة وشركاتها. فالرّشوة والمحسوبية ضربت في كافة دواليب الدّولة الآيلة للسّقوط[1]. وهذا دليل رمزيّ على انحطاط المستوى الثّقافي والتّربوي والحضاري، ممّا يجعلنا أمام هيكل مجتمع فاسد يدعو للرّذائل والهاوية.

حسب تسارع الأحداث الرّوائيّة وتواليها المستمر، ندرك مدى حرص الرّوائيّ على التّعريف بالقضية الجزائريّة الشّائكة، العابرة لحدود المنطق والعقل، فكلّ هذه التّنبؤات السّياسيّة والتّاريخيّة والايديولوجيّة، تضمن ضعف المجتمع وزواله، من خلال هذا القمع الفكري والمادي المفروض على شعبها، فهدا يعبّر أشبوبي بولنوار على روح التّسلط القابعة في قرارة نفسه: " **إنّها الحرب! من كتبت له النّجاة قد يتمتّع بحياته في ظلّ الهناء والدّعة ومن قتل رفعت روحه إلى جنان خالدة**"[2]. ممّا يفرض على الفرد الاستسلام لقدره ولمطامح مرؤوسيه.

يشير الرّاوي إلى تفاقم الوضع السّياسيّ في بركسة بعد سقوط نظام عبد السّلام بلكروش، وضرورة اعتلاء أشبوبي بولنوار لكرسي الحكم من بعده، لكنّ التّساؤلات لازالت تنير فكر هذا الأخير، في قوله: " **تطمح إلى حكم بركسة يا أشبوبي؟ ماذا بقي لك من شبابها الصّالح ومثقفيها النّزهاء أو علمائها الأفذاذ بعد أنّ هاجر خيرة أبناء البلاد إلى البلدان المتقدمة أو الهائنة على الأقلّ، دون أن يخفى عنك أولئك الذين ماتوا في**

[1]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 29.

[2]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 79.

البحر غرقا بعشرات الآلاف أو حصدتهم نيران الحرب الأهلية؟ تسعى إلى تنحية عبد السّلام بلكروش والاستيلاء على عرشه، ولكن كيف ستحكم وبأيّ طرق ستعدل؟ ألا ترى أنّ ستين بالمائة من مرافق البلاد وبنيتها التّحتيّة خرّبها طيران التّحالف الدّولي ومدافع حركة الخبزة أو دبابات عبد السّلام بلكروش؟ وبعد، أأنت قادر على إطعام ملايين البراكسة الجوعى؟ الأغذية تتناقص من يوم إلى آخر والمياه تنضب هنا وهناك بسبب الجفاف وكوارث الاحتباس الحراري، أمّا البترول فقد أصبح نادرًا ما عدا ما بقي في بعض آباره الصّخرية"[1].

عكست هذه التّساؤلات الوجدانيّة والثّقافيّة الوعي الفكريّ للسّارد، وقدرته على التّلاعب بالقاموس المفرداتي بغية البحث عن الدّلالات والرّموز المناسبة لإيصال المعاني وتأكيد التّأويلات، فكلّ من الهجرة الغير شرعية وهجرة الأدمغة ونفاذ آبار البترول وتحطّم البنية التّحتية للبلد، أدّلة دامغة على انحلال المجتمع وضياعه وارتفاع نسبة الفقر فيه وانتشار البطالة وكثرة الأوبئة، وهذه حقيقة واهية يحيا المواطن في كنفها غير مبال لنتائجها الوخيمة على الفرد والمجتمع.

[1]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 123–124.

الفصل الثّالث:

الآليات الثّقافيّة

السِّيميولوجيّة لشخصيات

جيلالي خلّاص الرِّوائيّة

تمهيد:

تعتبر الشّخصية عنصرا مركزيًّا يستند عليه الخطاب السّرديّ، حيث يلجأ إليه الرّوائيّون لمدى أهمّيته وضرورة حضوره في البناء الرّوائيّ. فالشّخصية هي المحرّك الفعلي الباعث للحياة والدّيناميّة في مختلف الأمكنة، والمنسّق لتتابع الأزمنة وتركيبها ضمن سلسلة من الأحداث الّتي تتعرقل فيها وتيرة السّرد إذا انعدمت الشّخصية، فهي الدّعامة الأساسيّة الّتي ترتكز عليها الرّواية ومن أهمّ عناصر البناء الفنّي في الخطاب السّرديّ" **فبفضلها يقوم وبها ينمو ويستمِر، كيف لا وهي دار المعاني الإنّسانيّة، ومحور الأفكار والأحاسيس والآراء المتصارعة ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصّة** "[1]. وهذا ما منحها مكانة رفيعة في فضاء الرّوائيّ والنّاقد لمرونتها وانصياعها الدّائم للكتابة الإبداعيّة، ونقدها وتحليلها وكشف مكامن الضّعف والقوّة، من خلال التّدقيق في تقنياتها وأساليب كتابتها.

1. الشّخصية:

1.1 لغة:

إنّ المفهوم اللّغوي للشّخصية في معجم لسان العرب ضمن مادّة (شَخَصَ) كالآتي: " **الشّخص: جماعة، شخص الإنسان وغيره، مذكّر، والجمع أشخاص وشخوص وشِخاص(..) والشّخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخص: وكلّ شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصه** "[2]، خُصَّت الشّخصية بالفرد وما يتميّز به من خصائص عقليّة ومادّية وفكريّة، وهذا ما جعلها أعقد المفاهيم بالنّسبة لعلماء النّفس الّذين يَرَون فيها " **صيغة للاستجابات تكوّنت لدى الفرد ونَمت على أساس من الخبرة، الّتي**

[1]– نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، عالم الكتب الحديثة، ط 1، الأردن، 2012، ص 341.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، باب الصاد، فصل الشين، مادة شخص، مج7، ص 45.

يستمِدها من التّفاعلات مع البيئة "[1]، فوظيفتها تتشكّل في علاقتها مع الاخر ومدى تفاعلها معه.

2.1 اصطلاحا:

إذا بحثنا من النّاحية الاصطلاحيّة في ماهية الشّخصية، نجدها ذلك الكائن الّذي يبحث في أحداث وتفاصيل تشكّل الفرد (الورقي) الرّوائيّ، حيث أنّها تتغيّر وتتطوّر، تكبر وتصغر، تُهدم وتبنى، وهذا التّعالق الدّاخليّ منحه لها الرّوائيّ، لأنّها من صُنعه وخلقه. فالشّخصيات تتعدّد في الرّواية الواحدة وتتنوّع حسب توجّه كاتبها ومبدعها، يختار مثلا الشّخصيتين الطيّبة والشّريرة، المحتالة والذّكية، انطلاقا من أفكاره ومعتقداته وثقافته الّتي تتحكَّم فيه، كما يمكن أنّ لا تكون الشّخصية تجسيدًا فعليًّا من لحم ودمّ. فقد أخذت تتوسّع وتنمو في الدّراسات النّقديّة، يجدها الباحث انعكاسًا للمكان والزّمن والحدث، باعتبار الشّخصية فعلًا ثقافيًّا مفتوح الدّلالات والتّأويلات.

تكمن قيمة الأدب الحقّة في–منظورنا النّقدي–في كيفية إنتاجه لواقع الأديب وحياته، الّتي عاشها وتعلّم جرّاءها الإخفاق والتّوفيق، ممّا أكسبه خِبرة في الحياة بفعل المحاولة والاجتهاد والتّجربة الذّاتيّة. ومن هذا المنطلق، تأتي شخصيته مُفعمة بالأمل أو الألم حسب ما علّمه الزّمن وقيّدته الأمكنة الرّوائيّة.

فالعلاقة الوطيدة بين الشّخصية والرّواية جعلت هذه الأخيرة تصوّر " **تجربة إنسانيّة تعكس موقف كاتبها إزاء واقعه بنفس القدر الّذي تفصح عنه، عن مدى فهمه لجماليات الشّكل الرّوائيّ، والرّواية تقول هذا وأكثر من خلال أداة فنّية هي (الشّخصية) وهذا ما جعلهم يعرفونها بقولهم " إنّها فنّ الشّخصية "**[2].

---

[1]– محمد حسن غامري، المدخل الثقافي في دراسة الشخصية، مرجع سابق، ص 61.

[2]– طه وادي، المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، ط 2، القاهرة، 1980، ص 3.

وبالفعل نرى أنّ الشّخصية هي أساس المحكي الرّوائي، لأنّها فلك دوران الأحداث، وهي الحَكم الفاصل لِنجاح المضمون من دونه، فالمبدع في رأينا، ينطلق من الأمكنة والأزمنة والأحداث الّتي يختارها ويؤمن بها، ليجعل من شخصياته عنصرا حركيّا في البناء السّرديّ. إذ يدفع بالقارئ للتّفاعل معها وتصديقه إيّاها، حيث تصبح تمثِّله في لحظة من اللّحظات أو تعكس مواقف عاشها أو يتمنّى عيشها.

فالشّخصية الرّوائيّة شبيهة بشخص الإنسان بل هي نفسه، هي تعبير صادِق عن مكنونات ودواخل الأصل الثّقافيّ والفكريّ والحضاريّ للّذات البشريّة[1]. وهذا ما يُمكِّن الرّوائيّ من إحياء هذا الكائن الورقيَّ المسمّى بالشّخصية من رواية لأخرى[2] حتّى نُصدِّق أنّها تحيا معنا وتشاركنا يومياتنا وتشتغل معنا ليلا نهار، الأمر الّذي يبيّن مدى صعوبة توظيفها في العمل الرّوائيّ وانعاشها بالمميّزات الّتي تتطلّبها قصد تحقيق رواية شخصية ناجحة.

تتحدّد ماهية الشّخصيات في الدّور الّذي تؤدّيه سياسيّا أو فكريّا أو اجتماعيّا أو ايديولوجيا، وكلّها أدوار ثقافيّة رمزيّة وتأويليّة. فقد " **جرى الاعتراف بالرّوائيّ على أساس مقدرته في رسم الشّخوص، فالرّوائيّ الجيّد هو الّذي يستطيع أنّ يبتكر، ويبدع في رواياته، شخصيات جيّدة** "[3]وديناميّة، تعجّل من حركية السّرد وتفعّل نموّه، لأنّ الوصف المفصّل والموجز للشّخصية هو الّذي يحدّد أهمّيتها لدى الرّوائيّ، فهو صاحب الخِيار

[1]– ملاحظة: يعدّ هذا النّقد بمثابة آراء شخصية خاصة بالباحث، وهي عبارة عن استخلاصات واستنتاجات ناتجة عن مطالعتي للرّوايات بكثرة وتحليلها، إذ هي انعكاس للّذات النّاقدة لا غير، وتعبير عن مواقف خاصة تجاه مواقف نقديّة، تستدعي الشّرح والتّعقيب. وقد تواتر هذا الأسلوب في أغلب صفحات البحث.

[2]– يذهب جيلالي خلّاص إلى العمل بهذه الطّريقة، من خلال توزيعه للشّخصيات وإعادة استغلال توظيفها في أكثر من متن سرديّ، حيث نجده في أحيان كثيرة يعمل على توظيف شخصية بعينها وفق مواصفات ومعطيات واحدة، غير أنّ الاسم مختلف وهذا عائد لجدّية التّجديد الّذي أكسبته نوعًا من الفرادة في الكتابة والتّلاعب بكيفية الاشتغال على هذه الشّخصية دون الأخرى. وهذا ما سنتبيّنه في الصّفحات الآتية من الفصل.

[3]– خليل ابراهيم، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2001، ص 173.

الأوّل، والمتلقي يأتي في المرتبة الثّانية، لمّا يقرأ ويحلّل العمل الأدبي يصبح له قيمة سيميائيّة وثقافيّة رمزيّة.

ألقى السّارد على شخصياته صفات وخصائص تحدِّدها، وترسم بها صورة " الإنسان **العادي في الحياة اليوميّة من اسم ونسبة وأسرة وعلاقات اجتماعية معيّنة حقّق مبدأ الإبهام بالواقع** "[1]، لأنّ هذه الشّخصية خاضعة لمبادئ معيّنة ليست ناجمة عن مزاج مبدع أو قابلية قارئ، بل تابعة لِمرجعيات ثقافيّة وإيديولوجيّة معيّنة تجعل هذه الشّخصية موفّقة أكثر من تلك. " **فالشّخصيات حيث تقوم بأفعالها وتنشئ علاقات فيما بينها، إنّما تقوم بذلك بناءً على حوافز تدفعها إلى فعل ما تفعل انطلاقا من كاتب يسيّرها ورصد واقع اجتماعي يصفها**"[2].

2. الشّخصية في نظر النّقاد:

يذهب **أرسطو** إلى اعتبار الشّخصية**عنصرا** " **ثانويّا بالقياس إلى باقي عناصر العمل التّخييليّ وقد انتقل هذا التّصور إلى المنظِّرين الكلاسيكيِّين الّذين لم يعودوا يرون في الشّخصية سوى مجرّد اسم للقائم بالحدث** "[3]، فقد عدّوا الأحداث هي الأساس والمتحكِّمة في رسم صورة الشّخصية وإعطائها أبعادها الضّروريّة والمرتقبة، وتصبح المأساة لا تحاكي عملا من أجل تصوير الشّخصية، ولكنّها بمحاكاتها للعمل تتضمّن محاكاتها من حيث الصفة الأخلاقيّة وما تعبّر عنه من حقائق[4].

---

[1]– أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2005، ص 40.

[2]– يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط 1، بيروت، 1990، ص 77.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء–الزّمن–الشّخصية)، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 1990، ص 208.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 208.

ومن هذا المنطلق، يصبح حصر وظيفة الشّخصية في الأفعال الّتي تقوم بها لاغير؛ أي أنّها تدرس وتحلّل وفقا لما تقوم به، وليس على ما هي عليه. لكنّ بعد تطوّر الدّراسات النّقديّة، لم تعد الشّخصية تابعة للحدث وهذا نتيجة " **ارتفاع قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السِّيادة، بالعبادة المفرطة للإنسان أو القوّة العظمى للشّخصية**"[1].

يركّز **الشّكلانيّون الرّوس** نقدهم على أصحاب التّيار التّقليدي المهتمّين بالشّخصية وربطها بالكائن الحيّ، معتبرينها" **كائنا لغويّا لا وجود له خارج الكلمات، وهي تشبه العلامة اللّغويّة المكوّنة من دال ومدلول، وإنّ وجودها ليس منجزا بشكل مسبَّق، بل هو مرتبط بالتّحليل وآلياته وبالقارئ من خلال فَهمِه وتأويله للعمل**"[2]. فكلّتوظيف للشّخصية لديه تفاسير معيّنة، لكنّ وجودها الرّسمي يكون بحضور الرّوائيّ الّذي يعرف كيفية تنسيقها وتركيبها وتقديمها للقارئ في هندام يليق بالنّص.

أمّا **فلادمير بروب**يذهب في كتابه **(موروفولوجيا الحكاية)** إلى التّقليل من أهمّية الشّخصية، قاصدا البحث في ماهيتهاودورها وتأثيرها، يقول: " **أنّ ماهو مهمّ في دراسة الحكاية هو التّساؤل عمّا تقوم به الشّخصيات أمّا من فعل هذا الشّيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها باعتبارها توابع لاغير**"[3]. لكنّ هذه التّفاصيل هي مسعى الرّوائي اليوم، حيث يهدف لفهم وربط علاقة الشّخصية الواحدة بباقي الشّخصيات، متضمّنة الدّور الّذي تؤدّيه والتّأثير الحاصل فيما بينها.

وقد قام **بروب** في دراسته للحكاية العجيبة بالتّوصل إلى سبع شخصيات حدّد لها واحد وثلاثون وظيفة، تمثّلت هذه الشّخصيات في " **المتعدِّي أو**

---

[1]– آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة (دراسات في الآداب الجديدة)، تر: مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، د.ط، مصر، 1998، ص 36.

[2]– وليد ابراهيم القصاب، من قضايا الأدب الإسلامي، دار الفكر، ط 1، دمشق، 2008، ص 179.

[3]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 24.

الشّرير:(méchant/agresseur)،الواهب:(Donateur)،المساعد:(Auxiliaire)،الأميرة:((Princesseالباعث:(Mondateur)،البطل:(Héros)"[1].

في حين يعدّ موقف **رولان بارت** وسطا، إذ يجعل الشّخصية علامة لسانيّة تنتج الخطاب،" **كما أنّ الخطاب ينتج الشّخصيات (...)، فكأنّ هناك شيئًا من التّظافر الحميم بين الخطاب والشّخصيات، الّتي تضطرب عبره، وهي علاقة معقّدة تقوم خصوصا على التّمثل الجمالي والعاطفي للأحياء والأشياء (..)، فكأنّ الشّخصيات عيّنات من الخطاب، فكأنّ الخطاب يصبح عبر هذه العلاقة المعقّدة مجرد شّخصية**"[2]. نتيجة الاهتمام المفرط بها لا ننكر أنّ لها أهمّية، لكنّ يوجد من أولاها كلّ الاهتمام متناسين باقي مكوّنات الخطاب السّردي وعلاقة بعضهم ببعض.

وكلّ هذه التّعاريف حول مفهوم الشّخصية شكّلت نقطة تحوّل فنيّة وثقافيّة. وقد كان للجانب النّفسيّ دورا تأسيسيًّا في بلورة هذا المفهوم،" **ففي النّظريات السّيكولوجيّة تتّخذ الشّخصية جوهرا سيكولوجيًّا، وتصير فردًا، شخصا، أي ببساطة كائنًا إنسانيًّا. وفي المنظور الاجتماعي تتحوّل الشّخصية إلى نمط اجتماعي يعبّر عن واقع طبقي ويعكس وعيًا ايديولوجيًّا، بخلاف ذلك لا يعامل التّحليل البنيوي الشّخصية باعتبارها جوهرًا سيكولوجيًّا، ولا نمطا اجتماعيًّا، وإنّما باعتبارها علامة يتشكّل مدلولها من وحدة الأفعال الّتي تنجزها في سياق السّرد وليس خارجه**"[3].

يتبيّن لنا أنّ للجانب النّفسيّ والاجتماعيّ تأثيرًا بليغًا، يصف الحالة السّيكولوجيّة للشّخصية وكيفية عيشها وتمظهرها وسط مجمل المرجعيات السّرديّة، الّتي تسهم في

[1]–حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 25.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، مرجع سابق، ص 81.

[3]– محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 39.

بنائها وسيرورتها. أمّا الحالة الاجتماعيّة تنطلق من الواقع الّذي يرى الرّوائي ضرورة الاستعانة به وتوظيفه بالذِّكر والتّحليل.

فالشّخصية الرّوائيّة امتداد لشخص الإنسان في الواقع، فهي تنمّ عن أبعاد أساسيّة منها البعدين الإنسانيّ والأدبيّ، ومحرّكة للبياض الورقي الّذي يلغي السّارد حتميّة وجوده، بدءًا بجملة من العناصر الحكائيّة مثل الشّخصية والزّمن والمكان، في إطار تحصيل مادّة سرديّة مؤثِّرة في كاتبها ومُتلقِّيها.

كما ينطلق **تودوروف** في تعريف للشّخصيات من مفهوم لساني بحت، فهو يراهاقبل كلّ شيء قضيّة لسانيّة، ذلك أنّ هذه الشّخصيات لا وجود لها خارجا، لأنّها ليست إلاّ كائنات ورقية، وهي بمثابة الفاعل في العبارة السّرديّة، تسهّل عليه بعد ذلك المطابقة بين الفاعل والاسم الشّخصي للشّخصية[1].

من خلال دراسة **تودوروف** للشّخصية تبيّن تركيزه على النِّظام العلائقي الرّابط لهذه الشّخصيات، وفق ثلاثة محاور: الرّغبة، التّواصل، المشاركة، وهذه العناصر تعدّ الحوافز الأساسيّة الّتي تُبنى عليها علاقة التّقارب.

1/ الرّغبة: شكلها البارز الحب.

2/التّواصل: البَوح بمكنونات النّفس إلى الصّديق.

3/ المشاركة: وتتحقّق بفعل المساعدة.

كما توجد حوافز ضدّية أيضا عكس الإيجابية، وتتمثّل في الكراهية، الجهر، المعارضة، وهي حسب هذا التّعريف تدفع إلى علاقات التّباعد بين الشّخصيات الحِكائيّة.

[1]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء–الزّمن–الشّخصية)، مرجع سابق، ص 213.

تعدّ مقاربة **فيليب هامون**[1] للشّخصية خلاصة جامعة لأبرز النّظريات الحديثة الّتي تعرّضت لعنصر الشّخصية بالدّرس والتّحليل. يعرِّفها بقوله:" **إنّ اعتبار الشّخصية وبشكل أوّلي علامة، أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا الموضوع وذلك من خلال دمجه في الإرساليّة المحدّدة هي الأخرى كإبلاغ أي مكوّنة من علامات لسانيّة**"[2].

نفهم من هذا التّعريف أنّ الشّخصية عند هامون مدلولا لا متواصلا قابلا للتّحليل والوصف، باعتبار هذا المدلول جملا تتلفّظ بها الشّخصية أو يُتلفّظ بها عنها، كما أنّها عبارة عن مجموعة أوصاف للشّخصية ووظائفها ومختلف علاقاتها (معايير كميّة) المكوّن الأساسي لمدلول الشّخصية[3]. فالشّخصية عنده تكتمل في آخر صفحة.

فقد قام بتصنيف الشّخصيات إلى ثلاثة فئات هي: الشّخصيات الإشارية، والشّخصيات الاستذكارية، والشّخصيات المرجعية.

أ- فئة الشّخصيات المرجعية:

تمثِّل شخصيات تاريخيّة (نابليون الثّالث في ريش ليو ألكسندر دوما)، شخصيات أسطوريّة (فينوس، زوس)، شخصيات مجازيّة (الحبّ، الكراهية)، شخصيات اجتماعيّة (العامل، الفارس، المحتال). " **تحيل هذه الشّخصيات على معنى ممتلئ وثابت حدّدته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة. إنّ قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثّقافة** "[4]، بحكم أنّه ينطلق من خلفياته المرجعيّة الّتي يكتب

[1]-فيليب هامون (PhillipeHamon): ناقد أدبي وأستاذ بالجامعات الفرنسية، متخصِّص في النظرية الأدبية، له مقالات عن شعرية السّرد، ودراسات عن الشخصية الخيالية والوصف والسّخرية.

[2]- معلم وردة، " الشخصية في السيميائيات السردية، " محاضرات الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي، جامعة خيضر، بسكرة، نوفمبر 2006، ص 319.

[3]- ينظر: معلم وردة، الشخصية في السيميائيات السردية، مرجع سابق، ص 321.

[4]- فيليب هامون، سيميولوجية الشّخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، ط 1، سوريا، 2013، ص 35-36.

الرّوائي على منوالها، فهو بصدد تقديم مادة حكائيّة ثقافيّة تخاطب القارئ وتفحمه بالتّساؤلات والبحث.

ب –فئة الشّخصيات الإشارية:

وهي دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو الوسيط بينهما في النّص، شخصيات ناطقة باسمه، شخصيات عابرة، رواة أوماشابههم، شخصيات رسّام كاتب .. الخ[1].

ج–فئةالشّخصيات الاستذكارية:

تقوم هذه الشّخصيات على علامات " **تنشّط ذاكرة القارئ، إنّها شّخصيات للتّبشير، فهي تقوم بنشر أو تأويل الأمارات** "[2]، تتمثّل في مشاهد الاعتراف والتّمني والاستشهاد بالأجداد والبوح. كما يؤكّد **هامون** على انتماء شخصية واحدة لأكثر من فئة وأنّ الشّخصيات الاستذكارية هي ما تهمّ أكثر في الدِّراسة.

3. ثقافة سيميائية الشّخصيات وبعث هوية الأسماء في سرد جيلالي خلّاص:

استمدّت الشّخصية وجودها من الكيان الايديولوجي والاجتماعي والسِّياسي والثّقافي الّذي منحها إيّاه الرّوائي لحظة خلقه لها. فقد تخلّص **جيلالي خلّاص** في رأينا من تعبية قضية الالتزام الّتي راودت في فترة السّبعينيات ثلّة من الكُتّاب والرّوائيّين، ورأوا بضرورة الكتابة والدِّفاع عن متطلّبات الشّعب والبلد بأسلوب مبتذل ومباشر، فضح الأهداف والمساعي للمواطن والفئة المثقّفة، ممّا أحدث القطيعة الفكريّة بين المؤلّف والقارئ، لهذا يذهب خلّاص عن غيره من المبدعين إلى التّسلّح بشعار الرّمزيّة وخلق نصوص روائيّة ثقافيّة، تخاطب الضّمائر العربيّة بصفة غير مباشرة، معتمدًا المقصدية في الكتابة. ولعلّ هذا التّغيير في نموذج الكتابة السّرديّة الأوّلية والتّوظيف النّوعي للشّخصيات في علاقتها

[1]– ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشّخصيات الروائية، مرجع سابق، ص 36.

[2]– المرجع نفسه، ص 37.

بباقي مكوّنات الخطاب السّرديّ، هو ما دفعنا للكشف عن مضامين هذه الشّخصية ومحاولة استجلاء أهمّ مواصفاتها وأدوارها ومواقفها وانشغالاتها، وهذا كلّه فيما يخدم إطار بحثنا.

فأسلوب **خلّاص** وطريقته في خلق الشّخصية[1] ومحاولته الإبقاء عليها في أغلب أعماله الرّوائيّة، مع إضفاء طابع التّجديد على مسمّياتها وايمانها بالقضية الجزائريّة من قمع السِّياسات، وتقليل فرص العيش والنّماء للمواطن في مجتمعه من خلال حصره في بوتقة ضيّقة ومقيّدة، هو تجديد على مستوى المضمون الّذي يختلف ويتنوّع عن طريق الإتيان بمواضيع مغايرة عمّا سبق، تجعل كل رواية مميّزة عن سابقاتها وإنّ تشبّعت بالرّمزيّة والأنساق الثّقافيّة المضمرة. فكلّ هذه التّغييرات السّرديّة في أعمال خلّاص، نجدها تتوافق ومطالب السِّيميائيات الثّقافيّة[2] الّتي تسعى دوما لتكون مبتكرة ومجدِّدة على مستوى الموضوع، وذلك بتقديم طرق جديدة لتعريف الموضوع الثّقافي، ووصف لغات وأشكال تعبيريّة جديدة، بغية إجراء تحليلات ثقافيّة.

فالمقصدية في الكتابة السّرديّة لخلّاص مطلب أساسيّ، لأنّ الرّمزيّة تابع من توابع النّصوص وتوليدها وتشفيرها، وكلّ مَن يرغب ببلوغ مقصديته في الكتابة، يلزمه نوعا خاصا من الاجتهاد الذّاتيّ والنّزوح الفلسفيّ، فكتاباته عبارة عن خلق وجداني بالأساس، وصراع فكريّ قائم على تعزير الجدلية وإعلاء القيم الإنسانيّة من خلال كسر النّمطية المعهودة سابقًا.

ومن خلال هذه الخطابات السّرديّة والسِّياقات الرّمزيّة، نستطيع ولوج عوالم خلّاص بكثير من الدّهشة والرّغبة في آن معا، لأنّها روايات نفسيّة، تخاطب خوالج الذّات البشرية،

[1]– مثلما سبق وأشرنا، أنّ طريقة خلّاص في كتابة الشّخصية مختلفة نوعا ما، إذ اختلق شخصية شبيهة به استخلصناها من خلال قراءة أعماله الرّوائيّة أكثر من مرّة، لاستنتاج العلائق المتواجدة فيما بينها، وهذه الشّخصية فاضحة لنفسها في أكثر من عمل روائيّ، كما لو أنّ الرّاوي يوظف هذه العلامات، لتصبح طيّعة في أيدي الباحث.

[2]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 48.

فكلّ رواية هي تجسيد لحمولة ثقافيّة مشحونة بشخصيات متنوّعة ووفيرة، وبالخصوص لمّا نتقصّى طريقته في تحصيل هذه الشّخصية دون سواها، ومحاولة انعاشها في أكثر من عمل أدبيّ، والحفاظ على نسقيتها وأهمّيتها في ربط شخصية بأخرى مع الإبقاء على قيمة ودور كلّ واحدة على حدة.

منحت البحوث السِّيميائيّة للشّخصية حقّها، حيث قامت بدراستها والتّأكيد على مدى الدّور الّذي تؤدّيه في الخطاب السّردي، فكلّ شخصية هي انعكاس لرؤية ثقافيّة وفلسفيّة يُوردها الكاتب في نصّه بوعي مقصود منه، لأنّ انتمائه وأصوله هي الّتي تسمح بهذا التّنوع الفنّي والأدبي. وهذا مايفسح المجال أمام الشّخصية الواحدة لتبدع وتعرّف بنفسها حسب ما اقتضته حاجة السّرد في الرّواية–تتمّ هذه العمليّةعلى مستوى السّارد–. وتتظافر هذه الشّخصيات فيما بينها مشكّلة حلقة جوهريّة ينقل السّارد وفقها نظرته للمجتمع وطريقة عيشه ومستوى ثقافته... تساعد هذه التّقنية في التّنسيق بين الأحداث مع ضرورة التّوفيق بين عنصري الزمان والمكان.

نستنتج في كثير من الأحيان أنّ هذه الشّخصية تَتنصّل من مبدعها، وتصبح هي المتحكمة في سير الأحداث، حيث تختلف الشّخصية حسب دورها، توجد الشّخصية المتسلّطة الرّقيبة على باقي الشّخصيات، وهي الّتي لديها حقّ تعطيل عجلة السّرد أم تعجيله، وكلّ هذه التّغيرات النّقديّة في ميكانيك السّرد، تصبح خارجة عن نطاق الرّوائيّ. فالشّخصية " **لم تعد تُحدّد بصفاتها وخصائصها الذّاتيّة بل بالأعمال الّتي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال**"[1]، وهذا خير دليل على نجاعتها أم فشلها في الصّرح النّقديّ.

اقتضت حاجة **جيلالي خلّاص** توظيف شخصيات فاعِلة ومنتجة في المنظومة النّقديّة، وتمثّلت هذه الرّوايات في **بحر بلا نوارس، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور، رائحة الكلب، قرّة العين، زمن الغربان، ليل القتلة، حرّاث البحر**، لكي يبثّ

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النّقد الأدبي، مرجع سابق، ص 25.

ثقافته ووعيه التّاريخي[1] في نفس القارئ، ويُذكِّر بأحداث ماضية خلّفت في قلبه ألمًا ومعاناة وحزنًا عن حياة عاشها، ولازال يحِنّ إليها رغم قساوتها وضَراوة التّأقلم مع ظروفها والاعتياد عليها.

يسعى الرّوائيّ إلى عرض جملة من العوامل السِّياسيّة والاجتماعيّة والنّفسيّة والثّقافيّة خصوصا، كونها عاملا مساعدا ومنشِّطا لحركية السّرد. إذ تتجلّى لنا في ثنايا النّصوص مُكابدة خلّاصلِظروف الجزائر الحالكة والتّصدي لها. وقد كان لعائلته وقريته وبيئته الّتي نشأ فيها المُساند والمحفِّز الأكبر، لأنّه استقرّ على ذكر شخصيات واقعيّة لها صدى في نفسه وقلبه وماضيه وحاضره. "**فالماضي يتمّ وعيه بالذّاكرة والمستقبل بالمخيّلة، أمّا الحاضر فهو قرين الحياة ويكون وعيه بالإدراك المباشر**"[2]. وهذا الوعي بالذّات جعله يؤسِّس لشخصيات رئيسيّة وثانوية ومساعدة ومرجعية واستذكارية، ممّا أسهم في الكشف عن ثقافة السّرد لدى جيلالي خلّاص، والمتجسِّدة في عائلته وانتمائه الاجتماعي والثّقافي. لهذا أيقنا قيمة هذه الشّخصية المتواترة تقريبا في كلّ أعماله الرّوائيّة، وما تحمله من جماليّة فنيّة من خلال دراستهاسيميائيًّا ثقافيًّا، إضافة إلى عدد كبير من الشّخصيات الفاعِلة والمتجدِّدة، كانت الرّابط الجامع بين الأحداث والزّمان والمكان، وهذا كلّه في إطار البحث عن كوامن كلّ شخصية حسب تواترها وتوظيفها في المدوّنات الرّوائيّة.

1.3 سيميائية الشّخصيات ودلالات ملامحها الثّقافيّة:

يتضمّن هذا العنصردراسة الشّخصية الواحدة في علاقتها بمختلف الشّخصيات الأخرى، والّتي تتفاعل فيما بينها لتشكِّل وحدة دلاليّة نسقيّة، أمّا المدوّنات الّتي نشتغل

[1]- Yuri Lotman, Universe of the Mind, A SemioticTheory of Culture, translated by Ann Shukman, Introduction by Umberto Eco, I,B, TAURIS & CO.LTD Publishers, 1990, p 217.

[2]– هيثم الحاج علي، الزّمن النّوعي وإشكاليات النّوع السّردي، الانتشار العربي، ط 1، بيروت، 2008، ص 17.

عليها في هذا الصّدد تتمثّل في: **بحر بلا نوارس، حمائم الشّفق، رائحة الكلب، عواصف جزيرة الطّيور، قرّة العين.**

1.1.3 الشّخصيات المحوريّة (المثقّفة، المناضلة، الثّوريّة):

1.1.1.3 الرّاعي الصّغير/ الكاتب العموميّ:

وهي" **الشخصية الّتي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام في الدّراما أو الرّواية أو أيّ أعمال أدبيّة أخرى، وتعني الكلمة في أصلها اليوناني المقاتل الأوّل، وليس من الضّروري أنّ تكون الشّخصية الرّئيسيّة بطل العمل دائما ولكنّها دائما هي الشّخصية المحوريّة، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشّخصية**"[1]. الأمر الّذي نستنتجه في روايات خلّاص، حيث يختلط على النّاقد دراسة حيثيات كلّ شخصية على حدة، حتّى يخيّل له أنّ أغلبها محورية ورئيسيّة، وأنّ العملية السّرديّة تقوم عليها كيفما وردت، لذا إمكانية حصرها أو تقييدها أو تعدادها صعب ومختلف من محلِّل لآخر، غير أنّنا رأينا بضرورة الوقوف عند الشّخصيات الدّيناميّة في العمل السّرديّ وبيان القيمة الثّقافيّة لها، من حيث الاسم أو الصِّفات والعادات والمعتقدات المنسوبة إليها، أو التّوجه الدِّينيّ والعقائديّ والحضاريّ والفكريّ.

تمثّلت شخصية الرّاوي في الرّاعي الصّغير الّذي يتحدّث عن نفسه وطفولته ومشاغباته في رواية **بحر بلا نوارس.** فالرّاوي هو العامل الرّئيس المحقِّق لجملة من البرامج السّرديّة، والحلقة المشفّرة الّتي يهدف النّص إلى توضيح معالمها الاجتماعية والثّقافيّة والايديولوجيّة، كما أنّه مشارك في الأحداث وليس ساردًا لها فقط، وهذا ما نلتمس آثاره في مدوّنات البحث." **إمّا أنّ يكون الرّاوي خارجا عن نطاق الحكي، أو أنّ يكون شخصية حكائيّة موجودة داخل الحكي، فهو إذن راوٍ مُتمثِّل داخل الحكي وهذا التّمثيل**

[1]– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسسة العربية للناشرين المتّحدين، ط 1، تونس، 1986، ص 211-212.

له مستويات، فإمّا أنّ يكون الرّاوي مجرّد شاهد متَتّبِع لمسار الحكي، ينتقل أيضا عبر الأمكنة، ولكنّه لا يشارك مع ذلك في الأحداث، وإمّا أنّ يكون شخصية رئيسيّة في القصّة "[1] مثل **جيلالي خلّاص**، الّذي نجده منتصرا ومتحيّزا للرواية[2]، يتلاعب بمستويات تواتر هذا الرّاوي، حيث يظهر مرّة أنّه الرّاوي الفاعل في سير الأحداث وبه يتحرّك السّرد أو يتعرقل، ومرّة أخرى يبدو فعلا أنّ هذا الرّاوي أساس المادّة الحكائّية، لكنّه لا يمثّل شخص الرِّوائيّ بل وَضَعه كدالٍ على قضايا وشخصيات أخرى من بينها شخصية الرّاعي الصّغير والكاتب العمومي والمثقّف والكاتب منصور والأستاذ الطّيب عامر[3].

عرف **الرّاوي** في سرده للأحداث وإعلانه للقضية الجزائريّة ثورة مشاعر جارفة، جعلته يتنقّل بين الشّخصيات قصد تقليص الهوّة بينهم وتقريب الرّؤى والأفكار. كما أنّه تحدّث عن نفسه في **بحر بلا نوارس** متقيّدًا بضمير المتكلّم، الدّال على أنّه الموضوع الأساسيّ للأحداث.وفي هذا الإطار، يذهب الرِّوائيّ لتحديد الذّات المتفاعلة مع عدّة عوامل مساعدة، مثلما أشار غريماس في دراساته السِّيميائيّة وأكّد عليه الرّاوي من خلال استناده إلى عدّة ذوات[4] أسهمت في تأسيس دور واحد له لا غير، ممّا يؤكّد مشاركته الفعليّة في بناء الأحداث وتفجّرها من حين لآخر.

فالكاتب العموميّ شخصية مضطربة وحكيمة في نفس الوقت، يذهب إلى اقتناص الفرص للتّفكير والكتابة وخلق قضايا ثقافيّة وصراعات أيديولوجية مع نفسه، ليصنع التّناقض الحاصل في مجتمعه، لأنّ كثرة المشاكل والعراقيل محرِّكة لوطنيته وقوميته، وهذه هي الرِّسالة السامية الّتي يسعى الرِّوائيّ بلوغها، ومن العثرات الفكريّة للتّجاذب

---

[1]– حميد لحمداني، بنيّة النّص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 49.

[2]– ينظر: جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 285.

[3]– شخصية الطّيب عامر موظّفة في الثّلاثية بأبعادها الدّلاليّة والثّقافيّة السِّيميائيّة، وهي عبارة عن شخصية مكمِّلة شخصية أعمال سابقة مثلما يتبيّن لنا في التّحليل.

[4]– ينظر: السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائيّة "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عيّنة، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2000، ص 14-15.

الأسلوبيّ لدى السّارد، ومن المشاهد الفنِّية الصّوراتيّة[1]، لدينا: " **الشّباب.. الشّباب.. أيزهو هو بتصوير أحلامه التّافهة السّاذجة وأخوه المواطن يرفض عرقا لكسب لقمة العيش؟ أيحاول هو أنّ يثير شهوات النّاس العارضة، وأخوه الثّائر يستميت دفاعا عن الوطن وذودا عن الكرامة؟ كلا. هذه خيانة.. واقشعر بدنه لأنّه ردّد الكلمة جهرا (..) أفكار غريبة، متضاربة تارة وهادئة تارة أخرى تدور بخلده. إنّه يفكِّر الآن في وطنه، في مجتمعه، في أمّته، في واجبه. إنّه لا يجد إلّا الأسئلة، أسئلة بدون إجابة. والقنوط؟ هذا القنوط الّذي يستحوذ على صوابه ويشتت ما يتمخض عنه فكره (...) الأصوات تلاحق سمعه. أصوات الفقراء والمعوزين. أصوات المنكوبين والمظلومين. أصوات الفقراء والمعوزين. أصوات المنكوبين والمظلومين. أصوات المجتمع والوطن. أصوات أمّته مختلطة بقصف المدافع وصفير الرّصاص وصراخ الجنود ودق المعاول وهدير المحرّكات.وعاوده الضّغط الخانق والعرق السّاخن. إنّه الآن كلّه ثورة. ثورة على نفسه. ثورة على محيطه. ثورة على تصرّفاته وماضيه**"[2].

كان لبداية رِواية **بحر بلا نوارس** أثرًا ثقافيًّا عميقًا تجلّى في نهايتها، فهذا الرّاوي ذو صفتين أو متلازمتين تمثّلتا في الطّفولة الّتي عاشها والحاضر الّذي يحياه. جسّد لنا صورة المثّقف في **رائحة الكلب وعواصف جزيرة الطّيور وحمائم الشّفق وبحر بلا نوارس.**

[1]– استنتاج: من خلال توظيفنا لِتعابير ومشاهد سرديّة ووصفية من المدوّنات الّتي بين أيدينا، لاحظنا العلاقة الوطيدة بين الشّخصيات والتّعالق الوظيفي البارز بين كلّ مقطع سرديّ وآخر، حيث أنّ الأحداث متشابكة فيما بينها ومن الصّعب الفصل بينها، وخاصة شخصية الرّاعي الصّغير الّذي عرض الصّورة الثّقافيّة للمجتمع والأسرة والفرد الواحد، ولعلّ هذا ما جعل خلّاص يستثمر رؤاه وتوجهاته الفكريّة في هذه الشّخصية بالذّات، ويراهن على أحقيّة تواجدها في مختلف الأعمال الرّوائيّة، كما أنّنا نلاحظ تفجرّ الهوّة السّرديّة في البواعث السِّيميائيّة من خلال ثلاثيته (زمن الغربان، ليل القتلة، حرّاث البحر)، وأكّد على أهمّية هذه الشّخصية دون سواها، بما أنّها شخصية حقيقيّة تصِف شخص جيلالي خلّاص بكلّ موضوعيّة.

[2]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 298–299.

مثّل الرّاعي الصّغير شخصية الكاتب منصور في رواية **عواصف جزيرة الطّيور**، وقد تجلّى بشكل بارز في هذا المشهد السّرديّ الثّقافيّ: " **يكفيني عذابا أنّني ولدت في جزيرة الطّيور، فكنت هبابا، عفوا أقصد كاتبا. ولدت أمِّي 13 بطنا، أنا آخرهم، مات عشرة، منهم ومنهنّ أربع رأيتهنّ يمتن أمام عيني. كانت الحرب. كان المظليّون الغزاة وعملية "جمايل" في الونشريس (على ما أعتقد يومها). السّنة 1960. كلّ ثلاثة شهور ينطلق من بيتنا محمل ويسير به الموكب الجنائزي إلى مقبرة سيدي بلقاسم، جدّ "السوايك" أو بنى بن سوكة. كنت عامها في الثّامنة من العمر. لم أكن أفهم كثيرا ولكن لا البكاء ولاعويل النّدابات صدمني كما صدمني صمت أمِّي وجفاف مآقيها. لم تنزل قطرة دمع من عينيها الجميلتين عامها. وكانت الصّدمة...**

طلقات الرّشاشات، المظليون ذوو العيون الزرق الثّاقبة والألبسة الزّيتونيّة المبرقعة بخضرة كخضرة "الخبيز" (كنت أتساءل يومها كيف أمكن هؤلاء المظلِّيين من إلصاق ورقات الخبيز على ألسنتهم؟ ولمّا كنت أجوع اللّيالي والنّهارات لطول الحصار المضروب على قريتنا كنت أحلم بأنّ أجري إلى أحد العساكر فأنتزع من ملابسه ورقات الخبيز.. هو حلو، خاصة في الرّبيع، حين تطبخه أمِّي (بتيشت) الشّعير.. وذات صبيحة، جعت حتّى الموت، فجريت يتبعني كلبي طيو الّذي فهم كلّ شيء (ما أذكاه رحمه الله).. جريت.. سبقني طيو.. كان قد رأى ماسورة الرّشاش المصوّبة نحوي.. قفز.. عض ركبة المظلي الوقح، وتحوّلت ماسورة الرّشاش إلى كلبي الأبيض الجميل"[1].

كان هذا الكاتب منصور شاهدًا على متاعب وآلام ومشاكل شعبه، والدّمار السّياسيّ والاقتصاديّ والاجتماعيّوالثّقافيّ الّذي شهدته الجزائر في فترة التِّسعينيّات، وكانت من الفجائع العظيمة الّتي حطّمت الرّوح الوطنيّة الطّموحة، وفكّكت شمل الأسرة خاصة والمجتمع عامة.كان الكاتب العموميّ يحلم كثيرا حتّى أصبحت أحلامه و"**كوابيسه اللّيليّة**

[1]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (عواصف جزيرة الطّيور)، مصدر سابق، ص 374–375.

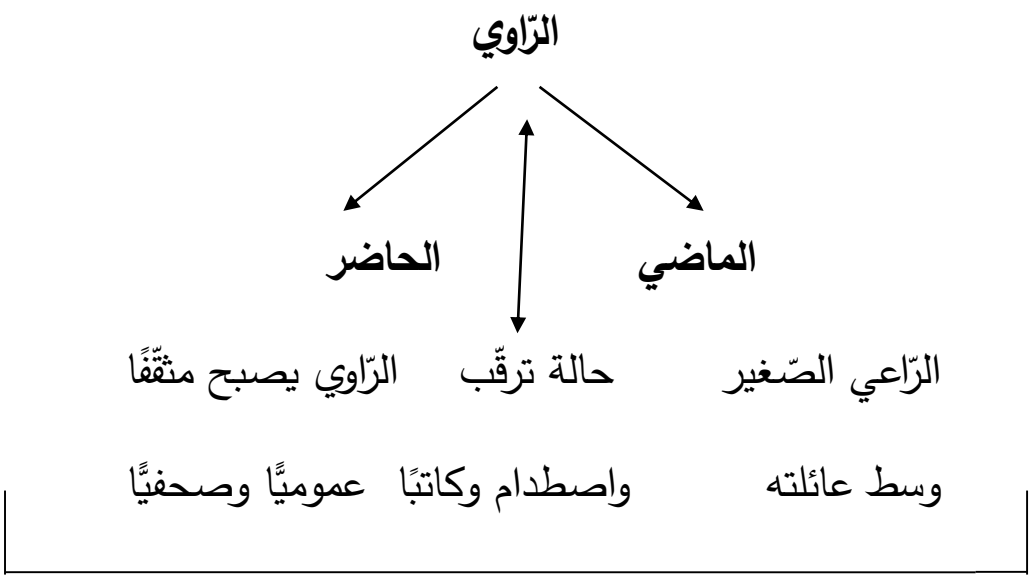
الرّقطاء الّتي طالما طاردته على ضفاف النّهر ذكرى صبي كان يرعى الغنم قرب الشّلف"[1]، كابوسًا ورعبًا لا يتركه وحاله، وهذا عائد للعشرية السّوداء ومدى قساوتها على الفرد الجزائريّ.

ومن المشاهد السّرديّة الّتي وظّفها السّارد في رواية **رائحة الكلب**، تعبيرًا عن الوضعية النّفسيّة الّتي راودت الرّاعي، في قوله: " **حلما مرعبًا أفزعه حتّى سقط من السّرير، غير أنّه سرعان ما أعاد فتح عينيه وقد ملأ سمعه لغط غريب ودوي غولي سرعان ما ملأ الشّارع. ماذا يحدث في المدينة؟ تحامل على نفسه المرتعدة ومدّ يده يحاول البحث عن زرّ الإنارة، ولكم كانت دهشته كبيرة حين لم يستجب المصباح لإرادته. ماذا يجري في المدينة؟ وراكس ما له يتمسّح بي مذعورًا ويعوي هذا العواء الغريب الجنائزيّ؟ لا شكّ أنّ خطبًا عظيما وقع في المدينة! لأنهض. (..) ماذا وقع؟ أي كابوس أعيشه؟ الظّلام شديد الحلكة ولا إنارة في الشّارع! (..) لماذا أرى النّاس يهربون وأسمعهم يتصايحون؟ وازداد هلعه فعلا، لا سيما وأنّ اللّيل ما يزال لم ينتصف بعد. (..) رغم أنّ كلّ الدّلائل تشير إلى وقوع خطب رهيب هذه اللّيلة، إلّا أنّه لم يفكّر في الهروب أو حتّى الخروج من العمارة الّتي لاحظ فعلا ومنذ مدّة أنّها قد شغرت من سكّانها"**[2].

يشرح هذا الرّسم التّوضيحي تسلسل المراحل الزّمنية الّتي مرّ بها الرّاعي الصّغير المثقّف المتجسِّد في **رائحة الكلب وعواصف جزيرة الطّيور وبحر بلا نوارس.**

[1]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 200.

[2]– المصدر نفسه، ص 200–201–202.



جسّد الرّاوي صغره وطفولته في الرّاعي الصّغير، وأعطاه هذه التّسمية لأنّها صفة ملازمة له، حيث شكّل محور رِواية **بحر بلا نوارس** والبطل المركزي الّذي انبنت عليه. كلّما يتحدّث عن الماضي وحلاوة الطّفولة يستعين بالرّاعي الصّغير الّذي كانه يومًا، نجده يعترف في آخر الرِّواية قائلا: " **راعيًا كنت في طفولتي (..) كلّ يوم أسوق أغناميوأبقاري رفقة الكلب طيو (..) إلى السّهول الخضراء**"[1]، ذلك الكلب الّذي " **قتله المظليّ الفرنسيّ بعشر رصاصات أمام عينيه هو الصّبي الّذي لم يكن قد تجاوز الخامسة من عمره وقتها، –الدّم المسفوك والذّاكرة الموشمة إلى الأبد–**"[2]. ما جعله يرعى كلبا آخر (راكس)، وكان يرى فيه كلبه الوفيّ (طيو) صديق الطّفولة الحلوة.

مثَّل الرّاعي الصّغير شخصية حقيقيّة من خلال موضوع القيمة الّذي تشبّث به في أكثر من رواية، وبقي يحافظ على جوهر موضوعه، انطلاقًا من ذلك الابن المدلّل الّذي تخاف عليه أمّه من كلّ شرّ وضرر، وتربفي ابتسامته وضحكاته الدّنيا وما فيها، فالعلاقة الّتي ربطته بهذه الوالدة حميميّة جدًّا وشفافة، تجسّد في سرد جيلالي خلّاص صورة المرأة

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 101.

[2]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 199–200.

النّموذجيّة والحنونة والمحبّة والخائفة[1] على صغيرها، فلذة كبدها ومُومُو عينيها مثلما كانت تناديه، حيث كانت تمنعه من الخروج للّعب في البيدر مع الأطفال الصِّغار زاعمة أنّ ألوان قوس قزح أو عروس السّماء كما كانت تسمِّيها، تغار من الصِّبيان فتشوِّه وجوههم، معلِّلة قولها بالاعوجاج الموجود في وجه إحدى الجارات(الخالة البشيرية)، فلا يجد ما يفعل هو الصّبي الصّغير سوى الخوف يملأ قلبه الفتيّ، لذا يسرع للمخبأ الّذي تخبئ فيه والدته مرآتها اليدوية، وينظر من خلالها بارتعاب شديد لوجهه إذا به شيئا من الاعوجاج، وسرعان ما كانت أمّه تباغته وتضعه في حضنها مهدهدة إيّاه بإحدى الأغنيات الحزينة.

فالرّاوي[2] هو العنصر المضاد داخل المسار السّرديّ، والإبن الوحيد لعائلته وسط عدد من الأخوات (الزّهراء، محجوبة، يامينة، خيرة، فاطمة، الجوهر)، وكذلك أخوه عبد القادر المتوفّي. وقد تعلّم من الحياة القاسية الّتي عاشها في صغره وكبره، أيّام الطّفولة الأولى كانت معاناته أخّف بجوار أمِّه، الّتي ما فتئت تخبره كلّ مرّة بحملها به وشغبه المستمِّر في بطنها رغم أنّها حملت قبله ثلاث عشرة مرّة، ولم تشتكي من الرّفس أو الأوجاع، وبعد الولادة ظلّ يبكي باستمرار ما دفعها بأخذه عند أشهر الطّلبة[3] (سيدي امحمد الصّامت، سيدي بلقاسم، سيدي عابد عقاب المولى، سيدي عثمان، سيدي عبد القادر بالتّربة)، ولم تنفعه حتّى كبر لوحده وأصبح مشاغبا، يتحدّث كالتجالمقلقا كلّ

[1]– ينظر: جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 209–210.

[2]– توضيح: الراوي نفسه الرّاعي الصّغير في رواية بحر بلا نوارس، أمّا في باقي الرِّوايات المذكورة لم يوظّف على أساس أنّه الرّاوي بل شخصية دينامية في الرِّوايات–ورد بنسب متفاوتة–، ولديها بعض الإشارات والعلامات الّتي تدلّ عليها ونستطيع استخلاصها من خلال القراءة المتفحِّصة، حيث وظّف خلّاص تعابير وحوادث وذكريات خاصة بذلك الرّاعي الصّغير وتعلّقه الشّديد بوالدته وإخوته ومنزله وأرضه وواد الشّلف والغابة الكحلة.. وكلّها معايير ثقافيّة تشي بذات وشخص الرِّوائيّ شاء ذلك أم أبى، وهذه التّحاليل والاجتهادات النقديّة شخصية وخاصة بالباحث، وقابلة للتّأويل والقبول أو الرّفض والدّحض.

[3]– ينظر: جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 213.

سكّان القرية الّذين سرعان ما راحوا يتوافدون على البيت لتجاذب أطراف الحديث معه معجبين به ومتعجّبين من هذا الصّبي الّذي يكاد ذكاؤه يثقب قشرة رأسه.

فَهَوْل الاستعمار الفرنسيّ ومدى بشاعته والخوف الّذي بعثه في قلوبهم، كان يتضاءل بوجود والدة الرّاوي، الّتي تَحْلى الحياة وتطيب لمّا تكون معه وتحضنه، في قوله متحسّرًا على فراقها الّذي سبّب له صدمة بقيت تلازمه وهو كبير، فحنان الأمّ لا تعوِّضه الأيّام، مهما طال الزّمن، " **ماتت أمّي الّتي كنت أحبّها وأحنّ إليها ساعة تَصفعني الدّنيا (..) ماتت تلك الّتي ورثت الرّأفة في عينيها**"[1]، وها هي الآن في الكفن! كرة دمّ ما يزال يراها تنحدر بلا منقذ[2]. جعلته هذه الطّفولة يحيا المرارة والرّعب في كلّ ليلة خوفًا من تمشيط جنود فرنسا الّذين أساؤوا معاملة سكّان القرية وفَرْض السّيطرة عليهم بِضربهم وتعذيبهم بأبسل الطّرق وأبشعها، فهذا احتلال ظالم قاهر" **واصل سياسته الجائرة اتِّجاه الجزائريّين بتفقيرهم ومصادرة أخصب أراضيهم الفلاحيّة عُنوة**"[3].

وهذا ما جعل الرّاعي الصّغير يُحرم من التّعليم والالتحاق بالمدرسة لِشدّة الفقر الّذي يعيشون فيه، ودناءة الاستعمار الّذي يسعى للاستيلاء على حياتهم، " **الفقر المدقع منذ الخطوات الأولى، التّعاسة المرسومة في عيون أمّه وأبيه والسّعادة السّرابية الّتي طالما طاردها بلا جدوى**"[4]. فالرّاعي ليس اختياره أنّ يكون على هذه الشّاكلة، بل ظروفه القاهرة هي الّتي فرضت عليه تواجده بهذه الوضعية، وجعلته سعيدا بهذه الأعباء الصِّبيانيّة، نجده" **يعتمد مظلّ الدّوم الّذي وضعته أمّه فوق رأسه ويتّبع أغنامه من بعيد** "[5]، تتكرّر هذه العادة يوميًّا. نرى في هذه التّفاصيل السّرديّة اعترافًا خطِّيا بثقافة السّارد وتشبّعه

[1]– جيلالي خلاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 71.

[2]– ينظر: جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 231.

[3]– عمّورة عمار، موجز في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص 118.

[4]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 230.

[5]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 41.

بتقاليد المجتمع وعاداته وتراثه وهويته، حيث لا يغفل جيلالي خلّاص على تعزيز مجمل الحيثيات الفنّية والأدبيّة والثّقافيّة لجعل كلّ عملٍ روائيّ مميّزا عن سابقه، من خلال شحنه بعدد من التّأويلات والعلامات والأفكار والحوارات النّفسيّة والايديولوجيّة.

قضى الرّوائيّ طفولته في العمل الشّاق، حيث كان يذهب وأخواته إلى اللّقاط في الأراضي، " **كان الرّاعي وأخواته يصطّفون تاركين الآتان ترعى القصيل، ويمضون يلتقطون السّنابل المسيّبة من الحاصدات ويمضي النّهار حتّى منتصفه والرّاعي الصّغير وأخوته منكبّون يلتقطون كلّ سنبلة يعثرون عليها** "[1]. لقد عايش الكثير من الأحداث منها وفاة إخوته[2] العشرة الّذين ماتوا أيّام القهر الاستعماري، وكذلك حادثة الزّلزال 1952 المفجعة ثمّجويلية 1962. على حدّ تعبير الرّاوي: " **أمّي توقظني باكرًا وسرعان ما تناهى إلى مسامعي نغم نشيد ينبعث من مذياع الجيران (..) بلهفة أنظر إلى بدلتي المزركشة بالأخضر والأحمر والأبيض...زغاريد النّسوة تملأ الفضاء**"[3].

كانت هذه الأوضاع الاجتماعيّة الصّعبة ومرض أختيه أكبر حافز له للنّجاح والتّفوق، لهذا درس وتعلّم وأدمن الكتابة معبّرًا عن وعيه الثّقافيّ والتّعليم ما جعله نقطة اتّهام تسعى الدّولة لإحباطها وإلغائها، كونه " **إنسان يراهن بكينونته كلّها على حسٍّ نقديٍّ، على الإحساس بأنّه على غير استعداد للقبول بالصّيغ السّهلة أو الأفكار المبتذلة الجاهزة، أو التّأكيدات المتملّقة الدّائمة المجاملة لما يريد الأقوياء والتّقليديّون قوله، ولما يفعلونه، ويجب أنّ لا يكون عدم الاستعداد هذا مجرّد رفض مستتِر هامد، بل أنّ يكون رغبة تلقائيّة نَشِطة في الإفصاح عن ذلك علنًا**"[4].يتطلّب هذا الرّفض الجرأة والشّجاعة

---

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، 90.

[2]– ينظر: جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 232.

[3]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 102–103.

[4]– إدوارد سعيد، صور المثقّف (محاضرات ريث سنة 1993)، تر: غسّان غصن، دار النّهار، د. ط، بيروت، 1996، ص 37.

من **جيلالي خلّاص** ليخلق شخصيات فاعِلة ونموذجية، تتراوح بين شخصيات حقيقيّة ومخيالية، غير أنّ هذا المزيج بين النّوعين، مكّن الرّاوي نفسه من التّعبير عن شخص خلّاص بأبسط صورة وبيّن علاقته السِّرية مع قريته وبيدره وأهله وفضَح صداماته الرّوحية وصراعاته السِّيكولوجيّة.

ينبغي للرّاوي المثقّف أنّ يكون واعيًا بما يحدث في مجتمعه ومنتفِضًا لمجمل الأحداث السِّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، وعليه يؤسِّس كتاباته وايديولوجياته، كلّما يشرع في عملية السّرد تطرأ عليه صورة والدته والبراءة الّتي تشّع من عينيها وتصرّفاتها الودِّية معه، ليعود فجأة لأيّام الحصار والدّمار لأنّه ليس من السّهل نسيان العجز الّذي أصاب الجزائريّين آنذاك، والقمع الّذي كبّلهم وقيّد حريتهم، ومن التّعابير الدّالة على صورية المشاهد السِّيمائيّة، لدينا:

- **" الأمّ الشّاردة النّظرات (روح راهم الولايا وارجال الصلاح معاك..): كانت أمّي آخر من قبلني، ضمّتني في حرارة، فشعرت بدفء جسمها يسري عبر جسدي كلّه وعندما ابتعدت عنها برفق، رأيت في عينيها نظرة غريبة، لكن سيان أنّتكون تلك النّظرة الّتي كنت أنتظرها. كان في اعتقادي أنّ أمّي ستبكي وتنتحب. لكن، هي ذي تبتسم (وما أسرع ما تذكرت زغرداتها الحادّة، والدّفانون يخرجون المحمل المثقل بجثة إحدى إخواتي المسجاة بأجمل "حنبل" في البيت. كانت تبكي وحدها، أمّا أمام الحضور، فما أسرع ما تروح تواسي المنتحبين والمنتحبات!) في شجاعة واضعة لبنة أخرى لرص جدار تشجيعي "اقرأ..اكتب.. ما عندنا غير أنت" أهزّ رأسي أنّ نعم"[1].**
- **" لقد سمع الرّاعي الصّغير أمّه تقول لزوجة عمّه: جنود فروخة.. ملقطين (لقطاء) لا دين ولا ملة لهم.. يا ويل اللي طاح بين يديهم! (..) هو ذا صغير**

[1]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 232.

لا يتجاوز العامين. أمّه تحمله فوق ظهرها. التّمشيط جنود السيلغان ذو البشرة السّوداء المائلة للزّرقة والعيون الجاحظة المنعدمة الرّموش. مرعبة نظراتهم، مخيف منظرهم. أحدهم يركل باب بيتهم الخشبي فتنقسم ألواحه إلى نصفين وتتزعزع رزاته منفصلة عن الحائط المترب، والآخر يدفع أمّه بأخمص بندقيته ثمّ يبصق باتِّجاهه (..) البيت يفتّش بدقة، الأواني الزّجاجيّة والخزفية تكسر، الكراسي والطّاولات والأسِرّة الخشبية تحطّم، المؤونة من قمح وكرموس وزيت ودقيق وملح وذرة وعدس وفول وحمص ولوبيا "تبزع" في الأرض، المخدّات والحشايا تثقب، التّحف والذِّكريات والصّور العائليّة تخرب، النّقود والمجوهرات والأشياء الثّمينة تسرق"[1].

- **" كان يومذاك صبيا ولكنه عايش بطش العدوّ وطغيان الاستعمار في بلاده الجزائر. وأسهم. أجل أسهم بمجهوده–على ضآلته وضعفه–في الثّورة. كان صبيا ولكنه يذكر جيدا تينك العينين الزّرقاوين القاسيتين وذلك "الرّكل" الذذي رفع جسمه الضّئيل ليقذف به فوق "السّدر" الشّائك. لقد صرخ ساعتها في وجه الجندي الفرنسي وقد سأله هذا الأخير عن الفلاقة: لا.. لم أر شيئا.. وكانوا قد تعشوا واستراحوا في بيتهم البارحة. ربت أحدهم على كتفه وقال: تركت طفلا في مثل سنِّه"[2].**

فالذّاكرة الثّقافيّة للرِّوائيّ لم تسمح له بالتّخلي عن هموم وطنه، بل يجب الوقوف عندها مطوّلًا، محاولا إيجاد الحلول المناسبة، فهذه الذّاكرة هي" **السّبيل الّذي يضمن فيه مجتمع بعينه الاستمراريّة الثّقافيّة عن طريق الحفاظ، وبمؤازرة الذّاكرة الثّقافيّة، على المعرفة الجمعيّة من جيل إلى الجيل الّذي يليه ناقلا إيّاها قدر المستطاع إلى الأجيال**

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 42.

[2]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 297–298.

اللاّحقة لإعادة صياغة هويّتها الثّقافيّة"[1]. ضيّقت هذه الذّاكرة الدّائرة من جهة على الرّاوي من حيث ذكرياته وحياته، ومن جهة أخرى، نوّعت في مسرودية الأحداث وخلقت طابعًا سيميائيًّا وفيرًا، ووفاة والده وأمّه بعده بعامّ، كلّ هذه العوامل جعلته يختار الكتابة كمهربه الوحيد ومؤنِسه في اللّيالي الماطرة، الّتي تأخذه بعيدًا عن حالة الطّوارىء وحظر التّجول المفروض ليلا صباح، ممّا ساهم في خنقه ويأسه وبؤسه. ودفع بمشايخ البلد– أصحاب السّلطة السِّياسيّة–إلى سجنه وتضييق فرص النّجاة عليه، حيث ألقوا القبض عليه وأعدموه[2] غرقًا في البحر.

الرّاعي الصّغير شخصية مثقّفة، مسؤولة عن الشّعب والوطن، حيث يشير السّارد في أكثر من رواية إلى النّبوغ الّذي بلغه هذا الكاتب المهموم، في قوله: " **لأوّل مرّة يحسّ بمسؤوليته أمام عصارة مخّه وتحبير قلمه. إنّ في أذنيه لرنينا غريبا. أصوات تناديه. ترجوه الإغاثة والمساعدة. صرخات رهيبة تدعوه لنجدتها. تشدّه إلى الأرض. تحذره في تشنج من الصّعود إلى الغياهب. محاكم الأجيال تنتصب أمامه. يا لله.. إنّ قضاتها يطالبونه بالتّعويض"**[3].

يرسم السّارد في تعابيره فرحته بالاسقلال الّتي لم تدم مطوّلا، لِيتفاجأ بالصِّراع القائم بين أنظمة السّلطة وانتشار الإرهاب في نواحي الجزائر. الأمر الّذي أثار الرّعب في قلوب الأبرياء والضّعفاء، حسب تصريح الرِّوائيّ في ربوع المتون السّرديّة:

- " **فالصِّراع مازال متفاقمًا والوضع الأمنيّ ينزلق نحو الأسوء.. وتبقى الجزائر مفتوحة على كلّ الاحتمالات"**[4].

---

[1]– سمير الخليل، دليل مصطلحات الدّراسات الثّقافية والنقد الثقافي (إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة)، مرجع سابق، ص 175.

[2]– ينظر: جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (عواصف جزيرة الطّيور)، ص 375.

[3]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، ص 297.

[4]– يحي أبو زكريا، الحركة الإسلامية المسلّحة في الجزائر(1978–1993)، مرجع سابق، ص 95.

- **" كيف الوصول إلى أعماق السّكان وإفهامهم أنّ الشّمس ليست إلّا ترسا يحمي شيخ البلدية وليس لحماها أثر عليهم وأنّ فقء عين الشّمس وإنزال المطر هو الوسيلة الوحيدة لغسل المدينة من أرجاس نوّاب المجلس البلدي؟ إنّ اختيار الكتابة كسلاح–كما يعتقد–موقف حضاري لا ريب فيه ولكنّ الكتابة بدون لمس الأعماق الشّعبيّة ليست إلّا تنميقا قد ينضوي تحت وطأة شارب شيخ البلدية ذاته. هذا ما لا يريد أنّ يقع فيه هو الّذي هاجم المرّات العديدة أولئك الكتبة المطبلين لفلسفة "الشّمس المشرقة"، النّاشرين لأفكار الجفاف الّذي يلهب حلوق الظّامئين من سكّانالأحياء الغنِّية، حيث يوجد بيت سي عمر ومنازل نوّاب المجلس البلدي، حدائقهم الغنّاء حتّى تنمو أعشابها فلا تخدش التّرة أجسادهم ساعة مضاجعة الأرامل اللّواتي يشتغلن في بيوتهم مقابل لقمة خبز يوميّة، بعيدا عن أنظار زوجاتهم اللّواتي يعتقدن أنّهن منشغلات هناك في الطّوابق العليا للبيوت"[1].**

يخاطب الرّاوي ذاكرة الشّعب المثقلة بالهموم والمعاناة من خلال بناء هذه الصّور الثّوريّة الاستذكاريّة في ذهن القارىء وحثّه لمتابعة الحرب الأهليّة القذرة الّتي " **لم تكن مجرّد صراع بين العسكريّين الطّيّبين الّذين جاؤوا لإنقاذ الدّيمقراطيّة وبين الإسلاميّين الأشرار المُصَمّمين "[2]**، بل تجاوزتهم إلى أياد خلفيّة تحاول الإطاحة بالجزائر، ما يدفع الرّاوي إلى الكتابة ثمّ الكتابة دون توقّف مدافعًا عن المواضيع القيميّة لقناعاته وأفكاره في سبيل تحصيل كنوز بلده الثّوريّة والثّقافيّة والتّراثيّة والتّاريخيّة والاجتماعيّة.

[1]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 281.

[2]– حبيب سويدية، الحرب القذرة، مرجع سابق، ص 27.

2.1.1.3 جميلة:

جميلة هي الابنة والحبيبة والمتعلِّمة المثقّفة، يقول السّارد عنها بلسان والدها بوجبل: " **جميلة ستكون أحسن مني، أكيد، الثّقافة والنِّضال، ستحصل على الاثنين. في عينيها الخضراوين (كعيني أبي، كلا أجمل من عينيه، آه لو رآها، هو الّذي أمل في تزويجي ورؤية أولادي قبل أنّ يموت، لكنّ الحياة القاسية أبت إلّا أنّ تغدر به) قرأت بريقا لم أقرأه في عيون أخرى. شيء فريد فعلا، جميلة، جميلة كالمدينة، بل أجمل منها لأنّها قادرة على خلق هذه الأخيرة، بينما لا أعتقد أنّ المدينة تستطيع خلق جميلة كجميلتي، فلذة كبدي.. آه.. الجلاوزة، اللّعنة عليهم... لا لن يقووا عليها**"[1]. نفهم من أنّ جميلة شخصية قويّة ومثابرة ومتصدِّية للصِّعاب، حيث صوّرها السّارد على أنّها الأنموذج الأمثل للمرأة الجزائريّة الحالمة والهادفة والطّموحة والمثقّفة والشّغوفة بالتّعلم والقراءة والاكتشاف، وهذا ما جعل والدها يرى فيها شعلة الأمل للبلد والفرد عامة.

يعبِّر السّارد على نبوغ وفطنة ودهاء جميلة في قوله: " **أنت الوحيدة الّتي نجحت في دراستك وخرجت لتتوظّفي فتعيلي الأمّ الثّكلى والإخوة الضّائعة. لكأنّك كنت تريدين تحقيق أمنيته، حبّه للجمال حين سمّاك جميلة، أجمل ما خلّف، إذ خابت جميع باقي توقعاته، ربّما لأنّهم اغتالوه قبل فوات الأوان. (...) وحدك لا غير، رحت تحلمين بالوصول إلى أمنية الأب، أي أنّ تكوني صورة المدينة الجميلة الصامدة على مدى العصور، (..) أنت صورة عن الأب الّذي اعتبر أنّ الحروب لم تنته، بل أن االحياة ليست إلّا حربا دائمة وصراعا دؤوبا بين قوى الخير وقوى الشّر وإلّا ما كانت**"[2].

كما أنّ جميلة تحبّ الرّسم وتعشقه، وكان من المفترض أنّ يصبح أخاها رساما غير أنّه لم يوفَّق، ولهذا يذهب والدها للتّساؤل: " **ترى ألم يكن الحلم حلمك أنت، وإلّا**

[1]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (عواصف جزيرة الطّيور)، مصدر سابق، ص 371–372.

[2]– جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مصدر سابق، ص 45–46.

كيف تبرّرين عشقك الجنونيّ للرّجل بمجرّد إفصاحه عن حرفته؟"[1]. فهي شخصية نضال ومقاومة، مثال المرأة الجزائريّة الصّبورة والشّامخة، تعكس ثقافة الإبنة الخلوقة والأمّ العطوفة والمراعية.وقد حكموا عليها بالجنون القسري بشهادات جميع أطِّباء الشّيخ الأكبر الّتي رحلت بعسر الولادة في تلك اللّيلة المرعبة، فكلّ من يخدم البلد أو يفتح فمه في وجه السّلطة يلقى حتفه، وهي إمرأة قويّة أغشتها تصرفات الدّولة الظّالمة في حقّها وبرهان وابنهما الذي سيكمل المسيرة من بعدهما.

3.1.1.3 برهان:

هو الفنان وصاحب الحسّ المرهف، الّذي رسم لوحة لحبيبته جميلة وعنونها ب: "المرأة ذات العيون الطّحلبية"، حيث يمنحه السّارد حدسه الفكريّ للتّصرف بحكمة وعقلانيّة، فحسن اختيار عناوين لوحاته منبع من أصل ثقافيّ ايديولوجيّ بحت. اختار عنوان استفزازيًّا آخر: **"اللي اخرج منا ما يعود الا لينا، أي أنّ ما يخرج من أرض المدينة مهما تطاول عموده عنوة إلى السّماء لن يعود إلّا لمنطلقه ومنبته، إذ سرعان ما ينحني، يتقوّس ويقفل هابطا نازلا من الجهة الأخرى لينغرز مرّة أخرى في الأرض المعطاء الّتي أنبتت قدمه الأولى، مرتكز التّوثب المغرور اللّاواعي عند الشّعور الفتوي بتلك القوّة الّتي تبدو لصاحبها خارقة عنيدة لا تقهر"**[2]. نلتمس تعلّق السّارد بوطنه الأمّ وحنينه دوما إلى أرض أجداده ومسقط رأسه، وهذا ما تشير له أغلب تعابير جيلالي خلّاص وينسبها لشخصيات خطاباته بنسب متواترة حسب أهمّية كلّ واحدة منها.

[1]– جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مصدر سابق ص 45.

[2]– المصدر نفسه، ص 34.

اشتهر برهان بلوحته الشّهيرة "مصارين"، الّتي أكّد السّارد على ضرورتها في المتن السّردي، بقوله: " **لوحة العمر بلا شكّ إذ مذ رسمتها رسخت في ذهنك فكرة أن أنك توصلت فعلا إلى فهم المدينة، فزت بها كما يفوز عاشق ولهان بحبيبته الأولى**"[1].

فقد أحبّ الرّسام جميلة من النّظرة الأولى وجمعتهما علاقة عاطفيّة حميميّة، خلّفت هذه العلاقة الجنين الّذي ترك برهان جميلة حاملة به، بعدما قتلوه عن سبق إصرار وترصّد، بمّا أنّها الشّخصية الفاعلة في الحكي والمثقف المهدِّد لكرسيّ السّلطة. شهد عام الجراد مقتل الرّسام الكبير في ظروف غامضة ذات ليلة.

يذهب السّارد إلى الاعتراف بمقتل الرّسام على لسان العصابة بقوله: " **علمنا أنّ ولد الحومة "القاري" قتل بطعنات خنجر في تلك اللّيلة على الثّانية صباحا وأنّ القتلة الوحشيين هم نحن العصابة المتورطة في مؤامرة امبريالية بالتّنسيق مع عصابة دولية تهدف إلى النّيل من سياسة المشيخة في مرحلة أولى وتطمح إلى اغتيال الشّيخ الأكبر في مرحلة ثانية** "[2].

4.1.1.3 علي لكحل:

تتميّز رواية **قرّة العين** بعدد من الشّخصيات الدِّينامّية والمحفِّزة والدّافعة بعجلة السّرد نحو الأمام، من خلال تغيير الحاضر وتحسينه للأفضل، وهذا التّفصيل ركّز عليه جيلالي خلّاص في توظيفه لشخصية علي لحكل المتحرِّكة والمجتهدة والمثابرة والطّموحة، ولربّما هي شخصية نموذجية وعاكسة لصورة الفلّاح المجدّ والثّوريّ الباسِل الّذي لا يرضى بالتّراجع والرّضوخ لتوالي خيبات الأمل، وإنّما الانطلاق من كلّ عثرة نحو التّجديد والمحاولة مجدّدا.

[1]– جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مصدر سابق، ص 37.

[2]– المصدر نفسه، ص 92.

نلاحظ عند قراءتنا المعمّقة لرواية **قرّة العين**، أنّها ذات فرادة سيميو ثقافيّة[1] من حيث طريقة تناول موضوعة "الثّورة"، من ذلك مثلا: أسماء العلم وأسماء الجنس والنّعوت والأحوال الهادفة إلى تعريف الموصوف له بهوية الموصوف النّفسيّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة والفكريّة، من قبيل أسماء العلم الآتية: علي لكحل وبختة والحاج أحمد والطّيب.. وبناء على ذلك، اقتصرنا على أهمّ الشّخصيات الواردة في المتن الرّوائيّ ومن بينها علي لكحل الشّاب المقدام والشّجاع.

علي لحكل هو مثال المثقّف وعلامة بارزة في **قرّة العين**، ولعلّ اسمه خير دليل على صرامته في أخذ القرارات والايمان بأفكاره ومعتقداته وايديولوجياته ورؤاه الفلسفيّة الّتي تجعله شغوفا بقراءة الكتب، حتّى يخاله الغير فيلسوف زمانه لمّا يعطي رأيه بخصوص قضايا بلدته. عاش علي لحكل مراهقته بعيدا عن المنزل، حيث أنّه التحق بصفوف الثّورة للدّفاع عن الوطن من المخبولين والطّماعين والسّارقين، حسب تعبير السّارد: " **بمجرّد اندلاع مناوشات الحرب الأولى، طرح على نفسه السّؤال المحرج المرعب: إلى أيّة جهة سأنضمّ؟ فكّر مليّا ثمّ أجاب نفسه. الثّورة هي المخرج الوحيد، ملجئي الأوّل والأخير في هذه الأيّام الّتي يفتقد فيها الحياد والوسط في حضور صراع بين عدوّ أجنبي ظالم، غاشم ومتجبّر وثوّار أصحاب حقّ نهضوا لتحرير وطنهم المغتال وشعبهم المقهور**"[2].

ولمّا وصل لسنّ الخامسة والعشرين عاد لمسقط رأسه، وهو الابن الأكبر للحاج أحمد، تركته والدته المتوفاة وأخته بختة صغيرين يتيمين. لذا نلحظ اجتهاد السّارد في عرض ثقافة كلّ شخصية على حدة، ومدى تلاحمها فيما بينها، فكلّ نسق ثقافيّ هو بمثابة سيرورة سيميائيّة في تجربة علي لحكل الطّموحة. سبقته شهرته عند الخاوة المجاهدين، ذلك أنّه عرف في تكوسة منذ بلوغه سنّ العاشرة بشطارته وذكائه، واشتهر في مدينة

[1]– سيدي محمد بن مالك، سيميائية الوصف في رواية قرّة العين لجيلالي خلّاص، مرجع سابق.

[2]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 11.

الضّاية وضواحيها منذ بلوغه الثّامنة عشرة بجسارته ودهائه وقوّة عضلاته. يدافع عن النِّساء الشّريفات والمظلومات. فقد عرف بعبارة: "**نجبدو من كرش أمو**"[1] أي أنّه يبحث عن الشّخص السّيء في القصة ويثأر للمظلومين بكسر رقبة فلان وضربه، كما أنّه آمن بالقضية الوطنية، قضية الفقراء والبؤساء والعادلين والمقهورين.

يتّضح لنا أنّ السّارد هو الوسيط بين القارئ والشّخصية والعالم الرّوائيّ، إذ أنّه يستعمل ضمير الغايب "هو" بشكل وفير، كونه " **وسيلة صالحة لأنّ يتوارى وراءها السّارد، فيمرّر ما يشاء من أفكار وايديولوجيات وتعليمات وتوجيهات، وآراء دون أنّ يبدو تدخّله صارخًا ولا مباشرًا.. إنّ السّارد يغتذي أجنبيّا عن العمل السّردي، وكأنّه مجرّد راوٍ له بفضل هذا الهو العجيب**"[2].

يذهب **جيلالي خلّاص** إلى ربط الشّخصية في أبعد حدودها بالوالدين، جرّاء الدّور الّذي يعكسانه على شخصية الفرد وانتمائه ونموّه، فذكريات علي لحكل مع والدته شحيحة نوعا ما، لأنّه يستذكر أبسط التّفاصيل معها ويحاول تقديس تلك اللّحظات بتلك التّعابير الدّالة والمعبّرة، وهذا حال الابن المشتاق لحضن أمّه وحنانها وعطفها ورعايتها. ومن المشاهد السّرديّة النّاقلة لسيميائية الوصف في سرّية العلاقة بين الابن والأمّ، لدينا:

- " **على الفور طالعته صورة أمّه قبل وفاتها وهي تملأ قدرها بأوراق هذه الأشجار الأسطورية وتغليها في الماء صانعة منها حمّامة سرعان ما يشمّ بخارها المتصاعد حتّى يشفى من الحمّى ومن الزّكام في الأشتاء القارسة ببرودة ثلوجها (..). أمّه الحنون تجعل بدنه يقشعر بغتة فينقبض قلبه وتنحدر دموعه ساخنة حارقة وجنتيه. للحظات يروح يبكي في صمت فيتضبب بصره ويتعثّر في مشيته، ثمّ يتوقّف فيكفكف دموعه الحارة دون أنّ ينسى الالتفات شمالا ويمينا كي يتأكّد**

[1]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 12.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية: بحث في تقنيات السّرد، مرجع سابق، ص 153.

أنّ لا أحد رآم يبكي هو علي لكحل الّذي تخيف به أمّهات القرية أطفالهنّ النّزقين"[1].

يعمد الرِّوائي في مجمل خطاباته السّرديّة على تعداد عدد من التّقاليد والعادات والمعتقدات، لبيان القيمة الثّقافيّة للشّخصية والأفعال الّتي تؤمن بها ولا تزال تحافظ عليها، على الرّغم من صحتها أو زيفها. فعادة غلي أوراق الكاليتوس لأجل الرّشح والزّكام متداولة في المجتمع الجزائريّ وبعض البلدان العربيّة. كما أنّ العلم الحديث يصنع العديد من الأدوية المتكوِّنة من أوراق الكاليتوس، منها شراب ضدّ الشّعال وهو فعّال ورائحته حادّة، فيه انتعاش كبير عند تناوله، بسبب الكاليتوس المستعمل فيه.

علي لكحل شخصية ثرية التّوظيف، فأحداثها وتحرّكاتها لا تنتهي، حيث يستمِّر البطل الإشكاليّ بإثارة النِّزاعات السِّياسيّة ومحاولة إيجاد الحلّ الأمثل لكلّ المشاكل الاجتماعيّة والاقتصادية الّتي يعاني منها سكّان بوزاهر. لهذا يخطب في النّاس ويحاول التّأثير في أفكارهم ومعتقداتهم البسيطة، منذ قدومه من المدينو وهو يسرد لهم دون انقطاع تجبرته الحيّة، الّتي مكّنته من تخطِّي الصِّعاب والتّصدي في وجه العدوّ بكلّ بسالة، ممّا جعله القدوة والأسطورة الخاصة بتكوسة والضّاية وبوازهر أوّلا وآخرا.

اشتغل علي لحكل على استصلاح أرض بوزاهر وإحياء مزرعته وبثّ الحياة فيها، من خلال حفر الآبار والبحث عن الوسائل المناسبة لايجاد الماء، الّذي هو أمل الحياة في غد أجمل حسب رؤية السّارد وتمركزه في ثنايا النّص الرِّوائيّ. فقد ساند علي لحكل عددا من المواطنين الرّاغبين بالتّغيير والتّجديد، وفعلا نجحت أفكاره واستصلاحاته في تأسيس مزرعته الخاصة، الّتي تتمتّع بالخضروات والمواشي والحيوانات على تنوّعها. كما أنّه تزوّج بفلاحة مثلما صرّح في البدء، وأنجب رفقتها أولاده، غير أنّه فرحته لم تدم مطوّلا، ليضع الرّاوي نقطة الفصل بين تأزّم العقدة وحلّها. كانت تلك الفترة الّتي نجح فيها علي

[1]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 09.

لكحل وحقّق مساعيه الّتي رغب بها وأصرّ على تحقيقها بالإصرار والإرادة، وقتما لم يصدِّق الأغلبية نجاحه وتقدّمه، هي الفترة الحاسمة في مشروعه الاستصلاحي.

كتب جيلالي خلّاص عن الثّورة الزّراعيّة وعواقبها الوخيمة على علي لحكل، في قوله: " **قرأ علي لكحل أمر الرّئيس المنشور في الجريدة الرّسميّة. صعق. صدمة كبيرة. هل ستؤمم الحكومة أرض بوزاهر، قرّة عينه؟ يقول أمر الرّئيس: الأرض لمن يخدمها. من يخدم أرضك يا علي؟ آه. لست أنت يا علي لكحل وإنّما .. هل سيفعلها؟ هل سيفعلونها؟**"[1].

يتعرّض علي لكحل لخيانة كبيرة من صديقه الحميم الطيب، الّذي غدر به وباعه للغير، متناسيا كلّ الجهود الّتي بذلها عليه والنّصائح الّتي قدّمها له، حيث يكسر الرّاوي خطية السّرد وجموده، ليصدم المتلقي بفعلة علي لحكل غير المتوقعة والحاملة لنسبة من الغضب والصّواب الشّديدين، على حدّ تعبير السّارد:" **اجتمعت لجنة "الثّورة الزّراعيّة" لدائرة الضاية وأمرت بما يلي:**

أوّلا: تأميم أرض علي لكحل المسماة أرض بوزاهر الواقعة بدوار بوزاهر، بلدية تكوسة.

ثانيا: منح أرض بوزاهر لتعاونية الطيب.

ثالثا: على السيد علي لكحل بن الحاج أحمد التكوسي أنّ يسلم مفاتيح مزرعة بوزاهر والأرض التّابعة لها إلى السّلطات العموميّة في أجل لا يتجاوز شهرا ابتداء من تبليغه هذا المقرر.

رابعا: في حالة الرّفض أو العصيان، سيطبّق هذا المقرّر باستعمال القوّة العموميّو

توقيع الطيب .. رئيس لجنة الثّورة الزّراعيّة"[2].

[1]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 152.

[2]– المصدر نفسه، ص 153.

صوّر السّارد النِّهاية المأساوية لشخصية علي لحكل، وتصدِّيه للقرار الظّالم الّذي صدر في حقّه، من قبل صديقه المقرّب والغدّار، حيث احتدم الصِّراع الفكريّ في هذه المحنة ليُقدِم علي لكحل على قتل الطيب عمداوبوعي نتيجة كلّ الخذلان وخيبات الأمل الّتي مثّلها هذا الغدّار، ليشرع في الأخير بقتل نفسه، منتحرا فارّا من حياته أرضه بوزاهر للأبد. وهنا تتّضح بؤرة السّرد لجيلالي خلّاص في شخصية البطل الإشكالي علي لكحل، المثقف المثقل بهموم وطنه ومشاغل أرضه، ليسلب ظلما وقهرا حقّ إدارتها وإصلاحها وتنميتها.

2.1.3 الشّخصيات الثّانوية (المنفعلة، الثّائرة):

وهي الشّخصيات المساندة الّتي تحتكّ بالشّخصية المحوريّة، وتستمّد منها مقوّماتها الثّقافيّة. تعمل على إضاءة الخلفيّة المعتّمة للأحداث الرّوائيّة، وتكون حافظة أسرار كلّ شخصية رئيسيّة لأنّها تهدف لرفع الغموض ودفع العملية السّرديّة قصد إتمام الرّواية، من خلال جذب القارئ لإنهائها ومحاولة استدراج شخصياتها عن طريق التّخيل والتّوقع المسبوق. وقد تعدّدت مثل هذه الشّخصيات المساعدة للسّارد في بلورة رؤيته الأدبيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة في**بحر بلا نوارس ورائحة الكلب وحمائم الشّفق وعواصف جزيرة الطّيور وقرّة العين**، متمثِّلة في: الأمّ، هدى، الجوهر، بوجبل، الطّيب، الحاج أحمد، الأخت بختة...

1.2.1.3 الأمّ:

الأم شخصية بارزة في متون جيلالي خلّاص الرّوائيّة، إذ أنّها تلامس الأفق السّردي للشّخصيات المحورية والثّانوية لأنّها تربط فيما بينهم، تحضر وتختفي حسب الحاجة السّردية، لطالما مثّلت صورة المرأة الحنونة العكوفة على أبنائها، الّتي تُكابد أوجاعها حتّى يسعد أبناؤها ويغْتبطون. إذن، هي شخصية مضحّية ومعطاءة، وهذا دور مهمّ وبارز رواية **بحر بلا نوارس** الّتي عكست مثال المرأة الرّيفيّة القلقة على أبنائها ومنزلها،

الّتي " **تقوم بإنجاب الأبناء ورعايتهم وتركّز أهمّيتها على هذه النّقطة، فهي وسيلة الإنجاب والتّربية** "[1]، وربّة المنزل الّتي تقوم بمختلف الواجبات المنزليّة وتعلم كلّ شاردة وواردة بمنزلها، " **فإذا ماعاد أبي استقبلناه (...) وقد راحت أمّي توّجه البقرة والثّور (..) إلى باب المراح...يروح أبي يرتّب العلف تحت نور المصباح البترولي الذّي تشدّه أمّي**"[2]، كما كانت " **تعجن أرغفتها وقت العصر وترميها كما تقول في الكوشة الّتي تكون قد أشعلتها بالقشّ والوقيد**"[3].

هذه الأمّ هي مثال المرأة الجزائريّة المحافظة على عادات وتقاليد مجتمعها، إذ لازالت تعجن وتشعل الكوشة بالقشّ والوقيد المتواجد في المنزل، أي أنّها نموذج حقيقيّ عن الأمّ الخدومة والمدبّرة وصاحبة المسؤولية المطلقة، الّتي تتكبّد هموم وأعباء الأسرة وتحمل عنها أوزار التّعب والشّقاء والعناء في فترات صعبة وحالكة عرفتها الجزائر، وكان على المرأة التّأقلم مع هذه العراقيل وتكون السّند الفعليّ الّذي يمنح للأبناء الأمان والاستقرار والطّمأنينة الّتي يستمدّها الصّغير من أمّه ونظراتها ودفء حضنها.

الأمّ هي الشّخصية المثقّفة والمتعلّمة والمحبّة للعطاء والنّماء والمحفّزة على النّجاح والتّميّز. على حدّ تعبير السّارد:

- " **جميلة ستنجح، أنا متأكد. الجوهر، أريدك أنّ تساعديها، أتسمعينني؟ لابدّ أنّ تساعديها، لا تأبهي لما يفعل الأولاد الآخرون، فالزّمن القادم زمن النِّساء، زمنكن، زمنكما أنت وجميلة، تبا للذّكور! ليذهبوا للجحيم**"[4].
- " **حبيبتي أمل حياتي، الوحيدة الّتي لم تخيّب ظني بعد أمّها! حلم هي ولكم أتوق إلى رؤيتها وهي تبني مدينة جديدة... حدثتها عن أحلامي، فكشفت لي**

[1]– صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 287.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 14–15.

[3]– المصدر نفسه، ص 55.

[4]– جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مصدر سابق، ص 20.

أنّ الأحلام الّتي تخفيها قد تكون أعظم من أحلامي مستقبلا، بلى الأكيد أنّها أكبر وأعظم من أحلامي. هي تنوي أنّ تصير منهدسة معمارية، والأكيد أنّها ستبلغ مبتغاها"[1].

عرفت **أمّ الرّاعي الصّغير** مختلف أنواع المعاناة والحسرة، إذ مات ابنها عبد القادر إثر سقوطه من يد أخته فاطمة وعليه كُسر عموده الفقري، بالإضافة إلى مرض أخته الزّهراء، وبقائها وحيدة بالمشفى تعاني ويلات المرض وهذا ما أثّر في الأمّ كثيرا وكسر خاطرها وجعلها محروقة، " **أبكيت اليوم على خاطر ما اقدرتش اروح انشوفها، مالقيت حتى واحد يديني ليها فشلت راك تشوف** "[2]. وهذه حال كلّ النّساء الجزائريّات فيما سبق، فالعادات والتّقاليد تحكمهّن ولا ينبغي أنّ يتجاوزْنَها. كما أنّ هذا الاحتلال الفرنسي استهلك قوَتهنّ وصحتِّهن بعد كلّ الفجائع المرّة الّتي عشنها إثر فقدان أولادهنّ وأزواجهنّ. فثمن الاستقلال باهض، وهذه الثّورة " **كانت من صنع الرّجل والمرأة والشّاب والشّيخ والطِّفل. ولعلّ قليلا من الثّورات في العالم المعاصر تصل إلى مستوى الثّورة الجزائريّة في الشّعبيّة وشمولية النّظرة"[3].**

تمثِّل **الأمّ** المساند الأقوى لأبنائها وللمجتمع، كانت والدة علي لحكل " **امرأة قويّة، شجاعة وكريمة. فقد كانت تكسو جميع أطفال الضّواحي العراة أيّام الأعياد وحفلات الختان. وكلّما رأت امرأة فقيرة رثّة الثِّياب، سارعت إلى خزانتها وكستها بأحد فساتينها، وإنّ رفضت المرأة المعوزّة، ادّعت أمّك أنّ الفستان لم يعد صالحًا لها. لله درّها من امرأة. بكاها الجميع يوم وفاتها"[4]**، لأنّها ينبوع الحنان الّذي استقى منه السّارد قوّته ومبادئه وأخلاقه ونظرته الواعية والثّقافيّة.

---

[1]– جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مصدر سابق، ص 19.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 55.

[3]– محمّد مصايف، النّثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 15.

[4]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 89.

2.2.1.3 هدى:

الهُدى هَدْي وهداية، وهي اسم يتّسم بالهدوء والرِّقة والعطاء والاستقلال والبساطة والغُموض عند بعض حاملات الإسم، وقد كانت بالنِّسبة للرّاوي الهداية الّتي يهتدي إليها في أغلب المقاطع السّرديّة.

هدى شخصية مثقّفة ومتعلِّمة وحالمة وطموحة وعاشقة، تستهويها الأرض وهي فلاّحة ابنة فلاّح، ترعرعت في أراضي أجدادها، عرفت هناك في الرِّيف البراءة وحبّ الوطن المتمثِّل في الأرض، " **إلاّ أنّني لم أكن لأشبع من تلك الرّائحة الغريبة الّتي تبعث من الأثلام المضمّخة (...) بخار الأرض بعد سقوط المطر إثر جفاف طويل لم يكُن لِيبلغ حواسي فحسب وإنّما كان يصل قلبي أيضا**"[1]. وهذا عائد لشِّدة تعلّقها بالتّربة وعشقها لها. فلا تغفل عن التّغني برذاذ المطر الّذي يجعلها سارحة وحالمة دومًا " **المطر حلم جميل يهدهدني، بموسيقى تهاطله، وأنغام نقراته (..) موسيقى تلك النّقرات..تلج القلب داعية الكيان إلى الرّقص**"[2]. وهذا أكبر محفزّ للرّاوي، فتعلّق الكاتب العمومي (الرّاعي الصّغير) بهدى علنيّ ومفضوح، مثّلته الحبيبة الّتي تفهمه وتراعي مشاعره، يعرفها من الصِّغر، من أيّام الدِّراسة حتى التحاقهما بالجامعة، " **الدّراسة والأصل كان يجمعاننا إلى أنّ تفجّر حبّنا ...فمن طالبين عاديين يتبادلان عند كلِّ لقاء التّحية المعهودة، صار أحدنا، ينتظر الآخر على أحرّ من الجَمر**"[3]، غير أنّ هذه اللِّقاءات لم تدم كثيرا، حيث أصبحت شهريّة كون الحياة والتّقاليد صعبة ومعقّدة، لا تستطيع المرأة تجاوزها أو التّحايل عليها، فالظّروف أقوى من هدى وحبيبها.

---

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 7.

[2]– المصدر نفسه، ص 7.

[3]– المصدر نفسه، ص 20.

يجد السّارد في **هدى** المرأة الحبيبة والمثّقفة الّتي تحمي الوطن بثقافتها، لهذا ينبغي لها حماية نفسها من الوحوش المفترسة، كما أنّه يحنّ لها باستمرار، فلا راحة له ولا هناء دون لِقاء هدى، وشمّ رائحة عطرها الّذي يثقل أنفاسه ويجعله يكتب ويصف الحالة الشّعوريّة والثّقافيّة والسّياسيّة والإجتماعيّة المزرية الّتي تتمرغ الجزائر في أوحالها. يتحقّق الرّاوي بوجود **هدى** ممّا يجعله الشّخصية التي " **تعيش قلقًا دائما مع ذاتها ومحيطها، وهي تبعًا لذلك تعيش في بنية تقوم على أساس إجتماعي تتجلّى فيه تراتيبةإجتماعية وأخلاقية، إنّ لها موقعا إجتماعيا محدّدا، ووفق هذا الموقع تتبنى هذا الموقف أو ذاك**"[1].

3.2.1.3 الأب:

مثّل **الأب** شخصية ثابتة ومستقرّة على المستوى السّرديّ، آثرت الحضور والغياب، فهي مركز السّلطة الأبوية في الأسرة كما جرى التّقليد، وكان لتوظيفه في الرّواية عدّة دلالات أراد الرّوائي كشفها. دلّ السّارد على صورة الأب الوقور الهادئ الّذي يعمل بصمت، يهدف إلى توفير قوت عائلته الّتي تستند عليه وتتكّل عليه في قضاء حاجياتها ونواقصها ولوازمها، لأنّه مُعيلها والمُوفّر لِمتطلّباتها، حاله حال المواطن البسيط المتواضع الّذي لا تشغله هموم الوطن، بل يكفيه ما يعيشه من بؤس وشقاء بغية تحصيل القوت اليوميّ بعد طول عناء وتحمّل، لا كلمة له في ضوء ما يحدث في بلده، إذ يسعى العيش وباقي أفراد أسرته في سلام، بحثًا عن الاستقرار والطّمأنينة وراحة البال بعيدا عن ضوضاء القلق السِّياسي والجشع الاقتصادي والاستغلال التّاريخي والتّشويه الفكري.

صوّر السّارد الدّور الأساسيّ الّذي أدّاه الأب، باعتباره ركيزة المنزل ومعيله الوحيد، كان والد الرّاعي الصّغير يزرع الأراضي بالنِّصف مع أصحاب الملاّك حيث لم يكن له من مهرب آخر، وكان شغوفا باللّيل وظلمته " **يغادر البيت قبل انبلاج الفجر سائقا**

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النّص والسّياق)، مرجع سابق، ص 141.

(زويجته) وقد ربط البقرة إلى الثّور بالمضمد... وضع في يُمناها بذور القمح وفي يُسراها بذور الشّعير أو العلف راكبًا هو في الوسط، كان أبي لا يعود من عمله في الحقول إلاّ إذا جنّ اللّيل..."[1]. فقد كانت حياتهم قاسية ومُتْعِبة إذ يخرج صباحا ويعود ليلا، وهذا لصعوبة توفير لُقمة العيش لأبنائه مع كلّ هذه الظّروف القاهرة التي أوجَدها الإستعمار.

للأب هَيْبَة لا يرسمها أحد غيره، يضع السّارد للبيت صورة حقيقيّة لمواصفات الواقع، حسب شخصيته وثقافته ومُعتقداته وتوجّهاته الدِّينيّة والاجتماعيّة، وما ورثه من أجداده والتّاريخ العريق عبر مرور الزّمن. ويخلق الحبّ بين أبنائه واحدًا واحدًا، تجده يُلاعب ابنه الصغير (الرّاوي)، "وهو يبتسم من وراء عرسات الصّبار، مُقدّما إليّ ذلك الشّيء الّذي كنت أنتظره بفارغ الصّبر أي شيء: لعبة، قبلة، ضمّة...."[2]. كما كان يداعب شعره من حين لآخر حتّى يُحسِّسه بوجوده إلى جانبه، ويخاف من أيّ ضرر قد يُصيبه. ولا ننسى أنّ حبّه الشّديد لأبنائه، يجعله ضعيفا أمامهم ولهذا يبقى صامتا أمام قوّات الاحتلال الفرنسيّ وما تمارسه من عنف على الجميع.

يعكس الرّاوي نموذج الأب الحنون على ابنه الّذي سافر للمدينة الكبيرة للدِّراسة والتّحضر والتّثقّف في نظره، إذ يجتهد السّارد في وصف ملامح الرّجل الجزائريّ الثّوري، في قوله: **" أبيه ذي الوجه التّرابي الأدكن، الجالس القرفصاء في ردهة البيت يعدّ حبّات سبحته في صمت لا يشوبه إلّا حفيف شفتيه غير المسموع، وقد راح يبتهل إلى الله أنّ يحفظه له هو ذكره الوحيد، لا سيما وأنّه لم يبق إلّا هو يملأ البيت ببسماته بعد تزوّج البنتين الباقيتين بعيدا هناك، في مدينة أخرى، لا يطيق ضجيجها"**[3].

---

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 13.

[2]– المصدر نفسه، ص 13.

[3]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 261.

ندرك أنّ **لجيلالي خلّاص** علاقة متينة بشخصياته، إذ نلتمس حضوره الطّاغي في متونه، يحاول دوما رسم الصّورة الفعليّة لعلاقة الابن بوالده والعكس، وهذا ما يشتغل عليه بكلّ فنية بارزة في روايته **قرّة العين**، باعتباره السّارد المفسِّر لايديولوجية الكاتب ونظرته للمجتمع والعالم، ممّا يدفعه للانفراد بايديولوجيته (السّارد)، فيعبِّر عن رؤيته الخاصة للأشياء من حوله (الوظيفة الايديولوجيّة)[1].

4.2.1.3 بوجبل:

يمثِّل شخصية بوجبل صورة الجزائريّ المناضل والقويّ والثّوريّ والمسالم والباحث عن الحق وتحقيق العدالة وفرض المساواة بين المواطنين. يرسم خلّاص في تجربته الإنسانيّة أنموذج بوجبل الإنسان الحيّ بمسؤولياته اتجاه وطنه، وأفكاره التّنويريّة الّتي جعلت الدّولة أي الفئة المعاكسة تفرض القصاص عليه وتُردِيه قتيلا وسط كلّ هذه الثّورات الفكريّة والعقائديّة والايديولوجيّة والسِّياسيّة بالأساس. بين الدِّفاع عن الوطن وخذلان الآخر، نشب ذلك الصِّراع الأيديولوجي الّذي شخّصه جيلالي خلّاص في شخصية بوجبل العملاقة بذكائها وفطنتها وحذرها الشّديد من العدوّ الغشيم الكاره والمعرقل لمصالح المواطن. وكلّ هذه المشاهد السِّيميائيّة الصّوراتيّة مجسّدة في ثقافة الرّوائيّ، ومن بينها:

- **" قد دنت ساعتك يا بوجبل على أيدي الرِّجال الأربعة الّذين كان اثنان منهم يضغطان جسدي النّحيل بينهما فوق الدستة الخلفيّة، خشية أنّ أفلت منهم مختفيا هكذا كالحلم، سيما وهم يعتقدون بنتء علة تحرياتهم الموقرة الدِّقة أنّني أتوفر على طاقة عفريتيّة خارقة، ناهيك عن تحذيرات ضبّاطهم، الّذين هدّدوهم بالعزل أو القتل لا ريب، إنّ حدث وأنّ أفلت منهم "[2].**

[1]– ينظر: سيدي محمد بن مالك، سيميائية الوصف في رواية "قرّة العين" لجيلالي خلّاص، مرجع سابق.

[2]– جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مصدر سابق، ص 10–11.

- تعرّض بوجبل للضّرب والتّعذيب والقتل الشّنيع على حدّ تعبيره: " **بينما تلك الحاسة المنجدة المبعثة من حيث لا أدري تجعلني أتذكّر قضيتي بكلّ مآسيها فأروح أمثِّل دور المتماوت مخذلا جسدي كلّه وقالبا بؤبؤي عيني حتّى البياض التّام ممّا أثار حنقهم بلا شكّ، إذ طنّ في أذني لغطهم المتعالي الّذي لم أكن أفهم منه شيئا في تلك اللّحظات. وفجأة أحسست أنّهم أرضخوني أرضا، إذ وخزتني نواتئ الضّخر الحادّة، ثمّ ركلتني جزمة خشنة، أعتقد أنّ آثار مسامير نعلها بقيت محفورة في خدي الّذي شعرت بفكّه الأسفل ينفصل عن مثيله ..**"[1].
- يستمِّر بوجبل في سرد تجربته المأساوية مع أعداء الوطن، الّذين أردوه قتيلا دون أدنى شفقة، ويسعى جاهدا إلى تعزيز مدلولات ذكرياته من خلال علاقته الوطيدة والسِّرية مع زوجته الجوهر وابنته جميلة، في قوله: " **أين أنا؟ يبدو أنّني غفوت قليلا. البرد يلسعني، أين الجوهر؟ ترى لماذا لا تغطيني؟ الأكيد أنّها حمّى باردة هذه الّتي تنسل عبر مسماتي واخزة كامل جسدي. الجوهر. الجوهر .. الج.. واه...ر، أين هي؟ ليس من عادتها أنّ تترك البيت وتخرج لأنهض، ربّما هناك مكروه قد ألم بأحد الأولاد... آه، الحلاليف لكم نكدوا حياتي ونغصوا سعادتي إنّ كانت هناك سعادة في هذه المدينة). فشلوا في كلّ ما جربوه. حتّى الأشرار الّذين اختاروهم لمصاحبتهم فشلوا في اختيارهم. لكنّهم وقود... ولابدّ للثّورة من وقود. ثورتنا الطّويلة التهمت الملايين أمثالهم خلال قرونها الخمسة. والثّورة المقبلة محتاجة للملايين أمثالهم لتغذية نيرانه قصد إنارة عالم آخر بضياء اللّهب**"[2].
- ومن المقاطع السّرديّة المعبِّرة والموظّفة للتّعبير عن مطامح وأهداف بوجبل وحبّه وتعلّقه الشّديد بالجزائر وزوجته الجوهر، نجد العديد ممّن استعان بها الرّاوي قصد

[1]– جيلالي خلاص، الأعمال الكاملة (عواصف جزيرة الطّيور)، مصدر سابق، ص 366.

[2]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 369.

بيان القيمة الثّقافيّة والسِّيميائيّة المستخلصة من الثّورة ومبادئ الكفاح والنِّضال وفرض الهوية السّرديّة المتجلّية في شخصية بوجبل الفلسفيّة والغامضة في أفكارها وصراعاتها الباطنيّة مع الذّات والآخر، على حدّ تعبيره عن نفسه، في قوله: **" نقابيّا كنت قبل اللّجوء إلى الجبل رفقة الجوهر، فلأبقى نقابيّا، رجل عدل يكافح في سبيل الحقّ حتّى آخر رمق من حياته.الكفاح. الكفاح، وهل هناك أسمى من الكفاح لاجتثاث براثين الظّلم، لا سيما إذا كان يعشش (الظّلم) في زوايا مدينة كمدينتنا الأسطوريّة؟**

أسطورة هي بالفعل. ولكم أحبّها لهذا السّبب بالذّات. علاقتي بها تتجاوز ما يسمّى بحبّ الوطن نفسه. أعتقد أنّني لا أعشق شيئا في الحياة كعشقي إيّاها بأزّقتها المتشعبنة وشوارعها المتحلزنة وبيوتها المتسلحفة، حتّى النِّساء اللّواتي أحببتهن لم يكنّ في الواقع سوى صورة لها. الجوهر، حبّي الكبير الّذي أنساني كلّ النِّساء السّابقات في حياتي، الجوهر ذاتها حين أتخيّلها لا أتخيّلها سوى مدينة، ولا مدينة إلّا أنت أيّتها الكتلة البيضاء المستلحفة عند قدم الجبل الشّاهق "[1].

نستدرك من تعظيم بوجبل للمدينة أنّه تحدّى المعقول، فحتّى زوجته الجوهر غدت مدينة بأكملها بحضورها القويّ والايجابي، وابنته جميلة الّتي يعتبرها مثال التّغيير والتّجديد المرتقب، من خلال نداءاته واستنجاده المتواصل، " **..مرّة أخرى، أظنّ أنّني غفوت. الجوّ بارد جدّا.. ترى أين الجوهر، لماذا لا تغطيني؟. لأحاول النّهوض.. ربّاه، كأنّ سلاسل العالم بأسرها تكبّلني وتشدّني إلى الأرض! آه... الجوهر... جميلة... جميـــــــــ.... له... أين أنت... حبيبتي أمل حياتي، الوحيدة الّتي لم تخيّب ظنّي بعد أمّها! حلو هي ولكم أتوق إلى رؤيتها وهي تبني مدينة جديدة.. حدّثتها عن أحلامي، فكشفت لي أنّ الأحلام الّتي تخفيها قد تكون أعظم من**

[1]– جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مصدر سابق، ص 17–18.

أحلامي مستقبلا، بلى الأكيد أنّها أكبر وأعظم من أحلامي. هي تنوي أنّ تصير مهندسة معمارية، والأكيد أنّها ستبلغ مبتغاها، أمّا أنا فعمري ما تجاوزت الشّهادة الابتدائيّة... الظّروف.. الفقر.. الحرب.. والنِّضال ! صحيح أنّني قارئ شغوف لكلّ ما تقع عليه يدي، لكنّني لا أعتقد أنّني أفهم شيئا كبيرًا، عدا التّاريخ وقصص الشّعوب العظيمة وبعض ملامح الحضارات الكبرى الّتي رسمت طريق البشر. جميلة ستكون أحسن منّي، أكيد. الثّقافة والنِّضال. ستحصل على الاثنين في عينيها الخضراوين. (..) جميلة، جميلة كالمدينة، بل أجمل منها لأنّها قادرة على خلق هذه الأخيرة، بينما لا أعتقد أنّ المدينة تستطيع خلق جميلة كجميلتي، فلذة كبدي...آه ... الجلاوزة، اللّعنة عليهم.. "[1].

ألقى الرّاوي بمختلف الدّلائل والرّموز الثّقافيّة على شخصية بوجبل، الّتي مثّلت صورة الأب والمحارب والبطل الثّوري المستعد للتّضحية بحياته في سبيل الوطن والهوية وضمان الحرية مهما بلغت العراقيل أوجها، لأنّ قضية الجزائر والجلاوزة (أصحاب السّلطة الأشِّداء والظالمين) يلزمهم يد من فولاذ لقهر كلّ هذا الظّلم والاستبداد والقهر، ولهذا يرى الرّوائيّ في شخصية جميلة المعادلة الموضوعيّة الصّعبة الّتي يبحث عنها فيليب هامون في دراسته لسيميولوجية الشّخصيات، بغية ايجاه الحلول النِّهائيّة للشّخصية النّموذجية، بل نستنتج أنّ أغلب شخصيات خلّاص رموز ثقافيّة ذات تدليل سيميائي محض.

5.2.1.3 الجوهر:

وردت شخصية الجوهر قوية وصارمة ومحبّة ومتعاونة مع زوجها بوجبل وابنتها جميلة الّتي بقيت تساندها وتنصحها وتربّي حفيدها للحظة وفاتها. تنتمي عائلة الجوهر للرِّيف والجبل، وكانت ترعى المعز نهارا، أمّا ليلا، تفترش حصيرا خشنا منسوجًا من

[1]– جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مصدر سابق، ص 19–20.

الدّوم اليابس، تبقى ظفائره تلكز بشرتها النّاعمة، وبقيت تعيش الطّفولة البريئة بكلّ عنفوانها ومآسيها إلى أنّ غادر والدها وأخاها توفيت والدتها، وبقيت تعيش الوحدة والحرمان حتّى قرّرت الفرار والالتحاق بصفوف والدها، غير أنّ هذا الفِرار لم يتحقّق والتقت بزوجها بوجبل الّذي قادها للجبل وخاضا المعارك معا.

يصف السّارد اللّقاء الأوّل للجوهر مع بوجبل في قوله: " **حين كانت تهمّ بمغادرة الحيّ إلى أقرب أكمة جبل تصادفها. قال أنّه يعرف كلّ شيء وأنّه جاء خصيصًا ليرافقها إلى ... الجبل! ورغم أنّها ارتابت من قوله إلّا أنّها رأت في مقلتيه شعاعا غريبا، ضربا من السّاحرية العجيبة السّالبة للقلب الّذي سرعان ما خفق، وهل كان بوسعها أنّ تكتم خفقاته؟ كلا. إنّ بعض الأحلام حقائق. لا داعي لأن تستطرد في الذِّكريات. كان الجبل، كان الرّجل، كانت المعارك وكانت هي على موعد مع النِّيران في اللّيل الطّويل لكنّ لا ليل بلا فجر، وحين أطلّ هذا الأخير من خلال الغبش المنقشع، حبلت هي بجميلة في أوّل ليلة من ليالي الجلاء، لكأنّها أرادت أنّ تعبّر بذلك عن ميلاد زمن جديد. كلّا بل ثورة جديدة وإلّا ما كانت جميلة..**"[1].

6.2.1.3 الحاج أحمد:

الحاج أحمد شخصية مسالمة وهادئة ومركّبة لعدد من المكمّلات الثّقافيّة، الّتي سمحت له بالتّوغل في ثنايا رواية **قرّة العين**، بصفته الأب الحنون والقلق على مستقبل قريته وأرضه بوزاهر، وابنه الوحيد علي لحكل، الابن المثابر والثّوريّ، الّذي سلّمه الحاج أحمد زمام الأمور والمسؤولية التّامة لتحمّل أعباء هذه الأرض ومخلّفاتها، وهي مطلب أساسيّ وحدث ديناميّ تقوم عليه الرّواية.

[1]– جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مصدر سابق، ص 145–146.

اعتبر السّارد الحاج أحمد شخصية ثانوية للدّور الّذي أدّته في علاقتها بربّ الأسرة والأب الحكيم، صاحب النّظرة الثّاقبة، حيث رغب بعودة ابنه الوحيد من المدينة البعيدة لتسلّم أشغال البيت والأرض والفلاحة. يثير الرّاوي في صلب التّأزم الدّلالي لسيرورة الأحداث حوارًا جادًّا تغلِّفه الجدِّية والصّراحة والصِّدق المقصود، على حدّ تعبيرهما:

– " **أي بنيّ، بدأت أشعر بالوهن. لم تعد عضلاتي تقوى على العمل الزِّراعيّ.**

وسكت فجأة؟ على خديه، انحدرت دمعتان رقيقتان. رآهما علي لكحل تلمعان تحت الضّوء المصباح الكابي كخيطين ذهبيين ثمّ تغوصان في شواربه البيضاء الكثة. سارع يطمئنه:

–أبي، أنا هنا رهن إشارتك. تستطيع أنّ تعتمد عليّ في كلّ الظّروف، حتّى ولو اقتضى الأمر أنّ أحملك على ظهري إلى مكان خطير محظور.

أضاءت وجه الحاج أحمد النّاعم مسحة فرح بائنة. تلمست يمناه منحنى "خيزرانته". رأى لكحل العصا ترتعد فوق البلاط. كان كلّ جسد أبيه عرضة لرجفة خفيفة كرجفة أولئك الطّلبة القدماء حين يجاسرون بأحد تصريحاتهم النِّيرانيّة الّتي تحرقهم ربّما أكثر ممّا تحرق محدِّثيهم.

ها هو الحاج أحمد يشعر بالطّمأنينة. إنّه لفخور بابنه. أخذت عيناه تبتسمان"[1].

يصوِّر السّارد العلاقة الودِّية المبنية على التّفاهم والتّعاون بين الوالد وابنه، وطموح الأب بنجاح علي لحكل وزواجه ورؤية أحفاده عن قريب، فكلّ الحوارات القائمة بينهما أحاديث أقرب للتّفلسف والتّمعن، حيث يحاول تقريب رؤيته وخبرته وتجاربه لابنه حتّى ينهل منها ويصير نسخة عنه، لذا يباشر السّارد إلى خلق فضاءات ثقافيّة وفلسفيّة تفضح الدّلالات السِّيميائيّة للشّخصيات، في قوله: " **غاص الحاج أحمد في دخيلته وركز تفكيره**

[1]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 95.

حول ماضيه المجيد، حين كان شابا ثمّ حين صار رجلا ناضجا وأخيرا بلوغه الشّيخوخة ووقوعه في مخالب الهزال. راجع حياته في لمحة البصر ثمّ سعل وتناول كمية من "سعوطه" بمنديله الحريري الأحمر الأسطوري، مسح منخريه وشاربه ثمّ واصل الحديث:

– أي بني، حين يكون الإنسان شابا يحكمه اعتقاد خاطئ كونه يظنّ أنّ الحياة طويلة أو ربّما خالدة. لا شيء أخدع من هذا الاعتقاد، لدرجة أنّي أظنّ الآن وقد أخذت أفكّر في ماضي أنّني لم أكن أعير هذه المسألة أدنى اهتمام، حتّى تفطّنت إلى أنّ الزّمن يسرع فعلا ولم يعد أمامي متّسع من الوقت لإتمام ما بقي لي من مشاريع عالقة. تطلب هذا مني ستين عاما لكي ألاحظه وأعيه بكلّ أبعاده، إلّا أني لست نادما على شيء، ذلك لأنني قدمت لنفسي كلّما تشتهيه"[1]. نلاحظ أنّ تجربة الحاج أحمد كانت كفيلة بجعله أحسن قدوة لابنه، والمعلِّم السِّري الّذي يبوح له بما علّمته الحياة.

7.2.1.3 الأخت بختة:

بختة هي شخصية ثانوية فاعِلة في النِّظام السّرديّ، وهي الأخت الحنون والعطوف على أخيها علي لكحل، خاصة من بعد وفاة والدتها الّتي تركتهما يتيمين، لذا نجد بختة مثال الأخت والأمّ والابنة المطيعة والممتثلة لزوجة أبيها، الّتي ما تنفك تنصاع لأوامرها ونصائحها. وهي نموذج المرأة الرِّيفيّة المجتهدة والخبيرة بأشغال المنزل وعيش القرية القاسي. بختة " **صبورة وذكية، لا يقلقها شيء مهما عظم أو تفاقم. غير أنّ بالها لا يهدأ حين تطرق فكرة ما ذهنها النّبيه، خاصة إذا تعلّق الأمر بأخيها علي لكحل. منذ وفاة أمّهما، تحوّل كلّ حبّها الدّافق إلى أخيها مثلما يتحوّل نهر هرهار بمياهه المتدفّقة إلى أقرب بحيرة أو بحر، مستهزئا بالجبال والفجاج والأكمات والتّلال. كذلك بختة. فالعراقيل والصّعوبات وضروب الفشل تعتبر في عالمها أحداثا مجهولة، تافهة. إنّها حازمة، تحسن مزج الرِّقة والاستقامة بقوّة عزم نادرة. حين تتّخذ قرارا، لم تكن تحبّ**

[1]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 120.

التّراجع عنه أبدا. عندما يحدث لها أنّ تضيع فرصة، فإنّها تعتبر ذلك خسارة معركة ليس إلّا. ففي الغد تعود للهجوم من جديد بعزيمة أكثر قوّة وتصميم يفتِّت الحجر الصّلد"[1].

جعل السّارد شخصية بختة مستقرّة خلال المسار السّرديّ، حيث أنّ وجودها في صرح المتن الرِّوائيّ مَنح الأحداث ثباتا متقطِّعا، ولهذا خصّها الرِّوائيّ بالرِّعاية والحذر، لأنّها يتيمة مذ كان عمرها خمس سنوات، وعليه أصبحت تحت رعاية أخيها الأكبر، شجاعة ونبيهة[2]، لم تكن يوما حجر عثرة في طريق أخيها. كانت دوما مدعاة الرّاحة والطّمأنينة والفرح، وقفت جنب أخيها تدعمه وتسلِّيه، فهي ذلك الجدار الصّلد الّذي يقيه الهمّ والعزلة والحزن.

كانت فتاة نشيطة وعاملة مُكِدّة، تحسن الغسيل والتّنظيف وتدبير أمور المنزل وطبخ أشهى الأكلات التّقليديّة[3]، حيث أنّها حضرت لأخيها " **تلك المائدة العائلية المهترئة وهي ملأى بالشّكشوكة السّاخنة والبيض المقلي لتوّه إضافة إلى صحن من الزّيتون الأخضر الطّازج (الذي شرحته بختة بيديها وأنضجته في جفنة الطِّين الكبيرة)"[4].**

---

[1]- جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 96-97.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 97.

[3]- ملاحظة: يؤكِّد خلّاص في أعماله الرِّوائيّة على ذكر الأكلات التّقليديّة المعروفة في الجزائر، مثل: الكسكس، الشّربة، البغرير، وهذا عامل قوي يسهم في نشر الثّقافة الجزائريّة، فالشّكشوكة السّاخنة هي عبارة عن فلفل أخضر مع الطّماطم والثّوم أو البصل يضاف له بهارات حسب كلّ منطقة ويطبخ وبعد نضجه يوضع فوقه البيض. وهذه أكلة معروفة جدّا في ربوع الوطن، إضافة حفاظ بختة على أصالى البيت الجزائري التّقليدي رغم صغر سنّها، إذ أنّها حضّرت حبات الزّيتون الطّازج بعد غسلها وتشريحتها ووضع في الماء مع أوراق البسباس والرند والزعتر والملح وقطع من الجزر والثّوم وشرائح الليمون.. حيث يختلف تحضيره من منطقة لأخرى ويترك جانبا لبضعة أيّام حتّى يستوي. فكلّ هذه التّفاصيل الدّقيقة في كيفية الحفاظ الشّخصية الرِّوائيّة على التّراث الأصيل للجزائر، جعل البحث في هذه الحيثيات والعلامات السيميائيّة أهدافا ومساعي يترقبّها الباحث.

[4]- جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 19.

فقد أسهمت أسماء الأشياء المتواجدة في الرّواية، –والّتي برزت الشّخصية من خلالها بشكل لافتٍ، مثلما هو الحال مع شخصية بختة–، في " **إضفاء بعد ثقافيّ على قرّة العين حين تعرّف الموصوف له، مثلا: باللّباس التّقليديّ الّذي يشيع ارتداؤه في الأرياف والبوادي، مؤكّدة، بذلك على أصالة الذّات وارتباطها الحميم بالتّراث والتّقاليد، ونافية عنها الانبهار بزخرف الحياة**"[1].

تتّصف بختة بمواصفات مادية مناسبة لفتاة في مثل نباهتها، حيث يبدع السّارد في وصفها[2]، في قوله: " **شعرها طويل أسود، مشرب بحمرة دكناء ووجهها بيضوي الشّكل ينتهي بفم صغير ذي شفتين ورديتين مكتنزتين. ترصع ذلك المحيا الوضاء عينان عسليتان تحوط بهما جفون شفافة مكحلة الأشفار بمرود تخاله سحريًّا. عيناها تضحكان دوما، فيهما تلمع طيبة هادئة ممزوجة بتهكم برئ. في وسط خدّها الأيسر، كانت الغمازة العميقة آخر شيء يسلب فؤاد النّاظر. كانت بختة تملأ البيت بحضورها المرح زتمثِّل كلّ ما فيه. لها ذاكرة فيل تحفظ وتسجِّل كلّ ما يقع على السّمع لتصبه فيما بعد خليطًا غير متجانس**"[3].

3.1.3 الشّخصيات الثّانوية المساعدة (المحفِّزة):

1.3.1.3 الزّهراء:

وهي الشّخصية الدّاعمة للرّاوي (الرّاعي الصّغير)، رفيقة الطّفولة المحبوبة، كانت كظلِّه لا تَنْفك تتركه حيث تلعب معه وتمازحه وترسم البسمة على وجهه، وتُلبِّي له

[1]– سيدي محمد بن مالك، سيميائية الوصف في رواية قرّة العين لجيلالي خلّاص، مرجع سابق.

[2]– استنتاج: يتميّز أسلوب جيلالي خلّاص بالوصف الدّقيق لمواصفات الشّخصيات والأمكنة، يحاول الوصول لكوامن الشّخصية والبحث فيها وفي رؤاها واعتقاداتها وتخميناتها كما لو أنّها شخصية حقيقيّة، وهنا بوسعنا إدخال مخيّلة القارئ الّتي تدفع بالشّخصية الورقية إلى النّزوح نحو التّمثيل الواقعي. وهذا من خلال شدّة الوصف ودقتّها في تحصيل الرّؤى الفلسفيّة والثّقافيّة والرّوحية للشّخصية الواحدة.

[3]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 22.

مختلف مطالبه مهما كانت صعبة مخافة إسقاط دموعه الغالية " **إلى أنّ تضمّني أختي الزّهراء رافعة جسدي الصّغير، موسِّعة شفتي ووجنتيّ فعينيّ تقبيلا حارّا.... فأصرخ وأرتمي في حضن الزّهراء**"[1]. عانت المرض وهي صغيرة، ورحلت في عزِّ شبابها مُخلِّفة الحزن الدّفين ومكانها الخالي، غابت ضِحكتها من أرجاء المنزل الكبير، وغابت كذلك رفيقة الرّاعي الصّغير. ويعود هذا الوضع إلى إهمال حالتها الصِّحية وتأخّر والدها لأخذها للمشفى، ممّا يوضِّح أنّ طفل الثّورة التّحريريّة عاش الاحتلال والاستدمار على أصوله، وفقد أبسط حقوقه وهي الأمل في عيش حياة مستقرّة، نتيجة غياب العلاج المناسب ونقص المستشفيات وضآلة الرّقابة الصّحية الّتي تُولي الطِّفل اهتماما، خاصّة طفلة بريئة مثل الزّهراء، " **ربّي وين يما؟ وقيل ماتت الزّهراء صح، آه يا يمّا** "[2]، وبالفعل ماتت زهرة البيت.

نستدرك أنّ **لجيلالي خلّاص** علاقة عميقة جدّا مع أخته الزّهراء، لأنّها الوحيدة الّتي تفهمه وتطيعه بكلّ سرور ورضى، ومن الملفت للنّقد هو توظيفه للحمّى الشّديدة في مختلف أعماله الرِّوائية، وهذه علامة بارزة وطاغية في أساليبه، فكلّما يراود شخصياته الخوف والهلع، الضّياع والفقدان والحرمان، تلازمها الحمّى وهلوساتها، وتشتدّ عرقا وتزمّتا. ممّا يؤكِّد على تنوّع معالم السّرد لدى خلّاص وتميّزه بالطّابع النّفسي والرّوحي والفلسفي. فالزّهراء شخصية دينامية في حقبة زمنية معيّنة، وبقيت تحافظ على نفس وتيرة السّرد حتّى من بعد وفاتها، لأنّها المعادل الموضوعي لذكريات ومواصفات واجتهادات الابن المدلّل (فضلة الموت) الثّقافيّة والعلاماتيّة.

2.3.1.3 الرّاعي بلعيد:

يجسِّد الرّاعي بلعيد الشّخصية المُهانة المذلولة الّتي يَنفُر منها النّاس، وهي مثال الطّبقة الفقيرة والمضطهدة، كانوا يلقِّبونه بالبهلول نظرًا لهيئته الّتي تسمح لهم بذلك،

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 12.

[2]– المصدر نفسه، ص 58.

" كان كهلا أسمرًا مترهّلا ذا وجه دائري وأنف معقوف وعينين بلا رُموش.. كان يرتدي معطفًا خشنًا من جوخٍ قديمٍ رثٍّ، حركته كانت بطيئة لِعرج في ساقه اليمنى.. كان عازفًا بارعًا بالنّاي القصبي الّذي كان يصنعه بنفسه من قصب بحيرة الجِيد.."[1].

كان يحنّ عليه الرّاعي الصّغير(الرّاوي) ويراه طيّبا ومسكينا، يأخذ أغنامه بعيدا عن الرّعاة الآخرين حتّى لا يزعجونه بسخرياتهم المستمِرّة. فهو شخصية مغلوب عليها ليس لديها حلّ آخر غير الرّضوخ لمصيرها المأساويّ الّذي أكسبته إيّاه الحياة.

4.1.3 الشّخصيات العابرة:

وهي شخصيات بسيطة لم تساهم في العملية الحكائيّة كثيرًا، وإنّما كانت عبارة عن دعائم يتّكىء عليها الرّوائيّ من حين لآخر، ليجعل السّرد موفّقًا ومتّسما بالحركة والحيوية في التّنقل بين الأحداث، وقد تمثّلت في: أختي يامينة، المِظلي القذر، أخته فاطمة، الخال، زوجات الأعمام، الدّرك، رجال الإنقاذ والمطافىء، أطباء بيطريّين، جدّة هدى، معلّمة هدى، العساكر، العمّ عابد، الأخت محجوبة الصّغيرة، العمّ موح، عساكر فرنسا، سكّان الدّوار، العمّ أحمد، الرّعاة، الطّاهر، فرحات، الهادي، عمر، صانع الفطائر محمّد، المجاهدين، الخالات، المرضى، زوج العمّ فطومة، أطباء، ممرضين، العمّ عبد القادر، الجارات، أستاذ علم الجراثيم، أخته خيرة.وكلّ هذه الشّخصيات ظهرت مرة واحدة قصد الاستناد عليها في ربط الأحداث والتّنسيق بينها.

5.1.3 الشّخصيات المرجعية:

1.5.1.3 الكتابة:

عُدَّت الكتابة من المحفِّزات الثّقافيّة والمكمِّلات الرّوحيّة في سرد **جيلالي خلّاص**، لمّا نبحث في رواياته عن فعل الكتابة نجده يتجلّى بصفة كبيرة في تعابيره الّتي تحثّ البطل أو الرّاوي أو مختلف الشّخصيات الموظّفة على الكتابة بوتيرة مستمِرّة.

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 43.

فالكتابة من الشّخصيات المرجعية الرّكيزة الّتي يقرّ بها فيليب هامون في دراسته السِّيميائيّة للشّخصية، فهي فعل مادي خاص بالحالة الشّعوريّة للشّخص، حيث يركّز خلّاص على ذكر فعل الكتابة والتّأكيد على أهمّيتهوانسيابه في الكتابة الرّوائيّة في حدّ ذاته. في قوله:

- **" .. إنّني أكتب ورغم هدوء الشّارع إلّا من نباح كلب يصل مسامعي من بعيد، كلّما أحجمت عن الرّقن لحظة، لأتناول سيجارة من علبتي نصف الفارغة أو آخذ فنجاني لأبلّل لساني بقطرة قهوة ساخنة، ورغم تناهي وغوغة صبي، في إحدى الشِّقق المجاورة لبيتي، إلى أذني المخدرتين بدقات الآلة، إلّا أنّ نشوة مواصلة النّص تستحوذ بكلّ متعتها على مشاعري "[1].**
- **" أن رسخت فكرة الكتابة كسلاح في أعماقه، يا ما أضناه التّفكير في الشّكل الذي يمكن كتاباته من الوصول إلى أعماق سكان المدينة قاطبة، لا سيما وهو يعلم أنّ تلك المقالات، على صراحتها وقسوتها اللّاذعة لسي عمر وحماته من المجلس البلدي (البليد؟) لا تبلغ جميع أحياء المدينة، بسبب الرّقابة البلدية الّتي وإنّ لم تك ظاهرة للعيان فإنّها حاسمة حين تسيء توزيع صحف السّكان النّاطقة بتلك اللّغة المقهورة، وإنّ لم تكن ممنوعة التّداول لعدم إتقان السّكان المحليين لغيرها، وذلك بإخفائها (الصّحف) في الأكشاك البلدية ثمّ ردّها مرتجعات بذريعة أنّها لم تبع لأنّها قليلة الرّواج! "[2].**

2.5.1.3 سيدي بو عبد الله عقاب الواد:

تمثِّل شخصية بو عبد الله عقاب الواد الأسطورة الشّهيرة في منطقة **جيلالي خلّاص**، والّتي بقي يضرب بها المثل على طول السِّنين باعتبارها ذلك الرّمز السِّيميائيّ الثّقافيّ، **" فالنّص الأسطوري يدرك باعتباره نصّا رمزيّا عندما يتمّ التّعبير عنه في سياق وعيغير**

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 65.

[2]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 281.

أسطوري"[1]، حيث ورد توظيفه في أغلب المدوّنات كأسطورة متكاملة الأبعاد الرّوحانيّة، إذ واظبت والدة الرّوائيّ على سرد أحداث ووقائع متعلّقة بسيدي بو عبد اللّه كلّ ليلة، حتّى أصبح من التّقليد التّبرك به ومنحه قيمة ثقافيّة في سرد خلّاص. ومن القصص الّتي حاكها الرّاوي وزادت سرده ايمانا بهذه الأسطورة –على لسان الوالدة–، نورد بعضا من تفاصيلها:

- كانت والدة الرّاوي تصف لابنها أفعال سيدي بو عبد الله عقاب الواد بعدما يفر النّوم من بين رموشه، مكرّرة بلا توان مقاطع بأكملها كمواويل أغنية عذبة تثلج القلب المكلوم، " **رحلة النّهر كانت شاقة بالفعل، إذ كان البرنوس يدفع سيدي بو عبد الله، فيرفض جسمه عرقا ملصقا وبره بجلده، ثمّ يتنصذل الوبر مرّة أخرى مفسحا لأطراف البرنوس مجال التّطاول فالتّرافع فالتّطاير أشرعة تروح تزيد دفع سيدي بوعبد الله بقوّة أكبر. كانت الجبال عارية الصّخور، فإذا اقترب منها، نبتت على الفور كلّ أنواع الأدغال والبلوط والصّنوبر والسّرو وتشابكت الأحراش كثيفة مفيئة، كاسبة الجوّ ضبابية، مخففة وطأة صهد الشّمس المتعالية"**[2].
- **" حين استعاد سيدي بو عبد الله عقاب الواد تجلّيه، اندفع وقلبه يكاد يطير من بين ضلوعه انبهارًا بالحدث الكبير الّذي يوشي إحساسه ببرنوسه: عاد...عاد البرنوس يدفعني، لن يتمكّنوا مني. وبالفعل لم يكن قادة جيش الغزاة يصدقون ما ترى أعينهم، بينما شبحه يغرق في الأفق المضبّب. ولو التفت إليهم، لأمكنه أنّ يرى مدى الجزع الّذي يخترق صفوفهم ويبعثرها، قطيعا من الغنم باغته ذئب ضار، إلّا أنّه مضى كالرّيح يدفعه البرنوس إلى قمة الجبل**

[1]- Juri Lotman, Uspenskij Boris, Myth-Name-Culture. In Soviet Semiotics : An Anthology, edited by Daniel Lucid, 223-52. Baltimore : Johns Hopkins University Press. 1977, p 240-241.

[2]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 219–220.

(...) حتّى إذا بلغ قمة الجبل، انبسطت الأحراش والأدغال موسّعة له الطّريق ليمضي صاعدا الذّروة العليا، حيث رأى من دونها بحيرة واسعة تتلألأ مياهها تحت الضّوء النّحاسي للشّمس العصرية. (...) إنّهم لا يدرون ما ينتظرهم.. الأوغاد.. سأحمل عليهم بالنّهر، سأغرقهم عن أخرهم.. قالها سيدي بو عبد الله عقاب الواد وانحدر من الجبل يرفرف بجناحي برنوسه متبوعا بالنّهر الهادر في غضب غولي، غامرا جيش الغزاة وراميا جثثهم على سطحه تطفو خرقا مبثوثة (كالبعر على وجه البحر) مطاردا أفولهم الأخيرة "[1].

- تكمل أمّه قصة سيدي بو عبد الله عقاب الواد المسلم والمكتف له، " **يستعيد تجلّيه فيندفع وقلبه يطير من بين ضلوعه رهبة أمام الحدث الكبير الّذي يوشي إحساسه ببرنوسه عاد.. البرنوس يدفعني لن يتمكّنوا منّي أبدًا! "[2].**

نلاحظ حسب رأينا النّقدي أنّ هذه الأسطورة شخصية مطلوبة بقوّة في كتابات جيلالي خلّاص، ويمكن أنّه يرى فيها مبدأ الخلاص والتّحرر من قيود الآخر، لهذا نجده يرسم لها صورة الهيبة والعظمة والقوّة والحكمة والنّظرة الرّوحيّة المتجلية في طريقة الوصف والتّدقيق في أبسط التّقنيات السّرديّة والمعالم الثّقافيّة.

2.3 ثقافة الشّخصية وأبعادها السِّيميائيّة في ثلاثيّة ليالي بلاد الكسكس:

أدّت الشّخصيات في متون **جيلالي خلّاص**[3] السّرديّة دورًا حقيقيًّا في بعث العملية النّقديّة السِّيميائيّة ورصد تجلّياتها الثّقافيّة والفلسفيّة، وبالخصوص في ثلاثيته **(زمن الغربان وليل القتلة وحرّاث البحر)** الّتي شكّلت محور التّفاعل السّرديّ للشّخصيات وأبانت عن حصيلة معرفية وفكريّة قويّة وحدس فنيّ رامز للرّوائيّ، إذ تمكّن في منظورنا النّقدي

---

[1]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 38-39.

[2]- جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 284.

[3]- يذهب جيلالي خلّاص-من خلال إجاباته الّتي أرفقتها في الملاحق-إلى التّدقيق في ملامح الشّخصيات وجذورهم الثّقافيّة ضرورة فنّية في الرّواية الحداثيّة. فأغلب روائيّي الوطن العربي لا يدقّقون أوصاف الشّخصيات.

من ولوج عالم الشّخصية بتقنيات سرديّة قريبة من التّصوير الحقيقي إنّ لم نقل مطابقة له تماما، فالمرجعيات السّرديّة أسهمت بشكل لافت من رصد ملامح وفكر الشّخصية ثقافيّا.

إنّ ثلاثية خلّاص غنية بالشّخصيات[1] ومدى تجذّرها فيما بينها، فكلّ شخصية هي بمثابة صورة عاكسة للشّخصيات الأخرى، وهذا التّواتر السّردي المتواجد في المدوّنات خلق نوعًا من التّزاوج بين الشّخصيات الرّئيسيّة والثّانوية والمساعدة والمرجعية، فكلّ اسم من الأسماء المذكورة مقصودًا وواصفًا للشّخصية الفعليّة، وهذا ما يجعلها حقيقيّة وعاكسة للفرد في أسرته ومجتمعه وبلده.

1.2.3 الشّخصيات الرّئيسيّة:

1.1.2.3 الطّيب عامر:

تشكّل شخصية الطّيب عامر بؤرة السّرد في الثّلاثيّة، هو الكاتب والرّوائيّ والمثقّف والمفكّر والمهموم وصاحب الضّمير الحيّ، وقد سبق وأشرنا إلى أهمّية الدّور الفعّال الّذي أدّاه في سرد جيلالي خلّاص، إذ يمكن اعتباره حلقة الوصل بين مختلف الأعمال الرّوائيّة، نجده يحافظ على نفس المواصفات والملامح والتّفاصيل والذّكريات والأحداث، غير أنّ الاسم والظّروفمختلفة تماما.

الطّيب عامر هو السّياسي والمثقّف المحنّك والعالم بخلفيات دولة بركسة (الجزائر)وضواحيها (مرقا، بركوسة، تلفا، ملطا، زيرا..)، وهو تمثيل لشخص الرّوائيّ

[1]– تتوفر الثّلاثيّة على عدد هائل من الشّخصيات المتضامنة والمساندة فيما بينها، ولهذا اقتصرنا على أهمّها للتّدقيق والتّفصيل، حيث لا يسعنا المقام لذكرها كلّها. هنا تجلّت قدرة جيلالي خلّاص في بعثرة كوامن السّرد وخلق معطيات مغايرة تقارب مواصفات الشّخصية الجديدة، الّتي لا توظّف لأجل التّوظيف فقط. بل تتجاوز ذلك إلى أبعاد فكريّة وروحانيّة وفلسفيّة، الأمر الّذي يبيّن مدى تفتّح الرّوائيّ على نفسية الشّخصية والتّعمّق في حالاتها الشّعوريّة، ممّا يضمن استمرارية هذه الشّخصية دون سواها. فكلّ شخصية في اعتقادي هي فعل ثقافيّ ملغّم بالأسرار والرّموز والتّأويلات والسّيرورة السّيميائيّة.

نفسه، تزوّج بفرانشيسكا وأنجب منها سليم فوسطو الّذي راح يصف والده على حدّ تعبيره: " **أبي–حسب أقوال أمّي– مرح النّفس، نكّات، ضحوك، رغم حزنه الدّفين الّذي رافقه منذ نعومة أظافره، فقد شهد وهو في الثّامنة من عمره موت أمّه وأخواته خيرة والزّهرة، بختة والجوهر، كان قدروى لأمّي مآسي حياته وتراجيديا أسرته كما روى لها نكتا قد تخنقك ضحكا وإنّ ظلّ معناها عميقا عمق حضارة العرب والأرقاز**"[1]. استمرت ذكرياته في الاسترسال من ذكرى لأخرى، حيث تهيّجت أعصابه لمّا تذكّر أنين كلبه طيّو[2] يوم دهست سيارة مجنونة أمّه الوفية وثلاثة من إخوانه الجراء الحلوين، يومها بكى الطّيب عامر بكاء مرّا لم يبكه إلّا يوم وفاة أمّه وأخواته الحنونات وهو في الثّامنة من عمره.

نجد شخصية الطّيب عامر ثائرة للوضع السِّياسيّ والاجتماعيّ الّذي آلت إليه الجزائر، ورافضة رفضا قاطعا لِحُكم عبد السّلام بلكروش، لهذا انضم لحركة الخبزة قصد تحقيق العدالة وبيان الحقّ من الباطل، وقد كان صوته مسموعا باعتباره ذلك المثقّف المدرك لِدواخل الأنفس (الطّيبة والشّريرة حسب تجاربه الحيّة)، كما أنّه ثائر على الأنظمة الفاسدة الحاكمة للجزائر في قوله: " **لو لم أكن مجنونا كجدّي، ما تركت جامعة روما وعدت إلى "المالحة" الموبوءة آملا في زراعة أرض هجرها خيرة أبنائها** "[3].

لمّا نترصّد أوصاف الطّيب عامر وعاداته في الكتابة، نجده لا يزال ذلك الكاتب الفوضويّ، يذهب الرّاوي إلى وصف طريقة عمله بكلّ تفان، في قوله: " **اتّجه إلى مكتبته المجاورة لغرفة نومه، فتح خزانة وثائقه المكتظة بالأوراق، الملفات، المخطوطات، قصاصات الجرائد، جذذ رؤوس الأقلام الّتي أخذ يدوّنها منذ بلوغه سنّ الثّامنة عشر، كم مضى من الزّمن والطّيب عامر يرمي، من دون ترتيب في أغلب الأحيان، في هذه**

[1]– جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 22.

[2]– المصدر نفسه، ص 67–68.

[3]– المصدر نفسه، ص 55.

الخزانة المهترئة المغبرة، كلّ ما تجود به قريحته من رؤوس الأقلام الوجيزة المشفّرة إلى النّصوص الإبداعيّة أو البحوث الجامعيّة أو المقالات الصّحفيّة الّتي كتبها بألم وجذل يلتقيان أحيانا في درجات سموهما القصوى؟ (...) للحظة بقي الطّيب عامر واقفا أمام الخزانة المفتوحة: ليالي جمهورية بركوكس، عنوان المقال يدعو للضّحك"[1].

نوقن أنّ الطّيب عامر هو مثال المعادل الموضوعي في سيميائية غريماس، إذ هو أساس الوصل بين مختلف الشّخصيات سواء في أعمال خلّاص الأولى من 1985-2000، أو في أعمال المرحلة الثّانية من 2000 إلى يومنا.يأتي هذا التّضافر التِّقني المدروس بغية تأسيس أرضية سردية موفّقة إلى أبعد الحدود، من خلال جعل الطّيب عامر شخصية فذّة ومفكِّرة ذات أبعاد فلسفيّة، يكتفها الغموض السِّيميائي.

فقد مثّل منذ البدء الرّجل الغيور على وطنه والمثقّف المتنبِّئ بأحوال أمّته، حيث أنّنا نقف مطوّلا عند أفكار غرامشي بجعل هكذا شخصية دينامية وحيوية البطل الإشكالي، الّذي يقوم عليه العمل الأدبيّ ويحافظ على استمراريته رغم كلّ العراقيل الفنِّية المتضمّنة في المدوّنات.

حافظ **جيلالي خلّاص** على مميّزات وملامح وثقافة الطّيب عامر من بداية رواية**زمن الغربان** حتّى نهاية أحداث رواية **حرّاث البحر**، ليبقى محافظا على نفس الوتيرة السّرديّة المتعارف عليها في كتاباته، غير أنّه كان في تصاعد ونموّ ملحوظين من ناحية خلقه للشّخصية الواحدة وكيفية ربطه بين باقي الشّخصيات، ممّا جعل شخصية الطّيب المتحكِّم الرّئيسيّ في بعث السّرد من أوّل حدث روائيّ إلى آخره، فكلّها تدور في حلقة وصل مكتظة بوفرة الأحداث وتنوّعها قصد تحقيق هدف واحد، وهو نصرة البراكسة على جماعة نور الله الإرهابيّة والإطاحة بسياسة عبد السّلام بلكروش الدِّيكتاتوريّة والاستفزازيّة،

[1]-جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 55-56.

والقضاء على السِّياسيِّين الطّماعين والمُنْظَمِّين لِحركة الخبزة بوجوه مقنّعة، وهنا نستخلص جملة الأنساق الثّقافيّة المضمرة الّتي وظّفها خلّاص في ثلاثيّته برمزية طاغية.

تمكّن **خلّاص** من وضع جملة من الأخلاق الحميدة والذّميمة في شخصية الطّيب عامر، وخلق عددا من المواصفات الثّقافيّة الّتي يتّصف بها في الأصل ليشير إلى شخصه وماضيه ومعتقداته وذكرياته الصّارخة، فلا يكاد يخلو عملا سرديّا واحدا من مرجعية الذّاكرة المعطوبة بمعارك الماضي ونفحاته المؤلمة والحزينة. ومن المشاهد السِّيميائيّة الموظّفة بقصدية في الثّلاثية بهدف بيان رمزية الطّيب عامر الثّقافيّة، لدينا ما يلي:

- دقّة الملاحظة منذ الصِّغر: " **في الرّابعة أو الخامسة من عمري، انتبهت إلى أنّ أمّي تفتل نوعين من الكسكسي، الأوّل رقيق الحبّات، أبيض وصاف كحليب النّعجة، والثّاني الّذي تضعه جانبا في قصعة صغيرة، ثخين الحبّات، تخالطهأحيانا بعض النّخالة المفتولة. سألتها فيما بعد. أعتقد أنّ عمري كان وقتها عشر أو إحدى عشرة سنة.**

ابتسمت وقالت: الطّعام الرّقيق الصّافي هو الكسكسي، شرف العائلة أيام قدوم الضّيوف، أمّا الطّعام غليظ الحبّات فهو بركوكس الّذي نأكله في كلّ وقت، نطبخه كيفما كان وعيب أنّ نقدّمه للضّيوف، ذلم أنّه رديء، يمكن لأيّ امرأة جايحة أنّ تفتله! بركوكس هو الكسكسي الرّديء إذن، هو كسكسي النِّساء الجايحات أو الرّجال الكسالى. تذكّرت تفسير المرحومة أمّي لنوعي الكسكسيوأنا أفكّر في تسيير شؤون بركسة السِّياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة والاقتصادية، كلّشيء جاح حتّى نفسه! مع اعتذاري ل... انقطعت الكهرباء! "[1].

[1]- جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 56-57.

يذهب الرّوائيّ إلى عرض القيمة السّرديّة الثّقافيّة لأفكاره وذكرياته وعاداته وتقاليده بغية التّعريف بها والتّعمّق في حيثياتها، وكلّ هذه التّوظيفات مقصودة وليست مجرّد كتابة أو استحضار للماضي والطّفولة فقط، بل هي مكامن سيميائيّة تدليلة في ثقافة سرد خلّاص. فالتّعريف بثقافة الكسكسي المفتول في الجزائر منذ القدم قيمة جوهرية في الكتابة الأدبيّة، كما أنّه علامة مشفّرة وضرورية في تقسيم فئة الشّعب إلى فئتين هما: فئة الكسكسي الصّافي شرف العائلة وفئة البركوكس الكسكسي الرّديء الخاص بالنِّساء الجايحات.

هذه دلالات مقصودة يتمعّن في تفاصيلها الطّيب عامر ليظهر للعلن فوضى البركوكس، الّتي يعيش فيها الجزائري المواطن البسيط المغيّب عن سياسة تسيير شؤون بلده، بلحتّى أسرته أصبحت تخضع لنظام الحكم الفاسد المتغلغل حتّى النّخاع في الذّات البركسيّة–نسبة للبركوكس كسكسي الجايحات والكسالى–.

- البحث عن صداقة حقيقيّة في زمن صدأت فيه المعادن: " **إنّه يعتقد أنّ العقل هو نبراس حياته الدّائم. كان يختبر أصدقاءه ويتلذّذ بألم امتحانهم، خصوصا حين يدرك أنّ محدِّثه يكذب عليه. لكم يحبّ أنّ يدفع الكذّابين إلى نفي وعودهم والاضطرار إلى الضّعف وحتّى الكذب مرّة أخرى (...) كان الطّيب عامر لا يتوانى أبدا عن حمل مقصّه الكبير في يده ليقلِّم شجرة ما يحيط به من منافقين ومحتالين طمّاعين** "[1].
- يحاول الطّيب عامر كشف سياسة التّدمير والخبث والفساد الّتي تفرض على البراكسة ليل نهار قصد قتل روح الحياة فيهم ودفعهم للموت البطئ كلّ ثانية، لأنّه يظلم إنسانا ما ألا وهو الطّيب عامر نفسه[2]. فكلّ العوامل المحيطة بشخصه

[1]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 161–162.

[2]– ينظر: جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 15.

تشير إلى الانحطاط والضّياع، حيث" **صارت الإنارة الكهربائيّة تلعب مع الباركسة لعبة "غمّض عينيك، سأختفي". فقد شحّ البترول والغاز الطّبيعي، اللّذان كانت بركسة تفتخر، هذه عشرين سنة خلت، بمرتبتها المرموقة عالميا، في إنتاجهما وتصديرهما، ولم يعودا يلبيان حاجيات السّبعين مليون بركسي في الإنارة وتشغيل معامل تحلية مياه البحر أو طحن القمح والشّعير أو تحويل بعض الموّاد الخام المستوردة، تخفيفا لعبء فاتورة الاستيراد. صحيح أنّ بركسة مازالت تصدر كميات قليلة من بترولها وغازها غير أنّ الشحّة العالميّة الّتي ما فتئت تتفاقم في جميع أصقاع الأرض أصابت بشفطات شفاهها الغولية المرعبة آبار بترول بركسة وغازها "**[1].

نلاحظ أنّ الطّيب عامر منشغل بمشاكل وصعوبات العيش في بلده، وكيف له أنّ يستشرف بالمستقبل البعيد بعد دراسات عميقة ومطوّلة قام بها **جيلالي خلّاص**، وتفضح السِّياسة الفاشلة الّتي تقوم عليها البلد وتستهلك عظام المواطنين من الصّغير للكبير بحجّة تحقيق العدل وضمان الغد. غير أنّ لا ضمان مع دولة تهمّها مصالحها بالدّرجة الأولى. فلا القمح ولا الشّعير ولا البترول ولا الأدوية ومستلزمات الشّعب اليوميّة أصبحت في متناول الشّعب جميعا، وهو الواقع الّذي نحياه اليوم. ومن هنا تتّضح الهوة السّرديّة في كيفية تقسيم خلّاص لشخصياته وإعطاء كلّ شخصية دورها السِّيميائيّ.

فالكاتب منشغل بأفكاره الفلسفيّة وقضاياه الثّقافيّة الّتي اشتملت الفرد الواحد كلّ على حدة، ما جعله مضطربا نفسيّا وكثير التّفكير والتّدخين، باحثا عن جرعات أمل مفرطة توقض حواسه وتنعش تساؤلاته الّتي لم يجد لها أجوبة مقنعة. " **فقد أدّى تراجع مخزون البترول والغاز الطّبيعي، كما أدّى التّردّد اللّمعقول في التّنقيب عن غاز السيشت وبتروله إلى تخلّف كبير وإلى تقشّف حكومي تعسّفي في جميع المصاريف الّتي رأتها**

[1]–جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 58.

القيادة البلكروشية كمالية، لا سيما وأنّ فاتورة استيراد القمح وحدها بلغت سنة 2069 أكثر من عشرين مليار دولار أمريكي، ناهيك عن فاتورة استيراد الأدوية والأجهزة الطّبية الخاصة بالمستشفيات الّتي قاربت خمسة عشر مليار دولار أمريكي، كان على حكومة عبد السّلام بلكروش أنّ تختار بين مواجهة "ثورة الجياع" أو الوقوف في وجه دعاة "ضرورة الهاتف النّقال في حياة المجتمع البركسي، بل ضرورته في الاقتصاد الوطني" كما لوّح بذلك الكثير من معارضي سياسة بلكروش التّقشفيّة "[1].

فكلّ هذه التّوقعات والحدس من الطيب عامر جعل منه الشّخصية الصّادقة والمحبّة لمصالح الدّولة والشّعب معا. لهذا نجده في أغلب صفحات الثّلاثيّة يصرّ على مناقشة أفكاره الفلسفيّة والإكثار من القراءة والنِّقاش لوحده في صراع داخلي يتآكل وإيّاه.

توفيت زوجة الطّيب عامر الأولى وهي على فراش الولادة مع جنينها، وبعدها التقى بفرانشيسكا صدفة في المطار وتعرّفا وتزوّجا وأنجبا سليم فوسطو الّذي أصرّت جدّته من أمّه على بقائه معها في روما للدِّراسة، هربا من الضّياع في بوتقة بركسة ومشاكلها الّتي لا تزال في تفاقم وتصاعد ملحوظ منذ العهد الأوّل. الأمر الّذي دفع بالزّوجين إلى تبنِّي طفلين يتيمين لجارهما الّذي توفي وزوجته في حادث الزّلزال المأساويّ، وعليه أنار الطّفلين حياتهما في غياب سليم فوسطو عنهما. كما أنّ ثقافة وعلم ونباهة وتجارب سليم فوسطو، مكّناه من الانضمام إلى حركة الخبزة بغية تحقيق السّلام والعدل والمساواة والتّضامن والتّكافل بين الأفراد. وكانت هذه تجربة حقّة جعلت أعضاء الحركة يستفيدون من أفكاره ومخطّطاته، غير أنّ الرِّياح تسير بما لا تشتهي السّفن. وسارت خطط الطّيب عامر على عكس توقّعاته، إذ أنّه تعرّض للاعتقال وأسرته الصّغيرة من طرف دولة عبد السّلام بلكروش كرهينة، مقابل إخلاء سراح اثنين من القيادة (الدّولة) اعتقلتهماقادة حركة الخبزة.

[1]- جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 63-64.

كان الطّيب عامر من مؤسسي حركة الخبزة[1]، كان قادتها وزملاءه يأخذون بآرائه وأفكاره حتّى لو استمر النّقاش مطوّلا، غير أنّ الأوضاع تغيّرت بعد حادثة موقعة الكبش الّتي قام فيها الحراك وأصبح المتظاهرون ينادون بشعار "الخبزة الخبزة"، ومن ذا الّذي لا يرق قلبه أمام الخبزة؟ من ذا الّذي لا يرحم جائعا، افتقد الخبزة؟. لكنّ مع مرور الوقت وتفاقم الأوضاع السِّياسيّة، اضطر إلى الانسحاب من آخر اجتماع لقيادة حركة الخبزة بعدما شرح قدر المستطاع خطورة العنف المسلّح وأهواله. وأحيل إلى الزِّراعة الّتي وجد فيها راحته وضالته، إلّا أنّ هذا الشّؤم المسلّط على البلد والشّعب ظلّ يستنزف قوى وجهد الطّيب عامر الثّقافيّ.

رسم **جيلالي خلّاص** صورة الشّخصية الحقّة وبعدها الثّقافي، انطلاقا من تفاعل شخصية الطّيب عامر مع باقي الشّخصيات، وخَلْق فضاء نقدي مفتوح التّأويلات[2] والسّيرورات التّدليليّة. لقد تجاوزت حركة الخبزة توقّعات الطّيب عامر وخرجت عن سياسة عبد السّلام بلكروش وديكتاتوريته المستبدة، وفرضت لنفسها مسارات سياسية مغايرة تمامالما عهده الطّيب عامر في بداياته الأولى، ممّا اضطره إلى الفرار مع عائلته نحو روما خوفا من بركسة أشبوبي حسب قوله متحصِّرا: **"لا شكّ أنّني أكبر سمكة يحاول اصطيادها الآن. أخبرني عادل المزواتي وجنده الأوفياء بكلّ مؤامرات الحاكم الجديد وما نواه بشأني، أي اغتيالي في السِّجن وتغطية جريمته باتِّهام ما بقي من مخابرات عبد السّلام بلكروش. فلأفرّ، ذلك أنّ الفرار من الخونة بطولة في هذا الزّمن النّتن. (..) الآن، لابدّ أنّ أفكِّر في مشروعي الكبير: أنّ أكتب تلك الرِّواية الّتي طالما حلمت بموضوعها في نومي ويقظتي، وفكّرت في أبطالها الشّجعان طوال رحلة حياتي. أمّا السّلطة، فسأتركها للقتلة وخائني الأمانة "[3].**

---

[1]– ينظر: جيلالي خلاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 102،98،97، 103، 104.

[2]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة مفاهيمها وآليات اشتغالها، مرجع سابق، ص 80.

[3]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 190.

يشخِّص **جيلالي خلّاص** حالة المثقّف المهان والمنسيّ في بلده الأمّ، والّذي تترصّده الأعين وتكاد له المكائد، قد أورد ثقافته السّرديّة في صدق شخصية الطّيب عامر وإخلاصه وتفانيه في العمل، حسب قوله: " **سأقضي اللّيالي البيض في ترتيب قصاصاتي الّتي حبّرتها طوال ثورة حركة الخبزة. الخبزة؟ من فكّر في خبزة الفقراء، في حركتهم الدّؤوبة أو المأساوية لكسب ذاك الرّغيف المعجون بعرق جباههم وملح صدورهم؟ منفكر في حركة الخبزة، ألم تكن أنت يا الطيب؟ إن اعتقدوا اليوم أنّهم سرقوا منك تلك الحركة أو ذاك الحكم، فإنّهم مخطئون. لقد قضيت حياتي أساعد الفقراء والمعوزِّين والمعوّقين كما المطر المدرار يساعد النّباتات على النموّ والاخضرار دون أنّ يبالي إنّ كانت عطرة نافعة أو شائكة ضارّة. لم أحاسب النّاس على أفعالهم أو سلوكاتهم لأنّني أعتقد أنّهم جُبِلوا عليها في أرحام أمّهاتهم. اعذروني إنّ كنت من أولئك الّذين يعتقدون أنّ الإنسان يولد خيِّرا أو شرّيرا وما تربية والديه أو علم أساتذته سوى صباغة تلوّن وجهه في لحظات نفاقه أمام هذا الصّديق المخادع أو تلك المرأة اللّعوب** "[1].

عرف الطّيب طابع الخيانة من ثورة حركة الخبزة الّتي كنّ لها الخير والنّجاح بإخلاص وصدق، لكنّها اختارت طريقا آخر تسلكه بقيادة أشبوبي بولنوار، حيث يذهب هذا الأخير إلى السّخرية من الطّيب عامر ومحاولة الإطاحة بكلّ الجهود المبذولة في سبيل الشّعب والخبزة، ممّا اضطرّه إلى الفرار مع عائلته، مثل الحرّاقة[2] بيخته الآلي والمتطوِّر إلى الضِّفة الأخرى من العالم للقاء ابنه الوحيد فوسطو سليم والعيش معا، على حدّ تعبير أشبوبي الّذي جعلنا نتبيّن الفجوة السّرديّة من خلال تحبير الرّاوي لهذه النِّهاية غير المتوقّعة، في قوله: " **لا تتفاجؤوا. هذا التّخت المتواضع الشّاغر خصّصته منذ مدّة للشّاعر الحالم، عزيزنا ورفيقنا الغائب، الطيب عامر! (...) كان ثوريًّا بالكلام كما كلّ**

[1]–جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 195.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 194.

المثقّفين، فهم يتكلّمون كثيرا ويكتبون نصوصا بليغة، غير أنّهم يتركون في اللّحظات الحاسمة كراسيهم شاغرة! "[1]. وهذا ما يؤسِّس لسيميائيّة ثقافيّة علامتها بارزة في شخصية الكاتب المثقف الّذي بين أيدينا.

2.1.2.3 سليم فوسطو:

سليم فوسطو شخصية رئيسيّة والمثقّف العالم المعروف عالميّا بإنجازاته وجوائزه، وهو الابن الوحيد للطيب عامر وفرانشيسكا، وقد لقي مصيرا مجهولا يوم ولد بركسي الأصل والجينات، فالمستقبل في انتظاره وعليه شقّ طريقه كيفما اتّفق ليثبت نفسه لبركسة والعالم ككلّ. نشأ وتعلّم في روما عند جدّته ماريا المرأة المتعلِّمة والرّاقية في تعاملاتها مع الغير، حيث يشير الرّاوي سليم فوسطو في رواية زمن الغربان إلى أمّه قائلا: " **أمّي كانت قد علمتني وأنا في العاشرة لغة العرب وبعض أمثالهم وتقاليدهم وألحت عليّ لأقرأ ما سلم لها أبي من مخطوطات وكتب عربيّة وأرقازية-بركسية.**

كانت أمّي تقول لي دوما بلد والدك غير آمن. غير آمن وبس. وحين ألحّعليها بأسئلتي الغاضبة وأدّق بلاط البيت بقدمي الصّغيرتين، تضيف قائلة ببعض الغضب: صعب عليك أنّ تفهم الآن، سيأتي اليوم الّذي تفهم فيه كلّ شيء، أجل كلّ شيء، كانت تزورنيرفقة أبي في روما "[2]، لأنّ جدّته لم تكن تسمح له بزيارة بركسة نهائيًّاللخطر الّذي يتربّصه هناك، خاصة لمّا أخذته وهو في سنّ السّادسة من بركسة وضمّته إلى حضنها في إيطاليا.ناهيك عن الأعداء الّذين يرونه لقمة صائغة يقضون من خلاله مصالحهم ومساعيهم خاصة بما أنّه ابن الطيب عامر المناضل.

يتّضح من خلال توظيف **جيلالي خلّاص** لشخصية سليم فوسطو، أنّه أراد به الشّعلة الفنِّية الّتي تنير بواعث السّرد ثقافيّا وتدفع به نحو الاستمرارية والحتميّة السِّيميائيّة. لذا

[1]- جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 221.

[2]- جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 21.

نجده عايش العديد من الأشخاص الّذين لم يتوقّع لقاءهم يوما عند مجيئه لبركسة واصطدامه بعدد كبير من المثبِّطات والمتشائمين والسِّلبيِّين. فقد تعرّف بصديقه مولود وتقاسما معا ويلات المعاناة والخوف والضّياع والصّبر جرّاء الحرب المندلعة بين الشّعب والدّولة والإرهاب والأطراف الخارجيّة، وهذا التّداخل في المصالح السِّياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة، مكّنه من فهم بعض أسرار أمّه، على حسب تعبيره: " **فأنا وسط حرب أهليّة، ولا شيء كالحرب الأهلية يريك النّاس، رذائلهم وأسفل ما خلق الرّب في أعماق قلوبهمأو خفايا عقولهم، إن بقيت لهم عقول وهم يقتتلون بلا شفقة ولا رحمة ويخربون بلا وازع ردع أجمل ما بنوا وأروع ما منحهم الرّب من طبيعة خلّابة ونعم لن تعوّض إلّا بعد قرون إنّ بقيت الأرض قائمة (...) بركسة، بلاد أبي المجنون وإقامة أمِّي زوجته المخبولة، تعيش حربا أهلية تتلاعب بجثة البشر كما الرّيح تتلاعب بأوراق الشّجر في الخريف**"[1].

يذهب خلّاص إلى بعثرة معظم التّفاصيل السّرديّة المحيطة بشخصية سليم فوسطو ومحاولة زرع الأمل في نفوس الشّعب، لأنّه الاسم المطلوب بقوّة من قبل الولايات المتّحدة الأمريكيّة–الّتي عاش فيها جزءا من شبابه–وأوربا، وكذلك بركسة وحزب جماعة نور الله الإرهابيّة الّتي خطفته ومولود ليتعرّفا هناك بنسيمة وخالدة التّيارتية.

كان يرى الطيب عامر في ابنه فوسطو سليم شعلة التّغيير الّتي ستُحدث شيئا ما في هذا العالم القلق[2]، بما أنّ كلّ إيطاليا تتحدّث عنه، بل كبريات الجامعات العالميّة تتنافس فيما بينها لضمّه إلى طلبة الدّكتوراه، فاختياره جامعة برينستون Princeton الأمريكيّة هي اختيار موفّق إلى أبعد الحدود، بما أنّ مستوى التّعليم كان متدهورا إلى أسفل الدّرجات في المالحة وبركسة ككلّ، إنّ لم نقل مات ودفن تحت جزمات المسؤولين المتوالين على

[1]– جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 21–22.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 134.

حكم بركسة منذ سنة 1980. ومن هنا يبدأ الصِّراع الفكريّ والفلسفيّ المقصود من قبل الرّاوي بغية البحث في الجوهر السِّيميائيّ لشخصية فوسطو وتأثيره في أصدقائه وأعدائه.

أدرك الكثير من خلال بقائه أسيرا لجماعة نور الله الإرهابيّة[1]، الّتي خطفته وصديقه مولود ليتعرّفا هناك بنسيمة وخالدة في ظروف مأساوية، وكذلك أسر حركة الخبزةالّتي عرفت قيمة سليم فوسطو وحاولت الحفاظ عليه كرهينة لتبادل المصالح وتحقيق المآرب، ممّا دفع به إلى الإصرار على الفرار منها رفقة أصدقائه، في قوله: " **منذ بلوغي زيرا وقيادة حركة الخبزة تولّيني رعاية خاصة ربّما لا يحظى بها حتّى بعض ضبّاطها. شيء واحد يزعجني هو تشديد الحراسة على إقامتي رفقة مولود، نسيمة وخالدة. فمنذ فراري الفاشل من نادي المكتوب، تغيّرت الأمور، وإنّ لم تسؤ كثيرا بالنِّسبة لمعاملتي (..) مازلت فوسطو المدلّل لدى الجميع، لكنّ حرّاسا مدجّجين بالأسلحة الأتوماتيكيّة يرافقونني أينما حللت وارتحلت. إنّها الحرب وأنا أتفهّم الاحتياطات المشدّدة لقيادة حركة الخبزة. قد يخطفني جواسيس عبد السّلام بلكروش أو بعض أعداء حركة الخبزة، وقد ينزل بزيرا حتّى رجال كومندوس أمريكان أو طليان، فيقيدونني ويطيرون بي معصّب العينين إلى إحدى قواعدهم الأوروبيّة** "[2]. يصف هذا المشهد السّرديّ الحالة الشّعورية لفوسطو النّابغة الّذي حاز على الجائزة الكبرى[3] في الكيمياء وهو أسير، ممّا يعني أنّه شخصية مهمّة بالنّسبة لأمريكا وإيطاليا وبركسة، ولعلّ هذا النّجاح والتّفوق سيفتح له آفاقا عظيمة تخلِّصه من هذه القيود المكبِّلة لحريته قسرا، وتضمن تدخّل أطراف مختلفة للفوز بعبقريته ونبوغه.

لقد حاولنا الاقتصار على أهمّ المحطّات الثّقافيّة لشخصية سليم فوسطو، لأنّ شخصيات جيلالي خلّاص غنيّة التّعاريف وعميقة الأصل وصعبة النِّقاش، فكلّ شخصية

[1]- ينظر: جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 43-44-45.

[2]- جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 120-121.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 121.

لحالها تحتاج عناية خاصة قد تفوق متطلبات بحثنا، وهذا الأمر عائد للتّوظيف الموفّق والتّحكم الدّقيق في الشّخصية بكلّ ايجابياتها وسلبياتها والبحث الشّموليّ في علاقة التّأثر والتّأثير النّاجم فيما بينهم.

يبرم الرّاوي الاتِّفاق المدروس بين سليم وحبيبته نسيمة لاستقصاء الأخبار الجديدة حسب قوله الحاسم: " **رأيك ورأيي منصهران في بوتقة واحدة. أنت تلتقين بعض نساء القادة أو خليلاتهم، حاولي أنّ تخطفي كلّ ما يمكن أنّ يساعدنا في تقرير مصيرنا. عليك أنّ تدركي أنّ قادة حركة الخبزة يساومون الأمريكان لبيعي بأغلى سعر ممكن ألا وهو قبول حكومة الولايات المتّحدة الأمريكيّة وحلف الشّمال الأطلسي بمساندتهم في حربهم ضدّ عبد السّلام بلكروش، وتزويدهم بأسلحة متطوّرة. حسب صديقنا مولود، إقامة حظر جوي فوق بركسة هي المطلب الأوّل في قائمة مطالب الثّوار** "[1].

وفي هذه المرحلة بالذّات، ندرك أهمية فوسطو بالنّسبة لكلّ من الأطراف الثّلاثة (الولايات المتحدة الأمريكيّة، أوروبا، بركسة وبالأخص حركة الخبزة) ومحاولة استغلال علمه وثقافته لمصلحة كلّ طرف على حدة، خاصة بعدما اخترع "**محلولات كيميائيّة جديدة قادرة على تصفية مياه البحار أو الأنهار، أيّا كانت درجة تلوّثها[2] بالبترول ومشتقاته**"[3].

[1]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 129.

[2]– استنتاج: يمكن أنّ تكون هذه المحلولات الكيميائيّة علامة مباشرة على اعتبار فوسطو سليم المنقذ الشّرعي للبشرية جمعاء على رأسهم أمريكا وأوروبا وبركسة، وهو بمثابة النّواة البكر الّتي ستحيي العالم وتخلّصه من تلوّث الأشرار والطّماعين والمحتالين والمستبدين والسّارقين والدِّيكتاتوريّين، فالبترول مادّة خام وباهضة الثّمن وحاله من حال البشر الصّالحين والأبرياء الّذين دنّستهم الأطماع والنّهب والاحتيال، حتّى طينتهم أصبحت ملوّثة تحتاج تصفية وإعادة إنتاج. فهذه الأساليب الرّمزيّة الموظّفة بكثرة، هي من تمنح الباحث حقّ التّأويل والتّحليل وإعمال الفكر، ومنه ندرك أنّها خطابات سرديّة ملغّمة الرّموز ووفيرة المقصدية الثّقافيّة.

[3]– جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 136.

لقد خلص الرّوائيّ إلى جعل سليم فوسطو المعامل النّموذجي/ الأساسي في اللّعبة السِّياسيّة المحكومة التّفاصيل، فكلّ نبش في ثقافة الشّخصية هو بمثابة بحث نسقي حول ذاكرتها وماضيها وحاضرها ومستقبلها. لذا فدراسة سيميائية تشكّل الشّخصية وبلورتها داخل الحقل النّقدي المشكِّل لفضاء جيلالي خلّاص السّرديّ، هو ما يجعله متحكِّما في أحيان كثيرة في نموّها وتطوّرها، لأنّنا لمّا نتمعّن في الرّموز المشفّرة الموزّعة في النّصوص الرّوائيّة، نوقن مدى تحكّم خلّاص في تيسيرها وتفاعلها فيما بينها. فشخصية الطيب عامر مثلا ضرورة سيميائيّة يقوم عليها بناء الشّخصية، ولذلك وجب الاستعانة بشخصية سليم فوسطو لبيان مدى نجاح وتوفيق هذه الشّخصية دون الأخرى في صرح ثقافيّ نقديّ مميّز، نقرّ بمصداقيته وشرعيته. فكلّ هذا التّضافر المتّسم بثنائية البداية والنِّهاية في النّص السّردي، تجعل شخصية سليم فوسطو بحاجة إلى باقي الشّخصيات لاستخلاص الرّمز الثّقافيّ للتّكوين السّرديّ، " **فما لا نهاية له لا معنى له** "[1] من ناحية استكمال مقوِّمات الشّخصية الواحدة.

لقد اكتشفوا موقع سليم فوسطو في معسكر الثّوار من خلال شفرة الرّقاقة الالكترونيّة، حيث أنّه أجرى عملية جراحية خفيفة قبل هروبه من إيطاليا، وقام الطّبيب الجرّاح بدسّ الرقاقة بسريّة تامة تحت ترقوته اليمنى[2]. طبيبه وجدّته هما الوحيدين اللّذين يعرفان بهذا السّر، تحوي الرّقاقة نظاما جدّ متطوّر يكشف كلّ تحرّكاته ولعلّ اتّصاله بجدّته فور نزوله بشاطئ بركسة هو الّذي فضح أمره وكشف مكانه فورا. بعدما ألقت حركة الخبزة القبض عليه، جرّدته من ساعته وهاتفه الجوال وحتّى من بوصلته الالكترونية الدّقيقة في كسب المعلومات أدّق من تلك الّتي يحدِّدها نظام التّموقع الجغرافي (G.P.S). فأشبوبي بولنوار لم يصدّق وقوع جوهرة ثمينة كبوصلة فوسطو[3] القادمة من الولايات المتّحدة الأمريكيّة.

---

[1]- Aleksei Semenenko, The texture of culture, OP,Cit, p 86.

[2]- ينظر: جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 119-120.

[3]- يذكر: جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 39-40.

ولمّا نقارب الأحداث نفهم أنّ رواية البوصلة[1] للكاتب الفرنسي الشّهير ماتياص إينار "Mathias Enard" –الفائز في العام 2015 بجائزة غونكور أكبر جوائز الرّواية في فرنسا–، ليست نفسها بوصلة فوسطو، بالرّغم من أنّه كان للعرب والأرقاز بوصلة أيّام كانوا أسياد العالم، أمّا اليوم فقد ضيّعوها وضاعوا معها.

انصاع الرّاوي إلى حتمية الأحداث بتحرير سليم فوسطو من قيود حركة الخبزة، حسب قوله ثائرا على تطوّر الأحداث الّتي فاقته، " **لم يكن تحريري أنا ومولود، خالدة ونسيمة سوى لعبة سياسيّة، بل خدعة أمريكيّة خبزوية تنطوي على إضفاء الشّرعية الدّوليّة على حركة أشبوبي بولنوار وزملائه الخمسة. كانت الولايت المتّحدة الأمريكيّة قد حرّرتني وأصدقائي الثّلاثة دون إراقة أيّة قطرة دمّ. كلّ ما في الأمر أنّ جنرالات أعظم قوّة في العالم عجنوا بأيديهم "خبزة" البراكسة الجوعى** "[2].

يتّضح لنا أنّ تحكّم الولايات المتّحدة الأمريكيّة–قضت القوّات الأمريكيّة على خمسة وثلاثين من محتجزيه الإرهابيّين في جبال زيرا ببركسة–[3] في نظام حركة الخبزة هو الأبرز في هذه الحلقة السِّيميائيّة، فهي اليد الخفية الّتي تُسيِّر مصالح الخبزة حسب ظنّ البراكسة طبعا، وهذا ما دفع بهم إلى تحرير سليم فوسطو وأصدقائه ووضع منوّم قويّ في وجبات العشاء الدّسمة، ليستيقظوا بعدها في الطّرف الآخر من العالم أحرارا ومتفاجئين لهذه الوقائع المتسارعة. وبناء على ذلك، نستوعب مدى التّناسق المطلوب في تفعيل هذه الشّخصية بالذّات دون سواها، فلكلّ شخصية خصوصية لا تعوِّضها أفعال شخصيات أخرى.

---

[1]– يذكر: جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 123.

[2]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 46–47.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص 42.

3.1.2.3 عبد السّلام بلكروش:

يعكس الاسم صاحبه في أحيان كثيرة، خاصة لمّا نقارب بين الاسم وحامله في سياق ثقافيّ مفتوح، ندرك من خلاله مدى التّعالق الكامن بينهما، ولعلّ شخصية عبد السّلام بلكروش تتّسم بهذا الوثاق الفلسفيّ العويص المتشكِّل من أفكار الطّفولة البريئة والتّساؤلات البسيطة في ايحاءاتها، وأفكار الرّجولة والقوّة والبحث عن السّلطة لسدّ ثغرات الضّعف عن طريق اعتيلاء كرسيّ الرّئاسة. كلّ هذه الأنساق الثّقافيّة المفتوحة على العوالم السِّيميائيّة ليوري لوتمان، تجعل من شخصية عبد السّلام مميّزة بالرّغم من بعض الفراغات الذِّهنيّة الّتي تتركها عالقة في عقل المتلقِّي، وهذا كلّه مقصود في ثقافة السّرد لدى جيلالي خلّاص. فما يغرينا للقراءة والدِّراسة والبحث والتّأويل هو النّص أي العيِّنة الأدبيّة الصّالحة للنّقد، والّتي تعزِّز في أنفسنا كقرّاء بالدّرجة الأولى مبدأ الانفتاح والانغلاق على المعادل الموضوعي في العملية السّرديّة، والمتمثِّل في روح عبد السّلام بلكروش ومعتقداته وأفكاره السّلطويّة.

لمّا نقارب شخصية من شخصيات **جيلالي خلّاص** نضطر للعودة إلى النّص الّذي ننقِّب فيه عن مضامين الثّقافة لكلّ شخصية بعينها، وعبد السّلام بلكروش هو جزء لا يتجزّأ من الصِّراع الثّقافيّ الشّمولي القائم حول السّلطة والحكم وثنائية الذّات والآخر. فالنّص في تحديد يوري لوتمان "**يتجاوز ما هو لفظي مادي داخل ثقافة ما-باعتبارها مجموعة من النّصوص-إلى ما هو لا مادي ورمزي** "[1]. ورمزية خلّاص هي ما تعزِّز تحليلنا لشخصية بلكروش وفضح السِّياسة المغشوشة الّتي انتمى إليها منذ الصِّغر بدءا بسياسة " **أفانسيو الرّولا، يالخاوة!** "[2].

[1]- عبد السّلام بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 73.

[2]- جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 09.

عبد السّلام مدعاة للسِّلم والسّلام والبراءة والطّاعة والدِّعة والمودّة، حيث يقول الله تعالى:﴿وَالسَّلامُ عَلَى مَنِ اتَّبَعَ الْهُدَى﴾[1]، أي من اتّبع الله سلم من عذابه وسخطه[2].

يمثِّل الشّطر الأوّل من اسم عبد السّلام القسم الإيجابي للشّخصية، غير أنّ صفة بلكروش تختلف تماما عمّا سبق، حيث نستدرك أنّ عبد السّلام هو الطِّفل الصّغير البالغ من العمر سبع سنوات والّذي تسبقه براءته وعفويته في استجلاء التّفاصيل وطرح الأسئلة، فلمّا أتى مع والده من تلما إلى بركوسة في الحافلة لفت انتباهه عبارة "**أفانسيو الرّولا يا الخاوة** "[3]، بل سياسة خبيثة كان يسمع لغطها من الصِّغر وهو لا يعي عواقبها الوخيمة عليه وعلى باقي الشّعب.

فقد اكتفى عبد السّلام بكتم السّؤال في داخله ليسأل والده في حضرة عمّه لاحقا عن أصل هذه العبارة الغريبة في كلماتها، ليأتيه الرّد من عمّه السِّياسيّ المحنّك: " **يا سيدي، "أفانسيو الرّولا" هي " تقدّموا إلى الوراء !"**[4]. أوحى السّارد إلى أهمية هذه العبارة الّتي اقتادها عبد السّلام في مسيرته السِّياسيّة، وأصبح على إثرها يوما حاكما لبركسة، بلد الخيرات والثّروات الباطنيّة والشّعب النّائم.

يذهب عبد السّلام بلكروش الّذي كبرت بطنه وفاضت كرشه نتيجة نهب أموال الدّولة، وخداع الأبرياء من المواطنين إلى التّنقل من السّلام للحرب العلنية، بين عدّة أطراف دخيلة على سياسيته وحكمه وقراراته وأنظمته الفاسدة. يسعى بلكروش لتعديل الدّستور وكلّه تناقض، فيروح يتمتم: " **دستور؟ هذا دستور؟ مائة ورقة لا تصلح سوى للاستنجاء في المراحيض العامّة، مائة ورقة استنجاء تضع حدا لحكم عبد السّلام بلكروش الرّشيد؟**

---

[1]– سورة طه، الآية 47.

[2]–أسماء مزخرفة، معنى وتفسير اسم عبد السّلام،https://www.sqorebda3.com، صقور الإبداع، نشر في 2 يناير 2019، اطّلع عليه في فيفري 2022، 20:55.

[3]– جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 139.

[4]– المصدر نفسه، ص 142.

كلا... هذا غير معقول، يجب وضع حدّ لهذه المهزلة. عهدة ثالثة وربّي كبير! (...) يجب أنّ يكون الدّستور الجديد أكثر تشدّدا في قمع الحريات الفردية والجماعية، وأكثر صرامة في كبح روح التّمرد التي ما فتئت تتضاعف منذ أنّ تراجعت كميات البترول المستخرجة من الصّحراء إلى أقلّ من مائتي ألف برميل في اليوم، وبعد أنّ قرّر مجلس الوزراء الآخير أنّ يقلص استيراد الموّاد الضّروريّة من الخارج ويحصرها في القمح والشّعير والدّواء والقهوة والسّكر لا غير! "[1].

فكلّ هذه الأحداث المذكورة هي من حقائق دامغة في المجتمع الجزائري، وقد أبان قيمتها السّرديّة الرّوائيّ جيلالي خلّاص بعدما استنتجها من الواقع من خلال بحثه المستمِّر في نفس الفرد الواحد، حيث تفاقمت الأوضاع السِّياسيّة وتراجعت المعاملات الاقتصادية تراجعا ملحوظا أودى بها للهاوية.

لقد تعرّض **جيلالي خلّاص** لقضايا سياسيّةحسّاسة جدّا وجريئة ذات سياقات قابلة للتّأويل، حيث بقي يتحسّس نبض شخصياته انطلاقا من الحاكم الّذي سلّمه موازين قيادة دولة بركسة الكبرى، يقول في وصفه اللّاذع: " **كان المرض الخبيث، البطئ والقاتل ساكنا "الرّأس"، ذلك أنّ الرّئيس عبد السّلام بلكروش نفسه كان طاعنا في السِّن، مريضا وعاجزا عن التّفكير السّديد، الأمر الّذي انعكس على قيادة الجيش، شتّت آراءها وأصبح يهدِّدها بأسوء الهزائم وأشنعها** "[2]. وهذه إشارة مباشرة للوضع الّذي عاشته الجزائر في فترة حكمها السّنوات الأخيرة من عجز في السّلطة والحكم والتّسيير، نظرا لمرض الرّئيس وكبر سنّه غير أنّه بقي على كرسي السّلطة بكلّ طواعية وسبق إصرار، ولذا وقفنا عند عدد من المشاهد السِّيميائيّة الثّقافيّة والمتمثِّلة في:

[1]– جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 143–144.

[2]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 16.

- انشغل فكر عبد السّلام بتعديل الدّستور لهذا كانت شفتاه لا تنيان تتمتمان:" **دستور؟ هذا دستور؟ مائة ورقة لا تصلح سوى للاستنجاء في المراحيض العامة، مائة ورقة استنجاء تضع حدّا لحكم عبد السّلام بلكروش الرّشيد؟ كلا .. هذا غير معقول، يجب وضع حدّ لهذه المهزلة. عهدة ثالثة، وربّي كبير! (...) يجب أنّ يكون الدّستور الجديد أكثر تشدّدا في قمع الحريات الفردية والجماعية، وأكثر صرامة في كبح روح التّمرد الّتي ما فتئت تتضاعف منذ أنّ تراجعت كميات البترول المستخرجة من الصّحراء إلى أقلّ من مائتي برميل في اليوم، وبعد أنّ قرّر مجلس الوزراء الأخير أنّ يقلص استيراد الموّاد الضّروريّة من الخارج ويحصرها في القمح والشّعير والدّواء والقهوة والسّكر لا غير!"**[1].

نفهم من هذا الإعلان المباشر بقمع الحريات الفرديّة وأسلوب العيش وكيفية إقتناء لقمة العيش، ضرورة حتميّة يجاهد **جيلالي خلّاص** لفضحها والوقوف عندها مطوّلا، ومحاولة إيجاد الحلول المناسبة الّتي تحدّ من سلطة الحاكم على شعبه. فشخصية بلكروش قيادية ومثابرة وصارمة وعنيدة، ولعلّ هذا العناد هو أساس الصِّراع القائم بين الحكومة والشّعب وحركة الخبزة وجماعة نور الله، الّتي كانت تدّعي إحياء الإسلام[2]، ذلك أنّ عبد السّلام بلكروش أسّسها في الخفاء لإضعاف قوى المتمرّدين، كما أنّ جيشها نشر الفساد في الأوساط الشّعبيّة بعد حرق سفنها في عرض بحر بركسة، إضافة إلى تفطّن أغلب المواطنين بمن فيهم الغلبة والعزّل إلى خبثها واحتيالها. كانت العشرية السّوداء صعبة على البلد كلّه، وكان همّ بلكروش الكبير أنّ يسكت الشّعب باستيراد القمح[3] وبعض من المكمِّلات الأساسيّة، أملا منه في تجنّب مختلف التّمردات الّتي باتت

[1]– جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 143–144.

[2]– ينظر: جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 96–97.

[3]– ينظر: جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 198.

تهدِّد سلطته وحكمه لكنّ اندلاع الثّورة وبدء الحراك بالمدن الكبرى خرج عن نطاقه وفاجأه، ممّا صعّب مهمّاته وعزّز عصيانه للشّعب والأطراف الجانبيّة.

- يوظِّف السّارد أساليب الإغراء بالنِّسبة لشخصياته خاصة فيما يخص بلكروش، الشّخصية المراوغة والمزاجيّة والمتقلِّبة الّتي لا تثبت على حال، والمطابقة للواقع والعاكسة للوضع الاجتماعي المحض، وهذا ما نستشفه من تصريحاته الإيحائيّة والرّامزة: " **إيه، يا زمان! لقد تراجع عدد البواخر بشكل مرعب وصحب هذا التّراجع الانخفاض المحسوس في عمولاتك يا عبد السّلام! كنت تربح، هذه أربع سنوات خلت، ثلاثة ملايير دولار من الرّشاوي والعمولات، وها أنت اليوم لم تعد تربح سوى خمسمائة مليون!. قطّب جبينه للحظة وخالط سحنته القمحيّة لون رماديّ، بيد أنّ أساريره سرعان ما استضاءت بالسِّتة ملايير دولار الّتي نقرت ذاكرته وهي تبدو له نائمة، مكدّسة في البنوك الأوروبيّة كما أغنام جدّه تتكدّس أو تروكس في اللّيالي الشّتوية الماطرة، كلّ هذا كان بفضل إيحاء عمّه المستورد الكبير الّذي جعله يفهم، بمجرّد صعوده في السّلطة، أنّ عبارة "أفانسيو الرّولا" هي مفهوم سحريّ "للحكم الرّشيد" وأنّ كلّ الذين عمّروا في المناصب العليا ببلده ساروا على نهج قابضي الحافلات البركوسيّة وسائقيها"**[1].

اتّضح أنّ السّلطة والحكم شوّه قلب عبد السّلام بلكروش الطّفل البريء الّذي تساءل يوما عن خبث سياسة الحافلات وأصحابها، إذ به يصبح اليوم سيِّد السِّياسة الخبيثة وممارسها المتفاني. ولم يكفه هذا النّهب والاحتيال والسّرقة حتّى تمكّن من القضاء على عمّه سنده الوحيد، " **لم يتورّع عن إطلاق رصاصتين من عيّار مسدسه " البيريطا" الصّامت في جبينه، (..) كما تعلّم السّياسة من المناقشات الّتي كانت تجري في صالونه، فيه كبر وكبرت تقاريره" السّرية جدّا" المرسلة كلّ يوم إلى ولي نعمته الجنرال**

[1]–جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 148–149.

بلحملاوي حمدان. (..) عمّه الّذي أقلق النّظام بتزايد ثروته وتضاعف تدخلاته فيما لا يعنيه عسكريّا وسياسيّا "[1].

يبيّن السّارد مدى الخبث الّذي اتّصفت به شخصية عبد السّلام بلكروش، وكيف أنّه غدر بعمّه الرّجل الّذي علّمه وشجّعه وأدخله قفص السِّياسة، ليلقى في الأخير نفس حتفه وتُرديه هذه السِّياسة الّتي أفنى عمره في تحفيزها قتيلا بعدما كان فارّا من مكتبه[2]، فكلّ جهوده وطموحاته وتجاربهوأفعاله خانته، وإذا بنهايته تكون على أيدي أشبوبي بولنوار القائد المحنّك في نظر الكثيرين.

اعتمدت شخصية بلكروش نظاما سيميائيّا خاصا استنتجناه من خلال أبحاث لوتمان وأوسبنسكي، الّتي جعلت السميائيات[3] حاضرة دائما وبشكل ضمني في وعي الإنسان وتصرّفاته وتحرّكاته، وإذا بها تحظى بوضع خاص في حياتنا باعتبارها جزء لا يتجزّأ من وجودنا. فهذا الجشع السِّياسي يشرح الثّقافة الّتي ينتمي إليها الرّوائيّ وشخصياته متعدِّدة الأدوار وذات السِّياقات السِّيميائيّة الّتي وظّفها في أعماله الرِّوائيّة واشتغل على تلاحمها فيما بينها بغية سدّ الفراغات النِّسبيّة لكلّ فرد على حدة.

4.1.2.3 أشبوبي بولنوار:

اتّسمت شخصيات **جيلالي خلّاص** مثلما سبق وأشرنا بالتّميّز والفرادة، كما توفّرت على تقنيات فنِّية مضبوطة تجعلها محطّ اهتمام القارئ والنّاقد معا، هذا ما يدفع بأغلب شخصياته إلى التّجدّد في كلّ الثّلاثيّة، إضافة إلى العدد الموظّف ومدى نجاعته في الرّبط بين الأحداث وسيرها وفق تسلسلٍ نسقيٍّ ثقافيٍّ مدروس بعناية.

---

[1]- جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 149-150.

[2]- ينظر: جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 204.

[3]- ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 26.

أشبوبي بولنوار هو من الشّخصيات الثّقافيّة المميّزة في أعمال **جيلالي خلّاص**، ويعود هذا للجوهر الفلسفيّ والنّفسيّ والفكريّ الّذي تعكسه شخصيته ومبادئه وايديولوجيته ومعتقداته، هو الابن الأكبر لعائلة جزائريّة محافظة وكان تلميذا نجيبا في الثّانوية[1]، يتقن لغات بركسة الثّلاث: العربيّة، الأرقازية، الفرنسيّة، لكنّه اضطر إلى ترك مقاعد الدِّراسة نتيجة الفقر والسِّياسة المعطوبة الّتي يمارسها عبد السّلام بلكروش على رعيته.

لقد طُرد والده من إحدى الشّركات بعدما أفلست، ممّا جعل العائلة تفقد مصدر رزقها الوحيد، الأمر الّذي جعل أمّه تزداد حزنا وبؤسا نتيجة الوضع المالي المزري الّذي بلغته العائلة، وعليه ترك أشبوبي الدِّراسة سرّا دون علم والديه، واتّجه لبيع بعض الموّاد الغذائيّة لضمان مبلغ مالي زهيد، وفي اليوم الّذي علم فيه والديه بأمر الثّانوية، كان قد قرّر إبلاغهما بالحقيقة بعدما ملأ حقيبته بأشياء يأمل أنّ تدخل السّرور لقلبيهما، محرمة للأمّ، قبعة شتوية للأب، كتب للإخوة الكبار، لعب وكراريس تلوين للأخوات الصّغيرات، إضافة للقهوة والسّكر والزّبدة النّباتيّة[2].

صوّر السّارد ملامح شخصية أشبوبي بولنوار الثّقافيّة في علاقتها بالفرد والشّعب والسّلطة والحكم والنّفوذ، وهذه المعايير السِّيميائيّة هي الّتي تمكّننا من فهم خوفه ورغبته الجامحة في اعتلاء كرسيّ الرِّئاسة، فتركه للدِّراسة في سنّ مبكِّرة واقتحام مجال التِّجارة والاقتداء بأصدقائه المقيمين في المدينة الكبرى هو أكبر حافز له لتوسيع عمله، " **فعشر سنوات كانت كفيلة لينتقل من شاب فقير كانت اللّقمة تفرّ من فيه إلى تاجر ناجح تخمت بطون حقائبه بتزاحم رزم الأوراق النّقديّة** "[3].

---

[1]– ينظر: جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 215.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 220.

[3]– المصدر نفسه، ص 223–224.

اقتحم أشبوبي باب التِّجارة من كلّ الجهات، وأنشأ لنفسه ثروة ضمن بها مستقبله ومستقبل عائلته البسيطة، لكنّ هذا لم يكن كافيا ووجب عليه الاشتغال على نفسه أكثر من خلال تطوير مهاراته وقدراته في البيع وتجارة الأعمال، كان قارئا شغوفا لكتب السِّياسة والتّاريخ ومطّلعا مداوما على الأخبار في الشبكة العنكبوتيّة. فالفقر والحرمان مكّنه من التّفنن في صقل مواهبه التّجاريّة والثّقافيّة، وهذا أكبر حافز دفع به لدخول عالم السِّياسة على مصراعيه.

لقد انضمّ أشبوبي بولنوار إلى ثورة حركة الخبزة بعدما أحرق جلاوزة عبد السّلام بلكروش محلّاته بسلعها جميعا[1]، وهدموا تعبه لمدّة سنين طوال، لكنّ هذا التّحوّل الجذري في حياته، ضَمن له قيادة فوج صغير في الثّورة، غير أنّه أبلى بلاء حسنا في القيادة والشّجاعة إلى أعلى المراتب بفضل حنكته ونظرته الواسعة للمواضيع والقضايا الحاسمة الّتي آمن بها من خلال مرافقته لعمِّي علي السّكارجي. فأشبوبي رجل متعلّم وشغوف بالقراءة وتعلّم العديد من التّجارب، فثقافته سمحت له بتطوير مواهبه وتنميتها، حيث كان يفرّ وهو صغير إلى السِّينما[2] بغية مشاهدة أفلام الحروب والثّورات الكبرى الّتي أهّلته اليوم لخوض الثّورة ضدّ حكم عبد السّلام بلكروش.

كان عمِّي علي السّكارجي أحد المحفِّزين الأقوياء لأشبوبي بولنوار، سلّمه كتاب الأمير الشّهير ليعلِّمه مبادئ السِّياسة ويفقهه عبارة "الغاية تبرِّر الوسيلة" لماكيافيلي،" **لطالما حلم بالجلوس على عرش عبد السّلام بلكروش. لقد أمدّه الكولونيل أحمد بومنديل بأسرار الجيش الحكوميّ المتطاحن جنرالاته على "السّلطة"، فأصبح خبيرا في**

[1]– يذكر: جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 258.

[2]– يذكر: جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 86–87.

التّكتيك الحربي، ثمّ عمِّي علي السّكارجي ما فتئ ينصحه بضرورة تقوية سلطة مخابرات حركة الخبزة وشدّ رسنها بإحكام "[1].

يهدف السّارد إلى الموازنة بين شخصياته من ناحية بناء الأحداث وتوزيعها، لكنّه يقف مندهشا أمام حنكة وتلاعب أشبوبي بولنوار بأقدار السِّياسيِّين أمثاله، ومن هنا ندرك مدى الجشع الّذي غمر هذه الشّخصية دون سواها، وقادها إلى اقتحام غمار المغامرات بقوّة عظيمة أهّلته لكسر حواجز الخوف والقهر والفقر والضّياع، إلى سياسات متاهية أكثر. فكلّ هذه الدِّراسات لمستقبل بركسة ومحاولة تغيير وجهة المسؤولين الأوائل، منح الأحداث السّرديّة منحى سيميائيّا ورمزيّا في بعثرة المقاطع الوصفيّة. ومن التّعابير الموظّفة من قبل أشبوبي بولنوار لدحض وإلغاء الأوامر السِّياسيّة والعسكريّة السّابقة، لدينا ما يلي:

- قرار تعيين أشبوبي بولنوار قائد[2] أركان جيش حركة الخبزة في نهاية سنة 2073، من خلال استغلال النِّزاعات القائمة بين الأعضاء لصالحه والنّيل بهذه المرتبة السّامية.
- **" التّمرّد، الشّجاعة، البسالة، الدّهاء، كلمات ليست فارغة ولم تملأ رأسه لتبقى فيه راكدة نائمة. هي فعل، عمل وحركة، وأشبوبي ما فتئ يتحرّك، يستعمل عقله، ويستخدم حواسه، كلّ شيء فيه يقظ ومضاء، بل مشتعل لحدّ الجنون"[3].**
- تمكّن أشبوبي من إعلان الهجوم على مقرّات عبد السّلام بلكروش بفضل مساندة طائرات التّحالف الدّولي الخفيّة، مع الإبقاء على القصر الرِّئاسي.
- إصداره قرار قتل عبد السّلام بلكروش في مكتبه واغتيال عمي علي السّكارجي في السِّجن بعد الافتراء عليه بالقتل المدبّر لِقادة حركة الخبزة الخمسة–تفجير

[1]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 56.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 51.

[3]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 89–90.

الطائرة وهم على متنها–[1]، فكلّ هذه الجرائم الشّنيعة والمدبّرة كانت من فعله وتدبيره لوحده، لأنّ الطّمع وسياسة الجشع واعتلاء السّلطة سيطر عليه وأظلم عينيه، فقاده لخيانة أقرب الأشخاص إليه منذ بدء مسيرته، ممّا يوضِّح أنّ التِّلميذ خان أستاذه في الأخير وأدار له ظهره، بعد كلّ الجهذ المبذول في حقِّه.

2.2.3 الشّخصيات الثّانوية:

1.2.2.3 مولود:

وظّف الرّوائيّ مولود كشخصية ثانوية ديناميّة ومساعدة للشّخصية البطلة فوسطو سليم، وهو الحافز الأكبر الّذي دفع به للصّبر والتّأمل، وقد تعرّف من خلاله على عدد كبير من الخواص والعموم، باعتباره رجل بركسي الأصل، عكس فوسطو ينشطر بين اثنين بركسي وايطالي. نلتمس آثار شخصية مولود وملامحها السِّيميائيّة من المواقف الجامعةبينهما في أحلك الظّروف، خاصة لمّا وقعا في المتاعب وأصبحا أسيرين لدى جامعة نور الإرهابيّة وحركة الخبزة، بالرّغم من أنّه لا مجال للمقارنة بين الطّرفين. فقد أولتهما هذه الأخيرة كلّ الرِّعاية والاهتمام، ولمّا ندقِّق في التّفاصيل السّرديّة المبثوثة في النّصوص المشفّرة، نجدها ترتبط ارتباطا وثيقا بفوسطو سليم وفضل والده الطيب عامر على حركة الخبزة والإنجازات الّتي أحدثها لمّا كان من مؤسِّسيها ومناصريها، عندما كانت محافظة على مبدئها الأساسيّ، وهو الحفاظ على حقوق الفرد البركسي مهما تعسّرت المواقف وتفاقمت الأوضاع السِّياسيّة والعسكريّة والاجتماعيّة.

منح السّارد مسحة الجمال الأوروبي[2] لشخصية مولود صاحب العينين الزّرقاوين[3]، وميّزه بسرعة الذّكاء والفطنة والحذر المسبّق من العدوّ، وهذا الإقدام والجرأة في شخصه،

---

[1]– ينظر: جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 209.

[2]– ينظر: جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 42.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص 27.

جعله الصّديق المقرّب والوحيد لفوسطو سليم، ذلك أنّه رافقه في أحلك المواقف وبقي يسانده حتّى تمكّنا معا من التّخلص من أسر حركة الخبزة، والسّفر إلى إيطاليا، في قوله مبتسما: " **نحن أحرار، أحرار يا فوسطو، ألا تسمع مذيعة التّلفزيون؟** "[1]. وهكذا تحرّرا من وطأة الاستبداد والأسر وتوابعه ليسعدوا كلّهم معا، حيث كان شرط فوسطو من الأوّل متمثِّلا في مرافقة كلّ من مولود وحبيبته خالدة ونسيمة، تعاهدوا على البقاء أربعتهم يدا واحدة، ووعدهم ألّا يتخلّى عنهم مهما حدث، وبالفعل تشبّث بهم وتحقّقت وعوده.

فمولود رفيق الدّرب الوعر وصاحب النّظرة الثّاقبة لأبسط القضايا السِّياسيّة، حيث ينظر لكلّ شيء نظرة المتفحِّص والمحلِّل، ولمّا اشترى ثلاثة حمير بعشرة آلاف يورو كاملة، كان محقّا في تصويبه، على حدّ تعبيره الحاسم: " **أنت لا تعرف قيمة الحمير في هذه الأيّام!لا تغضب، فالحمار هو السّيد اليوم، من ملك حمارا صبورا قد يملك عمّا قريب ناصية هذه الأرض برمّتها!** "[2]. ممّا يفسِّر زمن الحمير الّذين أصبحوا أسيادا يحكموننا ويفرضون علينا ترهاتهم وسخريتهم ولا مبالاتهم، وعلينا نحن الشّعب اتِّباع ضياعهم ولغطهم وضوضاءهم فقط لأنّ سعرهم مرتفع هذه الأيّام.

نجزم أنّ لهذه التّوظيفات المقصودة دلالة رمزيّة بارزة وطاغية، يذهب جيلالي خلّاص للعمل عليها بغية بلوغ المقصدية السِّيميائيّة لكلّ حدث في علاقتها السِّرية بالشّخصية الواحدة. فنجاح الشّخصية وتوفيقها داخل المتن السّردي دليل على قوّة النّسقالثّقافيّ للفعل التّأويليّ. ومولود هو بمثابة غصن رفيع في الحلقة السِّيميائيّة الثّقافيّة ليوري لوتمان ورولان بارت[3]، الّتي نتبيّن تفاصيلها في المتون السّرديّة لخلّاص.

---

[1]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 42.

[2]– جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 26.

[3]– يذكر، عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 71.

2.2.2.3 نسيمة:

جسّد السّارد شخصية نسيمة في قالب سرديّ مفتوح الأفق السِّيميائيّ، إذ تتجاوز الظّاهرة الثّقافيّة في أكثر من متن روائيّ، ولمّا نتقصّى توارد الأحداث وتواشجها فيما بينها، نجدها تمتدّ من روايات سابقة محافظة على نفس الوتيرة السّرديّة، وهذا كلّه مقصود من الرّوائيّ نفسه، حيث يتّخذ بأساليب وتقنيات أكابر الرّواية ويوظّف شخصيات وأحداثا سبق له توظيفها من قبل، ليعيد إحياءها في أعمال روائيّة جديدة. الأمر الّذي نقف عنده مطوّلا في الثّلاثية الّتي بين أيدينا. نسيمة موجودة منذ البدء غير أنّ علاقتها بفوسطو سليم جديدة من حيث المبدأ السّرديّ والشّرعيّة الثّقافيّة.

خصّ السّارد شخصية نسيمة بميزة الثّقافة وحبّ القراءة والتّعلم، خاصة بعد وفاة والدها بقيت القتاة وحيدة رفقة والدتها الشّاحبة والحزينة، وعليه وجدت في الدِّراسة ملاذها، لذا واظبت على دروسها وتحصّلت على البكالوريا بدرجة ممتاز[1] والتحقت بالجامعة، ممّا أعاد للأمّ محياها ورسم الابتسامة مجدّدا على محياها المنطفئ.لكنّ هذه الفرحة لم تدم مطوّلا حتّى وقعت المأساة، الّتي ما فتئت نسيمة تحاول نسيانها لتباغتها في كلّ مرّة بنفس الوقع والبذخ، إلّا أنّ وجود فوسطو سليم رفقتها خفّف عنها وطأة هذه الآلام الموجعة.

رسم السّارد الصّورة الشّنيعة والحقيرة لجماعة نور الله الإرهابيّة، الّتي اقتحمت ذات ليلة منزل نسيمة وقتلت والدتها بأبشع طريقة دون الرّأفة بتوسّلاتها لترك ابنتها وشأنها، وقد خلّفت هذه الحادثة في نفس الفتاة صدمة كبيرة، وخاصة خطفها وتسليمها للأمير الّذي حطّم مسقبلها وطموحاتها في عيش حياة جديدة ونيّرة. ولهذا أخذ الرّوائيّ منحى سرديّا مخالفا هذه المرّة، في قوله: " **الألم هو فقدان الأمّ الّتي اغتالتها أيادي مجرمي جماعة نور الله، والأمل هو فوسطو الحبيب الكريم الرّؤوف. لطالما حكت له نسيمة**

[1]– يذكر: جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 134–135.

باكية هذا الفصل أو ذاك من مأساتها فبكى رفقتها كما القمري يبكي رفقة حمامته "[1]، ممّا يوضِّح الإيجابيّة المقترحة من الرّوائيّ في مرافقة نسيمة لفوسطو إلى إيطاليا والتّشبث به كحلّ أمثل وأخير.

3.2.2.3 سعيدة بنت الشوبان:

مثّلت سعيدة بنت الشوبان شخصية المرأة العاشقة والمساندة لأشبوبي بولنوار، والّتي كلّفها مهمّة التّجسس والحصول على الأخبار السِّياسيّة من خليلات السِّياسيّين ورجالات الدّولة، وقد كانت يده اليمنى والفاصلة في كلّ القضايا والمواضيع الحسّاسة، هي الحبيبة والعشيقة والذّكية[2] والمطيعة والمثقّفة والمُراعية والمتفهِّمة، وهي طمع العديد من الرِّجال– أمثال عمّي علي السّكارجي الطّامع في جمالها وذكائها–الّذين يحسدون أشبوبي على هذه الجوهرة الخاصّة في نظرهم.

لقد منح السّارد منصبا هامّا لسعيدة بنت الشوبان من خلال تصريح أشبوبي بولنوار الحافل بالوعود والتّأملات، فالكلّ خائن إلّا سعيدة مستحيل أنّ تدير ظهرها في حضرته، حيث يقول متفاخرا: " **بارك الله لنا في نساء البيان وعلى رأسهنّ الدّكتورة سعيدة بنت الشّوبان، فقد قبلت فرحة أنّ تكون ناطقة باسم مجلسنا الموقر**"[3]. وهكذا تمّت ترقيتها من مجرّد حبيبة إلى مستشارة وناطقة باسم المجلس، ممّا يعني أنّ هذه التّغيّرات السِّياسيّة والعسكريّة كانت في صالح العديد من الأعضاء والمنتمين لحركة الخبزة.

5.2.2.3 عمِّي علي السّكارجي:

شكّل عمِّي علي السّكارجي حلقة الوصل بين الشّخصيات الثّلاثة (الطيب عامر وفوسطو سليم وأشبوبي بولنوار) أي أنّه كان الوسيط بينهم والنّاصح لهم ومشجِّعهم

[1]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 138.

[2]– يذكر: جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 234.

[3]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 221.

وعكازهم الّذي لا ينكسر أو يعوج. كان مع الطيب عامر منذ بداية تأسيس حركة الخبزة، لذا اعتبر ابنه فوسطو سليم أهمّ ورقة[1] وأخطرها في يد ثوّار حركة الخبزة، خاصة لمّا أعلنت إذاعة فرنسا الدّولية R.F.I فوزه بأكبر جائزة للكيمياء لعام 2072.

كان عمِّي علي من روّاد نادي المكتوب، المكان الّذي كانوا يلتقون فيه للغناء والسّكر والتّسلية وعقد الاجتماعات، حيث مثّل عمّي علي الوسيط بين أشبوبي وقادة حركة الخبزة الخمسة، وكانوا ينصتون لكلامه ونقاشاته وآرائه ولا يحيدون عنها باعتباره ذلك السِّياسيّ المحنّك الّذي يصعب على الشّعب الإقرار بذكائه وتجاربه بما أنّه سكّير ومزاجيّ، وكلّ هذه الصِّفات وضعها السّارد للتّمويه وتغطية صورته أمام الغير، فلا أحد يعرف ما يمكن أنّ يفعله السّكارجي لمّا يشدّ العزم. وقد رأى في أشبوبي بولنوار الرّجل الّذي يستطيع تغيير النِّظام ودخول عالم السِّياسة بصدر رحب، ما دفعه لتدريبه وتعليمه كيفية المراوغة والنِّقاش والصّبر والتّحاور، خاصة أمام القادة الخمسة لمّا يقحمهم بآرائه وحلوله التّعجيزيّة، الأمر الّذي يدفع للتّرحيب بفكرته تلك أو حلّه للقضايا بتفلسف واضح.

أصبح عمِّي علي السّكارجي "**بوصلة القادة الضّائعين في بحر طموحاتهم المتلاطم الأمواج: اقتراب ملذّات السلطة الّتي لا تقاوم! كذا كانت الحال، فأخذ المستشار الأوّل أو عميد الثّوار يُقدم في كلّ مرّة جزيئا من ورقة لعبته الرّابحة عسى أنّ يفوز في آخر المطاف بكلّ ما تجود به طاولة القيادة الّتي يتصارع عليها المتآمرون كما أسرّ لأشبوبي بولنوار**".[2] ومن خلال هذا التّماهي المقصود، تمكّن من تقريب أشبوبي بولنوار للقادة الخمسة حتّى أصبح يدهم اليمنى، لتحصل المفاجأة لاحقا، وفي هذه المرحلة بالذّات يقصد الرّوائيّ تفجير علبة السّرد[3] وخرق المعتاد أي كسر نمطية السّرد المعهودة، حيث ينقلب أشبوبي بولنوار على أستاذه ومدرِّبه عمِّي علي، ليلقي عليه تهمة تفجير

[1]– ينظر: جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 174–175.

[2]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 55.

[3]– ملاحظة: يمكن العودة لكتاب علبة السّرد: النّظرية السّرديّة من التّقليد إلى التّأسيس: عبد الرّحيم جيران.

الطّائرة بالقادة الخمسة للزّج به في السِّجن ظلما، ويسلبه حقّ الدِّفاع عن نفسه، ليلقى نفس حتف عبد السّلام بلكروش.

عرّف السّارد شخصية عمّي علي أنّه المثقّف المتعمّق بأفكاره والنّبيه المتفحّص، فكلّما اختلفوا في قضية سياسية صعبة عادوا له لاتّخاذ القرار الحاسم. تحصّل على شهادة الماستر في الفلسفة[1] من جامعة بركوسة الأولى، وكان من المهتمّين والمولعين بفكر وكتابات عبد الرّحمان ابن خلدون–بعدما شرع التّدريس بثانوية تحمل اسم ابن خلدون– حيث قرأ مقدّمته ستّ مرّات وحفظ منها الكثير، وخصّص عاما كاملا من عمره لقراءة كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السّلطان الأكبر. ولم يكفه هذا التّفتح على القراءة وحبّ التّثقف، حتّى قضى سبع سنوات طوال في التّنقل من مكتبة لأخرى بحثا عن سيرة ابن خلدون، فسافر إلى لبنان ذات صيف للبحث عن الكتاب المفقود، في الزّمن الّذي كان فيه العرب والأرقاز يمرّون بعصر انحطاط غير مسبوق منذ بداية القرن العشرين، لأنّهم تخلّوا عن طبع أمّهات الكتب واكتفوا بالكتب الالكترونيّة–انقطعت الانترنت في زمن بلكروش واقتصر على توفير لقمة الخبز "اللّي ترفد الرّكبة"[2]–. إضافة إلى كتاب الأمير لماكيافيلي الّذي عثر عليه في فرنسا بصعوبة بعدما نسخه من قبل وجلّده وداوم على قراءته بفرح شديد.

ندرك أنّ شخصية عمّي علي السّكارجي محبّة للقراءة والعلم والبحث والفلسفة والرّياضة–ليبقى حيويا محافظا على لياقته ورشاقته وخفّته–، وهذه الحقيقة تجعل منه رجلا صاحب مبدأ ونظرة ثاقبة للأمور المستعصية، ممّا جعله مستهدفا من قبل قادة حركة الخبزة وتلميذه أشبوبي الّذي رأى فيه الخلاص من هذا الضّياع الفكري والرّوحي.

[1]– ينظر: جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 58–59.

[2]– ينظر: جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 66.

يقول متألِّما: " **اعتقدت أنّني عثرت على القائد الّذي سأعيش في ظلّه، غير أنّ "الرّياح تجري بما لا تشتهي السّفن"، وها أنذا سفينة خشبيّة عتيقة تمزق شراعها الأخير وسط أمواج جيوش أشبوبي المهوّلة. يا له من خطأ فادح لا يغتفر. الشّيء الوحيد الّذي لم أحسب له حسابا في ثورة بركسة هو انقلاب تلميذي أشبوبي عليّ!.. ستموت ههنا، وحدك كالكلب، في هذا السِّجن الرّطب، لن أمنحك الشّهادة أو البطولة الّتي تتمنّاها!، هكذا قال متعجرفا. فأين أشبوبي السّابق من أشبوبي الحالي؟ سجين أنا** "[1]. وبالفعل بقي وحيدا ومات مقتولا ومنبوذا ومحروما من أبسط حقوقه الشّرعية أي الدِّفاع عن نفسه أمام الرّأي العام.

استنتاج:

تتوفّر خطابات **جيلالي خلّاص** الرِّوائيّة على عدد هائل من الشّخصيات الرّئيسيّة والثّانوية والمساندة والمرجعية والعابرة، ولهذا السّبب لم نتمكّن من الوقوف عندها كلّها، واقتصرنا على أهمّها، خاصة في الثّلاثيّة قرّرنا دراسة شخصيات بعينها دون الأخرى للعدد الوفير الموظّف في صلبها، ولعلّ هذا عائد للثّورة والانقلابات العسكرية والمظاهرات والملابسات السِّياسيّة، الّتي اقتضت من الرِّوائي توظيف عدد معيّن من الشّخصيات، كلّ اسم له دوره ووظيفته ومسعاه السّرديّ. فسيميائيّة الشّخصية الواحدة تحتاج الكثير من الإقبال والتّركيز والنّباهة للدّلالات والأبعاد الثّقافيّة العميقة الّتي تحويها، حيث يستعين السّارد بمقوِّمات المجتمع البركسي (الجزائريّ) وأنساقه الثّقافيّة.

يذهب الرِّوائيّ إلى عرض ثقافته ومدى تعلّقه بالتّراث والعادات والتّقاليد، إذ يوظّف معطيات ثقافيّة متجذِّرة المعاني والدّلالات، والمتمثِّلة في:

[1]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 184.

1-**الأكلات التّقليديّة:** الكسكسي (مسقي بالمرق الأحمر المدعوم باليقطين والبطاطا البيضاء والبصل الأخضر والجزر الطّري)[1]، البغرير، الشّخشوخة، العصيدة بالعسل، التشيشة، الفطير اليابس[2].

2-**العادات الشّعبيّة:** الزّردة، الوعدة، الاحتفاء بالولي الصّالح وزيارته، وضع الكتبة[3] في الماء وشربه قصد التّبرك والشِّفاء...

3- **حبّ التّعلم وشغف القراءة:** مطالعة روايات أجنبية مثل رواية البوصلة لماتياس، وشعر بودلير، وكتاب الأمير لماكيافيلي، وكتاب مقدمة ابن خلدون وكتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر[4]، استشهاد بإنجازات هرقل[5]، فنّ ميشالو أنجيلو وليوناردو دافنتشي[6].

4- **الملابس والأفرشة التّقليديّة:** الحايك، البرنوس[7]، القبعة المنسوجة من الصّوف والخشب، القشّابيّة، الحنبل[8]، الزّرابي، الفوطة الحمراء[9] للأرقازيات (القبائليات).

5- **التّداوي بالأعشاب:** وضع "تيمرساط"[10] للفعص...

لقد شكّلت كلّ هذه الآثار الثّقافيّة للشّخصية الرِّوائيّة سيرورات سيميائيّة، وبيّنت مدى العمق الفلسفي والرّوحي الّذي تؤدّيه كلّ شخصية على حدة، الأمر الّذي يدفعنا للإقرار بقدرة الرِّوائيّ على غرس ثقافته في متونه السّرديّة بشكل رمزيّ وموضوعيّ بارز.

---

[1]- يذكر: جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 65.

[2]- يذكر: جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 33.

[3]- يذكر: جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 202.

[4]- يذكر: جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 58.

[5]- يذكر: جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 188.

[6]- يذكر: جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 34.

[7]- يذكر: جيلالي خلّأص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 38.

[8]- يذكر: جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 46.

[9]- يذكر: جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 33.

[10]- يذكر: جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 86.

الفصل الرّابع:

سيميائيّة الزّمن والمكان وأبعادها الثّقافيّة في خطاب جيلالي خلّاص

تمهيد:

يعرف الخطاب الرِّوائيّ الجزائريّ بمميّزات نوعيّة من ناحية تجدّد المواضيع والمضامين وثرائها، حيث أنّ مكوّناته متكاملة فيما بينها، فنجاحها وتوفيقها في تنمية النّصوص، ضمان لاستمراريّة الكتابة، فكلّ عمل أدبيّ هو بمثابة عرض لبواعث السّرد الثّقافيّ. وعليه رأينا بضرورة تخصيص هذا الفصل لدراسة سيميائيّة الزّمن والمكان وأبعادها الدّلاليّة في خطابات **جيلالي خلّاص** الرِّوائيّة، نظرًا للأهميّة الّتي يؤديها كلّ من الزّمن والمكان في عملية الإنتاج الرِّوائيّ.

1. الزّمن: «Le Temps»

يرتبط الأدب ارتباطًا وثيقًا بالزّمن لما له من حركية واستمرارية في الذّوات والأشياء والطّبيعة والمواقف، فيذهب البعض إلى القول بزمنية الرِّواية الّتي طغى الزّمن عليها وأصبحت تتّصف به وتُنسب له، فالأدب في عمقه تعبير عن وعي الأديب بالعالم والتّاريخ عبر الزّمن.

يعدّ الزّمن عنصرا مهمًّا وفاعلًا في بناء الحدث الرِّوائي، وقد كان عنصرًا إطاريًا مهمًّا في القديم. أمّا في الرِّواية الجديدة اختلف الأمر، لأنّ تفاصيل الزّمن انمحت فيها ولم يعد تأطيرها مُهِمًّا بجعله عنصرًا فاعلاً، يحمل دلالات حكائيّة ورموزًا تفتح آفاق التّأويل والتّخمين، وتشكّل صورة ذات أبعاد رمزيّة إيحائيّة وجماليّة فنيّة، فيأتي الزّمن متشظيًّا متداخلًا باعتماده المفارقات الزّمنيّة، فلا نعثر على وظائف مفصّلة ودقيقة تحكُمه أو بناء يمثّله.

1.1 مفهومه:

1.1.1 لغة:

وردت لفظة الزّمن في معجم لسان العرب كالآتي: " **الزّمن والزّمان: اسم لقليل الوقت وكثيره. وفي المحكم الزّمن والزّمان العصر والجمع أزمن وأزمان وأزمنة، وزمن زامن: شديد، وأزمن الشّيء: طال عليه الزّمان، والاسم من ذلك الزّمن والزمنة عند ابن الأعرابي–وأزمن بالمكان أقام به زمانًا وعامله مزامنة وزمانًا من الزّمن** "[1]. نجد هذا التّعريف مرتبط بالإقامة والمكوث.

2.1.1 اصطلاحا:

أصبح متعارف في السّاحة النّقديّة تضارب المصطلحات وصعوبة ضبطها، وهذا هو الحال مع مصطلح الزّمن الّذي عرف مراحل عدّة ساعدت في بلورة مفهومه وضبطه، فقد أخذ بُعدًا معيّنًا في التّصور الفلسفيّ لدى **أفلاطون** معتبرًا إيّاه كلّ " **مرحلة تمضي بحدث سابق إلى حدث لاحق**"[2].

كما يعرّفه **أندري لالاند**[3] باعتباره " **متصوّر على أنّه ضرب من الخيط المتحرّك الّذي يجرّ الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدًا في مواجهة الحاضر** "[4]. ونلاحظ أنّ كلا التّعريفين يحتكم الزّمن فيهما إلى الحدث، إذ يرتبط به ويتشابك معه.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، باب الزاي، فصل الياء، مادة زمن، مج 6، ص 86.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، مرجع سابق، ص 172.

[3]–أندري لالاند (André Lalande): (1867–1963)، فيلسوف فرنسي وعمل أستاذ بجامعة السّوربون، وكذلك بالجامعة المصرية، من مؤلفاته: المعجم التِّقني والنّقدي والتّجريب، وكتاب العقل والمعايير.

[4]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السّرد)، مرجع سابق، ص 172.

2.1 الزّمن في الرّواية:

شغل مصطلح الزّمن العديد من الفلاسفة والعلماء والأدباء، حيث حاولوا ضبط مفاهيمه وأطره، وهذا ما أكّد عليه **سعيد يقطين** قائلا: " **إنّ مقولة الزّمن متعدِّدة المجالات، ويعطيها كلّ مجال دلالةً خاصّة، ويتناولها بأدواته الّتي يصوغها في حقله الفكريّ والنّظريّ** "[1]، وهنا نميّز توجّهات كلّ ناقد على حدة حسب تخصّصه وتأثير المجال الّذي ينتمي إليه.

كما يجدر بنا الحديث عن جهود **الشّكلانيّين الرّوس**، وأنّهم الأوائل ممّن درسوا الزّمن ضمن نظرية الأدب وأعطوه مكانة خاصة لمّا جعلوا نقطة ارتكازهم ليست طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنّما العلاقات الّتي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزائها، وقد حدّدوا قيامها في الخطاب الأدبي بطريقتين: إمّا إخضاع السّرد لمبدأ السّببية ومنه تتوالى الوقائع منطقيًّا تحت مسمّى المتن، وإمّا التّخلي عن الاعتبارات الزّمنيّة للأحداث ما يجعل تتابعها دون أيّ منطق داخلي، وهذا ما أسموه المبنى[2].

فالزّمن وسيلة الرّوائيّ للتّلاعب بباقي المكوّنات السّرديّة **فهو** " **حقيقة مجرّدة سائلة لا تظهر إلّا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى** "[3]. كما أنّه وطيد الصِّلة بالسّرد الّذي يلتحم به في أبسط تمفصلاته، لأهمّيته وضرورته في البناء الرّوائيّ، ف" **من المتعذِّر أنّ نعثر على سرد خالٍ من الزّمن، وإذا جاز لنا افتراضًا أنّ نفكّر في زمن خالٍ من السّرد، فلا يمكن أنّ نلقي الزّمن من السّرد، فالزّمن هو الّذي يوجد في السّرد، وليس السّرد هو الّذي يوجد في الزّمن** "[4]، لأنّ الخطاب السّردي يقوم على عناصر معيّنة تساهم في تكامله ومنها عنصر الزّمن الذي يمثِّل له الإنطلاقة السّديدة، ف

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزّمن–السّرد–التّبئير)، مرجع سابق، ص 7.

[2]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي (الفضاء–الزّمن–الشّخصية)، مرجع سابق، ص 107.

[3]– سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، د. ط، مصر، 2004، ص 34.

[4]– حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي(الفضاء–الزّمن–الشّخصية)، مرجع سابق، ص 117.

"**الأحداث في كلّ نصٍ تسير في زمن، الشّخصيات تسير في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يُكتب ويُّقرأ في زمن ولا نصّ دون زمن** "[1].

اهتمّ الرِّوائيون الكلاسيكيّون " **اهتماما خاصًّا بالزّمن التّاريخي الّذي يمثِّل المقابل الخارجي الّذي يسقطون عليه عالمهم الخارجي** "[2]. وهذا ما جعل للرِّواية التّاريخيّة قيِّمة وساعد في نضوجها، من خلال إضفاء الرِّوائي طابعًا تخييليًّا على وقائع متخيّلة طواها الزّمن، وتعيد إحيائها الرِّواية. فمهمّة الرِّوائي تعمد إلى حصر أشكال الزّمن وتمظهراته كلّها في الزّمن التّاريخي الّذي تكون فيه " **الأحداث مرتّبة بحسب الزّمان وهو أبسط أشكال النّثر الحكائيّ**"[3]. وهذا النّوع من الكتابة أدخل الرِّواية في رتابة مطلقة، لأنّ الرّوائيّ أصبح محكوما بسلسلة أحداث متتالية يتّبعها فحسب، وهذا الارتباط الوثيق بالتّاريخ في قول طه **وادي** " **حين يصبح مادة للرِّواية يصير بعثا كاملًا للماضي يوثِّق علاقتنا به، ويربط الماضي بالحاضر في رؤية فنيّة شاملة فيها من الفنّ روعة الخيال ومن التّاريخ صدق الحقيقة** "[4]، وهنا تتجلّى غاية الرِّوائي وتتّضح أكثر من خلال كتابة رواية تاريخيّة، تتّسم بالخيال الفنيّ في مقاربة الماضي بالحاضر في صورة إبداعيّة.

ولمّا نتعرّف على مفهوم المتن الحكائيّ " **فإنّنا نسمِّي متنًا حكائيًّا مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها، الّتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. إنّ المتن الحكائيَّ يمكن أن يُعرض بطريقة عملية حسب النِّظام الطّبيعي، بمعنى: النِّظام الوقتي والسّببي للأحداث، وباستقلال عن الطّريقة الّتي نُظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل** "[5].

---

[1]– أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزّمنفي الرّواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2004، ص 50.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 64.

[3]– عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى النص الأدبي، دار الفكر، ط 4، الأردن، 2008، ص131.

[4]– طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص 169.

[5]– مجموعة من المؤلّفين، نصوص الشّكلانيّون الرّوس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت،1982، ص 180.

وفي هذا السِّياق يؤكّد **باختين**[1] على مكانة الزّمن والدّور الّذي يؤدّيه في عملية النّسج الرّوائيّ، بقوله " **إنّ الميزة الجوهرية للعمل الرّوائيّ هي التّعايش والتّفاعل في الزّمن وضمنه، بل إنّه يعتقد بأنّ المهمّ هو رؤية وتفكير العالم من خلال تنوّع المضامين وتزامنها والنّظر إلى علاقاتها من زاوية زمنيّة واحدة** "[2].

3.1 أهميّة الزّمن الرّوائي:

يعدّ الزّمن المحرّك الفعليّ والمحور الأساسيّ للرّواية الّذي توطِّد به مكوّناتها، فالزّمن في نظر النّقاد شخصية رئيسيّة في الرّواية المعاصرة والجديدة، ممّا جعلها تتّخذ منحى آخر وأصبح إمكانية تواجد رواية زمن ممكنة بامتياز، وقد أشار **هنري جيمس**[3] " **إلى صعوبة تناول الزّمن وأهميته في البناء الرّوائي، ويرى أنّ الجانب الّذي يستدعي أكبر قدر من عناية الرّوائي هو كيفية تجسيد الإحساس بالدّيمومة وبالزّوال وبتراكم الزّمن**"[4]، ممّا يجد الباحث المحلّل صعوبة في تفكيك ألغام الرّواية المتضافرة مع الزّمن المتشابك والمتّصل بتوالي الأحداث، وتشكيلها عنصرا التّشويق والإيقاع. وتكمن أهميته في رصد العمل الرّوائي ككلّ، فلا نستطيع البحث عنه بصفة جزئيّة، لأنّه يعتمر الرّواية من أوّلها لآخرها، فالزّمن كما يقول عبد المالك مرتاض " **لُحمة الحدث، وملح السّرد، وصنو الحيّز، وقوام الشّخصية** "[5].

---

[1]–ميخائيل باختين (Mikhail Barkhtine): (1895–1975)، فيلسوف ولغوي ومنظر وأدبي روسي، بدأ الكتابة بعد تخرجه من الجامعة، الفن والمسؤولية هي أوّل مقالة كتبها، وله عدّة مؤلّفات منها: شعرية دوستويفسكي.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء–الزّمن–الشّخصية)، مرجع سابق، ص 109.

[3]–هنري جيمس (Henry James): (1843–1916)، كاتب وروائي وقاص بريطاني ومؤسس مدرسة الواقعية في الأدب الخيالي، ومن مؤلفاته: الأوربيون، صورة سيدة.

[4]– سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مرجع سابق، ص 38.

[5]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، مرجع سابق، ص 178.

4.1 زمن القصّة وزمن الخطاب:

لابدّ من التّفريق بين زمن القصة وزمن الخِطاب، فالأوّل: يكون متوازنًا في احتمال أنّ يقع حادثان في وقت واحد و" **يظهر في زمن كل مادّة حكائيّة ذات بداية ونهاية، إنّها تجري في زمن سواء كان هذا الزّمن مسجّلاً أو غير مسجّل، كرونولوجيًّا أو تاريخيًا**"[1]، أما الزّمن الثّاني يقصد به " **تجلّيات تزمين زمن القصّة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميّز يفرضه النّوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزّمن أي إعطاء زمن القصة بعدا متميّزا وخاصًا** "[2]. وهذا يعني عرض تلك الحوادث في حدود مايسمح به الوقت والوسيلة التّعبيريّة أي اللّغة ومنه تأخذ القصّة انسيابية في توالي الأحداث.

5.1 نظام زمن السّرد:

1.5.1 المفارقات الزّمنيّة:

1.1.5.1 الاسترجاع والاستباق:

1.1.1.5.1 الاسترجاع أو الاستذكار Analepse:

تعمل هذه التِّقنية على مخالفة سير السّرد والعودة إلى نقطة سابقة لأنّه "**استحضار الأحداث الماضية الّتي سبق حدوثها لحظة السّرد واسترجعها الرّاوي في الزّمن الحاضر (نقطة الصِّفر) أو في اللّحظة الآتية للسّرد، وغالبا ما يستخدم فيها الرّاوي الصّيغة الماضية لكونه يسرد أحداثا ماضية** "[3].

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزّمن–السّرد–التّبئير)، مرجع سابق، ص 89.

[2]– المرجع نفسه، ص 89.

[3]– مراد عبد الرّحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، القاهرة، 1998، ص 25.

كما أنّه عملية سرديّة تعمل على " **إيراد حدث سابق للنّقطة الزّمنيّة الّتي بلغها السّرد**"[1]. وهو يذهب أيضا إلى إفساح المجال للأحداث الماضية بعودتها في لحظة لاحقة لزمن حدوثها، وقد عدّه حسن بحراوي " **وسيلة لتدارك المواقف وسدِّ الفراغ الّذي حصل في القصّة..أو العودة إلى الأحداث الّتي سَبَقَت إثارتها برسم التّكرار الّذي يفيد التّذكير، أو حتّى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلا، أو لِسحب تأويل سابق واستبداله بتأويل جديد** "[2].

نفهم أنّه بمثابة ذاكرة للنصّ ومنه نميّز بين ثلاثة أنواع من الاسترجاع: خارجي أو داخلي أو مختلط. وهذا " **تِبعا لدرجة ماضَوِية الحدث الحكائي (المحكي الثّاني) ونوعية العلاقة الّتي تربطه بالحدث السّردي الحاضر (المحكي الأوّل)** "[3].

أ/ الاسترجاع الخارجي:

تعود أحداثه إلى ما قبل القصّة، حيث تؤدّي الذّاكرة دورًا في هذه التِّقنية الّتي تساعد في فهم مسار الأحداث أو " لإعادة بعض أحداثها السّابقة لتفسيرها تفسيرًا جديدًا في ضوء المواقف المتغيّرة أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذِّكريات كلّما تقدّمت تغيّرت نظرتنا إليها أو تغيّر تفسيرها في ضوء ما استجد من أحداث "[4].

ب/ الاسترجاع الدّاخلي:

يمثِّل الماضي الّذي وقع بعد بداية القصّة، تأخّر سرده في النّص مثلًا (خرجت كالسّارق يوم 1851)، ويستدعي " **هذا النّوع أحداثا ماضية ولكنّها لاحقة لزمن بدء**

[1]– سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، مرجع سابق ص 80.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء–الزّمن–الشّخصية)، مرجع سابق ص 122.

[3]– مها حسن عوض الله، بناء الزّمن في الرّواية العربيّة (1960–2000)، أطروحة دكتوارة، إشراف: محمد السّمرة، الجامعة الأردنية، 2006، ص 188.

[4]– سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مرجع سابق، ص 59.

الحاضر السّردي وتقع في محيطه ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الرّاوي إلى التّغطية المتناوبة، حيث يترك شخصية ويصاحب أخرى ليغطي حركتها وأحداثها "[1].

أمّا **جيرار جنيت** يقسِّم الاسترجاع الدّاخلي إلى نوعين: الأوّل " **استرجاعات تكميليّة، أو إحالات، تضمّ المقاطع الاستعادية الّتي تأتي لتَسُدّ بعد فوات الأوان، فجوة سابقة في الحكاية "[2]**، تمثّل سدّ الرّاوي فجوة زمنيّة تركها في نصِّه. أما الثّانية " **استرجاعات تكرارية أو تذكيرات..لأنّها تعود في هذا النّمط على أعقابها جهارًا "[3]**. وتجسِّد إعادة ذكر أحداث سابقة أو لاحقة قصد تذكير القارىء بها.

ج/ الاسترجاع المختلط:

يجمع بين الاسترجاعين الخارجي والدّاخلي، وتتِّم حركة الاسترجاع فيه على محورين اثنين هما: " **محور القصّة حيث يكون للإسترجاع مدى زمنيًّا يمكن قياس طوله بمقدار المدّة الّتي تستغرقها العودة إلى ماضي الأحداث، ويستعمل لذلك وحدات الزّمن المعهودة من سنوات وشهور وأيّام...ثمّ على محور الخطاب حيث يقف على سعة الاستذكار من خلال المساحة الطِّباعيّة الّتي يشغلها في النّص الرِّوائي والّتي تتفاوت من عدّة أسطر إلى عشرات الصّفحات "[4]**. ويوظّف (الاسترجاع) الاستذكار لسدّ الفراغ الكامن في القصّة أو العودة إلى أحداث سبقت تذكير القارئ ببعضها.

---

[1]– مها حسن يوسف عوض الله، الزّمن في الرِّواية العربيّة(1960–2000)، مرجع سابق، ص 194.

[2]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثّقافة، ط 2، د.م، 1997، ص 62.

[3]– المرجع نفسه، ص 64.

[4]– حسن بحراوي، بنية الشّكل الرِّوائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، مرجع سابق، ص 131.

2.1.1.5.1 الاستباق/ الإستشراف: Prolepse

يحيل الاستباق أو الاستشراف على إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبّقًا قبل وصوله من خلال رؤية استشرافية تبنى عليه، وهو خاصية جديدة تتميّز بها الرّواية الجديدة الّتي تخلق للقارىء حالة للتّوقع وما يسمّى بأفق الانتظار وهذا مايسرّع من (حركية الحدث) وتفاعل الشّخصية. **فهو " القفز على فترة ما من زمن القصّة وتجاوز النّقطة الّتي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتّطلع إلى مستجدات في الرّواية "**[1]. وهو قليل نسبيًّا في الرّواية، مقارنة بالاسترجاع الّذي يوظّفه الرّوائي في أغلب صفحات الرّواية إحياء للتّاريخ والماضي، ومن أبرز خصائص الاستشراف " **كون المعلومات الّتي يقدّمها لا تتّصف باليقينية، فما لم يتّم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكّد حصوله"**[2]، فالرّاوي يتوقع ويفكّر في أفكار من صنع مخيّلته احتمالية حدوثها ضئيلة أي أنّه قفز على زمن السّرد لخلق استباق معيّن في المستقبل.

إنّ خطاب جيلالي خلّاص الرّوائيّ مفتوح على تقنية الاستشراف بشكل ملحوظ، إذ أنّ أغلب أعماله إنّ لم نقل كلّها، تدور في فلك الاستباق للأحداث من ناحية التّوقع والقبول، فأغلب تخميناته صادقة ومطابقة للواقع، حتّى لو أخذ منه ذلك عدّ سنوات لتأكيد ما كتبه، لأنّ كتاباته تنمّ عن بحث مستمِّر وتفكير عميق للقضايا الإنسانيّة الخاصة بالفرد والمجتمع، وهذا ما ستشرحه الصفحات الآتية.

[1]– حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، مرجع سابق، ص 132.

[2]– المرجع نفسه، ص 132.

وللإستباق نوعين: استباق كتمهيد واستباق كإعلان وهما كالآتي:

أ/ الاستباق كتمهيد:

هذا النّوع من الاستباق يجعل الشّخصية في حالة حراك مستمِرة وإقبال على التّخيّل والتّفكير بحثا عن مجهول يخبّئه المستقبل.

ب/ الاستباق كإعلان:

وهذا النّوع من الإستباق يأتي يعلن مباشرة وبشكل صريح عن الأحداث الآتية لاحقًا، وبالتّالي " فإنّ دور الإعلانات في تنظيم السّرد خلق حالة انتظار في ذهن القارئ "[1]، وهذا ما يفصح عن قابلية القارئ لإكمال الرِّواية ومعرفة باقي الأحداث.

6.1 الدّيمومة:

تختصّ الدّيمومة بدراسة سرعة زمن السّرد، وللوقوف عندها ومعالجتها والكشف عن تمفصلاتها المبعثرة، وجب الاعتماد على مظهرين هما: الأوّل تسريع السّرد: ويدرس حسب تقنيتي الخلاصة والحذف، أمّا الثّاني: إبطاء السّرد، ويتمثّل في تقنيتي المشهد والوقفة.

1.6.1 تسريع السّرد:

1.1.6.1 الخلاصة: Sommaire

تعمد هذه التِّقنية إلى دفع السّرد للأمام، كونه سرد تلخيصي لجملة من الأحداث دامت فترة طويلة ممتدّة وغير محدّدة بدّقة " زمن الحكي–زمن الخطاب " فيها أصغر من زمن القصة.

[1]– حسن بحراوي، بنية الشّكل الرِّوائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، مرجع سابق ، ص 137.

تهتمّ الخلاصة بعرض الأحداث في كلمات وأسطر دون التّعرض للتّفاصيل، حيث تخلص سيزا قاسم إلى تمييز الخلاصة بالقفز السّريع على فترات متتابعة من الزّمن، بقولها " **التّلخيص هو المرور السّريع على فترات زمنيّة لا يرى المؤلّف أنّها جديرة بإهتمام القارئ**"[1]. تبقى الخلاصة على اتصال بالماضي الّذي تسعى لتذكّره وإعادة إحيائه أكثر من الحاضر والمستقبل.

2.1.6.1 الحذف: Ellipse

وهو من التِّقنيات الزّمنيّة الّتي يقف عندها الرِّوائيّون كثيرا " **لتجاوز بعض المراحل من القصّة دون الإشارة بشيء إليها، ويُكتفى عادة بالقول مثلا: (مرّت سنتان)، أو (وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته)** "[2]. يعني أنّها تعتمد لتسريع السّرد بإلغاء فترات زمنيّة طويلة وإلحاقها بأخرى.

وقد ميّز جنيت بين ثلاثة أنواع للحذف وهي:

أ/ حذف صريح: Ellipse Explicite

يسبق بإشارات معلنة، محدّدة أو غير محدّدة، تخصّ المدّة الزّمنية المحذوفة، مثل: إشارة معلنة (مرّت سنة)، غير معلنة (مرّت سنوات).

ب/ حذف ضمنيEllipse Implicite :

يصعب فيه تحديد المدّة الزّمنية لأنّه غير مصرّح، وغير دقيق، يهدف إلى إلغاء التّفاصيل الجزئيّة في المتن الرِّوائيِّ.

[1]– سيزا قاسم، بناء الرِّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مرجع سابق، ص 82.

[2]– حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، مرجع سابق ص 77.

ج/ حذف افتراضي:

يعدّ من أكثر أنواع الحذف ضمنية، والّذي يستحيل تعيينه ووضعه في أي مكان.

2.6.1 إبطاء السّرد:

1.2.6.1 المشهد:Scène

يحقِّق " **نوعا من المعادلة بين زمن السّرد والمدّة الواقعية** "[1]، كما أنّه يتمثّل في الفترة الزّمنيّة القصيرة المعبّر عنها بالمقطع النّصي الطّويل، الّذي يوليه الكاتب أهمية وعناية، كما ينطلق المشهد من الحوار القائم بين الشّخصيات الرِّوائيّة للتّعبير عن الآراء المختلفة وردود الأفعال، المعبِّرة عن نفسية الشّخصيات وعمقها.

2.2.6.1 الوقفة:Pause

تتّخذ الوقفة شكل وقفة وصفيّة، تختصّ بوصف الشّخصيات والتّدقيق فيها، ما يجعل السّرد متباطىء، ومتواتر من حدث لحدث، " **ففي مسار السّرد الرِّوائي توقفات زمنيّة معيّنة يُحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السّيرورة الزّمنيّة ويعطل حركتها** "[2]ويعرقلها. إذ يعتمد الرِّوائي تقنية الوقفة الوصفية بغرض الاسترسال في ذكر بعض ملامح الشّخصية أو وصف الأمكنة مبرزا أهميتها في البناء الرِّوائي، وقد نجد الوصف مستقلًا عن السّرد أو متداخلًا معه، أو مختلطًا به.

---

[1]– برنار فاليت، الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، د.ط، الجزائر، 2002، ص 100.

[2]– حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 76.

7.1 سيميائية الزّمن في خطاب جيلالي خلّاص الرّوائيّ وأبعادها الثّقافيّة:

يتميّز خطاب **جيلالي خلّاص** الرّوائيّ بوفرة الأزمنة والأمكنة الّتي تجعله خطابا ثقافيًّا بامتياز، ينفتح على عوالم سرديّة مفتوحة الأنساق الثّقافيّة والسّيرورات الدّلاليّة. إذ يعتمد الرّوائي على خلق فواصل زمنيّة دقيقة ومتفاوتة من حدث لآخر حسب تفاعل الشّخصيات مع فعل التّقديم أو التّأخير، باعتبار أنّ الشّخصية هي الّتي تمنح لتقنيتي الزّمن والمكان أبعادًا سيميائيّة ثقافيّة.

ولهذا رأينا بضرورة دراسة تقنية الزّمن في علاقتها بخطابات خلّاص السّرديّة ومدى التّكامل الموفّق بينها، ممّا يمكّن الباحث من رصد الجوهر الثّقافي لهذا التّوظيف المركّب بين الماضي والحاضر واشتباكات المستقبل واستشرافاته. فكلّ هذه التّشعبات الفكريّة والالتزامات النّقديّة تشهد بنجاح النّصوص الرّوائيّة، وتضمن إمكانية التّحليل والمناقشة الموفّقة. وبناء على ذلك، سنورد في هذا الجزء من الفصل، كيفية توظيف الرّوائيّ للزّمن وقدرته على التّلاعب بأنظمة الزّمن السّرديّة والدّيمومة في قالب حكائيّ متناسق السّيرورة السّيميائيّة والأبعاد الثّقافيّة.

1.7.1 نظام زمن السّرد:

1.1.7.1 المفارقات الزّمنيّة:

1.1.1.7.1 الاسترجاع أو الاستذكار:

لقد سمحت ثقافة الرّوائي **جيلالي خلاّص** بالتّفتح على الذّاكرة والماضي واستنطاق التّاريخ والطّفولة والوعي الإنسانيّ، وعليه قرّرنا دراسة مجمل خطاباته الرّوائيّة ضمن السّيميائيات الثّقافيّة، الّتي اهتمّت اهتمامًا بالغًا بدراسة **يوري لوتمان** لعنصر الذّاكرة في علاقته بالتّاريخ والحوار[1]. لمّا نتمعّن في المدّونات الّتي بين أيدينا، نجده ينطلق من ذاكرة

[1]– ينظر: عبد الله بريمي، السميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها)، مرجع سابق، ص 137.

ذلك الطِّفل الصّغير الّذي كانه يومًا، ولازال يحنّ إليه في صورة الصّبي البريء الباحث عن دفء العائلة، وعُكُوفِها الملائكيّ المجسّد في حبِّه واشتياقه لأمّه، حيث عبّر السّارد عن تعلّقه الشّديد بمنزله وقريته والماضي الّذي أفرحه وأحزنه يوما، لهذا نجده يحتفي به في أغلب رواياته، ممّا جعل كلّ من **رائحة الكلب، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور، بحر بلا نوارس، زمن الغربان، ليل القتلة، حرّاث البحر** خطابات ثقافيّة، تستأثر العودة للماضي والاستئناس بالذّاكرة الّتي تعدّ " **من التِّقنيات المستحدثة في الرّواية (...) والاعتماد على الذّاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشّخصية ويصبغه بصبغة خاصّة يعطيه مذاقًا عاطفيًّا** "[1]. وهذا ما بعث بالسّارد إلى توظيف تقنية الاسترجاع في علاقتها بمختلف الشّخصيات السّرديّة وماضيها وطفولتها وتاريخها، مُغْدقًا جملة من الاستذكارات الّتي منحت لهذه الخطابات السِّيميائيّة، لونًا إبداعيًّا وجماليًّا وفنيًّا وثقافيًّا مستوحى من الطّفولة المعطوبة لكلِّ شخصية على حدة.

تعدَّد توظيف الاسترجاعات على اختلاف أنواعها، خاصّة الاسترجاع الخارجي الّذي ينقل ذاكرة الرّاوي وثقافته في توزيع السّرد وفق رؤية ماضوية واعية ومدركة لما سلف. خصّ **خلاّص** رواياته بزمنين هما: زمن الاحتلال الفرنسي، وزمن العشرية السّوداء، قصد بثّ ثقافته ورؤاه وتوجّهاته الايديولوجيّة والسِّياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة المبثوثة في المدوّنات الّتي سنعرضها في الجانب التّطبيقيّ.

أنواع الاسترجاع:

أ/ الاسترجاع الخارجي:

تتنوّع هذه الاسترجاعات الخارجيّة في مختلف أعمال خلّاص الأدبيّة، إذ بها تعكس مدى تعلّق الشّخصيات بالذّاكرة والحنين للماضي، ممّا يعكس التّوافق بين كتاباته وأبحاث

[1]– سيزا قاسم، بناء الرِّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مرجع سابق، ص 64.

لوتمان النّقديّة في كشف أسرار وعلامات سيميائية الذّاكرة الثّقافيّة، ومن بين هذه التّوظيفات الكثيرة، لدينا:

-" الأيّام تترى بين جري في المراح وركض في أرجاء النّادر الكبير، فتسلّق أشجار اللّوز الباسقة...إذا حلّ الصّيف بشمسه القائظة طبخت لنا أمي تلك العصيدة الفريدة بالعسل المقطّر كالذّهب "[1].

- " ذلك ليس مخاضا كمخاض أمّه، حين وضعت أخته الجوهر-الّتي ماتت في العاشرة من عمرها بذلك الدّاء الغريب-في تلك اللّيلة الشّتويّة، وهو لا يصدِّق عينيه لحظة استيقظ على أنينها (أمّه) فوجدها تعتصم بحبل علقته جدّته في عرصة الدّار، مشمِّرة فوق سطل كبير، فأغمض عينيه رعبا وراح يبكي) لميلاد شيء لا يدرك بالضّبط ماهيته، ثمّ إنّ صوتا غريبا لا يمكن أنّ يكون إلّا صوت جنين (سقوط أخته في السّطل وتصاعد وغوغتها الحادّة مالئة أرجاء الدّار) "[2].

- " لحظة شعرت أنّهم يرفعونني محاولين نصبي على رجلي، بينما تلك الحاسة المنجدة المنبعثة من حيث لا أدري تجعلني أتذكّر قضيتي بكلّ مآسيها فأروح أمثِّل دور المتماوت مخذلا جسدي كلّه وقاليا بؤبؤي عيني حتّى البياض التّام (الشّيء الّذي برعت فيه مذ كنت صغيرا حتّى صار جميع أترابي يرتاعون كلّما داهمتهم بمقلتين بيضاوين) "[3].

كلّ هذه التّفاصيل تفصح عن البيئة الرّيفيّة الّتي ترعرع فيها الرّوائي، والّتي اشتملت على الرّاعي الصّغير الّذي كانه في طفولته، وارتباطه العلائقي بوالدته الّتي تحبّه وتحنّ عليه، وتحضِّر له الأطباق الّتي يحبّ تناولها مثل العصيدة الّتي ذكرها، وقد كان للكلب (طيو) يدًا في تشكيل هذه الطّفولة الّتي اشتملت على لعب ولهو ومرح، حيث أصبح

---

[1]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 12.

[2]- جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، 210-211.

[3]- جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مصدر سابق، ص 12-13.

صديق الرّاعي الصّغير وملازمه في أغلب الأوقات، مؤكِّدين على حميميّة العلاقة مع أمِّه الّتي تمثِّل مركز الدِّفء والاهتمام والسّكينة.

- " ولدت أمِّي 13 بطنا، أنا آخرهم، مات عشرة، منهم ومنهنّ أربع رأيتهنّ يمتن أمام عيني (..) لم أكن أفهم كثيرا ولكن لا البكاء ولا عويل الندابات صدمني كما صدمني صمت أمِّي وجفاف مآقيها "[1].

- " كان يضرب الأمثلة دائما بتلك الحروب (الذّاكرة المشؤومة برنّة الرّشاش الرّصاصية وصورة طيو الّذي رآه للحظات يرتفع عن الأرض، خرقة بيضاء تقلّبها الرّياح، ثمّ سرعان ما يسقط ندفا قطنية مضرجة بدمه السّاخن القاني الّذي لطّخ ملابسه هو راشا حتّى وجهه برذاذ لم توقفه كفّاه اللّتان حجب بهما عينيه دافعا الرّعب عبر حلقه ففمه فشفتيه إلى أنّ غطّت فرقعات الرّشاش) "[2].

- " في الرّابعة أو الخامسة من عمري، انتبهت إلى أنّ أمّي تفتل نوعين من الكسكسي، الأوّل رقيق الحبّات، أبيض وصاف كحليب النّعجة، والثّاني الّذي تضعه جانبا في قصعة صغيرة، ثخين الحبّات، تخالطه أحيانا بعض النّخالة المفتولة "[3].

أخذت ذكرى هذه اللّيلة الحزينة مأخذها في ذاكرة الرّاوي، لأنّه سردها لحظة بلحظة وهو وحيد أمّه " فضلة الموت " الّذي يحزّ عليه أنّ يحزنها أو يتعبها. ذهب صباحا لرعي الغنم وعند عودته مساءً، لم يجد تلك الأمّ الرّؤوم الّتي ألف ضحكاتها وابتسامتها، وهي تنتظر عند النّادر الكبير أو المراح كي يساعده في إدخالها مثلما جرت العادة. وهذا ما حزّ في قلبه حزنًا كبيرًا مخافة أنّ مكروها قد أصابها. وهكذا جرى أنحاء البيت الرّيفيّ يجول، حتّى خرجت من دار الحوانة مُكفْكِفة دموعها، مقبلة على إدخال الخبز الّذي

---

[1]- جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (عواصف جزيرة الطّيور)، مصدر سابق، ص 374.

[2]- جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 276.

[3]- جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 56-57.

عجنته إلى الفرن (الكوشة)، معلنةً تأخّرها، وهذا ما جعل الرّاعي الصّغير يحزن، فلا يحتمل رؤية بكاء والدته. ونلاحظ أنّ توظيف الرِّوائيّ للفرن التّقليديّ (الكوشة) والعصيدة محاولة للتّعريف بالثّقافة الجزائريّة.

وقد استدرك السّارد أنّ سبب بكاء وحزن الأمّ عائد لإدخال ابنتها الزّهراء المشفى واشتياقها لها، فمن أيّام لم تزرها، فمكوثها هناك يحزن **الرّاوي** أيضا لكنّ ليس أكثر من حزن أمّه. فاجتماع العائلة ليلًا كان حزينًا صامتًا، كلّ فرد تأخذ الزّهراء من تفكيره حيّزًا، فبقاؤها بالمشفى وحيدة لم يهنأ له لا قلب الأمّ ولا قلب الأب والأبناء، لم يلمس أحد الطّعام ولم تكتمل السّهرة العائليّة كالمعتاد، كلّ لفراشه مُنْزَوٍ، منغلق، كابت لحسراته، وما آل إليه وضع الزّهراء الصِّحي.

توظّف المرأة في النّص الرِّوائي لأسباب كثيرة يريدها الرِّوائي حتّى تحدث فيه وقعًا وتأثيرًا " لأنّها ترتبط سيميائيّا بالحياة، فهي الّتي تقدّم الأحاسيس المرهفة، وهي بعد ذلك الأمّ الّتي تلد "[1]، وهذا هو الدّور الفعّال الّذي تؤدّيه في الأسرة.

-" الرّعب التّربص بالبراءة في كلّ لحظة طلقات الرّشاشات النّارية المقتلعة للقلب الغضّ، الدّوي المفزع للمجنزرات والدّبابات والآليات الحربيّة.

الجيش الاستعماري يستعرض عضلاته بطريقة جهنّمية، مقتل عمّي موح في تلك اللّيلة الشّتوية المرعدة الممطرة الّتي اختلط فيها دوّي المدافع بقعقعة الرّعد"[2].

نلحظ أنّ هذه المقاطع السّرديّة الاسترجاعيّة تجعل الرّاوي يحوم بذاكرته مفتِّشًا عن آثار وبقايا الاستعمار الفرنسي الّذي شكّل مركز الفجائع منذ الصِّغر، وهذا ما تعايش

[1]- نعمان بوقرة، قراءة سيميائية في رسالة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، أعمال الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، جامعة باجي مختار، عنابة، نوفمبر 2000، ص 7-8.

[2]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 101.

معه الرّاعي الصّغير ليل نهار، لأنّ بشاعة العنف والقهر والاستبداد تجاوزت كلّ جزائري لهول العذاب الّذي ألّم بهم.

فقد مارس الجيش الاستعماري كلّ طرق القّمع قصد إلغاء الكيان الجزائري ونبذه، مستندًا على مختلف الوسائل الحربيّة المدمّرة من رشاشات ودبابات وآليات الحربية بحثًا عن إضعاف الجزائر أكثر وأكثر. وجرائم القتل دليل دامغ على هذه السِّياسة الاستبدادية.

ب/الاسترجاع الداخلي: ومن أمثلته المجسّدة في الرِّواية:

" صرنا نقضي الساعات الطِّوال معا، نتجوّل في المدينة أو نجلس أمام مدّرجات الجامعة بلا إحساس بمرور الزّمن...كنت أصارح هدى دومًا بحبِّي دون مطالبتها بالدّليل "[1]. يستذكر الرّاوي في رواية **بحر بلا نوارس** اللّحظات الحمِّيميّة الّتي قضاها رفقة هدى حبيبته، الّتي اعتبرها مركز الرّاحة والاطمئنان من بعد رحيل والدته، أحبّ هدى واغتنم الفرص مصارحا إياها بحبِّه البريء.

لكنّ هذا النّوع من الاستذكار الدّاخلي لقي حفاوة أكثر من الاستذكار الخارجي الّذي بعثره الاستدمار الفرنسي، ولمّت شمله الثّورة التّحريريّة. أمّا عن دواخل الرّاوي وتلاعبه في سرد هذا الماضي وفق الحاضر، جعل منه استذكارا حيويًّا أكثر لأنّه ارتكز على كلاهما معا، أي أنّه يباشر من الأوضاع الّتي يعيشها في استقراء لما عاشه في السّابق، باعتبارها تمثيلا لِزمنين يجسِّدان المعاناة والألم والخذلان واليأس المقيت، تتطلّب رواية **بحر بلا نوارس** ذائعة فنيّة مُحْكمة، كما أنّها تمثِّل ميلًا كبيرًا بغرض **" الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيًّا عن طريق استعمال الاستذكارات الّتي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنّية خالصة في النّص الرِّوائي "[2]**.

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 22.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، مرجع سابق، ص 121.

– " تذكرت موت النّوارس قبل أمس، كانت تقبل من عرض البحر أسرابًا أسرابًا وتروح تحوم قرب الشّاطىء ...كانت ثلاثة أو أربعة طيور تتصادم في الجوّ فيتطاير ريشها ثمّ تسقط في ثقل على الأرض متمرّغة فوق الرّمل (...) إذن سمّ أصابها الأمر الّذي لم نفهمه منذ يومين وربّما كانت تلك الحادثة مجرّد بداية لتسمّم البحر..الأمر الّذي استدعى بيان السّلطات الحاكمة ".[1].

تدور الرّواية حول حادثة موت النّوارس الّتي شكّلت بؤرة السّرد والانطلاقة الّتي تمحورت حولها، النّوارس لفظة موحية ولها عدّة تفاسير، وهذا ما قصده الرّوائي **جيلالي خلاّص** من توظيفها. فالنّوارس دلالة على الشّعب الجزائري الشّامخ المُحَلّق في فضاء الحرّية، الّذي لا تلويه يد العدّو مهما طالت، لكنّ موتها وتسمّم البحر بداية لتشوّه براءة الإنسان وانمحائه، لأنّ هذه الحرب قذرة، مظلمة، سمّمت البلد بما فيه، ووضعت الشّعب في قفص ضيّق، صعَّب معيشة المواطن الجزائري. فقد كان لأحداث أكتوبر 1988 الأثر الكبير في هدم الجزائر بعد كلّ ماعانته من الاستعمار الفرنسي، مثَّلت هذه الأحداث **" البداية الفعليّة للفتنة الوطنيّة الجزائريّة الكبرى، وهو انفجار لم يأت صدفة بل جاء نتيجة احتقان شديد في الحياة السِّياسيّة، وفساد كبير في الإدارة والإقتصاد "[2].** هناك أيدي ترفض هذا الاستقرار والهدوء، وتبحث عن خلق حالة من الفوضى والمداهمة حتّى تستولي على عرش السّلطة.

–" كانت العصافير تنقر بمناقيرها الصّغيرة على النّافذة المغلقة ظهيرة ذلك اليوم، كانت زقزقاتها تصل آذاننا لطيفة رقيقة بين فجوات الموسيقى الصّاخبة فتزيد نشوة وبشاشة، كنّا قد تركنا للعصافير فتات الخبز ونثار الحلويات بعد غذائنا الخفيف، ولكأنّي بها

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 62.

[2]– عمار بن زايد، الرّواية العربيّة الجزائريّة عند نقاد الاتّجاه الواقعي بين النّظرية والتّطبيق، أطروحة دكتوراة، إشراف عبد القادر هني، قسم اللّغة العربية وأدابها، جامعة الجزائر1، 2001–2002، ص 119.

وهي تنقر تطلب المزيد "[1]. استرجع السّارد حادثة العصافير الّتي تقتات الخبز من النّافذة، حيث رأينا فيها صورة المواطن الجزائري والوضع الّذي آل إليه، فكلّ هذه الأحداث والفجائع تركت مساحة شاسعة في عمقه، وجعلت الهوة تتباين حتّى أصبح الفرد لا يستطيع إعالة أسرته وتوفير كلّ متطلّباتها نتيجة الفقر والعوز، كما أنّها عصافير فتِيّة بريئة، تبحث عن الدِّفء والأمان والمأوى، حالها مثل الإنسان.

ترجم الرّاوي قصيدة من الأدب الشّعبي الفنلندي، قصيدة الثّالثة والأربعين من ديوان الكانيلتار وحفِظها كي يتلوها يوما على حبيبته **هدى**. لعلّه رأى نفسه في هذه القصيدة، أو الرّجل المثالي الفحل الّذي يرفض طغيان أصحاب التّسلط والتّجبر، فأنشد يقول:

" فم حبيبي المعشوق

ليس ملطّخا بدماء الذِّئاب،

يداه ليستا ملوّثتين بِوذح الثّعابين

عنقه ليس بالوحل ملطَّخا

فمه معجون–من خبز طيّب

شفته تفوح بعطر العسل....."[2]

يميّز الرّاوي بين فئتين من البشر، يوجد فئة الذِّئاب والثّعابين المفترسة الّتي تسطو على حقّ الغير لتثبت وجودها بالقوّة، وفئة أخرى تضمّ الأبرياء من المتعلِّمين والمثقّفين والضّعفاء والمسالمين الباحثين عن هدنة وسلام وحلول حتمية، يعنيهم أمن بلدهم وتقدّمه وتطوّره عكس الفئة الأولى.

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 16.

[2]– المصدر نفسه، ص 99.

ج/ الاسترجاع المختلط:

يجمع كلا الاسترجاعين السّابقين (الخارجي والدّاخلي)، ومن أمثلته في الرّواية:

– " يتوقّف ناظرا حواليه، شاعرا لأوّل مرّة بأنّه يمسك اللّباس الّذي رمته تلك الفتاة السّاحرة، مدركا في دهشته أنّه برنوس زغداني من وبر، كتلك البرانيس المغربة الّتي تتفنّن أمّه في نسجها ويتذكّرها منذ فتح عينيه على ردهة البيت الرّيفي المطلي الجدران بالكلس الأبيض ذي الرّائحة الفريدة الّتي تحمله إلى تذكّر مذاق حليب ثدي أمّه أيّام الرّضاع اللّذيذة حيث كان يتكوّر في حضنها، مادّا يده ليلعب بشعرها اللّيليّ المزيت الفائح بتلك الرّائحة الأخرى العابقة في الجوّ، رائحة زيت الزّيتون الّذي ما أنّ كبر حتّى راح يطارد الفراخ على أشجاره في الغابة الكبيرة المجاورة "[1].

يذهب السّارد في هذه المرحلة إلى استرجاع ذكرى حبيبته فاطمة الزّهراء والبرنوس الزّغداني الّذي يذكّره بها وبطفولته الغنّية بالتّفاصيل السّرديّة الشّيقة. إذ تؤدّي الذّاكرة الثّقافيّة في هذا خطاب جيلالي خلّاص الرّوائيّ دورًا مهمّا مفتوح النّسق السّيميائيّ.

– " طافت بذاكرة نصر الدّين صورة أمّه، فنزلت دموعه ببطء على خديه وشفتيه حتّى ملأت فمه بملوحة لا تقلّ مرارة عن تلك الّتي ذاقها هذه عشرة شهور خلت، حين أحرقت رصاصة حامية مصفرة خدّه الأيمن، فأسالت دمه غزيرا على شفتيه، تسلّل حتّى فمه، فقرصت ملوحته المقززة المقرفة لسانه الحسّاس "[2]. يجعل السّارد شخصياته في حنين دائم إلى الطّفولة والماضي، وخاصة فيما يخصّ علاقتها بالأمّ، تكون في حنين وشوق دائمين، كما لو أنّ ألم وحزن خلّاص على أمّه يدفعه للكتابة عن الأمّ والمرأة بصفة خاصة وتحفظ شديد.

[1]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 212.

[2]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 35.

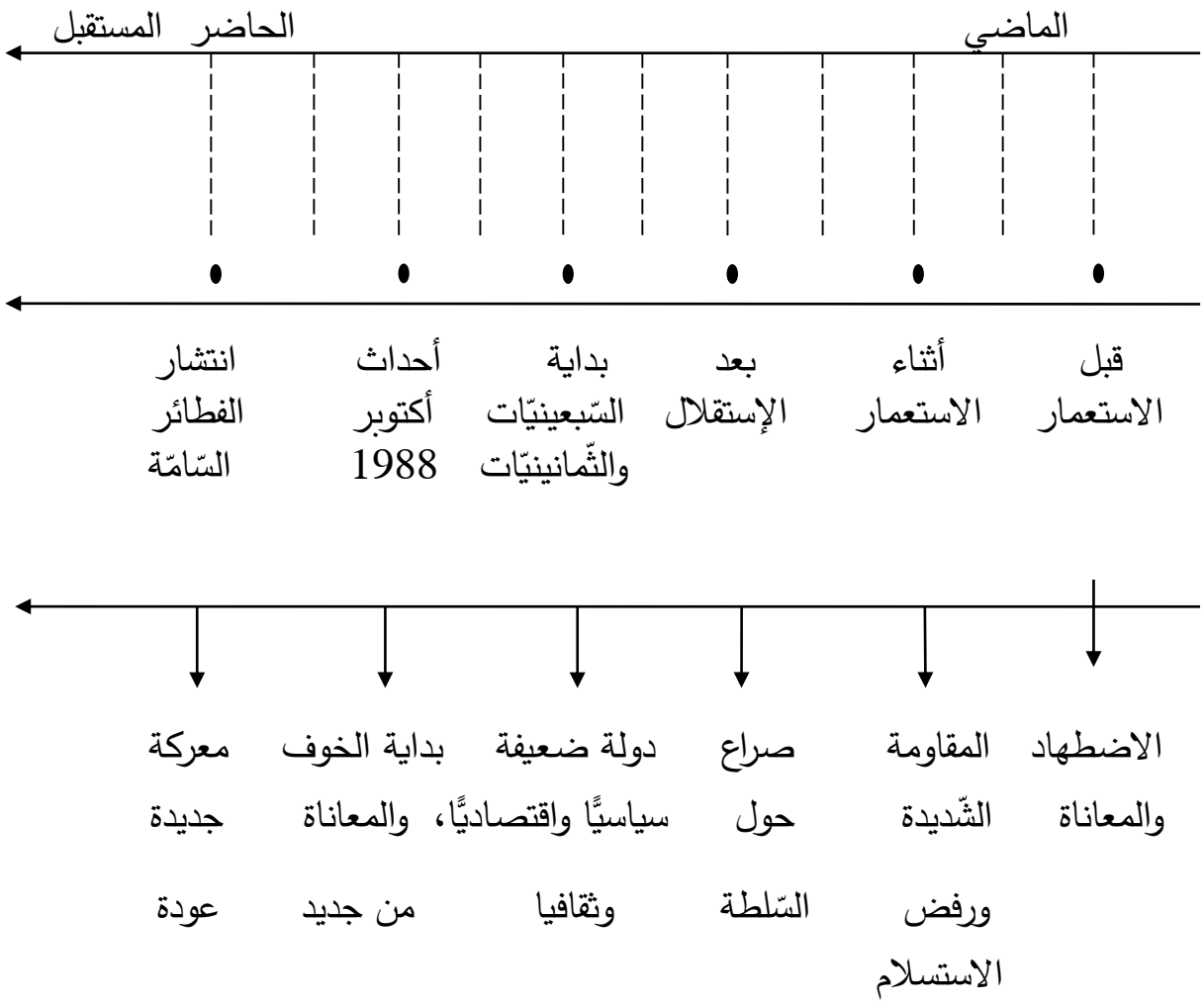
-" **الشّعر، الرّيح، أمِّي: كلمات تتلاحق، تتباعد، تتقارب ثمّ تتبعثر منشورة الحروف...ثمّ أشكال نوارس وهمية في سماء صافية فقدت البحر الّذي يكحل بزرقته عيونها المتعبة لطول ما سهرت تنتظر عودته الخياليّة"**[1]، نجد أنّ الرّوائي ربط بين الشّعر وأمّه وكذلك النّوارس الوهمية الّتي ماتت مثلما غادرته أمّه وذهبت، وهو لازال ينتظر عودة تلك الزّرقة لِتُبهج عينيّ أمّه والنّوارس معًا، وهذا التّمكن في التّلاعب بالمفردات وتناسق العبارات الأدبيّة، تأكيد على نوعية الثّقافة الّتي يعرضها خلّاص في متونه السّرديّة.

-" **محاولة تنويم الرّأي المنمَّلة ألما وتحريك الأطراف المتخاذلة، لكنّ لا عضو يتململ في الجسد المتقطن، عدا الذّاكرة المسافرة عبر أطياف الماضي البعيد، (...) مشرقة شمس مسقط الرّأس الحنون... ممتعة قصة الطّفولة وأنا أحكي تفاصيلها لهدى"**[2].

يشير الرّوائي إلى جسده المنهمك من كلّ ما أصابه من قمع على يد السّلطة والنّظام الفاسد لأنّه يسعى ليحلّ العدل والمساواة، ويحظى كلّ فرد بحقوقه القانونيّة. فهذا الحاضر تشوبه ثغرات الماضي، لذا نجده يعود في أغلب صفحات الرّواية إلى الطّفولة والأيّام الماضية ليحييها من جديد. فالفساد السّياسي الّذي شهدته الجزائر، ساهم على اغتصاب حقوق المواطنين من خلال السّيطرة عليهم واضطهادهم سياسيًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا، ملغيًا حرّيتهم واستفزازهم.

[1]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 95.

[2]- المصدر نفسه، ص 101.



2.1.1.7.1 الاستباق أو الاستشراف:

لقد تجلّى الاستباق في مواضع قليلة عكس الاسترجاع الممتدّ من أوّل الرِّواية إلى آخرها. يسعى الرِّوائي إلى توظيفه بغرض إغراء وتحفيز القارىء حتّى يكمل باقي الرِّواية بإقبال شديد، لأنّها تعكس مدى إدراكه المباشر من خلال توقّعاته وتكهناته الّتي تشِي بعلمه المُبكِّر للأحداث وكيفية تعامل الشّخصيات فيما بينها.

أنواع الاستباق

أ/الاستباق كتمهيد: ومن أمثلته في الرّواية:

-" **رحت أطوف حول الشّجرة وأنظر إلى قمّتها الغارقة في الضّباب، عساني أخترق بنظراتي ذلك الغشاء الكثيف لتنكشف لي من جديد قمّة الشّجرة الّتي ترعرعت عند قدمها** "[1]، كان لهذه الشّجرة التّأثير في نفس **هدى**، حيث ذَكَرتها في أكثر من موضع، مؤكِّدة على قمّتها الباسقة الّتي تريد بلوغها يوما، تريدها مثل الشّجرة القديمة الّتي ببيتها الرّيفيّ، ولهذا أرادت اختراقها حتّى تنكشف قمّتها من جديد.

-" **يقظتي في تلك اللّيلة المظلمة وقد شعرت بأحد ينهال عليّ ضربًا، موسِّعا وجهي وجسدي لكلمات مترادفة بلا هوادة إلى أنّ ندّت عنِّي صرخة مدوِّية أيقظت أمّي وأخواتي**"[2]. أخذت هذه الأحلام والكوابيس ركنًا في ذهن الرّاوي، حيث يؤكِّد على ضراوتها وقوّتها كما لو أنّها واقعا مجسّدًا وحدثت له بالفعل كونه المثّقف الرّافض للرّاهن المحزن والمدمي. وهذا استباق للحوادث الّتي تعرَّض لها لاحقًا وسبَّبت له وجعًا فظيعًا أصابه في الصّميم، لحظة دفاعه عن بلده الجزائر.

- " **منذ البداية، سارت الأمور من سيّء إلى أسوأ. لقد تركنا متمردي حركة الخبزة يرعبون سكّان القرى ويتعرّفون على ميادين الحرب. قطعوا خيوط الهواتف في الأماكن الحسّاسة، استولوا على نقاط استراتيجية وسيطروا بدعايتهم الذّكية على أخبار الأسواق والمعارض والمتاجر. سلبوا حتّى نفط بعض الآبار المنتجة**"[3]. يستشرف السّارد بالأحداث الّتي ستقع في السّنوات المقبلة، وهذا ناجم عن الرّؤية المسبّقة الّتي يستقيها من الأخبار

[1]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 08.

[2]- المصدر نفسه، ص 13.

[3]- جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 18.

السِّياسيّة وترصد المجتمع والمقاهي وتجمعات النّاس، لتأسيس دراسة ثقافيّة محكومة، يمكن لها التّحقق أو الفشل، لكنّ تبقى رؤية سرديّة للوقائع المجتمعية والسِّياسيّة.

-" **ذكر جنود (لاليجيون إترانجار) يجعله يتخيّل عساكر أسطوريّين من صنف الأغوال القادرة على أكل البشر** "[1]. فهؤلاء الجنود اتَّصفوا بالقوّة والسّخط والعنف من خلال كلّ ما مارسوه على الشّعب الجزائري، وسطوهم عليه وتخريبهم المنازل وما احتوته من أغراض، غير مهتمِّين لحرمة المنازل. وهذا الرّسم الّذي صوّره الرّاعي الصّغير في مخيِّلته تجسيد فعلي للبشاعة والدّناءة النّاجمة عنهم.

أ/ الاستباق كإعلان:

ومن أمثلته في الرِّواية:

- " **رؤى مكفهرة، مشؤومة كصوت بومة الفجر، كانت تملأ ذهنه المتعب، فجأة، برق في ذهنه موضوع أحد مقالاته الكثيرة الّتي دأب على نشرها في جريدة "الكلمة الحرّة" منذ العام 2050** "[2].

-" **رآها تبكي بكاء مرًّا متواصلًا، أعمامه والجارات يواسينها إنّها تبكي أخته الزهراء، الجثة الهامدة المسجاة بإزار أبيض** "[3]، وفي هذا المقطع، نلحظ الوصف الّذي ألحقه الرّاوي بجثة أخته الزّهراء، وقد تصوّر الحالة الّتي ستكون عليها أمّه وبكاؤها الحارّ والمتواصل، وهو لم يحضر جنازة أخته ولم يرى جثمانها قبل الدّفن لكنّه توقّع ما حدث.

-" **فقد تراءى لي أنّني في بيتنا القديم بقرية (بني مسوك)، حيث أمضيت طفولتي وجزءًا من شبابي... كنت في حوالي الثّامنة عشرة من عمري وكان المغرب قد أنذر**

[1]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 42.
[2]- جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 55.
[3]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 59.

العصر بالانسحاب، (...) فإذا الأفق ساحة حرب مضرّجة بدماء قتلى وهميّين... رأيت أربعة شبّان يخرجون من جنان عمّي عبد القادر ويتوجّهون نحوي.... حدست مدى روح الشّر الّتي يكنّونها نحوي.... رأيت أنّهم مسلّحين بالعصيّ والقضبان الحديديّة "[1].

- " كانت نهاية سنة 2073 بالنسبة لأشبوبي بولنوار تتويجا عظيما لطالما تمنّاه، ذلك أنّه عيّن قائدا لأركان جيش حركة الخبزة، فقد استنح فرصة خلافات الزّعماء الخمسة، فأبرز مقدرته الميدانية في المعارك الّتي الحاسمة الّتي أضعفت قوّات الرّئيس عبد السّلام بلكروش وشتّتت العديد من ضبّاطه "[2]. في هذه السّنة شهد أشبوبي بولنوار تتويجا في مسيرته المهنية، وهو استباق معلن سابق لآوانه يصف الوضع السِّياسي الحالي الّذي تتشاحن فيه الشّعوب على المناصب والسّلطة.

- " الواقع أنّ أحداث 2062 كما سميت في الصّحف، الإذاعات والتّلفزات، كانت أولى ومضات الغضب الشّعبي على نظام قاربت فجواته ثقوب "خبيزة بغرير" كتلك التّي كانت أمّ عبد السّلام بلكروش تتقن عجنها وخبزها قائلة له في الأماسي الشّتويّة الباردة: (شوف وليدي الحنّون، خبزت لك بغريرة ايغيروا منها الجنون!) "[3].

- " تعلمياتي واضحة. يجب أنّ ينصّ دستور 2069 على أنّ البلد لا يحتاج إلى أكثر من جريدة واحدة. ثلثها الأوّل عربي وثلثها الثّاني أرقازي وثلثها الأخير فرنسي. سحبها لن يتجاوز سبعين ألف نسخة، نسخة واحدة لكلّ ألف بركسي، فالشّعب البركسي والحمد لله، حباه العلي الله القدير بآذان تسمع النّدى وهو يتساقط وقت الأفجار الموحية "[4].

---

[1]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 107.

[2]- جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 52.

[3]- جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 153.

[4]- المصدر نفسه، ص 144.

وقد تنبّأ الرّاوي بهذه الحادثة التّي تؤكّد على الوضع المزري الذّي وصلت له البلد وكذلك الطّبقة المثقّفة من تهميش ونكران ونبذ، إذ نستطيع القول أنّها حقيقة يعيشها الرّاوي، وقد سبقه هذا الكابوس كحالة استشراف لما سيحدث لاحقا، حيث أصبح ناكرًا للشّخصيات الفاسدة المساندة لنظام الدّولة، إذ " **يمثِّل نقيضا لها على المستويات السِّياسيّة والثّقافيّة والاقتصاديّة، تقوم بوظيفة المعارضة السِّياسيّة تنطلق من خلفيات ثقافيّة وسياسيّة مختلفة عن الأولى** "[1].

يذكر السّارد في التّعابير السّابقة قصّة القوم، الّذين غابت عنهم الشّمس ويرغبون بعودتها، لكنّهم يبحثون عن شخص محدّد، له كلّ المؤهّلات الّتي تساعده على جلبها لهم، فقد وقع اختيارهم على الشّخصية هدى الّتي كانت حاملًا، وجنينها دليل على بناء المشروع الثّقافيّ بالجزائر، طلبت منهم أنّ تذهب هي وإن تعبت أو ماتت يكمل ابنها المشوار من بعدها لأنّها رحلة طويلة جدّا وصعبة، يجب المغامرة والإلتحاق بالشّمس، وفي هذا دلالات معيّنة يريد لها **جيلالي خلاّص** أنّ تتحقّق، " **بعد ثمانية أشهر، وضعت الشّابة طفلًا قويًّا، وما أنّ تقوّت عضلاتها بعد النّفاس، حتّى واصلت السّير حاملة رضيعها بين ذراعيها... خلال السّنوات السّبعين تلك، كانت الأمّ وابنها قد تسلّقا آلاف الجبال العالية...وذات يوم من السّنة التّاسعة والتِّسعين من سفر المرأة الشّابة الحامل أضاء الأفق الشّرقي نور خافت ثمّ ما فتىء أنّ أنار السّماء باحمرار أمغر.. حتّى أشرقت الشّمس على البلد كلّه** "[2].

أعلن السّارد عن النّتيجة الّتي توصّل إليها في آخر الرِّواية، بعدما عانت المرأة في سفرها وتركت ابنها يكمل الطّريق بمفرده ليسترد لهم الشّمس الّتي طال بحثهم عنها، بمعنى أنّ الجزائر في ظلمة حالكة، تحتاج لنور يضيىء عتمتها ويبثّ فيها الحياة والأمل

[1]– علال سنقوقة، المتخيّل والسّلطة (في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسّلطة السّياسيّة)، مرجع سابق، ص 216.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 111–112–113.

بعد عشرية دمويّة، استهلكتها حتّى الصّميم وأنهكت قواها، وهذا ما جعل الرِّواية الجزائريّة تقف على مجمل التّحولات والانقلابات الّتي شهدتها الجزائر في فترة معيّنة واعتبرتها **"جزءا من الواقع السِّياسي الجزائري، لأنّها انخرطت فيه وحاولت الإسهام في إثرائه بطروحات السِّياسة، الّتي هي جزء من الطّرح السِّياسيِّ الوطني الّذي يطرحه المثّقفون"**[1].

2.7.1 الدّيمومة:

1.2.7.1 تسريع السرد:

1.1.2.7.1 الخلاصة:

عرفت مختلف الأحداث في الرِّواية تنويعًا، منها ما حكى عنها الرِّوائي بالتّفصيل كطفولته الّتي تجعل الذّاكرة تلوِّح بعيدًا جدًّا، ومنها ما هو ملخّص ودقيق، يكتفي بذكر الأساس من دون الغوص فيه. ومن هذه الأمثلة الّتي استعانت بتقنية الخلاصة، لدينا:

-" كانت ليلة مرعبة وإنّ لم أقدِّر مدى الخطب الّذي ألّم بالدّوار. فيما بعد حين بدأت أعي الأمر جيِّدا علمت أنّ تلك اللّيلة هي ليلة زلزال 1954 الّذي هزّ مدينة الأصنام وضواحيها"[2].

فالرِّوائي **خلاّص** لم يتحدّث عن هذه الذِّكرى بالتّفصيل، وإنّما حدّد أنّه كان في عمره سنتين، وأنّها حادثة مخيفة، أصابت الذّعر والهلع في قلبه، وهو يسمع صراخ عائلته وهرولتهم مبتعدين عن الجدار الّذي سقط من الهزّة القويّة، معلنة زلزال الأصنام بولاية الشّلف في سبتمبر 1954. كان زلزالا مدمِّرًا ورهيبًا وعنيفا لاقت قوّته وعنفوانه الشّعب الجزائري.

[1]- علال سنقوقة، المتخيّل والسّلطة (في علاقة الرِّواية الجزائريّة بالسّلطة السِّياسيّة)، مرجع سابق ص 289.

[2]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 11.

-" كانت أختي خيرة المريضة بالسّل قد أصيبت بالهذيان الجنوني لارتفاع حرارة حُمّاها المزمنة القاتلة فلم تدرك ما تفعل وراحت تنهال ضربا على أوّل شيء تصادفه أمامها"[1].

إذا تتبّعنا الأحداث وتسلسلها، لا نجد أثرا للرّوائي يذكر فيه تفاصيل مرض أختيه أو موتهما **(خيرة والزّهراء)** أي أنّه يهرب دوما إلى تلخيصها، وهذا لعظمة الألم الذّي يشعر به جرّاء معاناتهما في صمت. فهذا الهذيان الجنوني (لارتفاع الحمّى) لأخته خيرة جعله متأثِّرا وحسّاسًا، ينبش في الذّاكرة الثّقافيّة كلّما وجد متّسعًا، لأنّها المساعد الوحيد الّذي يشفي جراحه عند ما يتذكّرها، باعتبارها تنقل زمنًا ماضيًا، يعكس " **تراكما متلاحما من أحداث وحالات مستقلّة تامّة في حدّ ذاتها... وقيمة الماضي تكمن بصورة رئيسيّة في تهيئة السّوابق بدواعي الحاضر والمستقبل "[2].**

- " اندلعت الحرب الأهليّة في بركسة، منذ عامين ولا أحد يدري، غير الرّب، متى تضع أوزارها"[3]. أخذت حرب بركسة مدّة لأنّها انفتحت على أطراف متعدِّدة، إعلان الانقلاب من قِبل حركة الخبزة والقوّات الأمريكيّة المساندة لها، والتّمرد على حكومة عبد السّلام بلكروش وجماعة نور الله الإرهابيّة.

-" البارحة، بات وحيدا في ضيعة بوزاهر، لم ترافقه إلا رشاشته الفرنسية الّتي احتفظ بها منذ نزوله من الجبل في .... ربيع 1962"[4].

---

[1]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 13.

[2]- مندلاو، الزّمن والرّواية، تر: بكر عباس، ط 1، دار صادر، بيروت، 1997، ص 8، 9.

[3]- جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 15.

[4]- جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 154.

– " وظلّت صورة الحبيبة تسبقني إلى اليوم، ورغم تغيّر ملامحها وتعدّد صورها إلّا أنّني مازالت أجري وراءها علّني أكتشف لحظة اللّحاق بها بسمة أو عبير يذكّرني بسليمة "[1].

تمثّلت هذه الحبيبة في الجزائر الحبّ الأوّل البريء، حيث كبر وعاش ببلده الذّي لم يعرف سواه، فأغرم به وتعلّق بأراضيه وجباله وجماله وخيراته. أصبحت الجزائر عِشق الطّفولة الأوّل الذّي يستحيل نسيانه مهما حدث.

– " حبّ خيالي، لكم أتمنّى أنّ يعود في هذه اللّحظات العسيرة لينسيني حالة الطّوارىء وحظر التّجول المفروضين على البلد منذ أنّ ظهرت تلك الفطائر السّامّة "[2]، والّتي سمّمت البلاد كلّها.

وهذه الظّاهرة شغلت الرّوائي وهذا ما دفعه ليكتب عنها بصدر رحب، والحالة التي وصلت لها الجزائر في ظلّ الواقع السّياسي الفاسد آلمها وأعادها للخلف، **" هذا الواقع الذّي قدّم المجتمع إلى عملية انتحار طويلة جسّدتها العشرية المأساويّة خلال التّسعينات "[3].**

– " 1962، 1965، 1988، 1992... ثمّ 2070: سبحة التّواريخ، شلال... وقريبا ستتراكم مساقط سريعة هادرة تفوق قوّتها تلك الّتي تتمتّع بها شلّالات نيا جارا "[4].
تمثّل هذه التّواريخ ذكريات وأحداث معروفة بتاريخ الجزائري العريق، ولكنّ السّارد اكتفى بذكر السّنة دون الحادثة.

---

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 26.

[2]– المصر نفسه، ص 65.

[3]– آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل، الجزائر، د.ط، 2007، ص 60.

[4]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 159.

– " أحاول أنّ أضغط على ملامس آلتي الرّاقنة علّني أحطِّم الزّمن القياسي الّذي طالما أبهرتني في قضائه وأنت تصفِّفين خبزاتك العشر (ماعلاقة هذا العدد بأخوتي العشرة الذّين ماتوا أيّام القهر الاستعماري) "[1]. يشير الرّاوي لأخواته العشر في أكثر من فرصة لكنّه لا يشرح كيفية موتهم أو السّبب وراء موتهم كلّهم، إذ نجده يكتفي بذكر بشاعة العدوّ الاستعماري الّذي ذهبوا ضحاياه في يوم من الأيّام مخلِّفين ذلك الظّلام الموحش في قلب الأمّ المتألِّمة.

– " الاستقلال جويلية 1962 "[2]، وبداية الحلم الجديد " أكتوبر 1962 دخول المدرسة وقد شارفت الثّانية عشرة من العمر "[3].

إذ يبدو أنّ ذكر تاريخ الاستقلال كفيل بإعطاء نتيجة ملخّصة يحتاجها كلّ مواطن جزائري، تعلن عن بداية حياة جديدة، لا وجود لِبطش وظلم العدوّ فيها. فالحصول على الحرّية، مكَّن الرِّوائي من الالتحاق بالمدرسة بحثًا عن مستوى تعليميٍّ يجعله مثقّفًا ومتعلِّمًا وواعيًا وذكيًّا، ويوفِّر له إمكانية مساعدة المجتمع والتّعرض لقضاياه والدِّفاع عن خباياه.

فكلمات الرِّوائي توحي بمثابرته ومناهضته الحروف، ومطاوعته الكلمات. فإذا كان الكاتب يأخذ عن مجتمعه المكوِّنات الثّقافيّة، والأدبيّة والفنيّة...الخ، فإنّه يستعين– ضمنيًّا–بايديولوجيّة هذا المجتمع ليدخلها في نصِّه الرِّوائي، ومع أنّ الذّات المبدعة لها هامش غير قليل من الابداع الفردي، فإنّ المجتمع له الدّور الأكبر في عملية الإبداع الفنيّة[4].

---

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 73.

[2]– المصدر نفسه، ص 102.

[3]– المصدر نفسه، ص 103.

[4]– ينظر: محمّد عزّام، فضاء النّص الرّوائي (مقاربة بنيوية تكوينيّة في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار، ط 1، سوريا، 1996، ص 137.

2.1.2.7.1 الحذف:

الحذف تقنية زمنيّة " يكون فيها السّرد منعدما أو أصغر بما لايقاس من زمن القصّة"[1]، إذ يعمد إلى تسريع السّرد والقفز بالأحداث إلى الأمام في حركة يستدعيها الزّمن.

أنواع الحذف:

أ/ الحذف الصّريح:

يأتي هذا الحذف صريحًا معلنًا سواء كان في بداية الرِّواية أو آخرها، ويستعين به الرّوائي ليختصر بعض الفترات الزّمنيّة ويقفز عليها، ومن أمثلته:

-" **كان عمري يومها يتجاوز العامين، أذكر رحنا ننام في النّادر الكبير مدّة طويلة قبل أنّ نرجع للنّوم في المراح ثمّ في البيوت فيما بعد** "[2]، وهنا ذهب الرّاوي إلى حذف تفاصيل حادثة الزِّلزال الّتي سبق أنّ ذكرناها، واختصر الخوف الّذي دفعهم للنّوم خارجًا، متجنِّبين احتمال إصابتهم بضرر.

-" **اجتثت الرِّياح العنيفة جذورها فطمست خمس سنوات قضاها الطّيب عامر في سقي الأرض ونبشها** "[3]. كان الطيب عامر محبّا للزّراعة، لهذا ركّز اهتمامه على خدمة أرض حديقته بعدما تنحّى عن حركة الخبزة، وتغيّر توجّهها السِّياسي والثّقافي النّبيل عن مساره، وبدأت تطمع بتدنيس النِّظام أكثر ممّا هو مدنّس، لأنّ السّلطة استولت على عقول البشر.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء-الزّمن-الشّخصية)، مرجع سابق، ص 144.

[2]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 11.

[3]- جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 68.

-" **العسل المقطّر الذّي كان خالي الطّيب يهدينا إيّاه كلّ عام** "[1]، وقد كانت الأمّ تحضِّر العصيدة بالعسل المقطّر الّذي يجلبه أخوها، لكنّ الرّاوي حذف هذه الفترة الزّمنيّة، ولم يذكرها.

-" **قضى سبع سنوات طوال في التّنقل من مدينة إلى أخرى بحثا عن مكتبة خاصة أو عامة للعثور على سيرة ابن خلدون**"[2]. يصوِّر السّارد حبّ التّعلم لدى عمِّي علي السّكارجي، وكيف أنّه قضى حياته يصرّ على مطالعة الكتب الفلسفيّة والأدبيّة، إذ اعتمدت فلسفته في الحياة على فلسفة ابن خلدون واعتبره فيلسوفا كبيرا في نظره.

-" **منذ خمس أو ستّ سنوات، اعتاد كلّ البراكسة أنّ يضع فوق مكتبه عدّة شمعات احتياطية تحسّبا لانقطاع النّور الكهربائيّ**"[3]. أكّد الرِّوائي على الشّح الاقتصادي الّذي وصل إليه عبد السّلام بلكروش في حكمه لبركسة، إذ حثّ الشّعب البركسي على الاقتصاد في استعمال الأضواء واستغلال الكهرباء، لهذا كان يتعمّد قطعها من حين لآخر. وبالفعل، هنا نلتمس حجم المعاناة والوجع الّذي بلغه الجزائريون.

-" **لم تعد لقاءاتنا يوميّة كما كنت أيّام الدِّراسة الجامعيّة، هي اليوم (حسب الظّروف الجديدة) شهرية أو حتّى كلّ شهرين، التّقاليد العائليّة صلبة عميقة** "[4]. فالرّاوي يشير إلى لقاءاته مع **هدى** التّي صارت شهرية ممّا صعّب عليهما الأمر، حيث لا نجده يذكر هذه العائلة، بل يستعين بوصف حبِّه **لهدى** والتّغني بدفئها في أغلب الأحيان، فراحته تكمُن معها. استطاع الرّاوي أنّ يُبدع شخصية حيويّة، تبثّ الحياة في نفسه من خلال بنائها الدّاخليّ " **وجعلها تشتبك بالأحداث وتنجز فعلها باقتدار بيِّن** "[5].

---

[1]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 12.

[2]- جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 58.

[3]- جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 69.

[4]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 23.

[5]- أحمد مرشد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 81.

-" **المطر ينزل، فيزيد الذكرى ألمًا أيضًا فأروح أكتب تأبينا جديدا لأمّي وآخر لأبي الذّي مات قبلها بعام** "[1]، لم يذكر الرّاوي تفاصيل موت والديه، قفز من حدث لحدث مُعلنًا أنّ والدته لحقت بزوجها إثر حُزنها عليه.

-" **جوان 1965، حواجز الدّرك والجيش تملأ الطّرق، عودة الرّعب؟** "[2].

-" **أكتوبر 1967، الانقلاب الآخر، الفاشل هذه المرّة** "[3].

-" **انقضت سنة كاملة منذ أنّ وضع الطيب عامر وأفراد عائلته تحت الإقامة الجبرية**"[4].

هذه التّواريخ تأكيدًا على الانقلابات التّي شهدتها الجزائر بين أصحاب السّلطة. "**فمضاعفة الاهتمام بالتّاريخ لدى الرّوائي عامّة، إنّما يحمل دلالة قويّة على مضاعفة الاهتمام بوعي الرّاهن، وليس دلالة على الهرب من الرّاهن ومداراته أو القفز فوقه** "[5].

ب/ الحذف الضِّمني:

نستشف هذا النّوع من الحذف داخل النّص وفي بواطن المعاني، لذا يصعب أحيانا استخراجه لأنّه يقارب في منظوره العامّ تقنية الخلاصة، ومن أمثلته في الرّواية:

- " **لاحظت هدى سهوي المفاجيء فعانقتني وهي ترقص وحدّقت في عينيّ لعلّها تجد الإجابة الشافية، فتفطّنت لتساؤلاتها ولكنّي لم أحر جوابا وإنّما ابتسمت لها واستمررت في الرّقص قبالتها** "[6]، فما يشغل الرّاوي هو حال البلد وما وصل إليه وكذلك ذكريات الطّفولة وأمِّه الّتي لا يصبر على فُراقِها.

---

[1]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 72.

[2]- المصدر نفسه، ص 103.

[3]- المصدر نفسه، ص 104.

[4]- جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 123.

[5]- نبيل سليمان، الرّواية العربية رسوم وقراءات، مركز الحضارة العربية، ط 1، سوريا، 1999، ص 39.

[6]- جيلالي خلّاص، ص 17.

– " **الأوامر هي الأوامر**"[1]، بقدر ما تصرّح هذه العبارة في عمقها، بقدر ما تحمله من دلالات قصَدَ الرّوائي توظيفها، لأنّنا في بلد ديمقراطي لكنّه يخضع لأوامر السّلطات العليا.

فالمرحلة الإرهابيّة بالجزائر صعبة جدّا–وهذا ما يبيّنه خلّاص في ثلاثيته–، لم يسلك منها أحد لأنّ اليد العليا كانت لهم بالمرصاد. ولهذا تعدّ " **الرّواية واحدة من الفنون الأدبيّة الّتي تتجاوب بحساسية كبيرة مع ضُغوط العصر ومتغيّراته وما يطرأ من تغيير في سلوك النّاس وتفكيرهم** "[2].

–" **شؤم، شؤم، الكلمة المرعبة تجري في كامل أنحاء البلاد، مجري الريح العاتية** "[3].

تلخِّص كلمة الشّؤم الكثير من الألم والوجع النّفسي، الّذي يكتنز في قلوب الأبرياء والضّعقاء والطّيبين. فالشّؤم لازم كافة الشّعب الجزائري ورافقه الرّعب، نتيجة الحرمان الاقتصادي والسّياسي الّذي يسيّره أصحاب الأنظمة الفاسدة.

ج/ الحذف المفترض:

وهذا الحذف قليل في أغلب المدوّنات الرّوائيّة، إذ يتطلّب افتراضًا أو توقّعًا يُمليه القارىء، كتلك البياضات الّتي يتركها الرّوائي في الورقة، تشي بالمقاطع السّرديّة المتقطِّعة والمحذوفة قصد القفز للأمام بدون الرّجوع للحدث السّابق.

– " **طوال الطّريق راح السّكوت يلفّنا في برنوسه الدّافىء** "[4]، وهذا السّكوت يدخلنا في متاهة كبيرة ويدفعنا للتّساؤل أكثر، فأخته **الزّهراء** ماتت، ووالده لم يذكر سيرتها بعد، لذا ياترى كيف ماتت؟، وكم مضى على موتها والرّاعي الصّغير مريض بالمستشفى؟. أكيد

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 35.

[2]– مها حسن عوض الله، الزّمن في الرّواية العربية، مرجع سابق، ص 28.

[3]– جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 99.

[4]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 33.

يتحسّر على عدم رؤيته لأخته في مثْواها الأخير، وهي الحنونة عليه، الأمّ الثّانية له منذ الصِّغر، اعتنت به ورافقته في طفولته البريئة.

نلاحظ امتناع السّارد عن ذكر حادثة مرضها ونقلها للمستشفى وكيفية موتها ودفنها، كلّها تفاصيل غائبة محذوفة، قفز بها ربّما عن قصد حتّى لا يفتح الجروح من جديد أو بغية تشويق القارىء ودعوته لِافتراض وتصور الأحداث، وهذه هي ميزة الرِّواية الجديدة النّاجحة.

2.2.7.1 إبطاء السّرد:

1.2.2.7.1 المشهد:

تتمثّل أهمية هذه التِّقنية في الحوار الّذي يكسر رتابة السّرد، ويبثّ الحركة في النّص الرِّوائي من خلال العلاقات القائمة بين الشّخصيات الّتي تجعل الأحداث حقائق يصرِّح بها السّارد. تسعى هذه الشّخصيات إلى نقل أفكارها ومشاعرها وهمومها، وفرحها وحزنها بطريقة مباشرة دون الاستعانة بوسيط.

فهذا المشهد يجعل القارىء مشاركا في الفعل، كما لو أنّه يشاهد مسرحية تنقله من حالة شعوريّة معيّنة إلى حالة شعوريّة مغايرة تمامًا. وقد تنوّعت هذه المشاهد بين حوارات جماعيّة خارجيّة وحوارات داخليّة أي المونولوج، يحاور فيها الرِّوائي نفسه متسائلًا.

أ/ الحوار الخارجي:

والمتمثِّل في مشاهد معيّنة، منها:

– " إذ قالت لّما سألها يوما عن شعورها لحظة سقوط المطر: (المطر حلم جميل يهدهدني بموسيقى تهاطله وأنغام نقراته على سقف البيت أو السّيارة أو على زجاج النّوافذ، موسيقى تلك النّقرات المحبّبة تلِج القلب داعية كامل الكيان إلى الرّقص "[1].

ندرك أنّ للمطر ميزة خاصة لا يدركها سوى المتذوِّق، الفنّان والمثقّف الّذي يرى فيه موسيقى خاصة تحمل رسائل مشفّرة مضمرة، يستحق تتبّعها وتشريحها. ومنه يتبيّن أنّ شخصية **هدى** إمرأة ذات ذائقة خاصة ومشاعر مرهفة، ما جعلها تشكِّل الوعي الثّقافيَّ الّذي يبحث عنه الرّاوي في مجتمعه.

فالرِّوائيّ **جيلالي خلاّص** يعي أنّ " **معظم حياة النّاس يدور حول علاقات وتفاعلات المجتمع والثّقافة والفرد، وعلى الرّغم من أنّ الثّقافة والمجتمع شيئان متلازمان، إلا أنّهما ظاهرتان من نوعين مختلفين، يتّصلان ببعضهما عن طريق الأفراد الّذين يكوّنون المجتمع ويفصح سلوكهم عن نوع ثقافتهم "[2].**

تسأل هدى وهما في طريقهما للشّاطىء:

–" ماذا حدث اليوم؟

لا أدري لكأنّ هناك خطبًا عظيمًا..

أيّ خطب تقصد؟

لاشيء..مجرد تخمين

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 07.

[2]– محمّد حسن غامري، المدخل الثّقافي في دراسة الشّخصية، مرجع سابق، ص 49.

انظر إلى هؤولاء النّاس الواقفين؟

عجيب، لكأنّهم يتفرّجون على شيء غريب.

هناك رجال الدّرك، هل تراهم؟

أجل...انظري أيضا... هناك رجال المطافىء والإنقاذ أيضًا.

ترى أهناك غرقى يجرى إنقاذهم...

إنّها النّوارس..

النّوارس؟

أجل النّوارس تموت بالمئات..

من أين يأتي البحر بجثث هذه الطّيور؟

لماذا أتت النّوارس هنا لتموت؟

أجل لماذا؟ ثم أيّ مرض أصابها؟..

لابدّ أنّ هناك مرضًا خطيرًا.

الطّاعون مثلا؟ "[1].

هذا أوّل مشهد بدأ به الرّاوي حديثه عن موت النّوارس التّي شغلت حيّزًا كبيرًا في رواية **بحر بلا نوارس**، وأشارت بشكل رمزيٍّ إلى الجزائريّين المظلومين والمضطهدين من قبل النِّظام والدّولة الفاسدة، وكذلك الفطائر السّامّة (الإرهاب) التّي تنتشر ليلا لتمارس نشاطها الحيواني في حقّ الأبرياء، وتقوم بقتلهم وتعذيبهم. فالنّوارس من الطبقة المحبّبة،

[1]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 30-31.

مكانها البحر والجمال الّذي تضفيه عليه. لكنّ هذا الفساد السِّياسي طغى على الجزائر ككلّ، كالدّودة تنخر الأجسام والعقول.

-" أخبرني مولود أنّه اشترى الحمير الثّلاثة بعشرة آلاف يورو فكدت أجنّ.

- عشرة آلاف يورو كاملة؟

- أنت لا تعرف قيمة الحمير في هذه الأيّام! لا تغضب، فالحمار هو السيد اليوم، من ملك حمارا صبورا قد يملك عمّا قريب ناصية هذه الأرض برمّتها! "[1].

يشير الرّاوي فوسطو سليم إلى قيمة الحمير وغلائها، وإلى وضع الجزائر في زمن يحكمها فيه الحمير، والكلمة الأولى والأخيرة لذلك الحمار صاحب السّلطة والنّفوذ، والّذي يفترض أنّه دون المستوى، يحظى بالأهمِّية فقط لأنّ سعره فاق حدود المتوقع وقيمته السِّياسيّة ارتفعت، ممّا يجعلنا نستخلص الأسلوب الرّمزي والسّاخر لجيلالي خلّاص.

كما يقول الجنرال محمّد سعداوي:

-" اعذرني سيدي الفاضل...

-ولم تعتذر؟ أنت تقوم بعملك، أو لنقل أنّك تطبّق أوامر قيّادتك...

-قاطع الجنرال ضيفه فورا:

- لقد قلتها! نحن نطبّق أوامر قيّادتنا...(..)

نظر إلى الطيب عامر بعينين مستنجدتين.

- كيف يمكن لسجين مرقا المقطوع من شجرة أنّ يساعد البراكسة الّذين نسوه؟

- ردّ الجنرال محمّد سعداوي فورا:

[1]- جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 25-26.

- لم ينسوك. مازلت فخرا في هذا البلد، وإن كثرت خناجر بعض أبنائه.. "[1].

كان الجنرال محمّد السّعداوي الشّخص الّذي رافق القّوات المسلّحة إلى مسكن الطيب عامر ليغيّروا له مقرّ سكنه، ويصبح أسيرا لديهم بالثّكنة، مع الإبقاء على كلّ الامتيازات، باعتباره سجين مرقا المثقّف والمفكّر الّذين يحتاجونه في مصالحهم الخاصة وتليين الوضع بين الدّولة وحركة الخبزة.

اتّصف محمّد السّعداوي باللّطف وحسن المعاملة مع الطيب عامر، إذ يرى في إنجازاته وأفكاره الشّيء الكثير، الّذي يمكن أنّ تغفل عنه الدّولة وحركة الخبزة، وهذا ما أدّى بالنِّظام الفاسد إلى التّخلص من رجال في مثل أخلاقه وثقافته.

ب/ الحوار الدّاخلي(المونولوج):

يحدث هذا الحوار الدّاخلي بين الشّخصية ونفسها، فهو " **ذلك التّكتيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النّفسي للشّخصية، والعمليات النّفسيّة لديها "[2]**، أي أنّه حوار تحليلي يترك للشّخصية متّسعًا لتخرج ما في جوفها، ويخلق نوعًا من التّفكير الدّاخلي، وربّما يعمل على تنشيط الذّاكرة عند بعض من النّاس.

ومن أمثلته في الرّواية:

-" يكفيها اللّي بكاتو اليوم، مالازمش اتشوفني نبكي إذا شافتني ما تنقطعش دموعها اللّيلة...."[3].

[1]- جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 77-78-79.

[2]- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، مرجع سابق، ص 241.

[3]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 56.

– " ربّاه ما أقسى العجز عن الكتابة ربّاه، أين هدى الآن؟ أماتت مسمومة في غابات طور أم اغتيلت برصاصات طائشة أو مصوّبة إليها بلا رحمة "[1].

تعكس كلّ هذه المقاطع الرّؤية الفنيّة الّتي يتّصف بها الرّوائي حيث أنّه إنسان يترقّب مشاعر أمّه ويفكّر فيها باستمرار، وكذلك الأمر مع هدى التّي تؤدّي دورًا مهمًّا في حياته العاطفيّة والفكريّة الثّقافيّة.

–" وبعد هي الحرب وما أدراك ما الحرب! ماذا كنت تود أنّ تقرأ يا الطيب؟ أكنت ترغب أنّ تجد في هذه الجريدة أو غيرها مقالا عن ورود بركسة المزهرة المتفتحة في أصياف الأعراس والأفراح؟ "[2].

منح السّارد الطيب عامر عمق التّفكير والتّحليل في معاملاته وأفكاره ونقاشاته، الّتي كانت تقول عنها زوجته فرانشيسكا نقاشات عميقة، لأنّه المتغلّب عليها في الحجّة والإقناع. ولعلّ هذه التّجربة الثّقافيّة الّتي يتميّز بها الطّيب عامر هي الّتي جعلته محلّ انتباه بالنّسبة للرّاوي الّذي نجده يتماثل وإيّاه إلى أبعد الحدود. إذ يركّز على الحالة الاجتماعيّة المتدهورة الّتي تعيشها الجزائر، فلا خبر يعيد الرّوح إلى القارئ، فقط الأخبار المفجعة والمؤلمة تعتمر الصّفحات، وهذه سياسة مقصودة من عبد السّلام بلكروش لشغل الرّأي العام وإلهاء الشّعب وصرفه عن التّفكير في الخصوصيات والتّركيز على العموميات من حيث توفير لقمة الخبز الضّارية.

فالكاتب يعلم أنّ الرّواية " **عملا غير منجز، وعالمًا لم يكتمل بعد وفي محاولة للبحث عن أسباب عدم الإنجاز والاكتمال وجد أنّ الزّمن الرّوائي يلعب دورًا أساسيًّا في جعل الرّوائي في حالة تجريب، وبحث عن شكل زمني لرؤيته وفلسفته "[3].**

---

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص68.

[2]– جيلالي خلّاص، زمن الغربان، مصدر سابق، ص 131.

[3]– مها حسن عوض الله، الزّمن في الرّواية العربيّة، مرجع سابق، ص 1–2.

2.2.2.7.1 الوقفة الوصفيّة:

يأخذ السّرد اتِّساعًا كبيرًا بجانب الوصف في تشكيل عمليّة الحكي انطلاقا من **" تحديد تجلِّيات الفضاء الرّوائي وتعريف محيط الشّخصيات (...) وانتهاءً بإنجاز وظائف بنائيّة متعالقة مع المكوِّنات الحكائيّة (الزّمان، المكان، الشّخصية) للإبهام بإنجاز الدّلالة على مضمون الحكاية "[1].**

يذهب جيلالي خلّاص إلى التّفنن في عملية الوصف، حيث يعدّ–في اعتقادي–من المتمكِّنين في الوصف المشهدي للشّخصيات والمناظر الطّبيعيّة والمواقف الدّرامية والحزينة، والأمكنة. إذ يولي الوصف أهمية كبيرة في كتابة روايته، وهذا يجعل أدبه مادّة أدبيّة إبداعيّة، غنيّة بالتّوسع الثّقافي والحسّ الفني الخالص.

ومن أمثلته في الرِّواية:

– " صليل السّلاسل يغرق عبر نسيم العشاء المتبارد النّدي لحنًا ناقوسيًّا لذيذ الدّغدغة في الأذن، محمّلا برائحة التّربة القهويّة المتشابهة لتلك البقع المبرقعة لزغب كلبنا طيو في غير تناسق فوق بياض قطني سرعان ما يغْشاها حين كان طيو يتمدّد مكشِّرًا "[2].

–" آلاف حبّات النّمل تتركز قارصة بلا توان رأسه متسلطة أكثر عند الصدغين وفي منبت البصلة السيسائية؟؟ ثمّ الألوان القزحية تتلاعب متداورة متقاربة متباعدة فترمش عيناه، وما أسرع ما يشعر بحرقة رمال تتسرب إلى محجريهما كاوية لاكزة واخزة، فيعجل بغلق جفونه، شاعرا في ذات الوقت، لا بالنمل يغزو شعره وإنما بأتربة قذرة نتنة تتذرى عليه فتجبل رأسه، فوجهه فكتفيه فكلّ جسده .."[3].

---

[1]– أحمد مرشد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 64–65.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 14.

[3]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 224–225.

– " ففي تلك اللّحظات تبدو أجنحة أسراب (عود الذّئب) بهية الجمال ورائعة المنظر بألوانها القزحية المتلآلئة في الشّمس الخفيفة الحرارة، مشهد باهر الجمال يا ما سَحر بصر الرّاعي "[1].

–" كان علي لكحل منبهرا، عاري الروح، يتلوى داخل تلك الجدران الزّجاجيّة. ارتجف وتجمد في مكانه. اقتلع أحشاءه خوف جارف سحقه بين فكي ملزمته المسمومين. ثمّ غادر الوجع قلبه المنقبض وصعد إلى الطّبقة الأولى وتمركز في قفاه ثاقبا ناخرا "[2].

–" كانت الشّمس لجينية، مرعبة الحرارة، وكان السّراب يتراقص غير بعيد عن بصريهما. لا حركة، لا صوت، غير وقع أقدامهما فوق التّراب اليابس أو الحجارة الصّغيرة النّاتئة هنا وهناك على الصِّراط الرِّفي الشّاق لهذه الطّبيعة الصّخرية الممتدة أمامهما إلى ما لا نهاية"[3].

– "كان المطر يهطل غزيرًا، قطرات كبيرة تخالها دلاءً تتفرّغ على زجاج السّيارة الأمامي ونوافذها مُحدِثة تلك الوشوشة المتناغمة في موسيقى تتوزّع وترياتها في قلبينا الغضَّين، توزيعات تحمل الأحلام المخمليّة الكانسة لترسّبات ظمأ الفراق المُضفي الذّي دام قرابة الشّهر "[4].

– " كانت السّماء زرقاء صافية، وسطها يحتضن شمسا رحيمة، وكانت نسائم عليلة تنعش الوجوه كما هواء المروحات في أيّام الهناء والدعة، وإن مازال الخوف من خدعة حربية وشيكة يؤزم النّفوس ويوتر الأعصاب "[5].

---

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 46.

[2]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 16.

[3]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 61.

[4]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص07.

[5]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 130.

من خلال هذه المقاطع الوصفية يتبيّن أنّ جيلالي خلّاص من الشّغوفين بالنّباتات والحيوانات والحشرات خصوصًا، حيث لمّا كان يلاعبها بعصاه في بِرك الماء، ويحكي عن قريته ومنزله بطريقة مُغْرية ورامزة، تدفع القارىء لمواصلة القراءة بإصرار شديد، كما كان له مع المطر والبحر والشّمس قصصا هادفة، تصفه حالته النّفسيّة وتوجهه الثّقافيّ.

2. المكان: Le Lieu

يعدّ المكان من أبرز المكوّنات السّرديّة التّي تحدِّد العمل الرّوائي، بوصفه الأرضية التّي تتجسّد عليها الأحداث وتتحرّك وفقها الشّخصيات في إطار زمني.

فالمكان هو المفتاح الجوهري الّذي تتّكىء عليه مادّة الحكي باعتباره أساس الرِّواية الّذي تنطلق منه، لتمثّل باقي العناصر الرِّوائيّة من شخصيات وزمن وحدث، وهذه الحقيقة جعلتنا نقف عند عنصر المكان نظرًا لأهمِّيته ومكانته الفعليّة في تحقيق جودة العمل الأدبي روايةً كان أم قصّة. كما أنّنا اقتصرنا على مصطلح **(المكان)** نظرًا للاختلافات الواردة حول مصطلحي الفضاء، والحيِّز الّذي قال به **عبد المالك مرتاض** وهو الأصغر منهما، حيث أيقنا ضرورة دراسة **المكان** لأنّه مكمِّل روائيّ فنيّ لابدّ منه.

1.2 مفهومه:

1.1.2 لغة:

ورد تعريف المكان في لسان العرب كالآتي: " **المكان والمكانة واحد (..)، فالمكان في أصل تقدير الفعل مَفْعَلٌ لأنّه، موضع لكينونة الشّيء فيه (..)، والدّليل على أنّ المكان مَفْعَل أنّ العرب لا تقول في معنى هو منِّي مكان كذا وكذا إلاّ مَفْعَلَ والجمع أمكِنة، وأماكنُ جمع الجمع** "[1].

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، باب النّون، فصل الميم، مادة (مَكَنَ)، مج 1، ص 414.

كما نجد للفظة **(مكان)** وجود في القرآن الكريم، **لقوله تعالى: " ولَو نَشَاء لَمَسَخْنَاهُمْ على مَكَانَتِهُم فما استطاعوا مُضِيًّا ولا يرْجِعُون "[1]. وقوله عزّ وجلّ: " واذْكُر في الكِتَاب مَرْيَم إذْ انْتَبَذَت مِن أهْلِهَا مكانًا شرقيًّا "[2]. وقوله أيضًا: " ورَفَعْنَاه مَكَانًا عَلِيًّا "[3].**

قد أخذت اللّفظة أبعادًا عدّة لكنّها لا تخرج عن نطاق المكان الذّي نعرفه، ويبقى في كلام الله عزّ وجلّ أسْرارًا تستدعي التّدقيق في المفردة نفسها.

يمكن القول أنّه " **المكان الطّبيعي، الحقيقي في الواقع الخارجي المحسوس، وهذا لا علاقة له بالمكان الرّوائي لأنّه الموضع الحقيقي الثّابت الجامد "[4]**، الممثّل للمكان الواقعي الّذي نعيش ونتحرّك فيه.

يذهب **إعتدال عثمان** إلى القول بأنّه " **مساحة ذات أبعاد هندسيّة أو طوبوغرافيّة تحكمها المقاييس والحجوم، ويتكوّن من موّاد ولا تتحدّد المادّة بخصائصها الفيزيقيّة فحسب: والمكان كذلك لا يقتصر على كونه أبعادًا هندسيّة وحجومًا، ولكنّه فضلا عن ذلك نظام من العلاقات المجرّدة، يستخرج من الأشياء المادِّية الملموسة بقدر ما يستمّد من التّجريد الذِّهني، أو الجهد الذِّهني المجرَّد "[5].**

2.1.2 اصطلاحا:

كثرت المصطلحات الّتي تختلف وتتباين من باحث لآخر، وهذا هو الحال مع مصطلح المكان الذّي عرف تعاريف مختلفة، عكست وجهة نظر كلّ ناقد.

---

[1]– سورة يس، الآية 67.

[2]– سورة مريم، الآية 16.

[3]– سورة مريم، الآية 56.

[4]– سمر روحي الفيصل، بناء الرّواية العربيّة السّورية، اتّحاد الكتّاب العرب، ط 1، دمشق، 1995، ص 251.

[5]– إعتدال عثمان، إضاءة النّص، دار الحداثة، ط 1، بيروت، 1988، ص 05.

قد مرّ مصطلح المكان بمراحل زمنيّة مختلفة، من اليونانيّين إلى يومنا هذا، ما ساعد على صَقله وتجلّيه أكثر في الأعمال الرّوائيّة خصوصا، حيث عرّفه **أرسطو**[1] بأنّه **" موجود وبيّن ولا يمكن نَفْيه أو إنكاره، فالمكان موجود ما دمنا نشغله ونتحيّز فيه (...) وهو قسمان عامّ وخاصّ، فالعامّ هو الذّي فيه الأجسام كلّها والخاصّ وهو أوّل ما فيه الشّيء(...) وهو الذّي يحويك وحدك لا أكثر منك "**[2].

يذهب **أرسطو** إلى الإقرار بوجود المكان وتجزئته إلى نوعين بين عامّ وخاصّ، يخصّ العامّ مجموعة من النّاس تتحرّك ضمنه، أمّا الخاصّ يحوي فردًا بعينه. كما اعتبره **علماء الإجتماع " البيئة الإجتماعيّة وتشمل أثر العادات والعرف والتّقاليد، ونوع العمل السّائد في المجتمع وأثر الحضارة عامّة على الفنّ "**[3]، لأنّه اللّصيق بالمجتمع والمؤثّر فيه، والمتأثّر به، فالعادات والتّقاليد الموجودة فيه، هي من تحدّد نوع المكان والحضارة المُنتمي لها.

2.2 المكان الرّوائي:

يأخذ المكان في الرّواية شكلا مغايرًا تمامًا إذا به يصبح مادّة فنيّة لصيقة الصّلة بباقي المكوّنات السّرديّة، ويمثّل المركز الأساسي الذّي يباشر به أيّ روائي كان، فلا رواية خالية من مكان واحد على الأقلّ، تدور فيه الأحداث، وتتشكّل الشّخصيات وتؤطّر الأزمنة، حيث يحمل دلالات معيّنة ومعاني محدّدة ترسمها الشّخصية في صُنعها للحدث وعلاقته به.

---

[1]–أرسطو طاليس (Aristotle): (384–322) ق.م، فيلسوف يوناني، من عظماء المفكّرين، تشمل كتاباته مجالات عدّة، منها: الشّعر والمسرح والميتافيزيقيا والموسيقى والمنطق والبلاغة والسّياسة والأخلاقيات وعلم الأحياء.

[2]– حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في الفلسفة الإسلاميّة (ابن سينا نموذجا)، دار نينوى، د.ط، سوريا، 2007، ص 28.

[3]– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثيّة حنّا مينه (حكاية بحر–الدّقل–المرفأ البعيد)، مرجع سابق، ص 30.

يمثِّل المكان الرِّوائي " **كائنًا حيًّا وفاعلاً ومؤثِّرًا في من وما يحتويه، فإنّه لا يمارس حضوره في عالم الرِّواية بدون دلالة، إنّه كينونة دلاليّة وتدليليّة في ذات الوقت، إذ به تمتلك كل حركة روائيّة سواء كانت حركة الشّخصية أو الحدث أو الزمان أو السّرد (...) دلالة تنسُجُ في نهاية المطاف رؤية الرِّواية للعالم** "[1]، إذ الرِّواية نتاج تعبيري ناقل للحالة الإجتماعيّة الّتي تعكس حالة الفرد والجماعة معا ضمن رؤية شاملة تتّسم بطابع فنيّ.

يؤكِّد **غاستون باشلار**[2] على ضرورة تلازم الزّمن والمكان من خلال كتابيه **(جماليات المكان وجدلية الزّمن)**، إذ يعتبر المكان دلالة على وتيرة الزّمن المحقّقة في الفصل الرّوائي، مشيرا إلى **أنّ** " **المكان ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانًا مباليًا، ذا أبعاد هندسية وحسب فهو مكان قد عاش فيه بشر وليس بشكل موضوعي فقط بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز، إنّنا ننجذب نحوه** "[3]، وهذا ما يفسّر حاجة الرّواية إلى المكان التخييلي المرافق للمكان الواقعي، الذّي يُثري الشّخصية ويُضفي على الأحداث نوعا من العقلانية، مَشُوبة بأمكنة متواجدة بذهن الرّوائي، إذ به يعملها في إبداعاته، منجزًا منها أشكالا متنوعة يساهم الزّمن في بلورتها وتأكيد وجودها في جوف العملية السّرديّة، فالمكان الذّي تعرضه الرّواية هو " **المكان الأليف الذّي ولدنا فيه، أي بيت الطّفولة، إنّه المكان الّذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصّورة الفنيّة التي تُذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطّفولة**"[4].

---

[1]–أحمد القنديلي، جمالية المكان في رواية عبد الرحمان منيف–الآن...هنا أو شرق المتوسّط مرّة أخرى، WWW.m.ahewar.org، 2019/05/02، 16:08.

[2]–غاستون باشلار (Gaston Bachelard): (1884–1962)، فيلسوف فرنسي متخصِّص في فلسفة العلوم، من مؤلفاته: العقل العلمي الجديد، تكوين العقل العلمي.

[3]– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينّه (حكاية بحر–الدّقل– المرفأ البعيد)، مرجع سابق، ص 31.

[4]– غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنّشر والتوزيع، د.ط، بيروت، 1984، ص06.

هذا ما يعزّز الصّلة الوطيدة والمفعمة الماضية التّي تعمل الذّاكرة على استحضارها (للطّفولة) في بيئة مكانية فنّية مغايرة للواقع ولكنّها شبيهة به، حسب إبداعات الرّوائي ونظرته اتّجاه هذا المكان العابر للماضي الذّي يقصد إحياءه في العمل الأدبي. كلّما غُصنا في تفاصيل تشكله، نجد أنّه " **مكان لفظي متخيّل، صنعته اللّغة انصياعا لأغراض التّخييل الرّوائي وحاجاته** "[1].

يقول **ميشيل بوتور**[2] " **إنّ قراءة الرِّواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذّي يعيش فيه القارىء، فمن اللّحظة الأولى التّي يفتح فيها القارىء الكتاب يتنقّل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الرِّوائي. ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذّي يتواجد فيه القارىء** "[3]، وهذا التّخيل يمنح القارىء قابلية قراءة الرِّواية وإكمالها باحثا عن مكان وقوع هذه الأحداث واصطدام الشّخصيات بها، حتّى يغدو المكان نفسه حدثًا إشكاليًّا، يتّتبعه القارىء نفسه بين فُسحات النّص الرِّوائي.

فالمكان في السّرد ليس طيع التّوظيف، " **لا يخضع للتّحديدات الفيزيائيّة الصّارمة (..)، ففضاء الرِّواية مكان منتهٍ وغير مستمِّر ولا متجانس وهو يعيش على محدوديته، كما أنّه فضاء مليء بالحواجز والثّغرات وخاص بالأصوات والألوان والرّوائع** "[4]. كما أنّه " **ليس المكان الطّبيعي، أو الموضوعي، وإنّما هو مكان يخلقه النّص الرِّوائي عن طريق الكلمات، ويجعل منه شيئًا خياليًّا** "[5]، أو يُبقي على موضوعيته مُضيفا له لمسات تخيّيليّة وفق شخصيات خياليّة ربّما لها وجودا فعليّا، ما يجعل المكان مُنفتحا عليها.

---

[1]– نزيهة خليفي، البناء الفني ودلالاته في الرِّواية العربيّة الحديثة، الدّار التّونسية للكتاب، ط 1، تونس، 2012، ص 80.

[2]–ميشيل بوتور (Michel Butor):(1926–2016)، أديب وشاعر فرنسي، من أهمّ كتّاب الرّواية الجديدة، من أعماله: رواي التّحوّل، بحوث في الرّواية الجديدة.

[3]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مرجع سابق، ص 103.

[4]– حسن بحراوي، بنية الشّكل الرِّوائي (الفضاء–الزّمن–الشّخصية)، مرجع سابق، ص 36.

[5]– بدري عثمان، بناء الشّخصية الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، ط 1، لبنان، 1986، ص94.

لم يعد مجرّد وعاء حاوٍ للأحداث بل أصبح عنصرًا مهمًّا ذو أبعاد عميقة " **يساهم في خلق المعنى داخل الرّواية، ولا يكون دائمًا تابعا أو سلبيًّا، بل يمكن أحيانا للرّوائي أنّ يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتّعبير عن موقف الأبطال من العالم** "[1]، خاصّة إذا كان ذو خلفية تاريخيّة، يعمد الرّوائي استحضاره كتقنيّة سرديّة مساعدة في عملية الحكي ليرسم به صورة أبطال معيّنين هو بحاجة إليهم في متنه الرّوائي.

يذهب البنيويّون إلى التّمييز بين المكان الخارجي (الواقعي) والمكان الفنّي(الرّوائي)، " **فالمكان الخارجي هو المكان الحقيقي المتموضع على الخارطة الجغرافيّة(...) وقد أطلق عليه تسميات عدّة (المكان الواقعي والموضعي والمرجعي..) أمّا المكان الرّوائي فهو مكان متخيّل** "[2]. وهذا التعريف شامل لما قبله، إذ به يفصل بين المكانين.

قد يكتسب المكان " **صفة سيميوطيقيّة من خلال إعطائه قيمة دلاليّة تميّز بين الظّواهر المكانية الّتي لا يختلف بعضها عن بعض في الواقع** "[3]، لأنّ ما يهمّ في وصف المكان هو الدّلالات الّتي يعكسها والأبعاد الّتي يتّخذها، لهذا يرى **يوري لوتمان** أنّه "**حقيقة معاشة ويؤثِّر في البشر بنفس القدر الّذي يؤثِّرون فيه**"[4]، أي أنّ العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة تأثير وتأثّر متبادل ينشأ في الواقع، ويمثّل في الرّواية مجموعة من المؤثِّرات الفنّية من بينها الخيال الّذي يصبغه بلون إبداعي من نوع آخر.

---

[1]– حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 70.

[2]– أحمد مرشد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 129.

[3]– سيزا قاسم، " القارىء والنّص من السّيميوطيقا إلى الهيرمنيوطيقا "، مجلة عالم الفكر، ع3–4، مج 23، الكويت، مارس–أفريل 1995، ص 255.

[4]– سليمة بتقة، " تلمّسات نظرية في المكان وأهمّيته في العمل الرّوائي "، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، ع6، بسكرة، 2010، ص 02.

3.2 سيميائية المكان في خطاب جيلالي خلّاص الرّوائيّ وأبعادها الثّقافيّة:

يقوم المكان على ثنائيّة التّقاطب المقسّمة إلى ثنائيّة (المغلق/المفتوح) مقابل ثنائيّة ضدّية (الخاص/العام)، حيث اختلف النّقاد في تقسيمه نظرًا للدّور الّذي يؤدّيه في تنظيمه للحدث الرّوائي الرّئيسي والشّخصية معا.

نأخذ تقسيم **مول موبير**:

" **أ/ عندي:** وهو المكان الّذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنّسبة لي مكانًا حميميًّا وأليفًا إنّه المكان الخاصّ.

ب/ عند الآخرين: وهو مكان يشبه الأوّل ولكنّه يختلف عنه من حيث أنّي بالضّرورة أخضع فيه لسلطة الغير، ومن حيث أنّني لابدّ أنّ أعترف بهذه السّلطة.

ج/ الأماكن العامة: وهذه الأماكن ليست ملكا لأحد معيّن، ولكنّها ملك للسّلطة العامّة(الدّولة).

د/ المكان اللاّمتناهي: وهو المكان الّذي لا يخضع لسلطة أحد ويكون بصفة عامة خاليا من النّاس "[1].

تتراوح الأمكنة في خطابات **جيلالي خلّاص** الرّوائيّة بين أمكنة مفتوحة وأخرى مغلقة، لأنّ مخيّلة الرّوائي وحرّيته سمحت بهذا التّفتح على الأمكنة. فتعدّدها وكثرة تسمياتها يعود إلى " **تغيير الأحداث وتطوّرها واتّساعها أو تقلّصها، حسب طبيعة موضوع الرّواية، لذلك لا يمكننا أنّ نتحدّث عن مكان واحد في الرّواية، بل إنّ صورة المكان الواحد تتنوّع حسب زاوية النّظر التّي يُلتقط منها**"[2].

[1]– محمّد بوعزة، تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 107–108.

[2]– حميد لحمداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 63.

1.3.2 الأماكن المفتوحة العامّة:

يعرِّفها الشّريف حبيلة بأنّها " **الفضاءات الّتي ينتقل بينها الإنسان ويشكِّلها حسب أفكاره، والشّكل الهندسي الذّي يروقه، ويناسب تطوّر عصره وينهض الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح، وقد جعل الرِّوائيون من هذه الأمكنة إطارًا لأحداث قصصهم ومتحرّك شخصياتهم** "[1].

تتميّز الأمكنة المفتوحة بالاتِّساع والتّفتح على الطّبيعة ويكون متاحا للجميع، ومحلّ التقاء أعداد مختلفة من النّاس، فيه حيوية وحركية، وإمكانية التّواصل محقّقة مع الآخرين. فالحديث عن هذه الأمكنة، **هو** " **حديث عن المكان الّذي حددّت مساحته ومكوّناته، كغُرف البيوت، والقصور، فهو المأوى الاختياري والضّرورة الاجتماعيّة، أو كأسيجة السّجون، فهو المكان الإجباري المؤقّت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرًا للخوف** "[2].

1.1.3.2 البحر:

يحمل البحر دلالات كثيرة، منها دلالة " المغامرة والحرّية والانطلاق والاكتشاف والإفلات من سطوة السّلطة وابتكار قيم جديدة وامتحان قدرات الذّات "[3]، إضافة إلى البحث عن الاستمتاع والاستجمام وصفو الفكر وراحة البال.

يشكّل البحر من " **الناحية الجغرافية أغلب مساحة الأرض، وقد مرّت علاقة الإنسان بهذه الكتلة الزرقاء الواسعة في العصر الحديث بسيطرة الإنسان عليه كما سيطر على**

---

[1]– الشّريف حبيلة، بنية الخطاب الرّوائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، د.ط، الأردن، ص 204.

[2]– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينة (حكاية بحر–الدّقل–المرفأ البعيد)، مرجع سابق، ص 43.

[3]– المرجع نفسه، ص 125.

غيره من المظاهر الطّبيعيّة المختلفة فهو مصدر رزق وحياة للإنسان من جهة ومن جهة أخرى مصدر نقمة وتعاسة لأنّه طريق سهل للغزاة "[1].

للبحر في رواية **بحر بلا نوارس** عدّة مشاهد اختلفت حسب غاية الرّوائي **جيلالي خلّاص**. والمشهد الأوّل تمثّل في ذهاب **الرّاوي وهدى** لشاطىء (بالم بيتش) بالجزائر العاصمة الذّي حصلت فيه المفاجأة، حيث عثروا على مئات بل آلاف النّوارس الملقاة

على الشّاطىء ميّتة، وما مِن سبب يدعوها لذلك، يعلوها الرّمل، كان منظرًا حزينًا بالنسبة لكليهما " **الغريب في الأمر أنّ هذا الشّاطىء كان أبعد مكان عن النّوارس"[2].**

أدّى البحر في روايات **جيلالي خلّاص** منظرًا ثقافيًّا مُضمرًا يستكشفه القارىء لحظة بحثه عن الحقيقة. " **هذا المكان لم يكن المكان الذّي اعتادت طيور البحر التّجمع فيه للصّيد أو الرّاحة، فهي عادّة ما تفضِّل الموانىء وما جاورها لتوفّر الطّعام "[3].**

وما عرفته موانىء الجزائر، فالطّيور كانت تقتات محلّقة مغرّدة، مشكّلة سيمفونيّة تطرب لها الأذن. وبالفعل هذه حقيقة مؤكّدة لكنّها لم تدم مطوّلا، وإذا بالنّوارس تموت مسمومة...

أمّا المشهد الثّاني تمثّل في ذهابهما إلى شاطىء (تيبا)، لكنّهما عادا خائبين، فالشّرطة أرجعتهما، وما كان عليهما إلاّ الطّاعة وتقبّل الأوامر، وهذا ما أثار في نفس الرّاوي الكثير من التّساؤلات الّتي لا أجوبة لها بل أجوبة عميقة، تزيد الإنسان فضولا لا غير.

وإذا تتّبعنا أهمّية البحر بالنّسبة للرّوائي، نجدها ضرورية لأنّه يوظّف البحر بشكل لافت للقيمة الفكريّة والفلسفيّة الّتي يؤدّيها في الأعمال الأدبيّة، حيث يحنّ له ويشعر برغبة في رؤيته كلّما داهمه اللّيل، إذا به راحة تنسيه وتزيل همومه، وهذا الماء أصبح

---

[1]– عبد الناصر مباركية، صورة المدينة في رواية عواصف جزيرة الطّيور (المطر والجراد) لجيلالي خلّاص، https://www.benhedouga.com، 2018، 15:22.

[2]– الرواية، ص 31.

[3]– المصر نفسه، ص 32.

لصيقًا به، وقد تلوّث بالسّموم الّتي كانت سببًا وجيهًا في موت النّوارس واضمحلال ثروات البحر بسبب الفساد والاستبداد، ومن المشاهد الثّقافيّة الّتي سنّها خلّاص في كتابته عن البحر، لدينا:

- **" أشعر بماء البحر يداعب قدمي فأتراجع لكنّ دون جدوى، فالماء يتبعني ويمضي حيث أمضي... أقف على صخرة مغراء قبالة شاطىء النّوارس الميّتة، لكن لا أثر لطيور البحر "[1].**
- **" آخر ما علق بذاكرتهم المفقودة، صورة البحر الهائج الّذي لفظ السفن على شطآن أرضهم الآمنة، مرعبة كانت صورة البحر. وهم إذ فقدوا كلّ شعور، باستثناء الخوف ما زالوا يحتفظون بتلك الصّورة الرّهيبة في أعمق ما تحمله إليهم الومضات.**

عبر سيقانهم، تصعد البرودة، يتجمّدون بحكم الهلع، ينتظرون القدر وقد آمنوا به الآن وصار فلسفتهم الرّسميّة. هو البحر! الصّورة المرعبة. تسجد الأمواج عند أقدامهم ثمّ تتراجع متأهبة للوثوب. العاصفة تؤذن بالاشتداد وما تفتأ أنّ تشتد فعلا. الأمواج تتعالى جبالا ثمّ تنزل متقعرة كالفجاج الغائرة. (...) هو ذا البحر على صورته الخالدة يرسم في عيونهم سفنا تغوص في الأفق الشّمالي مخلفة وراءها زبدا أبيض يمتد حتّى أقدامهم، بل يتجاوزها ليصبغ بلونه الفوصفوري ما تبقى من أثر هبوب العاصفة الأخيرة"[2].

يصف الرّوائي الفساد والفوضى المثيرة الجدل حول السِّياسة في الوطن. لهذا يعمد توظيف البحر بكلِّ رمزيّة، فروايته حرّاث البحر دليل على الثّروات المنهوبة في قاع

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 98.

[2]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 242.

البحار والّتي تتمتّع بها الدّولة من خلالها إلغائها لحرية الفرد ومحاولة تنويم الشّعب ونهبه ليلا نهار.

فالبحر مفتوح على مختلف الاحتمالات الّتي يحدِّدها المثقّف في علاقته بأرضه وناسه، حيث " **صارت عين الأديب عدسة كاميرا لاصقة لكلّ شاردة وواردة، وأصبح قلمه إزميل نَحْت يُخلّد كلّ فاجعة** "[1].

2.1.3.2 الشّارع:

تمثّل الشّوارع " **أماكن انتقال ومرور نموذجيّة فهي الّتي ستشهد حركة الشّخصيات وتشكِّل مسرحِا لغدوّها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها** "[2]. فهي أمكنة ضروريّة ينتقل الفرد وفقها.

تحدّث الرّاوي عن الشّوارع بصفة عامّة، حيث لم يقف عند شوارع معيّنة، يذكر " **بلالة الشّوارع الّتي كانت تنشر على الأرصفة الرّائحة المميّزة للغبار الرّطب.. كم من مدّة كنت أسير في شوارع العاصمة فأحسّ بعطش وهمي، غالبًا مايعود إلى ظمأ أرضي**"[3]. كانت هدى محبّة للمطر في شوارع العاصمة الّتي كانت تتنقّل بينها مستمتعة بهذا الهطول الجارف، الذّي يذكِّرها بأرض أجدادها. فالشّخصية هي الّتي تحدِّد قيمة المكان الذّي يُمثِّل تواجدها وهويَّتها الرّسميّة. كما يشير الرّاوي في موضع آخر إلى هدوء الشّارع إلاّ من نباح كلب يصل مسامعه، وهذا ردّ على الظّروف الّتي تعيشها الجزائر وتُكبِّل الرّاوي.

---

[1]– جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد (التّجربة والمآل)، المركز الوطني للبحث في الانتروبولوجيا الاجتماعيّة والثّقافيّة، د.ط، الجزائر، 2007، ص 222.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، مرجع سابق، ص 79.

[3]– الرِّواية، ص 08.

ومن المشاهد السّرديّة الّتي توظِّف تنقل الشّخصيات في شوارع الجزائر وأزقّتها، لدينا:

– " **عبر الشارع الطويل، أمرهم بالانقسام إلى فرقتين: الأولى تسير على الرّصيف الأيمن والثّانية تمشي على الرّصيف الأيسر. تقدّموا صامتين يجانبون جدران العمارات السّكنية والمحلّات التِّجاريّة**"[1].

3.1.3.2 المدينة:

المدينة مكان مفتوح على كثرة الأشخاص والعلاقات القائمة بينهم، والتّنقلات والخدمات المختلفة، إذ تعتبر الوسط الذّي يتّم فيه العبور من الحاضر إلى الماضي، فهي " **ظاهرة سِيميوطيقيّة تتحقّق في الوعي من خلال الممارسات الحياتيّة، فالذّي يعيش في المدينة يعيها على مستويات مختلفة، منها المستوى السِّيميوطيقي** "[2].

لم يختص الرّوائيّ بذكر مميّزات المدينة في رواياته الأولى، بل اكتفى بالإشارة إليها في شكل عابر، لكنّه كان مقيمًا فيها لمّا أصبح يدرس بالجامعة، فيقول: " **ما أطْيَبَ اللّيل إذ يحتضن المدينة فتخلد نائمة ساكنة في دفء ظلامه المُبَرنَس بـ (زغدانة)** "[3]. وقد وصفها بالسّكون لما تمنحه ليلًا من راحة، لكنّ هذا الهدوء لم يَدُم حتى عاد نشاط الفطائر السّامّة يتزايد، وهو ما جعل المدينة في نشاط وحركة دائمين.

لقد مهّد السّارد للصِّراع القائم بين المدينة الكبيرة (مدينة الأحلام) والقرية الصّغيرة (قرية الطّفولة والبراءة)، وهذا التّنوع جعلته حياته محصورة بين قوّة المدينة وهوان القرية المنسيّة والمضطهدة من السّلطات العليا، ومن التّوظيفات المتخصصة في المدينة، نذكر:

---

[1]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، 140.

[2]– سيزا قاسم، القارىء والنّص والعلامة والدّلالة، المجلس الأعلى للثّقافة، ط 1، القاهرة، 2002، ص 47.

[3]- جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 95.

- **" المدينة تنام كما الخادم البلهاء تنام بعد تعب شغل البيت. إنّها سوداء، صمّاء وساكتة. أصاخ السّمع، أجال بصره في كلّ ما يحيط به. لم يسمع سوى صوت حشرة أبحّ"[1].**
- **" نزل المدينة المتورمة الشوارع، المنحدرة العمارات، المتطاولة المآذن والمزدحمة بالغاشي المندفع عبر شوارعها بلا هدف، رسخ في ذهنه، هو الذي قدم من تلك القرية النّائية، المعلقة بيوتها القرميدية الحمراء السّقوف، كحبّات توت بري، يوشي بحمرته سفح الجبل الغارق في الضباب شتاء المتبخر سرابا صيفيا "[2].**
- **" في سبيل مدينتي رفضا كل شيء، إلا أنّ أبقى وفيا لها، خادما في بلاطها، الأغبياء، لم يفهموا موقفي طبعا وهل فهموا شيئا في هذه الحياة؟ (..) عاشقا للمدينة حتى الموت (وهل يوقفني الموت عن عشقها؟) صممت أنّ أمضي. لن أبالي بما يخططون له، كما لن أبالي بالعذاب والتّعذيب الذي يهددونني به"[3].**

نلحظ في هذا المقطع السّرديّ، الفرق بين صورة المدينة وصورة القرية، حيث أنّ تشكّل هذا الصِّراع الثّقافي بين الصّورتين، دليل على تمعّن الرِّوائيّ في كيفية تسيير شؤون بلده الجزائر.

بالإضافة إلى ذكره (مدينة مورة) الّتي جرى فيها حفل الإستقلال، وكذلك (مدينة نيالما) الّتي بها دار المعلّمين، وكان يدرس فيها وإلى مدينة تلما وزيرا وتلطا.. وهذه التّسميات رموز مقصودة عن مدن الجزائر.

[1]– جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، مصدر سابق، ص 133.

[2]– جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة (رائحة الكلب)، مصدر سابق، ص 271.

[3]– جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، مصدر سابق، ص 18.

2.3.2 الأماكن العابرة:

ومن الأماكن المفتوحة العابرة الّتي استعملت في الرّواية بشكل متواتر وقليل جدّا، لدينا:

- **ملعب الجنان الكبير:**

وهي عبارة عن ساحة كبيرة خالية من الشّجر يلعب فيها الرّاوي رفقة أصدقائه كرة القدم والشّاب (تشبه لعبة الغولف).

- **الوادي الكبير:**

الذّي به القناة الجديدة أي وادي الشّلف، يحتوي نبات السَّرو.

- **قنطرة بودبابة:**

القنطرة الّتي انهارت بعد قصفها بالسّيارات.

- **رابية ديار عابد بوزاهر:**

الرّابية الّتي كان يحتمي بها الرّاعي الصّغير خوفًا من الجنود الفرنسيّين.

- **سوق المدينة:**

السّوق الذّي يقتني منه والد الرّاعي الصّغير اللّحم كلّ أسبوع إذا سمحت ظروفه، كما أنّه يأخذ ابنه رفقته في بعض الأحيان.

- **رابية سيدي عثمان:**

وهي مكان لوليٍّ صالح.

- **الغابة الكحلة:**

وه الغابة الّتي ترعى بها أبقار وغنم الرّاعي الصّغير.

- **جدول بحرة:**

وهو مكان اختيار القصبة الجيِّدة للعزف بالنّسبة للرّاعي بلعيد، حيث يذهب يرعى في الجدول بعيدا عن باقي الرّعاة، وهذا الجدول هو مركز تكاثر وسباحة الحشرات الملّونة الجميلة.

- **الجامعة:**

وهي رمز للتّفتح والتّطور الفكريّ والثّقافيّ والاجتماعيّ والسِّياسيّ، يلتحق بها المتعلّم الواعي الذّي يملك هدفًا للاستمرار والنّجاح، استند عليها الرّوائي وهدى اللّذين التحقا بالجامعة لإكمال دراستهما، وقد كانا يقضيان السّاعات الطّوال رفقة بعض أمام المدّرجات يتبادلان الحبّ.

بالإضافة إلى جامعة سليم فوسطو في إيطاليا، الذتي التحق بها ونهل من منها علومه، حتّى أصبح عالم كبرياء وتحصّل على أكبرة جائزة في الكيمياء، جعلته محطّ أنظار أوروبا وأمريكا والجزائر.

4.2 الأماكن المغلقة:

تأخذ الأماكن المغلقة صورتين: مرّة توحي بالدِّفء والحنان والاستقرار مثل: البيت الذّي يعود له الإنسان دومًا. ومرّة أخرى توحي بالعزلة والانغلاق والعجز والتّشبث بالوحدة، هو " **المكان الذّي يخصّ فردا واحدا أو عدّة أفراد، يتحرّك الفرد في دوائر متراكزة من الأماكن تندرج من الخاص شديد الخصوصية (غرفة النّوم) إلى العامّ المُشاع بين النّاس (الشّارع)** "[1].

[1]– بان صلاح الدين محمّد حمدي، " الفضاء في روايات عبد الله عيسى سلامة "، مجلة ابحاث كلية التربية الاساسية، جامعة الموصل، ع1، مج11، جوان 2011، ص 202.

يمثِّل المكان البيئة الثّقافيّة " **الإجتماعيّة الّتي يندرج ضمنها الرّوائي، فهو الذّي يحدّد انتمائه ووجهته الفنيّة. فالرّواية بناء منظّم سمته الرّبط المتناسق بين مختلف مكوّنات الخطاب الرّوائي. تكشف لنا الرّواية المستوى المعيشي للمجتمع الجزائري بدءًا " بالعلاقة القائمة بين الاقتصاد والمجتمع، وهذه العلاقة الّتي تجسّد مصداقية الحياة الإنسانيّة المعاشة في المكان التّخييلي "**[1].

لهذا رأينا بضرورة البحث عن الأماكن المغلقة في خطابات جيلالي خلّاص الثّقافيّة، والمتمثِّلة في:

1.4.2 البيت:

يشكِّل البيت " **مستودع ذكريات الإنسان، إنّه بيت الطّفولة الذّي يتحول مع مرور الزّمن إلى (يوتوبيا) أي مكان يحلم الإنسان بالعودة إليه (....) يتحوّل من شيء أي جماد إلى رمز وفكرة، وينتقي بعده الهندسي. البيت القديم، بيت الطّفولة، هو مكان الأُلفة، ومركز تكييف الخيال. عندما يبتعد الإنسان عنه يظلّ حاضرًا في ذاكرته، يستعيد ذكراه ويحنّ للعودة إليه** "[2]. وهذا ما تمثِّله مجمل المدوّنات، الّتي لا يمرّ فيها حدثًا معيّنًا إلاّ ويتذكّر الرّوائي بيته وأهله وناسه.

فالبيت مركز إشعاعي وما عداه هامش، يوظِّفه الرّاوي بغرض خلق نوع من الحركة والحميميّة المفرطة الّتي تجعل منه المكان الرّحمي الّذي يحنّ إليه الإنسان دومًا، خاصّة لمّا يكون منزله القديم وتربطه به ذكريات الطّفولة وأيّام الصِّبا.

كان البيت مصدر الأمان والدِّفء والحاجة، يلجأ إليه الرّاوي وكلّه فرح وسرور، يحميه من خوفه وبطش جنود فرنسا، يذهب كلّ يوم يرعى، فإذا بأمِّه تنتظر عودته،

---

[1]– أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 213.

[2]– محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، مرجع سابق، ص 106.

" **لا تهنأ حتّى يبلغ البيت فتقبّله بحرارة** "[1]. يرجعه حنان أمّه وجوع معدته الّتي تسبّب له ألم الرّأس.

من الوصف الّذي أعطاه الرّوائي لبيت الطّفولة، يبدو بيتًا واسعًا كبيرًا، ينفتح على مراح ونادر كبيرين، لقد مرّ على هذا البيت الكثير من المصائب والمشاكل، حيث تعرّض لحادثة الزلزال الذّي أصاب مدينة الأصنام والقرية ككلّ، " **حين أتذكّر ذلك اليوم، يثقب أذني صامًّا مسمعيهما بوغوغته المختلطة بقوقأة الدّجاج وخوار البقر ونهيق الحمير ونباح الكلاب وعواء(طيو) الصّغير، فحفيف لباس أمّي ووقع قدميها وهي تهرول من السّاحة لاحتضاني** "[2]، وقد عكس هذا البيت البيئة الرّيفيّة الاجتماعيّة الّتي عرفها المواطن الجزائري الثّوري. تظلّ الرّواية " **تجسيدا لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعيّة وتاريخيّة محدَّدة** "[3].

كانوا ينامون صيفًا في المراح لاشتداد الحرارة " **نخرج فراشنا وننام في المراح تحت ضوء القمر، الوالدان في ركن ونحن الإخوة في الرّكن الآخر على الحصير الكبير المنسوج بأليف الدّيس والدّوم والحبيلة** "[4].عاش الرّاوي في هذا البيت حياة سعيدة ومرحة تشوبها لمسات الحزن أحيانا، لكن وجود أمّه كان كفيلا بأنّ ينسيه كلّ شيء، بيته ذو مواصفات ريفيّة بسيطة، يعرّي الوضع الاقتصادي الذّي كانت تعانيه أغلب الأسر في ذلك الوقت، فقد كان بيت الرّاعي الصّغير قرويًّا تُضلّله أشجار الكاليتوس وكان النّادر الكبير محلّ استقبال الأمّ وابنها للزّوج، " **راحت أمّي توجّه البقرة والثّور المسلسلين بالمضمد إلى باب المراح الكبير** "[5].

---

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 81.

[2]– المصر نفسه، ص 11.

[3]– سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي، مرجع سابق، ص 140.

[4]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق ص 11.

[5]–المصدر نفسه، ص 14.

نفهم أنّ الأمّ هي ربّة هذا البيت وعماده، فالرّاوي يحنّ دوما لهذا البيت الذّي ترعرع فيع وعاش فيه أحلى الذّكريات وأسوأها أي أنّه الذّاكرة الأولى، فالبيت " **واحد من أهم العوامل الّتي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانيّة (..)، فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتّتًا** "[1]، وما أراد **جيلالي خلّاص** توضيحه من خلال العودة إلى البيت الرّحمي في كلّ فرصة، كما لو أنّه استِنزاف للذّاكرة.

2.4.2 القرية:

القرية هي المكان الجغرافي المغلق عن باقي القرى، الّتي تجمع عدد معيّن من السّكان وتكون الحياة فيها بسيطة حسب المرافق الّتي توفّرها للفرد الواحد، ويوجد من يرضى ببساطة الحياة القرويّة الرّيفيّة، ويوجد العكس من يسعى نحو النّزوح للمدينة الّتي تلبّي كلّ حاجياته، لكنّ هذا لا يعني أنّ القرية ليست مصدر رزق وراحة وسكينة، فالرّيف جزء متأصّل متمثّل في هوية الإنسان، " **هو مصدر حياته المادّية والرّوحيّة، ويقف رمزًا على الانتماء إلى الأرض والوطن** "[2].

مثّلت القرية في رواية **بحر بلا نوارس** منطلق السّرد، لأنّها المكان الذّي يحوي بيته، والدّوار بأكمله، الّذي يشكّل مجموعة من البيوت المتراصة. وقد سميت بقرية (بني مسّوك)، كانت تتربّع على الأحواش الدّائريّة المغطاة بالقرميد والأزّقة الضّيقة المتربّة، " **كانت أحواش القرية المتراصة مبنية على رابِيتَيْن صغيرتين تتلاقيان في سفح متقعِّر تتجمّع فيه برك كبيرة كلّما حلّ الشّتاء** "[3].

تشتمل القرية على الدّوار الّذي يقطن فيه الرّاوي، حيث كان خاليًا من وسائل اللّعب والتّسلية خاصة في فصل الشّتاء عندما يهطل المطر ويعرقل حركة الرّاعي الصّغير

[1]– غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 38.

[2]– علال سنقوقة، المتخيّل والسلطة (في علاقة الرّواية الجزائرية بالسّلطة السّياسية)، مرجع سابق، ص 219.

[3]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 18.

ورفاقه، فلا يستطيعون التّنقل والجري والتّسابق، كانوا يصنعون من أوراق الكراريس بواخر وهميّة للعب سباق المراكب في البرك، فقد انتبه الرّاعي الصّغير إلى أنّ " الطّريق المترب النّازل من القرية إلى المراعي تغيّر الآن. أصبح محاطًا من جانبيه الأيمن والأيسر بأسيجة مشوّكة والأغنام اعتادت ذلك فلم تعد تحيد عنه "[1]، فكلّ هذه الرّموز قصدها الرّوائي **خلاّص** حتّى يساعد القارىء في فهم وتصوّر قساوة الحياة في القرية الّتي صعّبها الاحتلال الفرنسي باستيلائهم على أراضي الجزائريّين وفرضهم سطوتهم القاهرة.

شكّلت القرية في عهد الثّورة التّحريريّة مركزًا، أنّ نظرنا إليها في مقابل المدينة، نجدها هامشًا لكنّها العكس لأنّ مخبأ المجاهدين الأبرار كانت الجبال والقرى.. فالرّاعي الصّغير " **يخشى أنّ يحاصر جنود فرنسا الدّوار فيسدّون الطّرق المؤدّية إليه** "[2].

وهذا الخوف الدّفين يقبع في قلب كلّ السّكان، لأنّ ما أحدثه الاحتلال الفرنسي ليس هيّنا ولا تزال آثاره لحد الآن.

تشكّل القرية محور الصّراع الفكري والحضاري في سرد جيلالي خلّاص، إذ أنّها مفتاح التّأمل في سرده، فكلّما سئم من فنوان المدينة وتضييقها عليه، يعود بذاكرته إلى الطّفولة وأيّام الصّبا لمّا كان مقيما بها، وهذا حال مختلف الشّخصيات الموظفة في متونه، نجدها تحنّ في أكثر من حدث إلى الأصل، العيش بالقرية.

[1]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، مصدر سابق، ص 41.

[2]– المصدر نفسه، ص 43.

ومن أمثلة الحنين إلى القرية وعبارات التّعلق بكلّ ما يحيط بها، لدينا ما يلي:

– " **تركت أرض بوزاهر، قرّة العين، لمصيرها، للجنادب والصّراصير الّتي راحت تعزف ألحانها المرحبة بالجفاف، وسرعان ما دعا هذا الأخير أشعة الشمس النارية ليشرب رفقتها آخر قطرات ماء البئر العميقة الّتي حفرها الحاج أحمد** "[1].

– " **أمام أبواب البيوت الرّيفيّة المتهالكة، كان القرويون يشحنون سياراتهم وعربات خيلهم بكل ما يستطيعون أخذه من أثاث خفيف وملابس ضرورية وأغطية تقيهم نسيم الليالي الباردة التي سيقضونها في العراء**"[2]. يؤكد السّارد البؤس وشدّة المعاناة الّتي تعتمر قلوب سكّان القرية أثناء الحروب والثّورات والتّقتيل، ممّا يزيد خوفهم ويضطرهم إلى الرّحيل وترك منازلهم وممتلكاتهم بحثا عن الفرار والنّجاة بأرواحهم.

3.4.2 الغرفة:

مثّلت الغرفة المحور الأساسي الذّي يهتدي إليه الرّاوي في كلّ فرصة، تقع هذه الغرفة في شقّته بالعاصمة، نجده يعود إليها ويقبع فيها هربًا من الظّروف السّائدة بالجزائر الّتي خلّفتها الفطائر السّامّة.

وهو عبارة عن مساحة جغرافيّة محدودة، تحتوي على سرير ومكتب ونافذة، يُلقي الرّاوي فيها همومه وكلّ انشغالاته، لكنّ إذا عدنا للخلف نعثر على إشارات طفيفة للغرفة الكبيرة الّتي كانت تضّم الرّاعي الصّغير وإخوته ووالديه. أمّا الغرفة التي ركزّ عليها الرّاوي، فهي غرفته المتواجدة بالعاصمة الّتي تعدّ محلّ لقائه بهدى، حيث كان يلتقيها هناك في مخبئه السِّري بعيدا عن أعين النّاس.

[1]– جيلالي خلّاص، قرّة العين، مصدر سابق، ص 10.

[2]– جيلالي خلّاص، ليل القتلة، مصدر سابق، ص 50.

كان الرّاوي في عشّه يهنأ الرّاحة مع هدى، وباله مشغول لما يعانيه الشّعب الجزائري، حيث يوجد دومًا بالجزائر " مركزا خفيّا للسّلطة تصرف بِعنجهِيَّة قصوى لكي يصوغ مجرى الأحداث. وضع الأقفال في وجه المجتمع، وصَفَّى المعارضين داخل النِّظام وخارجه، لكنّه لم ينجح في ايقاف مجرى التّاريخ "[1].

مثّلت له هذه الغرفة جوّا من الإلهام والتّفتح، حيث كانت توفّر له ظروف الكتابة، وتخلِّصه من فوضى المدينة. وقد احتوت الغرفة على السّرير، المساحة الشّاسعة الّتي يتمدّد عليها ليزيل تعبه.

أ/ سرير الغرفة الخاصّة:

وهو السّرير المتواجد بغرفته الّذي كان يجمعه بهدى، هو سرير حميميّ مولِّد للطّاقة الإيجابيّة والسّلبيّة معا، له وجهين: أحيانا يوفّر له ولهدى نوما هنيئاً، وأحيانا أخرى يكون مكتظًا بالأحلام والكوابيس المُضجرة الطّاردة للنّوم " استلقت على ظهرها فوق الفراش، وسرعان ما نامت، كان التّعب قد نال من جسدها النّحيف "[2].

ب/ سرير الغرفة العامّة:

تمثّل في سرير غرفة المستشفى الّتي تحوي أكثر من مريض، تعرّف عليه الرّاوي عندما أغمي عليه ونقلوه للعلاج، " لقد استيقظ فوجد نفسه ممدّدا فوق سرير غريب وفي مكان غريب، وين راني؟ .."[3].

ومن الأمكنة المغلقة العابرة الّتي استدلّ بها الرِّوائي في العملية السّرديّة، والّتي كانت سندًا في توضيح الأحداث، لدينا:

---

[1]– حبيب سويدية، الحرب القذرة، مرجع سابق، ص 19.

[2]– جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، ص 18.

[3]–المصدر نفسه، ص 58.

4.4.2 المستشفى:

من الأمكنة المريحة والمعالجة، الّتي يلجأ إليها كلّ مريض، بحثا عن الرّاحة النّفسيّة والجسمانيّة، فقد لجأت إليه أخت الرّاعي الصغير(الزّهراء) قصد المعالجة والتّخلص من المرض، لكنّها كانت متأخِّرة ممّا أدى بها إلى موتها. وكذلك دخول الرّاعي الصّغير المستشفى حتّى يجد حلاّ للدّوخة والإغماء الذّي أصابه نتيجة تعب قلبه وضعفه.

5.4.2 المدرسة:

من الأماكن الباعثة للأمل، والمنيرة للعقل والمنشِّطة للفكر، والدّافعة للأفكار الرّجعيّة المتخلّفة، حيث تسعى المدرسة إلى نشر العلم والمعرفة والثّقافة الواسعة لدى المتعلِّم حتّى يصبح فردا صالحا في المجتمع. فالرّاعي الصّغير يحبّ التّعلم والاستكشاف، لكنّ الظّروف القاهرة الّتي عرفتها الجزائر في عهد الاحتلال الفرنسي عسّر التحاقه بالمدرسة ولهذا لمّا عمّ الاستقلال، أسرع الرّاعي الصّغير للمدرسة قصد البحث عن حياة أفضل وتطوير المستوى ليكون الإنسان الّذي يتمنّى. وعليه غدا الأوّل في صفِّه حيث أسماها بالمرحلة العجيبة لأنّها مرحلة التّفتح والنّمو والتّحرر. فالمدرسة مكان يخدم الشّخصية ويساهم في رسم الأثر المباشر وغير المباشر الذّي يجعل منها ناجحة ومتأمِّلة دوما.

6.4.2 الحانوت:

وهو المكان الذّي كان يزوره الرّاعي الصّغير رفقة والده لمّا يأخذه لسوق المدينة، وكان محلًّا لصنع الفطائر السّاخنة، يقسّم إلى قسم القلي والطّبخ، وقسم البيع والعرض. وهو من الأمكنة الّتي لاقت إعجاب الرّاوي كثيرًا في صغره.

نخلص إلى أنّ للمكان فائدة قصوى، تحدّد ماهية الشّخصيات وفقها، ولهذا يعمد الرّوائي إلى توظيفها، وربطها بالمجتمع الّذي ينتمي إليه الفرد الجزائري، فالقارىء في اطِّلاعه المتفحِّص للرِّواية، نجده يبحث عن المكان الّذي ينتمي إليه دون وعي منه، لأنّه شّخصية فاعلة تلزمها أمكنة تحقّق فيها حاجياتها وفرص نجاحها وفشلها.

5.2 أماكن الذّاكرة ودورها في تحقيق الهوية الثّقافيّة في رواية قرّة العين:

تمكّن الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ من تفعيل مادّته السّرديّة وخلق فضاءات ثقافيّة مفتوحة، تشي برسائل رمزيّة أراد **جيلالي خلّاص** بلوغها، ولا سيما أنّه اختار مادّة التّاريخ في مواضع سرديّة عديدة، لأنّ هذا التّاريخ جزء لا يتجزأ من هوية الفرد الجزائريّ. وإذا خصّصنا الّذِكر يمكننا القول بعبارة أماكن الذّاكرة، الّتي أدّت في خطاب خلّاص الدّور البالغ، إذ يذهب في أغلب أعماله الرّوائيّة إلى مصافحة الفضاء وبيان مدى تعلّقه بهذه الأرض العريقة والأصيلة، والّتي أنجبت الرّجال الأشِّداء والأقوياء من ثوريّين ومثقّفين ومخلصِين للبلد. ولكلّ مكان بعينه في قرّة العين ذكرى خاصة تجود بها ذاكرة خلّاص ويوزّعها السّارد في ثنايا النّص الرّوائيّ بتشبّع رمزّي خالِصٍ، مفاده أنّ الهوية الثّقافية الحقّة للشّخصية الواحدة تتطلّب الوقوف عند عددٍ هائل من المقوّمات الإنسانيّة، منقسمة بين العادات والتّقاليد والمعتقدات الّتي يؤمن بها الشّعب الجزائريّ ويتوارثها على طول السّنين، باعتبارها ذلك التّراث الفكري والفلسفي والاجتماعيّ الممثِّل لمعنى الجزائري الفَحل –حسب ما تؤكّده تعابير السّارد في علاقته بالشّخصيات.–

6.2 فلسفة المكان في سرد جيلالي خلّاص:

للأمكنة ذاكرة ثقافية حيّة، تعتمد على " **تراكم المعرفة والخبرة والذِّكريات الّتي يتمّ تمريرها شفويًّا أو مجازيًّا أو كتابيًّا، فهي تتشكّل عبر التّاريخ من التّراث المادي كالآثار والكتابات والتّراث غير المادي كالعادات والتّقاليد. وأهمّ ما يميّز الذّاكرة الثّقافيّة أنّها مدوّنة طويلة الأمد من إنتاج جماعة بشرية محدّدة بهدف إعادة إنتاج هويتها، وتقوم هذه الجماعة البشرية بالسَّهر على تطبيق ورعاية تلك الذّاكرة الثّقافيّة**"[1]. مثلما يحدث في خطابات جيلالي خلّاص الّتي تسهر على تأكيد التّراث وبَعث الهوية الوطنية في

[1]– محمد مرقطن، ذاكرة المكان: أسماء المدن والقرى الفلسطينية ما بين الاستمرارية التاريخية والطّمس الصهيوني، مجلة تبين ع33، مج 09، 2020، ص 34.

قوالب سرديّة تحفظ أشكال التّمثلات الثّقافيّة والنّزاعات والأغراض الكولونيانية. فشخصيات خلّاص فيها شَبه من نماذج فرانس فانون في علاقته بالجزائر والخِطاب الكولونيالي.

وظّف الرّوائي في مدوّنته تقنية الوصف بشكل طاغٍ، ما يجعلنا نستحضر توضيح جيرار جنيت للسّرد باعتباره تشخيصًا لوقائع وأفعال وأحداث في حين أنّ الوصف هو تشخيص لأشياء ولأشخاص[1]، إذ يمكن عدّه شكلًا من أشكال فرملة السّيرورة الحكائيّة[2]. وفي نفس السِّياق، يؤكّد السّارد على اقتران الشّخصية البطلة بالمكان لا محالة، بالرّغم من أنّها شخصية عاشت بعيدة عن أرضها وناسها لسبع سنين، وهذا لم يدفع بها للتّخلي عن هويتها وأصلها بل زاد تشبّثها بالمكان. قد اندلعت الحرب " **وتُركت أرض بوزاهر، قرّة العين، لمصيرها، للجنادب والصّراصير الّتي راحت تعزف ألحانها المرحّبة بالجفاف، وسرعان ما دعا هذا الأخير أشعة الشّمس النّارية ليشرب رفقتها آخر قطرات ماء البئر العميقة الّتي حفرها الحاج أحمد**"[3]. وهنا تبدأ الأحداث الفعليّة الّتي ضاعفت جهود علي لحكل البطل لخلق فضاءات شاسعة ومخططات ناجعة في مخيّلته، تأخذ بقرّة العين خارج غياهب الظّلام والمستقبل المجهول إلى مستقبل معلوم الوجهة.

للمكان " **صورة مفعمة بعواطفها وأفكارها وأمانيها، ممّا يفضي إلى تجريد المكان من بعده الطّوبوغرافي وإكسابه بعدًا رمزيًّا ينضح قيمًا ثقافيّة** "[4]. تكتسب الأمكنة قيمًا بأصحابها وساكِنيها، هم المكوّن الحيوي الّذي يبثّ الحياة وينادِي بالاستمراريّة والإبقاء على آثار السّلف. يحاول علي لحكل في كلّ حديث له عن الأرض والأمكنة المتواجدة

[1]- Gérard Genette, Figures II, Paris, Seuil (points), 1969, p 56.

[2]– ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية دراسة نقدية، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000، ص 70.

[3]– جيلالي خلّاص، قرة العين، مصدر سابق، ص 10.

[4]– سيدي محمد بن مالك، سيميائية الوصف في رواية قرة العين لجيلالي خلاص، مرجع سابق.

بالقرية تكوسة، أنّ يجعل لها قدسية كونها أرض مباركة من الله عزّ وجلّ، في حديثه لصديقه الطيب يقول متمعِّنًا: " **كنت بصدد أنّ أقول لك أن هذه البحيرة لها حكاية، بل إنّها لتدين بها لي. ففي إحدى اللّيالي، بينما كنت نائمًا، والله جلّ جلاله يرى، رأيت في الحلم هذه البحيرة. كانت مسرحًا لمظاهرة عظيمة، عدد ضخم من الوطنِّيين يلبسون ثيابًا جديدة، يمرّون في استعراض وعلى رأسهم أحد ببذلة ضابط ظننته أنت**"[1].

في بادئ الأمر كان علي لحكل يوهِم سكّان القرية والفلّاحين أنّه غنيّ وبجعبته الكثير من المال الّذي تحصّل عليه من جهوده وأتعابه في الثّورة، لكنّه كان يتّكل على مال والده الحاج أحمد في اقتناء الآلات والجرّارات والبذور والمضّخات وكلّ المستلزمات.. كان الطّيب من الملازمين له، حيث علّمه كيفية معاملة المرأة وما الأساليب الّتي تجعل منه رجلًا في حديثه ولباسه وأكله وثقافته، وكان يسمع كلامه ولا يحِيد عنه.

تزوّج علي لحكل من قريبة له اسمها "خيرة"، وأراد إنجاب الكثير من الأولاد منها لخدمة أرض بوزاهر أرضه وانتماءه الأوّل، بعدما تحقّقت أحلامه ورغباته وأصبح بإمكان الفلّاحين سقي حقولهم ومنتوجاتهم ورؤية الماء العذب يتدافع من الآبار، تغيّرت معاملتهم مع علي لحكل الّذي كان له الفضل عليهم. يضيف السّارد واصِفا ومؤكِّدا: " **هي ذي حقولها بسنابل القموح الذّهبيّة الّتي تميس تحت هبّات النّسيم، هي ذي سواقيها المترعة أبدًا بماء باردٍ صافٍ، هي ذي كلّ هذه المنجزات تملأ قلب علي لحكل فخرًا واعتزازًا وتبعث الزّهر الممزوج بالحنان في فؤاد خيرة وتثير غيرة وحسد الفضوليّين الّذين يتوافدون على (بوزاهر) ليتأمّلوا ويعلِّقوا: (لم يحدث أبدا أنّ انقلبت خرقة إلى هذا الجمال الفتّان، ومع ذلك، فقد أطلقنا على علي لحكل لقب المجنون). أمّا الفلّاحون الصِّغار والرّعاة المعوزّون فقد أنضووا تحت راية علي لحكل وغدوا لا يملكون حتّى الوقت لِخمش ظهورهم لما تتطلّبه حقولهم وحيواناتهم وأشجارهم وخضرهم من عناية**

[1]– جيلالي خلّاص، قرة العين، مصدؤ سابق، ص 84–85.

وجهد"[1]. نفهم من أنّ الجدل حول هذه الأرض يستحق، فكلّ إنسان يعرف بأصله وجذوره وتربته الّتي ينتمي لها.

فالمكان " **هو موقع الحدث التّاريخي، ويمكن رؤية ذلك من خلال الآثار الّتي تركها الإنسان في ذلك المكان كالنّصب التِّذكارية والمباني العامّة والمساجد والكنائس والمدارس ومقامات الأولياء وغير ذلك"**[2]. يتبيّن لنا أنّ التّاريخ بحاجة لمكان يقيِّده ويكبِّله بعيدا عن أي اعتبارات سياسيّة أو ايديولوجيّة. وهذا المكان يتوافر على مجموعة من المكمِّلات الفكريّة والاجتماعيّة والإنسانيّة .

لم تدم فرحة علي لحكل مطوّلًا فبمجرّد نجاحه المثمّن في مشروعه، أعلن عليه العديد من السّكان العدوان والانقلاب، ومن بينهم صديقه المقرّب ويده اليمنى –مثلما سمّاه– الطّيب، الّذي حرّض ضدّه الفلاّحين، "**ففي مقاهي مدينة الضّاية، لم تعد الأحاديث تدور إلّا حول مشروع قانون "الثّورة الزِّراعيّة" الّذي يحضره الرّئيس. "قيل" أنّ الحكومة ستؤمِّم أراضي الملّاك الكِبار وقيل أنّها لن تترك أيّة قطعة أرض في يد الخواص، سواءً كانوا ملّاكًا كبارًا أو صغارًا"**[3]. وهذا ما بعث الحزن في قلب علي لكحل ودفع به للتّفكير في الجهود المضنية الّتي أقامها في بوزاهر، وبعدها يأتي آخر يسلبه حقّه، هويته وتعبه غير المشروط. لذا أقسم ألّا يتخلّى عنها ولو كان الثّمن روحه، إنّها أرض أجداده وعهده بها لن يزول مادام حيًّا يرزق. وفعلا أتى اليوم المشؤوم الّذي تقدّم فيه الطيّب مع الشامبيط قدور الأعور ليسلِّماه قرار لجنة الثّورة الزّراعية والّتي اقتضت بتأميم أرضه ومنحها لتعاونية الطيب، ولدا ينبغي لعلي لكحل تسليم مفاتيح المزرعة إلى السّلطات العمومية في مدّة أقصاها شهر. وهذه الصّاعقة الّتي نزلت عليه جعلته يثور ليُردِيَ الطّيب قتيلا بوابل من الرّصاص، بعدما تزّجاه وركع له وتوسّل دون جدوى، ونتيجة هذه الواقعة

[1]– جيلالي خلّاص، قرة العين، مصدر سابق، ص 143.

[2]– محمد مرقطن، ذاكرة المكان، مرجع سابق، ص 34.

[3]– جيلالي خلّاص، قرة العين، مصدر سابق، ص 146.

المأساوية أقدم علي لحكل على الانتحار أخيرا كحلّ جذريّ، لم يسعفه تقبّل ترك أرضه قرّة العين لرجال آخرين. ومن خلال هذه النِّهاية المفجعة يتبينّ أنّ البطل الإشكاليّ الّذي يستعرضه جيلالي خلّاص يتوافق وبطل جورج لوكاتش، إذ بوجهات النّظر تتقارب لتحقِّق وحدة الهوية السّرديّة.

7.2 دلالة المكان وعلاقته بباقي المكوِّنات السّرديّة (الشّخصيات، الحدث، الزمّن) في الرِّواية:

يشكِّل المكان ايقاعا سرديًّا سديدًا في علاقته باكتمال الصّورة الرِّوائيّة على أكمل وجه، فكلّ من الشّخصية والحدث والزّمان، يحتاجون إلى مكان يجسِّدهم، يفرضون عليه وجودهم، ويغريهم بسطوته المجسّدة والمعزّزة لبقائهم وتفشِّيهم ضمن ثنايا المتن الرِّوائي.

لمّا نلتمس عنصر الشّخصية نجد أنّها تمثِّل اختراق واسع للمكان بظهورها وبعثها لمميِّزاتها في ثنائيّة محكومة مع الحدث الذّي يتضامن معها ليصفها أكثر.

يلجأ الكاتب إلى اللّعب بالأحداث تبعًا لثقافته ونظرته الفنيّة، " **فقد يبدأ قصته من أوّل أحداثها ثمّ يتطوّر بأحداثه وشخوصه تطوّرًا أماميًّا متبعًا المنهج الزّمني... الطّريقة التّقليديّة، وقد تبدأ القصة بنهايتها، فيصوِّر الحادثة ثمّ يعود بنا إلى الخلف نكتشف الأسباب والأشخاص...الفلاش باك، وقد يتّبع أسلوب اللاّوعي والتّداعي...الطّريقة الحديثة، نجد ذلك متروك لعبقرية الكاتب وتمكّنه من أدوات الكتابة** "[1]. مثلما حدث مع **جيلالي خلاّص** الّذي نوّع في استخدامه للأمكنة حسب ما تفرضه بيئته وطفولته وثقافته التّاريخيّة والاجتماعيّة.

[1]– صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الرّوائي، دار مجدولاي، ط 1، عمّان، 2006، ص 134.

يلجأ السّارد إلى " **إعطاء لمحة عن الشّخصية، سلوكها وطبائعها ونفسيتها من خلال مكان سكناها لأنّ اختيار المكان وتهيئته يمثِّلان جزءًا في بناء الشّخصية البشّرية**"[1]، الّتي تأخذ ملامحه ودلالاته. لأنّ " **المكان قطعة شعوريّة وحسيّة من ذات الشّخصية نفسها** "[2]، فالشّخصية في تقاربها مع المكان تقيّده بعلاقة تلازميّة مع الزّمن، يمثِّلان فيها " **للإحداثيات الأساسيّة الّتي تحدِّد الأشياء الفيزيقيّة. فنستطيع أنّ نميّز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أنّ نحدِّد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزّمن** "[3]، نجد أنّ روايات جيلالي خلّاص هي خطابات ثقافية، تحاكي الوطن في أبسط صورة موحية، محدثة أحيانا الاندماج التّام نحو قصدية الرِّوائي ولا مبالاته أحيانا أخرى، إيذانا بجزائر العزّة والكرامة وأرض الأجداد، الّتي تطلّبت منه أنّ يسرد سيرته الذّاتيّة في قالب روائيّ متباين حتّى يوحي القارىء بحتمية التّأثر بتاريخ الجزائر وماضيها، وبالشّخصيات الّذين عاشوا في رحمها. وهذا ما تجسّد في صورة الأمّ الحنونة والعطوفة على أبنائها مثل وطننا الجزائر.

نلاحظ الارتباط الوثيق للروائي بالجزائر وحبّه الشّديد لها من خلال ثلاثيته (زمن الغربان، ليل القتلة، حرّاث البحر)، الّتي حاول الاستشراف فيها بمستقبل الجزائر بعد سنين، وبالفعل يتبيّن لنا أنّ هذا التّحول السِّياسي والاقتصادي والثّقافي والاجتماعي بدأ في التّجلي والظّهور للعلن، وهذه كلّها وقائع يستخلصها الرِّوائيّ من خلال تأثره بأحداث البلد والمصائب الّتي تنجرّ عن الأنظمة السِّياسيّة الفاسدة.

[1]– بان صلاح الدّين محمّد حمدي، " الفضاء في روايات عبد الله عيسى سلامة "، مرجع سابق، ص 200.

[2]– سليم بتقة، " تلمّسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الرّوائي"، مرجع سابق، ص 02.

[3]– محمّد بوعزة، تحليل النّص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 102.

8.2 أهميّة المكان الرّوائي:

يكتسب المكان في الرّواية أهمية كبيرة تسمح له بالتّنقل الشّاسع داخل المتن الرّوائي في ارتباطه بباقي العناصر الفنيّة من زمن وأحداث وشخصيات، لأنّه المحفّز الأساسي للمادّة الحكائيّة والدّافع بالسّرد للأمام، الأمر الّذي استصعبه النّقاد خاصة ايجادهم " **لصيغ محدّدة تحدِّد مظاهر انبنائه في النّص الرّوائي، وتتّخذ صفة الشّموليّة، وقابلية الاندراج على الأماكن الرّوائيّة في إبداع أمم ذات ثقافات متنوّعة** "[1].

ويكون المساعد على تطوير بناء الرّواية والحامل لرؤية البطل والممثِّل لمنظور المؤلِّف، " **فالمكان ليس عنصرًا زائدًا في الرّواية، فهو يتّخذ أشكالا ويتضمّن معاني عديدة، بل إنّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه** "[2].

فالعمل الرّوائي هو لوحة فنيّة متكاملة العناصر، بحاجة ماسّة للشّخصية والحدث والزّمن والمكان، هذا الأخير المسيِّر لمجرى الأحداث الّتي تدور فيه، إضافة لتحرّك الشّخصيات، ليصبح المكان إذن المحور الذّي تتمظهر من خلاله جميع المدارات وتلتقي فيه كلّ البنى الأخرى، حيث له تلك القدرة التّأشيريّة الكبرى على العناصر الأخرى الّتي تشكِّل العمل الرّوائي بداية بالشّخصية، ويتعدّى تأثيره إلى طبيعة اللّغة واللّهجات المستعملة فيها، فالشّخصية الّتي تقطن في الرّيف تختلف عن تلك القاطنة في المدينة، فالمكان لا يتشكّل إلاّ بحضور الشّخصيات وتطوّر الأحداث الّتي تساهم في تشكيل البناء المكاني في النّص.

لمّا نتمعّن في تنوّع الأماكن الرّوائيّة، نفهم أنّها ليست إعتباطية، وإنّما لديها غاية بليغة يعزّزها الكاتب في أعماله، لأنّها تعكس ثقافته بالدّرجة الأولى وإنتماءاته

---

[1]– أحمد مرشد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 132.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء–الزّمن–الشّخصية)، مرجع سابق، ص 33.

وإيديولوجياته، حيث ينطلق من مكان أثّر ولازال يؤثّر فيه، ورأى فيه ضرورة الكتابة عنه بتأثير بيئيٍّ ثقافيٍّ.

فحركة المكان وحيويته تساهم في الكشف عن " **حرية الإنسان في استخدامه ومحاولته أنّ يجعله على الرّغم من محدوديّته فعلاً واسعا يتحرّك فيه كيفما يشاء** "[1]، وهذا ما يتيح للقارىء إمكانية مواجهة سطوة المكان منذ البدء من خلال العنوان المشكّل للتّساؤل الرّمزي الّذي نلقى تفسيره وإجابته داخل النّص مثلما حدثنا معنا في مدوّنتنا **بحر بلا نوارس** الّتي تتبّعنا سرّ عنوانها من بين الأسطر الملّغمة.

[1]– مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ط، القاهرة، 1973، ص 340.

خاتمـــــــــــــة

تُعدّ خاتمة البحث عبارة عن فتح جديد أمام كلّ باحث، يهدف إلى استكمال موضوع " ثقافة السّرد في خطاب جيلالي خلّاص الرّوائيّ دراسة سيميو–ثقافيّة "، والتّوغل فيه بغية تِبيان وسائله وتقنياته وعناصره السّرديّة، الّتي سَعينا إلى بعثرة مَكنُوناتها والنّبش فيها عن قصد، حتّى تتجسّد لنا تلك الصّورة الحقيقيّة المتضمّنة في المدوّنات الّتي بين أيدينا.

وقد أدركنا أهميّة الوقوف على مكونّات الخطاب السّردي لِما تحمله من تكامل فيما بينها، عكسته مجمل الأحداث في علاقتها بالرّوائي نفسه، كما لو أنّها انطلقت منه لتعود إليه أخيرًا، وهذه ميزة الرّواية الجديدة الّتي اشتغل عليها جيلالي خلّاص، واستخلصناها من كتاباته الرّمزيّة الثّقافيّة.

انطلاقا ممّا تطرّق له بحثنا، وأعلنت عنه دراستنا للسِّيميائيات الثّقافيّة في الخطاب الرّوائيّ، توصّلنا إلى عدد من النّتائج نوردها كالآتي:

– اشتغال **جيلالي خلّاص** على وتيرة سرديّة واحدة، إذ أنّ أغلب رواياته الأولى من (1980–2000) إنّ لم نقل كلّها، عبارة عن كتل سرديّة متجانسة فيما بينها، من ناحية الشّخصيات وتشابهها وتشاركها في أكثر من حدث روائيّ، وتعدّد الأزمنة والأمكنة الّتي تربط هذه الخطابات الثّقافيّة، ممّا يوضِّح في اعتقادي التّسلسل الزّمني لتواردها كما لو أنّها أجزاء لا تتجزّأ عن بعضها البعض.

– تعدّد الرّواة في الرّواية الواحدة، ممّا يجعل مهمّة تحديد الرّاوي العليم بخبايا السّرد صعبة نوعا ما، وهذا يقتضي القراءة المتأنيّة والمتفحِّصة للرّوايات، وعليه نخلص إلى أهمِّية الشّخصية في سرد خلّاص والدّور الثّقافي الّذي يؤدِّه الرّاوي.

– سيميائية يوري لوتمان في دراسته للظّاهرة الثّقافيّة داخل النّص الفنّي، أسهم إلى أبعد الحدود في بيان القيمة الثّقافيّة لنصوص خلّاص الرّوائيّة، لذا يجب الاطِّلاع على أبحاث لوتمان في علاقتها بتفكيك النّصوص السّرديّة.

– تشكِّل مرجعية الذّاكرة في نصوص **جيلالي خلّاص** السّرديّة ميزات خاصّة جدّا، باعتبارها المركز الأساسيّ في سيمياء الثّقافة، وهذا ما يجعل مهمّة ربط المرجعيات التّاريخيّة بذاكرة النّص مطلب أساسيّ، وينبغي مراعاة توظيفها وتحليلها في أعمال خلّاص الرّوائيّة.

– اعتماد الرّوائيّ توظيف الذّكريات في أغلب المشاهد السّرديّة، وتغنّي الشّخصيات بذكريات الماضي والطّفولة، الأمر الّذي يجعل روايات خلّاص مميّزة، إذ أنّها تتغذّى على التّاريخ والذّاكرة الثّقافيّة–حسب أبحاث لوتمان وأوسبنسكي.–

– تنتمي كتابات الرّوائيّ إلى حقول دلاليّة معيّنة، منها حقل الطّبيعة والطّيور والحيوانات الدّالة على السّلام والحبّ والهدوء والجمال الرّوحي، وهذا ما يظهر جليًّا بدءًا بعناوين الرّوايات: (الرّائحة، الشّفق، قرّة، الكلب، حمائم، جزيرة، الطّيور، العين، الغربان، اللّيل، البحر، النّوارس، الحرث).

– توظيف **جيلالي خلّاص** لعدد من الشّخصيات القويّة والذّكيّة المتّصفة بالمكر أحيانا وبالطِّيبة وحسن المعاملة أحيانا كثيرة، ومن بين هذه الشّخصيات السِّيميائيّة المهمّة والّتي ينبغي مراعاة دراستها: شخصية عبد السّلام بلكروش، وشخصية القائد أشبوبي وشخصية الطيب عامر المثّقف والمسالم.

– دراسة ثقافة السّرد في خطابات **جيلالي خلّاص** الرّوائيّة موفّقة وتعلن عن جرأة واهتمام واضحين، لأنّ القيمة السّرديّة للأعمال الأدبيّة من شأنها التّعريف بالكاتب وثقافته

وانتماءاته الإيديولوجيّة والفكريّة. وهذا البحث عبارة عن بداية أوّلية تستهلك مصطلح ثقافة السّرد والبحث في بواعثه من خلال المدوّنات المدروسة.

– تتمثّل السِّيميائيات الثّقافيّة في صورتين اثنتين أساسيتين هما: صورة البنيوية السّوفياتيّة في جامعة موسكو، وصورة سيميائيّة الأدب والسِّينما والثّقافة في جامعة تارتو في إستونيا، وهذه الأبحاث وردت في شكل مقالات مترجمة لكلّ من لوتمان وأوسبنسكي في كتاب مدخل إلى السِّيميوطيقا: أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة، الّذي كان بمثابة الانطلاقة في مجال بحثي وأنصح به الباحثين لإثراء الاتِّجاه السِّيميائيّ الثّقافيّ.

– أهمِّية دراسة الأنظمة الثّقافيّة في نصوص خلّاص السّرديّة، والّتي مثّلت بدورها الانتماء الفكريّ والحضاريّ للرِّوائيّ في رواياته عمومًا والثّلاثيّة خصوصًا.

– ثقافة العناوين الرِّوائيّة وعلاقتها بالمضامين السّرديّة الّتي تعكس مدى الارتباط الوثيق بين العنوان الواحد وعلاقته بمختلف الرِّوايات الأخرى، بمعنى أنّني أجد **جيلالي خلّاص** يوظِّف عنوانا روائيًّا ما، تتجلّى حيثياته السِّيميائيّة الثّقافيّة في نصٍّ روائيّ مغاير تمامًا عن مضمون العنوان الأصلي. وهذه ملاحظة ضروريّة ينبغي انتباه الدّارسين لها والعمل على إثرائها، مثل: عنوان رائحة الكلب: تقتضي دراسته البحث في فكر وثقافة خلّاص المبثوثة في الرِّوايات الآتية: بحر بلا نوارس، عواصف جزيرة الطّيور، حمائم الشّفق، زمن الغربان.

– انفتاح شخصيات **جيلالي خلّاص** على الملامح السِّيميائيّة الّتي يؤسِّس لها فيليب هامون ومختلف النّقاد المتخصِّصين في هذا المجال، ولعلّ هذا الاطِّلاع على الأبحاث الحديثة والمعاصرة فيما يخصّ بناء الشّخصيات، هو ما جعلها تنمو وتتطوّر وتتبلور بهذا الشّكل التِّقني في أعماله الرِّوائيّة، خاصة لمّا ندقِّق في الثّلاثيّة: **زمن الغربان، ليل القتلة، حرّاث البحر**، نجدها تتّسم بعدد كبير من الشّخصيات المحكم توظيفها سيميائيًّا

وثقافيًّا وفلسفيًّا، الأمر الّذي يمكِّن الباحث التّخصص في دراسة شخصيات خلّاص الرِّوائيّة، وكتابة بحث أكاديمي موفّق إلى أبعد الحدود في هذا الموضوع.

– ينبغي على الدّارس–الّذي ينوي البحث في سرد خلّاص–خوض تجربة البحث في رواياته انطلاقا من تقسيمها إلى مرحلتين: الاحتلال الفرنسيّ والعشرية الدّمويّة، ومحاولة الإلمام بأحداثها كلّها، لأنّها متضافرة فيما بينهما، وهذه تقنية الرِّوائيّين الكبار: أمثال غابريال غارسيا ماركيز، فيكتور هوجو.. الّذين يعتمدون التّركيب الفنِّي للشّخصيات والأحداث في الرِّواية الواحدة وعلاقتها بالأعمال الأدبيّة الأخرى، مع الحفاظ على نفس الأحداث والوقائع المتّخليّة، ممّا يجعل هذا الأدب مميّزا عن سابقه. مثال: توظيف أحداث من رواية زهور الأزمنة المتوحشة والحبّ في المناطق المحرّمة–الرِّوايات الّتي تخلّى عنها خلّاص ولغى طبعها–ورائحة الكلب في ثلاثيته ليالي بلاد الكسكس، وهذا لدليل قويّ على التّجديد في تجربته الرِّوائيّة.

– تميّز المدوّنات بتقنية التّقديم والتّأخير والاستشراف، باعتبارها تحذيرات من المستقبل الأسود المتربص بالجزائر إذا لم تصحّح الأمور، حيث يعيش الرِّوائيّ الأحداث وسط المجتمع والدّولة ثمّ يبني استشرافاته على ما رآه بأمِّ عينيه–حسب تصريحاته.–

– استناد **جيلالي خلّاص** على الأفكار الفلسفيّة فيما يخصّ دراسة المجتمع الجزائريّ وبنائه ونموّه وتقدّمه وتراجعه، وهذا ما نستخلصه من خلال تحليل الشّخصيات والوقوف عند الملامح الثّقافيّة الّتي ركّز عليها في تقديم المشاهد الوصفيّة لكلّ شخصية، حتّى يخيّل للقارئ أنّه أمام شخصية فعليّة وملموسة، وهنا تكمن قوّة التّمثيل في الأدب الجزائريّ.

– التزام الرِّوائيّ بِظروف معيشة شخصياته الّتي هي ضرورة ثقافيّة في خطاباته، لذا نجده يختّص في تدقيق الأمكنة وتأثيثها من ناحية علاقتها بالشّخصية المناضلة أو المثقّفة أو المثابرة أو الثّوريّة أو السِّياسيّة.. أي أنّ لكلّ شخصية فضاء تمارس فيه حريّتها

وتقيّدها بالزّمن. وهذه تقنية تختلف في اعتقادي عن بعض الأعمال الرِّوائيّة الّتي قرأتها سالفًا.

– ندرك أنّ الصِّراع الايديولوجيّ والثّقافيّ القائم بين القرية الصّغيرة والمدينة الكبيرة، وثيق الصِّلة بنشأة وطفولة خلّاص، ورعايته في القرية وتعلّقه الشّديد بها، الأمر الّذي اضطرّه إلى التّفتح على آفاق المدينة والتّحضر لتقييم القضية السِّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصادية والثّقافيّة بالدّرجة الأولى، وهذا ما يجعل أدبه مشحونًا بالرّمزيّة والقصديّة.

– تكمن أهمِّية وفائدة الدِّراسة السِّيميو–ثقافيّة في استجلاء الظّاهرة الثّقافيّة لنصوص جيلالي خلّاص الإبداعيّة، وتحديد المفهوم النّسقي للذّاكرة الثّقافيّة من ناحية سيرورة النّص وتعدّد مرجعياته السِّيميائيّة .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أوّلًا: مصادر البحث:

1) جيلالي خلّاص، الأعمال الكاملة، ج1، منشورات السهل، الجزائر، 2009.
2) جيلالي خلّاص، بحر بلا نوارس، منشورات دحلب، ط1، الجزائر، 1998.
3) جيلالي خلّاص، حرّاث البحر، دار القصبة، د.ط، الجزائر، 2019.
4) جيلالي خلّاص، حمائم الشّفق، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، الجزائر، 1986.
5) جيلالي خلّاص، زمن الغربان (حركة الخبزة)، دار القصبة، د.ط، الجزائر، 2018.
6) جيلالي خلّاص، قرّة العين، دار القصبة، د.ط، الجزائر، 2007.
7) جيلالي خلّاص، ليل القتلة، دار القصبة، د.ط، الجزائر، 2019.

ثانيًا: المراجع باللّغة العربيّة:

1) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار التنوير، ط 1، الجزائر، 2013.
2) أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي (1954–1962)، دار البصائر، طبعة خاصة، مج 10، الجزائر، 2000.
3) أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004.
4) أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2005.
5) آراء عابد الجرماني، اتجاهات النّقد السيميائي للرواية العربيّة، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2012.
6) إلهام عبد الوهاب، العتبات النّصية في روايات واسيني الأعرج، دار فضاءات، ط 01، عمان، 2019.

7) أماني فؤاد، الرواية وتحرير المجتمع، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، القاهرة، 2014.

8) طلعت أحمد محمّد عبده، حورية محمّد حسين جاد الله، جغرافية البحار والمحيطات، دار المعرفة الجامعيّة، ط 02، القاهرة، د.س.

9) بوداود وذناني، الرّواية الجزائريّة ونبض الواقع، مطبعة بن سالم، د.ط، الأغواط، الجزائر، 2013.

10) سعيد بنكراد، وهج المعاني: سيميائيات الأنساق الثّقافيّة، المركز الثّقافي العربي، ط1، المغرب، 2013.

11) مالك بن نبي، مشكلة الثّقافة، دار الفكر، ط 21، دمشق، 2019.

12) محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، في الثّقافة المصرية، دار الثّقافة الجديدة، ط3، مصر، 1989.

13) آمنة بعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل، الجزائر، د.ط، 2007.

14) أميمة خفاجي، الطّيور المهاجرة والحرب العالميّة الثّالثة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د.ط، القاهرة، 2007.

15) بدري عثمان، بناء الشّخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، ط1، لبنان، 1986.

16) بسّام موسى قطّوس، سيمياء العنوان، وزارة الثّقافة، ط1، الأردن، 2001.

17) جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد (التجربة والمآل)، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، د.ط، الجزائر، 2007.

18) جمال يوسف قزمار، الحرث والزّرع في القرآن الكريم، جامعة النجاح الوطنية، د.ط، فلسطين، 2015.

19) جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثّقافة الغربيّة)، مؤسسة المثقف العربي، ط 1، أستراليا، 2015.

20) جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، مؤسسة المثقف العربي، ط1، أستراليا، 2015.

21) حسن بحراوي، بنية الشّكل الرِّوائي (الفضاء–الزّمن–الشّخصية)، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 1990.

22) حسن علي المخلف، التّراث والسّرد، وزارة الثّقافة والفنون والتّراث، ط1، قطر، 2010.

23) حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية (ابن سينا نموذجا)، دار نينوى ذ.ط، سوريا، 2007.

24) حسن نجمي، شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية دراسة نقدية، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000.

25) حسني عبد الجليل يوسف، الأدب الجاهلي "قضايا وفنون ونصوص"، مؤسسة المختار، ط 1، القاهرة، 2001.

26) حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، دار اليازوري للنشر والتوزيع، د. ط، الأردن، 2015.

27) حميد لحمداني، بنية النّص السّرديّ من منظور النّقد الأدبيّ، المركز الثّقافي العربي، ط4، المغرب، 2015.

28) حنون مبارك، دروس في السِّيميائيّات، دار توبقال للنّشر، ط 1، المغرب، 1987.

29) حياة أمّ السّعد، النّقد والخطاب (مقاربات تداولية وميديولوجيّة)، رؤية للنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 2017.

30) خليل ابراهيم، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2001.

31) رشيد بن مالك، السيميائيات السّرديّة، دار مجدلاوي، ط 1، عمان، 2006.

32) الزاوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، المجلس الأعلى للثّقافة، د.ط، مصر، 2000.

33) سعيد بنكراد، السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2015.

34) سعيد بنكراد، السيميائيات والتّأويل (مدخل لسيميائياتش.س.بورس)، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 2005.

35) السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائيّة "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000.

36) سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدّمة للسّرد العربي)، المركز الثّقافيّ العربيّ)، ط1، المغرب، 1997.

37) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب، 2001.

38) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزّمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، ط4، المغرب، 2005.

39) سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السّورية، اتحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق، 1995.

40) سمير الخليل، دليل مصطلحات الدِّراسات الثّقافيّة والنّقد الثّقافي (إضافة توثيقيّة للمفاهيم الثّقافيّة المتداولة)، دار الكتب العلميّة، د.ط، بيروت، د.س.

41) سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، د.ط، الجزائر، د.س.

42) سيزا قاسم، القارئ والنص والعلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002.

43) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، د.ط، مصر، 2004.

44) سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السِّيميوطيقا (أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثّقافة)، دار إلياس العصرية"، د.ط، القاهرة، 1986.

45) الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، د.ط، الأردن، د.س.

46) شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل (دراسة في الرواية العربية)، دار الثقافة، ط 01، المغرب، 2005.

47) صبيحة بن عودة زعرب، غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدولاي، ط1، عمان، 2006.

48) ضياء الكعبي، عبد الله إبراهيم وآخرون، عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2003.

49) طه وادي، المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، ط 2، القاهرة، 1980.

50) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

51) عبد الرحمان التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، مكتبة النقد والأدب، ط 1، الأردن،2013.

52) عبد الرحمان النوايتي، السّرد والأنساق الثّقافيّة في الكتابة الرّوائيّة، دار كنوز المعرفة، ط1، عمّان، 2016.

53) عبد الرّحيم جيران، علبة السّرد (النّظرية السّرديّة: من التّقليد إلى التّأسيس)، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، ط1، بيروت، 2013.

54) عبد السّلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السّلطان)، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط 1، بيروت، 2010.

55) ينظر: محمّد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة (دراسة)، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2002.

56) عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثّقافة (المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة)، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط1، بيروت، 2006.

57) عبد الفتاح أبو غدّة، قيمة الزّمن عند العلماء، مكتب المطبوعات الإسلاميّة، ط 10، مج 01، حلب، د.س.

58) عبد الفتاح يوسف، السيميائيات الثّقافيّة (تفعيل الأنساق وقمع الدّلالات)، تداول النّشر الالكتروني، د.ط، إشراف: علي زعلة، د.م، د.س.

59) عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى النّص الأدبي، دار الفكر، ط4، الأردن، 2008.

60) عبد اللّطيف الصّديقي، الزّمان أبعاده وبنيته، ط1، المؤسّسة الجامعيّة للدِّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، 1995.

61) عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، (مدخل إلى المناهج النّقديّة الحديثة)، المركز الثّقافي العربي، ط 2، المغرب، 1996.

62) عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، المركز الثّقافي العربي، ط3، المغرب، 2005.

63) عبد الله بريمي، السيميائيات الثّقافيّة (مفاهيمها وآليات اشتغالها، المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السميائيّة)، كنوز المعرفة، ط 1، الأردن، 2018.

64) عبد المالك أشهبون، العنوان في الرِّواية العربيّة، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، سوريا، 2011.

65) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرِّواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، د.ط، الكويت، 1998.

66) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، ط 3، الجزائر، 2015.

67) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب المتحدة، ط1، بيروت، 2004.

68) عبد الواحد لمرابط، السّيمياء العامّة وسيمياء الأدب (من أجل تصوّر شامل)، منشورات مشروع البحث النّقدي ونظرية التّرجمة، ط 1، المغرب، 2005.

69) عبد الواسع الحميري، الخطاب والنّص (المفهوم، العلاقة، السّلطة)، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدِّراسات والنّشر والتّوزيع، ط2، بيروت، 2014.

70) عزّ الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، ط9، القاهرة، 2004.

71) علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثّقافي العربي، ط 03، المغرب، 1995.

72) عمّار عمّورة، موجز في تاريخ الجزائر، ط1، دار ريحانة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2002.

73) غالي شكري، الأدب والماركسية، المؤسسة العربية للدراسات، ط 1، القاهرة، 1996.

74) غالي شكري، التّراث والثّورة، دار الثّقافة، ط1، القاهرة، 1996.

75) فاتح عبد السلام، ترييف السّرد (خطاب الشخصية الرّيفية في الأدب)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2001.

76) فاطمة الطبال بركة، النّظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسة ونصوص)، المؤسسة الجامعية للدِّراسات والنّشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1993.

77) ماهر شفيق فريد، ما وراء النّص (اتجاهات النقد الأدبيّ الغربيّ في يومين هذا)، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، ط1، القاهرة، 2016.

78) مجموعة من الأساتذة، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، د.ط، ج 1، منشورات الحضارة، الجزائر، د.س.

79) محمّد إسماعيل الجاويش، من عجائب الخلق في عالم الطّيور، الدّار الذّهبيّة للنّشر والتّوزيع، ط 1، القاهرة، 2012.

80) محمد الأمين بحري، الأسطوري (التأسيس والتجنيس والنقد)، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2018.

81) محمّد السّرغيني، محاضرات في السِّيميولوجيا، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، ط 1، الدّار البيضاء، 1987.

82) محمد بازي، العنوان في الثّقافة العربيّة (التّشكيل ومسائل التّأويل)، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2011.

83) محمد بن إسماعيل الصنعاني، التّنوير شرح الجامع الصّغير، دار السلام، ط 01، الجزء الخامس، الرياض، 2011.

84) محمّد بن سنجاب الأثاري، العين حقّ، دار التّقوى، د.ط، مج 01، مصر، 2002.

85) محمّد حسن غامري، المدخل الثّقافيّ في دراسة الشّخصية، سلسلة بن باديس الانتروبولوجيّة، د.ط، المكتب الجامعي الحديث، مصر، 1989.

86) محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر)، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 2002.

87) محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 10، بيروت، 2009.

88) محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار، سوريا، 1996.

89) محمّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي، الهيئة المصرية العامّة، د.ط، القاهرة، 1998.

90) محمّد فليح الجبوري، الاتِّجاه السِّيميائيّ في نقد السّرد العربيّ الحديث، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2013.

91) محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، د. ط، الجزائر، 1988.

92) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، الجزائر، 1983.

93) مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، القاهرة، 1998.

94) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ط، القاهرة، 1973.

95) مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، قسم الأدب العربي، ط2، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000.

96) مهدي، عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينة (حكاية بحّار، الدّقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، د.ط، دمشق، 2011.

97) ميجان الرّويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، ط3، المغرب، 2002.

98) ميساء سليمان، الإبراهيم، البنية السّرديّة في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، د.ط، دمشق، 2011.

99) نادر أحمد أبو شيخة، كتاب أصول التّفاوض، دار المسيرة، ط2، الأردن، 2009.

100) نزيهة خليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، ط1، تونس، 2012.

101) نصر محمّد عارف، الحضارة-الثّقافة-المدنية (دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، د.ط، الولايات المتّحدة، 1994.

102) هدى التميمي، الأدب العربي عبر العصور، دار السّاقي، ط 1، بيروت، 2015.

103) هيثم الحاج علي، الزّمن النّوعي وإشكاليات النّوع السّردي، الانتشار العربي، ط 1، بيروت، 2008.

104) وليد ابراهيم القصاب، من قضايا الأدب الإسلامي، دار الفكر، ط 1، دمشق، 2008.

105) اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2011.

106) يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط 1، بيروت، 1990.

107) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2009.

108) يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، جسور للنّشر والتّوزيع، ط 3، الجزائر، 2010.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1) إدوارد سعيد، صور المثقّف (محاضرات ريث سنة 1993)، تر: غسان غصن، دار النّهار، د.ط، بيروت، 1996.

2) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة (دراسات في الآداب الجديدة)، تر: مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، د.ط، مصر، 1998.

3) برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، تر: محمّد نظيف، إفريقيا الشّرق، ط 2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

4) برنار فاليت، الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، د.ط، الجزائر، 2002.

5) بنجامين ستورا، تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988)، تر: صباح ممدوح كعدان، د.ط، الهيئة السّوريّة للكتاب، دمشق، 2012.

6) بوريا ساكس، الغراب: التّاريخ الطّبيعي والثّقافي، تر: ايزميرالدا حميدان، هيئة أبو ظبي للثّقافة والتّراث، ط 01، أبوظبي، 2010.

7) بول ريكور، الوجود والزّمان والسّرد، تر: سعيد الغامدي، المركز الثّقافي، ط1، بيروت، 1999.

8) بول ريكور، الوجود والزّمان والسّرد، تر: سعيد الغامدي، المركز الثّقافي، ط1، بيروت، 1999.

9) ت.س.اليوت، ملاحظات نحو تعريف الثّقافة، تر: شكري عيّاد، دار التّنوير، ط1، مصر، 2014.

10) القديس أوغسطينوس، اعترافات القديس اوغسطينوس، تر: الخوري يوحنا الحلو، دار المشرق، ط 04، بيروت، 1991.

11) تودوروف وآخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، ط 2، بيروت، 2000.

12) جورج لوكاتش، الرواية التّاريخيّة، تر: صالح جواد الكاظم، وزارة الثّقافة والإعلام، ط 2، العراق، 1986.

13) جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، د.م، 1997.

14) جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، ط 1، سوريا، 2004.

15) إدوارد سعيد، الثّقافة والامبريالية، تر: كمال أبوديب، دار الآداب، ط 3، بيروت، 2004.

16) فرديناند لين، البحر، تر: محمود محمّد رمضان، كامل منصور، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1981.

17) ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثّقافي العربي، ط 1، المغرب، 1968.

18) حبيب سويدية، الحرب القذرة (شهادة ضابط سابق في القوّات الخاصة بالجيش الجزائري 1992-2000)، تر: روز مخلوف، ورد للطِّباعة والنّشر والتّوزيع، ط 1، سوريا، 2003.

19) دانيال تشاندلر، أسس السِّيميائيّة، تر: طلال وهبة، المنظمة العربيّة للتّرجمة، ط 1، بيروت، 2008.

20) دنيشكوشن، مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعيّة، تر: منير السّعيداني، مركز الوحدة العربيّة، ط1، بيروت، د.س.

21) ديفيد انغليز، جون هيوسن، مدخل إلى سوسيولوجيا الثّقافة، تر: لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السِّياسات، ط1، بيروت، 2013.

22) روبرت لمن، كلّ شيء عن الطّيور، دار المعارف، تر: مصطفى بدران، د.ط، القاهرة، 1995.

23) رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار العين، ط 4، القاهرة، 2009.

24) رولان بارط، درس السِّيميواوجيا، تر: ع. بنعبد العالي، دار توبقال للنّشر، ط 2، المغرب، 1986.

25) رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية، د. ط، مصر، د.س.

26) غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، د.ط، بيروت، 1984.

27) مجموعة من الكتّاب، نظرية الثّقافة، تر: علي سيّد الصاوي، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، 1978.

28) مجموعة من المؤلفين، نصوص الشّكلانيّون الرّوس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1982.

29) مندلاو، الزّمن والرواية، تر: بكر عباس، ط1، دار صادر، بيروت، 1997.

30) موريس بيرتون، حياة الطّير، تر: عطا الله خلف الدويني، دار الكتب، د.ط، مصر، د.س.

31) هانز ميرهوف، الزّمن في الأدب، مؤسسة فرانكلين للطباعة، تر: أسعد رزوق، د.ط، القاهرة، 1972.

32) هنري برجسون، التّطور الخالق، المركز القومي للتّرجمة، تر: محمد محمود قاسم، د.ط، مصر، 2015.

رابعا: المراجع باللّغة الأجنبيّة:

1) Aleksei, Semenenko, The texture of culture an introduction to yurilotman'ssemiotictheory, palgravemacmillan, New York, 2012.
2) Ernest Cassirer, Essai sur l'homme, éd Minuit, Paris, 1975.
3) Ferdinand de Saussure, cours de linguistique générale, publié par Charles Bailley et Albert Séchhaye, éditions Payot, Paris (France), VI, 1997.
4) Ralph Linton, Thev Cultural background of personality, Editor : W.J.H, Spott, founded by Karl Mannhein, Nzw York, 1945.

5) Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, Beginning of The semiotics of culture University of Tartu UHU press Tartu Semiotics Library 13, editors : Kalevi Kull, Silvi Salupere, Peeter Torop copyright : University of Tartu 2013.
6) Umberto Eco, A Theory of semiotics, Indiana University Press, 1975.
7) Jeanne Martinet, Clefs pour la sémiologie, ed : Seghers, Paris, 1973.
8) Roland Barthes, l'aventure sémiologique, Ed du Seuil, Paris, 1985.
9) Gérard Genette, Figures II, Paris, Seuil (points), 1969.
10) Juri Lotman, Uspenskij Boris, Myth-Name-Culture. In Soviet Semiotics : An Anthology, edited by Daniel Lucid, 223-52. Baltimore : Johns Hopkins University Press.1977.
11) JuriLotman, Culture and Explosion, translated by Wilma Clark, ed by Marina Grishakova, Berlin : Mouton de Gruyter, 2009.
12) JuriLotman, Uspensky, B. A, On the semioticmechanism of culture, New Literary Histoire volume 9, numero 2. Semiotics and Criticism : An Anthology (Winter, 1978), Published by : The Johns Hopkins UniversityPress.
13) Leo Hoek, la marque du titre, dispositif sémiotique d'une Pratique textuelle, ed.la Haye mouton, Paris, 1981.
14) Nicole (EvereatDesmedt) : Le Processus Interprétatif, Introduction à la Sémiotique de C.S Peirce, Ed, Mardaga Editeur, 1990.
15) Paul Ricœur, La mémoire, l'histoire, L'oubli, Edition du Seuil, Paris, 2000.
16) Roland Posner, Basic tasks of cultural semiotics, In: Williamson, Rodney, sbronchi, Leonard G, Deely, John, (eds), Semiotics 2003: « Semiotics and National Identity », New York, Legas, 2005.

17) Paul Ricœur, le conflit des interprétations, Ed : Seuil, Paris, 1969, – coll.l'ordre.Philosophique.

18) Yuri Lotman, Universe of the Mind, A Semiotic Theory of Culture, translated by Ann Shukman, Introduction by Umberto Eco, I,B, TAURIS & CO.LTD Publishers, 1990.

خامسا: المعاجم:

1) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسّسة العربيّة للنّاشرين المتّحدين، ط1، تونس، 1986.

2) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، د.ط، بيروت، د.س، باب الفاء، فصل الثّاء (ثقف)، مج 02.

3) أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر، ط3، دمشق، 1979.

4) محمّد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، دار محمّد علي، ط1، تونس، 2010.

سادسا: المقالات والأبحاث في الدّوريات العلميّة:

1) أروى محمد ربيع، السّرد في القصّ القرآني، قصة أهل الكهف أنموذجًا، مجلّة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ع 9، ورقلة، 2015.

2) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، في الأدب والنّقد، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، ع 3، مج 25، الكويت، 1997.

3) حسان راشدي، ظاهرة الرّواية الجديدة في الجزائر مساءلات الواقع والكتابة، مجلّة التّواصل في العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة باجي مختار عنابة، مج 12، ع 2، 2006.

4) مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الرّوائيّة، مج 28، ع 01، الكويت، 1999.

5) رسول بلاوي، التّمظهرات الدّلاليّة لمفردة "البحر" في شعر حسن علي النجار، مجلة مقاليد، مج 07، ع 02، ورقلة، 2021.

6) شارف مزاري، كتابة العنف أو محنة المعنى في رواية "عواصف جزيرة الطّيور" ل: جيلالي خلّاص، مجلّة متون، مج 01، ع 01، سعيدة، الجزائر، 2008.

7) حسن جبار شمسي، منصور مذكور شلش، الحمامة بوصفها رمزًا للمرأة في الغزل الأموي، مجلّة أهل البيت عليهم السّلام، ع 8، العراق، 2009، ص 26.

8) حنينة طبيش، المرجعيات الثّقافيّة في روايات واسيني الأعرج، مجلّة كلية الآداب واللّغات، جامعة عباس لغرور خنشلة، ع 2، 2016.

9) ربيع موازبي،" توظيف التراث في رواية رمل الماية (فاجعة الليل السابعة بعد الألف) "، مجلّة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، ع 22، لبنان، 2016.

10) زواوي رضا، تحوّل الخطاب الرِّوائيّ "قرّة العين" لجيلالي خلاص نموذجا، مجلة جيل للدّراسات الأدبية والفكريّة، ع 2، الجزائر، 2014.

11) سعيد بنكراد، النّشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر: السيميائيات، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، ع 3، مج 35، الكويت، 2007.

12) سلاف بعزيز، "التأصيل النظري لمصطلح "المرجعية" في التّراث العربي والدراسات الغربية الحديثة"، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ع 07، جامعة محمد لخضر، الوادي، 2015.

13) سماح بن خروف، " المتخيّل التاريخي في رواية الأمير لواسيني الأعرج التشكل والدلالة"، مجلة القادسية، ع 2، مج 15، العراق، 2015.

14) طيبي وداد، دور الرّواية السّياسيّة في ترشيد وعي المجتمع العربيّ (الرّواية السّياسيّة الجزائريّة أنموذجا)، مجلّة تنوير للدّراسات الأدبيّة والإنسانيّة، ع2، مج 2، الجلفة مارس 2018.

15) عبد القادر بوزيدة، من أجل دراسة سيميائيّة الثّقافة الجزائريّة، مجلّة بحوث سيميائيّة، مج 5، ع 7، تلمسان، 2010/04/15.

16) عبد القادر بوزيدة، يوري لوتمان–مدرسة تارتو–موسموسيميائية الثّقافة والنّظم الدّالة، مجلّة عالم الفكر: السيميائيات، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، ع 3، مج 35، الكويت، 2017.

17) عبد الله بن صالح الخضيري، اللّيل في القرآن الكريم (دراسة موضوعية)، مجلة العلوم الإسلاميّة، مج 26، ع 2، الرِّياض، 2014.

18) علوي أحمد الملجمي، النّص بين النّقد الثقافي وسيميائيات الثّقافة المفهوم وآليات المقاربة، مجلّة ذخائر العلوم الإنسانيّة، مركز فاطمة الفهرية للأبحاث والدِّراسات، ع 2، المغرب، 2017.

19) علي سالم، فن التفاوض: المبادئ العامّة وبعض تطبيقات عملية، المجلة المصرية للتّنمية والتخطيط، مج 4، ع 2، مصر، 1996.

20) مازاري شارف، توظيف الثّورة في الرواية الجزائرية "رائحة الكلب" للرّوائيّ الجزائريّ جيلالي خلّاص نموذجًا، مجلّة الإشعاع، ع 01، سعيدة، جوان 2014.

21) محمد مرقطن، ذاكرة المكان: أسماء المدن والقرى الفلسطينيّة ما بين الاستمراريّة التّاريخيّة والطّمس الصهيوني، مجلّة تبيّن، ع 33، مج 09، قطر، 2020.

22) صليحة علامة، افتعال المجاعات من أشكال الإبادة الجماعية في الجزائر خلال الفترة الاستعمارية، مجلّة المصادر، مج 18، ع 2، الجزائر، 2016.

23) منى نمر الشيشنية، جرائم القتل: عواملها وآثارها الاجتماعيّة، مجلة الجامعة الإسلاميّة للدِّراسات الإنسانيّة، مج 26، ع 2، فلسطين، 2018.

24) نورة بعيو، أشكال وتقنيات توظيف المادّة التّاريخيّة في الرواية العربيّة المعاصرة، مجلّة الخطاب، ع 9، الجزائر، 2011.

25) وجيه كوثراني، الذّاكرة من منظور مؤرخ، مجلة تبيّن، ع 33، مج 09، قطر، 2020.

26) وردة مداح، الثّقافة والهوية (قراءة نقدية لواقع الثقافة والمثقف من خلال التجربة النقدية عند إدوارد سعيد)، مجلّة مقاليد، ع 14، ورقلة، جوان 2018.

27) يحي بعطيش، خصائص الفعل السّرديّ في الرِّواية العربيّة الجديدة، مجلة كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، ع8، بسكرة، 2011.

سابعا: الرّسائل الجامعيّة:

1) جليلة بن العمودي، استراتيجية تنمية قطاع الصناعة التقليدية والحرف بالجزائر، رسالة ماجستير، إشراف: بن ساسي إلياس، قسم العلوم الاقتصادية، جامعة ورقلة، 2011-2012.

2) سليمة بتقة، تلمسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، ع6، بسكرة، 2010.

3) سليمة خليل، الحداثة السردية في الرواية الجزائرية (نقد المرجعيات في رواية الأزمة)، اطروحة دكتوراه، إشراف: نصر الدين بن غيسة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بسكرة، 2016-2017.

4) سيزا قاسم، القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمنيوطيقا، مجلة عالم الفكر، ع 3-4، مح 23، الكويت، مارس-أفريل 1995.

5) عبد الرحمان عبد الدايم، النّسق الثّقافي في الكناية، رسالة ماجستير، إشراف: بوجمعة شتوان، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011.

6) أحمد مرين، بشير خليفي، الرّواية الفلسفيّة وسؤال الكونية، مجلة التّدوين، مج 12، ع 2، الجزائر، 2020.

7) فرج عبد الحسيب محمّد مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينيّة (دراسة في النّص الموازي)، رسالة ماجستير، إشراف: عادل الأسطة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، فلسطين، 2003.

8) لطيفة قرور، هاجس الرّاهن في ثلاثية الطّاهر وطّار (الشّمعة والدّهاليز، الوليّ الطّاهر يعود لمقامه الزّكيّ، الوليّ الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء)، رسالة ماجستير، إشراف: رشيد قويبع، قسنطينة، 2009-2010.

9) مليكة ضاوي، تجليات الأزمة في الرّواية الجزائريّة (1995-2005) دراسة موضوعاتيّة فنية، أطروحة دكتوراه، إشراف: نزيهة زاغز، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة باتنة، 2015.

10) مها حسن عوض الله، بناء الزّمن في الرواية العربيّة (1960-2000)، أطروحة دكتوراه، إشراف محمد السمرة، الجامعة الأردنية، 2002.

ثامنا: مواقع الانترنت:

1/ المقالات باللّغة العربيّة:

1) أحمد القنديلي، جمالية المكان في رواية عبد الرحمان منيف-الآن...هنا أو الشرق المتوسط مرّة أخرى، www.m.ahewar.org، 2019/05/02، 16:08.

2) أسماء مزخرفة، معنى وتفسير اسم عبد السّلام، https://www.sqorebda3.com، صقور الإبداع، نشر في 2 يناير 2019، اطّلع عليه في فيفري 2022، 20:55.

3) وليد قرطبي، ثلاثية (زمن الغربان) صرخة خلّاص لنجدة أخيرة، https://www.raialyoum.com ، نشر في 2020/05/26، اطّلع عليه في 2022/11/15.

4) منصور السّعيد، البحر الاقتصادي، جريدة العرب الاقتصادية الدّوليّة، https://www.aleqt.com، نشر في 2010/01/10، اطّلع عليه في 2022/12/25، 13:55.

5) هنادي أبو نعمة، النّوارس... في رحلة الشّتاء والصّيف، https://www.emaratalyoum.com ، 2022/02/12، 14:55.

6) أسماء سعد الدّين، صور ومعلومات عن النّورس، https://www.almrsal.com، 2018/10/01، اطّلع عليه في 2023/01/01، 10:09.

7) مخلوف عامر، تحوّلات الرّواية وتحوّلات التّاريخ، https://benhedouga.com/coten، 2022/12/05، 14:05.

8) آلاء الورداني، معلومات عن الغراب مكتوبه، http://www.mosoah.com/animals/birds/ ، نشر في 8 مايو 2019.

9) بدر عبد الحميد هميسة، قرّة العين، صيد الفوائد، www.saaidnet/Doat/hamesa/226.htm

10) جيلالي خلّاص، التّاريخ كذريعة في رواياتي https://alrai.com، صحيفة الرّأي، نشر في 2005/04/01.

11) روان مرسي، ماهي انواع العواصف (تعريف العواصف الرعدية والرملة والثلجية والخفيفة) وخصائصها، https://www.mosoah.com/law-and-government/weather/types-of-storms، نشر في 20 يناير 2021.

12) سيدي محمد بن مالك، سيميائية الوصف في رواية قرّة العين لجيلالي خلّاص، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com ، يناير 2013، نقل في مارس 2022.

13) عباس إقبالي، بحث دلالة الزّمان الحقيقيّة والرّمزيّة في الشِّعر الجاهلي، https://diae.net/62027 ، نشر في 23 مارس 2019.

14) عبد الحق ميفراني، الأدب والبحر.. المجرّد والمحسوس، ألف، hhttp://akftoday.info/article.ph، 05/03/2019، 17:29.

15) عبد الحميد ختالة، الهوية والذّاكرة في الرواية الجزائرية، https://www.annasonlinr.com ، ديسمبر 2021، نقل في مارس 2022.

16) عبد الناصر مباركية، صورة المدينة في رواية عواصف جزيرة الطّيور (المطر والجراد) لجيلالي خلّاص، https://www.benhedouga.com، 2018، 15:22.

17) غدير الزعبي، بحث حول العين، https://sotor.com، نشر في 9 يوليو 2019.

18) غسان رمضان الجرادي، طيور التّفاؤل، https://www.alaraby.co.uk ، نشر في 08 أكتوبر 2018.

19) محمّد حسن عبد الغفار، كتاب مسائل خالف فيها رسول الله أهل الجاهلية، المكتبة الشّاملة، https://shamela.w ، أفريل 2022، 11:42.

20) محمد عبد الرّحمن، كيف نظرت الحضارات إلى الكلب؟.. رمز الوفاء والقوّة وأحد الآلهة القدماء،www.youm7.com:https//، نشر في 17 أغسطس 2020.

21) مروة عزمي مختار جنينة، الغراب آية من آيات الله، https://quran-m/com/ ، نشر في ديسمبر 2019.

22) مصطفى عبد السّلام، الجنازة حارة والميّت كلب، https://www.alaraby.co.uk ، نشر في 16 فبراير 2015.

23) مصطفى عبد السّلام، الجنازة حارة والميّت كلب، https://www.alaraby.co.uk

24) نور الدّين صواش، قصة الحمام في تاريخ الإنسان، https://www.zamanarabic.com ، جريدة زمان التركية، نشر في 2018/11/18، 14:56.

25) هند صفوت، "الحكاية فيها إنّ"... قصة مثل "الكلاب تنبح والقافلة تسير"، https://www.baladnaelyoum.com، نشر في 02 مايو 2019، 10:01.

26) وارد بدر السّالم، "كتابة الرّائحة"... الأنوف السّرديّة في عشر روايات عربيّة، www.aljazeera.net:,https// نشر في 15 أبريل 2021.

2/ المقالات باللّغة الأجنبية:

1) Manuel G, Symbolique du Corbeau, https://www.lefrontal.com/fr/symbolique-du-corbeau , publie le 13 juillet 2020.

تاسعا: الملتقيات:

1) حبيب بوزوادة، سيميائيات الثّقافة لدى جماعة موسكو–تارتو، أعمال الملتقى الدّولي السّابع، السيمياء والنّص الأدبيّ، جامعة خيضر، بسكرة.

2) قريش بن علي، السيميائية: التّاريخ والأسس العلمية، أعمال الملتقى الوطني: السيمياء والنّص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000.

3) محمد الأمين بحري، "سيمياء الأسطورة في الرواية الجزائرية المعاصرة "، أعمال الملتقى الدولي السابع (السيمياء والنص الأدبي)، جامعة خيضر، بسكرة.
4) معلم وردة، " الشخصية في السيميائيات السردية، " محاضرات الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي، جامعة خيضر، بسكرة، نوفمبر 2006.
5) نعمان بوقرة، قراءة سيميائية في رسالة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، أعمال الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، جامعة باجي مختار، عنابة، نوفمبر 2000.

عاشرا: الموسوعات:

1) عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، مؤسّسة محمّد بن راشد آل مكتوم، ط 1، دولة الإمارات العربيّة المتّحدة، 2016.

ملخَّص البحث

الملخّص:

أدركت الدِّراسات النّقديّة العربيّة المعاصرة الأعمال الأدبيّة الإبداعيّة بالتّحليل والنِّقاش، بغية بناء صرح نقديّ متماسك ذو أرضية صلبة، لا يمكن المساس بجوهرها إلّا للتّعقيب والإثراء والتّأويل، وهذا ما آلت إلى مصافِه الخطابات السّرديّة الجزائريّة، والّتي أقمت على إثرها موضوع بحثي المعنون بِ: **ثقافة السّرد في خطاب جيلالي خلّاص الرّوائيّ دراسة سيميو ثقافيّة**. إذ رأيت بضرورة دراسة الرِّواية الجزائريّة في بعدها السِّيميائيّ الثّقافي وبيان ثقافة جيلالي خلّاص السّرديّة، باعتباره القامة الإبداعيّة المعروفة بكتاباته الرّوائيّة، ولهذا تطرّق البحث إلى دراسة ثمان روايات، وردت كالآتي: **رائحة الكلب، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور، بحر بلا نوارس، قرّة العين، زمن الغربان، ليل القتلة، حرّاث البحر**.

تمكّن جيلالي خلّاص من امتلاك طابع التّميّز والتّفرد والتّجديد في كتاباته، حيث أنّه انفتح في خطاباته على عدد من المكمِّلات الفنيّة والثّقافيّة والتِّقنيّة الّتي جعلت تحاليل هذا البحث إجرائيّة. تمكّنت الرِّواية الجزائريّة اليوم بلوغ نوع من الحركية والدِّيناميّة في بعث الأحداث والشّخصيات والزّمان والمكان، أمّا فيما يخصّ دراسة عناوينها نجدها اتّسمت بالتّنسيق والاتِّزان الفكريّ والايديولوجي، الّذي جعل البحث يتخصّص بدراسة العنوان سيميائيًّا مع إبراز الأبعاد الثّقافيّة والجوهر السّرديّ لها، من خلال النّهوض بثقافة الكاتب وشرحها وتفكيك رموزها المشفّرة، الّتي لا يزول الغموض عنها إلّا بمداومة القراءة للعمل الرِّوائيّ الواحد أكثر من مرّة.

تعدّ الدِّراسة السِّيميو–ثقافيّة بمثابة الضّوء الّذي أنار مسار البحث وسدّد خطاه المنهجيّة، فسيمياء الثّقافة هي من الاتِّجاهات النّقديّة السِّيميائيّة، وقد اهتمّت كلّ الاهتمام بدراسة الظّاهرة الثّقافيّة للنّصوص الأدبيّة الفنيّة، وتأكيد ضرورة الذّاكرة الثّقافيّة وأهمِّية توظيفها في المتون السّرديّة، وهذا ما يبدو جليًّا في خطابات جيلالي خلّاص الرِّوائيّة

ملخّص البحث:

الّتي عزّزت ماهية المرجعيات السّرديّة الثّقافيّة والسِّياسيّة والاجتماعيّة والأسطوريّة والتّاريخيّة فيما يتعلّق بالذّاكرة وتعالق الماضي بالحاضر، ودورها السِّيميائيّ في بيان ثقافة الكاتب وتوجّهه الفكريّ والايديولوجيّ.

اعتمدت الرِّواية الجزائريّة في السّنوات الأخيرة على طابعي التّجديد والتّجريب من ناحية الشّكل والمضمون، إذ أنّها أصبحت تعطي أهمِّية قصوى للعتبات النّصية بدءا بالعنوان، وكيفية مطابقته للمتن الحكائيّ انطلاقا من الشّخصيات وتضافرها الفعليّ مع الكون السِّيميائيّ المرتبط بالزّمان والمكان.

إنّ المتعمّق في روايات خلّاص، يفهم أنّها تنشطر إلى مرحلتين مهمّتين: المرحلة الأولى تتمثّل في الرِّوايات الآتية: **رائحة الكلب، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور، بحر بلا نوارس، قرّة العين**، والّتي تتميّز بأسلوب معيّن يتّسم بالرّمزية والتأويل والتّغيير، إلّا أنّ المرحلة الثّانية المتمثِّلة في الثّلاثيّة: **زمن الغربان، ليل القتلة، حُرّاث البحر**، عرفت تغيّرًا في الأسلوب وكسرًا للحواجز والقيود من ناحية توظيف الرّموز والعلامات والأنساق الثّقافيّة المضمرة، الّتي يتقصّد الاشتغال عليها والتّأكيد على ضرورة تواترها في متونه السّرديّة.

تكمن أهميّة هذا البحث في دراسة جيلالي خلّاص، المادّة الأدبيّة الغنيّة بإبداعاتها وإنجازاتها، والّتي لازالت للأسف مهمّشة كسائر القامات الإبداعيّة الفذّة، ولمّا يتعيّن للقارئ الاطِّلاع على ما جادت به تحاليلنا السِّيميائيّة الثّقافيّة لرواياته، لربّما سيفهم الأسباب الّتي أدّت إلى دراستنا إيّاه، والتّأكيد على وجهات نظره الخاصة بالفرد والمجتمع والمفتوحة على مختلف الأنساق الثّقافيّة الزّاخرة بالرّمزيّة والقصدية والسّخرية، من الوقائع والمشاكل اليوميّة الّتي يتّصف بها الجزائريّ المقيّد بنظام الدّولة الفاسِد والمحكوم عليه بسياسة الظّلم والاستبداد. فكلّ هذه التّوظيفات أفصحت عن حسّ ثقافيّ مرهف لجيلالي خلّاص، تحتفظ به خطاباته الرِّوائيّة المتنوِّعة.

ملخّص البحث:

الكلمات المفتاحية: جيلالي خلّاص، ثقافة السّرد، المرجعيات السّرديّة، الذّاكرة الثّقافيّة، ثقافة الشّخصية، الزّمان والمكان، السِّيميائيات الثّقافيّة.

Abstract :

Contemporary Arab critical studies have realized creative literary works by analysis and discussion, in order to build a coherent critical edifice with a solid ground, whose essence can only be touched for comment, enrichment and interpretation. Narrative culture Djilali Khallas novelist speech – a semio- cultural study. As I saw the need to study the Algerian novel in its semiotic cultural dimension and to explain the culture of Djilali salvation of the narrative, as the creative stature khown for his novel writings, and for this the research dealt with the study of eight novels, received as follows : The smell of the dog, Twilight doves, Bird Island storms, Sea without gulls, Darling, Crows time, The night of the killers, Sea plows.

Djilali Khallas was able to possess the character of distinction, uniqueness and innovation in his writings, as he opened up in his speeches to a number of artistic, cultural and technical complements that made the analyzes of this research procedural. Today, the novel has managed to achieve a kind of movement and dynamism in relaying events and characters in time and place. As for the study of its titles, we find that it was characterized by coordination and intellectual and ideological balance, which made the research specialize in studying the title semiotically while highlighting the cultural dimensions and its narrative essence, which made the research specialize in studying the semiotic title. Highlightinh the cultural dimensions and their narrative essence, by ambiguity of which can only be removed by constantly reading the single novel work more than once.

ملخّص البحث:

The semio-cultural study is the light that illuminated the path of the research and corrected its methodological path. The semiotics of culture is one of the Makdian semiotic trends. It has paid all attention to styding the cultural phenomenon of artistic literary texts, and emphasizing the necessity of cultural memory and the importance of its use in narrative texts, and this is what is evident in Djilali's speeches. Khalla sis the novelist who reinforced the cultural, political, social, legendary and historical narrative references with regard to memory and the connection of the past to the present, and her semiotic role in explaining the writer's culture and his intellectual and ideoligical orientation.

In recent years, the Algerian novel has relied on the two natures of renewal and experimentation in terms of form and content, as it has become given utmost importance to the textual thresholds, starting with the title, and how it matches the narrative text based on the characters and their actual intertwining with the semiotic tonality associated with time and place.

The one who delves into the narrations of Khallas will understand that it splits into two important phases : The first phase is represented by the following narrations : The smell of the dog, Twilight doves, Bird Island storms, Sea without gulls, Darling. Which is characterized by a certain style characterized by symbolism, interpretation and change, but the second stage of the trilogy : Crows time, The night of the killers, Sea plows.

It has witnessed a change in style and a breaking of barriers and restrictions in terms of employing implicit cultural symbols, signs and patterns, which it is intented to work on and emphasize the necessity of their recurrence in the narration body.

The importance of this research lies in the study of Djilali Khallas, the literary material rich in its creativity and achievement, which unfortunately is still marginalized like other creative and

unique figures. Concerning the individual and society, and open to various cultural patterns, replete with symbolism, intentionality and irony, from the daily facts and problems that characterize the Algerian who is constrained by the corrupt state system and condemned to a policy of oppression and tyranny. All of these employments revealed a sensitive cultural sense of Djilali Khallas, preserved in his various narrative discourses.

Key words : Djilali Khallas, Narrative culture, Narrative references, Cultural memory, Character culture, Time and place, Cultural semiotics.

الملاحـــــــــــــــــق

- **جيلالي خلاص قاصًا وروائيًا:**

كاتب جزائري، قاصّ، روائيّ ومترجم، أستاذ سابق لمادّة اللّغة العربيّة. ولد في 20 أفريل 1952م بعين الدفلى، شغل عدّة مناصب حيث " اشتغل مديرًا للآداب والفنون بوزارة الثّقافة، عضو عدّة لجان لقراءة الأعمال الأدبيّة والفنيّة بنفس الوزارة، كتب وأنتج فيلما وثائقيّا حول حياة محمد ديب عام 2011، نال جائزة نادي الحضارة سنة 2000"[1].

كما أنّه عمل في مجال الإدارة والصّحافة والتعليم، لديه العديد من الأعمال القصصية الرّوائيّة حيث يُعرف بكونه قاص أكثر منه روائي، وقد تُرجمت إبداعاته إلى عدّة لغات أجنبية (فرنسيّة، إيطالية، ألمانية، روسية..). يعدّ من المبدعين القلائل المعتمدين على الرّمزيّة في كتباتهم، حيث عايش الحركة الإبداعيّة في الجزائر، واستقى من جذورها أروع القوالب الأدبيّة في شكل قصص وروايات.

-من مؤلّفاته القصصيّة : أصداء (1967) ، خريف رجل المدينة (1979)، نهاية المطاف بين يديك (1981).

-قصص الأطفال : سرّ المِشجَب (1983)، مرارة الرّهان (1984)، الدِّيك المغرور (1984).

من مؤلّفاته الرّوائيّة: رائحة الكلب (1985)، حمائم الشّفق(1986)، عواصف جزيرة الطّيور (1988)، السَّفر إلى الحبّ (1997)، بحر بلا نوارس (1998)، زهور الأزمنة المتوحِّشة (1998)، الحبّ في المناطق المحرّمة (2000)، إضافة إلى: حبّ سلوى، شدو البلابل، قرّة العين، وثلاثية ليالي بلاد الكسكس (زمن الغربان، ليل القتلة، حرّاث البحر)، ورواية الرّجل الّذي يكتب على راحته (2022)، كما ترجم عدّة أعمال من

[1]- مجموعة من الأساتذة، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، د.ط، ج 1، منشورات الحضارة، الجزائر، د.س، ص 765.

الفرنسيّة إلى العربيّة: الإراثة رواية رشيد بوجدرة، البحث عن العظام رواية للطّاهر وطّار جاعوت 1991، كتاب الخبز والاسمنت دراسة (1982-1991).

نموذج الأسئلة الخاصة بالرّوائي جيلالي خلّاص:

ندرك أنّ الرّواية عمومًا فاقت أفق القارئ وتطلّعه، وهذا ما جعلها توقن مرحلة جدّ متقدمة في الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة، حيث أنّها نضجت في كلّ المستويات باعتبارها التّعبير المثالي عن مجتمع يعيش يتطوّر ويتعثّر ولكنّه يواصل مسيرته، أي أنّ الرّوائي في مرحلة واعية، يسعى جاهدًا ليعكس حياة أمّة متوافرة ومتعدّدة حسب اختلاف المجتمعات وطبائعها. الأمر الّذي لفت اهتمامنا ورغبتنا الجامحة للانقضاض على الرّواية الجزائريّة وبعثرة مجمل تفاصيلها، لِنتبيّن الأهداف الأساسيّة من تواجدها وتوسّعها وكذا تمييز شفراتها عن باقي الرّوايات العربيّة والعالميّة.

ولهذا رأينا بضرورة البحث في الرّواية الجزائريّة والتّعرف على مبدعيها عن قرب، قصد الاحتكاك بالرّوائيين الّذين أثروا هذا القالب السّرديّ ورسموا معالمه. لذا يهمّنا أنّ نقف مطوّلا عند آرائكم ومجمل أفكاركم مبدعنا جيلالي خلاّص، ونسترسل في استخلاص التّجربة الرّوائية الجزائريّة عن حق.

س1: كمبدع أوّلا ومتلقّ ثانيّا، بِماذا تصف التّجربة الرّوائيّة الجزائريّة؟ وخاصّة إذا خصّصناها بالرّواية السّبعينيّة والثّمانينيّة والتّسعينيّة أي ما يعرف برواية سنوات الجمر؟ وما هي نظرتك للرّواية الجزائريّة عن باقي إنجازات دول العالم العربيّ السّرديّة؟

س 2: إذا اعتبرنا الأدب الجزائريّ نقلة نوعيّة تختلف من روائيّ لآخر حسب نظرة كلّ مبدع على حدة. فما هي نظرتك لهذا الأدب؟ وهل يمكن عدّه أدبًا مطلقًا وفي تصاعد ملحوظ؟ وما هي الأسس الخفيّة الّتي جعلت من الرّواية الجزائريّة رواية حقّة تصف العشرية السوداء وتؤكّد على شرعيتها؟

س3: تثيرنا تساؤلات جمّة حول ثقافة الكاتب **جيلالي خلاّص** العصّامية، وكذا تجاربه المتنوّعة الّتي غرف منها مجمل مفرداته وتعابيره الرّنانة المعتمدة على الطّابع الرّمزيّ بامتياز. لذا فيما تتمثّل هذه الملامح الثّقافيّة الّتي يتميّز بها سرد خلاّص؟ وهل هي ذلك

الايمان الخالص الصادر منك في حقّ مجتمعك وثقافته ومدى ايمانك به (كمبدع ومتلقّ ومواطن حرّ)؟

س 4–إذا اعتبرنا أنّ التّجارب الرّوائيّة تختلف من كاتب لآخر، ولكنّها تلتقي في مصاف كثيرة، وأنّ مشارب المبدعين تتنوّع وتتفاوت، غير أنّ قرائحهم واحدة وما يستفزّهم من قضايا وأحداث في المجتمع الجزائريّ واحدة كذلك. لذا ما هي النّظرة الهادفة الّتي يسعى **جيلالي خلاّص** بلوغها والاعتراف بها للمتلقي الفاحص والباحث المتمكّن؟ ولماذا يتطلّع خلاّص إلى الرّواية واستنكاه مكامن وثغرات هذا الوطن الجريح؟ هل هذا بحث عن الذّات أم هروبا منها إلى ذوات أخرى؟

س5–لكلّ روائيّ الحريّة المطلقة في انتقاء عناوين رواياته والتّلاعب بها وفق ما يخدم متونه السّرديّة، ولذا ينبغي أنّ نوليها كلّ الاهتمام لما لها من وجهة ثقافيّة تعكس خلفية الكاتب.

وعليه نتساءل مطوّلا عند كلّ عنوان يستوقفنا ولا نستطيع تجاوزه. نودّ معرفة رأيك بخصوص كلّ عنوان وظّفته، يعني هل استخلصته اعتباطيا أم أنّك بحثت فيه ودرسته جيّدا؟ وما هي غاياتك من طرح هكذا عناوين متشابكة مستفزّة ومتباينة، تستعير من الطّبيعة والحيوانات مسمّياتهم مثل مجمل عناوينك، نذكر:

" **حمائم الشّفق/ رائحة الكلب/ عواصف جزيرة الطّيور/ بحر بلا نوارس/ قرّة العين/ زهور الأزمنة المتوحّشة/ الحبّ في المناطق المحرّمة/ حبّ سلوى/ النّوارس تحتوي تحت الغيوم الصّيفيّة/ شدو البلابل/ الثلاثية (زمن الغربان–ليل القتلة–حرّاث البحر)**".

ولماذا يختار هكذا عناوين مختلفة نوعًا ما. وهل تبدو هذه التّقنيّة ضرورية وفاعلة أم أنّها ميزة أغلب الرّوائيين؟ إذا أمكن لو تمدّنا بوصف ثقافيّ لكلّ عنوان رواية على حدة؟ وما تقسيمك التاريخيّ لرواياتك بما أنّها صدرت في فترات متزامنة ومتقاربة أي تقسيمها وفق مراحل معيّنة؟ وهل يمكن اعتبارها كتلة متلاحمة فيما بينها وما وجه الشّبه الّذي يعرّف بها للآخر؟

س 6–إذا قلنا بضرورة تواجد كتابات جيلالي خلاّص دون سواه في أي مقام كان، يكون هذا ضربًا من (الجرأة والإقدام) الّتي نبحث عنها، لأنّ بكتاباته رمزية موحية تدفع بالباحث للتّساؤل والتّخمين، أي أنّه يكتب لنفسه وللآخر معًا، وهذا وحدة تقنية ناجعة تجذب

المتلقّي وتجعله مدهوشا يبحث في داخله عن إجابات تفي بالغرض. فيما تتمثّل هذه التّساؤلات الّتي تثيرها كتابات جيلالي خلاّص؟ وهل يمكن لها أن تثري ميدان الباحث المتخصّص الّذي يسعى لنفض الغبار عمّا هو مجهول؟ برأيك كمتلق ومبدع، فيما تتجلّى الرّمزيّة في كتاباتك؟ وهل تعكس هذه الرّمزيّة ثقافة خلاّص أي أنّه كتب من منطلق مجتمعاتي ثقافيّ تحفيزيّ؟

س7–يوجد العديد من الرّوائيين الّذين يكتبون وفق تسلسل زمني محكم أي أنّهم يجعلون من أعمالهم ثلاثية مثلا (نظام الأجزاء)، وهذا لغايات محدّدة طبعا. الأمر الّذي اعتمده **جيلالي خلاّص** منذ أوّل رواية كتبها (حمائم الشّفق) إلى ثلاثيته الأخيرة، نجد كتاباته متظافرة ومتتابعة حتى إذا لم يصرّح بهذه الحقيقة إلّا أنّنا نتمكّن من استخلاص الواقعيّة، ونحن نفرز النّوعية في الأسلوب وحكاية الأحداث وتوظيف الشّخصيات وانتقاء الأمكنة وضبط الأزمنة (أغلبها إنّ لم نقل تتروح في زمن العشرية السوداء). فما تعقيبك لهذا التّوظيف؟ وهل يبدو لك اختيار نصوص من روايات كتبتها سابقا وتعيد إحياءها في قالب روائي جديد تحت مسمّى آخر نوعا من الجدّة أم أنّه ضرورة ملحة؟

س8–كيف تنظر لكتاباتك؟، يعني ما هي المرجعية الّتي استقيت منها؟، وإذا قلنا أنّ زمن كتابة خلاّص لأعماله الرِّوائيّة متقاربة جدّا ومتباينة أحداثها، فما هو تقسيمك الزّمني لهذه الأعمال وفق ما ورد بها من مرجعيات سيميائيّة ثقافيّة ملّحة اقتضتها الضّرورة النّقديّة؟

س9–**(زمن الغربان– ليل القتلة– حرّاث البحر)** ثلاثية مثيرة للجدل ومغايرة عن باقي إبداعات **جيلالي خلاّص**، لأنّها استفزاز للواقع وزلزلة للحقائق وإغراء بالأحداث. فما هو اعتقادك بأحقّيتها؟ وهل يمكن عدّها قمّة في الرّمزيّة وانعكاسًا لواقع المجتمع الجزائريّ؟ هل تعدّ هذه الثّلاثيّة تكملة لباقي الرّوايات السّالفة أم أنّها طرح مغاير لما تعيشه الجزائر من خيبات مزلزلة؟

س10–مرّت الرّواية الجزائريّة منذ السّبعينات بجملة من المتّغيّرات الثّقافيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة والايديولوجيّة.. وأيقنت عددًا معقولًا من المبدعين الذين تشهد أعمالهم بهم وترفعهم، الأمر الّذي يدفعني لدراسة مجمل الخطاب للكاتب **خلاّص** عن قصد وإصرار وثبات، لأنّني متيقّنة من نجاعتي في فحص كلّ التّفاصيل الّتي خطّها الرّوائي وكشفها

سيميائيّا ثقافيّا؟ ما النّصائح الّتي تقدمها لي بدءا من أوّل رواية لآخرها حتّى أتمكن من ولوج عالمك السّردي بذخيرة ثقافيّة غنيّة؟ وما هي المعايير الّتي تستند عليها وأنت مقبل على الكتابة بنجاح وافر تصدح به تعابيرك. وهل تجد في روحك الأدبيّة **جيلالي خلاّص** كاتبا قوميّا تناهض كتاباته صرخات العالم العربيّ؟؟

س 11–نلاحظ أنّك تتحدّث في رواياتك كثيرا عن الطّيور (النّوارس/ الغربان/ الحمائم/ البلابل..) وكذا الكلاب والزّهور والبحر والطّبيعة عموما.. وهل هذا تلميح إلى أنّك متلهف للحريّة وباحث عن الحياة الرّغيدة الّتي يحلم بها أيّ مواطن؟، وهل يبدو لك عن قرب أنّك مقيّد مكبّل في حياتك العادية لذا تسعى للتّحرر من خلال كتاباتك، وهذا حال سائر المبدعين في زمن تكمّم فيه الأفواه خوفا من الغد الظالم؟؟

س 12–نلاحظ اتسام رواياتك بأسماء شخصيات مستفزّة مثل عبد السّلام بلكروش، القائد أشبوبي.. فما دلالة هذه التّسميات؟ وهل لها صلة وطيدة بواقع الشعب الجزائريّ ومصيره؟

س 13–ما الغرض من توظيف الأغاني المختلفة منها الشّعبية في المتن الرّوائي؟، وهل هذا مطابقة لما تعيشه الجزائر وآلت إليه معيشة المواطن البسيط؟

س 14–ما المقصود من حركة الخبزة؟ وما هي دلالتها الثّقافيّة المنعكسة على وطننا الجزائر؟، ولماذا اقتصرت الثّلاثيّة على تواريخ استشرافية بالمستقبل (2072–2069..) وكذا عناوين ثانوية غريبة نوعا ما وتناقض المألوف؟ يعني ما الهدف من هذا التّوظيف الرّمزي في كتابات وإبداعات **جيلالي خلاّص**؟

س 15–هل يعيد **جيلالي خلاّص** قراءة أعماله كناقد وقارىء ثان بعدما كان كاتبا لها في مرحلة من المراحل؟ وما تقييمه لهذه المنجزات الرّوائية في حلّتها النّهائية؟

س 16–فيما تتمثّل ثقافة السّرد في خطاب **جيلالي خلاّص**؟ وكيف صاغ سرده وهل تمثّل موضوعاته رؤى سيميولوجية معيّنة؟

س 17–لكلّ روائيّ حقولًا دلاليّة يستند إليها ويثيرها من خلال كتاباته، وهذا ما يبدو جليّا عند **جيلالي خلاّص**، فيما تتمثّل هذه الحقول؟ وما هي البؤر الدّلاليّة الّتي تميّز سرده؟، وما هي أهمّ المتضادات والمفارقات الّتي يبني عليها **خلاّص** نظرته ووجهته الثّقافيّة؟

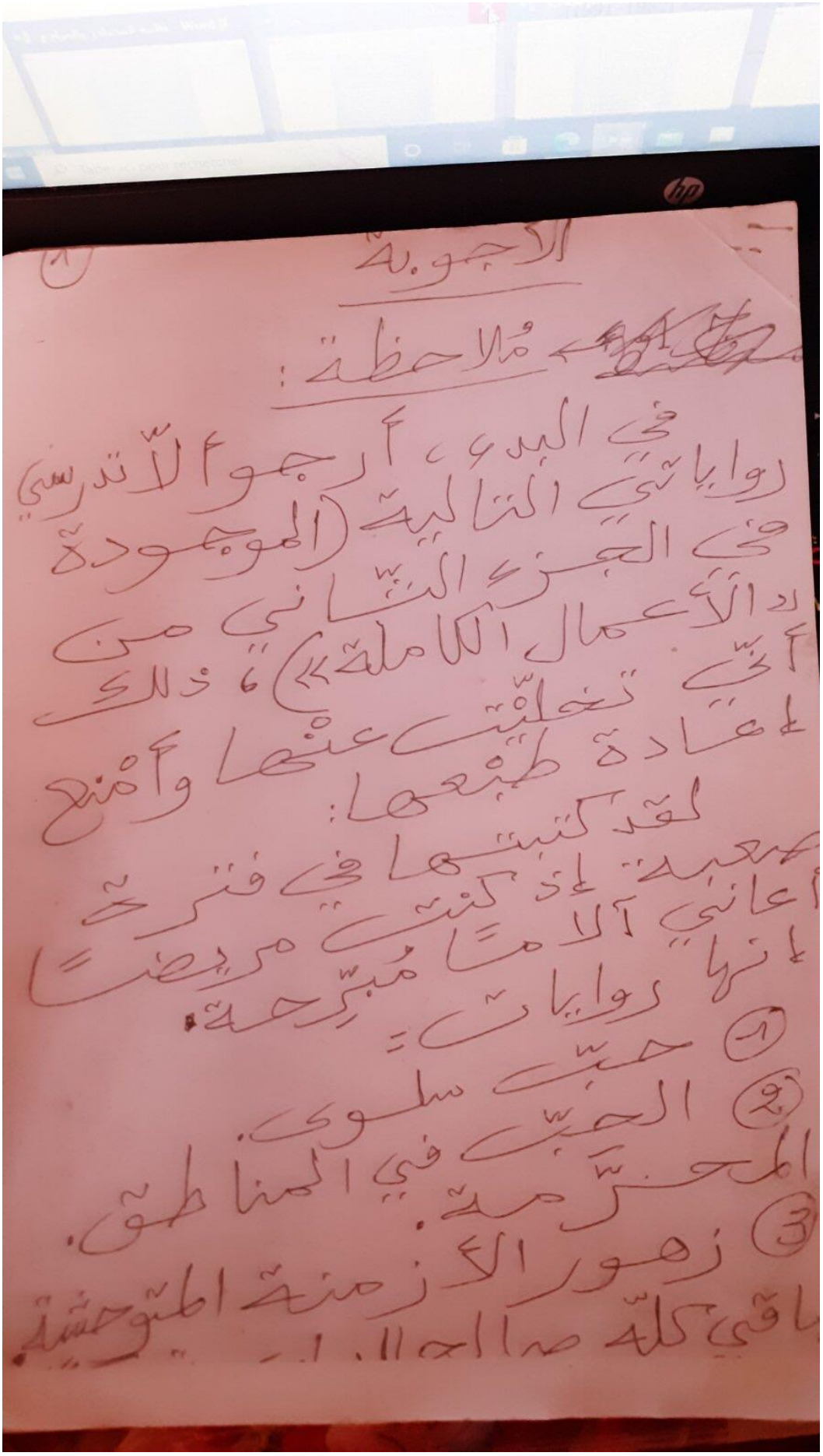
س 18–لماذا يختار **خلاّص** هذه الشّفرات السّيميولوجيّة (الرّيف والمجتمع/ الصّراع بين المدينة والقرية/الثورة/العشرية السّوداء/النّقد الاجتماعي/ التدقيق في ملامح الشّخصيات ثقافيّا)، ويدلي بها في المتن الرّوائي وثنايا الأسطر؟

س 19–ما الملاحظات والتفاصيل الّتي ينبّهنا لها الكاتب **جيلالي خلاّص** أثناء ولوجنا البحث الأكاديمي؟ وما هي الثّغرات الّتي يمكن أنّ نغفل عنها أثناء تحليلنا الخطاب الروائي كافة ولابدّ من توفّرها؟

س 20–ما المميّز في رواياتك الجديدة مبدعنا؟ وهل هي تكملة للثّلاثية وباقي الخطاب الرّوائي؟ وهل يمكن اعتبارها نتاج ما يحدث بالبلد هذه الآونة؟

<u>ملاحظة:</u>

_حاولنا أنّ نرصد جملة من التساؤلات الّتي راودتنا في بادىء تحليلنا للأعمال الرّوائيّة، ونرجو أنّنا نوفيك ما تستحقّ مبدعنا وإن قصّرنا فاعذرنا. ونأمل منك أنّ تمّن علينا بعلمك وثقافتك الّتي نحن بصدد فكّ لباس الغموض عنها في قالب نقديّ سديد.

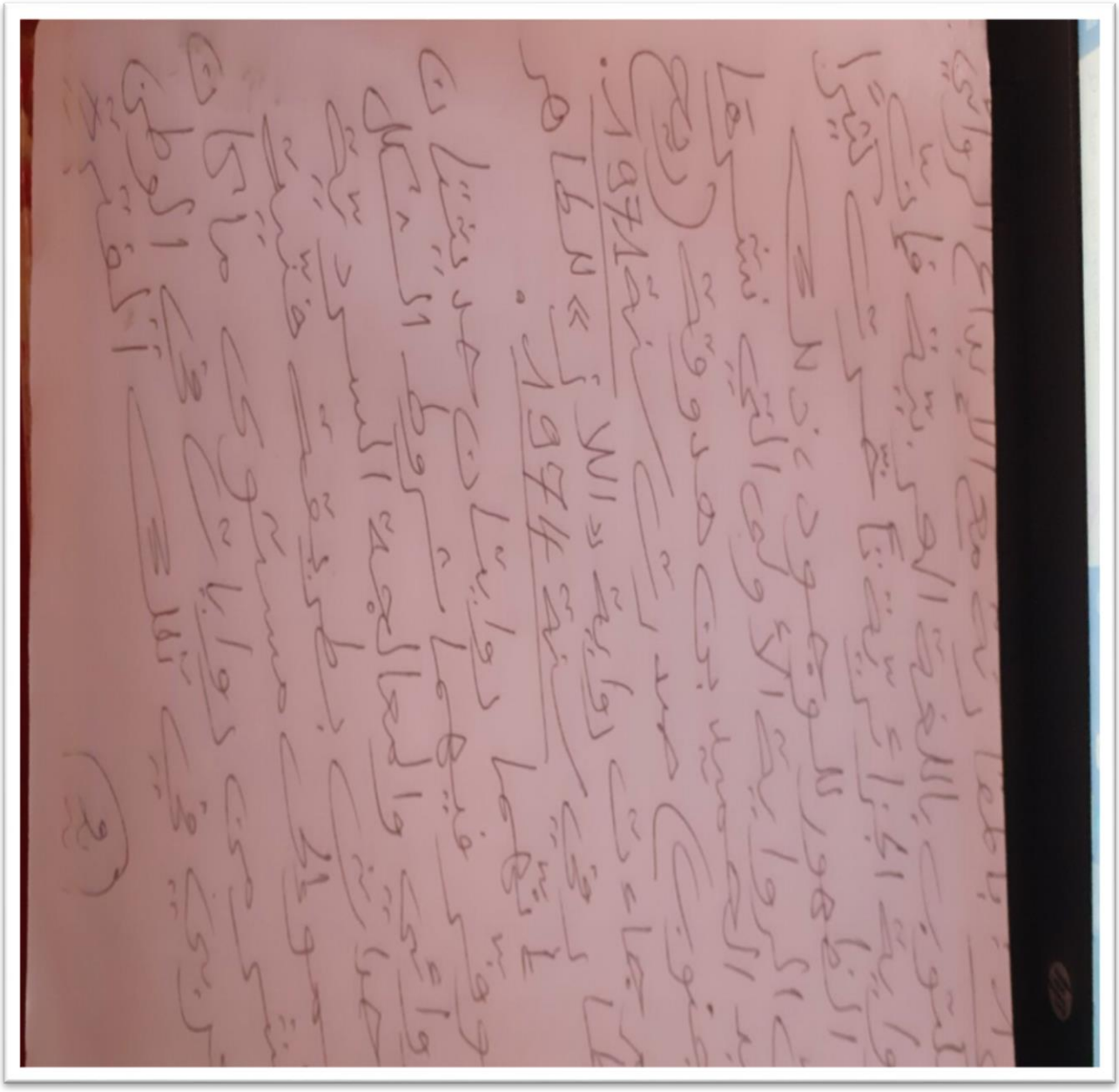

الأجوبة

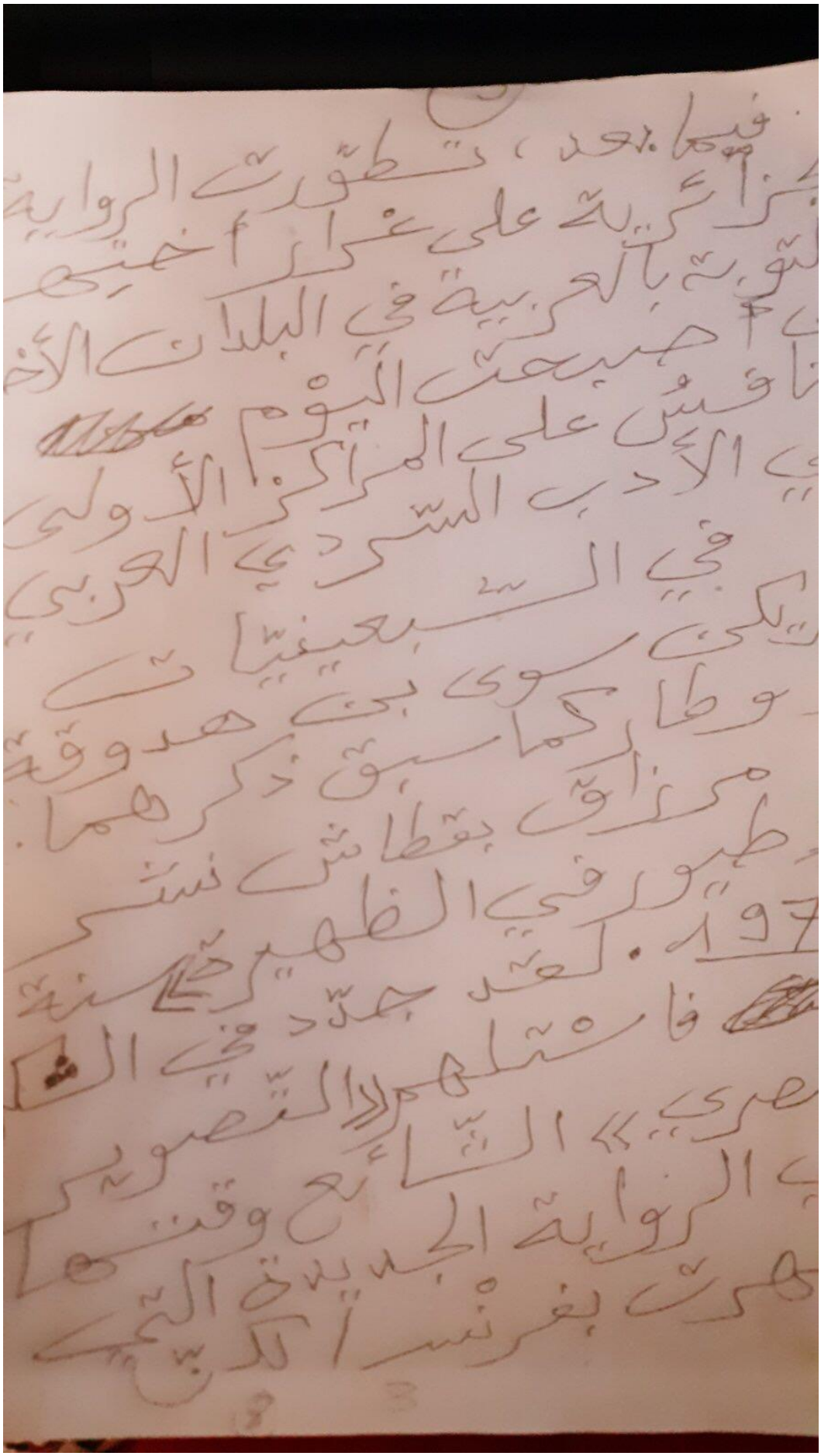
ملاحظة:

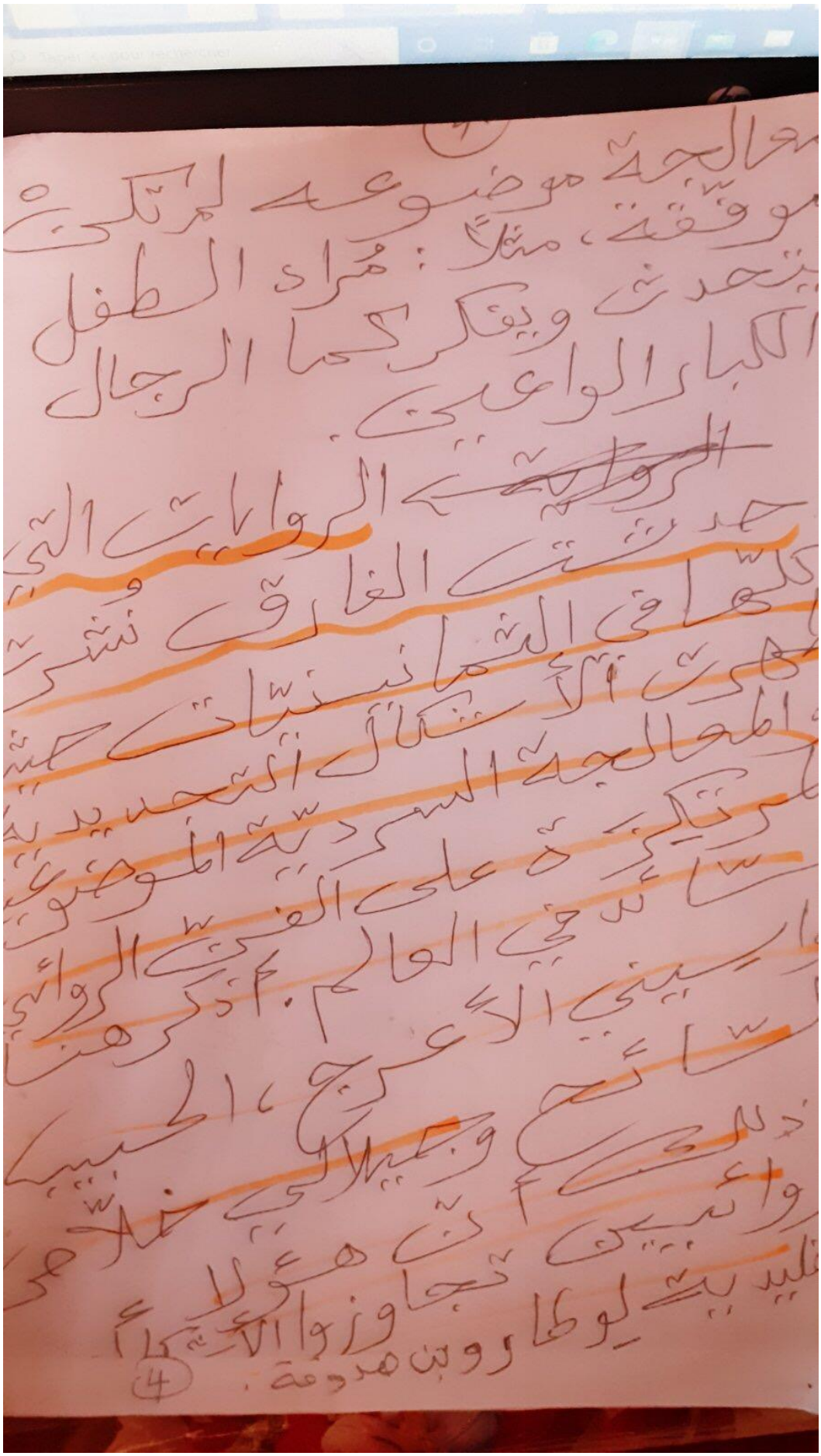
في البدء، أرجو الاتدرسي
روايتي التالية (الموجودة
في الجزء الثاني من
د الأعمال الكاملة)، ذلك
أني تخليت عنها وأمنع
لإعادة طبعها.

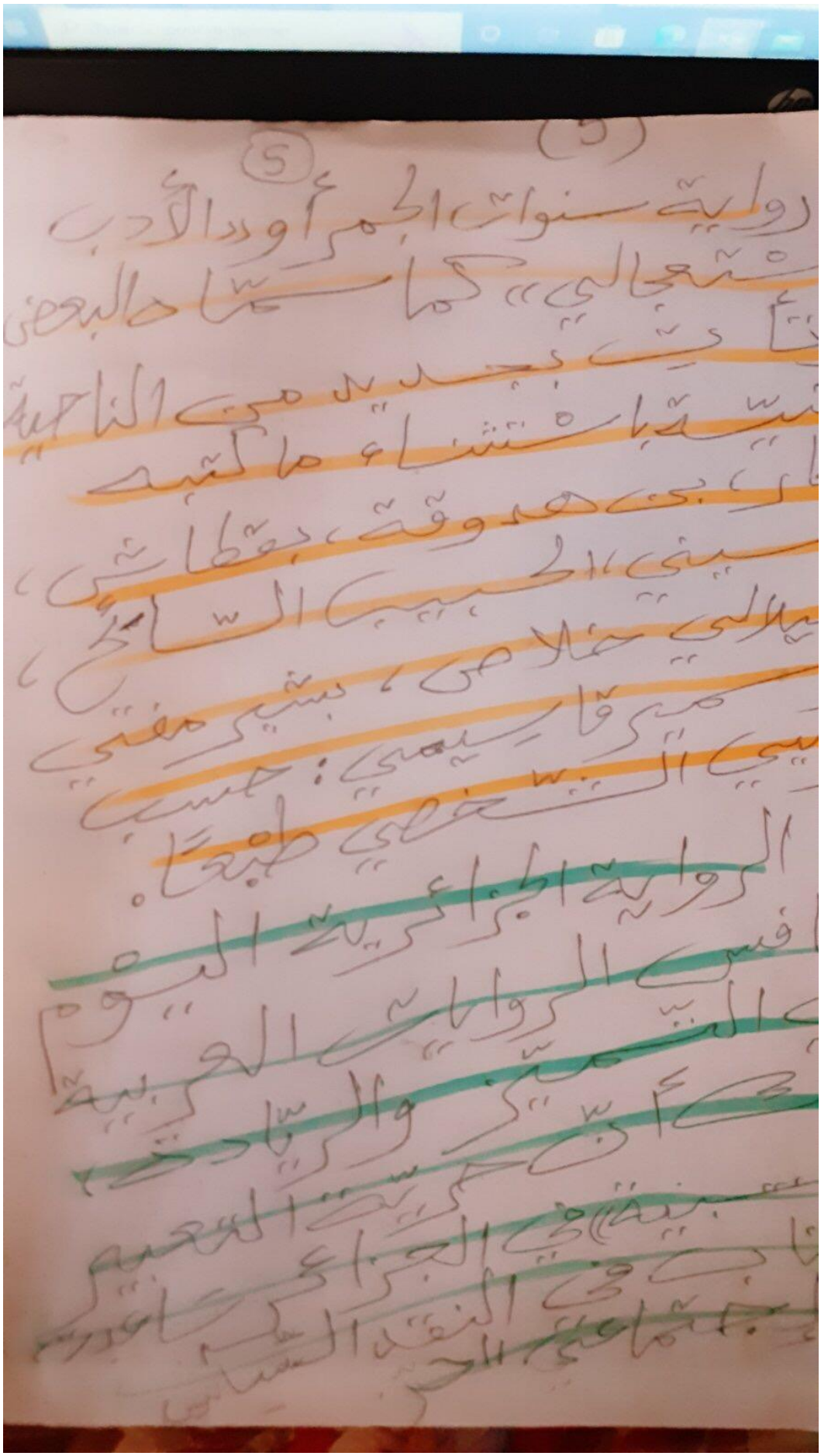
لقد كتبتها في فترة
صعبة: إذ كنت مريضا
أعاني آلاما مبرحة.
إنها روايات:

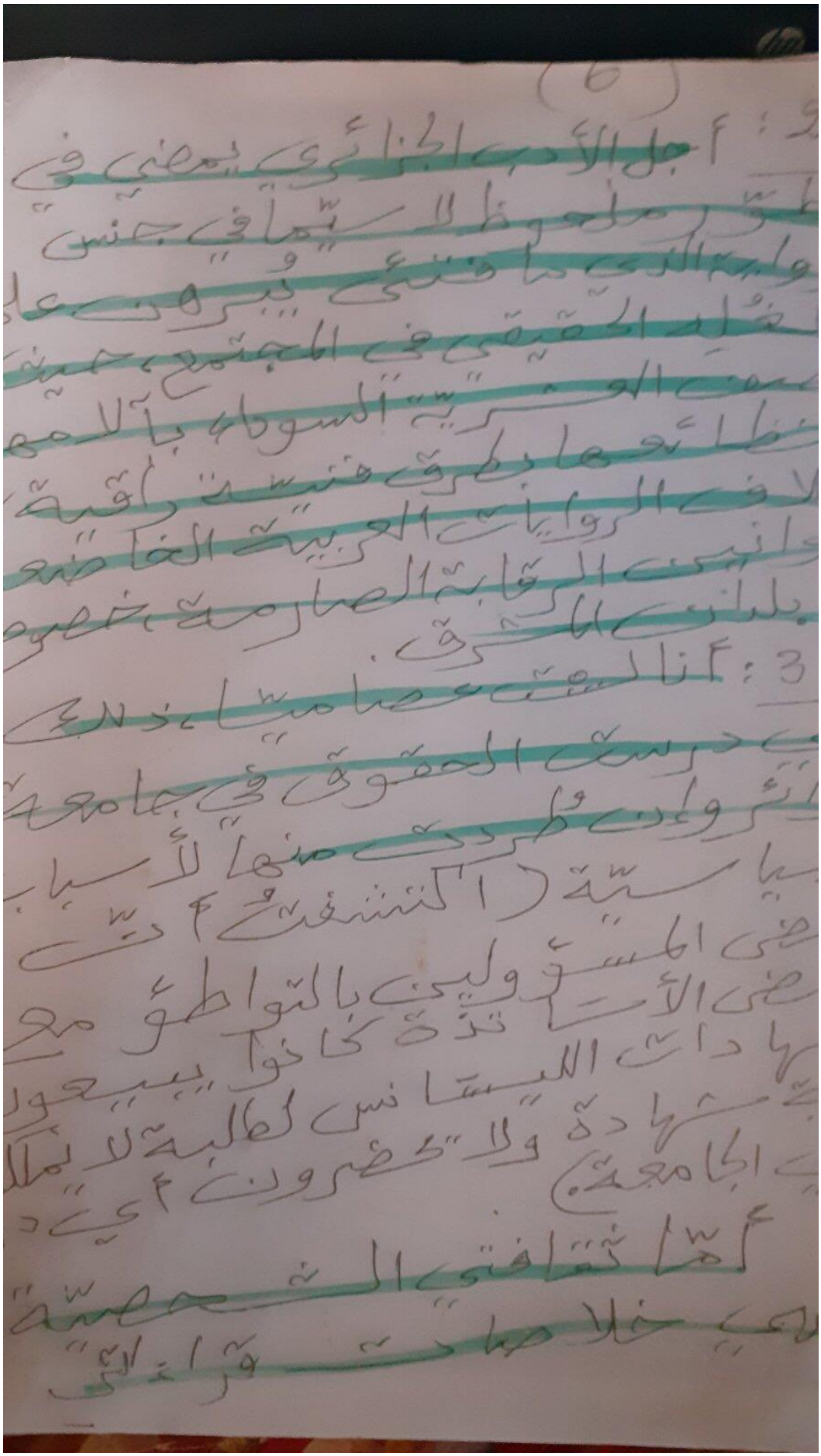
(1) حبي سلوى.
(2) الحب في المناطق
المحرمة.
(3) زهور الأزمنة الطوحشية
باقي كله صالح.

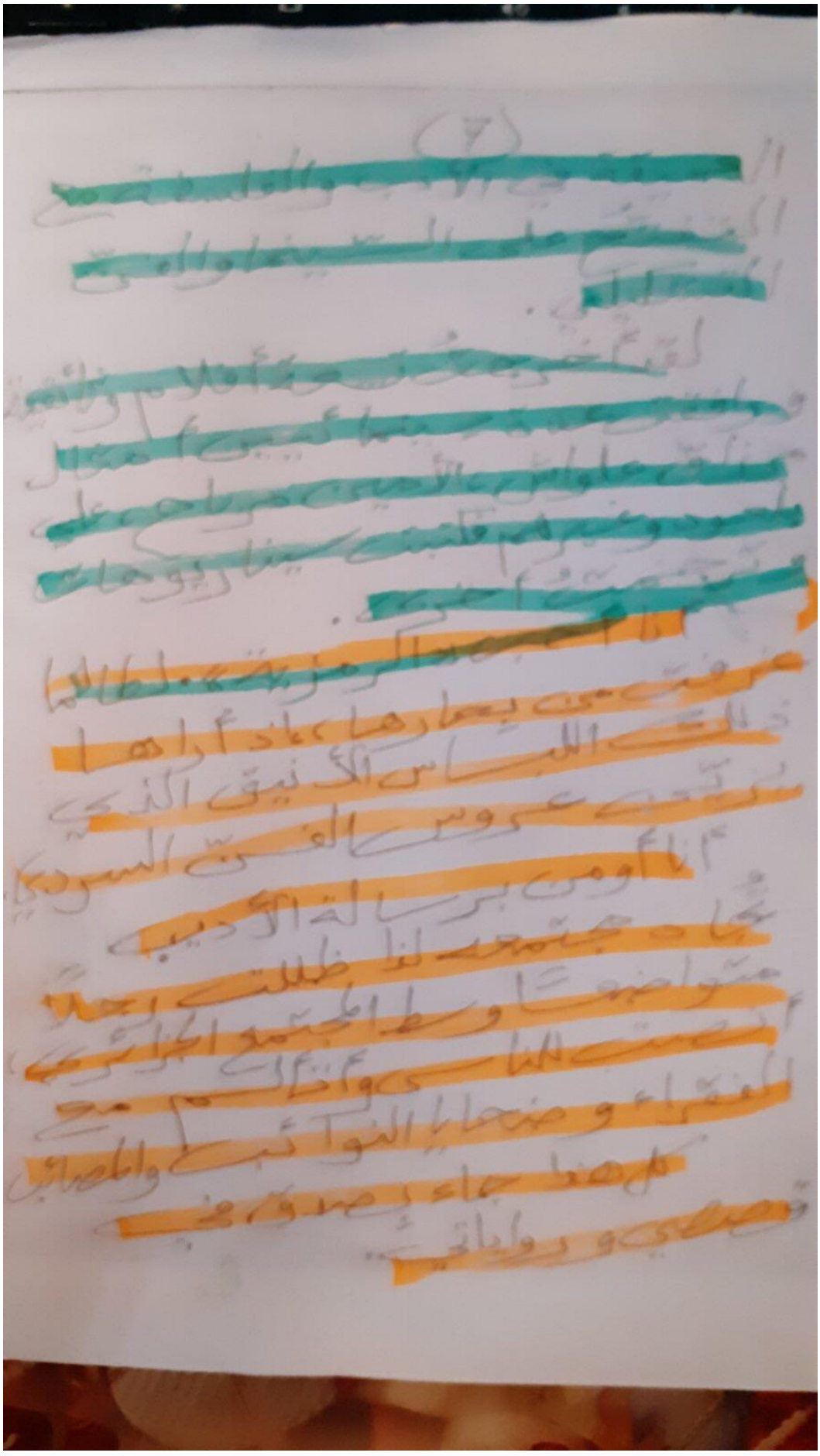


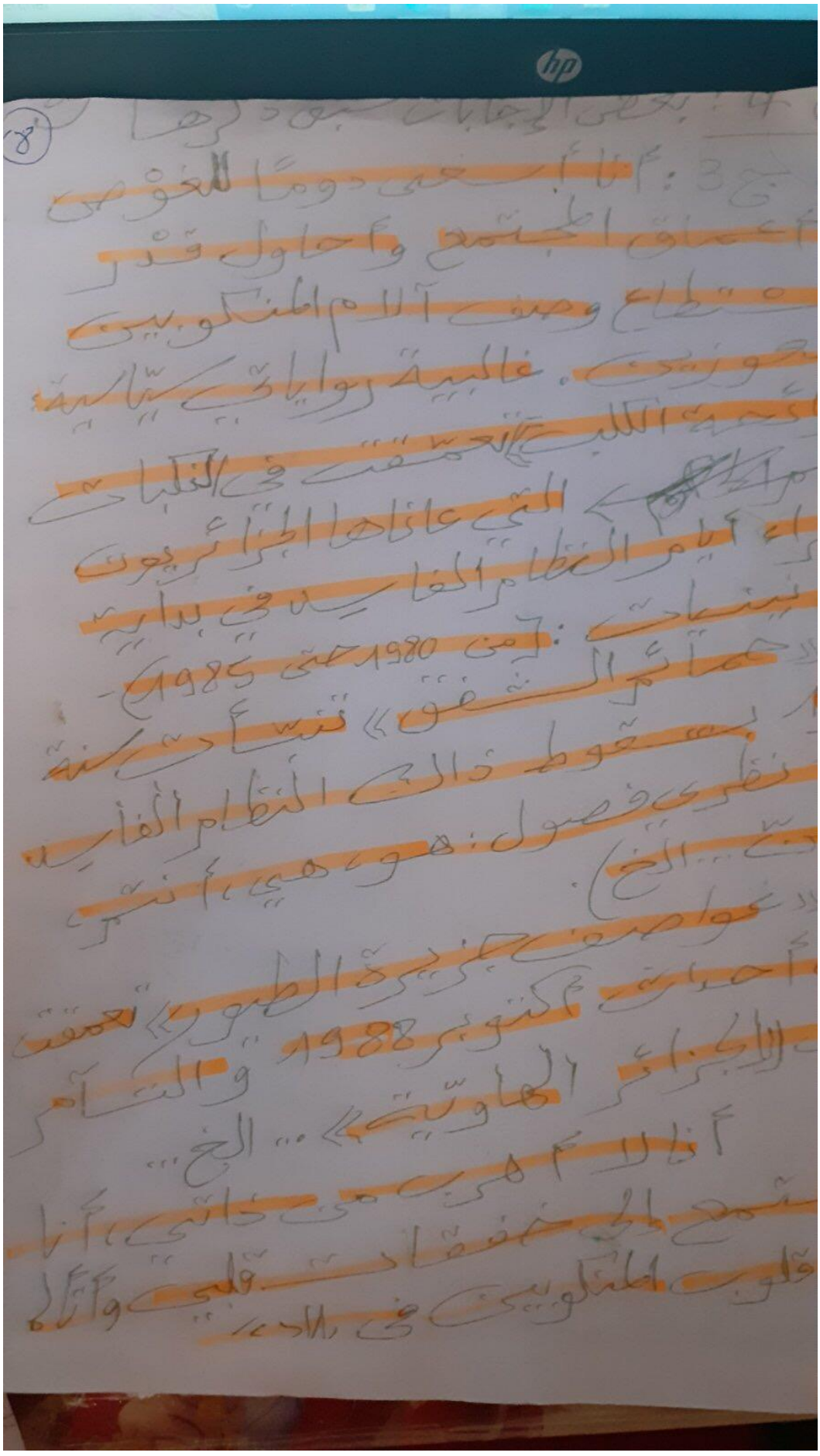


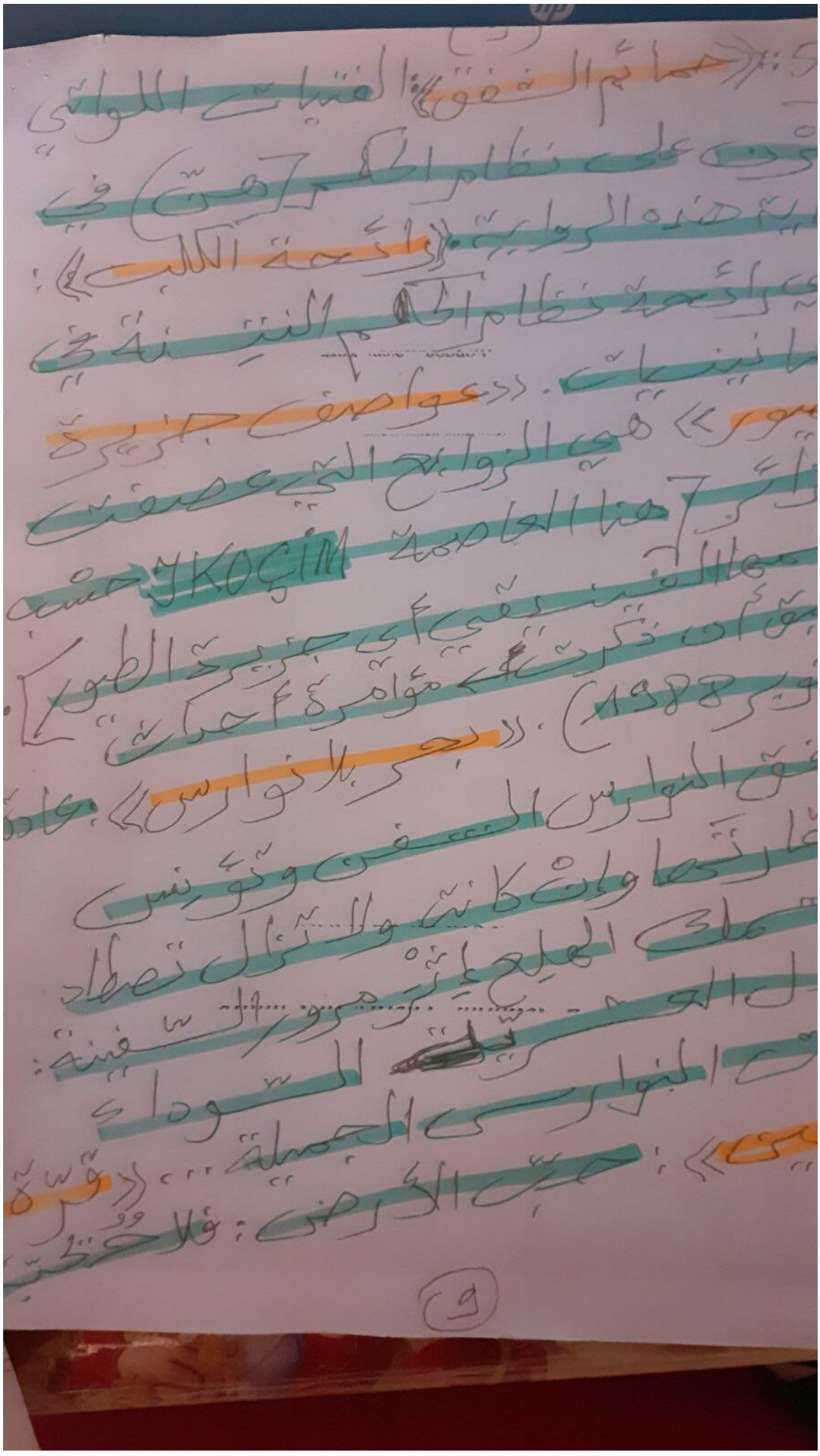


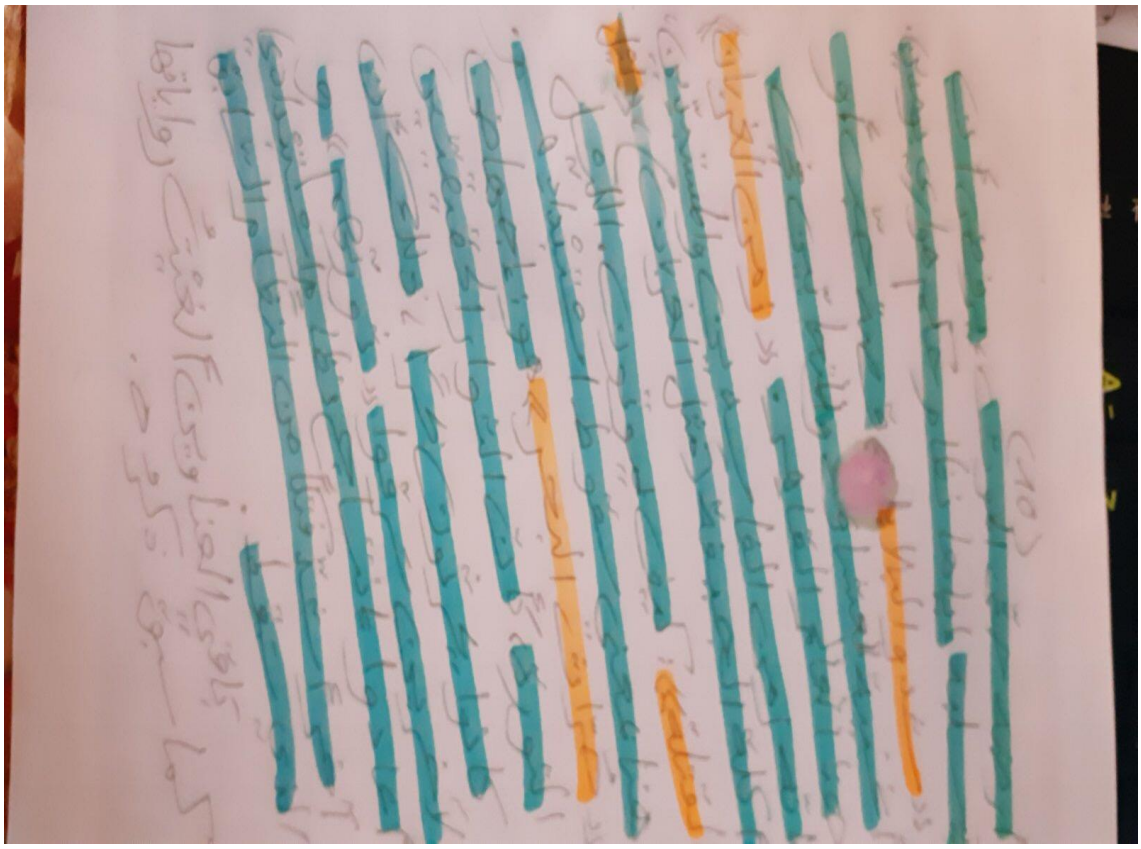


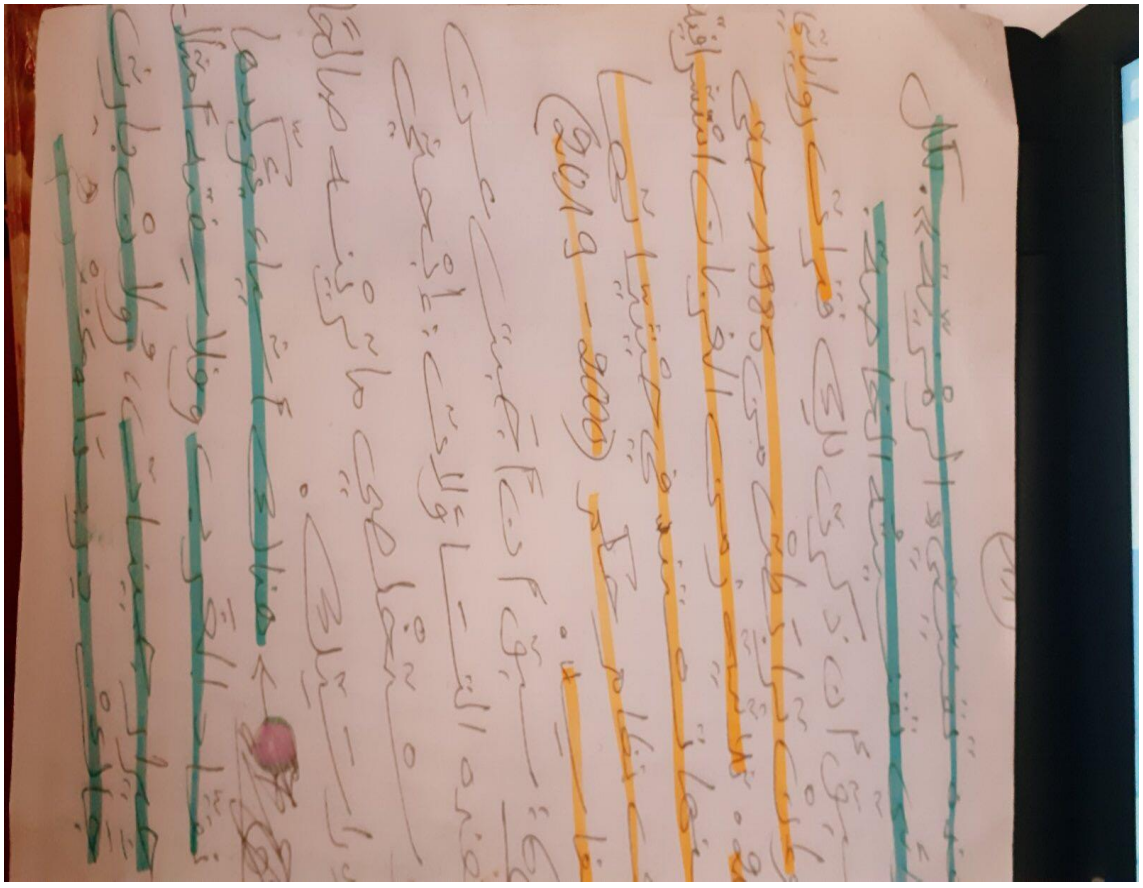


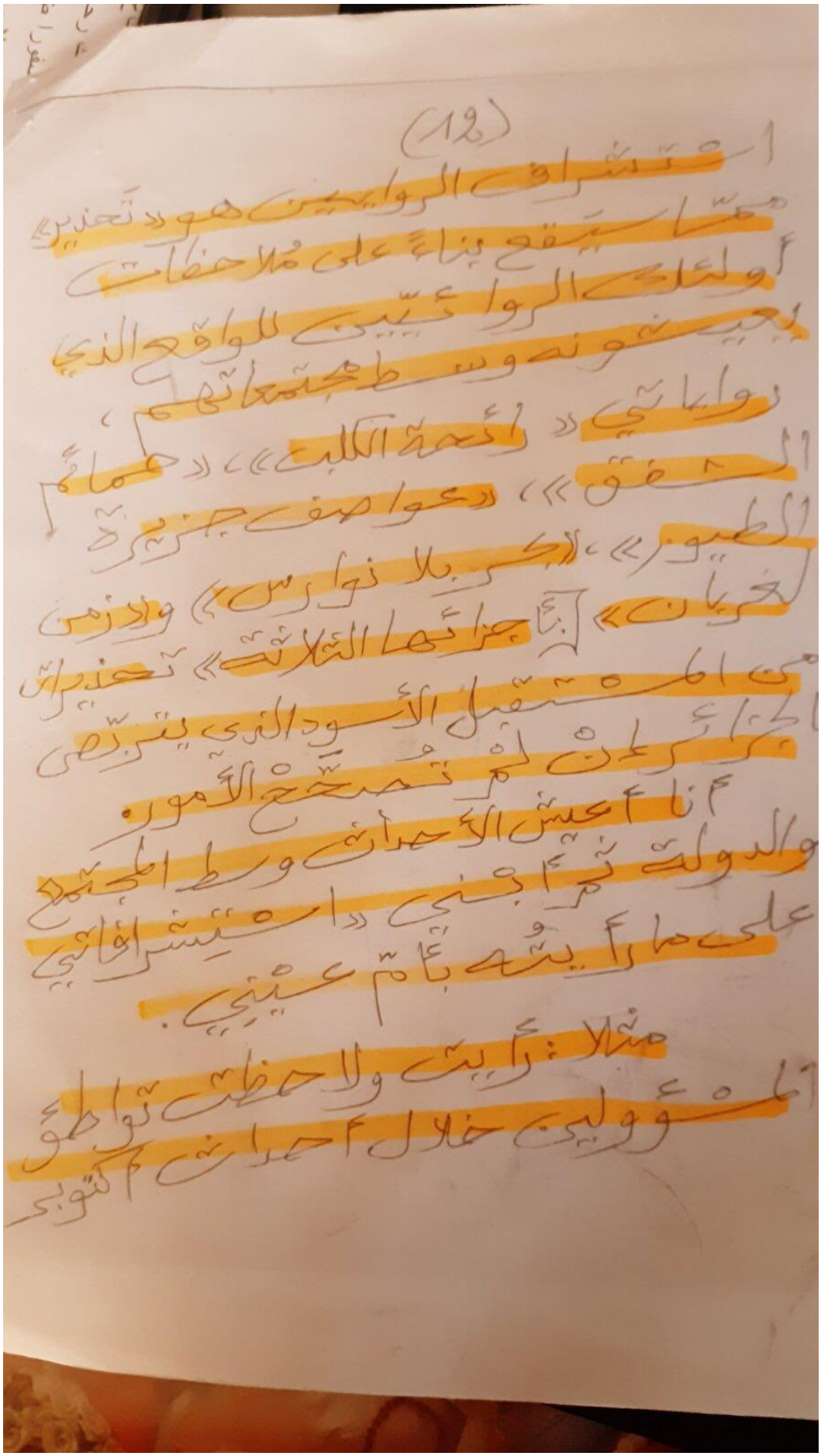






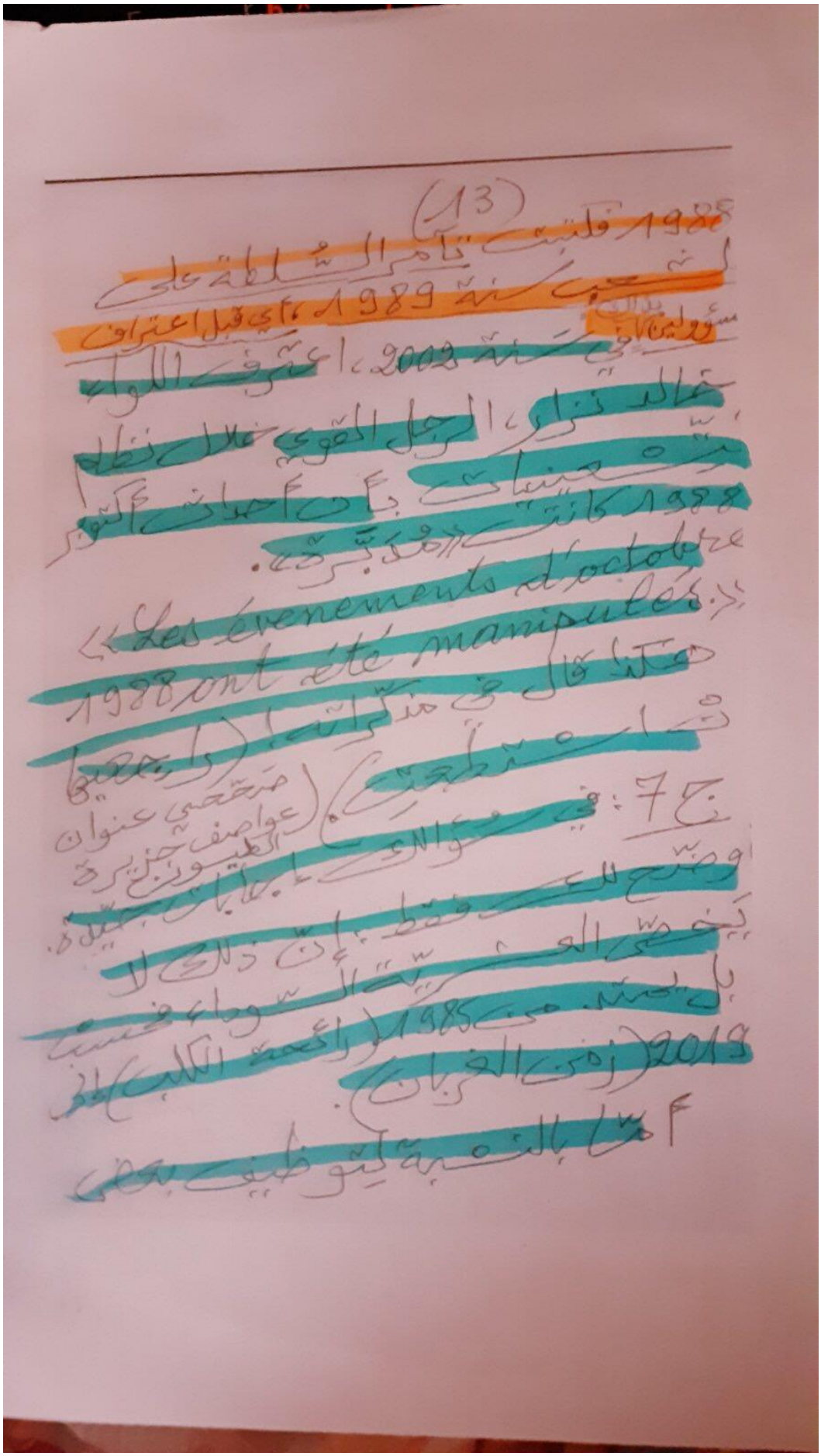






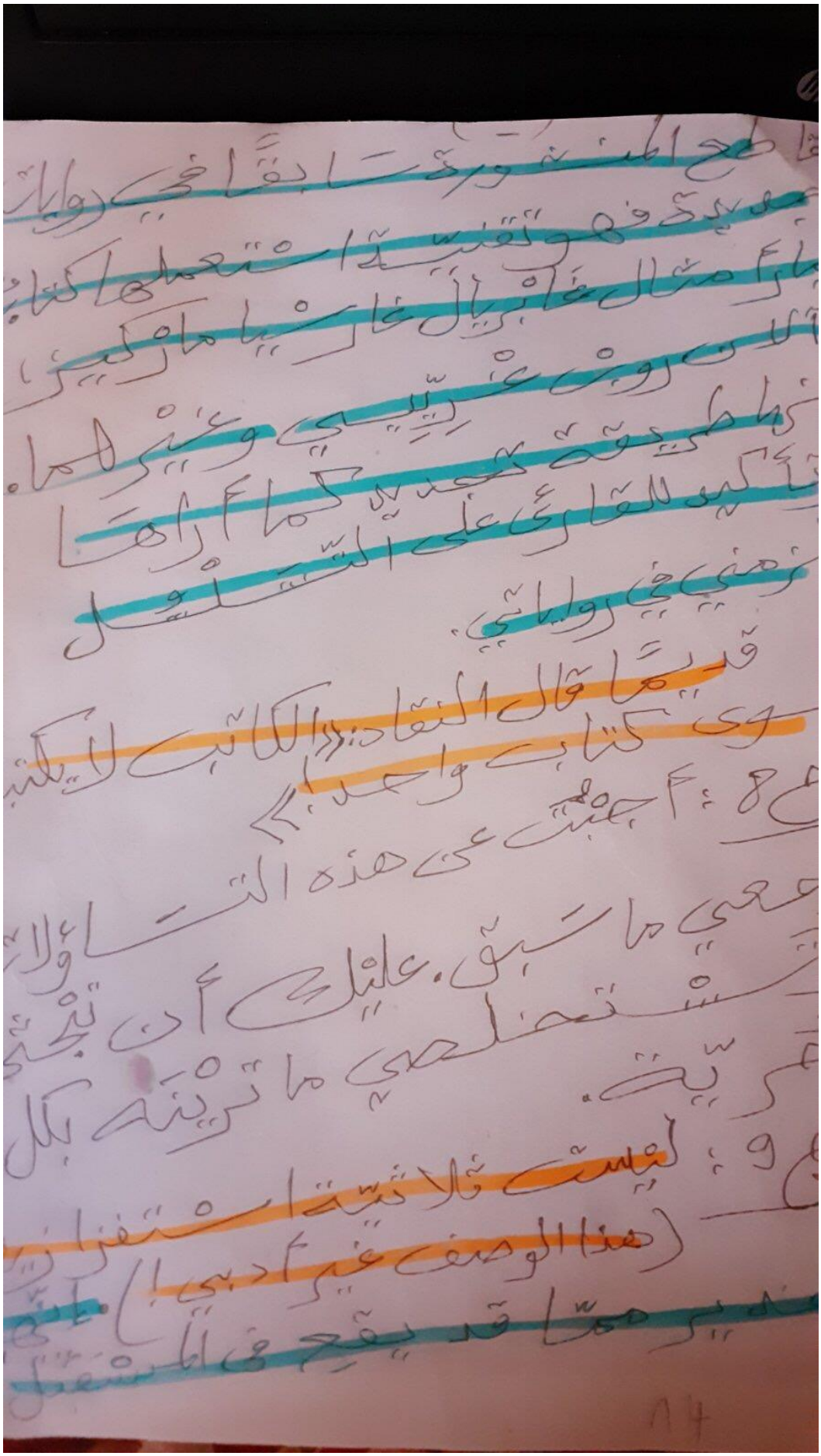
(19)

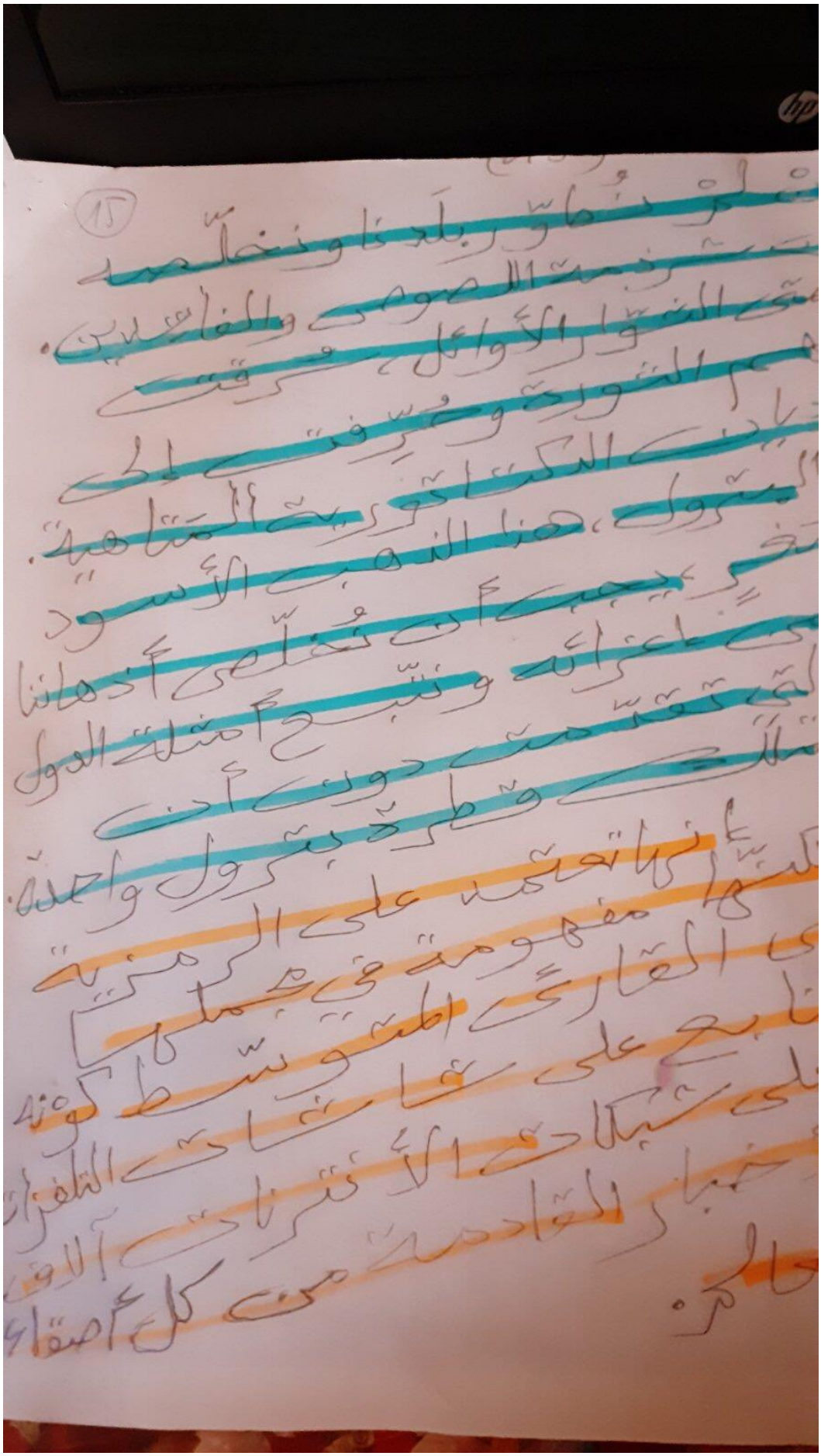
استشراف الروايين هو « تحذير
مما سيقع بناءً على ملاحظات
أولئك الروائيين للواقع الذي
يحيط نحونه وسط مجتمعاتهم
روايتي « أعمدة الكلب »، « حمائم
الحقد »، « رعاف جزيرة
الطيور »، « حبر بلا نواس » و « ذئب
الخريان » أبناء جزائها الثلاثة » تحذير
من اضمحلال الأسود الذي يتربص
بالجزائر إن لم تصحح الأمور.
فأنا أعيش الأحداث وسط المجتمع
والدولة ثم أبني « استشرافاتي
على ما أراه بأم عيني.
مثلا: رأيت ولاحظت تواطؤ
أولياء ولي خلال أحداث لم تكن بي

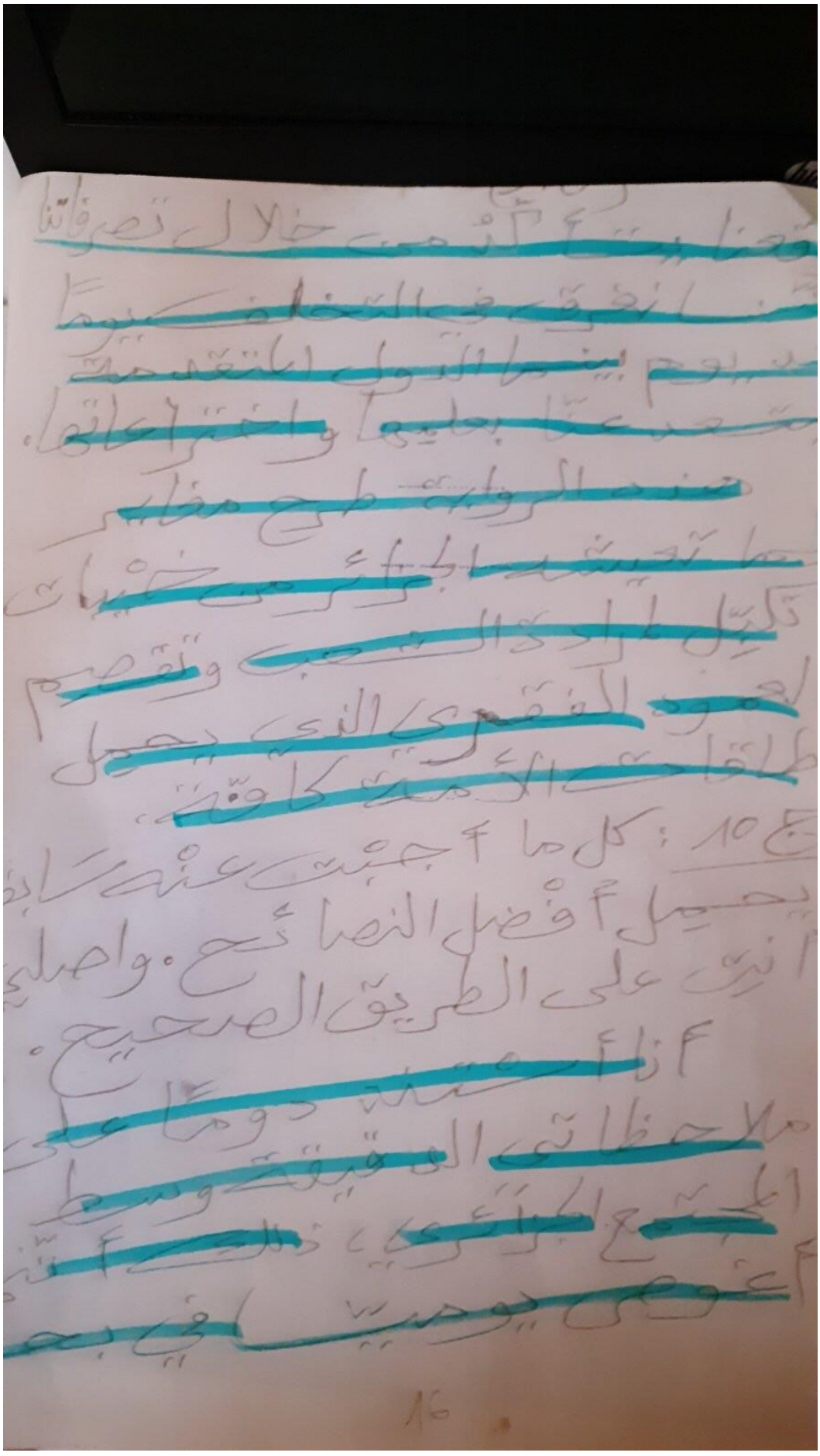


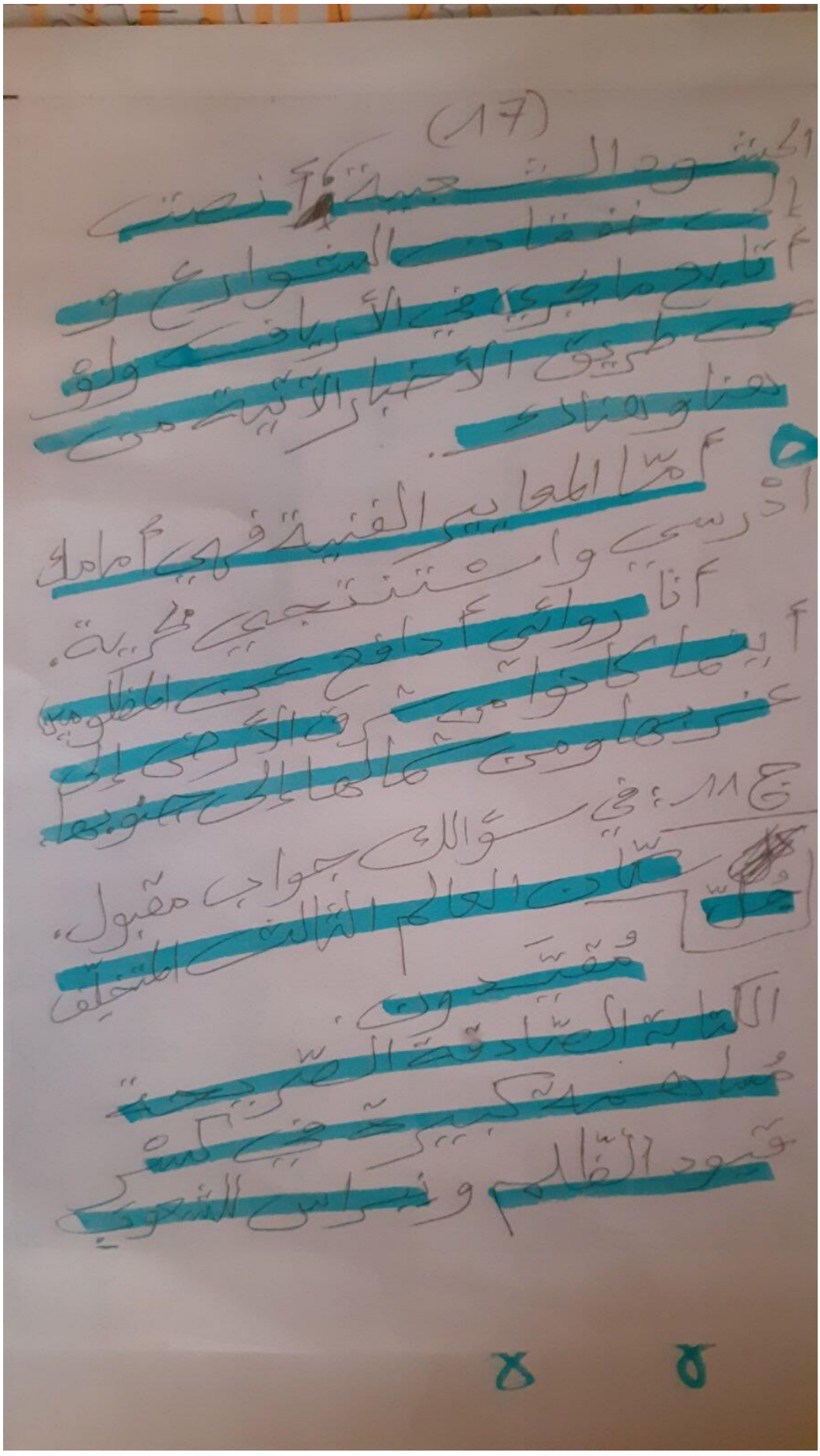
(13)

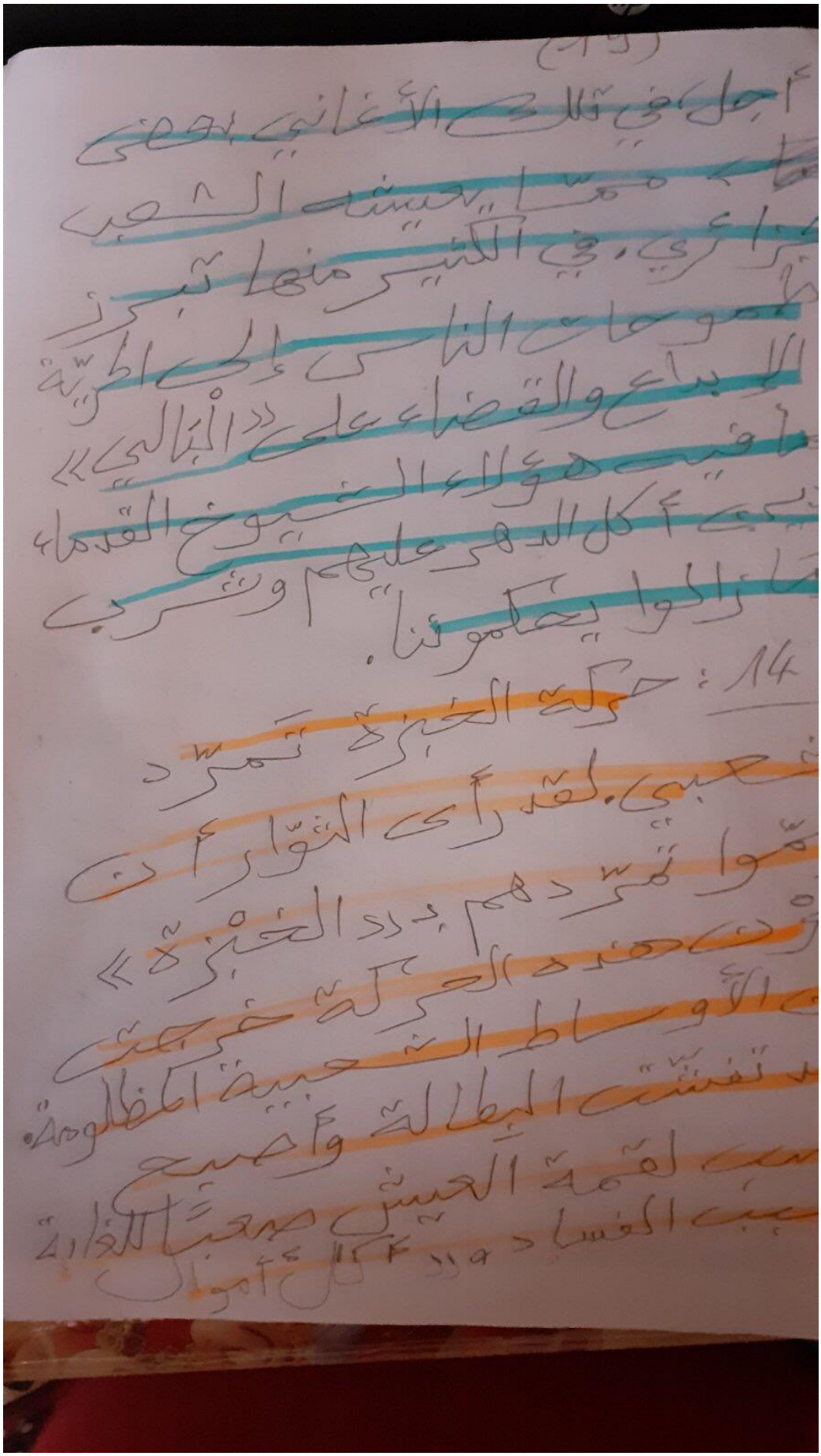
1988 فلتت زمام السلطة على
لم تعد سنة 1989 أي قبل اعتراف
مسؤولين في سنة 2003، أعترف اللواء
خالد نزار، الرجل القوي خلال نظام
بن سعيدا أن أحداث أكتوبر
1988 كانت "مفبركة".
«Les événements d'octobre
1988 ont été manipulés.»
صرّح قال في مذكراته (
مرتقبي عنوان
(عواصف الكتيبة
أوضح لا
بل سنة من 1985 (
2019 (زمن الغربان).
أما بالنسبة ليوطيف

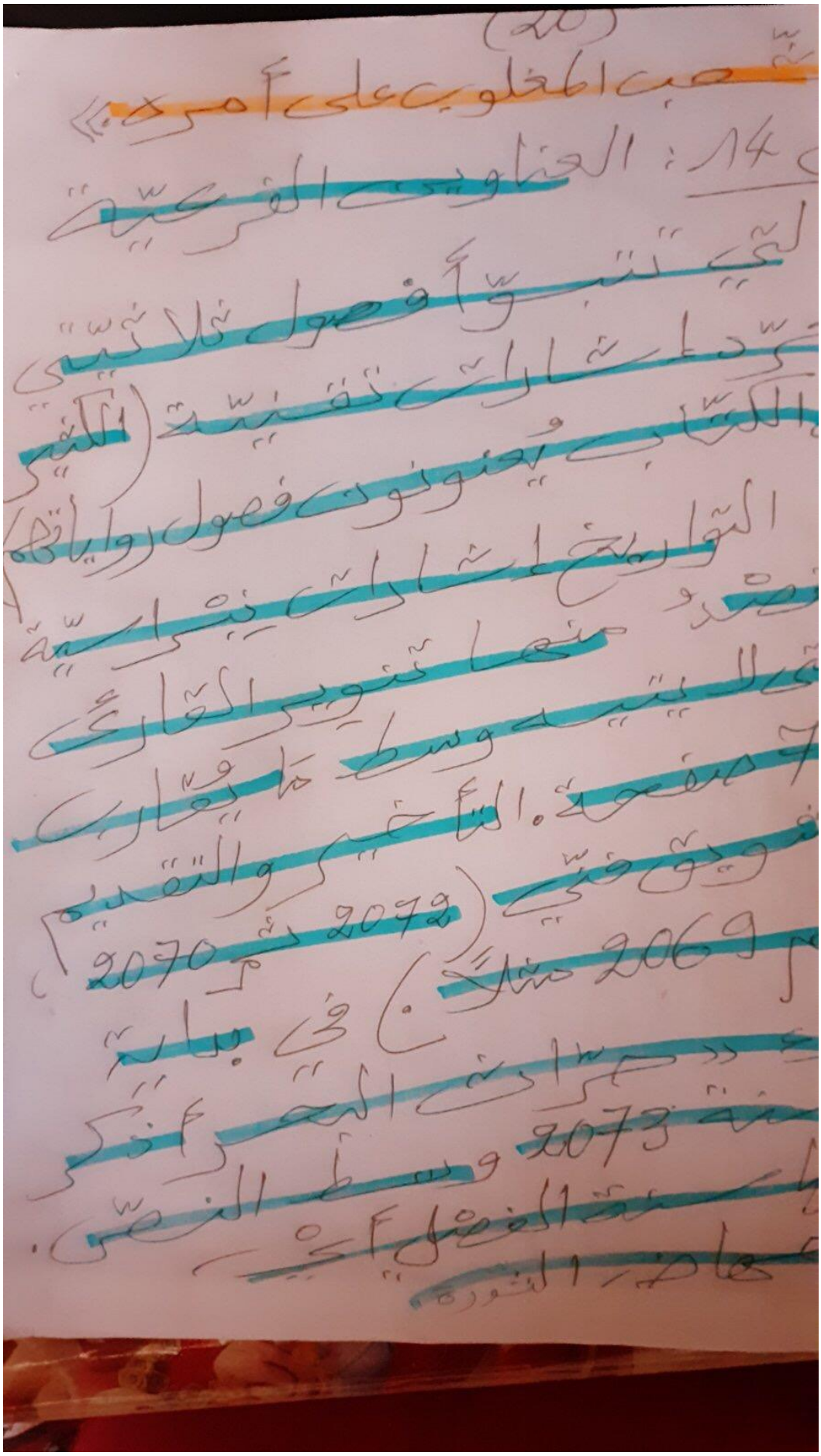


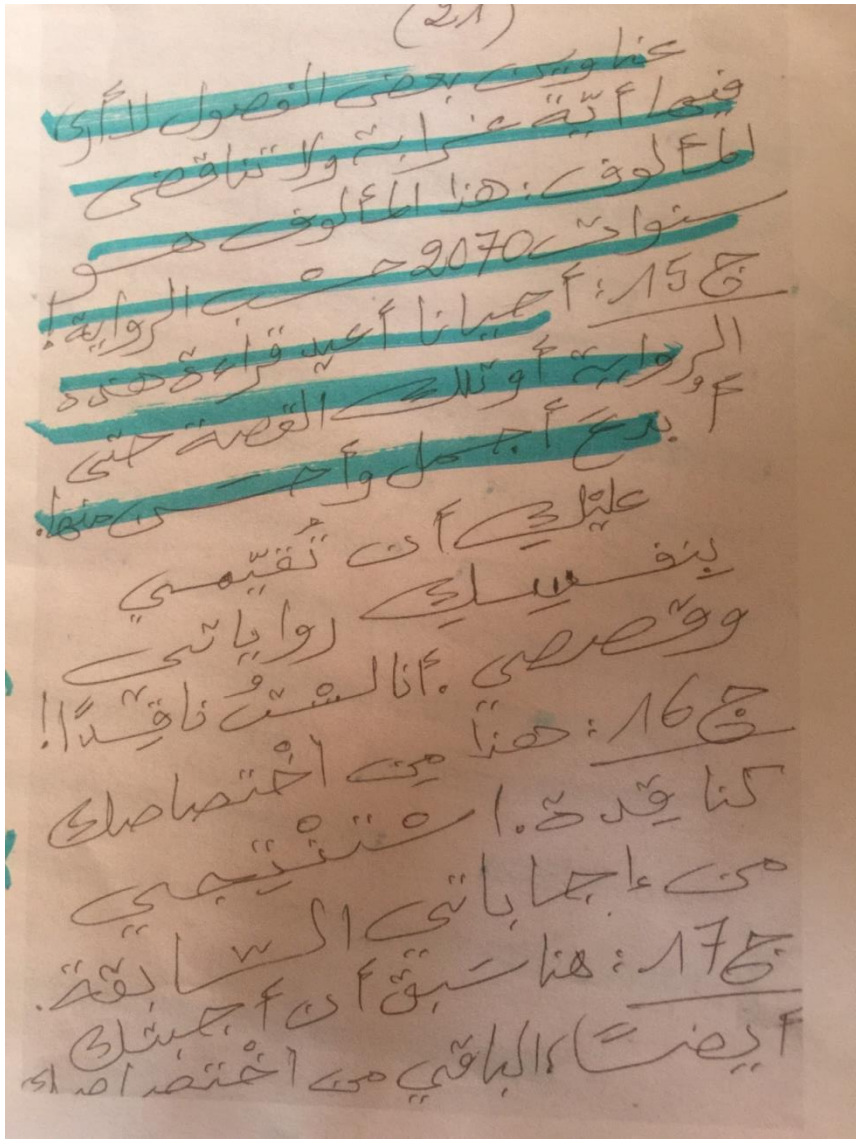


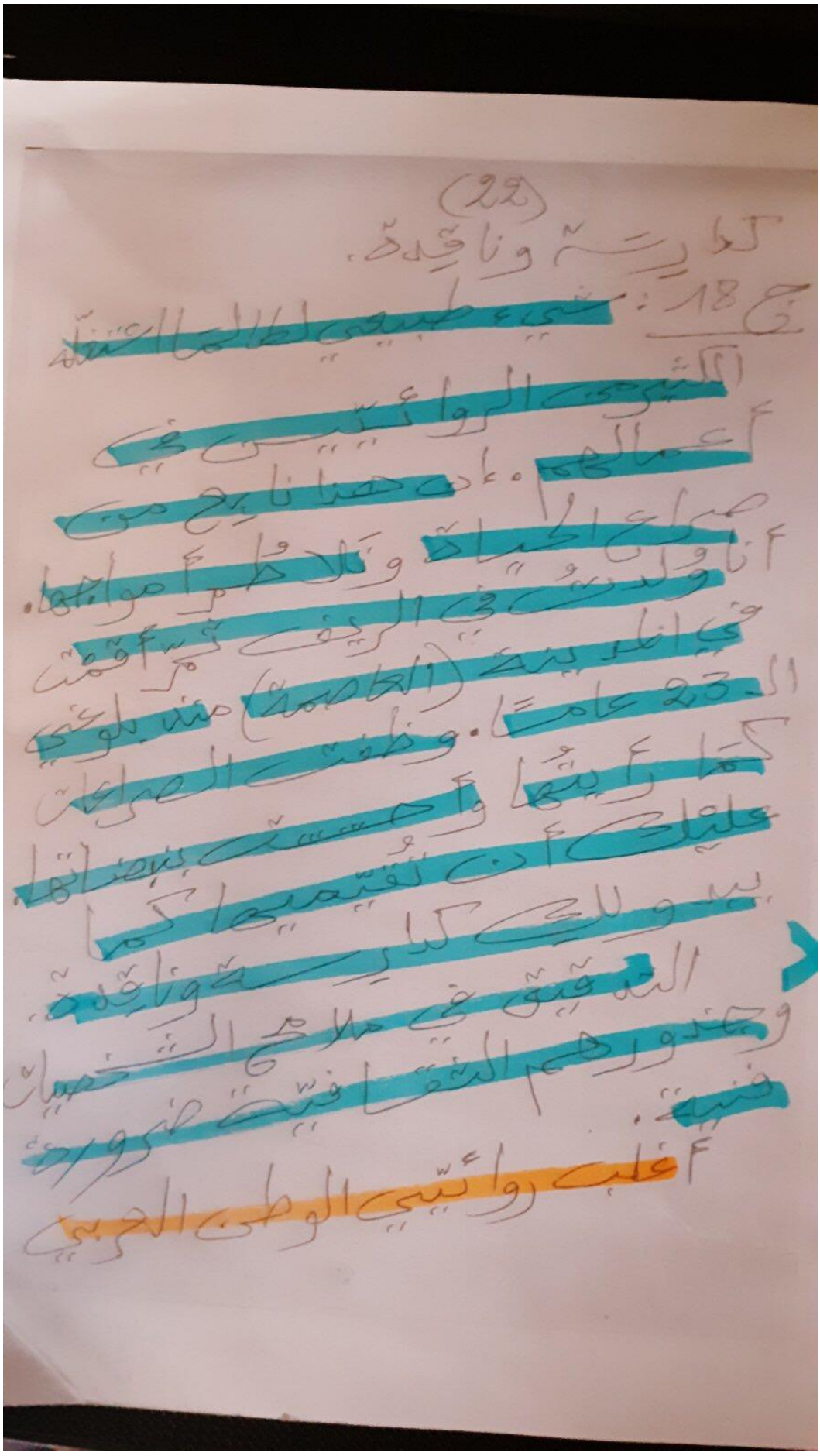


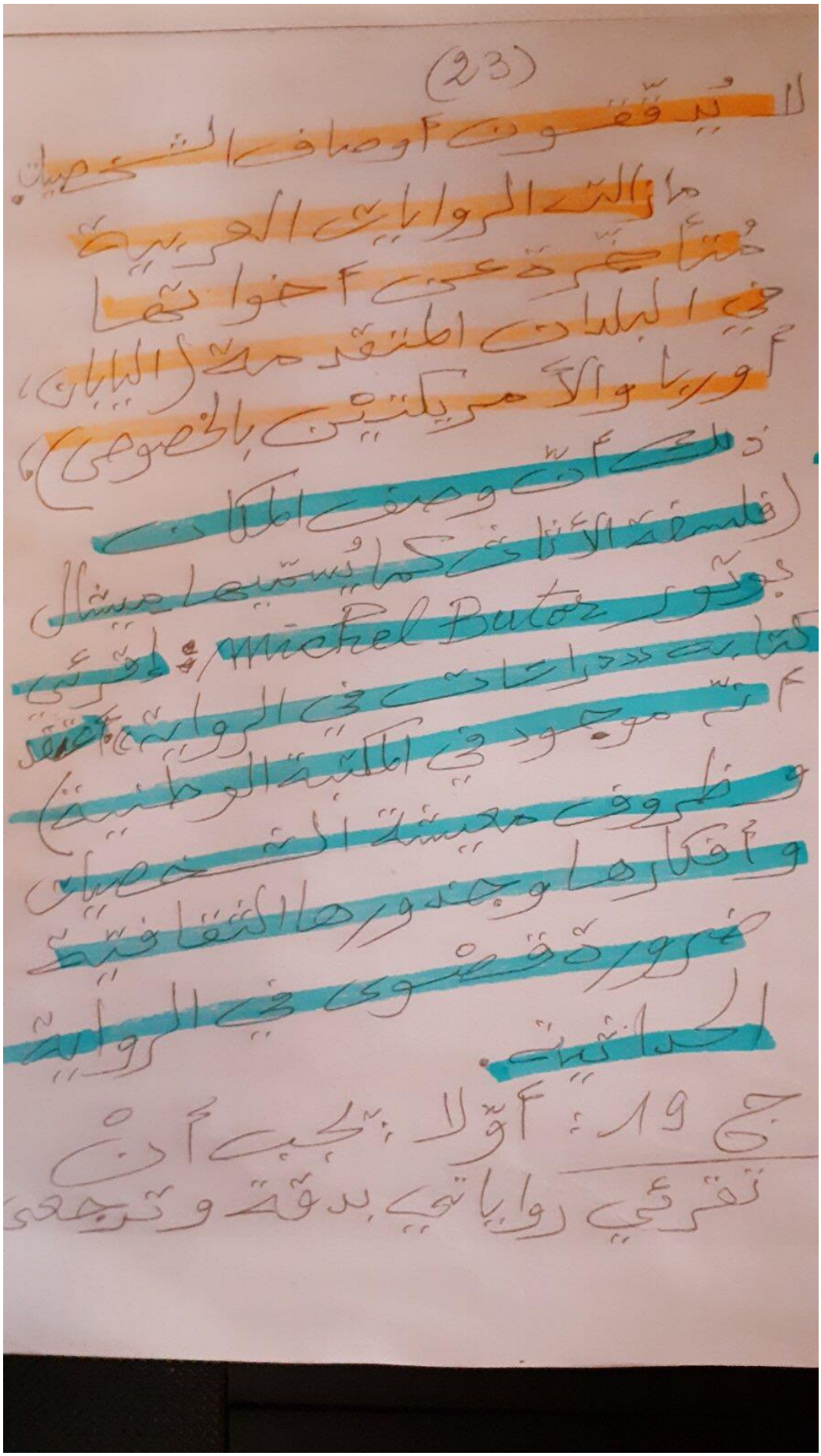








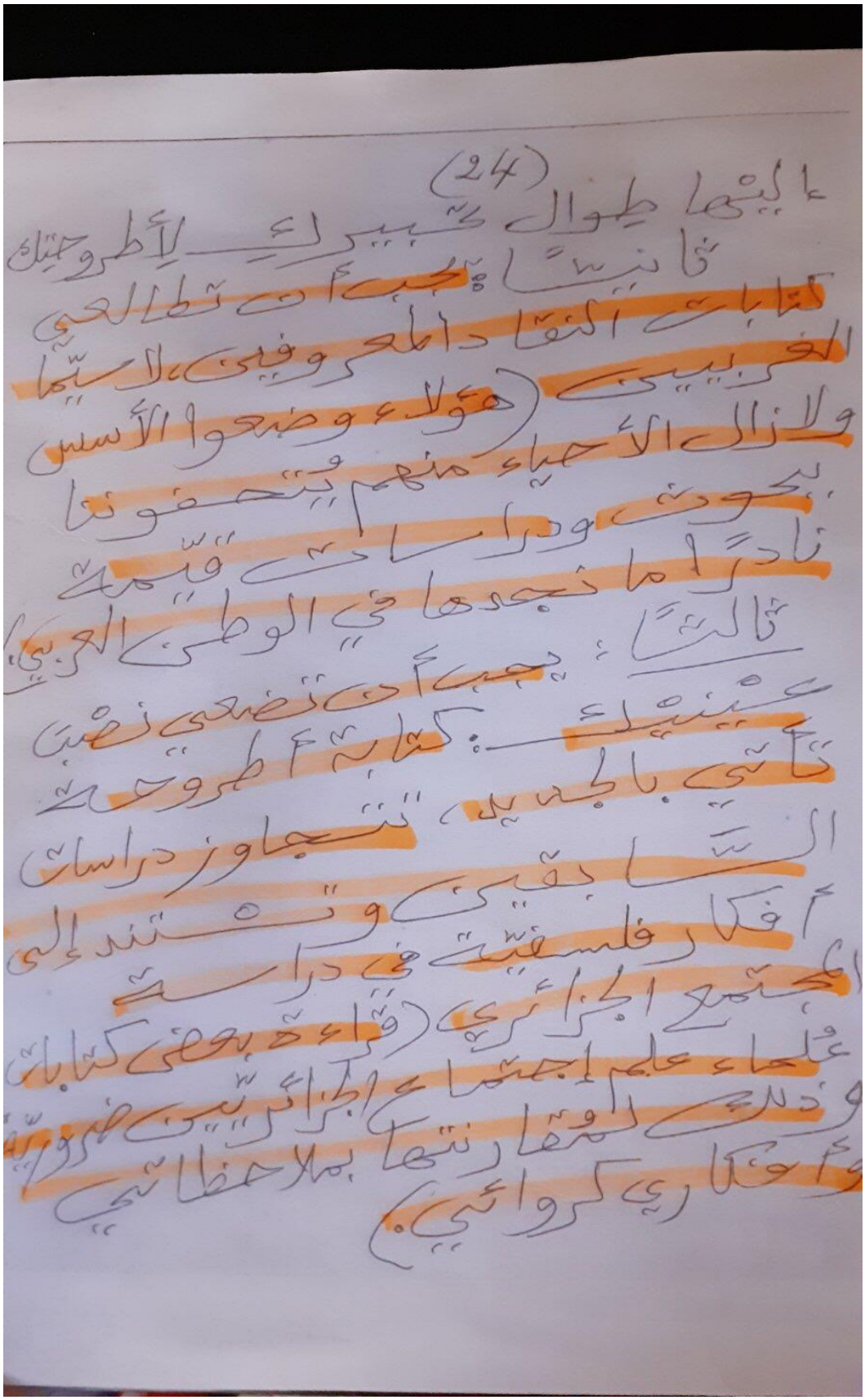




(23)

لا يقفون أوصاف الشخصيات
ما إلى الروايات الجديدة
حتى أعرف عن أخواتها
في البلدان المتقدمة (اليابان،
أوربا والأمريكيتين بالخصوص)
ذلك أن وصف الأماكن
(فلسفة الأشياء كما يسميها ميشال
بيتور Michel Butor) أصبح
كتابة قد تزاحم في الرواية
أهم موجود في الملكية الوطنية
وظروف معيشة الشخصيات
وأفكارها وجذورها الثقافية
ثم ورد تفشي في الرواية
الحداثية.

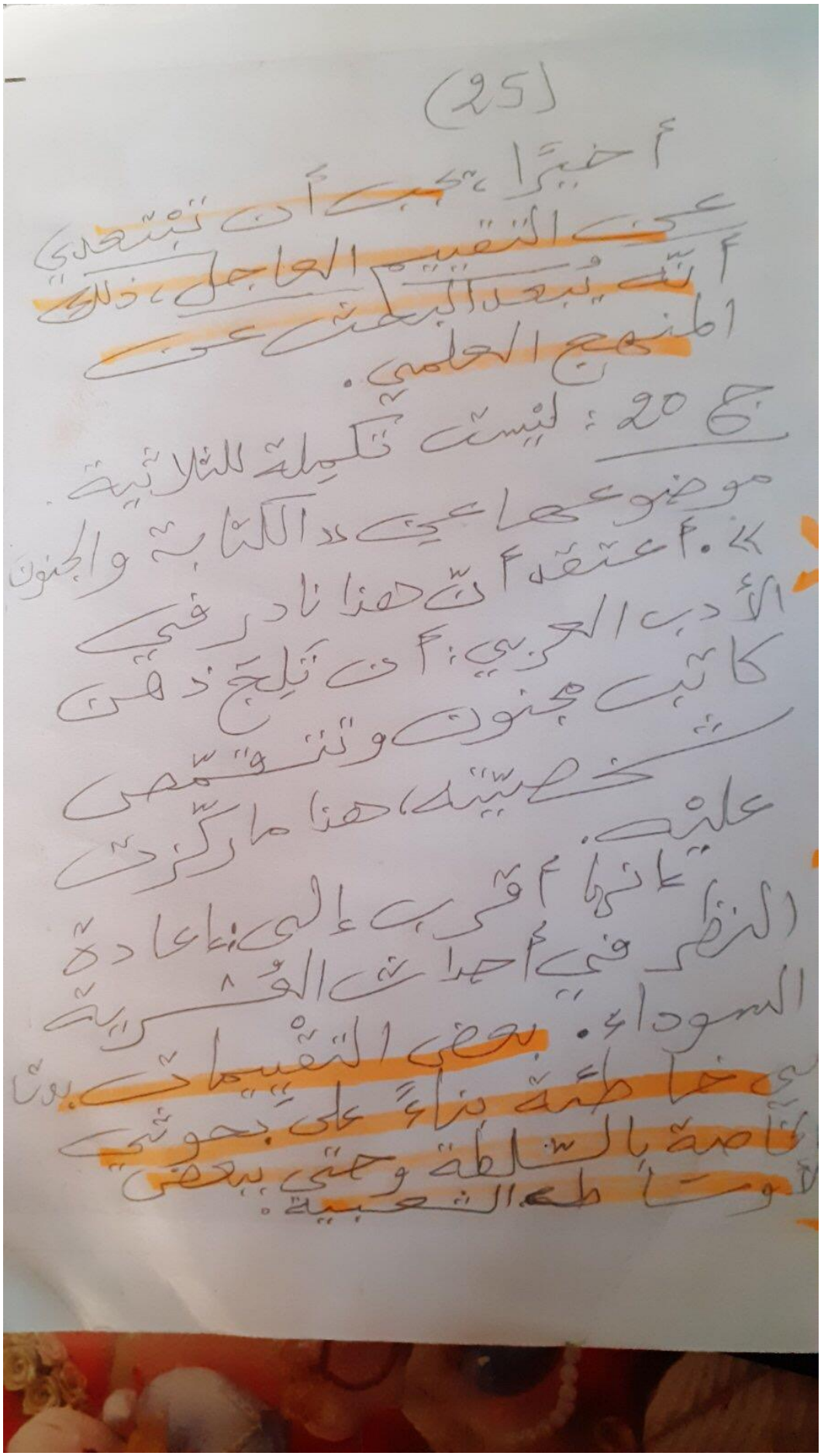
ج 19: أولا: يجب أن
تقرئي رواياتي بدقة وتركيز



(24)

ثانيا: يجب أن تطالعي
كتابات النقاد الحر وفيني، لا سيما
الفرنسيين (هؤلاء وضعوا الأسس
ولازال الأحياء منهم ينحفونا
بحوث ودراسات قيمة
نادرا ما نجدها في الوطن العربي.

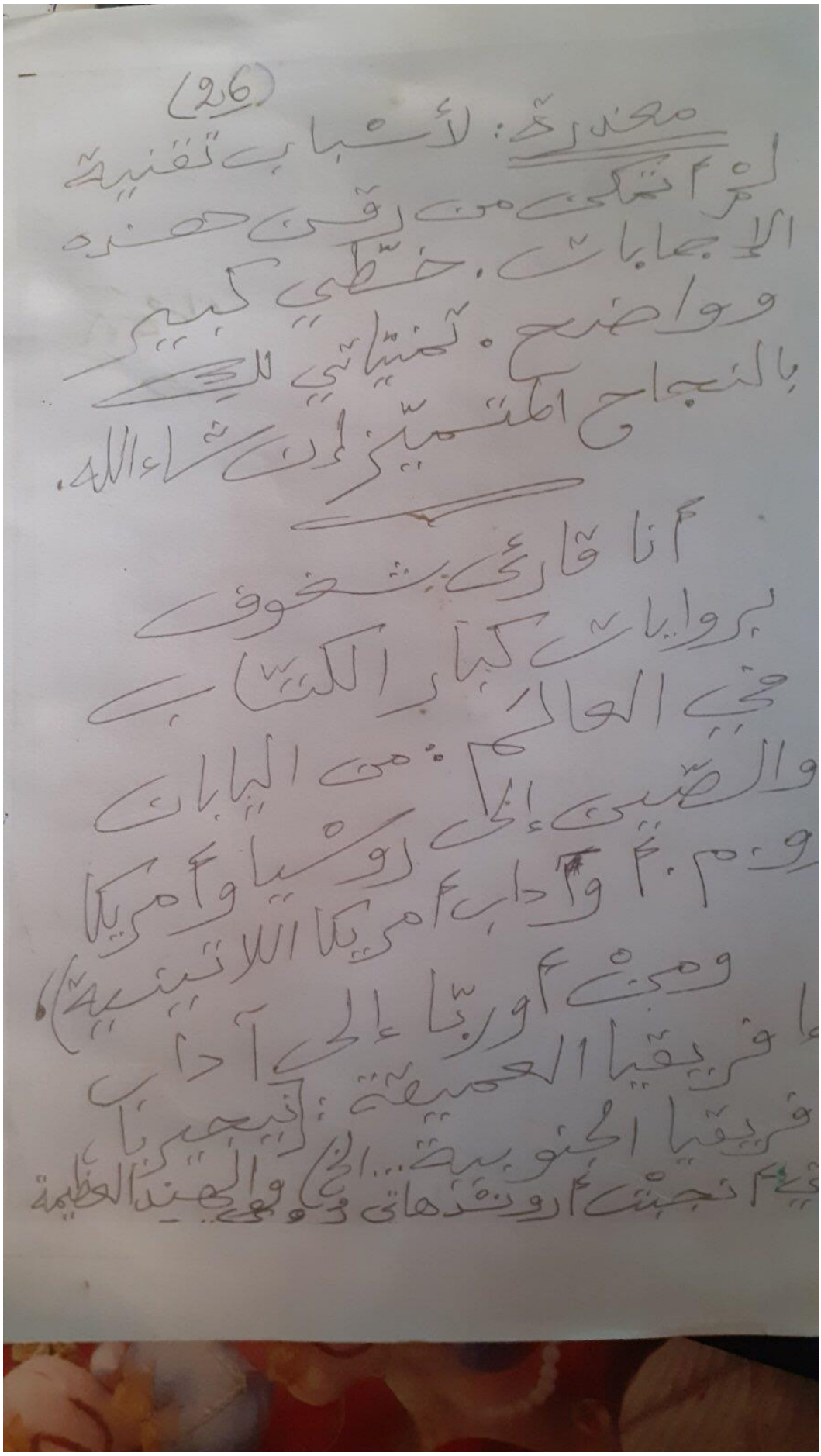
ثالثا: يجب أن تضعي نصب
عينيك: كتابة أطروحة
تأتي بالجديد، تتجاوز دراسات
السابقين وتستند إلى
أفكار فلسفية في دراسة
المجتمع الجزائري (قراءة بعض كتابات
علماء علم اجتماع الجزائريين ضروري
وكذلك لمقارنتها بملاحظاتي
وأفكاري كروائية).



(25)

أخيرًا، يجب أن تبتعدي عن التقييم العاجل، ذلك أنك تبعد البعض عن المنهج العلمي.

ج 20: ليست تكملة للثلاثية موضوعها عن الكتابة والجنون ٢٠٪ عتقد أن هذا نادر في الأدب العربي؛ أن تلج ذهن كاتب مجنون وتتقمص خطيئته، هذا ما ركزت عليه. تابعها أقرب إلى العادة النظر في أحداث القصة السوداء. بعض التقييمات بدت خاطئة بناءً على بحوثي الخاصة بالسلطة وحتى بعض الأوساط الشعبية.



(26)

مخدرة: لأسباب تقنية

لم أتمكن من رفق هذه

الإجابات. خطي كبير

وواضح. تمنياتي لك

بالنجاح المتميز لمن شاء الله.

أنا قارئ بشغوف

بروايات كبار الكتاب

في العالم من اليابان

والصين إلى روسيا وأمريكا

و م ف و أدباء أمريكا اللاتينية

ومن أوربا إلى آداب

فريقيا العميقة: أنجيلو با

فريقيا الجنوبية... إلخ

في أنجبت أروع قصائدي وهي الهند العظيمة

فهرس الموضوعـــــات

العنوان	الصّفحة
الإهداء	5
شكر وتقدير	6
مقدمة	7
مدخل: من ثقافة السّرد إلى السّرد الثّقافي: المفاهيم والأبعاد	
1. مفهوم الثّقافة السّرديّة	
1.1 المفهوم اللّغوي للثّقافة	
2.1 المفهوم الاصطلاحي للثّقافة	
1.2.1 مفهوم الثّقافة عند الغربيّين: من المفهوم السّوسيولوجي إلى المفهوم السّيميولوجي	
2.2.1 مفهوم الثّقافة عند الدّارسين العرب	
2. مفهوم السّرد La narration وسيميولوجيته	
1.2 المفهوم اللّغوي للسّرد	
2.2 المفهوم الاصطلاحي للسّرد وأهمِّيته الثّقافيّة	
3. ثقافة السّرد وسيميولوجيته La culture narrative et sa sémiologie	
4. السِّيميائيات الثّقافيّة: La Sémiotique Culturelle	
الفصل الأوّل: الأبعاد السّيميولوجيّة لثقافة السّرد في عتبات جيلالي خلّاص الرِّوائيّة	
1. ثقافة جيلالي خلّاص السّرديّة	
2. ثقافة عتبة العنوان وسيميائية توليد المعاني في سرد جيلالي خلّاص	
3. سيميائية العنوان وسيرورتها الثّقافيّة في خطابات جيلالي خلّاص	

1.3 البعد السيميولوجي لعتبة رواية رائحة الكلب	
1.1.3 وجهة السّرد وسيميولوجيته في رواية رائحة الكلب	
2.1.3 عوالم الخطاب وثقافة السّرد التّقنية في رواية رائحة الكلب	
2.3 البعد السيميولوجي لعتبة رواية حمائم الشّفق	
1.2.3 وجهة السّرد وسيميولوجيته في رواية حمائم الشّفق	
2.2.3 عوالم الخطاب وثقافة السّرد التّقنيّة في رواية حمائم الشّفق	
3.3 ثقافة الخطاب وسيميولوجيته في رواية عواصف جزيرة الطّيور	
1.3.3 وجهة السّرد ونمذجته الثّقافيّة في رواية عواصف جزيرة الطّيور	
2.3.3 عوالم عواصف جزيرة الطّيور الدّاخليّة	
أ/ سيميائية النّسق الثّقافي في " النّوارس تحتمي بالغيوم الصّيفيّة "	
ب/ سيميائية النّسق الثّقافي في " الدّمعة الّتي تحوّلت إلى قطرة ملح "	
4.3 ثقافة عتبة رواية بحر بلا نوارس وسيميولوجية التّنوع الدّلالي	
1.4.3 وجهة السّرد وسيميولوجيته في رواية بحر بلا نوارس	
2.4.3 الدِّراسة الدّاخليّة	
5.3 قرّة العين	
1.5.2 الدِّراسة الخارجيّة	
2.5.2 الدِّراسة الدّاخليّة	
6.2 ثقافة ثلاثية ليالي بلاد الكسكس ورمزية المفردات سيميائيّا	
1.6.2 رواية زمن الغربان	
1.1.6.2 الدِّراسة الخارجيّة	

2.1.6.2 الدِّراسة الدّاخليّة	
• بين نسقية الإنسان وجدلية الغراب	
2.6.2 رواية ليل القتلة	
1.2.6.2 الدِّراسة الخارجيّة	
2.2.6.2 الدِّراسة الدّاخليّة	
• خيبة	
• نعيق غربان الشّؤم	
• مآسي الانسحاب	
• المفاوضات الأولى	
• عواء الذّئاب المبحوح	
• وقدم الأمريكان...	
• كوابيس نسيمة	
• عزلة الأسير	
• السّعيد، وليد والآخرون	
3.6.2 رواية حرّاث البحر	
1.3.6.2 الدِّراسة الخارجيّة	
2.3.6.2 الدِّراسة الدّاخليّة	
• نقل الطّيب عامر	
• عودة فوسطو إلى روما	
• قائد أركان الجيش	

• معركة مرقا	
• ليل الذِّئاب	
• الدّرب الوعر	
• جواسيس اللّيل	
• الهجوم على بركوسة	
• المؤامرة	
• اعترافات عمي علي السّكارجي	
• فرار الطّيب عامر وأفراد أسرته	
• مجلس الذِّئاب	
الفصل الثّاني: المرجعيات السِّيميولوجيّة لثقافة السّرد في خطاب جيلالي خلّاص	
تمهيد	
1. مفهوم المرجع والمرجعية	
1.1 لغة	
2.1 اصطلاحا	
2. مرجعيات السّرد السيميولوجيّة الثّقافيّة في خطاب جيلالي خلّاص	
1.2 ثراء المرجعيات السّرديّة في رواية بحر بلا نوارس وسيمائيتها الثّقافيّة	
1.1.2 المرجعية التّاريخيّة	
2.1.2 تمظهر المرجعية التّاريخيّة في رواية بحر بلا نوارس سيميائيّا ثقافيّا	

3.1.2 المرجعية السِّياسيّة	
4.1.2 تمظهر المرجعية السياسيّة في رواية بحر بلا نوارس سيميائيّا ثقافيّا	
1.4.1.2 الأوضاع السِّياسيّة في عهد الاحتلال الفرنسي	
2.4.1.2 الدّلالة السِّياسيّة لسنوات الجمر	
5.1.2 المرجعية الاجتماعيّة	
6.1.2 ثقافة المرجعية الاجتماعية وأثرها السيميولوجي في رواية بحر بلا نوارس	
1.6.1.2 العادات والتّقاليد	
2.6.1.2 الأوضاع الاجتماعيّة السّائدة أثناء الاحتلال الفرنسي والعشرية السّوداء	
3.6.1.2 المرأة بوصفها نسقا سيميائيا ثقافيا	
3. سيرورة مرجعيات السّرد الثّقافيّة وأثرها السيميولوجي في خطابات جيلالي خلّاص (رائحة الكلب، حمائم الشّفق، عواصف جزيرة الطّيور، بحر بلا نوارس)	
1.3 سيميائية المرجعية الاجتماعية وأثرها في تحقيق الهوية الثقافية في خطابات جيلالي خلّاص	
2.3 نسقية العادات والتّقاليد وآلية توليد المعاني	
3.3 المرجعية الجمالية	
4.3 ثقافة المرجعية الجمالية الإبداعية وأثرها السيميولوجي في سرد جيلالي خلّاص	
1.4.3 اللّغة الفصحى	
2.4.3 العامية (اللهجة)	

3.4.3 اللّغة الخاصة	
5.3 مرجعية الذاكرة	
6.3 ثقافة الذاكرة وأثرها السيميولوجي في خطابات جيلالي خلّاص	
7.3 المرجعية الأسطورية	
8.3 ثقافة المرجعية الأسطورية وأثرها السيميولوجي في سرد جيلالي خلّاص	
4. جدلية مرجعيات السّرد وبعث ذاكرة الهوية في رواية قرّة العين	
1.4 الذّاكرة باعتبارها قواما فلسفيا في سرد جيلالي خلاص	
2.4 بين ثقافة الذاكرة وفلسفة الهوية السردية	
3.4 فلسفة الذّاكرة وثقافة الشخصية كقيمة سردية في قرة العين	
5. نسقية امرجعيات الثّقافية وأثرها السيميولوجي في ثلاثية ليالي بلاد الكسكس	
1.5 سيميائية الذّاكرة الثقافية ومرجعيتها التّاريخيّة في الثّلاثيّة	
2.5 المرجعية الاجتماعية ونصية الأنساق الثقافية في سرد خلّاص	
الفصل الثّالث: الآليات الثّقافيّة السّيميولوجيّة لشخصيات جيلالي خلّاص الرّوائيّة	
تمهيد	
1. الشّخصية	
1.1 لغة	
2.1 اصطلاحا	
2. الشّخصية في نظر النّقاد	

3. ثقافة سيميائية الشخصيات وبعث هوية الأسماء في سرد جيلالي خلّاص	
1.3 سيميائية الشّخصيات ودلالات ملامحها الثّقافيّة	
1.1.3 الشّخصيات المحوريّة (المثقفة، المناضلة، الثّوريّة)	
1.1.1.3 الرّاعي الصّغير/ الكاتب العموميّ	
2.1.1.3 جميلة	
3.1.1.3 برهان	
4.1.1.3 علي لكحل	
2.1.3 الشّخصيات الثّانوية (المنفعلة، الثّائرة)	
1.2.1.3 الأمّ	
2.2.1.3 هدى	
3.2.1.3 الأب	
4.2.1.3 بوجبل	
5.2.1.3 الجوهر	
6.2.1.3 الحاج أحمد	
7.2.1.3 الأخت بختة	
3.1.3 الشّخصيات الثّانوية المساعدة (المحفِّزة)	
1.3.1.3 الزّهراء	
2.3.1.3 الرّاعي بلعيد	
4.1.3 الشّخصيات العابرة	

5.1.3 الشّخصيات المرجعية	
1.5.1.3 الكتابة	
2.5.1.3 سيدي بو عبد الله عقاب الواد	
2.3 ثقافة الشّخصية وأبعادها السِّيميائيّة في ثلاثيّة ليالي بلاد الكسكس	
1.2.3 الشّخصيات الرّئيسيّة	
1.1.2.3 الطيب عامر	
2.1.2.3 سليم فوسطو	
3.1.2.3 عبد السّلام بلكروش	
4.1.2.3 أشبوبي بولنوار	
2.2.3 الشّخصيات الثّانويّة	
1.2.2.3 مولود	
2.2.2.3 نسيمة	
3.2.2.3 سعيدة بنت الشّوبان	
4.2.2.3 عمّي علي السّكارجي	
استنتاج	
الفصل الرّابع: سيميائية الزّمان والمكان وأبعادها الثّقافيّة في خطاب جيلالي خلّاص	
تمهيد	
1. الزمن	
1.1 مفهومه	

1.1.1 لغة	
2.1.1 اصطلاحا	
2.1 الزّمن في الرواية	
3.1 أهمية الزمن الروائي	
4.1 زمن القصة وزمن الخطاب	
5.2 نظام زمن السّرد	
1.5.2 المفارقات الزمنية	
1.1.5.1 الاسترجاع والاستباق	
1.1.1.5.1 الاسترجاع أو الاستذكار	
أ/ الاسترجاع الخارجي	
ب/ الاسترجاع الداخلي	
ج/ الاسترجاع المختلط	
2.1.1.5.1 الاستباق/ الاستشراف	
أ/ الاستباق كتمهيد	
ب/ الاستباق كإعلان	
6.1 الديمومة	
1.6.1 تسريع السرد	
1.1.6.1 الخلاصة	
2.1.6.1 الحذف	
أ/ حذف صريح	

ب/ حذف ضمني	
ج/ حذف افتراضي	
2.6.1 إبطاء السرد	
1.2.6.1 المشهد	
2.2.6.1 الوقفة	
7.1 سيميائية الزمن في خطاب جيلالي خلّاص الروائي وأبعادها الثقافية	
1.7.1 نظام زمن السرد	
1.1.7.1 المفارقات الزمنية	
1.1.1.7.1 الاسترجاع أو الاستذكار	
أ/ الاسترجاع الخارجي	
ب/ الاسترجاع الداخلي	
ج/ الاسترجاع المختلط	
2.1.1.7.1 الاستباق أو الاستشراف	
أ/ الاستباق كتمهيد	
ب/ الاستباق كإعلان	
2.7.1 الديمومة	
1.2.7.1 تسريع السرد	
1.1.2.7.1 الخلاصة	
2.1.2.7.1 الحذف	

أ/ الحذف الصريح	
ب/ الحذف الضمني	
ج/ الحذف الافتراضي	
2.2.7.1 إبطاء السرد	
1.2.2.7.1 المشهد	
2.2.2.7.1 الوقفة الوصفية	
2. المكان	
1.2 مفهومه	
1.1.2 لغة	
2.1.2 اصطلاحا	
2.2 المكان الروائي	
3.2 سيميائية المكان في خطاب جيلالي خلّاص الروائي وأبعادها الثقافية	
1.3.2 الأماكن المفتوحة العامة	
1.1.3.2 البحر	
2.1.3.2 الشّارع	
3.1.3.2 المدينة	
2.3.2 الأماكن العابرة	
4.2 الأماكن المغلقة	
1.4.2 البيت	

2.4.2 القرية	
3.4.2 الغرفة	
أ/ سرير الغرفة الخاصة	
ب/ سرير الغرفة العامة	
4.4.2 المستشفى	
5.4.2 المدرسة	
6.4.2 الحانوت	
5.2 أماكن الذّاكرة ودورها في تطبيق الهوية الثّقافيّة في رواية قرّة العين	
6.2 فلسفة المكان في سرد جيلالي خلّاص	
7.2 دلالة المكان وعلاقته بباقي المكونات السّرديّة (الشخصيات، الحدث، الزمن) في الرواية	
8.2 أهمية المكان الروائي	
خاتمة	
قائمة المصادر والمراجع	
ملخص البحث	
الملاحق	
فهرس الموضوعات	