الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كلّية اللّغة والأدب العربي والفنون
قسم الدراسات الأدبية والنقدية

# السرد في الرواية الجزائرية؛ الأعمال الروائية غير الكاملة

## عز الدين جلاوجي

## –البنية والدلالة – أنموذجا

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في النقد الأدبي الحديث والمعاصر

**إعداد الطالبة:**
مخفي إكرام

**إشراف الأستاذ الدكتور:**
عبد القادر مزاري

**لجنة المناقشة**

| الاسم واللقب | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|
| محمد حمودي | أستاذ التعليم العالي | جامعة مستغانم | رئيسا |
| عبد القادر مزاري | أستاذ التعليم العالي | جامعة مستغانم | مشرفا ومقرّرا |
| ليلى صديق | أستاذ التعليم العالي | جامعة مستغانم | عضوا مناقشا |
| اين عبد الله مفلاح | أستاذ التعليم العالي | جامعة غليزان | عضوا مناقشا |
| عبد القادر عواد | أستاذ محاضر أ | جامعة سيدي بلعباس | عضوا مناقشا |
| فطيمة براهمي | أستاذ محاضر أ | جامعة سيدي بلعباس | عضوا مناقشا |

السنة الجامعية: 1438– 1439هـ/ 2018–2019م

# بسم الله الرحمن الرحيم

# مقدمـــــــة

**مقدمة:**

تشهد الرّواية الجزائرية في الآونة الأخيرة تجارب روائية جديدة، تصبّ في قوالب مغايرة ومتباينة في إطار ما يعرف بتقنية التجريب، و تعالج هذه الأخيرة مختلف الموضوعات والتحولات التي تنبثق من الواقع الجزائري؛ لأنّ التّحولات التي تمسّ المتن والبنية إنما تنشأ من تشكّلات الواقع وتداعياته التي تحتدم دائما وأبدا؛ لذا بحثت دراسات عديدة في بنيات مختلفة، للكشف عنها بوصفها وسيلة يمرّر عبرها الرّوائي رؤاه الثّاقبة، وأفكاره ضمن نسيج سرديّ محكم ومؤطّر فنّيا كذلك.

ويعدّ الروائي "عز الدّين جلاوجي" من أبرز الكتاب الذين أثبتوا حضورا لافتا بمنجزات ونتاجات استطاعت أن تكتسح السّاحة الأدبية بنضج فنّي امتلك بدوره آليات كتابية غاصت في الواقع واستطلعت تأزّماته المتباينة، فتنوعت أعماله بحسب القضايا والمواقف كما استدعت المادة التراثية التي لا يمكن فهم مضامينها داخل النسيج السردي للروايات دون اعتماد مرجعية ثقافية من قبل مجتمع القراءة، بدءا من رواية راس المحنة مرورا بالرماد الذي غسل الماء ثم الفراشات والغيلان لتليها سرادق الحلم والفجيعة، لتصب جلّها في مضمون واحد يستجلي حقيقة الصراع بين السلطة/ المجتمع وفقا لمتغيرات متباينة.

وباعتبار السّرد قضية محورية موجّهة في أعمال الرّوائي "عز الدّين جلاوجي" كأنموذج للدّراسة ستحاول هذه المقاربة الاستفاضة في تنويع النظرة والتأويل حول تشكّلات البنى السّردية وآليات تفاعلها داخل النّصوص الروائية، وكذا الإجابة عن الإشكالية الآتية:

- **ما مفهوم السرد؟ وكيف تشكّلت عناصره داخل النّصوص الروائية؟**
- **كيف انبنت الشخصيات على اختلاف تصنيفاتها ومرجعياتها؟ وما هي دلالاتها كذوات فاعلة داخل النصوص المتدارسة؟**

- **كيف تشكلت بنيتي الزمان والمكان في الروايات؟ وماهي الدلالات الفكرية والفنية التي وطّنتها داخل النصوص؟**

وللإجابة عن هذه التساؤلات تمّ تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل و ثلاثة فصول زاوجت فيهم بين النظري والتطبيقي، وخاتمة لأهم النّتائج التي توصل البحث إليها.

وقد عنونّت المدخل النّظري بـ: **حدود في المفاهيم** بغية الولوج إلى الفصول التي يتضمنها بحثنا، وذلك من خلال تقديم مفاهيم عامة حول(السّرد، الرّواية الجزائرية)

أما الفصل الأول الذي جاء بعنوان: **بنية الشّخصيات وتصنيفاتها داخل الأعمال الروائية غير الكاملة،** افتتحته بتوطئة ثم إنطلقت إلى مفهوم الشخصية ونظرة النقاد إليها، لأعتمد على التّصنيف اللّساني الذي قدّمه فيليب هامون وذلك حين صنّف الشّخصيات السّردية – سيميائيا– إلى الشّخصيات المرجعية، والشّخصيات الواصلة، والشّخصيات الأسطورية والإشارية، ثم انتقلت إلى بنية أسماء الشّخصيات انطلاقا من كونها علامة تتكون من دالّ و مدلول.

بينما خصصت الفصل الثاني لــ: **بنية الزّمن ودلالاته في الأعمال غير الكاملة،** حيث افتتحته بتوطئة ثم انطلقت من ضبط مفهوم الزمن لانتقل بعد ذلك إلى الزمن بين التعددية والأحادية ثم عرجت على المفارقة الزمنية، وانطلقت من تقنيتي(الاسترجاع والاستباق)؛ ثم أعقبته بدراسة حركات الدّيمومة، وهذا فيما يخصّ اثنتين متعلقتين بتسريع السّرد وهما الحذف والتّلخيص، ثم عرجت على الحركتين المتعلقتين بإبطاء السّرد وهما الوقفة والمشهد

أما الفصل الثالث فقد تطرقت فيه إلى **التّشكيلات المكانية ودلالة تقاطباتها في الأعمال الروائية غير الكاملة؛** حيث مزجت فيه أيضا النّظري بالتّطبيق مستهلة دائما بالمفهوم النّظري، ومعتمدة على مبدأ التقاطبات المكانية في تحليل أمكنة الرّواية، التي قسمتها إلى ثنائية الإقامة و الانتقال كثنائية رئيسة، و أخرى فرعية فبرزت أماكن الإقامة الاختيارية والإجبارية، من خلال

البيوت و السّجن و تشكّلت أماكن الانتقال العامة والخاصة من خلال الشّوارع والأحياء و المقهى و غيرها ، أمّا خاتمة البحث فقد تضمّنت أهم النّتائج المتوصل إليها.

ولتفعيل المقاربة والوصول إلى النتائج تم اعتماد آليتي الوصف والتحليل وذلك من خلال ضبط مفاهيم عديدة بدءا من بالسّرد وتشكّلاته وصولا إلى الرواية وتحليل ظروف نشأتها والسياقات التي أفرزتها، بالإضافة إلى المنهج البنيوي في مقاربة البنية السردية من خلال تتبع المسار السردي ومكوناته وتأويل دلالاتها المختلفة.

أما عن أسباب اختيار هذا الموضوع، فإنها تتفرع إلى أسباب ذاتية تتمثل في الرغبة الملحة والدائمة في دراسة الرّواية بعامة، والجزائرية بخاصة، في حين أن الأسباب الموضوعية تتعلق بطبيعة التخصص، لذلك حاولنا أن نلج عبر بحثنا عالم النّص الرّوائي الجزائري المعاصر، من خلال أهمّ مكوناته البنيوية.

وعن أبرز المراجع التي أفادتني في إنجاز البحث فقد كانت كثيرة ومتعدّدة مثل سميولوجية الشّخصيات الرّوائية لفيليب هامون و خطاب الحكاية لجيرار جنيت، أما المراجع العربية فنذكر منها بنية الشّكل الرّوائي لحسن بحراوي و بنية النص السردي لحميد لحميداني.

أما فيم يخصّ الدراسات السابقة التي تدارست روايات عزّ الدين جلاوجي فتتمثل أغلبها في الرسائل الجامعية، والكتب النقدية الأكاديمية ومن أبرزها سلطان النص "دراسات نقدية في روايات عز الدين جلاوجي وهو من تأليف مجموعة من النقاد الجزائريين والعرب، السمة والنص السردي للدكتور حسين فيلالي، علامات في الإبداع الجزائري للدكتور عبد الحميد هيمة، شعرية التّناص في الخطاب الروائي الجزائري عز الدين جلاوجي لبن دبلة جلول بحث مقدم لنيل الدكتوراه، الخطاب الروائي عند عز الدين جلاوجي لثريا برجوح من جامعة بسكرة، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير.

واجهتني طيلة إنجازي لبحثي هذا جملة من العوائق والصعوبات التي يمكن حصرها فيما يلي:

- تشعب موضوعات السّرد وصعوبة الإلمام به؛ بسبب كثرة المقاربات السّردية التي جعلت الدراسة تتشعّب وتبحث عن التميّز المغاير عن هذه المقاربات محاولة تقديم الجديد بمنأى عنها.

- ضيق الوقت فمن الصّعب أن يجمع المرء بين مهمتي الوظيفة والبحث العلمي الذي يقتضي الجلد وتسخير الوقت اللازم له.

ولا يسعني في مقامي هذا إلاّ أن أتوجه بالشّكر الجزيل لأستاذي الدكتور مزاري عبد القادر المشرف على هذه الأطروحة، وما يعتريه من حزم يخالطه لينا ومن تفهّم يخالطه حرصا، وبما أمدّنا به من معرفة ونصيحة وتشجيع، فجزاه الله عنّا خير جزاء، والشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة، لتكرمهم بمناقشة هذه الأطروحة.

بشار:2019.10.19.

# مدخل نظري

## حدود في المفاهيم

## مدخل نظري: حدود في المفاهيم

توطئة

**أولا:** التعريف السرد

**ثانيا:**الرواية الجزائرية؛ رؤية في النشأة ومسارات التحول

**توطئة:**

يحتلّ السرّد مكانة هامة في الدّراسات الأدبية والنّقدية الحديثة، وقد تضمّنت دراسات النّقاد المحدثين كافة أنواع الحكي، وانطوت تحته معظم الأجناس السردية التي تقتضي تعاقب الأحداث وتواليها كالرواية، والقصّة القصيرة، والقصة، ويمكن أن نجده في كل ما نقرؤه ونسمعه سواء كان كلاما عاديّا أو كلاما فنّيا أنتجه المبدعون عبر نسيج سردي موغل في توصيف الحياة ومقتضياتها، وقد أثمرت جهود الدّارسين والأدباء تعريفات كثيرة للسّرد أكسبته مفاهيم وتعريفات تتجدّد بين الفينة والأخرى وذلك حسب مستجدات الراهن الذي يؤثر بمتغيراته في الكتابة الأدبية بوجه عامٍ.

وقبل الخوض في المقاربة السردية التي اقتضاها البحث لابدّ من ضبط مفهوم السّرد بما هو موضوع رئيس في منجزنا، وجب علينا كذلك العمل على إيضاح دلالته بنوع من الدقة والموضوعية، حتى نسير وفق مفهوم دقيق، بخاصة وأنّ السّرد بات رفيق كل مشكّلات الوجود ومشكلاته التي تتأثر بتقادم الزمن وتغير البشر وعدم ثبات تطلّعاتهم وأهوائهم التي تصلح أن تكون حكايات متناثرة تتقاذفها صدامات الراهن الذي لا يستقرّ على حاله مطلقا.

**أولا: التّعريف بالسّرد**

**أ/ لغة:**

يقصد بالسرد – كما تورده معاجم اللغة العربية – تتابع الحديث وانتظامه. وقد جاء في "**لسان العرب**" لابن منظور، بمعنى " **تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا**"، **وسَرَدَ الحديث، يسرُدهُ سردا إذا تابعه وكان جيد السياق له، وسرد الصّوم إذا والاه وتابعه**[1]وما يرومه هذا التحديد اللغوي هو الإحالة إلى أنّ السّرد يحتوي ثلاث ركائز وهي:

[1]ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار الجيل،بيروت،ج3، 1988، ص130

الاتساق، التتابع، وجودة السّياق، وهي العناصر الأساسية التي ينبنى عليها مفهوم السّرد عموما، والسّرديات الجديدة على النّحو الذي جاء عليه المنجز النّقدي الوافد[1].

وجاء مفهومه أكثر تفصيلا في مقاييس اللّغة لابن فارس: "**إن كلمة سرد تدل على توالي أشياء، يتصل بعضها ببعض من ذلك السّرد اسم جامع للدّروع وما أشبهها من عمل الحلق**"[2] وكأن ابن فارس يشير إلى تفريع مميز للسرد الذي لا يقتصر على فكرة التعاقب بقدر ما قد يعني التسلسل، أو الانفصال الذي يمكنه أن يؤول إلى طاقات من شأنها أن تجمع العديد من المتفرقات داخل مركب واحد يجول في مضمار واحد رغم اختلاف المنطلق.

أمّا السّرد في القاموس المحيط فيعني النسج، أي "**نسج الدرع (وهو) اسم جامع للدروع، و سائر الحلق، وجودة سياق الحديث، ... ومتابعة الصّوم، وسرد كفرح ، صار سرد صومه**[3]" وهذه السمة –النسج– باتت لصيقة بالسرد وعلمه فأصبح من أبرز النعوت المميزة لها ومن الشائع تاول النسيج السردي نظرا للحبكة المتبعة في نسج الأحداث والتحامها بعضها ببعض.

وفي منجد "مختار الصحاح" ورد"**س،ر،د" درع مسرودة، ومسردة بالتشديد فقيل سردها: نسجها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وقيل "السّرد":الثّقب والمسرودة المثقوبة، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له، وسرد الصّوم تابعه،قولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد:أي متتابعة، وهي:ذو القعدة،ذو الحجة،المحرم، وواحد فرد: وهو رجب**"[4] ولعل التقاطع بارز بين الحدود السابقة وفي مختلف المعاجم وتتشارك في مفهوم النسج والتعاقب اللذان يوصّفان المفهوم المباشر للسرد، ويحدّدانه، والنسج كلمة هادئة تقتضي الاتقان والاهتمام بالحيثيات والتفاصيل التي لا يمكن أن يغفل عنها الكاتب والقارئ على حدّ سواء.

---

[1] ينظر، محمد عبد المطلب: بلاغة السرد النسوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص16.[111]

[2] ابن فارس:معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل،بيروت ، ط1991،1،المجلد3 ، ص 157.

[3] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ج1،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1995.1،ص417.

[4] الرازي محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح،دار الجيل،بيروت،1987،1407،ص194–195.

**ب/ اصطلاحا:**

بعد التّحديد اللغوي لكلمة السرد غدت هذه اللفظة مشكّلا هاما لعلم راج في الساحة الأدبية وأصبح منهجا يعتمد في العديد من المقاربات العلمية والأكاديمية وذلك لكون السّرد" **جزء من مفهوم اصطلاحي شامل عرفه النّقد الحديث المعاصر بعنوان تجريدي كلي هو علم السّرد**[1] فهذا التأطير العلمي والمنهجي سمح له بالانطلاق والتفرّد على الرغم من جذوره التأصيلية الأولى فهو " **فرع من فروع الشعرية poetics التي تسعى بدورها إلى معرفة القواعد العامة التي تنظم ولادة كل عمل أدبي**"[2] والتّنظيم يروم ضبط المقومات التي يقوم عليها النّتاج، حتى يستكمل الأدبية المطلوبة لذيوعه وتداوله بين القراء " **فالسّردية هي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السّردي أسلوبا وبناء ودلالة**"[3] ولا يخرج عن هذا الحيز إلى السياقات الخارجية المتباينة.

ويشير عبد الله إبراهيم في كتابه " موسوعة السّرد العربي" إلى أنه أول من استخدم "**مصطلح السّردية بوصفه مقابلا للمصطلح الأجنبي Narratology، وذلك في رسالته للدكتوراه في عام 1988موضّحا أنّ المصدر الصّناعي في العربية الذي يدلّ على حقيقة الشّيء(...)، فالسّردية بوصفها مصطلحا يحيل على مجموعة الصّفات المتعلقة بالسّرد والأحوال الخاصة به والتّجليات التي تكون عليها مقولاته الأساسية**"[4] فهي الكل الذي يتضمّن هذا العنصر المحوري–السرد– القائم على تتبّع مسالك تغوص في كنه الأشخاص والأشياء، وتفعّل من حضورها عبر تقديمها في حكاية تتعطّش إلى تأويل يحيي حقائقها، ويفسّر مختلف علاقاتها وتفاعلاتها مع مايحيط بها على الصعيدين المادي والفكريّ.

---

[1] عثمان بدري: توظيف اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ، موفم للنشر والتوزيع ،الجزائر، 2000، ص141.

[2] ينظر، تودوروف: الشعرية،ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة،دار توبقال،ط1، 1990، ص 23.

[3] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008، ص08 .

[4] ينظر،عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1، 2008، ص 11 –12.

تباين التّنظير لهذا العلم وتمايز حسب الرّؤى والنظرات المتبناة إزاء الجذور الأولى لهذا العلم يمكن أن نعتبره "**مجموعة من الحالات والتحوّلات التي يتعرض لها عنصر ما داخل نصّ أو خطاب ما. بمعنى أن السّردية بمثابة تعاقب الحالات وتحوّلات داخل خطاب سياق خطابي ما**" [1] ولهذه التحولات أطر تحكم مسارها وتضبط تشعّبها الذي قدينزلق بها إلى مزالق تفقدها خصيصة التوالي أو طريقة الحكي المتعارف عليها.

انبثق عن الدّراسات النّقدية اللّسانية التي شهدتها مرحلة السّتينيات من القرن العشرين، والتي أولت أهمية للحكي ومستوياته ومختلف تراكيبه حيث "**عدّ الدّارسون العدد الثامن من مجلة تواصل التي صدرت سنة1966 إيذانا بظهور سرديات تستلهم مبادىء البنيوية بوصفها علما قائما بذاته نظرا لتخّصص العدد المذكور في تحليل المحكي تحليلا بنيويا، ولجمعه لأقطاب هذا الاتجاه آنذك في المدرسة الفرنسية(بارت، بريمون، جريماس، تودوروف، جينيت)**[2]. فقد اهتموا بهذا المجال ووصّفوه وفق اعتماد أطر علمية واستراتيجيات تهتم بالبنية وعناصرها اهتماما مفصّلا ودقيقا.

وقد خصّص "جيرار جينيت" Gerard Jeanette " **جهوده كلها للسّرد، فوضع كتابه (الخطاب السردي)1972 مبرزا فيه الفرق بين (الحكي)RECIT الذي يعني به الترتيب الفعلي للأحداث في النّص، و(القصة) HISTORYالتي يعني بها التتالي التي حصلت فيه الأحداث "فعليا" كما يمكن أن نستدلّ عليه من النّص، و(التّسريد)NARRATION الذي يعنى بفعل السّرد ذاته**[3] وعلى الرغم من تباين المصطلحات إلا أن المعطى الجامع لها يجوب في حيز الالتحام والترتيب الذي ينشده كل كاتب يعتمد تقنية السرد وآليات التعبير اللغوي فيه.

---

[1] حمداوي جميل: مستجدات النقد الروائي، المغرب،ط1،2011، ص309.

[2] لوكام سليمة: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس،دط،2009، ص53.

[3] محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط، 2003،ص29.

واهتم أقطاب البنيوية بالسّرد، فقد تباينت وتضاربت أراؤهم في تحديد مفهوم هذا الاخير، ويرى **تيري ايغلتن** "**أن علم السّرد narratologi هو وليد الدّراسات اللّغوية /والبنيوية ويهتم بتحليل محتوى القصّة، الذي هو عبارة عن تركيبها وأساليب بنائها والعلاقات الداخلية لتلك التراكيب فيما بينها في القصة**"[1] ومحتوى القصة قائم بدوره على مكونات تقتضي تركيبا محكما يؤكد على نجاعة انتظام طريقة الحكي، من خلال خطاب له منطلقاته وقصديته الخاصة.

وقد قابل علم السّرد عندجيرار جينيت Gerard Jeanette "**NARRATING ويقصد به الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة روايتها بالذات**"[2] ليختلف النّقاد في تحديد ماهية المصطلح، تبعا للمقابلات الأجنبية ودلالاتها المتعدّدة، وقد يرادف مصطلحا السّرد NARRATION أوNARRATIVE مصطلحات أخرى هي **TELLINGو RECIT و DIEGESIS المصطلح الأول يعني الإخبار ويستعمل أحيانا بمعنى السّرد كما نجد ذلك عند جيرار جينيت إذ يعارض بين SHOWING(التّمثيل)أو الوصف وبينTELLING (السّرد) أو(الإخبار)**"[3]، حيث يبرر هذا التّعارض بارتباط المسرح بالتمثيل الذي يقوم على العرض على خلاف القصّة التي يتم سردها بأسلوب كتابي له عناصره وآلياته التعبيرية الخاصة يتحكم فيها السارد القادر على الإخبار والوصف شريطة امتلاكه لناصية اللّغة التي قد يوظفها في الفانتازيا أو اليوتوبيا وغيرهما من الأحداث الخارقة والمحفوفة بالمبالغات.

ويتميز الخطاب الرّوائي المتضمن للسرد باحتوائه مختلف الأجناس الأدبية، دون الاقتصار على جنس دون غيره، بوصفه نمطا من أنماط الخطاب الذي يتحاور ويتفاعل مع العديد من الخطابات المختلفة في تشكيلاتها، كما أنه " **فعل لا حدود له يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان**"[4] وهذا ما يتيح له سمة

---

[1] أحمد رحيم كريم الخفاجي:المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، دار صفاء،عمان،الأردن،ط2012،1. ص22.

[2] المرجع نفسه: ص34.

[3] محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، ص28.

[4] سعيد يقطين: الكلام والخبر ، مقدمة في السرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط2، 1997، ص 19.

التّجريب والتجديد في الشكل والمضمون على حدّ سواء ويؤكد رولان بارت "**على أهمية السّرد وحضوره الدائم في جلّ الأجناس ومجالات التعبير الإنساني كذلك فنلفيه**" **في الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصّة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، المأساة الملهاة** "[1] فهذه الأجناس تعتمده في بناء متونها ومضامينها المتخيّلة، وترتكز عليه حتى تبلغ مجتمع القراءة رسائلها وأهدافها المختلفة. والسّرد موجود"**في كل الأزمنة وكل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، يبدأ السّرد مع التاريخ أو حتى مع الإنسانية، ليس شعب دون سرد**"[2] لأنّ حياة البشر قصّة مطولة لها بدايتها وأبعادها، وكذا غاياتها الوجودية ولم تولد أو توجد عرضا وإنما لتوطّن كل تفاعلاتها مع الموجودات سواء بالإيجاب أو بالسلب، حسب رؤاها ودرجة وعيها الأنطولوجي.

والسّرد بدوره لصيق بتمفصلات الحياة ومفارقاتها المتباينة ولا حرج في أنه يغور بحكاياه في جوانب مضيئة وأخرى مظلمة حتى يقول للقارئ حقائق تزيد من إيمانه بفكرة الوجود والاستمتاع به فهو" **الخطاب اللّفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم** "[3] وبهذا المعنى يصبح ملازما للحكي في عمومه ومرتبطا به أشد الارتباط، يكمله ويوجده، بغض النّظر عن النوع الذي يندرج ضمنه جنس ذلك الحكي سواء كان حكاية شعبية أو أسطورة أو رواية أو سيرة أدبية.

---

[1] رولان بارث: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ص 89.

[2] المرجع نفسه، ص 89.

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير )، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 1997 ، ص 34.

ويقوم الحكي على دعامتين أساسيتين تشكّلانه :[1]

- **أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضمّ أحداثا معينة.**
- **وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا.**

وبالرغم من الاختلافات الكثيرة حول السّردبما هو مصطلح، إلا أنّ ذلك لا يعني اختلافا في المفهوم بل نجده بمفهوم واحد:

- القصّ: وهو فعل القاص إذ قصّ القصص، ويقال في رأسه قصة، يعني الجملة من الكلام.
- الحكي: حكيت عنه الكلام حكاية و حكوت لغة ، والحكاية كقولك حكيت فلانا ، وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله وحكيت عنه الحديث حكاية.
- الرواية: نقول روى الحديث والشعر يرويه رواية، رويت الحديث والشعر[2]

هي مفاهيم قائمة على فعل نقل الحكاية وتمرير وقائعها بنسيج محكم (متخيّل سردي) يروم التأثير في المتلقي الذي يتأثر بالقصة ومختلف وضعياتها، والتي تتكئ بدورها إلى مرجعيات متنوعة تخاطب أهواءه وتطلعاته ومعتقده وتاريخه ولما لا؟

والسّرد مصطلح نقدي حديث على الرغم من أن حضوره كفعل قديم قدم الوجود الإنساني الذي خلقت معه اللغة المنطوقة والمكتوبة حتى يعبر عن مشاعره ويدوّن كل أفكاره وما أتاح له ذلك هو تقنية السّرد الذي يعني: " **نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية**"[3] وتسمى عملية النّقل تلك بالعملية السردية التي تقتضي الانتقال من وقائع تمت معاينتها إلى سردها وتوثيقها باتباع آليات تزيد من قوة الحبك ومتانته، وهي التي: "**يقوم بها السّارد أو**

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي( من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1991،1، ص45.

[2] صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، القاهرة ، ط1 ،2002، ص10.

[3] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط2، 2013، ص104.

**الراوي لينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ القصصي والحكاية** "[1] اللّذان يبنيان متن الحكاية ويفصّلان في أحداثه، سواء كانت شائكة أو تسير في رتابة ووتيرة واحدة، ويمكن تعريف السّرد بأنه "**الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص وحتى المبدع الشعبي الحاكي ليقدم بها الحدث أو أحداث المتن الحكائي إلى المتلقي**" [2] فالسرد ليس حكرا على النخبة المثقّفة أو تلك التي تعبر برسمية وفنية عالية متعالية، فقد يكتب العامة من الناس حكايات تتّسم بالغرابة والعجائبية المفسرة لغرابة الكون، و"**ينتج من خلال ذلك النص القصصي المشتمل على اللفظ القصصي والحكاية والملفوظ القصصي**"[3] مثلما ذكرنا آنفا وهذا الملفوظ يسعى بدوره إلى تحقيق التواصل نظرا لمرجعية خطابه "**ولذلك تكون حاجتنا للمعنى السردي/ التخييلي مترتبة على محاولة تسوية التخييل، مدركا بوصفه غير مرجعي، ولكن تواصليا بالخطاب**"[4] فالعملية تكاد تكون أشبه بالعملة ذات الوجهين يصلحان للبروز في الآن نفسه (التواصل، والمضمون الفكري) الذي يخاطب ثقافة المتلقي ونظرته الواعية للحياة.

يتضمن السرد مكونات كبرى تحدده وتميزه عن غيره، وتتمثل في الراوي والمروي والمروي له في حين يستلزم مشكلات أخرى تصاغ في قالب متميز وهي الشخصية والزمان والمكان واللغة، وكلما تنوعت بتصنيفات وانتماءات أو حتى انبناءات تنوع السرد معها واختلف وهو الحال نفسه مع سردية الرواية التي هي مدونة موضوعنا " **فهي قابلة لأن تأخذ خطابات عديدة بواسطتها تتجلى كحكي، يمكننا تلخيص القصة إلى جمل مركزة أو إقامتها من خلال خانات أو خطاطات تضم موادها الأساسية شخصيات أحداث وزمان ومكان**"[5] ومن أبرز الأنماط السّردية، نجد الرّواية التي تعد الأكثر انفتاحا واحتواء لكل الأجناس الأدبية للفسحة السردية التي تتضمنها ونظرا لاستقطابها الشديد لمجتمع القراءة نظرا لاحتوائها على عنصر

---

[1] سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1،دت،ص73-72.

[2] عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، دط، ص84

[3] سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص74.

[4] والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى لثقافة، مصر، دط، 1998، ص249.

[5] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن السرد التبئير) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دت، ص50

التشويق والمتعة الشّعورية من جهة، وكذا سحريتها في ابتعادها عن الصفاء التام بل باتت جنسا أدبيا نثريا هجينا يستضيف أكبر قدر ممكن من الأجناس التي تزيد من رفعتها من الناحيتين اللغوية والفنية فقد "**غدت الرّواية والسّرد عامة من أهم قنوات التواصل المعرفي، منذ بدأ التفكير في إمكانية وجود منطق وأنموذج يمكن أن يجسد مختلف أنماط السرد**"[1] ولا يفقدها هذا التواصل قيمتها الفنية رغم نقل الحقائق وتوثيف معطيات الوجود، ولا تعرض التشعب على الإطلاق بل تفكّ اللبس العائم، وتفصل كل العقد وتحلها في مخيلة القارئ، ولعل اعماد السينما على اختلاف زمانها ومكانها على الروايات التي تعج بالتراث والأساطير القديمة والعريقة لأنها تقول برمزيتها كنه الحياة وتفك شفراتها المتواشجة.

ومن أجل تحليل أي نصّ سردي يستلزم مكونات (شخصيات وزمن ومكان) وهي العناصر المعروفة في فعل البناء السردي، وبتشكّلاتها تحمل أيديولوجيات ومستويات ثقافية وفكرية مختلفة عبر اللغة التي تنسج بين العناصر السابقة وسيلة وغاية في الآن نفسه " **فاللغة الأصلية للشخصية في الحوار القصصي تحمل في ثناياها أكثر من دلالة منها دلالة المستوى النفسي ودلالة المستوى العقلي ودلالة المستوى الاجتماعي لهذه الشخصية**"[2] والمستوى لا يخص الشخصية داخل المنجز السردي فقط بل حتى المتلقي الذي يستنطق أناه ويسقط مشاعره على ما يقدمها المتخيل.

**ثانيا: الرّواية الجزائرية؛ رؤية في النشأة ومسارات التحوّل**

لا غرو في أن الرّواية فنّ سردي يتسع للحكي الفسيح ذي الأحداث الكثيرة والمتداخلة، والتي تحرّكها شخصيات لها أدوار عديدة ومختلفة، قد تعتمد الواقعية أو ترسم انشغال شريحة اجتماعية ما بأسلوب خيالي يقول الحقيقة باللاحقيقة، والرواية الجزائرية بدورها مختلفة ومتميزة عن غيرها نظرا للخصوصة الاجتماعية والثقافية وحتى اللغوية بفعل الاستعمار الذي جعلها

[1] أمنة بلعلى:المنخيل التاريخي في الرواية الجزائرية،من المتماثل إلى المختلف،دار الأمل، تيزي وزو،دط،2007، ص07.

[2] فائق مصطفى أحمد: سحر السرد، دراسات في القصة والرواية العربية، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 ، 2015، ص18.

تنحو هذا المنحى الذي زاد من فاعلية التعلق بهذا اللون الأدبي دون غيره من الألوان، إنه التاريخ الذي جذب بماضويته الاتجاه نحو الكتابة الروائية التي قالت إبان الاستعمار بلغة العدوّ قسرا ما يقاسيه الفرد الجزائري المتأزم، وبعد الاستقلال حين سردت مخلفات الخراب وقالته بأسلوب زاد من نضجها فكرا وإيحاء.

ويعترف أغلب الدارسين الجزائريين بأنّ "**علاقة الكاتب الجزائري بفنّ الرواية علاقة حديثة العهد، فهي متأخرة مقارنة بنظيرتها في الغرب والمشرق العربي، كما أن بدايتها الأولى كانت باللغة الفرنسية التي كانت نقطة انطلاق هذا الفن بالجزائر**."[1] ولا غرابة في هذه البداية الأجنبية، الذي اقتضتها الضرورة نظرا للظروف التي كانت تمر بها البلاد.

وقد نشأت الرواية الجزائرية "**في ظروف قاسية عانت فيها الجزائر بشاعة الاستعمار ومحاولاته المتكرّرة لمحو هويتها وتشويه صورتها. أما الولادة الثّانية للرواية الجزائرية والتي تبدو أكثر عمقا فقد كانت باللغة العربية**"[2] ولم تعرف هذه الرواية النضج الفني على الرغم من وروود محاولات قصصية في الأربعينيات لم ترق للمستوى الفني الذي من شأنه أن يقنع الناقد والقارئ على حدّ سواء.

### 1. الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

جاءت الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة في فترة الاحتلال الأجنبي، فلجأ الكتاب الجزائريون لاستعمال اللغة " **أمّا اللّغات الأجنبيّة فكانت رافدًا غذّى الثقافة العربيّة، فساعد على تطوّرها وإكمال جوانب النّقص في آدابها، ومن ثمّة لم يظهر هذا الازدواج في اللّغة والأدب والثّقافة عامّة**"[3] " ولم ينتقص حضورها من قيمة الثقافة بقدر ما دفعت عجلتها قدما

---

[1] سامية سي يوسف، اللغة وحضور الأنساق الثقافية في الخطاب الروائي، ألواح البحر أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: د. أحمد حيدوش، جامعة العقيد أكلي محند أو الحاج، البويرة، الجزائر، 2013– 2014، ص 09

[2] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالي، للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دط، 1986، ص 90

[3] عبد الله الركيبي:القصة الجزائرية القصيرة،دار الكتاب العربي، الجزائر،دط،2009، ص241.

نحو الغور في العوالم الخفية والظاهرة للرّواية الجزائرية بعامة حتى وإن اختلفت اللغة كوسيلة تعبيرية لا غير.

برزت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية واستعملت لغة المستعمر لكي يستبين الخيط الأبيض من الأسود فجاءت" **كردّ على بعض الرّوائيين الفرنسيين الذين حاولوا تزييف حقيقة الوضع في الجزائر، حيث جعلوا منها رقعة جغرافية جميلة أبهرت الفرنسيين فقرروا القدوم إليها، لذلك حاول الأدباء الجزائريون نقل الصورة الحقيقية للواقع الجزائري آنذاك، بلغة يقرؤها ويفهمها هذا الآخر والعالم ككل، وسعوا إلى تحسين صورة الجزائري أمام الرأي العام العالمي**".[1] هذا الرأي العام العالمي الذي تم تغليطه بأن مايحدث في الجزائر هو حرب عصابات.

لم يبرز الأدب الجزائري من فراغ وإنما جاء" **ليحمل بذور الثّورة وحلم الحرية، مدافعا عن القيم الإنسانية في مفهومها العام، وولدت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في ظروف خاصة وصعبة...**[2] ولم يكن أمام هؤلاء الكتاب المرغمين بكتابة أثراح شعبهم بلغة العدو إلا غزوها في عقر داره والجهر بظلمه بحرفه وصوته الذي أُسمع للعرب وأوروبا والعالم أجمع.

إلا أن الرّوائيين الجزائريين تحدّوا المستعمر بلغته لينتجوا نصوصا ذات فاعلية كبيرة، كانت لها أمداؤها الفكرية البعيدة وأصداؤها المدوية مثل ذوي القنابل التي لم تنطفئ يوما حتى استرجعت السيادة بالسلاح والفكر، وقد "**نجحت هذه التجربة إلى حدّ كبير في خرق الحواجز التي نصبها الاستعمار أمام المثقف الجزائري، وخلق جوا أدبيا ترك أثره في مجرى الحياة الأدبية والثّقافية والفكرية الجزائرية، ومارس الروائي الجزائري فنّ الرواية بفاعلية كبيرة، وجعل اللغة الفرنسية قوة مضادة للاستعمار، فقدّم روايات على قدر كبير من النّضج الفني**

[1] إيمان العامري، صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية: جدلية المركز والهامش، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، ع 10، جامعة 20 أوت، سكيكدة، الجزائر، 2015، ص 176.

[2] المرجع نفسه، ص189.

**والجمالي**"[1] .تتساوق مع معطيات الحاضر الذي عايشه حينها وتستشرف الأفق المضيء الذي يأمله هو والقارىء الذي يتنفس بمثل هذه الروايات المتميزة.

فمنهم من اعتبر هذا النوع من الأدب عربيا "**استنادا إلى مضمونه وأفكاره المستمدة من الواقع الجزائري، ومنهم من عدّه فرنسيا لأن لغة التعبير هي اللغة الفرنسية، من منطلق أن جنسية الأدب تتحدد من لغته**".[2] فهو أدب يتحدث بلسان شعب عن ويلات الاستعمار.

وكثيرا ما ارتبط الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية بقضية الهوية والانتماء بالنظر إلى اللّغة التي كتب بها فهل هو عربي جزائري حكم على كتّابه بأزمة اللّغة، التي ألّفوا بها أم فرنسي على اعتبراها لغة أجنبية لا تمت للعروبة بصلة ولكن هناك من كان وسطا وجعل من هذا الأدب صافيا أصيلا وغير مهجّن "**فعندما تندمج الرّوح الشرقية للجزائر بالثقافة الفرنسية التي يستخدمها الكتاب الجزائريون تكون النتيجة أدبا أصيلا، فالأدب مع ما له من خصائص عديدة تميزه يختلف عن الأقطار العربية**"[3]الأصالة التي تقول الألم بلغة غير لغته الحقيقية، تتنفس الأمل بروح مغتربة عن ذاتها وكيانها لتحقق كينونتها الفعلية داخل الوطن المكلوم.

إنّ الأوضاع السّياسيّة التي عاشتها الجزائر المستعمَرة، وحدها تبرّر لجوء الكتّاب الجزائريّين إلى استخدام اللّغة الفرنسيّة أداة للتّعبير، فهم "**ضحيّة لهذه الأوضاع، وبذلك لا يمكن وضعهم في قفص الاتهام أو أن يُعتبروا مذنبين؛ لأنّ هم ساهموا إلى حدّ كبير في إثارة قضيّة بلادهم**"[4] بلغة المستعمر، فكان هذا التوسّل يعدّ المخرج الوحيد حتى يخرج الكاتب الجزائريّ عن صمته.

---

[1] سامية سي يوسف: اللغة وحضور الأنساق الثقافية في الخطاب الروائي، ص19.

[2] إيمان العامري: صورة الثورة التحريرية، ص177.

[3] حفناوي بعلي: أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دار الغرب للنشر، والتوزيع، وهران، دط، 2004، ص 156.

[4] عايدة أديب بامية: تطوّر الأدب القصصيّ الجزائريّ، ترجمة: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر ،ط2،دت،ص54.

وما جعل" ياغي عبد الرحمان يقول عن هؤلاء الكتّاب "**قطعت عنهم الرؤية حتى لا يروا إلاّ من خلال هذه اللّغة تجارب الاتصال والامتداد والعطاء الحضاري التي تعاطتها مع الحركات الإنسانية السابقة والمعاصرة لها** "[1] وقد نجم عن هذا التعاطي تجربة كتابية ناجحة تنتصر للحق والحقيقة التي قالها فعل الاختراق الذي كان وليد التحدّي الكامن أولا وقبل كل شيء، ثم التحرر من العدو بلغة العدوّ هي أغلوطة لن يفهمها إلا الجزائري الذي يتنفس الوطنية ليلا نهارا.

ومع استقلال الجزائر تغيرت نظرة الروائيين الجزائريين للغة التي ينبغي الكتابة بها فالملابسات لم تعد كما كانت، والراهن اختلف، والحرية صارت ملكا للجميع واللغة كذلك، خاصتهم رغم الاستلاب وعدم اتقانها إلا أن إمكانية تعريب الرواية باتت واجبا وطنيا قبل أن يكون أدبيا، "**بل أحجم بعضهم عن الكتابة باللغة الفرنسية مثل مالك حداد، وتحول بعضهم إلى فنون أخرى كالمسرح مثل كاتب ياسين ونستثني من هذا الحكم حالة واحدة، وهي حالة محمد ديب الذي ظل ينتج بغزارة أعمالا روائية، وفي المقابل ظهر جيل جديد من الروائيين الذين يكتبون باللّغة الفرنسية، وكانت أعمالهم الروائية توصف بالاتجاه الملتزم المنحاز للثورة، نذكر من هؤلاء آسيا جبار** "[2] بمختلف أعمالها الروائية وغيرها من المؤلفين الذين نحوا نحوها.

إن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية إبان الثّورة أو حتى بعدها أدب جزائري موغل في الواقع المترهّل وما دام كتّابه جزائريون، فإنه ليس بالغريب عن الجزائر وفكرها وثقافتها، وعندما أراد البعض إلحاق هذا الأدب بأدبهم الفرنسي، ومحاولة ترسيخ فكرة وجود صلة بينه وبين أدب ألبير كامو، ردّ محمد ديب " **أنّ هذا الأدب عربي الروح، جزائري الشّخصية وإن كان فرنسي اللغة** [3]" فديب يؤكد على العروبة ويحرص على قومية ما كتب هو ومعاصروه، وما

---

[1] سعاد محمد خضر :الأدب الجزائرالمعاصر ،المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1،دت،ص88.

[2] فيصل نوي: ابستمولوجية الشخصيات الروائية في رواية آلهة الشدائد، ،بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة باتنة 2014-2015، ،ص15.

[3] محمد ديب:الدار الكبيرة–رواية–تر: سامي الدروبي، دار الهلال،القاهرة،1990،ص9(من المقدمة).

اللغة الأخرى إلا وليدة الازدواجية المفروضة، مثلما فرض عليهم الاستعمار الهادم للبلاد والفكر واللغة والإبداع.

و لعل ما اعترف به الناقد الفرنسيّ هو الحيسم الفاصل على أن هذا الأدب كتب بعقل عربي ودم عربي فاللغة ليست إلا أداة للتعبير، يقول:"**يجب علينا أن نعدّ هذا الكتاب رواية عربيّة مترجمة إلى اللّغة الفرنسيّة، لا لأنّ أبطالها عرب ولا لأنّ أحداثها تجري في أرض عربيّة... بل أوّلا وقبل كلّ شيء لأنّ العقل الذي أنجبها عقل عربيّ**"[1] يحس بما يوجعه ويهمّ به من نوائب ومعضلات ويقرّ بانتمائه العربية بما يعرضه داخل الرواية من أحداث واقعية تحكي الوضع المزري وشخصيات في غالبها أسماء مستقاة من الدين الإسلامي الحنيف، وأمكنة وأزقة تنم عن تمسكهم بكل شبر داخل وطنهم الغالي، حقيقة تجاهلها الكثير وآمن بها الأكثر والأغلب من القراء الذين يمكنهم أن يستشعروا ما يقوله العنوان قبل الخطاب السردي الحامل للوجع الذي يلم بهم.

**2.الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:**

تأخّرت الرواية المكتوبة باللغة العربية في الظهور بالمقارنة مع نظيرتها في المشرق، بل ونظيرتها المكتوبة باللغة الفرنسية في الجزائر، لأسباب تاريخية معروفة كان باعثها المستعمر الفرنسي الذي حارب الإبداع والفن في الجزائر ومارس سياسة التجهيل ونشر الأمية وبث الطرقية لإضعاف الوازع الديني، وزعزعت كيان الفرد الجزائري وقتل الطموح العلمي أو حتى الإبداعي فيه.

إنّ أول بذرة قصصية كتبت في الأدب الجزائري تدخل في إطار جنس الرّواية هي **حكاية العشاق في الحب والاشتياق لـ:** "محمد مصطفى بن إبراهيم" الذي يدعى " الأمير مصطفى"

[1] أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، دط،1990، ص91.

سنة 1849 م [1] ومحتوى " الكتاب عبارة عن قصة تروي مغامرات عاطفية جرت بين فتاة جميلة من طبقة عالية و أمير **شاب** من أسرة أحد دايات الجزائر، وهي مكتوبة بأسلوب رقيق جمع النّثر الصافي القريب من الفصيح و الشعر الملحون".[2]

وكانت المحاولات القصصية الأولى حافزا مهما للكتاب الجزائريين الذين تحسّسوا لهذا النوع وتعلقوا بها أيما تعلق، حين آمنوا بأنه الجنس الأدبي الذي سيترجم الواقع الذي يعيشونه ومختلف تغيراته اللامنتهية، وبعد هذه المحاولات التي لا يستهان بها ظهرت رواية " ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة ومع النضج الفني الذي انبرى فيه تبوأت مكانة الريادة والتأصيل للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية وتعدّ بحق "**أول رواية جزائرية جادة متكاملة باللغة العربية ظهرت سنة 1971**"[3] ولا غرو في أن هذا الاكتمال إنما جاء وليد المحاولات السابقة التي عبدت الطريق أمام الكاتب الجزائري الذي كان لزاما عليه أن يستثير قضايا البلادفي منجزاته الروائية بخاصة ما تعلق بالإقطاعية والثورة الزراعية وتأميم الأراضي والفساد الاقتصاي والمعضلات العميقة التي خلفها المستعمر"**إذ أن المحاولات التي سبقتها (غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو، والطالب المنكوب لعبد المجيد الشافعي، والحريق لنور الدين بوجدرة) على الرغم من أهميتها بصفتها تمثل البداية الأولى لفن الرواية في الجزائر فإنها لاتعدو أن تكون مجرد محاولات أولى على درب هذا الفن**"[4] لتتوالى الأعمال الروائية التي استمدت روح المغامرة والخوض في غمار السبق الفني من الرواية الأولى، وسايرت بدورها الظروف السائدة آنذاك بخاصة وأن فترة السبعينيات لم تكن هينة لا على الفرد وعلى المثقف على حدّ سواء، فهي مرحلة الترميم التاريخي والسياسي وحتى الثقافي بما في ذلك الأدبي.

---

[1] محمد بن ابراهيم: حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تحقيق:د.أبو القاسم سعد الله،الشركة الوطنية للتوزيع،الجزائر،دط،2009، ص 14.

[2] الرواية الجزائرية مسارات و تجارب، مجلة الثقافة، ثقافية شاملة تصدر عن وزارة الاتصال و الثقافة، فبراير،2004، ص118.

[3] ينظر، مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2000ٍ، ص7.

[4] مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، ص7.

واقتداء كل من بوجدرة وعرعار وبقطاش وغيرهم بريح الجنوب وآليات الكتابة الفنية فيها جاء بعدما راجت وأقنعت بالراهن وزواياه التي يجب الالتفات إليها آنذاك فهي تستحق الريادة التي "**احتلها الأديب (عبد الحميد بن هدوقة) في رائعته ريح الجنوب ذلك الإنجاز الفني الذي أضاف إلى قائمة النتاج الجزائري الفكري وإلى الواقعية الانتقادية عملا جادا، بكل ما تحمله الكلمة من معنى**"[1] وما جعل النقاد يوصّفون الرّواية بالجديةهو أن الكاتب أراد أن يوصل حقيقة النظام السائد، ويجبر الخواطر ويلملم الجراح التي ألمت بالشعب والمجتمع بفعل الاحتلال.

ثم برزت قامة أدبية أخرى عدت بحق حاملة لمشعل الإبداع الروائي بالجزائر وهو الكاتب الطاهر وطار الملقّب بأب الرواية المكتوبة بالعربية فكتب العديد من الأعمال التي سمت بالرواية أكثر، وتعمّقت في الواقع على اختلاف المذاهب والأيديولوجيات، وآثرت الاشتراكية كقضية فكرية بارزة حينها باستثناء رواية "اللاز" التي التصقت بالثورة أيما التصاق، واعتنقت الوطنية شعورا وشعارا رغم فوضى المذاهب والنزعات "**انتشرت المذاهب والأيديولوجيات الغربية من ماسونية وسان سيمونية واشتراكية وشيوعية وفاشية، وإلحاد وعدمية، وحركة نسوية، واستشراق وحتى الوجودية والسريالية...ومسّت كثيرا من المتّصلين بهم من المثقّفين الجزائريين**"[2] فالاشتراكية كانت جوهرية في الكتابة الأدبية السبعينية والثمانينية حتى، والطاهر وطار من الذين صرّحوا بتبنيهم الكلي لهذا الفكر وجلّ مبادئه، ولكن ما يهمنا هو روايته الأولى "اللاز" التي أمسكت الحبل من آخره –الثورة– وانطلقت تعانق مقتضيات الواقع وتوغل فيه "**وقد جاءت بعدها رواية هامة تعتبر مؤسسة للفن الروائي الجزائري هي رواية "اللاّز" للطاهر وطار سنة 1974 ليمتاز القاص والروائي المعاصر باشتداد شعوره إزاء المسيرة التي تسيرها**

[1] واسيني الأعرج:اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية،، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1986، ص93

[2] بشير بلّاح: التدافعات الثقافية في الأسطوغرافيا الجزائرية، 1962–1998، جذورها والعوامل المؤثرة فيها، منشورات المجلس، الجزائر، 2017، ص51.

**بلادنا نحو الاستقلال**"[1] فالكاتب مناضل بفكره وقلمه يستميل الرأي العام بنتاجاته التي تخاطب العقول النيّرة المؤمنة بالقومية والوحدة والاستقلال وهو ما أكدته الاشتراكية التي رافقت الرواية المكتوبة باللغة العربية في بداياتها بشكل بارزٍ، وتسمّى بالاشتراكية العربية القومية وقد ظهرت في أغلب أعمال الأدباء الجزائريين الذين تنفسوا ونفّسوا عن ما يرهق أفكارهم عبر هذه القضية التي تبنّتها الرواية العربية في الجزائر التي واكبت المجريات الفكرية رغم تأخرها في الظهور والنضج.

وقد بدأ النقاد في الجزائر والمشرق "**ينظرون بجدية إلى عناصر التميز والتفرد التي طبعت أعمال هذا الروائي الجديد ومنذئذ لم يعد الحديث عن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، ينطلق من موقف الشفقة أو الدعم العاطفي**"[2] فقد أثبت حضورها وحققت ثباتا فكريا وفنيا لابأس به داعية إلى محاربة المشكلات والتعريف بالمجتمع الجزائري وقضاياه، بل والنهوض بالفكر برؤى ثاقبة تؤكد وعي الكاتب والمتلقي في الآن نفسه والطاهر وطار من الذين أثبتوا هذه النظرة حين " **اتكأ بكل تأكيد على ثقافة إنسانية واسعة..وبنى أعماله الروائية على الزّخم الثوري الذي خلفته كتابات محمّد ديب وغيره فاستطاع ضمن منطق ظروفه التاريخية.. أن يضيف الكثير إلى الساحة الأدبية الفقيرة في الجزائر ويطور هذا الاتجاه**"[3] تلك الإضافة التي أكدت على الهوية العربية والقومية، وعلى حقيقة الانتماء الذي عمقته اللغة العربية من جهة، والقضايا السائدة من جهة أخرى.

وقد حضرت الثورة بشكل واضح رغم انتهاء سنواتها الدامية، والمريرة "**فالروايات وإن طرحت نفس المواضيع (الثورة الوطنية بكل خلفياتها) التي تعتبر بمثابة الخيط الرفيع الذي التفت حوله الحركة الوطنية أبان التحرير فهي تختلف أساسا في كيفية طرح الموضوع أو داك**

---

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية، ص 91.

[2] ادريس بوذيبة: البنية والرؤية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، ط1،2007، ص30

[3] واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، 599

**حسب المصالح الطبقية التي يعبر عنها هذا الكاتب**"[1] والعودة إلى هذا التاريخ المعلوم كان ضرورية للإشادة بمنجزات الثوار والشهداء والمجاهدين، وإعطائها حقها في الحضور الذي طمسته فترة سابقة بفعل الكتابة باللغة الفرنسية، ورقابة العدو المحارب للعربية والعروبة والثورة المجيدة التي كانت صميم الواقع آنذاك فـ"**إن رواية السبعينات كانت بمثابة المؤشر على تنامي المد اليساري في المجتمع الجزائري، الذي آمن بفكرة النضال من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية والحرية كما جسدت هذه الرواية أيضا جملة من التساؤلات التي تسربت إلى السطح، جراء الصراع الثلاثي القائم بين النظام الرأسمالي، والنظام الاشتراكي من جهة أخرى**"[2] وانجرّ عنه انتماء كتابي وفكري سار وفق مبادئ يراها مناسبة للوضع المأزوم والذي يجب أن يقوم اعوجاجه بنهضة فكرية ونشاط علمي يثبت عودة الحياة التي سلبت.

وبعد روايات السبعينيات والثمانينيات انعرجت الظروف إلى منعرج آخر كان ذا طابع سياسي بحت قد نتجاوز الكثير من معطياته، لأن البحث ليس مختصا في الرواية السياسية أو ما يعرف برواية الأزمة التي ظهرت في التسعينيات وحتى السنوات العشر التي تليها، وقد اتسمت بتوظيف تيمات عديدة سجلها الواقع قبل متخيلها السردي، كالعنف والإرهاب والاغتراب وغيرها من العواقب، اعتمدت المحكيات النفسية التي عبّرت بدورها عن الوعي السائد للفرد المأزوم والكثير من المسكوت عنه في تلك المرحلة التي تقهقرت فيها الأوضاع بشكل لافت جدا.

وبعد أحداث أكتوبر 1988 انقسم الجزب الواحد إلى أحزاب سياسية لها مبادؤها وتوجهاتها المختلفة فمن الأحادية السائدة إلى التعددية التي فككت بدورها التوجهات وشتت الوحدة في العديد من المواضع والأنظم، ولم تستقر السياسة التي كان لاضطرابها الدور الفاعل في زعزعة الوضع العام وظهور فتنة داخلية، وتقاطبات تتأجج حينئذٍ يوما بعد يوم، لذلك ظهر ما يعرف

---

[1] المرجع نفسه،ص 94.

[2] ينظر، مخلوف عامر: تحولات الرواية تحولات التاريخ،الملتقى الدولي التاسع، عبد الحميد بن هدوقة،مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006، ص 173 نقلا عن رحال عبد الواحد: "التجريب في النص الروائي الجزائري"،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة أم البواقي 2015/2014،ص 18،19.

بالاضطراب السّياسي"**لسوء استخدام السلطة أو النفوذ العام بهدف الانحراف عن غايته، وذلك لتحقيق المصالح الخاصة أو الذّاتية بطريقة غير شرعية ودون وجه حق**"[1] ولم يكن أمام الكاتب الجزائري سوى الخوض بمنجزاته في هذه القضية، والتعبير عن رفضه لهذا الواقع المتردي، وهناك من رفضه بانتقاد قويم يهدف إلى تقديم الحلول للمشكلات السائدة، وهناك من استغله للاستعجال والاستهلاك فقط لا غير معتمدا تعتيم الوضع أكثر فأكثر وتقديم صورة سلبية عن السلطة السياسية التي يراها قائمة على "**شدة العصبيات واخلاف الآراء والأهواء، وأن وراء كل رأي منها وهوى عصبية تمانع دونها فيكثر الانتفاض على الدولة**"[2] للأسف الشديد ويؤرّق الوضع العام بالفتن والحروب الأهلية مثلما حدث في هذا الفترة السوداء.

فتأدلجت رواية التسعينيات وغلب عليها الطابع الفكري المتمركز حول ظاهرة العنف وباقي القضايا التي انجرّت عنه استدعت بدورها التوازي من جهة أو التعارض بين الأطراف من جهة أخرى، وهذه الأدلجة وطّنت الرؤية النقدية للكاتب الجزائري إزاء واقعه ولكنها لم تمنعه من إضفاء الفنّية برمزيتها وإيحائيتها على عمله الروائي حين يتقنع بشخصيات وأزمنة وحتى عناوين تعكس مدى الخوف واللاأمن الذي أصاب الفرد والمجتمع على حدّ سواء ، وهذا مانلفيه بارزا في روايات عز الدين جلاوجي.

ولم تغدُ رواية تسجيلية بالقدر الذي سعت فيه حثيثا إلى الاطمئنان على الأوضاع السياسية والاجتماعية ولاثقافية التي تراجعت كثيرا بسبب الهلع الذي ساد والمشاكل الدامية التي زادت من اتساع الهوة في البلاد، فالكاتب يروم "**من خلال جهده الفكري تجاوز حالة الفوضى والخواء الروحي، وتخليص الثقافة من تناقضاته القيمية والتصورية**"[3] هو أما مسؤولية لا تعني نقل التفاصيل الخارجية فحسب وإنما الغور في أعماق الواقع ومكامنه، رغم التقويض الذي مسّ أنساقه واضطهده في كثير من المحطات، ولا مناص من أن الكثير من الأدباء الجزائريين" **قد**

---

[1] الشريف حبيلة: الرواية والعنف،دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث،الأردن،ط1 ، 2010،،ص166.

[2] حليم بركات: الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 ، لبنان، 2002 ص98.

[3] أحمد موصللي: لؤي صافي، جذور أزمة المثقف في الوطن العربي، دار الفكر، دمشق، سورية، ط2 ، 2002،ص129

**جعلوا نصوصهم السردية مجرّد مطية إيديولوجية، هدفها إيصال الحمولة الفكرية والدعوة إليها وتقزيم مخالفها**"[1] وهذه النمطية منطلق آخر لأجيال لاحقة لذلك يمكن لرواية الأزمة أن تتحول إلى أيديولوجا متفرّدة لها استقلالياتها التامة.

والكاتب الجزائري عايش هذه الأزمة بمختلف تمفصلاتها وكتب عن العشرية السوداء في مؤلفاته ورواياته بعد أن "**تأثر بمجرياتها وغاص بدوره في بحر دمائها المرة التي سقت زرع أمله وطموحه التغييري بمرارة البؤس وظلمة العنف الممارس كشكل من أشكال الاضطهاد**" [2] ومن بين الكتاب نذكر الطاهر وطار الذي كتب رواية الشمعة والدهاليز ويرمز للإرهاب بالدهاليز، وكذلك رشيد بوجدرة الذي كتب رواية "تيميمون"، واحميدة عياشي الصحفي الذي كتب "متاهات ليل الفتنة" كما نذكر بشير مفتي" الذي تفنّن في انتقاء العناوين المعبرة عن عمق الأزمة وسوداويتها مثل "أشجار القيامة، والمراسيم والجنائز و شاهد العتمة"، بالإضافة إلى لجيلالي خلّاص، ويسمينة خضرة وحتى الروائية أحلام مستغانمي "بذاكرة الجسد، وفوضى الحواس" وحتى واسيني الأعرج فله روايات عديدة انصبت في التاريخ وفي الأزمة بخاصة مثل "سيّدة المقام وحارسة الظّلال وشرفات بحر الشّمال" كما لا ننسى إبراهيم سعدي الذي كتب روايتي "بوح الرّجل القادم من الظّلام وفتاوى زمن الموت" وعز الدين جلاوجي له "راس المحنة"، "سرادق الحلم والفجيعة" وغيرهما من الأعمال الروائية التي ستكون موضوع مقاربتنا السردية لاحقا.

إنّ "**التغيير الذي حصل على مستوى البنية الاجتماعية، انعكس عنه تطور على مستوى بنية النّص، فتماشت نصوص السّبعينات والثّمانينات، وفق رؤية جديدة، تغيّر على إثرها شكل النص التّسعيني**"[3] لذا انبرى التجريب الذي مسّ الرواية في أشكالها ومضامينها محاولة بذلك خرق البناء الروائي المتعارف عليه، دون مسخ أو تشويه خاصة بعد الألفينيات،

---

[1] عبد الله بن صفية: مدخل إلى السرديات العربية الحديثة والمعاصرة، دار الباحث،برج بوعريريج الجزائر، ط1، 2020، ص36.

[2] سماح بن خروف: تجليات الاغتراب وأنماطف في الرواية العربية، دار نيبور، العراق، ط1، 2016، ص101

[3] ينظر، رحال عبد الوهاب: التجريب في النص الروائي الجزائري،ص28

حيث تجسّد فعل الانفتاح على معطيات كتابية جديدة تتبنى المغايرة وتجديد الأشكال الجاهزة مع الحفاظ على جذورها التراثية الأولى، لأنها لا تنادي بالقطيعة وإنما بالتعبير عن الواقع بأساليب كتابية جديدة تستثير التجدد اللامنتهي لدى الكاتب والقارئ معا.

وبالعودة إلى الكاتب **عز الدين جلاوجي** فإنه استطاع أن يتميز برؤيته الخاصة لما يجري داخل مجتمعه ويقول الفساد بأشكال روائية متعددة، دون أن يغفل عن الجمالية والإيحائية فب معالجة المحنة التي مرّت بها الجزائر في نتاجاته مثل: وراس المحنة، والرماد الذي غسل الماء"،"سرادق الحلم والفجيعة" والفراشات والغيلان التي سايرت بمضامينها محنة الحرب ومظاهرها (القتل والتدمير والتشريد والتنكيل) وإن كانت خارج الوطن؛ إلّا أنها لصيقة بمعطيات فكرية وحتى قضايا سياسية مثل الوحدة العربية والأمة الإسلامية على حدّ سواء والانسانية على مرّ التاريخ.

ففي رواية راس المحنة استطاع الكاتب أن يغور في المجريات الخارجية وألا يكتفي بنقل الأحداث البليدة أو الجافة وإنما تحيين المأساة عبر نسيج سردي صارخ بما تعانيه البلاد و"**تعد رواية المحنة للأديب عز الدين جلاوجي من الأعمال الوطنية الرائدة التي استطاعت أن تعالج موضوع المحنة الوطنية بلغة شاعرية وأدوات فنية وجمالية خاصة، مبتعدة عن النقل السطحي للأحداث**"[1] واللغة الشاعرية هي الميزة التي جعلت من كتاباته الروائية نصا سرديا يكتنز الفكر والفن في الآن نفسه.

وفي المقابل "يحشد "عز الدين جلاوجي" في روايته "الفراشات والغيلان" جملة من التركيبات الفنية والسردية "**ليستحضر بكيفية غير مباشرة أجواء حرب مستمرة بين الكوسوفيين والصربيين حرب تحول البلاد إلى سديم شبحية تلتجئ إلى ذاكرة ماضية وحدها تشهد على أن هم كانوا ذات يوم بشرا يشتهون، يمرحون سرقت الفرحة عيون الصغار وسكنت القلوب**

[1] عبد الحميد هيمة: سيميائية الشخصية النسوية في رواية راس المحنة،الملتقى الوطني الرابع" السيمياء والنص الأدبي" جامعة بسكرة،ص 145

**أمل العودة إلى الوطن**"[1] فالقضايا التي يعالجها لا تعاصر الراهن بقدر ما تستضيف معه الأحداث التراثية القديمة عبر آليات التناص لكي تقدم تخييلا يعجّ بالمتفاعلات النصية التي تستفز بدورها ثقافة القارئ وتحثه على فهم حاضره بالتنقيب في ماضيه لاستشراف مستقبل مضيء يلوح في الأفق.

وبالنسبة لرواية الرماد الذي غسل الماء فقد "**عمل الكاتب فيها على تعداد مظاهر الفساد في المجتمع، فتناول الفساد الأخلاقي، والسياسي، والديني عبر سلسلة من المتواليات الصورية التي وظفت اللغة لرسم صور سردية تميزت بالتضخم النصي**" [2] وفي هذه التجربة الروائية تعميق من طراز آخر لمخلفات الأزمة والفساد السياسي إلى جوانب أخرى كالسلوكات والأخلاق وغيرها، مراعيا في ذلك مجتمع القراءة ومستويات التلقي المتباينة عنده، إيمانا منه بأن فعل الكتابة خلاصٌ للمثقف والفرد على حد سواء.

ونختتم إحاطتنا المقتضبة بأعمال الكاتب جلاوجي مع رواية سرادق الحلم والفجيعة التي استطاعت أن "**تلامس الواقع، وتكتب مأساة الإنسان الجزائري، في زمن الظلام/ الموت/ الإرهاب فجلاوجي بحسّه الفني والأدبي، وبهوسه بالتجريب، وبحثه الدائم على التميز،بطريقة عجيبة عجائبية، ذهب يبحث عن خصوصيات سردية تكسر رتابة السرد وتخرج عن المألوف**"[3] وهذا الانزياح الذي اتسم به خطابه الروائي زاد من رغبتنا في استكشاف آليات التجريب فيه، وتأويل الأزمة والمضامين الفكرية الأخرى من خلال تشكّلات البنية السردية في مختلف الأعمال السابقة وفي رواية سرادق الحلم والفجيعة التي كان مدارها الواقع ومقتضياته كمثيلاتها

---

[1] باهية سعدو: اشتغال العواطف في رواية الفراشات والغيلان،مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو ،ع12 ،ماي 2012 ، ص 145،146

[2] سعيدة بشار:توظيف الصورة السردية لتحقيق الأثر العاطفي لدى المتلقي رواية: الرماد الذي غسل الماء،مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع12 ، ماي 2012، ص 133.

[3] أمال ماي: العجائبية في رواية عز الدين جلاوجي، مجلة المخبر، ع 9، 2013، ص90.

# الفصل الأول:بنية الشخصيات وتصنيفاتها في الأعمال الروائية غير الكاملة

**توطئة**

**أولا: مفهوم الشخصية الروائية.**

**ثانيا: تصنيف الشخصيات.**

1. **الشخصيات المرجعية.**

1.1. الشخصيات التاريخية.

2.1. .الشخصيات الأسطورية.

3.1.الشخصيات الاجتماعية.

4.1.الشخصيات المجازية.

5.1.الشخصيات الإشارية.

6.1.الشخصيات الاستذكارية المتكررة.

**ثالثا: بنية أسماء الشخصيات؛الدال والمدلول.**

**توطئة:**

تعدّ الشخصية أهم عنصر سردي يقول ويفعل داخل الخطاب الروائي ولها مهام عديدة تضطلع بقيمة الرواية من خلال أفعالها وتحركاتها وكذلك انفرادها بالمخزون الثقافي الذي يحدد أيديولوجيات عديدة وأهواء تفسر الواقع، وتقوله بأنموذج متخيل يخبر حقائق قد يدركها القارئ أو لا يعيها. كما تتقمص الأدوار التي يرسمها الكاتب في نسيجه السردي وتحقق الغايات المرجوة داخل النص، كما تعبّر عن موجودات الواقع حين تلج فيه وتقدمه للقارئ الذي سيسعى لاستكشاف نفسه أولا ثم واقعه في كل وقت وحين، وسيتدارس البحث هذا المكون السردي من خلال طريقة توظيفه في الرّوايات–الأنموذج– مبتدئين بالمفهوم و ما أُثير حوله من وجهات نظر.

**أولا/مفهوم الشّخصية الروائية:**

ظهرت الشخصية كما هو معلوم في القرن التاسع عشر وقد كان الدافع لظهورها هو الكثير من القضايا كاعتبارها قضية لسانية لكوها تحمل دلالات متنوعة وتؤدي وظائف مختلفة فتودوروف (Todorov "**يجرد الشخصية من محتواها الدلالي، ويتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية**"[1] وهذا التفسير اللغوي يحيل على أهمية الشخصية في الجانبين الواقعي والسردي، فهي الفاعل والمفعول به، وهي الكائن الحي الذي يعيش ويتطور، ويتفاعل مع متغيرات الواقع المحيط بها كذلك " **فلا يوجد فعل بدون فاعل و لا يوجد سرد بدون شخصيات، فهي تشمل بصفة عامة الأفراد الواقعيين أو الخياليين الذين تدور حولهم أحداث الحكاية أو القصة**"[2] كما يمكنها تصوير الحالات النفسية المتباينة للإنسان ذي التركيبة المعقدة والتي تتغير وتتقلب بتغير الظروف والملابسات الداخلية والخارجية.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط2 ، 2009، ص213.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت،دط،1998،ص38.

وبم أن الشخصية تقول وتفعل داخل حيز يرسمه الكاتب فإنها توصّف وفقا لتحركاتها وتقدّم للقارئ بناء على مدى الحركية التي تحققها بالنظر إلى الأحداث السائدة، وحسب الدور المنسوب إليها، فتتسم بأوصاف داخلي وأخرى خارجي تزيد من تحديد موقفها داخل الرواية أو القصة "**فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها وسلوكها**"[1]وغيرها.

وكثيرا ما يختلط الأمر على قارئ الروايات فلا يفرق بين الكاتب الروائي والراوي الذي ينقل أحداث الرواية ومختلف وقائعها وهو " **ما أدى في كثير من الأحيان بالقراء و النقّاد إلى المطابقة بين المؤلف و الشخصية التخيلية خصوصا في روايات ضمير المتكلم**"[2] ولكن رولان بارت(Roland Barthes) حسم الأمر وأكد على أن الشخصية كائن غير حقيقي و" **الشخصيات كائنات ورقية**"[3] تخضع بدورها لتقنيات وقوانين تبرز سلوكها وحقيقتها، فلا يتم تحديدها إلا بعد إحصاء قدر لا بأس به من المواصفات والتوصيفات المتفرقة حتى تتضح صورتها الفعلية، وهو ما يؤكد ابتعادها التام عن الشّخصية الحقيقية.

وقد نظر جوليان غريماس (Julien Greimas) للشّخصية من حيث دورها وأفعالها "**واقترح أخيرا أن يصف ويصف شخصيات القصة، ليس بحسب ما هم عليه، ولكن بحسب ما يفعلون من هنا جاء اسمهم كعوامل**"[4] واستبدل مصطلح الشخصية بعامل، هذا العامل الذي يمكن أن يكون شخص أو حيوان أو حتى فكرة.

وبواسطة الشخصية تتحدد ملامح الرواية وتنكشف دلالاتها للمتلقي، ولذلك يشترط فعل القراءة حتى تتضح سماتها، ويتبدى مفهومها على الرغم من أن هناك من ربطها بالجانب

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء ، المغرب، ط3 ، 2000، ص51.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1990،ص212.

[3] رولان بارت:التحليل البنيوي للقصص، ص72.

[4] رولان بارت: التحليل البنيوي للقصص، ص65.

اللساني في جعلها تمتلك دالا يتمثل في اسمها، ومدلولا تفسره مختلف التحركات والأقوال داخل الخطاب السردي للرواية. كفيليب هامون Hammon) (Philip الذي يتبنى الخلفية اللّسانية للشخصية التي "**يمكن تحديدها على أنّها مرفيم فارغ، أي بياض دلالي لا تحيل على نفسها، فهي تحتاج إلى بناء تقوم بانجازه الذات المستهلكة للنص زمن فعل القراءة** "[1] ولا تبرز وظيفية الشخصية إلا بقراءتها وتحليل مساراتها المتباينة داخل الرواية.

**ثانيا/ تصنيف الشّخصيات:**

استند فيليب هامون(Philip Hammon ) في تأصيله لمفهوم الشخصية إلى المقاربة السيميولوجية، وربطها الذي يفنّد الرتابة، ويخرق القواعد المعروفة عن الشخصية الكلاسيكية، وقد صرّح بذلك حسن بحراوي حين قال: "**أنّ أهم و أغنى هذه التيبولوجيات الشكلية من الناحية الإجرائية هي تلك التي يقترحها فيليب هامون في دراسته اللامعة حول القانون السميولوجي للشخصية...كونها قائمة على أساس نظرية واضحة لا تتوسل بالنموذج السيكولوجي**"[2] ولهذا النموذج أهمية كبرى في الكشف عن الوعي وإجلاء المكامن التي يمكنها أن تغذي جوانب روحية خفية، وتخاطب عالما لا يرى إلا بهذه المحكيات النفسية التي تتضمنها الشخصيات.

كما استند إلى هذه العلامات في تحديد **ثلاثة أنماط** من الشّخصيات وهي الشّخصيات المرجعية و الإشارية و الاستذكارية، و هو التّصنيف الذي سنعتمده في الدّراسة و نبيّن من خلاله كيفية توظيف شخصيات هذه الرّوايات.

ويصنف "فيليب هامون" الشّخصيات إلى ثلاث فئات :

---

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، محفوظة لدار الكلام،'المغرب،1990، ص09.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص216.

## 1.الشّخصيات المرجعيّة Personnage referentiel:

وينظر إليها "**كإرساء مرجعي يحيل على النّص الكبير للإيديولوجيا، الكليشيهات، أو الثقافة**" [1].وهي بدورها تنقسم إلى أربعة أنواع:

– شخصيات تاريخية (نابليون بونابورت، خالد بن الوليد)

–شخصيات أسطورية (زوس، بروميثيوس)

–شخصيات رمزية ( الحب والكراهية..)

–شخصيات اجتماعية( العامل، المتشرد)

### 1.1.الشّخصيات التاريخية:Personnages historique

تعتبر من الشخصيات الواقعية التي تستمد من التاريخ "**هي الشّخصيات المنتسبة إلى التاريخ، أي الشّخصيات التي ينشئها صاحبه انطلاقا من شخوص ذات وجود فعلي في التاريخ.** "[2] ولا يتم إبراز الشخصية التاريخية إلا بالنظر إلى طبيعة تشكيل المادة التاريخية، فقد تزيد الشخصية من حضوره، وتقديمه بنوع من الشرح والتفصيل، أو قد يتضاءل معها التاريخ، كما قد تمثله بنسب متفاوتة –الشخصية– وفق مقتضيات السرد والأحداث.

#### أ. الحلّاج:

هي شخصية متصوفة عرفت بالدفاع عن الحق، وإنصاف الناس واتخاذ الصبر سلاحا لمواجهة المعضلات والمشكلات الحياتية، وقد اختلف في أمر مقتلها؛ "**فأغلب الآراء تفرد بأنّ " الحلاّج " قتل ببغداد بسبب ما ثبت عنه بإقراره أو بغير إقراره من الكفر والزندقة،**"[3] ويحيل هذا

---

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، ص08.

[2] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، دط،2000، ص102.

[3] نادية بوفغور: رواية كراف الخطايا لـ ( عبد الله عيسى لحليح)،مقاربة سيميائية،بحث مكمل لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي،جامعة قسنطينة،2014–2015، ص 73

المقطع إلى الغموض الذي يشوب حياة الحلاج، حين ذكرت حوله اتهامات باطلة وعديدة مثل حثه على الزندقة وغيرها من التضليلات.

وقد استحضر الرّوائي هذه الشخصية التاريخية الحلاج في **رواية الرّماد الذي غسل الماء،** وقد جاء ذكر الحلّاج في خضم تدهور الحالة السياسية التي تعيشها البلاد " **لزم فاتح غرفته لايبرحها...كان يعيد قراءة واقع الإنسان العربي وموقف المثقفين منه،ومحاولتهم إصلاح الواقع...لاشيء تغير يافاتح هو ذا الحلاج يشهر سيف الطاغية في كل شبر من هذه الأرض**"[1] وقد سما هذا التناص التاريخي بالرواية، حيث قدم نقده للواقع المزري بالعودة إلى المادة التراثية القديمة، واستلهام شخصياتها، التي ستمرر بدلالاتها الغائبة العديد من الخطابات، فتؤكد مقام شخصية الحلاج من جهة، وما تقوله في السياق الروائي الجديد من جهة أخرى.

كما جاءت الشخصية التاريخية في رواية **راس المحنة** على لسان صالح الذي يقول:

**" ماذا لو طرت مثل الحلاج؟**

**أمسك بطرف منديلي فقط ثم أطير لأفر من هذا الجحيم الذي أعيش فيه..**

**ولكن ما معنى أن أطير؟**

**ألم ينحروا الحلاج كالشاة؟"**[2]

**ب. أبو حيان التوحيدي:**

يعدّ التوحيدي من المفكرين الذي استطاعوا أن يصبغوا فكرهم وكتاباتهم بالصبغة الفلسفية المتأملة في الوجود والموجودات، كما عرف بمداومته على العزلة والوحدة لكي يفسر جلّ الانقسامات الحاصلة على جميع الأصعدة الاجتماعية والسياسية فهو" **شخصية مثقّفة عانت**

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة،ص231.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة،ص 84.

**الفقر والحرمان، وهي ذات همّة عالية وطموح واسع دفعها إلى الإقبال على العلم، درست الفقه الشافعي والنّحو وعلوم اللغة، كان لها شغف خاص بالفلسفة والمنطق**"[1] وكثيرا ما يعتبر نفسه غريب الحال والأحوال بسبب عزوف الناس عنه، فثقافته الواسعة ودفاعه الدؤوب على المتصوفة والاهتمام بأوضاعهم المادية والمعنوية.

وقد ذكر أبو حيان التوحيدي في رواية الرماد الذي غسل الماء ليعبّر عن أمداء تردي أحوال الأمّة العربية ومعاناة المثقف، وجاء على لسان فاتح اليحياوي " **وحتى أن بعض أصحاب المقاهي استغلوا فرصة المقابلة فأخذوا عن الزبائن مقابلا ماديا،...عليهم اللعنةغمة، لو بعث فيهم الأنبياء لقتلوهم...لو كان أبو حيان يرزق لأحرق كل كتبه...**"[2] وهذه حقيقة تاريخية فلطالما امتلأت حياة التوحيدي باليأس والانكسار، وما أحب جاها أو سلطانا وإنما أحب الاستقامة والزهد ووحدة وهذا ما تم اعتماده في الرواية فقد وظّفت شخصية التّوحيدي "**لإبراز مدى امتداد معاناة المثقف العربي عامة، والمثقّف الجزائري بخاصة، وتعدّت هذه المعاناة المادية إلى معاناة معنوية أي من فقر وحرمان إلى إقصاء وإلغاء وتقييد للحرّيات**" [3]

اختيرت فاتحة رواية سرادق **الحلم والفجيعة** للفيلسوف الصوفي التوحيدي وهي: "**الهوى مركبي... والهدى مطلبي...فلا أنزل عن مركبي...ولا أصل إلى مطلبي...أنا بينهما مأخوذ على حقيقة الخبر بتمويه العبارة...**"[4] فالفاتحة هي التي تشوق القارئ للاطلاع على الأحداث اللاحقة مع ربطها بالقول المنصوص، بالإضافة إلى توسعة الأفق لديه بهذا الدعم الفكري الذي سيتفز بمرجعيته التاريخية، ثقافة المتلقي بعد رسم طريق واضحة أمامه للتحليل والتأويل.

---

[1] نادية بوفغور: رواية كراف الخطايا لـ( عبد الله عيسى لحليح)،مقاربة سيميائية،بحث مكمل لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي،جامعة قسنطينة،2014-2015، ص 73

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة، ص 232

[3] نادية بوفغور: رواية كراف الخطايا لـ( عبد الله عيسى لحليح)، مقاربة سيميائية،بحث مكمل لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي،جامعة قسنطينة،2014-2015ً،ص 74.

[4] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص438.

**ت. الجازية وذياب الهلالي:**

استضافت رواية راس المحنة شخصيتي الجازية وذياب، فأبرزت بهذا الاستدعاء التاريخي جدلية المرجع والمتخيل بشكل جليّ، وذلك بالعودة إلى التراث "ذياب الهلالي "بطل السيرة الهلالية " لإعادة قراءته وكذا إنتاجه من جديد "**فرغم أن بناءالشخصية الدلالي عادة لا يكتمل إلا في الصفحة الأخيرة من الرواية، أي أن هذا البناء ينمو تدريجيا وينتهي بانتهاء الأثر نفسه حينما تكون عملية تصوير هذه الشخصيات و تحديد خطوطها قد انتهت**"[1] والإفصاح عن شخصيات تاريخية معروفة ليس قتلا للنص أو الأحداث الروائية وإنما إحياء لحمولات فكرية جديدة تظهر بها في سياق جديد، لتقول مضامين جديدة، وترمز إلى أفكار أخرى فقد جعلها جلاوجي من خلال نصه" **رمزا للتمرد وعدم الخضوع والكبرياء** "[2] فأعطى بذلك أبعادا خاصة للشخصيات تسهيلا لفهمها، على الرغم من ورودها في مخيلتنا كقراء فاستطاعت أن تؤول إلى همزة وصل بين الماضي والحاضر؛ وهذا لا يعني تزييف حقيقة الشخصيات التراثية داخل النص السردي وإنما المحافظة عليها كما حدث مع "الجازية "الشخصية التراثية في السيرة الهلالية رمز الجمال والكبرياء الذي زادها رهبة، وذلك مايورده المقطع التالي:

**"وحدك يا الجازية**

**أيتها الوشم الرابض على فوهة المدفع**

**أيتها الدمعة الحيرى على شفير الوطن**

**يا ربيع الشهداء**

**يا جراحاتهم العبقة بأوسمة الفداء"[3] .**

---

[1] ينظر،ابراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي–دراسة تطبيقة– رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان أنموذجا،دار الأفاق،الجزائر،ط2،2003، ص163.

[2] مجموعة من الباحثين: سلطان النص، دراسات، جمع: عز الدين جلاوجي،دار المعرفة، الجزائر،دط،2008، ص52.

[3] عز الدين جلاوجي:الأعمال الروائية غير الكاملة، ص10.

إن شخصية الجازية بهذا هي" **رمز لهذا الوطن المليء بالجراح والآلام رمز للجزائر التي رغم المصائب والخطوب تبقى مكابرة تتحدى العواصف في شموخ وعزة وكبرياء لاترض بالذل والانصياع**"[1] هذه الجراح والآلام التي ستندمل يوما ما بعد الانتصار على كل أشكال الفساد.

أما" **ذياب** "حبيب الجازية فلم تتغير صورته " منتقاة مثل السيرة الهلالية فتبقى ثابته إلى نهاية المتن السردي،" **حيث أن ذياب هجر قبيلته بني هلال وأقسم إن لحقه أحدهم أن يقتله لتذكره تنافر قومه من أجل التفاهات ووقع القوم في هول شديد وكان لا بد من الاتصال بذياب**"[2]، وما يفهم من شخصية الجازية هو الإحالة على الوطن الأكبر أي الجزائر ما يجعل الرواية تتقاطع هنا بشكل لافت مع رواية الجازية والدروايش لعبد الحميد بن هدوقة أما ذياب فيرمز إلى أبنائها المخلصين الذي يتكبدون عناء النهوض بالبلاد إلى ما يجعلها أكثر رقيا.

**ث.شخصية آدم عليه السلام:**

وفي رواية سرادق الحلم والفجيعة تم استدعاء شخصية آدم عليه السلام عبر السياق السردي لتبرير ذنوب وخطايا البشر، والتأكيد على صراع الخير والشّر، وضرورة التوبة والرجوع إلى الله على الرغم من جسامة المعاصي المرتكبة "**ووجد نفسه عاريا في الخلاء فبكى، لقد فقد الخلد ..العرش ..الله على العرش استوى ..و استبدل الفرش بالعرش ..أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير؟؟ اهبطوا فإن لكم فيها ما سألتم.**"[3] وهذا ما ميز الأخدان الذي استبدل ما هو أدنى "الشر" بما هو خير ولفظة اهبطوا فيها إحالة إلى تناص ديني يؤكد الصفة المتداخلة بين آدم عليه السلام والأخدان.

---

[1] ينظر، مجوعة من الباحثين: سلطان النص، ص54.

[2] المرجع نفسه، ص120.

[3] عز الدين جلاوجي:الأعمال الروائية غير الكاملة، ص446.

### 3.شخصية هولاكو:

لم يقدم في الرواية **سرادق الحلم والفجيعة** بصورته التاريخية أو المرجعية، و إنما أشار إلى ذلك من خلال قوله" ... **ضاجع هولاكو دار السلام ذات تاريخ**[1]". فاستدعاء هذه الشخصية ذات المصدر الأجنبي للدلالة على وقع الحذاء العسكري الذي يرمز للإرهاب الهمجي داخل النص السردي وفي رواية الرماد الذي غسل الماء:

**مدينتنا يا أحبتي ضاجعها هلاكو**

**على الأرض الخلاء**

**واغتال من أفقها بدرا**

**كان يبدد الظلماء**

**واجتث شراييها من سدرة المنتهى**

**مدينتنا أسلمت شموسها للدود والفناء فها مدينتا**

**لا تنجب غير البلهاء**[2]

وتقودنا دلالة شخصية هولاكو إلى مدلول الإرهاب الذي كان غيهبا مريرا في تاريخ الجزائر فبعد أن كانت تنعم في الأمن والاستقرار، أدخلها في دوامة من الدماء والعنف، فاستعان النّص بشخصية تاريخية لتقول ما خلّفته حقبة لاحقة لا تنجب غير البلهاء، وهنا توصيف صارخ لمصدر الإرهاب المتقنع خلف هولاكو على أنّه خرج من لدن الوطن فهو منها ويعود إليها مخرّبا ومدمّرا.

---

[1] المصدر نفسه، ص474.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة، ص 455

## 2.1. الشخصيات الأسطورية:Personnages légendaires

### أ.حي بن يقظان:

تم استدعاء شخصية تراثية أخرى ذات طابع أسطوري في رواية سرادق الحلم والفجيعة وقد تبدّت بصورة واضحة في النّص الروائي من خلال شخصية الراوي "**وما كدت أصل حتى تزوبعوا حولي و ملئوا أذني و منخري و أمسكوا بتلابيبي وجروني كالموقوذة ..و في لمح البصر ربطوني بحبال غليظة على ساق الإله قبحون لماذا يفعلون هكذا؟ لعلهم اعتقدوا أنني حي بن يقظان**[1].ومن ذلك أيضا مايورد في المقطع التالي:"**تعلن المدينة المومس (قف)أن (حي بن يقظان) قد تسلل بين تضاريسها**"[2] وقد لجأت الرواية لهذه الأسطورة في الرواية للتشابه بينهما في سمة العزلة، التي تعيشها الشخصية الحالمة بعالم مثالي، أشبه بالحلم الذي ينبغي أن يفرّ إليه من ظلم الفجيعة التي يعيشها في تقاطب الواقع/ المدينة، أما حي بن يقظان فقد رسمت الحياة لها معاناة محفوفة بالمبالغات حين حرم من نعمة العقل والتدبر كباقي البشر، أن يترعرع في كنف الطبيعة القاسية وبين الحيوانات إلا أن دافع العزلة كان سببا عيشه وسط العالم الغريب عنه جسدا وروحا.

### ب.الفراشات والغيلان:

استقى الروائي شخصية **الفراشات** من **الطبيعة** أما الغيلان فقد أخذها من الذاكرة الشعبية، وترمز الفراشات في العادة إلى الانطلاق والتحرر والصفاء، وهي موجودة في أغلب الثقافات، كما تدل على الهدوء بالنظر إلى ألوانها المتناسقة واللامعة "**أتخيل الأطفال اللاعبين فراشات جميلة تدغدغ خد الأرض في براءة**"[3] والمقطع يربطها هنا ببراءة الأطفال ومشاكساتهم التي تزيد الحياة حلاوة.

---

[1] المصدر نفسه، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص 455ة

[3] عز الدين جلاوجي:الأعمال الروائية غير الكاملة ، ص436.

أما شخصية الغيلان فتعد من "**أشهر أنواع القوى الغيبية (فوق طبيعية) وأكثرها وروداً في الحكايات الشّعبية، إذ ما تزال أصداؤها ماثلة تتردد في المأثور الشّعبي، ويكثر ورودها مقارنة مع الكائنات الغيبية الأخرى**"[1]. وهي شخصية مرجعية أسطورية موجودة في التراث الشعبي راسخة في الذاكرة الشعبية، فهي عرف متوارث من أجدادنا إلى آبائنا، تحمل كل أشكال الخوف والرعب ويتجلى ذلك في الملفوظ السردي التالي :"**إنها الغيلان ...الغيلان...ستلتهمنا جميعا**[2] " وتحمل هذه الغيلان كل أشكال الخوف والرعب ويتجلى ذلك عبر المقطع السردي :

"**وتراءت لي الغيلان ذات أشكال غريبة ...أذان طويلة...وعيون كثيرة ...مناخير...خراطيم....مخالب...ذيول...أشعار**"[3] فالفراشات ترمز للوطن العربي المكلوم كما ترمز لكل طفل مستضعف ومضطهد يعاني من ويلات الحروب وفظائعها، في حين أن الغيلان هي رمز للمستعمر الغاشم الظالم/الصرب.

### 3.1. الشّخصيات الاجتماعية:Personnages sociaux

تستمد هذه الشخصيات من المجتمع بمختلف شرائحه وتحيل "**على نماذج اجتماعية أو على فئات مهنية وهذه الشخصيات لم توجد فعلا في خارج القصة وإنما ممكنة الوجود باعتبار أن بعض سماتها و ملامحها و أفعالها مستقاة من مجتمع ذي وجود حقيقي**"[4] وقد تضمنت الروايات شخصيات اجتماعية عبرت عن الطبقية؛ واختلاف الفئات الشخصية داخل الرواية؛ و يمكن تصنيفها إلى صنفين:

---

[1] عجينة محمد: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها العربية،ج2، محمد حامي للنشر والتوزيع، تونس،ط1،1994،،ص13.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص 382.

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص390

[4] الصادق قسومة: طرائق التحليل القصة، ص102-103.

**أ/الفئة المحكومة:**

هي الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة الكادحة والمضطهدة في فكرها وعيشها والتي خنعت رغما عنها لبطش الأقوى منها لا لشيء سوى لأنها فقيرة ومهمّشة كما "**يقصد بها تلك الشخصيات المستغلّة والمقهورة من قبل السلطات الحاكمة أو من طرف أصحاب المال (الأغنياء)**"[1] ولطالما زاد القهر والتهميش لهذه لفئة كما أنها تنعت بالعبء نظرا لقلة الوعي حسب الفئات المتجبرة والمتسلطة.

تحيل بعض الشخصيات على فئة اجتماعية متواضعة التي تفاوتت بين البساطة و الفقر نتيجة واقعهم الصعب والملاحظ على هذه الفئة أنها تسعى لأجل كسب لقمة العيش، فنجد سليمة المريني في رواية **الرماد الذي غسل الماء** التي عملت كمنظفة في البلدية " **منذ دفع الفقر بسليمة إلى البلدية منظفة وهي تتعرض للتحرش الجنسي الموظفين، ومن قبل شيوخ البلدية**."[2] وعلى الرغم من تعرضها للتحرش الجنسي الذي دمّر حياتها وحوّل نفسيتها إلى خراب "**لكنها أبدا ظلت كبرياء يرفض أن يدنس..وظلت إعصارا من الرفض الصامت**[3] فهذه الشخصية مضطهده بائسة، فقيرة، مهمشة، عانت من ظلم السلطة، وتوظيف الملفوظ السردي لشخصية المرأة بهذه الصورة المليئة بالجراحات إنما لغرض الوجودية للأنثى، وما تتعرض له من اضطهاد إلا أنها حرة أصيلة.

ونجد **عمار كرموسة** مثالا للطفل المشرد الذي عان الماضي الأليم في مرحلة الطفولة، نظرا لغياب الأب الذي لا يعرف له ملمحا " **ذات ليل حزين كئيب بارد مرتعش الأضلاع..وقد طردته الطفولة من رحابها..وصله نبأ موت أمه..كان يقف وسط الجميع كجرة مهمشة، وكانت تعاليقهم تصله سهاما قاتلة صدئة: ــ عاشت عاهرة وماتت عاهرة عليها اللعنة**"[4]. يبدأ

---

[1] نادية بوفغور: كراف الخطايا، ص75

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة، ص 257.

[3] المصدر نفسه، ص ن .

[4] عز الدين جلاوجي:الأعمال الروائية غير الكاملة،ص189.

عمار كرموسة مرحلة التشرد والضياع "**ومنذ ذاك توزعته البيوت..والشوارع....والأزقة...**"[1]. فهذه الشخصية مضطهدة، مقهورة لم يشفق عليها المجتمع عاش يتيما متشردا بين الديار،بحثا عن الأمان المفقود/الأب والحنان المسلوب/الأم.

وتتقاطع شخصيات **الرماد الذي غسل الماء** مع شخصيات راس **المحنة** ومن الشخصيات التي تعاني الفقر والتهميش والضياع الأسري المتمثلة في شخصية **عبلة الحلوة** التي تعيش مع زوجة أبيها، حاولت بدورها التخلص من وضعها المزري بالبحث عن متنفس جديد لحياتها المقيدة، ينسيها بعضا من همومها بسبب حرمانها أبسط حقوقها، كالتعليم" **طلق ابراهيم زوجته وهي صغيرة(...)حين تزوج إبراهيم زوجته الثانية أوقف الحلوة عن مواصلة دراستها، وهي بعد في الابتدائي يجب أن تساعد زوجة أبيها في إعداد الفطائر والشاي، ثم هي أصبحت محطة معاكسات الشباب**"[2] ولعلّها ظاهرة اجتماعية سائدة في العالم العربي وفي الجزائر، فلا يحق للبنت أن تتنور بالتعليم، أو أن تصبح إطار في الدولة بعلمها وأن تثبت وجودها.

ولعل الاهتمام الزائد بجمالها راجع إلى عنف الحياة وقسوتها التي دفعتها إلى الاعتناء بأناقتها، ومن ثمة ملء الفراغ الذي تعانيه" **إذ ما فتئت أن كسرت ذلك الطوق عليها، وأصبحت تأخذ زينتها، وتخرج متى شاءت، منتقلة بين الحمامات والحلاقات والأعراس**"[3] فالحلوة رمز الأنوثة ومغرية لكل الشباب وحلمهم الأكبر، باستثناء امحمد أملمد الذي قضى على هذا الحلم بعدما اغتصبها فيغتال بذلك فراشة، وكائنا جميلا وبريئا " **لقد خطفها أمحمد أملمد وافت ...(...)**"[4] فلا حقّ للضعفاء المهمشين أمام من يمتلكون النفوذ أمثاله الذي اكتسحوا كل مجالات الحياة بغطرستهم.

---

[1] المصدر نفسه، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص69.

[3] عز الدين جلاوجي:الأعمال الروائية غير الكاملة، ص69.

[4] المصدر نفسه ،ص71.

وقد احتل جنود الصرب بلاد الطفل محمد مما اضطرهم إلى مغادرة أراضيهم والفرار من بلدهم، امتدت إلى عائلة محمد التي تمثّل الفئة المحكومة والمغلوبة على أمرها "**وتدافعت من تحت والدتي حتى خرجت وقد احمرت كل ثيابي... لاشيء في البيت... جثث مبعثرة هنا وهناك... اشتد ذعري يالهول الفاجعة! جدتي وقد تهشم رأسها...والدي وقد غطى الدم صدره... قريبا منه عمتي تتكئ جثتها على الحائط وقد فغرت فاها و تسايل الدم من ثقب في جبهتها... أمي وقد تكومت في بركة حمراء... خضني دوار شديد... فجأة أجهشت ببكاء مرعوب، وقد راحت كل جوارحي تصطك..**"[1]

في حين نجد شخصية **الشاهد** في رواية **سرادق الحلم والفجيعة** مهمشة ومقصاة من الوجود الفعلي؛ تحيل بدورها للمثقف السلبي الذي يعيش بلا ملامح ولا طموح يسعى إليه، أو حتى قضية يتبناها ويدافع عنها، هو المتظاهر بالرضى القناعة المكرهة، رغم إخفائه لها، ولكن سرعان ما تحولت أحزانه و آلامه إلى اغتراب و انسلاخ شديدين" **أنا مخلوق سلبي لا يقدر إلا أن يراقب الأحداث و يشاهدها و يتأملها كما هي**"[2] صوته مقموع ومخنوق لا يمكنه الإفصاح عن أبسط رغباته، بسبب الرقابة الحكومية الممارسة( الغراب وأخدانه) عليه وعلى أمثاله.

## ب/الفئة الحاكمة:

على عكس الفئة السّابقة تتميز هذه الفئة بالقوة والغطرسة والنّفوذ الواسع داخل البلاد وحتى خارجها وما زاد من هذا الاتساع هو الواقع المتعفن، غير النزيه الباث للالتواءات على اختلاف أطرها ومنظوماتها كما"**تتميز هذه الفئة بسيطرتها ونفوذها وذلك بفضل الامتيازات التي يخولها لها المجتمع وقد ظهر التسلّط في المجتمعين العربي والجزائري على أشكال مختلفة؛ والفئة التي تقابلنا في الروايات فئة السّلطة الثرية والمستبدة بالضعفاء الذين يستغلّون**

[1] المصدر نفسه ، ص14.

[2] عز الدين جلاوجي:الأعمال الروائية غير الكاملة، ص106.

**أموالهم في السّيطرة على الفئات الضعيفة المحرومة**"[1] وهذا النوع من الشخصيات –المستبدة– يضفي سيرورة أخرى لأحداث الرواية، كما يزيد من الاحتدام والصراع فيستجلي تيمات أخرى تتماشى معه وضده في الآن نفسه كالنفاق والتعسّف، كما تبثّ الانتقام والسخط في نفس المستضعف الذي يواجه "**ثنائية التدمير إما نحو ذاته، وإما نحو العالم الخارجي، وليس لديه أي حظ في الخلاص**"[2] على عكس الفئات الحاكمة التي لا تكترث للمشاعر أو العطف على أمثال هؤلاء بقدر ما تنشغل بتوسيع بطشها ونفوذها.

ومن هذه الفئات الحاكمة تصادفنا شخصية **عزيزة الجنرال** في رواية **الرماد الذي غسل الماء** ويتجلى ذلك في "**إذا أردت قضاء مآربك فعليك بعزيزة الجنرال.. هكذا يردد الجميع (...)كلما ضاقت الدنيا بأحدهم هرع إليها، وهي تعرف الجميع.. تمد خيوطها السحرية، فإذا الحق باطل والباطل حق، وقد سمّاها الناس الجنرال لقوتها ولعلاقتها بالجنرال** "[3] وفي إطار التعريف بشخصية عزيزة التي مارست سلطتها على الضعفاء والمغلوبين على أمرهم، لتهتم بمصالحها الشّخصية فقط لا غير وإن كان المقابل هو خراب البيوت، أو سجن الأبرياء، أو حتى سلب هكتارات من الأراضي بسبل غير شرعية "**وهي أيضا كانت وراء سجن فاتح اليحياوي الذي حرض الناس ضدها وضد مختار الدابة بعد استيلائها على قطعة أرض وسط المدينة، وعلى جزء من حديقة الأمير، وعلى مدرسة ابتدائية صرح كذبا وزورا أنها مهددة بالسقوط**"[4] تعتقد هي وأمثالها أن مصائر الناس بين أيديهم، وإن كلفهم الأمر الاستغناء عن المبادئ والقيم، والوطنية فالخيانة كشرب الماء عند كثير منهم "**والجميع يعرف أيضا أنها وراء وصول مختار الدابة ونصير الجان إلى كرسي البلدية، لتسهل على نفسها تحقيق ما تريد**"[5] متوسلة في ذلك أساليب ترهيبية ودنيئة تصل حتى إلى القتل. ولذلك وظّفت هذه الشخصية

---

[1] نادية بوفغور: كراف الخطايا،ص80.

[2] إيريك فروم:أزمة التحليل النفسي، تر: طلال عتريسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ، 1988، ص42.

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ص222.

[4] المصدر نفسه، ص ن.

[5] المصدر نفسه: ، ص ن.

للدلالة على عينة تنتمي إلى زمرة الهيئات الحاكمة تنتهج اللامعقولية والضبابية والتضليل، بالإضافة إلى العنف والتهديد في معالجة الأوضاع السّائدة في المجتمع مما زاد من تفكيك العلاقة بين الفئتين (الحاكمة والمحكومة).

وتحضر شخصية "**أمحمد أملمد**" في **راس المحنة** الذي يمثّل بنفوذه كذلك التعجرف والاستغلال شعاره قيادة الناس والاستمتاع بانصياعهم إليه على اعتبار ذلك سنة مؤكدة يجب تطبيقها على الفئة المستضعفة يقول: "**لأزور سكان الحفرة ما معنى لثري مثلي لا يجلس على كرسي القيادة..؟ أنا ما خلقت لأملك المال فحسب..؟ بل خلقت لأقود الناس وأتزعمهم(...)وظيفة الفقراء العمل عند أسيادهم والتصفيق لهم، والائتمار بأوامرهم لا غير..**"[1] هذه الشّخصية تدعو إلى الاهتمام بالطبقة البرجوازية والحاكمة والغنية، وضرورة تقلّدها لأرقى المناصب.

والحال نفسه في رواية سرادق الحلم والفجيعة فشخصية الغراب تمثل الطبقة الحاكمة التي تحكم المدينة المومس بقوله:" **وأذن فيهم مؤذن الغراب فهرعوا ملبين ينسلون من كل فج عميق...عميق...من تحت الأرصفة...من عمق البالوعات...من تشققات الجدرا الخربة...وتكأكأوا عليه كبة...وحملته جماعة فوق الأكتاف وماكاد يعلو فوق فوق حتى تدثر الجميع صمتا ونصبوا آذانهم سمعا..إنصاتا...طاعة...كأنهم في حضرة إله جبار...قهار..دمار..مكار** "[2] تتضح السياسة المعتمدة هنا،عادت بهذه الفترة إلى الرجعية والتخلف، بسبب الهمجية، واتباع عرف التّحكم التام لذوي النّفوذ في رقاب الشعب، الذين يقدمون الولاء للسّلطة تحت وطأة التهديد.

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص222.

[2] المصدر نفسه، ص441.

### 4.1 الشخصيات المجازية:

لا نعني بها الشخصيات الحقيقة التي تمتلك حواسا أو تفكيرا فتقول وتفعل، وإنما شخصيات تعجّ بالمعاني القلبية والمعنوية، لتحرّك في القارئ مواضع يمكنها أن تحاور مقاطع القصة، وتقول تفاصيل أخرى تزيد من نسبة الفهم والاستيعاب للأحداث المادية والواقعية التي يمكن سماعها وتخيّلها "**ولايتسنى للقارى اكتشاف هذا النوع من الشخصيات إلا من خلال استجلاء علاقات الشخصيات فيما بينها، أو من خلال أقوالها وأفعالها التي تتضمن صفة أو عدة صفات معنوية تشكل في مجموعها شخصية مجازية قد تكون إيجابية مثل الحب والسعادة وقد تكون سلبية مثل الكراهية والبؤس والجهل والظلم**"[1] وما يميّز هذه الشخصيات عن غيرها هو أنها ليست شخصية،لا تحاور ولا تتحرّك لكنها تعظ وتعلّم وتغير من المسارات الكبرى للأحداث داخل الرواية وهي كثيرة ، حيث كان لها دور كبير في بلورة الأحداث و تطويرها وظهرت صفات وقيما نذكر منها مثلا:

**أ.الحب:**

شملت صفة الحب في الأعمال الروائية للكاتب **عز الدين جلاوجي** شخصيات كثيرة تجسّدت في الحب الذي لم يكتمل ونلفي ذلك بين ما حدث مع سالم بوطويل وذهبية حبيبة صباه ورفيقة طفولته، إلا أن حبهما تبخر مع الأيام نتيجة لعادات بائسة فتزوجت ذهبية منذ أن بلغت سن الرشد من قريبها، وكذلك زوج سالم من طرف والده بعزيزة طمعا في الثروة إلا أنه لم يكن لها أي حب، فلازالت هذه الشّخصية تستحضر أيامها الوردية التي كلما تذكرها "**ذهبية بنت الطاهر تذكر قول الشاعر وما الحب إلا للحبيب الأول**"[2] فهذا الحب جعل القارئ أمام وقفات ومحطات يسرح هو الآخر مع خيال الحبيبين، ويرتاح ولو فينة من الأحداث الحزينة

[1] نادية بوفغور : كراف الخطايا، ص 88

[2] عز الدين جلاوجي:الأعمال الروائية غير الكاملة، ص101

والمقرفة في الكثير من المرات ليتنفس لحظات من الخير والسعادة وإن ارتبطت بالماضي وذكرياته.

وما فعّل من الأحداث داخل المتخيل وجعلها تتصاعد بشكل لافت ما حدث مع ذياب و الجازية في رواية **راس المحنة** فقد أحبّ الجازية على الرغم من مغادرته الوطن إلا أنه بقي وفيا لها، وعاد إلى وطنه الحبيب ويتجلى ذلك عبر المقطع السردي: "**اجري يالجازية ..مزقي فستان الحداد ...البسي فستان الفرح ...ها ذياب قيد أشرف على ربوة القلب**"[1] فعاد إلى وطنه ليعتنق الأفراح والمسرات بعد غياب طويل في الغربة.

وتتجلى صفة الحب في رواية سرادق **الحلم والفجيعة** في علاقة الحبّ بين الشاهد و حبيبته نون رفاقه الذين غادروا المدينة ولايزال يبحث عنهم عسى ولعل يرى بصيص أمل في أخبارهم، فيظل متسائلا عن مكان تواجدهم"**وناجيت النّجوم بحثا عن الأصدقاء وعن حبيبتي نون**[2]. وكذلك الحب اليتيم من طرف واحد/الشاهد للحبيبة نون "**وأين حبيبتي نون لماذا هذا الصد والهجران لماذا أبعث إليها برسائلي فلا ترد عليها**"[3] وما علاقة الشاهد بمحبوبته نون إلا إيهام قوي بالمدينة الحلم يبحث عن مفقود غير موجود، فهو يأمل الطوباوية مع عشق أبدي طاهر.

تجسد صفة" الحب" أيضا "أم محمد" في رواية **الفراشات والغيلان**؛ وتعدّ الأم كلّ الحب والحنان لابنها ولا تشكيك في صدق هذا الشعور الذي فطرت عليه البشرية " **ما أعظمك أيتها الأم!! سامحيني إن أخطأت يوما في حقك... إن تجاوزت حدي في الشقاوة معك... لم أكن أدرك أبدا أن الأمومة عظيمة إلى هذا الحد الكبير(...) لن أنساك أيا أمنا(...) ستعيشين دوما في قلبي الصغير... في قلبي الذي سيكبر...يكبر... يكبر... وأين سيكبر؟ لقد هدّ**

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة، ص161ة

[2] المصدر نفسه، ص84.

[3] المصدر نفسه، ص 49.

**الغيلان العش الدافئ... هدوا أسرتي... اغتالتها سهام الغدر اللّعينة**... "[1] إنه الحب الرهيب والغريزة القوية التي أودعها الله في بين الأم، التي تضحي في سبيل أن يعيش أبنائها في سعادة غامرة وأن لايمسهم أي سوء ولا يلحق بهم أي ضرر.

**ب.الكراهية:**

تتجسّد في رواية **سرادق الحلم والفجيعة** علاقة الشّاهد بالمدينة المومس وهي علاقة تتسم بالكره و النفور فيشمئز منها ومن أفعاله، لكونها تمارس كل أنواع الرّذيلة مع كل من هبّ ودبّ إلا هو (الشاهد)، الذي صدّها وأفشل محاولاتها لأنه لا يرى في هذه الوجوه غير حبيبته "نون" و المقطع الدّال على ذلك قوله "**:كلهم على جسدها المتهدّل، المتهرئ ..يعدون حلزونات لا تحسن إلا التلذذ بالالتصاق ..و أنا أرفض ..أكره ..أنبذ الالتصاق**"[2] وهذا الكره إنما جاء وليد الاغتراب الذي تعمق بداخله ليس انفصاما ولا اعتلالا في شخصيته وإنما ترفّعا عن كل الرذائل التي ستهوي به وبغيره من الأفراد الحالمين إلى الهلاك. كما يدل هذا الكره على الرفض القطعي للفساد الذي حلّ وعمّ بالمجتمع.

واكتسبت صفة الكره حضورا معتبرا في رواية **الرماد الذي غسل الماء**، حيث تصاعد هذا الأخير مع الأحداث في شخصية عزيزة الجنرال حيث تحول هذا الكره إلى انتقام رهيب من الضابط سعدون الذي رفض التستر على قضية ابنها فواز القاتل "**لقد أطلق سراح فواز معززا مكرما، ووصل الضابط سعدون أمر الانتقال إلى الصحراء بعيدا عن مدينته مئات الأميال**"[3] غير مدرك للعواقب الوخيمة التي ستنجر عن تحرياته المستفزة لعزيزة.

---

[1] المصدر نفسه، ص386.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص380.

[3] المصدر نفسه، ص368.

ت.**الخوف:**

تتمظهر صفة الخوف من خلال مارآه "محمد" الطفل الصّغير أمام عينيه من قتل وتقتيل لقتل أسرته فقد كان شاهدا لهذه المأساة الذي دمرت نفسيته وزرعت فيها الخوف فلم يجد إلا الفرار يقول: "**أجري... أتعثر...تبكي ركبتاي دما... يحاصرني نباح الجنود...يغتال الهواء من حولي...أحس ربالاختناق...تزداد دقات قلبي...يكاد يطير مني...يكاد ينفجر** "[1]. فجاء هذا المقطع صارخا بالخوف، وغياب الأمن لدى هذه العينة من الناس، فيكثف الكاتب المحكيات السيكولوجية من خلال اعتماد قاموس سوداوي كئيب يتضمن عبارات التهديد والخطر واللاأمن.

وفي رواية راس المحنة تتجلى صفة الخوف في شخصية صالح الذي اعتاد على العيش في القرية موطن النقاء والصفاء، فصفة الخوف تجسدت في صالح منذ حواره مع صديقيه السعيد والربيع " **أنا خواف..أخاف المدينة..المدينة العاهرة فاجرة ستفسدني .. تبدلني.. تغيرني .. تبلعني .. المدينة يا ناس قذرة وسخة ستوسخني** "[2] وذمّ المكان كان نتيجة طغيان قاطنيه لا لهياكله أو مؤسساته الصامتة، وإنما للذين يشغلونه ليجعلوا منه حيزا شائكا ومرتعا للظلم والفساد.

**ث.الخيبة:**

ونلفي ذلك في شخصية فاتح اليحياوي أحد شخصيات رواية **الرماد الذي غسل الماء** فهو شخصية مثقّفة واعية تسمو بفكرها نحوأفق بعيد للغاية لا يليق بمن يعيشون معه، متفرد لدرجة أن خلق لنفسه كوكبا يستهويه لطلب العلم ونشره بين ذويه فقد " **كان فاتح اليحياوي يتخذ من غرفته صومعة يمارس فيها رهبنه العلم والفكر والثقافة**"[3] وتسمية الفاتح لم تأت عرضا وإنما لتفتح العقول المنغلقة، وتصحح الأخطاء بتعريف مرتكبيها بالانحرافات السّلوكية والأخلاقية،

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة ، ص380.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص64.

وتنوير عقولهم المتعطّشة لغذاء العلم والمعرفة"**وحده فاتح اليحياوي تصدى لهذه القائمة ووحده ظل يحرض الناس...**"[1] يقف فاتح حائرا بين مبادئه وزيف مجتمعه الذي يفتقر إلى العدل والحبّ، زاد الشرخ بينه وبين أبناء القرية، لتتحول أحزانه إلى خيبة وعزلة واغتراب لا لشيء سوى لأنه دائم التدبر في شؤون الحياة، ومهموم بنوائب قريته المنكوبة انحرافا وفسادا.

ففاتح باعتباره مثقّفا يحلم بمجتمع نزيه، خال من أشكال الظلم، لا يعيش اختلاف الأزمنة غير أنه بوغت بحقيقة الواقع الحقيقي للمجتمع القائم على "**النفاق والخداع، وانعدام الحرية والعدالة الاجتماعية، حيث سبب له هذا الواقع خيبة أمل كبيرة ساهمت بشكل كبير في اتخاذه قرار العزلة**"[2] لا لعجزه عن المواجهة أو إثبات الذات وإنما لأن من حوله هم من عمّقوا هذا الشعور لديه، وزادوا من حدته إلى أن اتخذ هذا القرار بلا رجعة.فحين قرر المواجهة وقع ضحية اعتقال بسبب المطالبة بحقوقه هو وغيره من البسطاء "**وما كادت عزيزة الجنرال تستولي على أراضي الفلاحين البسطاء وتأخذها منهم عنوة، وما كادت تشتري شركة البناء التي تشتغل مئات العمال...حتى ثار في المدينة يقود الناقمين...وحدث ما لم يكن يتوقعه...لقد دخلت القوات العمومية وفرقت المتظاهرين ليحاكم فاتح، ويشهد بعض المتضررين على صحة ما وجه إليه من تهم**"[3] تلك هي نتيجة الدفاع عن الحق والجهر به أمام المتعجرفين والنافذين بحكمهم.

### 2.الشّخصيات الإشارية Personnage Embrayeurs الواصلة:

تقوم شخصيات هذه الفئة بنقل أفكار المؤلف إلى القارئ و بذلك تكون بمثابة " **دليل حضور المؤلف أو القارئ، أو من ينوب عنهما في النص**"[4]. وتتوافر في العديد من الأعمال الروائية

---

[1] المصدر نفسه، ص296.

[2] نادية بوفغور: كراف الخطايا، ص91.

[3] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة، ص196.

[4] فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية،ص24.

لأن الكاتب لا يكتب من عدم كما لا يمكن لتفكيره الذاتي أن يحضر في نصّه، لذلك أسمى هامون بعضا من الشّخصيات بالإشارية وهي إجمالا "**شخصيات واصلة ناطقة باسم المؤلف**"[1].

ومن بين الشخصيات الإشارية في رواية **سرادق الحلم والفجيعة** شخصية **الشّاهد** وقد دلّ عليه بضمير المتكلم "أنا" مصرّحا برفض الكاتب لكل أشكال الخيانة، كما أكده رؤيته الثاقبة بالأسلوب الرمزي، مع تمرير أفكاره عبر الشاهد الذي شهد بحق على الكثير من المخالفات المخلة داخل النص الروائي.

ويمكن أن نعتبر الشخصية الإشارية هنا بمثابة الشخصية الواصلة بمعنى السارد في رواية **الفراشات والغيلان** وتجسّدها شخصية محمد السّارد وقد أوكلت إليه مهمة الإفصاح عن أحداث الرواية بالإضافة إلى تأطيرها، هو الذي يحيط بالتفاصيل، ويصبح الصوت الواحد داخل النص، و ينقل وقائع عديدة وإيصالها للقارئ بكل شفافية وصدق،و لينوب عن المؤلف في الكثير من المحطات التخييلية، فيغدو محمد شخصية واصلة بينه و بين مؤلف النّص وكذلك واصلة بين المؤلف و القارئ.

أما رواية **الرّماد الذي غسل الماء** فتتمثل في شخصية اليحياوي المثقفة، والواعية، المتمردة على واقعها الذي يشوبه الزيف والنفاق ويحيط به من كل جهة " **ففاتح** " يطمح إلى مجتمع عادل ونظيف، وظنا منه أن إزالة خطايا أهل القرية هو الحل الناجع لهذا المطمح، لذلك أخذت شخصيته تغوص في نقل رؤى المؤلف واستطاعت أن تكون صوت السّارد بجدارة،وعبر شخصيته تمّ إيصال العديد من القيم التي تحوم في ذهنية السارد والقارئ على حد سواء، توصّف المآل البائس، وتحاول تقويمه ولو بكشف حقائق البشر، وفضح نواياهم السيئة.

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط،2005، ص11.

### 3.الشّخصيات الاستذكارية المتكررة Personnage anaphorique :

تحيل هذه الشخصيات على أحداث واقعة أو ستقع هي" "**شخصيات للتبشير، شخصيات لها ذاكرة، إنها تقوم ببذر أو تأويل الأمارات...**"[1]. وقد تعددت الشخصيات المتكئة إلى ذاكرتها في رواية راس المحنة ومن أبرزها الشّخصية الجذع" صالح" الذي استطاع أن يعكس هذا الماضي عبر تمسكه به وسرده لمغامرات الأجداد و و الثوار و إشادته بالاستقلال" **تذكرت الرجال الذين مشينا معهم على طريق واحد.. تذكرت الحب والإخلاص.. تذكرت المعارك التي خضناها ببنادق الصيد.. تذكرت النشيد.. أعظم نشيد يهز القلب.. يبكي العين.. يخرج الشوك من الجلد..**

**قسما بالنازلات الماحقات (...)**

**فاشهدوا فاشهدوا فاشهدوا**"[2]

وقد تناص قوله مع التاريخ الثوري المجيد واستحضر نشيدا راسخا في أذهان الجزائريين تأثيرا في نفوسهم، واستمالة لوطنيتهم، التي تزداد رغم قهر الظروف والسنين، فهذا اقتراض مباشر لأبيات شاعر الثورة مفدي زكرياء لاسترجاع التاريخ، وإعادة قراءته بلغة أكثر رمزية، لغة تحكي واقعا جديدا بلغة الواقع القديم، تحيي الحاضر بالماضي الذي يمثل الذاكرة الماضوية الراسخة.

ويتذكر وصية أبيه وذكريات الرفاق عبر مقطع يثير التساؤل لدى القائ حول وظيفية استرجاع الأحداث على مستوى الشخصية ومدلولها الفني "**وتذكرت أبي ووصيته الغالية ...وتذكرت الرفاق الذين نقتسم معهم التمرة والرصاصة والدمعة والفرحة...ماكنا نعرف هذه**

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، ص25.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة، ص 32.

**الشكليات وهذه المظاهر الخداعة والزائفة... شيء واحد كنا نعرفه..الحب**"[1] يجعل من الماضي منفذا لاستخلاص المواعظ والعبر ولا يجب طيّ هذه الذكريات وإنما استغلالها في فهم كنه الوجود رغم تقادم الأجيال.

وتبرز في رواية " **الفراشات والغيلان**" شخصية محمد الطفل البريء الذي فجرت النكبات ذاته وبصمت في عقله جراح لن يداويها الزمن مهما طال أو قصر، فلم يكن أمامه سوى محاورة ذاته في مصابه الجلل قائلا:

"**ألجمت عن الكلام، لقد أصبت بالخرس... لم أقو إلا على النحيب الشديد.... اندلقت دلاء عيني.... انفجرت أبكي شدة كأنني بركان أنكتم ثم أنفجر يدفع حممه الملتهبة**"[2] فتحطمت حياته بعد مقتل أعز الخلق لديه، وأصبحت أيامه وجوما وكوابيس تلاحقه في كل زمان ومكان.

كما تظهر شخصية استذكارية وتجسّدها عزيزة الجنرال **في رواية الرماد الذي غسل الماء** على إثر مقتل والدتها ورغم جبروتها وقساوتها إلا أن فقدان أمها قد أثّر علي حياتها كثيرا "**فقدت عزيزة أمها في مأساة رهيبة، حين تجرأ أبوها فقتلها شر قتلة وهو تحت تأثير الخمرة، وفقدت أباها حين زج به في السجن حيث فارق الحياة وجمعت عزيزة خيوط المأساة كلها بين أصابعها الصغيرة البريئة، و توزعتها الدور هنا وهناك، ولسعتها نظرات الإشفاق ونظرات الرفض والكره**"[3] ربطت هذه الشخصية باستذكارها بين الماضي و الحاضر؛ وقدمت جانبا آخر من حياة عزيزة كان القارئ يجهله، إذْ بعد هذه الحادثة التي سوّدت قلبها، أصبحت وللأسف ناقمة ساخطة على كل رجل تقابله " **اللّعنة على كل الرجال**" [4].

---

[1] عز الدين جلاوجي:الأعمال الروائية غير الكاملة، ص 24 .

[2] المصدر نفسه، ص123.

[3] المصدر نفسه ، ص198.

[4] ا عز الدين جلاوجي:الأعمال الروائية غير الكاملة،ص427.

و يظهر هذا النّوع من الشّخصيات أيضا في رواية **سرادق الحلم و الفجيعة** من خلال شخصية **الشاهد** يعود إلى الوراء ويتعلّق بالذكريات وبخاصة مع صديقه "**وتذكرت عسل النحل حين كان يودعني لقد اغرورقت عيناه دموعا ..أمسكته من يده كأنما أريد أن أمنعه من الهجرة، لكننه جذبها بعنف.حمل كتبه ورحل.. حز في نفسي وهو يقول: لم تعد لي في المدينة أزهار...أنا ضاعن عن المدينة التي تقتلع أزهارها لتذبل وتموت...أما أنت فقد شربت المدينة أنت لها عاشق**"[1] فغيابه جعل من حياته جحيما، هجرته زادت من بؤسه ولكن ذاك اختياره وحكم القدر كذلك فلم يبق أمامه سوى التحسر وتعزية ذاته بالحنين وأمل اللقاء.

ارتكنت الروايات إلى شخصيات مرجعية تاريخية حركت الأحداث بمعية الشخصيات الاجتماعية الواقعية، والتي وردت بدورها الحقيقي، الذي لم يغيره النّص كما حضرت الشّخصية الاستذكارية من خلال العودة إلى الزمن الماضي بفكرها وأقوالها لقول ما قد لا يمكن للرواية أن تقوله مع الوضع الجديد داخل متخيلها.

وقد ترد الشخصية فسيفسائية تمرّر العديد من الخطابات، مثلما حدث مع شخصية الشّاهد التي أحبت شخصية مجازية وهي الحبيبة "نون"، كما كانت استذكارية أيضا من خلال حلمها واستعادة أحداث الزمن الماضي عبر مخيالها، فمعظم شخصيات الرّواية تعبّر عن مكامن متباينة تبدّدت بدورها من خلال أسماء وأدوار متفاوتة وهذا ما تفرّدت به شخصيات هذه النّصوص السّردية.

يسعى المؤلف من خلال شخوص رواياته إلى تصوير واقع معين وتخصيصه بسنن ونواميس داخل النص السردي، ليوكل إلى القارئ مهمة فهم ذلك السّنن أثناء قراءته للنص

[1] المصدر نفسه، ص468.

ومحاولة تفكيكه، لإدراك دلالات الشّخصيات وتحديد مسارها ومختلف تصوّراتها " **فتنصب الشخصية كإسقاط لصورة سلوكية مسننة داخل نوع ثقافي خاص**"[1] .

يروم الفصل مقاربة أهم الشخصيات الفاعلة في الأعمال غير الكاملة لعزّ الدين جلاوجي سيميائيا باعتبارها ذات وجهين: **دال ومدلول** ومن وجهة أخرى سنلج عالم الرواية؛ لاستكشاف سمات الشخصيات وانتماءاتها، وحقيقة مضمون الوعي لديها، مع تحديد مختلف أدوارها، وسيكون التركيز– كما أشرنا آنفا– على الشّخصيات الفاعلة والتي كان لها حضور بارز من خلال تأثيرها على مختلف الأحداث المتداخلة داخل الأعمال.

## ثالثا/ بنية أسماء الشّخصيات؛ الدّال والمدلول:

يصف فيليب هامون(Philip Hammon) للشّخصية بالعلامة، ويربطها بمدلولها اللغوي،و تتكون من دالّ ومدلول يتمثل الدال في الاسم الشخصي المختار لسياق يفرضه الخطاب، أمّا المدلول فيمثل الصّفات والوظائف التي تؤديها " **إذا كانت الشّخصية مدلولا، أي عنصرا في علاقة(كما هو الشأن مع العلامة اللسانية)، فإنها لا تظهر إلا من خلال دال متقطع،أي من خلال مجموعة من الإشارات نطلق عليها "السمة"، و في هذا الإطار فإن اختيار اسم لشخصية معينة، عادة ما يتم انطلاقا من الوقع الذي يحدثه المظهر الصوتي للدال أو (طريقة تركيبه)،( ...)يسهم بشكل كبير في تحديد السّمة الدلالية للشخصية**"[2] أي أننا نتعرف على الشخصية أكثر ونحدد تصنيفاتها، وأهواءها الحقيقية من خلال أصواتها أي ما تقوله داخل العمل السردي.

يعتبر الاسم عاملا أساسيا ومقتضى سرديا لاستيضاح معالم الشّخصية وبناء دلالاتها؛ فالاسم يختاره المبدع محاولا خلق رابط معنوي بينه وبين الشّخصية التي تحمله حيث يسعى" **و**

[1] بنكراد سعيد: شخصيات النص السردي،دار الأمان،الرباط، المغرب،ط1،1996، ص102.

[2] ينظر، فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، ص9–10

**هو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة و منسجمة بحيث تحقق للنّص مقروئيته و للشخصية احتماليتها و وجودها**"[1] فتصاقب الأسماء وظائف الشخصيات بصفة مقصودة وذلك للمساهمة في البناء العام لملامح الشّخصيات ذات السمة الدينامكية، وفق موضوع أو حدث سردي عام.

ويمكن للشخصيات أن تلقّب بأسماء ذات طابع مهني، أو يعينهم المؤلف بألفاظ القرابة، كما بوسعه ربطهم بأماكن يقطنونها، أو ينعتهم بعاهاتهم التي يتميزون بها عن غيرهم، كما يمكن أن يضع لهم أسماء استعارية قد لا تحيل عليهم، فالأسماء الشخصية عموما تقليد لأسماء واقعية حقيقية، وأخرى مأخوذة من وظائفها السردية داخل النص[2].

## 1/ رواية راس المحنة:

### أ.صالح :

شخصية محورية وأساسية داخل النص، وهي بمثابة المحرّك الرّئيس للحدث الروائي، وإذا استفهمنا عن دلالة هذا الاسم، نجده يعني :"**الصالح المستقيم المؤدي لواجباته من يفعل الخير والصواب الموفق في عمله، من هو أهل للقيام بما يعهد به إليه**"[3]. هذه الشّخصية مرت بتغييرات وتحول بارز على مستوى الاسم فنجد اسمه مر بمرحلتين أثناء تواجده في القرية(صالح/صالح الرصاصة).

يكثّف الكاتب من دلالة هذا الاسم على لسان السارد لا للخروج عن المدلول العام للنص وإنما للتركيز على دلالة الأسماء وإعطائها قيمة تليق بأدوارها داخل نسيج السردي" **لما خرجت**

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص247.

[2] ينظر،حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص247.

[3] خضر أحمد الخالدي: الأسماء العربية ومعانيها وأشهر من حملها،دار ابن حزم،المغرب، دط،2010، ص281.

**إلى هذه الدنيا أسماني والدي صالح...على اسم جدي حتى يبقى الاسم حيا متداولا"**[1] فهذه الشّخصية من خلال المتن السّردي ثائرة على الفساد رافضة للقهر أو الخنوع.

وفي المرحلة الثانية سماه المجاهدون "**صالح الرصاصة**" وإتباعه بالرصاصة لربط شخصيته ومزاياها بالثورة التحريرية، وإثباتا لحضوره في الفعل السردي؛ إذ يدل هذا اللّقب على فترة الاستعمار، حيث كانت تطلق على السّكان ألقابا كل على حسب موقفه في الثورة، سواء كان هذا الموقف بطوليا أو جبانا نلمسه في قول صالح:" **كان عمري إذ ذاك سبعة عشر عاما...أول معركة خضتها سماني الإخوة صالح الرصاصة. جريت ثلاثة كيلومترات على نفس واحدة كي أحذَر المجاهدين المجتمعين من قوَات العدو التي حضرت كي تحاصرهم ...و رغم الرَصاص الذي كان يتهاطل عليَ كالنَوء إلا أنني وصلت قبل جنود العدو و أنقضت المجموع** "[2] وللرّصاص وقع في قلبه وتكوين شخصيته الحزينة، تعيده إلى ماضي الثورة والجهاد، فلا يخجل من هذه التسمية بل يفخر بها لأنها سر تمسكه بهذا الماضي المؤلم دائما وأبدا.

ولكن سرعان ما انتقل إلى العيش في المدينة حتى لقب بالصالح المغبون، ولكن صدمته بالالتواءات والفساد هناك كانت كبيرة جدا حيث كشف استغلال الأدوية منتهية الصلاحية، واستخدامها بدلا من رميها، تصرف يثبت ضمور قيمة الإنسان واضمحلالها، ويزيد من اغتراب الصالح الذي كان سببا في فضح المسؤول، لكنه اتهم بالجنون قبل كشف أمره وطرد بلا رحمة من عمله فقال وهو حزين: "**كنت صالح الرّصاصة يوم كان الرجال رجالا .. فلما تحررت البلاد أسموني صالح المغبون .. وفي آخر عمري صرت صالح المجنون**"[3].

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة،ص12.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة ، ص13.

[3] المصدر نفسه ، ص35.

فشخصية "**صالح** " شخصية واعية، ذو أخلاق وقيم عالية، ذو شجاعة قوية في تصديه للفساد المنتشر في مجتمعه بداية من المشفى جاهرا برفضه له أمام مسؤوله ،إلا أنّه وجد تناقضا كبيرا بين مبادئه وواقع المدينة الذي يفتقد إلى مقوّمات العدل والنّزاهة فيقول: "**يا سيدي المدير هذا الشعار زائف وهو شعار مستورد من بلاد الشيوعية أي بلاد الكفرة .. يجب أن نحاربه ونرفضه ... وما بقي يؤمن به في العالم قاطبة غير الأمين والجهلة والملحدين... لم أفهم شيئا ... نحن اجتمعنا لمناقشة الشعار أم لمناقشة هم المشفى ؟ قلت وأنا أوزع نظراتي بين هؤلاء جميعا**

- **هذا خلط دعونا نتكلم فيما هو مفيد... "**[1]

وتعود نفسية الصالح المنكسرة إلى الوسط المديني الذي احتدم ومبادئه وقيمه، لذا اغترب وانسلخ، لإيمانه بأن الإصلاح الجذري للأوضاع الاجتماعية وحتى السياسية أمر متعذر ومستحيل، يشعر بأنه منبوذ ومرفوض وبلا فاعلية اجتماعية رغم توفر الكفاءات العديدة لديه.

**ب.الجازية:**

هي ابنة صالح الرَصاصة التي ترعرعت ونشأت في القرية، لكنها أكملت دراستها وتوظفت في مركز الشَبه طبي: "و **التحقت أنا بمركز التكوين شبه الطبي لأتخرج منه ممرضة و ها أنا ذا أعيَن بمستشفى الأطفال**" [2] وبمواقفها الإنسانية ووظيفتها النبيلة باتت الأمل و الخلاص الذي سوف يحرّر حارة الحفرة من مؤامرات أحمد أملمد"**حارة الحفرة تنتظر أيتها الفحلة.. يا سلالة الفحول.. اقتليه.. اغسلي العار.. لا يغسل العار إلا الدماء**" [3] وقد أشرنا سابقا إلى أن شخصية الجازية حاضرة في التراث ترمز للجمال والذكاء والفطنة ولا يمكنها التخلي عن المبادئ القويمة.

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ، ص28.

[2] المصدر نفسه ، ص33.

[3] المصدر نفسه،ص262.

ولتصاعد النزاعات والصراعات تواجه الجازية كل المعضلات والعقبات بمفردها، وقد امتلكت القوة التي مكنتها من قتل المارد والتخلّص منه، فيصورها المقطع بطلة خارقة جاءت لطرد الشر والقضاء عليه ".. **تشحذين القلب.. تشحذين الخنجر.. تدفعينه نحو القلب.. تغرسينه فيه.. يتهاوى نحوك جثة هامدة.. قبل أن يصل إلى الأرض.. ترفعين بصرك.. تغرس خنجرها في كبده..** "[1] ليست مغالاة من السارد في تصوير هذ الشجاعة غير المعتادة من قبل المرأة التي تعرف بضعفها وأنوثتها التي تمنع تسجيلها لمثل هذه المواقف البطولية.

فالجازية" **مثال للمرأة الجزائرية المتحدية لكل الصعاب والعراقيل والتي ترفض الخضوع والاستسلام**"[2]. ذات كبرياء عال تجذر فيها منذ الطفولة كيف لا وهي ابنة صالح الرصاصة" **في عينيها كبرياء صالح العلواني**[3]" رمز المرأة المثالية والصّبورة، المجابهة لكل الأزمات نسخة طبق الأصل لأبيها الثائر الرافض لكل أشكال الفساد.

توحي الجازية إلى الوطن المكلوم والحزين بل تتساوى مع أرضه حسب النص "**الجازية هي هذه الأرض**"[4] ويرى" **عبد الحميد هيمة**" أن ما بين" **الجازية** " و**الجزائر**" تداخل على مستويي الصوت والحرف، وهذا يفعّل الوظيفة الرّمزية لهذه الشخصية أكثر ويجعلها لصيقة بالجزائر أكثر من ذي قبل " **إنّها كل شيء بالنسبة لأهل حارة الحفرة، إنها الوطن إنها الشرف والكبرياء العربي الأصيل الذي لا يخضع ولا يستسلم**[5] " نجد فيها القومية العربية والوطن فتؤول إلى محرّك عام وخاص يبعث في القارئ تعلقا شديدا بالوطن العربي، ويزيد من وطنيته وحبه للجزائر.

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ، ص163.

[2] عبد الرحمان تبرماسين: تجليات المركز والهامش في رواية راس المحنة،مجلة قراءات، بسكرة،ع5، أكتوبر 2013،ص199.

[3] المصدر نفسه، ص67.

[4] المصدر نفسه، ص33- 34

[5] المصدر نفسه ، ص55.

**ج.أمحمد أملمد:**

تحيل الدّلالة اللّغوية لاسم (أحمد) على صفة الحمد والشكر؛ في المتعارف عليه ولكن ورد داخل النص بمدلول آخر، إذ صوره شخصية سلبية ترمز إلى الفساد والاستغلال، وتتلذّذ بتعذيب الآخرين، لانعدام الضمير، والسعي إلى شرائهم بماله لكونهم عبيدا عنده يبتاعهم بأثمان بخسة :"**ما معنى لثري مثلي يجلس على كرسي القيادة ؟ أنا ما خلقت لأملك المال فحسب ! بل خلقت لأقود النَاس و أتزعمهم و هذه سنَة الله و لا تبديل لسنته ...وظيفة الفقراء العمل عند أسيادهم و التصفيق لهم و الائتمار بأوامرهم لا غير..**"[1] الغطرسة واضحة والاستهتار بالفقراء وتقزيمهم كذلك، فيكفي المال والنفوذ للسيطرة على المستضعفين " **وماذا يحتاج الزعيم ليس للشَهادات العلمية كما يتوقع بعض الأغبياء بل المال و الفطنة**"[2]. فهو انتهازي ويحتقر الآخرين ما يهمه النفوذ ولو كلّفه ذلك نفوسا أو بيعا للقيم والمبادئ، وهذا من أخطر أنواع البشر التي تتهدّد استقرار المجتمع وارتقاءه هذه الشّخصية الحاقدة حيث يردف بحنق "**يا صالح انتظرني أنا قادم.. لن يطوينا الثرى حتى أبول عليك وعلى كل من شاكلتك**"[3] يزداد غله يوما بعد يوم، يعامل الناس بأسلوب غابي ينمّ عن سوداوية تسود قلبه وعقله، ويقول عن نفسه عندما ناداه أتباعه ومواليه بالحاج: "**أعظم حاج في الدنيا أيها المنافق، وأنا لم أحج بعد، وأنا أسكر معكم، حتى أرى الديك حمار**"[4]و فجأة امتلك كل الثروات بعد انتهاء الاحتلال واستقلال البلاد، ويبذل قصارى جهده للوصول إلى منصب رئيس البلدية، مهما كلّفه الأم، ولكي يحقق رغبته في إخضاع سكان حارة الحفرة لإرادته، ويدوس على كرامتهم لينتقم لوالده المغدور.

---

[1] عز الدين جلاوجي:الأعمال الروائية غير الكاملة ،ص122.

[2] المصدر نفسه ، ص122.

[3] المصدر نفسه، ص109.

[4] المصدر نفسه، ص 197.

أما الإضافة التي ألحقت باسمه "أملمد" فلها دلالات عديدة؛ مثل اللاعقل ودلالة الحيوانية، فكثيرا ما لعنته أمه في صغره–امحمد أملمد– بأبشع الصّفات" **يا أحمد يا أملمد يا أشكَال الدّابة ...ما تسرح ما تروح ...ما تجيب الفايدة**[1]"

وإذا نظرها إلى المدلول الثقافي للتسمية بالعودة إلى الثقافة الشعبية فـ" **لمد**" بمعنى " **جمعَ** " والجمع هنا يتلخص في ما اكتسبته هذه الشخصية من سلبيات رهيبة عرفت بها، ولكونها شخصية انتهازية "**ألصق بمنير تهمة تؤدي به إلى الإعدام.. منافق يمارس الإرهاب**[2] ويلصقه بغيره، يبطش على الناس بظلمه وفساده.

## 2/ رواية الفراشات والغيلان:

### أ.محمد:

إذا تأملنا هذا الاسم في تركيبته اللّغوية، أنه يدل على صفة الحمد ومن معانيه محمود الخصال، وهو شخصية فاعلة في المتن السردي "**طفل في مقتبل العمر،عمره لا يتجاوز خمسة عشر سنة طفل مازال يحتفظ بألعابه الصغيرة وجوائزه المدرسية،أضم لعبتي إلى صدري..**"[3] عايش مشاهد مأساوية درامية في عمر الزهور وذلك بسبب مقتل عائلته فألت تلك الذكرى إلى كوابيس تلاحق فكره، وتخنق حياته التي دمرتها سوداوية الماضي ويتجلى ذلك عبر الملفوظ السردي "**وهم والدي أن يوقظها من سقطتها فأفرغ فيها أحدهم وابلا من الرّصاص...ومد أحدهم يده إلى رجل جدتي العجوز..دار بها عدة دوار ثم أطلق سراحها ليرتطم رأسها بالجدار، ويتهشم ويتطاير منه بعض الأجزاء...شحد رشاشه وأفرغ نارا كاوية في ظهر أمه...سمعت عمتي تصيح وقد ألصقت بأختها المكفوفة...ولم أعد أر شيئا لقد غطاني**

---

[1] المصدر نفسه، ص 77.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة ، ص175.

[3] المصدر نفسه ، ص 120.

**الدم**"[1] ولحسن حظه فقد كان الناجي الوحيد من الحرب، صبورا غير حاقد رغم القهر الذي عايشه، ومازال قلبه مليئا بالمودّة والرحمة البار بوالديه" **سامحيني إن أخطأت يوما في حقك ...إن تجاوزت حدّي في الشكوى معك**"[2]؛ وباستحضار الحديث النبوي الشريف، يؤكد النصّ على مسالمة الطفل وتمسكه بالمبادىء الإسلامية، التي تحثّ على العفو والأخوة الإنسانية:"**أن الإنسان أخو الإنسان مهما اختلفت معه، ألم يقل لنا أن الاختلاف رحمة؟**"[3] فهو شخصية فاعلة بإيجابيتها وشمائلها الحميدة، فمثل التيار المحافظ والمسالم داخل الرواية.

**ب.عثمان:**

تتقاطع شخصية "**عثمان**" مع شخصية محمد في كونهما مثقفين، تجمعهما روح الصداقة والنّضال ويتشاركان الفجيعة عينها "**حدثني عثمان عن كل شيء، كان بيتهم وسط الفقرية بالضبط...حدثني كيف بدأ الهجوم...كيف ساقوا النساء والأطفال ونزلوا فيهم تذبيحا وخنقا وحرقا...وحكايته عن أخته الصغيرة ...حين عمد أحدهم وحملها من سريرها، وضرب رأسها بخنجره فأطاره ثم حملها من رجلها،....و انفجر باكيا وهو يدفن رأسه في صدري فيكاد يسقطني وفهمت مادا سيفعلون بها...سيأكلونها طبعا**"[4] طفل صامد وشجاع، رغم كل ما مرّ به وعليه، تلفيه يتحمل كل الصّعاب، ولا يخذل الصديق أثناء الحاجة " **وهو يحس أنني بدأت أتعب...فأخذ عني أختي التي سرقها النوم من الواقع حولها**"[5]، فكلامه موزون ولا يجيد اللغو في المواقف الصعبة وإنما يواجهها بما قلّ ودلّ من القول رغم صغر سنه، فهو لا يريد أن يستذكر أو يذكر بتفاصيل ومشاهد تلك المأساة الرهيبة فيكتفي قائلا:"**قتلوهم جميعا..هكذا نطقها عثمان مبتورة...مختصرة... مضبوطة**"[6].ف "**عثمان**" ويقف إلى جانب محمّد في كل

---

[1] المصدر نفسه، ص12-13

[2] المصدر نفسه، ص24.

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ،ص21.

[4] المصدر نفسه ، ص19-20.

[5] المصدر نفسه ، ص 23.

[6] المصدر نفسه، ص120.

خطوة يخطوها، على الرّغم من أن قلبه مملوء بالحزن والحيرة إثر قتل أفراد أسرته وأخته الصغيرة بخاصة، يحمل في قلبه هموم الوطن، حلمه الانتصار أو الشّهادة في سبيل الله.

**ت.خالة محمد:**

أم زينب وسليمان، وهي ما بقي لمحمد من أهله بعد أخته، وتعتبر الصّدر الحنون له ولعائشة بعد أمّهما المتوفية، فلم تخص باسم شخصي وإنما الدال عليها هو كرمها وحبها لليتيمين" **وخالتي شبيهة أمي في كل شيء...قدها...امتلاء جسدها...إشراقة وجهها...إحمرار وجهها...غزارة شعرها الأشقر الطويل...وعاطفتها الجياشة**"[1] تجسد الخالة العطف والحنان المفقودين، فترك لها المؤلف هذا الاسم "الخالة"، لتأكيد صفة القرابة، فهي مثال للاخلاص وحب الوطن" **وانفجرت خالتي منتحبة لم تتفوه بكلمة...كانت رسالة رفض مغادرة الأرض التي امتزجت تربتها المعطاء بدمها وعرقها...بذكرياتها وآمالها...بآمالها وأحلامها** "[2] فهو وفاء بارز ولا يتسم به أحد غيرها، ورمز لكل وفي لوطنه.

**ح.شخصية الصّرب:**

عمد النّص إلى إدراج ألقاب دون ذكر أسماء مباشرة متداولة أو معروفة في المجتمع الجزائري"**الصرب الذين يكرهوننا...الصرب الذين عملوا قرونا على مسخنا وتدجيننا فلم عجزوا هاهم ينكلون بنا آخر رسالة بقيت لهم هي ترهيبنا ثم تشريدنا**"[3] لاقتضاء فعل التلميح لذلك، وعدم التصريح بالمعطيات والحقائق، كأن يمرّر مأساة شعب من خلال عيون طفل، لتقريب الحدث إلى القارئ والتأثير فيه وتعميق صورة بشاعة الوضع في مخيلته مثلما نجد في هذا المقطع:" **جدتي وقد تهشم رأسها...والدي وقد غطى الدم صدره..قريبا منه عمتي تتكئ جثثها على الحائط...وقد فغرت فاها..و تسايل الدم من ثقب في جبهتها...أمي وقد تكومت في بركة**

---

[1] عز الدين جلاوجي:الأعمال الروائية غير الكاملة، ، ص33.

[2] المصدر نفسه،ص36.

[3] المصدر نفسه، ص390.

**كبيرة حمراء..."**[1] فالدّم والثقب وقاع البركة الحمراء كلها كلمات تكتنز المعنى البائس لظلم الزمن حينها.

إنّ شخصية الصّرب رمز للمستعمر الغاشم، للإرهاب الظالم، الذي يحرق ويفجر الأخضر واليابس، الذي يحتل الأوطان، ويحرم النوم من الأجفان، ويؤرق الأذهان، ويلهب النيران من كل حدب وصوب، إنه رمز للجرائم المرتكبة في حق البشرية جمعاء "**إنهم أعداؤنا...بل أعداء البشرية قاطبة(...)إنهم وحوش بلا قلب ولارحمة...التاريخ يحدثنا عن ذلك...والتاريخ يعيد نفسه...والتاريخ أصدق القائلين والله**"[2] ولعلّ استحضار لفظة التاريخ لها وقعها في نفس القارئ الذي ستصله الصورة القاتمة عن الصرب الأعداء بكل صدق لأن الشاهد الأكبر هو التاريخ والذاكرة الماضوية التي يرتكن إليها كل فرد.

**3/ رواية الرّماد الذي غسل الماء:**

**أ.عزيزة الجنرال:**

نلمس تناسبا وانسجاما بين اسم "عزيزة الجنرال" وبين شخصيتها الصّلبة " **أنا إمرأة من حديد**"[3]، فعزيزة اسم يدل على العزة، وذلك ماورد في المتن السردي عزة أوجدتها لنفسها بقوتها ونفوذها فلا تخاف لومة لائم على اعتبار أنها امرأة يمكن الاستهانة بها" **فحاولت أن تظهر بمظاهر الطبقة الراقية في كل حياتها، فهي تختار لنفسها أرقى السيارات، وتغير لباسها وتسريحة شعرها وفق الموضة،وهي تمارس الرياضة(...)ورغم الثراء الذي تتمتع به عزيزة ظلت ترفض وجود خادمات في بيتها**"[4] ويعبر لقب الجنرال عن تلك الصفة العسكرية ، ويوحي

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ، ص385.
[2] المصدر نفسه ،ص392.
[3] المصدر نفسه، ص 235.
[4] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ، ص 271.

النص أن هذه الصفة (الجنرال) قد ألحقت باسم عزيزة نسبة إلى علاقتها بالجنرال المتقاعد " **وقد سماها الناس بالجنرال لقوتها ولعلاقتها بالجنرال**"[1]

لم يسلم من عزيزة الجنرال أحدا، حتى أسرتها تخضع لها، فتقول معتزة بعنفوانها وقوتها التي تراها وسيلة صمود وسمة إيجابية لا تضاهى :" **لو كنت رجلا لاستعمرت العالم، ولوضعت كل الرجال تحت قدمي، ولم يدر سالم كيف بدرت منه: ـ وماذا أبقيت؟ نحن جميعا تحت رجليك، وتغيرت ملامح عزيزة وقد اشتد غضبها (...)، وراحت تكيل أطنانا من الشتائم والسباب مهددة بقتل سالم الذي أحس بالخوف، فراح يرسل من عينيه توسلات للشفقة والصفح(...) ولاذ بالفرار بفيء من الصمت الرهيب**"[2] .

نجد بأن هذه الشخصية قد مرت بمرحلتين (الماضي/ الحاضر)، ففي الماضي تميزت بالضّعف واللين أما الحاضر فهي قوية مستبدة متسلطة، هناك تطابق كبير بين الشّخصية و اسمها، فعزيزة اسم يدل على العزّ والقوة والجاه.

**ب.سالم بوطويل:**

اسم فاعل من السّلامة، شخصية لاتؤذي الغير، سليم النفس طاهر القلب لايتمنى لاجاه ولاسلطان بل راحة بال وسكينة وأمان وهذا ما يتناسب مع وظيفتها داخل البناء السّردي، ولما كان في أسرته " **لم تكن لديه دار و لا سيارة و لا تلفزيون.. و لم يكونوا يأكلون على الطاولات.. و الكراسي، و لا ينامون على الأسرة و لكن كان للحياة طعم و مذاق.. يفتح بيته للفقراء و المساكين و أبناء القبيلة.. و كان يلقب بأبي الفقراء**"[3] فكرمه وحبه للغير أغناه عن مال الدنيا وكنوزها.

---

[1] المصدر نفسه، ص ن.

[2] المصدر نفسه،ص235.

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ، ص59.

هو ربّ الأسرة كالستار أمام زوجته عزيزة،لا قيمة لها عندها" **لاتحترمه وهي أقوى منه**"[1] رغم حبّه الشّديد لرفيقة صباه ذهبيّة متحسرا عن نفسه وعن ذكرياته الجميلة التي ولت دون رجعة ويتجلى ذلك في المقطع السردي " **لماذا لم يتزوج ذهبية بنت الطاهر وكانت رفيقة صباه؟ ورفيقة أيام الدراسة؟ لماذا لم يجرؤ ويصيح في الجميع إني أحبها ولا أريد غيرها؟.. ولكن تزوجت ذهبية شابا جاءها من بعيد..التقتها أمه في الحمام، وأعجبت بها، وتم الزواج.. هل هو قدر الله؟ أم هي خيباتنا ننسبها زورا وبهتانا الله؟**"[2] وهذه الشخصية دائمة التحسّر على ماضيها الذي لم يجلب لحياتها السعادة المرجوة، وبعد الإخفاق في الظفر ببنت الطاهر التي أحبها من الأعماق، إلا أن حاضره زاد من عذابه بسبب تسلط زوجته وسيطرتها التي جعلت منه شخصية سردية تابعة فاعلا كصيغة ومفعولا به كواقع.

**ج.نوارة:**

نوارة زوجة كريم السامعي (المتهم/ البريء)؛ تحيل تسميتها على "االنور والإضاءة" وتجاوزت المسمى إلى إشعاع بيتها نورا، وذلك حين اتهم زوجها وزجّ به في السّجن، فنور حبها وإخلاصها، خلّص الأسرة من ظلام دامس في غياب الزوج القدوة لها، لما كان في مركز الشرطة ولم يلتحق بمنزله في الوقت المعتاد "**وأعادت نورة زوجة كريم الاتصال للمرة الثالثة دون جدوى..**"[3].ولشدة قلقها على زوجها فكرت في الخروج للبحث عنه ليلا دون الاكتراث للخطر الذي قد يلحق بها "**ودار في خلد نوارة أن تخرج للبحث عنه**"[4]

وتتحقق سعادتها بعودتها، كيف لا وهي التي لم تتضجر يوما منه، أو تيأس ظلت متمسكة به " **وما كاد كريم يلج الباب حتى ارتمت على صدره وقد سبقتها الدموع لتمنعها عن الكلام**

[1] المصدر نفسه ، ص266.
[2] المصدر نفسه، ص18.
[3] المصدر نفسه، ص 17.
[4] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ،ص 108.

**ووقف هو يضمها إلى صدره يغالب تعبا قاهرا**"[1] وقد صور النص تنامي هذا الحب بين الطرفين، ليسلط الضوء على القيم النبيلة والإنسانية رغم سيادة الانحلال داخل المجتمع.

ولا يفوّت الراوي فرصة الحديث عن الأوصاف الخارجية ويتحدث عن جمالها الذي لا يضاهى، وكان بإمكانها أن تغتر به وتنسى زوجها أو تخونه كما تفعل اللئيمات" **نوارة كانت بوجهها المتألق سمرة بتقاسيم الوجه الفاتنة تشبه كل الجميلات العربيات والبربريات**"[2] فنوارة مثال للزوجة المخلصة التي تصون زوجها مهما كانت العوائق والظروف، وفي العامية تكون النوارة جميلة ولافتة للانتباه وكالوردة الفواحة التي تعطّر الحياة ، وهو ما فعلته مع زوجها كريم.

د. **قدور الخبزة:**

توحي تسمية قدور كدالّ بالقدرة والتفوّق في الحياة، ويأتي معناها من القوة والشجاعة، لكن المتتبع لمسار شخصيته، يجدها تحيل على القهر بسبب الحالة المزرية وقلّة الحظ في الحياة وقد قضى شبابه حارس مرمى في صفوف فريق نجوم المدينة، بلا شهرة ولا مال "**ليس له حديث إلا عن عالم الكرة... كثير الكلام، لا يقدر أحد على التصدي لسيل تحليلاته..والويل لمن عارضه أو قاطعه في الكلام، يميل بدنه إلى السمنة، استطاع أن يشتري سيارة بائسة .. لحالة الفقر المزرية التي كان يعيشها**"[3] أما إضافة لفظة الخبزة التي ألحقت به؛ فتزيد من تعميق الاستهزاء به من طرف المجتمع وماهو إلا سائق يطالب بفتافيت المال "**كلما سئل عن أجرته قال: أعطوني ثمن خبزة قدور لا يطلب إلا خبزة ويعطيه المستأجر ما قدر أنه حقه، وقد يكون أكثر أو أقل** "[4] وهو تناقض غريب يبعث التساؤل عن مدى قدرة الإنسان البسيط على تغيير نظرة الاحتقار التي ينظرها له الأكثر مالا ومرتبة منه.

---

[1] المصدر نفسه، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص149.

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ص209.

[4] المصدر نفسه، ، ص206.

## 4/ رواية سرادق الحلم والفجيعة:

بالإضافة إلى الشخصيات البشرية الواقعية في الروايات السابقة نجد استعمالا آخر في رواية سرداق الحلم والفجيعة التي وظفت شخصيات رمزية يمكن تقسيمها إلى: **شخصيات طيبة وشخصيات شريرة.** وبما أنّ جلاوجي اختار لكل شخصية اسما دالا عليها.

### 1.4.الشخصيات الشريرة:

#### أ.الغراب:

جاء في معناه اللّغوي:" **الطائر الأسود، والجمع أغربة، وأغرب، و غربان، و غرب، و غرابيين جمع الجمع، و العرب تقول :فلان أبصر من غراب، و أشد سوادا من غراب**"[1]" نستشف الدلالة المزدوجة هنا، دلالة العتمة والسواد، ودلالة الشدّة وهذا للتأكيد على جانب آخر لا يختص به الحيوان الطائر فقط، بل حتى الإنسان الذي يحوم حول غيره من البشر لنشر الشر، وتحطيم الروابط المتينة بين الناس.

وإذا بحثنا عن مشتقات الحروف نجد أن أشهر الكلمات التي تولّدها الغين والراء والباء هما الغراب والغريب " **فاللفظتان تتكونان من الحروف نفسها( غ ر ب)، بين "الغريب " و" الغراب" الكسر في ياء الغريب مما يوحي بتحطيم الغريب والقضاء عليه، والنصب في ألف الغراب الذي يوحي بالنصب والاحتيال** "[2] وقد قدّم الكاتب هذا الجانب الفيزيولوجي ليشحذ في ذهن القارىء كل دلالات الحزن والتّشاؤم، فيقول: "**هو طويل نحيف أطرافه ضعف جذعه المتكور ككرة مطاطية...الامتداد فيها إلى الأمام والخلف أكبر بكثير من امتداده وعرضه، يرتدي في العادة لباسا أسود صنع خصيصا من ريش الغربان**"[3] والنصّ يصوّره بمنظر موحش

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة(غ،ر،ب)، مج11، ص26-27.

[2] أحمد جاب الله: الرؤية السردية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة " لعز الدين جلاوجي، مجلة الأثر، جامعة الحاج لخضر باتنة ( الجزائر)،ع 14،جوان 2012، ص11.

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة،ص484.

وشرير، ينذر دوما بالأحزان والأخبار السيئة للغاية، و يسعى إلى تفريق الأحبة ونشر العداوة بينهم.

وهو داخل النص المتدارس شخصية محورية ترمز للسّلطة المتسلطة والدّيكتاتورية تمارس أسوأ الأساليب القمعية على أهل المدينة فيشعرون أنهم أقل من الآخرين ومستواهم الوجودي مهدد، تمارس عليهم الضغوط بمختلف أنواعها "**بيني و بين رقابكم حبل من مسد إن تجذبوه تتدل أرجمكم الصفراء ..تبيض أعينكم.. تتهاوى ألسنتكم في الهواء ..أو ترخوه سيروا في الأرض تساقط عليكم رحماتي.. رضائي ..و هذا من مبادئ جمهوريتنا العظيم**[1] يريدهم أن يعيشوا على إيقاع المسخ وأن يتشيؤوا، فلا يتمكنون من المعارضة أو الرفض، حالهم حال الآلة التي تعمل ولا تشتكي عناء التعب.

واختار الكاتب أسماء قريبة من كلمة الغربة كاسم الغراب حتى يقرّب فكرة الفساد السّياسي أكثر ويمرّرها بصورة مخرومة ومتهاوية حتى تؤكد إغراق الضعفاء في القرف والفراغ " **ليؤكد على غربة وضياع سياسي حقيقي يبعث في النفس الخيبة والإحباط** [2]" هذا الإحباط الذي أصاب الشخصيات التي لم تجد مفرا إلا الخضوع والخنوع.

**ب.السّيد نعل:**

شخصية انقيادية خاضغة لأوامر الحاكم/الغراب، وتعارض الشّاهد وتنافي كل ما ينادي به، ويظهر في الرواية أينما ظهر الغراب "**وجدت نفسي قبالة قبحون، و قد وقف الغراب قريبا منه و معه السيد لعن أقصد نعل**"[3]. إنه تابع لا همّ له إلا التخريب وتعطيل الزمن الميؤوس منه أساسا، يبث الهلع في النفوس، ويشوش عليهم حياتهم، يودّهم منكوبين فكريا واجتماعيا" **ظهر الغراب و السيد نعل و هما يحملان رشاشين كبيرين و يطلقان وابلا من الرصاص يدوي في**

---

[1] المصدر نفسه، ص420.

[2] مجموعة من الباحثين: سلطان النص، ص342.

[3] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة،ص44.

**الفضاء ويبرق ممزقا عتمة المكان**"[1] خراب لا يعلوه خراب يتأبطان –الغراب ونعل– الرياء والنفاق، ويجهران بالتهديد أمام الخالق والقانون دون اكتراث للعواقب.

ويورد النص مهنة نعل وما يمارسه داخل المجتمع، ويتجلى ذلك في المقطع التالي:"**ويحكى أن السيد لعن أقصد نعل هو الذي صنعه خصيصا لأنه مختص في صناعة النعال لأسياد المدينة وأربابها وهذا سر العلاقة بين الغراب ونعل**"[2] انحسرت كفاءته الاجتماعية في ما دلّ عليه اسمه وهو صنع النعال ولكن لمن يحكمون ويتجبرون ويتسلّطون.

ج.**المدينة المومس:**

شخّص النّص المدينة ونعتها بالمومس التي تقول وتفعل داخل المتخيل السردي "**لتتقمص المدينة هنا دور البطولة فتتحول من مجرد إطار مكاني ساكن إلى شخصية أساسية داخل نص سردي**"[3] وللمكان أبعاد فكرية وأيديولوجية، يمررها للقارئ ويقول بها جملة من الخطابات التي تفعل من قبل الملفوظات السردية داخل الروايات.

والمدينة المومس شخصية رئيسة، توطّن الأحداث وتمارس الرذيلة أمام الملأ حالها حال العاهرات المنحرفات في الواقع المهترئ "**المدينة تمتد خائرة مبعثرة...و على صدرها يقف الغراب الذي يستعملها مصطبة...إنها متعددة الصلاحيات بالنسبة إليه.. يركبها .. يضاجعها .. يلاعبها .. والمئات كانوا يقفون هنا وهناك في غير نظام**"[4] وقد جمع النص بين شخصيتين لهما نفس الميزات السيئة فالغراب يتمادى في استغلاله للعاهرة التي لن تعارض أو تتفوه بأي كلمة، رغم التعدي عى عرضها وشرفها، فتجسد العبث واللهو في أسمى معانيهما، باتوا أشباحا بضلالهم وانحرافهم، مصدرا لكل البلاءات والنوائب التي حلّت بالبلاد، ويصرّح به

---

[1] المصدر نفسه،ص 60.

[2] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة، ص484.

[3] عبد الحميد هيمة:علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر،ط،دت، ص95.

[4] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص 79.،

عبد الحميد هيمة بذلك" **في سبب كل الشرور ومصدر جميع الآثام و علة المفاسد الاجتماعية، و هذه الأمور جميعها تجسيد لموت الإنسان و تفريغه من أصالته**"[1] هو إذن تأزم أخلاقي تأتى من تسيب اجتماعي وأخلاقي واضح، ومن ضعف الوازع الديني الذي كان للفئات الحاكمة وأصحاب المال اليد الفاعلة فيها.

**ح.شخصية الأحذية العسكرية:**

تمثل الأحذية العسكرية الشّخصية الأجنبية الدخيلة المدينة" **إن العساكر إذا دخلوا مدينة أفسدوها، و جعلوا أعزة أهلها أذلة**"[2] إنها خيانة الأمانة في كنف الوطن التي جعلت منه فريسة سهلة للعنصر الأجنبي، الذي ينتظر أي فرصة للظفر بالدخول ومحاولة التربع على العرش واحتلال الوطن "**و هاهي تنتهي إلى مومس تضاجعها الأحذية في الخلاء، و في وضح النهار و أمام مرأى و مسمع المئات**"[3] إجهار بالمعاصي أمام الملأ سحقت معها المبادئ الدّينية والاجتماعية، **و**لا غرض لها إلا إحداث الدمار والفساد بالتواطؤ مع أسياد المدينة "**على رأسهم جميعا الغراب، و السيد لعن أقصد نعل** "[4] وسياسة التطبيل قائمة ويطبقها الغراب ونعل وأتباعهما، يبديان البهجة والسرور كلما زارهم أصحاب الأحذية العسكرية "**وقرأت على ملامح الغراب ارتياحا كبيرا وهو يستقبل الأحذية الخشنة**"[5] إنها خيانة مصرّح بها واحتواء لبعض الفئات التي تستغل الظرف الراهن لتغليب مصالحها الفردية فقط لا غير يضحّيان بالمدينة ومؤسساتها" **وهما يقدمان شرف المدينة للأحذية الخشنة** [6]" في تهميش أبناء الوطن، وجعلهم يختارون وجهات أخرى بحثا عن فرصة العيش برغد في الوطن الآخر، والإعلاء من قيمة

---

[1] عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، ص95.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص474

[3] المصدر نفسه، ص ن.

[4] المصدر نفسه، ص66.

[5] المصدر نفسه،ص491.

[6] المصدر نفسه، ص474.

الدّخيل –الأجنبي– وتركه يجول في أرجاء الشوارع دون رقابة ولا حسبان، يستنزف خيرات الوطن، ويتحسّس مواطن القوة والضعف لاستعماره بسهولة.

توظيف الكاتب الأحذية العسكرية لغايات استعارية، فتوسّلها كرمز للعدوّ الظالم الذي يتواطأ مع المسؤولين، للدخول إلى الأراضي العربية مع أول فرصة متاحة، فما هو رمز للنمط السياسي المنتهج في العالم العربي والجزائري بخاصة، والمؤكد على خيانة بعض الرؤساء والمسؤولين وسرقتهم لأوطانهم.

### 2.4.الشخصيات الخيرة:

#### أ.الشّاهد:

يمثل**(الشاهد)** في رواية **سرادق الحلم والفجيعة** الشّخصية الرئيسية المحورية، "**يتجه بخياله إلى الواقع يعريه ويكشف زيفه، وتارة أخرى يرتد إلى الماضي، وينخرط في ذلك الحلم الجميل**"[1] فهو كدال شخصية مثقفة، يعاني من اضرابات نفسية نتيجة للحال التي آلت إليه المدينة، ويتطلع إلى غد أفضل جميل.

فالشّخصية الرئيسة تعيش غربة واغترابا في مدينة منبوذة، تفقد فيها الإنسانية فقدا كليا، وكذا روح الاطمئنان، لأنها مسلوبة تفتقر لتحقيق التكافؤ مع نفسها قبل غيرها، وما مصدر هذا الاغتراب سوى النكبات المنبثقة من صميم الحياة وبؤر الفساد فيها، فحدث الانفصال عن المجتمع ومؤسساته:" "**الغربة ملح أجاج... وحدي أنا و المدينة.. . ثكلت الهوى..ثكلت السكينة**"[2] تتبرم الشّخصية الجذع من هذا الواقع المزري، ويتجسد الأمل مع المدينة الحلم أي الحبيبة "نون" التي ستغدو بمثابة المنجاة ومن شأنها أن تخلّصه من فراغه الروحي والمادي يقول:

---

[1] عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، ص99.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص438.

**"آه مدينتي**

**عفوا أقصد آه حبيبتي .. لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟**

**لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟**

**أو لم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟**

**هل تذكرين يا حبيبتي؟**[1]"

هي شخصية حالمة ومتفائلة رغم انتشار الأوبئة الفكرية داخل بيئتها، فهي تناجي المدينة الحلم– الحبيبة نون – وتستبدل بها المدينة المومس التي تعثّر معها الوجود،وسقط إلى أسفل سافلين ولكن النكد حلّ بحلمه في نهاية المطاف " **لقد فقدت كل شيء كان في ذاكرتي ..كل شيء غدا أمامي جميلا بديعا، و أحسست كأن طبقة الشعر التي كانت تغطيني قد ازدادت كثافة و أن ذراعي قد بدأت تنبت زوائد صغيرة تشبه إلى حد بعيد جناحي الوطواط، و دار في خلدي يقينا أنني روح خفاش**"[2]. و هذا التخيل الذي يقره الشاهد دلالة على الضياع والاغتراب الذي يعيشه في ظل الفساد السائد في المدينة .

**ب.النّسور:**

ترمز النّسور كدالّ للعلو والارتقاء ويتمثّل في المثقفون الذين غادروا الوطن بعد تعرضهم للمضايقات وهم "**الأسمر ذو العينين العسليتين**"و"**عسل النحل**"و "**سنان الرمح**" و"**نور الشمس**" و"**شذا الزهر**".

يرى الشّاهد بأن التّعسّف السّياسي حوّل المدينة الفاضلة إلى مدينة قذرة تعجّ بالخراب والانحلال والمنطق الخارج عن العقل، فكان باعثا قويا للهروب منها والشّاهد يحكي لحظة

---

[1] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة ، ص26

[2] المصدر نفسه: ص112.

الحزن فيقول الشاهد"**وتذكرت عسل النحل حين كان يودعني لقد اغرورقت عيناه دموعا...أمسكته من يده كأنما أريد أن أمنعه من الهجرة...لكنه جذبها بعنف...حمل كتبه فوق ظهره**"[1] هم مكرهون على هذا الانفصال، فهم غير قادرين على النفاق أو بيع مبادئهم القويمة، فتأذت مصائرهم بقرار الهجرة، بل فقدوا توازنهم النفسي والمادي وهذا هو حال "عسل النحل" أيضا فقد غادر المدينة لأساب عديدة يذكر المقطع بعضا منها "**لم تعد في المدينة أزهار... أنا ضاعن عن المدينة التي تقتلع أزهارها لتذبل و تموت..**"[2] وبهذه اللغة الموحية غير المصرحة بالأطراف الحقيقيين للفساد استطاع عسل النحل أن يؤثر في القارئ ويعمّق من تبرير سبب ثقل الحياة عليه وعلى أمثاله المغلوبين على أمرهم.

**ث. صّالح:**

قد يتفق أغلب القراء على أن دلالة اسم صالح تعني" **المستقيم المؤدي لواجباته من يفعل الخير والصواب الموفق في عمله، من هو أهل للقيام بما يعهد به إليه**"[3] الشّيخ الصّالح دلالة على الخيرة والصّلاح دورها يتمثل في محاولة القضاء على الشّياطين/ الإرهاب الذين تناروا بين أعالي الجبال وغياهبها" **قيل إن رجلا من عباد الله الصالحين يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر( ...) جنس حتى إذا بلغ هذه المدينة المومس وهي أخر نقطة له ليمضي بعد ذلك إلى الجبل فيحرق الشياطين ويخلص الإنسانية من شرهم وكيدهم....**".[4] وبهذا التعظيم استطاع النص تقديم شخصية صالح أن يكون الخلاص الوحيد بإرجاع الحياة إلى طبيعتها، ونشر الفضيلة بدلا عن الرذيلة، عبر إزاحة كل الشرور وأصحابها عن طريق الطيبين أمثاله.

---

[1] المصدر نفسه، ص468.

[2] المصدر نفسه، ص44.

[3] خضر أحمد خالدي: الأسماء ومعانيها العربية، ص281.

[4] عز الدين جلاوج:الأعمال غير الكاملة، ص 471ة

**ج.الشّيخ المجذوب:**

اسم مفعول مشتقّ من الجذب، والجذب إمّا يكون للخير أو الشرّ أما الشيخ فهو رجل طاعن في السن، ويرد في الرواية أن "**الشيخ المجذوب**" هو زعيم للجبهة الإسلامية للإنقاذ ، يدافع عن الحق ويلوم كل من تماطل فيه أو صامت عن المنكر" **وأنت بقيت هنا شاهدا سلبيا على كل ما وقع أنت رأيت المنكر ولم تغيره أنت شريك في الجريمة أيها النذل الحقير**"[1]. نبرة هجومية حادة تلوم على الانصياع للفساد والخنوع له، وتظهر هذه الرّموز من خلال الوصف الدّقيق الذي قدّمه (الشاهد) "**تحرك المجذوب ببطء شديد كأنه جبل يتزحزح من مكانه...**

**أمسك عصاه من وسطها وبدأ يمشي ثم يهرول حول الصخرة تزداد سرعته كلما أمعن في الدوران...لألأ وجهه عرقا...نجوما...جواهر...احتضنها برموشه يسقيها**"[2] وصّفه بالجبل، وأرفق حالته بالنجوم والجواهر حتى يتخلّص من واقعية اللغة وينقل الواقع بكلمات توسع من دائرة التأويل، وتسمو بالنص الذي لا يجب أن يعالج الواقع بالواقع دائما.

وكان المجذوب ملجأ الشاهد في نكبته النفسية، فأعانه على استعادة الاستقرار وطول التأمل، والذي يعينه على استنطاق مكامن الوجود" **دنوت منه في تحنان .. استعطاف .. استشفاق .. استرحام .. لا بد أن يجيبني عما يحيرني في المدينة .. الفئران.. الثعالب .. النسور .. الدود .. الأحذية الخشنة .. ماء البحر .. الغراب ..السيد لعن أقصد نعل .. أنا ..هو.. و هو السر الأعظم**"[3] إنه البعد الروحي الذي يرجع إليه الكاتب في كل مرة.

لتصرفات الشخصية وتحركاتها دلالات تقتضي سياقات مختلفة، حتى تقول وتفعل وتوحي أسماء كثيرة بالفئات السياسية المذكورة في النص (الأحزاب، الجنرال، المسؤولين) دون أي فاعلية سردية موجبة، وقد أكسبها المنجز السردي نعوتا تؤكّد على عدم فاعليتها؛ أو قدرتها

---

[1] عز الدين جلاوج:الأعمال غير الكاملة ، ص460.

[2] المصدر نفسه، ص49.

[3] المصدر نفسه ، ص77.

على تغيير الأوضاع السائدة بقيم سديدة، بل تستغلّ مكانتها للتسلط، والانتفاخ، وتحقيق أوطارها العفنة.

إنّ الأسماء الشخصية داخل الروايات المختارة للدراسة؛ ذات مسميات بسيطة وأغلبها سائد ومعروف؛ مع اعتماد أسماء علم رائجة في المجتمع الجزائري (محمد، عثمان، صالح ) وقد تتوسّل ألقابا استعارية أو وظيفية، لتنحو بها منحى آخر ولكنها لم تأت اعتباطية وإنما لتحمل في طيّاتها دلالات ثانية تبتعد بالمعنى المباشر إلى معان خفية تقنعت خلفها أحداث وأحداث.

وتتطابق هذه الأسماء أو الألقاب مع الشخصيات التي تحيل عليها في الواقع وقد تخالف مفارقة لها وهذا التّطابق في الكثير من المواضع، فيتغير الحرف أو النطق وينزلق بالشخصية إلى مزالق أخرى تخدم المعطى العام للنص. وقد تتأتّى معنوية مثل (صالح الرصاصة)، كما قد يرد التطابق بين الاسم والشّخصية من خلال وظيفتها أو مكانتها الرسمية (قدور الخبزة..) أو مفارقة لها تخدم الوجه الأخير الذي يحمل الطرف الآخر مثل (سالم).

# الفصل الثاني

## بنية الزمن ودلالته
## في الأعمال الروائية غير الكاملة.

# الفــصل الثـــانـي

## بنية الزمن ودلالته في الأعمال الروائية غير الكاملة

توطئة.

**أولا: الزمن، الماهية والمفهوم**

**ثانيا/ الزمن بين الأحادية والتعدّدية**

**ثالثا/ تقنيات الزمن السردي**

**1.تقنيات المفارقة الزمنية**

1.1.تقنية الاسترجاع

2.1. تقنية الاستباق

**2.تقنيات الحركة السردية**

**1.2.المدة.**

**1.1.2 تسريع السرد**

أ.التلخيص.

ب. الحذف.

**2.1.2 تبطئة السرد**

أ .المشهد.

.ب. الوقفة.

**توطئة:**

يعد الزّمن تلك المادة المعنوية التي تعبّر بدورها عن الوجود الإنساني وتؤكده، وتتحرك وفق الزّمن مختلف الشّخصيات، ويلتصق بالحدث والمكان، وهو العنصر الأنسب لإبراز الحالات الشعورية داخل أي عمل روائي، لذلك تقاس زمنية الرواية بكثرة الأحداث التي تتداخل وتتعاقب داخل الرواية ويتباين بين الماضي و الحاضر و المستقبل" **فالماضي نستعيده في الحاضر عن طريق الانتظار، أما الحاضر فهو مجرد رؤية وفية للفعل وهذا التصور يقودنا للقول بأن الحاضر هو البعد الزمني الذي يضم البعدين الآخرين في مستوى الوعي الخاص بالإنسان وروحه**" [1] فلا يقترن بالجانب المادي فقط بل يمكنه أن يقترن بالعوالم الروحية للإنسان، ويقدمها متحررة غير خاضعة لقوانين تحكمها أو تعرقل سيرورتها.

## أولا: الزمن؛الماهية والمفهوم

تعود البداية الفعلية لمسألة الزّمن إلى الشّكلانيين الرّوس، انطلاقا من التفريق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي فالسّرد إما أن يخضع" **لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى**"[2] فيتم عرضها دون الاكتراث بالتسلسل الزمني والفعلي للأحداث أو اعتماد التتابع المنطقي لها.

وتتبني العملية السردية على مكوّن الزمن انبناء يستظهر معه التجليات السردية وفق خطاب قائم على جملة من الخطابات المتحاورة تلتزم الحاضر تارة، أو تعود إلى الذاكرة الماضوية تارة أخرى ولا يتم ذلك إلا بمشكّل الزمن"**فهو الدهر وهو مظهر من مظاهر الكون بمعناه الفلسفي، أي أنه صورة**

[1] عمرو عيلان: الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص271.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص107.

**من صور الوجود الإنساني باعتباره شكلا من أشكال الوجدان**"[1]وكيف لا يكون لهذا لزمن أهمية قصوى وهو لصيق بفعل الوجود الذي تنسج عليه الرواية على اختلاف توجهاتها وأوطار متخيلها.

وتتبني القصة على الزمن كنعصر سردي فاعل، إذ لا رابط ولا ناظم بين المكونات إلا اللغة التي تشترط زمنا لتصوّر فيه أحداث القصّة فزمن القصّة إذن هو" **زمن المادة الحكائية في شكلها(...) إنه زمن أحداث القصة وعلاقتها بالشخصيات والفواعل**"[2]، أي المادّة الأولية التي يمتلكها الروائي والوقائع والأحداث التي وقعت لينطلق منها الكاتب وينسج منها أحداث عمله الرّوائي ومن ثمة فإنّ الأحداث تسير وفق حدوثها في الواقع . وقد خصّ النقاد الزمن بالسرد أيضا ليتفرع إلى النوع الأول تم شرحه وهو زمن القصّ، أما الزمن الثاني فيعرف بزمن السّرد يُعرف بأنه "**الزّمن الذي تعطي فيه الزمن زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له**"[3] فهو الزّمن الذي يتحكم فيه ولكنّه لا يتقيد بالتّتابع المنطقي للأحداث.

وكل عمل سردي يحتفي بالمادة الزمنية ويستدعي وجوده الذي يعدّ قديما قدم الوجود الإنساني، ولا يمكن للأحداث أن تتطور أو تتحوّل ضمن المسار السردي العام إلا حين يتحقّق وجود فعل الزمن السردي المحيل في كثير من المقولات إلى الزمن الواقعي" **فالزمن السردي ليس سوى زمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو مرجعي واقعي**"[4] ولتسهيل المقاربة السردية واستنطاق الإشكالات الزمنية يمكن للقارئ أن يستعين بمؤطرات تحدد البنية الزمنية داخل النصّ، فتمرّر الشخصيات أقوالها وأفعالها ضمن نسق سردي قد يتسارع تارة ليقلص بعض الجزئيات الثانوية، أو يبطئ الزمن حتى يرصد لنا أكبر قدر ممكن من الظواهر الاجتماعية، والقضايا الفكرية عبر الوقفة، والوصف فالمفارقة الزمنية مسألة ضرورية في الكتابة السردية، ولابد من اعتمادها لضمان سيرورة حسنة للنظام السردي بوجه عام.

---

[1] عناد عزوان: أصداء دراسات أدبية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، دط ، 2000، ص64

[2] المرجع نفسه،ص115.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، 111.

وينقسم الزمن بحسب الباحث تيزفيتان تودوروف إلى ثلاثة أقسام[1]:

1-**زمن القصة:** هو ذاك الزمن المتعلق بالمتخيل السردي المنسوج بحبكة تعدّ بدورها المركز.

2-**زمن الكتابة:** يتجلى من خلال السرد، أثناء العملية التلفظية

3- **زمن القراءة:** وهو زمن ضروري لقراءة، ومهم جدا لفهم الملفوظ السردي العام بمختلف تفاصيله.

**ثانيا/ الزمن بين الأحادية والتعدّدية:**

نظرا للتعدد المفاهيمي للزّمن ونظامه، باتت عملية إدراك بنيته أمرا ملفتا من الباحثين والمهتمين به، فلنسقه وبنائه العديد من العلاقات المتداخلة والمتشعبة ، فقد لا تكتفي باعتباره غير مرئي، وإنما تربطه بسياقات وعلوم تزيد من تمديد السلسلة الزمنية عبر الأزمنة والعصور في المفهوم العلمي أو حتى الإنساني"**لم يشغل الزمن الروائيين وحدهم، بل شغل النقاد أيضا إنطلاقا من إدراكهم أهميته كعنصر أساسي في إعطاء الرواية شكلها النهائي**"[2] وبحسب لوكاتش وباختين فإن الزمن متنوع ومتعدّد إذ لا يستقر بمدلول واحد، ولا يحيل إلى فترة واحدة ترتبط بالماضي أو الحاضر أو المستقبل وإنما يتباين حسب الموضوع المهيمن داخل النّص فقد يرجع إلى الملحمة بزمنها، أو الأسطورة بزمنها، التاريخ وهكذا " **فإذا كان لوكاتش قد انطلق من زمن الرواية ليذهب إلى زمن الملحمة، ويقيم فيه، فإنّ باختين انطلق من تحولات الزمن الحديث ليشرح الرواية والملحمة معا**"[3] فيتحقق نوعان من الزّمن واقعي وآخر تاريخي أو تراثي غير متزمت على الحاضر، ولمرجعيات الرواية دورها في تنويع الأزمنة داخل المتن الروائي بالنظر إلى المحمول الفكري أو الثقافي.

لا يستقر الزمن على وضع واحد، وإنما يتمايز بحسب العلم المنظّر له كعلم الصرف والنحو والتركيب، وحتى اللسانيات وتخليل الخطاب وغيرها من المجالات التي تفرّدن بمفهوم خاص ومؤسّس للزمن الذي " **يتنوع عادة إلى ضروب كثيرة، تارة مرتبطة بالفعل وتارة أخرى مرتبطة بالاسم، فما**

---

[1] ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص109.

[2] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي-دراسة في رواية نجيب الكيلاني-عالم الكتب الحديث، أربد، عمان،ط1، 2010،ص42

[3] فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 2002، ص73.

**هو مرتبط بالفعل هو امتداد لتعريف الفعل الذي مفاده أن الفعل هو حدث مرتبط بالزمن**"[1] كما يحمل دلالات مغايرة من الناحية الصرفية تبعا للحدث ونوعه.

ويسهم الزمن في تشكيل الأحداث والوقائع، فيتطلب" **الوقوف على توالي وقائعها في الزمن، فالزمن هو العنصر إلي يضبط نظام توالي الوقائع والوسيلة التي بواسطتها، يمكن الكشف عن الوحدة الحكائية**"[2]، التي تكون مسارا سرديا خطيا أو يخضع للانكسار الزّمني.

**ثالثا/ تقنيات الزمن السردي:**

**1. تقنيات المفارقة الزمنية:**

تمنح المفارقة للخطاب السردي حيويته وتميّزه وجماليته وتزيد من الحركية بداخله فلا تستقر الحكاية بشكل زمني واحد وإنما بالعودة إلى مدى تشغيلها للأحداث وتدور فيها كما تدلّ المفارقة "**على الاختلاف بين ترتيب زمن القصة وزمن الخطاب، فبداية تقع في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تشكل نموذجا مثاليا للمفارقة في علاقتها باللحظة الراهنة فإنها اللحظة التي يتوقف فيها الحكي المتساوق مع الزمن لمساق ما ليتيح نطاقا لها يمكن أن تعود بنا الى الماضي( الاستعادة /الاسترجاع / اللفظة الاسترجاعية) و لها مدى أو امتداد معين** "[3]. وقد لا يشترط التجانس بين مكونات المفارقة. وتؤول إلى إشكالات زمنية تكسر قاعدة الترتيب على مستوى الأحداث وفق زمن الحكاية، ووتتفرع المفارقات إلى استرجاعات تتكئ الماضي حتى يهيمن ويبرز في القصة، واستباقات تتوسل المستقبل وتتوقّع أو تتنبّأ به.

---

[1] نزيهة زاغر: التداخل السردي في المتن الحكائي، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة، الجزائر، ط1 ، 2010، ص97.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص117.

[3] ينظر، جيرالد برنس : المصطلح السردي، تر:عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط1، 2003،ص 24 .

## 1.1 تقنية الاسترجاع:

هو تلك التقنية السردية التي تعيد استرجاع الأحداث التي وقعت داخل لزمن القصة، ولا ينبغي أن تُستهل به الرواية، بل يمكنها الانطلاق والاستمرار في سرد الأحداث ومن ثمة العودة إلى الوراء وسرد وقائع حدثت منذ سنوات طويلة ولا يتم هذا الفعل إلا في إطار النّظام الزّمني للحكي، يعرف جيرار جينيت (Jeanette Gerard الاسترجاع بأنّه" **ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة** " [1] ومهما اختلف الموضع والموضوع فإن عملية الذكر إضافة فكرية فنية للمتخيل السردي، وهذا الاسترجاع يكون على ثلاثة أنواع: خارجيّ، داخلي، مختلط.

أ–الاسترجاع الخارجي: يفسره"جنيت" على أنه مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ماقبل بداية الرواية.

ب–الاسترجاع الداخلي: وهو خلاف للاسترجاع الأول، حيث تقع الأحداث ضمن الإطار الزمني للمحكي الأول[2]

ج–الاسترجاع المختلط: وهو الذي يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي،ويقصد به مختلف التمفصلات الزمنية والحدثية[3]

ومن هذا المنطلق سأحاول تعميق هذه الانحرافات الزمنية بالقراءة والتحليل،انطلاقا من النصوص الروائية.

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية ، ص 51.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص80.

[3] المرجع نفسه، ص70

يعدّ الماضي فترة هامة جدا للذاكرة ويتم توظيفه داخل النص، حتى يتشكل به المسرود ويتوزع على مستوى وقائعه عدد هائل من الأحداث الموجّهة لفعل التأويل لدى القارئ، وكل رواية تعود للماضي وتنطلق منه عبر إشارات زمنية، قد تكون شهورا أو أياما لتكون مرتكزا للقارئ: " **وكل عودة للماضي تشكّل للسرد، استذكارا**"[1]

وإذا تعقّبنا الاسترجاع داخل رواية **راس المحنة** فيتجسّد مع شخصية "**صالح**" الذي عرف بشوقه وحنينه الدائم لزمن الثورة، هي التي سجلت بطولته وشجاعته، وكانت شاهدا على حبه وإخلاصه للوطن، فيقول صالح مستدعيا ذكرياته الخالدة: "**كان عمري إذ ذاك تسعة عشر عاما.. أول معركة خضتها أسماني الإخوة صالح لرصاصة،.. ورغم الرصاص الذي كان يتهاطل علي كالنوء إلا أني وصلت قبل جنود العدو وأنقذت المجموعة...ذاك اليوم أسماني الإخوة صالح الرصاصة**"[2] ويغور صالح في سرادق الذّاكرة الماضوية، يستل منها بعضا من ذكرياته،علمته مشاعر الأخوة والاتحاد التي كانت تجمعه وأصدقاءه :"..**تذكرت أيام زمان.. تذكرت الرجال الذين مشينا معهم على طريق واحد.. تذكرت الحب والإخلاص.. تذكرت المعارك التي خضناها ببنادق الصيد.. تذكرت النشيد.. أعظم نشيد يهز القلب.. يبكي العين.. يخرج الشوك من الجلد..**"[3] وقد شهد "صالح" وقائعها العظيمة، بل وشارك فيها دون خوف أو تقاعس، بل ضحّى بالنّفس والنّفيس في سبيل استرجاع السيادة والحرية، فليعيش بذلك حاضره بروح الماضي المضيء الحي في قلبه دائما وأبدا.

وقد كرّس الماضي زمن البطولات والأمجاد في الأذهان، بالإضافة إلى الفتوة والمقاومة وكل ما هو قويم مع رفقاء الثورة " **كل شيء كان جميلا ورائعا، وليس هناك مكان للنّفاق والخديعة، ولا للزيف والمكر.. كسرة الشعير، وطاس اللبن كانا طعامنا جميعا.. عشرة.. عشرون.. ثلاثون... ليس بيننا جوعان... نرقد كلنا في فراش واحد.. مخدة واحدة... حائك**

---

[1] المرجع نفسه، ص121.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص20.

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ،ص45.

..**وقلب واحد... الحب نثر فوق رؤوسنا أكاليل الورد**"[1]. فتتعاقب الأفعال السردية في الرّواية بنظام زمني يبدو حينيا بينما هو ناجم تتابع حركي ومتقن للفعل " كان" في الماضي واستعادة ذكريات عايشها جسدا وروحا، فالذاكرة كانت بمثابة الملاذ الحنون الذي يرتمي وسطه "صالح"، ويفضل المكوث فيها كيانا ووجدانا.

إن الاسترجاع بنية مركزية في رواية (الرماد الذي غسل الماء)، فالشخصية المحورية "عزيزة الجنرال" تسترجع أحداثا من ماضي طفولتها القاسية لما كانت تعامل به من طرف والدها، استدعته الأحداث الروائية التي وخزت ذاكرة "عزيزة الجنرال": "**.... تقلب صفحات الطفولة ....وهي تحاول أن تحمي أمها بيديها الصغيرتين من ضربات سوط أبيها التي كانت تنزل عليها صواعق ماحقة ...ولم تكن الأم تدري تقدر على دفعها إلا بالعويل الشديد، ولا تجد عزيزة ملجأ إلا حضن والدتها الجريحة، تلجأ إليه، وتنام على إيقاع إجهاشها المتقطع**"[2].

اندفع شلّال الذاكرة بحيث لا تستطيع "عزيزة الجنرال" أن تقاومه، إن هذه الأحداث المسترجعة من الماضي هي بمثابة دافع يقود القارئ نحو ترسيخ انطباع معين عن شخصية وسلوك عزيزة الجنرال والذي سيتبلور في سلوكها العدواني فيما بعد ضدّ الرجال. يقول السّارد على لسان الشخصية"**رحم الله أمي كانت تقول: الرجال كاليهود،لا أمان لهم، ولا عهود** "[3] وهذا استحضار أحيا هذه الأم الميتة فجعل قوة شخصيتها حاضرة، ذلك أن التذكير بخصالها لم تسرده الشّخصية عرضا وإنما لتبرز أن الماضي قد يعود يوما ليغير الحاضر ويؤثر فيه بالإيجاب أو بالسلب، حسب وعي وراهن الحاضر.

---

[1] المصدر نفسه، ص20.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص66.

ويروي السّارد على لسان شخصية سالم ذكريات ماضيه "**غمض عينيه وراح يلاعب بإبهامه وقد عادت ذاكرته أيامه الجميلة مع ذهبية بنت الطاهر، ثم عبست ملامح وجهه، وقد قفزت إلى ذاكرته ذلك اليوم العصيب، والموكب يخرج بذهبية لتزف عروسا لرجل لم يعرفها ولم يعرفه...وحن قلبه لرؤية ذهبية**"[1]. فالأفعال الماضية تبعث في القارئ وقفة تعود به إلى الوراء قليلا وليتخيل المجهول، ويتشوّق رغم الدراية بما حدث للشخصيات المستحضر عنها، إلى طبيعة تفكيرها، ودقائق هندامها؛ فدلالة الاستذكار تكمن في الوقفات التي تعتري القارئ وحتى الشّخصية داخل المتخيل السّردي، والإمساك بالماضي وجعله حاضرا حيّا ينطلق من جديد بعد أن طمسه التاريخ، أو شاء القدر له أن ينمحي كما حدث مع سالم وذهبية.

إن اللّحظات الاغترابية التي تشعر بها هذه الشّخصية فجرت لديها الاسترجاع، فتقف مع زمنها النّفسي/ الغائب لمدة من الزمن "**و انسابت ذاكرته تعود به إلى المحطات الأولى التي بدأ قلباهما يخفقان بالحب،وبدأ كل منهما يختصر العالم في الآخر...لم يجرؤ أن يقول لها أحبك ولم تجرؤ هي أيضا ..ولكن كل نبضة في جسديهما كانت تدل على ذلك ...في العيون ..وفي الشفاه، والخدود وفي اليدين..وحتى في اللباس ..في نسمات الهواء التي كانا ينشقان..** "[2] .هي فرصة الاستئناس بالذكريات والتّنفيس بها عن الخلجات وعن الهواجس الداخلية، فيعيش الشاعرية التي يتعطّش لها ويعزّي نفسه بالتذكر والحنين ومخاطبة المفقود الذي أوجدته الذاكرة ليس إلّا.

فعزلة الشّخصية فجّرت لديها الاسترجاع، ليكون رد فعل على الفراغ الحاضر الرهيب والدافع الحقيقي لانتقال الشخصية عبر أحلامها. يحتمي بذاكرته أمام فراغ الحاضر وخيبته

[1] المصدر نفسه، ص79.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ، ص 14.

بسبب العفن الذي تصنعه زوجته عزيزة كل يوم دون أن تعير اهتماما لرأيه "**دخلت عزيزة الجنرال تبحث عنه فاغتالت أحلامه**"[1].

ويتجلى الاسترجاع مع شخصية "العطرة ""**مازالت العطرة تذكر ذلك الصباح الجميل حين تناهى إليها دق الباب فأسرعت تفتحه...ودق قلبها الصغير، وعيناها تعانقان عيني زكريا ابن الجيران ودق أشد وهو يتجرأ وهو يتجرأ فيمد يده مصافحا، وضاغطا على أصابعها، ولافا قلبها المرتعش بصمت طويل، ومنذ ذلك حلقت في فضاء الحب الذي دخلته من بواباته الواسعة بعيدا عن أعين الأهل، والجيران**"[2]. إنّها محكيات نفسية استنطقت بعبارات جميلة موحية وألفاظ مكتنزة بالمشاعر التي تتوق إليها العطرة شوقا. ودلالة الاسترجاع هنا يكمن في استقبال الماضي زائرا مغادرا بعد حين قريب كان أو بعيد، فكانت هذه المقاطع السّردية إحدى الفواصل الزمنية التي تستوقف الذّكريات من حين لآخر.

وقد استطاع السرد الاسترجاعي أو الاستذكاري التعريف بالعديد من المكامن غير الظاهرة للقارئ، فيؤدي بذلك وظيفة إضافية تحقق فعل التطور لباقي المكونات بخاصة الشخصيات على اختلاف أسمائها وأهوائها، كما يوجّه الأحداث التي كلما انتهى واحد منها انطلق الثاني ليستكمل المزج الجميل بين الحاضر والماضي. وهذا ما نستشفه من خلال استحضار "**سي صالح**" اسم "عرجونة بنت عمر" لأول مرة في رواية "**راس المحنة**" بقوله: "**وخرجت فارا إلى عرجونة بنت عمر..هذه المرأة التي اختارها لي والدي وكان يقول لي عنها دائما:يا صالح بنت عمر نسخة من أمك..ولذلك اخترتها لك..إياك أن تخونها...حين تحتار استشرها**"[3] وفي هذا الاستحضار توصيف دقيق على لسان الوالد لعرجونة، فقرّب بذلك صورتها للقارئ أكثر فأكثر.

---

[1] المصدر نفسه،ص105.

[2] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة، ص236.

[3] المصدر نفسه،ص18.

كما يتذكر "خليفة السامعي" زوجته التي غادرت حياته، يقلب في صفحات ماضيه ليخبر القارئ عن حال زواجه الثاني فيقول: "**وتحت إلحاح الجميع تزوج فطومة العقيم، لم يكن يريد ذرية ولا جمالا ولا حبا جديدا، كان يريد أن يرضي والديه فقط، وليعش على ذكريات الحب الأول**"[1] فهو زواج تقليدي يرضي الغير ولا يهمه الحب أو المشاعر مطلقا.

ويمكن للاسترجاع أن يوغل في خبايا الشخصية، ويوضح بمعينات زمنية وبمقاطع تقريرية في غالبها إضافات تزيد فهم الحدث، واستيعاب مدلولاته الفكرية والمادية، كما يوظّف لسدّ ثغرات عبر تقنية الحذف تفاديا للإطناب المرهق ، وكذلك لتقديم وقائع جديدة، تعمق من استكشاف أحوال الشّخصيات وأوضاعها، وسبب حيرتها الذي يكون للماضي اليد الفاعلة فيه.

ويتجلّى الاسترجاع كذلك في رواية **الفراشات والغيلان** من خلال شخصية محمد الذي لم يعش أيام طفولته كما ينبغي فحرم من اللعب وقتلت فيه لحظات اللهو والمرح التي يفترض أن تعجّ بها حياته" **وحلق بي الخيال استرجع طفولتي المغتالة.....قريتي التي أجهضوا حلمها البريء**"[2] ويقوم السارد باستعادة وقائع ماضية تعود إلى ما قبل انطلاق الحكاية، مثلما لاحظنا مع الشّخصية الطفولية لمحمّد، وللأسف نهشتها أنياب المحن ومزقتها، يقول محمد مخاطبا نفسه: "**ولم تغادر تلك الصورة الفظيعة ذاكرتي كانت تظهر بوضوح أمام مخيلتي..**"[3] وكل هذه الاسترجاعات تبين مدى اشتياق الطفل إلى وطنه الحبيب الذي أجبر على مغادرته وتركه، كما أسهمت في تطوير الحدث، وإبراز تحوّلات الشّخصية وتطلّعاتها بين الماضي والحاضر.

كما يواصل استرجاعاته المتتالية فيتذكر أياما كانت الطبيعة ملجأه الوحيد فيها يزورها ليشكوها مآسيه اللامنتهية "**تذكرت أيام الصيف حيث كنت أقصد والعائلة شوطى البحر، فنتمتع برماله الذهبية..أو حين نقصد غاباتنا وكيف كانت العائلات تلتقي على الطّعام الواحد...**

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص185.

[2] المصدر نفسه، ص300.

[3] المصدر نفسه، ص265.

**ننضجه جميعا... ونأكله جميعا... نغني ونرقص إلى آخر الليل**"[1] يتوقف الزمن الحاضر عند هذا الشرود،ويعيش محمد لحظة اغترابية تواسيه وتنسيه هموم الحياة، ومعضلاتها.

وعلى الرغم من فقدان العائلة في الحرب إلا أن البطل **محمد** نبش ذاكرته لاستعادة شوقه للقرية وهذا " **التذكر ليس استعادة للماضي بحذافيره، وإنما هي تفسير للأحداث مشحون بالعاطفة، ويتغير ويتحول تبعا لنمو الذات المفسرة في الزمن وتغيرها به**"[2].

والشاهد يراقب كل ما يجري من تقهقر وفساد داخل المدينة وحتى الوطن؛ وهو يقف مكتوف الأيدي أمام هذه العراقيل لا يستطيع تصحيحها أو تقويم اعوجاجها، لايملك إلا الاستعانة بذكرياته مع الحبيبة نون/ التي تمثل الزّمن الجميل؛ يقول متحّسرا على هذه الذكريات:

"**لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟**

**لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟**

**ما الذي صيرك كالهواء أعدو خلفه.. أضمه إلى صدري بحرقة ثم أفطن على الفجيعة؟**"[3] هو وهم لا يقترب من الحقيقة في شيء، يستفحل معه ألم الذات التي يزداد انغماسها في بحر الماضي الجميل يوما بعد يوم.

ويمكن أن يأتي الاسترجاع "**قائما على التذكر اللفظي دونما الاضطرار إلى ذكر الأحداث بشكل تفصيلي**"[4] وهو ما يزيد من دافعية التأويل لدى القارئ الذي لا يفضّل قراءة الأحداث المفصل والجاهزة وهو ما يدلّ عليه المقطع الآتي: "**وتذكرتهم عسل النحل ونور الشمس، وشذى الزهر وسنان الرمح والأسمر ذي العينين العسليتين..**"[5]. إنه تساؤل ينبعث من الحسرة

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة: ص409.

[2] ينظر، أ.مندولا: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس،دار صادر، بيروت،ط1997،1،ص38. .أ

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة، ص26.

[4] محمد علي الشوابكة:السرد المؤطر في روايات النهايات لعبد الرحمن منيف، البنية والدلالة،منشورات أمانة عمان، الأردن،دط،1990،ص71.

[5] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص47.

والتألم من ذكريات لازالت عالقة في روح تأبى النسيان والفراق وترجو اللقاء "**أين الذين كنت أراهم بل وأسامرهم في بعض الأحيان عسل النحل ونور الشمس، وشذى الزهر وسنان الرمح والأسمر ذي العينين**"[1] .

كما يوظّف الاسترجاع داخل العمل الروائي "**لإبراز معالم التغير ومواقع التحول، بين الماضي والحاضر**"[2] ولولا الماضي لجاءت الأحداث رتيبة ومبتذلة، ونمطية لحد كبير، فالملل من تشابك الأحداث في الحاضر وعدم إيجاد الحلول إلى غاية نهاية الأحداث سيزيد من حدة الغموض من الناحية التأويلية، لذلك فإن الكثير من المواضع تحتاج إلى تفسير وتوصيف في ذهن القارئ، ولما يورد المقطع التّالي:

**لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟**

**ما الذي صيرك كالهواء أعدو خلفه...أضمه إلى صدري بحرقة ثم افطن على الفجيعة**

**أو لم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرمح بها قلبي المتوهج؟؟**

**أو لم تكوني يوما ما...موجا...شوقا...يدغدغ أعماقي بأوتاره الرنانة؟**"[3]

وتتقاطع الوظائف لدى كل من الاسترجاعين الدّاخلي والخارجي، في اعتبراهما عاملين مهمين في استظهار العالم الكامن للشخصيات، ويساعدان على إدراك طبيعة العلاقات المتباينة بينها، مع تمايز واضح في فعل الزمن، فأحداث الاسترجاع الخارجي ترجع إلى زمن ما قبل الحكاية، أمّا أحداث الاسترجاع الدّاخلي فتعود إلى زمن الحكاية، وليس ما قبلها وإذا كان الاسترجاع يعود على الزمن الماضي، فإنّ الاستباق يسبق حاضر السّرد، ليلحق إلى حد كبير كثيرا من المستقبل.

---

[1] المصدر نفسه، ص120.

[2] سيزا قاسم : بناء الرواية، ص101.

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة، ص26.

## 2.1 تقنية الاستبــاق:

هي تقنية زمنية تخرج عن النظام الزمني المعروف باعتماده ترتيب الأحداث "**هي مفارقة زمنية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الروائي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه**[1] وتبقى حالات من التنبؤ والانتظار لدى قارىء النص. والاستباق نوعان:

### أ-الاستباق التمهيديّ:

يعدّ هذا النّوع من الاستباقات التّمهيدية نصّا موطّئا، لما هو آت من الأحداث، وذلك باتباع التضمين وعدم التصريح بالوقائع مهما كان حجمها أو هدفها داخل النسيج السرديّ، وتتجلّى في" **إشارات، أو إيحاءات أوّلية يكشف عنها الراوي، ليمهد لحدث سيأتي لاحقا**"[2] فقد ترد نصّا أو أسماء دالة على أفعال لاحقة ومقرونة بأصحابها، أو إشارات لا تخرج عن الإطار السردي العام بقدر ما تروم التوقع الفلسفي القائم على بثّ التساؤل داخل النص وخارجه والسعي نحو الإجابة عن هذه الاستفسارات بالأحداث اللاحقة.

### ب-الاستباق الإعلانيّ:

إنّ وسيلة الاستباق التمهيدي داخل المنظومة السردية هي الإيماء إيذانا بوقوع الحدث اللاحق، فإنّ الاستباق الإعلاني يعتمد آلية سردية أخرى تنصّ الواقعة بشكل مباشر وصريح، بحيث "**يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي يشهدها السرد في وقت لاحق، ونقول (صراحة) لأنّه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحوّل الى استشراف تمهيدي**"[3] ولا يعدّ التصريح بالأمر الهين فكثيرا ما يقدّم الأحداث بتواريخها وشخوصها ومتغيراتها، لكن القارئ

---

[1] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص 211.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص211.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 137.

يقف حائرا أما مقاصدها ولا يفك شيفرات حضور أفعالها، أو مكامنها التي لن ينجح التصريح في إيصالها بمحكيات زمنية متتالية وواضحة.

وإذا أردنا استشفاف الاستباق الإعلاني داخل رواية الرماد الذي غسل الماء فيمكن أن نستدل عليه بالمقتطف السردي الآتي:

**ومازال يصر على أنه رأى جثة عزوز وقد فارق الحياة(....)**

**- هل تأكدتم من أنه عزّوز؟**

**- وبك أنت سنتأكد من حقيقة القتيل(...)**

**لم يستطع كريم السّامعي أن يقدم لنا ما نحتاج عن القتيل سوى أنه شاب، وأنه كان يلبس مثل ما يلبس الملايين من الناس في هذا الفصل من السّنة ولأن الظروف لم تسمح له بتشكيل صورة دقيقة عنه"[1].**

فهذا السرد الاستباقي متوقّع ومتنبأ به يمكن استشفافه من خلال تتبع الأحداث داخل الرواية، فحقيقة إن القتيل فعلا هو عزوز؛ ليستمر السّرد معلنا عن هوية الجثّة التي تخصّ "عزوز" في حين أن بروز النّوع الثاني من الاستباق التّمهيدي فقد تمثّل في حوار الذي دار بين الضّابط سعدون والشّيخ خليفة حول جثة عزوز:

**-خيرا إن شاء الله .**

**-مهمتنا نشر الخير دائما.**

**-مازلتم تبحثون عن جثة عزوز وعن قاتله .**

**- وما الذي جئنا لأجله ؟**

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة،ص 200.

**-علمنا أن الجثة مدفونة في هذه المزرعة**

**- ياسيدي المزرعة لا نتركها ليلا نهارا "**[1].

وهذا الاستباق يعدّ تمهيدا وتوقعا ولا يمكنه أن يقتل التشويق في نفس القارئ بالقدر الذي يسعى إلى استفزاز التوقع لديه، واختبار درجات الذكاء عنده، مثلما يحدث في الروايات البوليسية التي تتقاطع في طرائقها السردية مع هذا الموقف السردي من الرواية.

أما في رواية **الفراشات والغيلان** فقد تمظهر الاستباق في قول السّارد عبر هذا المقطع" **وفررت من سبحاتي، لابد أن أخرج ...لابد أن أغادر، لعل الغيلان ستعود،واندفعت عند الباب...اجتزت العتبة..**"[2] فالسّارد هنا يستشرف أحداثا ستقع مستقبلا ليستمر السرد معلنا عن قدوم العدو ل" **يقترب نباح الجنود وقهقهاتهم وقع أقدام تحتها الأرض...يكاد يدك البيت دكا فوق رؤوسنا**" [3] ومن هذه المقاطع يتبيّن لنا أن السّارد في محاولة تسبيق الزمن لا لتجاوز الحاضر أو الانتقاص من قيمته الفنية وإنما لتخصيص أحداث تستدعي نوعا من التركيز عليها وربطها بباقي الأحداث المستقبلية، بخاصة في الوظيفة الإعلانية .

كما ورد الاستباق في كثير من المواضع الحدثية بضمير المتكلّم "أنا" الحامل في طياته أحلام الشّخصيات وتطلّعاتها، والمعبّر عن الأفكار التي تراودهم حول مستقبلهم المجهول، وهاهو "**عبد الحليم**" يحلم بالسعادة في الضّفة الأخرى " **آه حين أتمكن من عبور هذه البحيرة الزرقاء...عند ذلك سأصرخ في التعاسة...لك الويل اذهبي إلى غير رجعة**"[4] وسين التسويف يتهدد الظروف السيئة التي ألمت به ويتوعدها بعدم الالتفات إليها مجددا، بعد مرور الضفة، فالاستباق تم إعلانه على مستوى المكان الذي يراه حلّا لمشاكله، وأملا جديدا في حياته.

---

[1] المصدر نفسه، ص 162.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص386.

[3] المصدر نفسه،ص68.

[4] المصدر نفسه، ص50.

بينما يصر **أمحمد أملمد** على الظفر والفوز بالجازية والزواج بها ويتحدى الجميع بما فيها آباها قائلا:" **والله لآخذنها أو لأقتلنكم جميعا أيها الأنذال**"[1] هذا الأمر أقلق صالح الذي صار يخاف على مستقبل أبنائه المجهول"**عبد الرحيم مازال دون زواج...ولكي يتحقق هذا الحلم لابد له من سكن ومن مال...وهذا ضرب من خيال...لايهم هو رجل...الكارثة في الجازية...أمر الجازية يؤرقه ليلا ونهارا...أيعنت وغضت نضرة...مطمعا لكل العابثين...هذه المرة إن لم يتقدم ذياب بعد عودته من العاصمة سأزوجها لأول خاطب**"[2] وخوف الأب على أولاده يبقى حبيس قلبه رغم كبرهم أو استقراراهم ماديا ومعنويا فهذه الحيرة تتجدّد لتتطلّع إلى الأفق الأجمل لكل واحد منهم.

فالشّخصية تسعى حثيثا لكشف المؤامرات التي تدبّر لها في الخفاء "**غير أن ما يجري في المدينة يوحي بشيء خفي لن أبرحها حتى أعرف من أين كسب هذا الغراب هذه القوة**"[3] فهذا استفهام يحث على التوقع والاستفسار عن الكثير من المعطيات الحدثية كجبروت الغراب الذي كان لا يغني ولا يسمن من جوع وكذلك قوله "**وأكد أن هناك أمرا عظيما يطبخ في الخفاء سيمكن الفئران من اكتساح المدينة و تركيع كل من فيها**"[4] هذا التخمين زاد من فتح أفق التأويل أمام القارئ الذي ابتز بعبارة "أن هناك أمرا" فبات من الضروري أن يحتار هو الآخر على مستقبل الشخصيات وما سيتواجهه داخل المتخيل السردي"**سَترسل الأرواح الطاهرة الزكية من عامل الغيب بمباركة الإله قبحون طائر الساندري شكله ولونه وحجمه، وسيحط على من يرى فيه الصالح**"[5]فمصير الأرواح يحيّر السارد ولكن هذا مجرد توقع غير صريح، لعدم ذكر زمان أو مكان معلومين داخل المقطع.

---

[1] المصدر نفسه، ص63.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمل الروائية غير الكاملة ، ص86.

[3] المصدر نفسه ، ص205.

[4] المصدر نفسه، ص81.

[5] المصدر نفسه، ص ن.

تمظهر السرد الاستباقيّ في مواضع قليلة من الرّواية جسّدته المونولوجات الدّاخلية للشّخصية، كما ساهم إلى حد كبير في الكشف عن الجوانب السيكولوجية الشّخصيات وبعض الأحداث "**وبصورة عامة يتمتع الاستباق بانتشار أدبي أقل من الاسترجاع**" [1]، وذلك مانشهده في مختلف الروايات.

## 2- تقنيات الحركة السردية:

### 1.المدة:

من أبرز متعلقات الزمن السردي، وترتبط كثيرا بفعل الاستغراق، وتدلّ بدورها على أحداث ضمنية داخل العملية السردية، ويقصد بها " **وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها**" [2] أو كما حددها "جينيت" بالعلاقة القائمة بين "**مدة القصة مقيسة بالثواني، والدقائق والساعات والأيام، والشهور، والسنين، وطول النص المقيس، بالسطور، والصفحات**" [3]. لهذا يعرض جينيت التّقنيات الزمنية التي تعمل على إبطاء السّرد، أو زيادة سرعته، وهي كالآتي:

### 1.2. تسريع السّرد:

حين يصادف السرد المقاطع السردية المطولة جدا أو التي تتضمون استرسالات لا تخدم مضمونها الفكري أو الثقافي، فيقوم باختصار الأحداث بداخلها، وهو ما يعرف بتقنية تسريع السّرد، وذلك عبر الخلاصة و الحذف "**وهناك أحداث لا تستدعي توقف زمن سردي طويل، ويمكن تسميتها بالخلاصة الآنية في زمن الحاضر السردي**"[4] وتستدعي تأملا طويلا لاستنطاق

---

[1] حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية،منشورات أوغاريث الثقافي،رام الله، فلسطين،ط2007،1، ص242.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 119 .

[3] المرجع نفسه، ص 102 .

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص36.

المحذوف والمختصر فيها وذلك لا يعني إيقاف أحداث الحكاية وإنما يمهل التنامي المسترسل للأحداث فرصة اختراق التعاقب البطيء للأحداث وتغيير مساره.

**أ. التلخيص:**

يعرف جيرار جينيت التلخيص بأنّه " **السّرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون ذكر تفاصيل الأعمال أو الأقوال** "[1] فيسرّع من وتيرة السّرد، ويقدّم حيثيات قد تغيب في كلياتها أو جزئياتها عن مخيال القارئ الذي يعمل جاهدا على فهم أكبر قدر ممكن من الأحداث فيتسع معه التأويل؛ ويتكمن من فهم مضمون الحكي رغم تسارع الأحداث واقتضابها عبر تقنية التلخيص التي من شأنها أن تزيح أحداثا وقعت في سنوات أو أشهر ، وتوجزها في بضع صفحات لا أكثر ولا أقل.

ونستشف التلخيص في رواية **الرّماد الذي غسل الماء** في مواضع عديدة أين لخّص الراوي حياة زوجين متحابين في سطر واحد لاثاني له، ويتجلى ذلك في قوله:" و**قضت نوارة سنوات حلوة مع كريم في جو العائلة الكبير يظللهما قوس الفرح**"[2] اكتفى الراوي هنا بتلخيص حياة الزوجين بكل أحزانها وأفراحها في جوّ سعيد ينعم به كل من (نوارة وكريم) لسنوات عديدة، دون أن يعرض لنا جوانب حياتية كثيرة نتحمّس لمعرفتها.

ومن المقاطع الدالة على تقنية الخلاصة في رواية الفراشات والغيلان أيضا قول السارد" **قتلوهم جميعا....هكذا نطقها عثمان مبتورة...مختصرة...مضغوطة**"[3] فلفظة جميعا تدل على أسرته وأفراد قريته لكن الكاتب اقتصرها في كلمة جميعا تفاديا للحشو والإطناب.

أمّا بالنسبة لرواية **سرادق الحلم والفجيعة** لم يرد التلخيص كثَيرا إلا في مقاطع قليلة ومنه قول الشّاهد "**حبست نفسي أمام المبلولة منذ الصباح الباكر، وها هو النهار يأتي على آخره**

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي،ص118.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة، ص 144

[3] المصدر نفسه ، ص120.

**لاهثا... باصقا.. متنخما... وها هو الليل قد تكأكأ يفتح شدقيه بشهية كبيرة"**[1] فاللّهث التي أتى به النهار يحيل على تسارع الأحداث وطمسها للعديد من الأفكار والتساؤلات التي حيرت الشاهد طيلة الليل، يباغت البتر القارئ ولكن دون مسخ أو تشويه لسيرورة الأحداث داخل النص الروائي.

**ب.الحذف:**

يعتبر الحذف في علم السرد تقنية حاضرة في جلّ الأعمال الروائية، فتفاديا لتأريق القارئ بكثرة التفاصيل والحيثيات، وحتى السارد قد يتبرّم منها داخل النسيج السردي القائم، ولتسلسل الأحداث كل الأحقية في البروز والسير برتابة تفسّر معها معطيات النص، ولكن الفسحة لن تكفي مما يقتضي التحفظ على معلومة ما، أو الانتقاص من قيمة قضية ما فيقفز حين يصل إليها ويتجاهلها، لكن هذا الحذف لا يعني المساس بتناسق البنية السردية، بل يلعب دورا فاعلا" **في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة ، طويلة أو قصيرة من زمن القصة ، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث** "[2] ولا يمسّ هذا التسريع بسيرورة الأحداث أو سلامة تعاقبيتها. وينقسم الحذف إلى ثلاثة أنواع[3]:

- **الحذف الصريح أو المعلن:** وهو الحذف المصحوب بإشارة محددة أو غير محددة للفترة التي يقفز عليها، سواء جاء في بداية الحذف أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره.
- **الحذف الضمني أو غير المعلن:** لايصرح في النص بوجود الذات، وإنما يستدل على وجود الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني للسرد.

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة،ص101.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 156 .

[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 118-119

- **الحذف الافتراضي:** يستحيل تحديد موضعه في النص، ويكتنفه الغموض لكونه يفتقر إشارة إلى مكانه أو مدته، وقد تأبى بعض الاستذكارات الكشف عن حصوله.

و تبدو **رواية الرماد الذي غسل الماء** ثرية بمواضع الحذف، إذ إنّه اللافت داخل متنها السردي، ويتجلى ذلك بوضوح في المقتطف الآتي:" **وقد قضى خليفة سنوات طويلة دون زواج، ليس له من هم إلا أولاده سوى أن يتخرج ولده كريم وبدرة**"[1] لا يبالي السرد بالسنوات التي قضاها "خليفة" دون زواج، واغترابه دام بضع سنوات فقط، وفكرة تحديدها للقارئ حشو زائد لا ضرورة لحضوره بالإضافة إلى ابتعاده عن الموضوع الأكبر في الرواية.

ومن أهداف الحذف تكثيف النص وتجنب التّكرار الرتيب كما أنه حقّق السرعة في عرض الوقائع، في حين لم يحضر بكثرة في **رواية سرادق الحلم والفجيعة** لم يستخدم النّص الحذف إلا في مواضع قليلة "**ثم غادر المدينة منذ ذلك اليوم ولم أره بعدها إلا في ذاكرتي**"[2] منذ ذلك اليوم وحذف ما بعدها استفز ذاكرة القارئ ليتساءل عن مكان وجوده ومصيره المريب.

أما في رواية **الفراشات والغيلان** فورود الحذف كان قليلا جدا ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال المقطع الآتي " **نحن لم نهاجر لنبقى هنا...بل هاجرنا لنعود** "[3] فلم يتم إدراج تفاصيل الحرب و جرائم القتل التي ارتكبت في حقّهم من قبل جنود الصرب/الغيلان، مما دفعهم إلى الهجرة إلى ألبانيا، بحثا عن الأمن والاستقرار، فحذف تفاصيل الهجرة والحرب ساهم في تسريع سيرورة زمن السرد.

فالحذف مع الخلاصة من أبرز التقنيات السردية التي تلخص أحداثا لو أسهب السارد في شرحها وتفصيلها لاستغرقت مئات الصفحات ولولا التسريع، لكان السرد بطيئا مملا ينفر القارئ منه دون أدنى شكّ على عكس تقنيتي " المشهد والوصف" فكلاهما يبطّئ من حركة السّرد

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة،ص 18.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص68.

[3] المصدر نفسه، ص45.

ويقلصها إلى الحدّ الأدنى " **فإذا كان الوصف يوقف سير الأحداث المتنامية لتصوير شخص أو مكان، فالمشهد كذلك يعطّل سرعة السرد، ويجعل الأحداث تتوالى بكل تفاصيلها، وجزئياتها من خلال حوار الشخصيات..**"[1] وهذا التعطيل له مواضعه، لا يأتي عرضا وإنما يعمد الراوي إلى اعتماده قصدا حتى يتوقف القارئ ويتأمل هذه التفصيلة ويتدبّر فيها أكثر من ذي قبل.

**2.2. تبطئة السّرد:** هو الذي يسهب في سرد الأحداث عبر مقاطع طويلة ومعتبرة في حجمها واحتوائها على أهم التفاصيل سردا ووصفا.

**أ .المشهد :**

المشهد هو" **عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها** " [2] كما يرد حوارا يستنطق بدوره جملة من الرؤى والأفكار التي تستدعي تأملات متنوعة تعطيها حقها في التحليل والتأويل "**اللّحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق، و يأتي حواريا في غالب الأحيان**" [3] ففي المشهد يتكون نوع من المطابقة بين الزّمنين، وللمشهد مجموعة من الوظائف نذكر منها:

يمكن القول بأنّ لصيق جدا الحوار ويعتمده في نسجه داخل النصّ ذلك أن تبادل أطراف الحديث بصيغة تحاورية يتيح فرصة استكناه معالم السرد وعوالم الشخصيات التي تتخاطب بكلمات معبّأة بالمدلولات النفسية والثقافية داخل الخطاب. ومن بين المشاهد الحوارية المتوافرة في رواية **الرماد الذي غسل الماء** مشهد الحوار القائم بين (عزيزة الجنرال) وابنها (فواز بوطويل):

**قال وهو يعدل في منامته:**

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي،ص193.

[2] عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي،مقاربة نظرية،الرباط،ط1، 1999، ص 168 .

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 77 .

**ياأمي**

**وتراجعت بدرة تلم اغمر شعرها الأسود المتراخي خلفها في حزن وهي تسمع كنتها تقول:**

**سيد الرجال لا يفتح الباب..هي تفتحه.**

**واستدارت بدرة إلى عزيزة ورأت في عينيها جمرات من حقد وأرادت أن تصب على الجمر دلوا من الماء ليبرد فقالت:**

**فقالت صباح الخير خالتي عزيزة**

**تدخلين العمل الساعة الثامنة**

**قال فواز :**

**-هو ذلك بالضبط**

**ولم تبال أمه بجوابه فواصلت:**

**-والساعة الآن السادسة والنصف.**

**..وتأمل فواز ساعته وهو يقول:**

**-مازال الوقت مبكرا**

**وسكت ينكمش على نفسه وهو يرى ثورة عزيزة الجنرال وقلقها**

**والقهوة والفطور من يحضرهما؟ أنت وحدك يجب تحضير ذلك كل صباح.**[1]

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة، ص 175-176.

تميّز هذا المشهد طول الحجم نوعا ما، وقد بطّئ السّرد معه، حين الإيغال في توصيف كل من عزيزة الجنرال وبدرة توصيفا تفصيليا، يحكي أبسط الأمور ويستجليها، وهو ما دلت عليه العبارات الآتية (جمرات من حقد، شعرها الأسود المتراخي، ..) وغيرها

واللّافت في المشهد في روايته **الفراشات والغيلان**، هو أنّه المحور الذي يستقطب جل المعلومات والوقائع، فيتضخم المشهد بما يضاف إليه من أنواع الاسترجاعات والجمل التّكرارية والوصفية وغيرها، مثلما يبرز في الحوار الذي دار بين الزوجين:

- **حبيبي لابد أن نهرب بحلمنا الجميل**
- **هربيه انت**
- **بل أنت**
- **لن أتركك خلفي...أنت حلمي يا حبيبي...إما أن نعيش معا أو يعيش أحدنا في الآخر...ليس هناك خيار.**
- **و أنت يا حبيبي الشرف.**
- **وأنت الغد المشرق**
- **يجب أن تفري ...هيا...هيا..."**[1]

منح المشهد فرصة للشّخصية لكي تبدي آراءها وأفكارها، بالإضافة إلى سمة تعطيل السّرد، وإبطائه من خلال استعمال تقنية الحوار المطوّل بين الشّخصيات، وقد تعدّدت صور الحوار الداخلي داخل الروايات، فكثيرا ما دفع الفقد والفراق بالشاهد إلى الحديث الدائم مع نفسه، ليستغرب ما يجري ويستفهم عن المصير المجهول الذي ينتظره في خضم وحدته المريرة " **لست أدري لابحر رحب... ولا حرب في البحر أين سأذهب؟وماذا أفعل؟؟ وكيف أستطيع أن أقيم في مدينة بلا بحر، مدينة يعشقها الغراب؟؟؟**"[2] اهتدت الشخصية إلى المونولوج حتى تصوّر للقارئ

---

[1] عز الدين جلاوجي:الأعمال الروائية غير الكاملة،ص48-49.

[2] المصدر نفسه، ص 59.

حيرتها، وتأملاتها الوجودية، وقلقها من الواقع المنحطّ والمأزوم، ولولا العزلة لما أتيح لها محاورة ذاتها بمساحة سردية كافية عبر تقنية إبطاء السرد.

2.ب **الوقـفة:**

هي بمثابة "**توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقضي عادة انقطاع سيرورة الزمنية، ويعطل حركتها** "[1] وكثيرا ما يتعمق النص في استظهار زوايا لها تأثيرها الكبير على حبكته، وبم أن حركية الحدث راجعة إلى تحركات الشخصيات وأفعالها، فإن طابع الاغتراب الذي طغى على حياتها زاد من رتابة الأحوال، فيركز السارد على الوصف الذي ينثر الحالات الشعورية ويسترسلها للقارئ في محطات وصفية مطولة فيتوقف الزمن معها "**على أن التّوقف وسيلة وليس هدفا، فيما يجب مراعاته هو عدم الوصف من أجل الوصف بل إضافة شيء جديد يفيد السّرد و يخدمه**[2] فيما يزيد من تكثيف العملية التعبير القائمة على الرؤية من زاوية معينة وخلال وقفة زمنية لا تضطرب في تكرار ممل أورتيب.

ويتجسّد مقتطف الوصف من خلال الحواشي التي أوقفت سيرورة الأحداث داخل الرواية، ومن ذلك ما جاء على لسان الراوي " **ومدينة عين الرماد كالمومس العجوز، تنفرج على ضفتي نـهر أجدب أجرب تملأه الفضلات التي ترمي بها الناس والتي تتقاذفها الرياح..تندرج فيها البنايات على غير نظام و لاتناسق...يسد عليها الريح من الجنوب أشجار غابة صغيرة...وتمتلئ مدينة عين الرماد بالحفر ويبرك المياه القذرة..يتوسطها سوق منهار ..تتلوى شوارعها وأزقتها التي تضيق وتتسع في غير نظام...إلى جانب من جنوبها تمتد مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثم تغوص في الغابة...**".[3] نستفتح بهذا التوصيف العديد من المحطات الوصفية، حيث انصب على تقديم وصف مفصّل لمدينة عين الرّماد بكل

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص114.

[2] المرجع نفسه، ص 115.

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال الروائية غير الكاملة،ص11.

عناصرها من (الفضلات، الحفر، الأزقّة الضيقة، برك مياه قذرة، سوق منهار) لتقريب صورتها للقارئ ولأهميتها داخل النصّ.

وقد اعتمد النصّ في رواية **سرادق الحلم والفجيعة** الوقفة الوصفية للعودة إلى ماضي الشّخصيات، وتجسيد كنه واقعها من خلاله وما يتميز به من أنماط مألوفة رغم تباينها، اجتماعية كانت أو نفسية وحتى ثقافية " **والغراب نسيت أن أحدثكم عنه ... هو مخلوق متميز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كل أشكال و أنواع الدمامات ...كل من يراه يعترف أن لا عين رأت و لا أذن سمعت و لا خطر مثله على البال** "[1] وكل وقفة وصفية تقتضي تمثيلا يحقق الجمالية فضلا عن الإقرار الدلالي بحال الشخصية ووضعها.

ومن أمثلة الوقفة الوصفية في رواية " **الفراشات والغيلان**" "**وتراءت لي الغيلان ذات أشكال غريبة...آذان طويلة..وعيون كثيرة..ومناخير..وخراطيم..**"[2]

فالفعل تراءت يؤكد على وقفة خيالية تحتاج تأملا في مظهر الغيلان وحقيقتهم الخارجية في مخيلة السارد/ القارئ، والاكتفاء بإحصاء مشكّلات جسدية يفتح مجال التأويل أكثر لدينا لذلك، فإن مهمة الوصف لا تخلّ بجودة النصّ بقدر ما تضفي عليه مسحة تحاور حاسة التدبّر واستنطاق المكامن بداخله. ومن تمظهرات الوقفة الزمنية:"**وابن خالتي فتى قارب الثلاثين من عمره يميل إلى الطول والنحافة، فيه الكثير من صفات أمه، لونها... خضرة عينيها...جمال ملامحها...بريق شعرها...جمالها الفياض البالغ العنف أحيانا...متعلم متفوق في تعلم زار الكثير من بقاع الأرض وخير الشعوب والأمم...درس بالسعودية**"[3]

ولعل تواتر الوصف يزيد من رتابة لسرد وإبطائه مما يتيح حيزا إدراكيا عميقا لدى المتلقي.

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة المصدر نفسه، ص 31.
[2] المصدر نفسه،ص21.
[3] المصدر نفسه ،ص21.

يمكن القول بأن المفارقات الزمنية وباختلاف سيرورتها داخل النص الروائي تتفاوت، بحسب متقضيات الحدث الذي يستدعي بدوره اختزالات واختصارات تفعّل من سلامة الحركة السردية واستقرارها، أو وقفات ومشاهد وصفية حين :"**يحدث ما يسمى مفارقة زمن السّرد مع زمن القصة**"[1] فيتغير الزمن وفي تماثل بنيوي يحمل صيغا سردية متباينة تتغير عندها الأحداث وتتأطر وفقها الشخصية المكلة لمعمار الرواية.

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص73.

# الفصل الثالث

## التشكيلات المكانية ودلالة تقاطبها

### في الأعمال الروائية غير الكاملة.

# الفــصل الـثالــث

## التشكيلات المكانية ودلالة تقاطبها في الأعمال الروائية غير الكاملة

**توطئة**

**أولا: المكان، المفهوم وتعدد المصطلح.**

**ثانيا/ أقسام المكان**

**ثالثا/ الوظيفة الوصفية للمكان**

**رابعا/ التّقاطبات المكانية**

**1. بنيات الأماكن العامة ودلالتها**

1.1 .المدينة/ القرية

**2. بنيات الأماكن الفرعية ودلالتها**

**1.2.** أماكن الانتقال العامة

**2.2.** أماكن الانتقال الخاصة

**توطئة:**

استطاع المكان أن يتجاوز الحدود الجغرافية التي ترسمها الذّات الناصة له، داخل منجزه، بل يؤول إلى دال فنّي وإلى خطاب يقول، ويترجم المشاعر والأحاسيس كما قد يقهر النّفس البشرية من جهة حين يغدو هيكلا ومناخا غير ملائم للممارسة النشاط الإنساني؛ فيتم تخطيبه وتفجير مكامنه التي لا تظهر للقارئ من الوهلة الأولى، وإنما بعد تأويل يستنطق معه حيثيات متباينة لهذا الحيز الذي آل إلى مدولو يحمل في طياته الكثير من الأفكار التي من شأنها أن تطعّم المتخيل السّردي وتزيده حركية وفاعلية.

وقد يؤدي المكان مهاما أخرى تؤطر مسار المشكّلات السردية الأخرى فيه، وتسمو بالنّص السردي وذلك حي "**ينزاح مفهومه الدلالي إلى أبعد من ذلك، فتصبح الدلالة متسعة لتشمل البيئة بما تحوي من أراضي وبشر وعمران وأحداث، وقد يشغل حيزا وجدانيا عاطفيا ينجذب إليه المبدع** "[1] فيصبح ذا دلالة مزدوجة، مادية ومعنوية، الأولى تؤثر في الفعل الحدثي، أما الثانية فتؤكد على الوظيفة الجمالية لهذا العنصر السردي الهام.

[1] عبد القادر مزاري: جمالية المكان في رواية عائلة من فخار، (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة) لمحمد مفلاح، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، العدد 9، سبتمبر، 2017، ص124.

**أولا: المكان، المفهوم وتعدد المصطلح**

تتبني أحداث الرواية على عنصر المكان الذي يسمح بتجسيد باقي العناصر على مستواه فيضم التحركات والأقوال والمتغيرات، إذ لا يمكن لهذه الوقائع أن تتحقق في الفراغ أو العدم فهو" **هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي و تنهض به في كل عمل تخييلي**"[1] فهو الرابط بين المكونات السردية وبتضافر هذه المكونات تتشكل الرواية.

ويمثل المكان" **مكوّنا محوريا في بنية السرد بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، و لا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد و زمان معين**"[2] ممّا زاد من أهميته في المقاربات السردية بل وتخطيبه أي تحويله إلىخطاب يقهر ويحفز ويحاور الشخصية على مستوى التخييل.

وأول من تناوله بالدّرس والتحليل هو غاستون باشلار في مؤلفه جماليات المكان فاعتبر أن المكان لا يخضع للأبعاد الهندسية فحسب، بل هو يؤثر فيه ويتأثر به فيقول "**ليس المكان هندسيا خاضعا لقياسات تقسيم مساحات الأراضي وإنما هو ذلك المكان الذي عايشه الأديب كتجربة، والمكان لا يعاش على شكل صورة فحسب بل يعيش داخل جهازنا العصبي كمجموعة من ردود الفعل**"[3] فتعدّدت تعريفات المصطلح نظرا لاختلاف الأبحاث والدّراسات، فظهرت مقابلات عديدة لمصطلح واحد منها المكان والحيز والفضاء.

وقد عالج حميد لحميداني مسألة المكان في الرواية العربية، الذي خصص في كتابه(بنية النص السردي) فصلا موسوما بالفضاء الحكائي تطرق فيه إلى مستويات البحث النظري في موضوع الفضاء[4] متطرقا إلى مجموعة من الدراسات المتعلقة بالمفهوم مثل "**الفضاء الجغرافي و**

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 36.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي( تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ،2010، ص99.

[3] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، المركز الثقافي العربي،ط2، 1993، ص 245.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص53.

**الفضاء الدلالي و الفضاء النصي والفضاء بوصفه منظورا**" [1]؛ ليتجه بعد ذلك إلى تمييز نسبي بين الفضاء والمكان "**فمجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا؛ لأن نطلق عليه اسم فضاء، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء**"[2]؛ فالفضاء الرّوائي إذن هو ذلك المفهوم الواسع الذي يجمع بين تلك الأمكنة ويلفّها جميعا؛ لأنه فضفاض ووعاء يستدعي تنوع الأمكنة المفتوحة منها والمغلقة " **فهو شمولي يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان فقط يمكن أن يكون متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي**"[3].

ومن النقاد أيضا الذين آثرو تسمية الفضاء نجد: حسن نجمي الذي يؤكد على اختياره بقوله: "**لعله اتضح لنا الآن، نسبيا على الأقل، معنى الفضاء أنه ليس معادلا للمكان**"[4] ناهيك عن الاختلاف اللغوي بينهما فكثيرا ما يوصّف الفضاء على أنه أكثر اتساعا من المكان ولكن كلاهما شرط لازم لوجود الإنسان واستمرار حياته.

ورغم اختلاف المصطلح وتعدديته إلا أن بعض الباحثين يؤثرون المساواة بينها مثلما فعل بحراوي الذي طابق بين مصطلحين (المكان والفضاء) وجعلهما مفهوما واحدا وخير دليل على ذلك استعماله لهما بالمعنى نفسه وهو ما أقرّ به في مؤلفه بنية الشكل الروائي "**المكان أو الفضاء قد وقع عليه الاختيار بوصفه عنصرا فاعلا في الرواية**"[5] فدرس المكان بوصفه عنصرا حكائيا، والفضاء مكوّنا أساسيا، ويرى "**بأن المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السّرد و إنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد...وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصّلات التي يقيمها، يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي**

---

[1] المرجع نفسه، ص62.

[2] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، دط، 1995، ص 63 .

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 62.

[4] حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1990،1، ص26

[5] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء–الزمن–الشخصية)،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1990، ص20.

**ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد**"[1] ليس قصورا في الفصل بين المصطلحين بقدر ما يعدّ جمعا منطقيا يستند إلى الدلالة اللغوية لكل منهما في الكثير من الأحيان.

خصّصت "**سيزا قاسم**" في كتابها "**بناء الرواية**" فصلا تناولت فيه المكان وأهميته **عند نجيب محفوظ (البناء المكاني وأساليب تجسيد المكان في النص الروائي ودلالته) بعدما قدمت توضيحا اعتبرت المكان فيه الخلفية والإطار الذي تقع فيه أحداث الرواية، وأنه الحقيقة التي تتحقق من خلال الأشياء**"[2] ومن ثمّ فهي ترى أن المكان ضروري لتحقيق ذوات الأشياء بل والغور في معالمها التي لن يدل على فحواها إلا المكان برمزيته.

وتداول الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض مصطلح "**الحيز**" في مؤلفاته النقدية المتعلقة بقضايا السرد أو المقاربات التطبيقية، إذ نجده يتبنّى هذه التّسمية في كلّ كتاباته حيث يقول في هذا الصّدد "**مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيّز، لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثّقل و الحجم والشّكل ...على حين أنّ المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيّز الجغرافي وحده**"[3] تلك الفروق ترجع إلى التداول العلمي للمصطلحات والمجالات التي تنتمي إليها، لذلك ينبغي أن تراعى في تصنيف الأمكنة وتحديدها.

**ثانيا/ أقسام المكان:**

تنقسم المكونات السردية إلى أنواع بحسب خصوصياتها، أو روافدها أو حتى دلالاتها ويتعدّد المكان حسب وظائفه المختلفة داخل العمل الروائي وغالبا ما يقترن بحركة الأحداث وتحرّكات الشخصيات، فهو الذي يوسّع من المفهوم الطبيعي أو الجغرافي وحتى الثقافي للأفراد

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 26

[2] ينظر، سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 76

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص141.

والمجتمعات، وقد يرد على شاكلة التقاطب الذي خصّه بحراوي بالذكر في كتابه " **بنية الشكل الروائي**" إلى استثمار مفهوم "التقاطبات" الذي أتى به الباحث السوفياتي " يوري لوتمان" Yuri Lutman ؛ وقد قام بتقسيم المكان الروائي إلى[1]:

**1.** أماكن الإقامة التي تتفرّع إلى أماكن الإقامة الاختيارية "فضاء البيوت"، وأماكن الإقامة الإجبارية "فضاء السجن" .

**2.** أماكن الانتقال التي تتفرع إلى أماكن الانتقال العمومية "فضاء الأحياء"، وأماكن الانتقال الخصوصية " فضاء المقاهي" .

بالإضافة إلى قسمين آخرين راجا كثيرا بين الباحثين وعلماء السرد وهما[2]:

1- **أماكن مفتوحة:** هي تلك الأمكنة الخارجية التي لا تحدّد بحدود ضيقة، وتشكل فضاء رحبا، وغالبا ما تكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق.

2- **أماكن مغلقة:** هي حيزداخلي، تحده حدود ضيقة، تخالف كل ماء وصفت به الأماكن المفتوحة.

وقد اقترح الباحث"**غالب هلسا**" Ghalib Helsa في كتابه الموسوم بـ" **المكان في الرواية العربية** " تصنيف الأمكنة الروائية إلى أربعة أنواع [3]:

1. **المكان المجازي:** وهو مكان غير فاعل يخضع ويتّبع أفعال الشّخصيات.
2. **المكان الهندسي:** وهو المكان الذي حددت إحداثياته الجغرافية بدقة وتركيز.
3. **المكان كتجربة معاشة :** وهو المكان الذي يدخل في علاقات تواصل مع شخصيات بما يحمله من ذكريات .

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 43 .

[2] روزو ماري شاهين: قراءات متعددة للشخصية، دراسة تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ، دار ومكتبة الهلال، ط1 ، 1995، ص51.

[3] محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دط ، 2005 ، ص 65-66 .

4. **المكان المعادي:** وهو المكان الذي يثير الإحساس بالاغتراب، والغربة، والضّيق لدى الشخصية كالسجن والمنفى.

**ثالثا/ الوظيفة الوصفية للمكان:**

تتعمد الرواية تجاوز الواقع والعرف السائد، لتعالج ملابساته بوسائل فنية تتخذ أشكالا تعبّر عن عالم له امتدادته وأشياؤه "**والوصف في الرواية الحديثة يختلف اختلافا بينا عن الأساليب الوصفية التقليدية في النثر الفني العربي القديم...لاختلاف أساليبه ولغتهمن ناحية ولاختلاف وظيفته من ناحية أخرى**"[1] ويستغل المكان ليقدم أوصافا عديدة لأشخاص وأيديولوجيات، مهما اختلفت وظائفها داخل الرواية، فقد يغلب المكان والوصف ويغيّب الزمن لغايات عديدة من أهمهما الإيغال الشديد في رسم التجارب الإنسانية بكل دقة.

ولا يكتفي المكان بالحيز المدرك جغرافيا فقط وإنما يقوم على تراكمية الأوصاف للهياكل أو الأشخاص أو الأفكار فالوصف "**هو الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده، داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه**"[2] وهذا ما يخدم مكون المكان الذي يفضي بحدوده إلى تحديد وظيفة جديدة له تتمثّل في الوصف المكاني المتضمن لجمالية، سببها هو الخروج من الإطار المباشر إلى إطار غير مباشر يكتنز طاقات إيحائية ورامزة.

وكثيرا ما يستنطق المكان بفنيته التراكمات الثقافية المكتنزة في مخيلة القارئ على أن يكون بناؤه "**منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته وألا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللّازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي يعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية المكان الروائي أن تكشف لنا عن**

---

[1] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1 ، 2002، ص188.

[2] عبد اللطيف محفوظ،:وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2009

**الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية**" [1] من هنا تتضح لنا الأهمية البالغة للمكان ذلك أن الشخصيات السردية، تزاول حركتها فيها، وتواصل حياتها على مستواها مع اختلاف في الحيز الذي يتغير بحسب المعطيات الحدثية.

## رابعا/ التّقاطبات المكانية:

لا يتحقق الوجود المكاني داخل المتخيل السردي إلا بفعل القراءة التي تكشف عن مختلف إيحاءاته، ومدلولاته القائمة على مجموعة من "**التقاطبات المكانية في البحث في تشكّلاته والتّنويعات التي يتّخذها، وتأتي تلك التّقاطبات عادة في شكل ثنائية ضدّية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة تعبر عن العلاقات والتّوترات التي تحدث عن اتصال الرواي بالشخصيات و الأحداث**".[2] فلا تقول الشخصيات ولا تفعل إلا في إطار مكاني كلما تعدّد أو اختلف كلما فعّل من تصاعية الأحداث داخل الرواية.

تسعى دراسة المكان إلى تبني مجموعة من التقاطبات المكانية، والثنائيات المكانية" la polaritèsspaciales" داخل النصوص السردية المنتقاء للتحليل "**وتأتي تلك التقاطبات عادة في شكل ثنائية ضدية؛ تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة؛ بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات، ومفهوم التقاطب ليس جديدا تماما؛ فنحن نصادفه في جذوره الأولى عند أرسطو في كتاب الفيزياء؛ حين يتحدث عن الأبعاد الكلاسيكية الثلاثة (الطول والعرض والارتفاع )**"[3] وبما أن معظم الروايات تعجّ بالملابسات التي تلامس عمق الراهن السائد من تناقضات سياسية، وأخرى اجتماعية وثقافية كان لحضور التقاطبات المكانية دورٌ بارز في عرض المشكلات واقتراح الحلول مع مراعاة ذكر الأماكن السردية العادية كأماكن الانتقال وأماكن الإقامة، فهي ثابتة وغير قابلة للإنقسام إلا أن لتعارضها سبيل لفهم الوقائع في الرّواية.

---

[1] حميد حميداني: بنية النص السردي،ص 72 .

[2] ينظر، صالح صلاح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، 1997،ص33.

[3] صالح صلاح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص33.

## 1. بنيات الأماكن العامة ودلالتها:

### 1.1.المدينة/ القرية :

المدينة والقرية مكانان مفتوحان يستوعبان أكبر قدر ممكن من الأحداث ويتباينان من حيث المستوي المعيشي وطرائق التفكير، وحتى في بعض من العادات والتقاليد لذلك تسنى لنا وضعهما في تقاطب بارز، آل إلى ثنائية، يوطّن الاحتدام الحاصل بينهما بسبب بعض المتناقضات والتباعد الثقافي بينهما " **فالقرية مكان به مغلق معزول، يفتقر لأبسط المرافق، لذا يكون إيقاع الحياة فيها سكونيا نمطيا متكررا**"[1] وذاك السكون هو الذي زاد من الهوة في الاختلاف الطبقي بين القرية والمدينة إذ أن مجال الحركية والتطور نادر، ولا إمكانية لتفجير الطاقات المعرفية أو حتى البدنية داخل هذا الفضاء الهادئ والبسيط.

يسترجع صالح بكل حب وشوق معالم قريته الهادئة، فهي منشؤه الأول الذي شهد على اللحظات الجميلة التي عايشها، رغم الفترة العصيبة التي ترعرع فيها (الاستعمار) "**هذه القرية الصغيرة تنام حالمة بريئة كرضيع في حضن جبل جبار...كل شيء جميل و رائع ليس هناك مكان للنفاق والخذيعة ولا للزيف والمكر..كسرة الشعير وطاس اللبن كانا طعامنا جميعا..عشرة.. عشرون..ثلاثون ليس بيننا جوعان.. نرقد كلنا في فراش واحد.. مخذة واحدة..حائك واحد....وقلب واحد..الحب.... ينثر فوق رؤوسنا أكاليل الورد..**"[2].إنها حياة البساطة والحب النابع من القلب، فالقرية تشكل مركز الإنسان الذي عاش فيها وعرف قيمتها المناخية والسيكولوجية، فهي"**الحيز المكاني الذي يؤثر في الإنسان**"[3] الذي قد يعتبرها وطنه لأنها لا تنحصر في المحلية فقط بقدر ما تستوعب مفارقات تمسّ الطبقات الكبرى والراقية التي لها أيد فاعلة في القرية كذلك.

---

[1] الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص49،.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص12.

[3] حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، عمان،الأردن، دط،، 2006،ص 29،

وكان صالح في المقابل ينبذ المدينة لا نبذا جغرافيا بل لما يشعر به إزاءها حين امتلأت بكل مظاهر الزيف والانحراف، فتبلور شعور مفعم بالرفض والنفور بداخله، ولم يكن أمامه سوى رسم رسم صورة سلبية عن هذا المكان "**بدت لي المدينة وأنا أشاهدها منذ خمس وعشرين يوما رهيبة.كل شيء فيها مفزع الأزقة ضيقة.. الجدران سوداء.. كلاب راقدة قريب منها قطط.. لحظات شاهدت سكران يبول في الطريق.. لحقه آخران معربدين.. رائحة الخمر تملأ الهواء.. كل شيء متعفن.. سجن في سجن**"[1] فأدى الاستلاب بهذه الشخصية إلى الحنين الدائم إلى المكان أين يتنفس الحرية بكل حب وطلاقة ويرتاح من ضجة المدينة وصخبها.

وحين يؤول المكان إلى وجهة وهدف للغيلان ، يجد السكان العزل أنفسهم أمام وضع معقد، لامفر لهم إلا الرحيل خوفا من أن تصل إليهم هذه الوحوش وهاهو محمّد يوصّف ذلك: "**لابدّ أن أرحل عن هذه القرية... ليس من اللائق أن أبقى أطول ممّا بقيت سيكون هذا المكان محج الوحوش المفترسة...ولعل الغيلان ستعود لمهمة أخرى ...وإذا وقعت في قبضة أحد الفريقين فلن تكون عاقبتي ولا عاقبة أختي حسنة**"[2] وصلت العلاقة بين الفرد وقريته إلى درجة كبيرة من التنافر البليد لعدم اندماج الروح مع هذا المحيط الخارجي بمختلف مؤسساته، ومجرّد عيشه هناك ما هو إلا بقاء قسري يعزو إلى الحاجة المادية أو الجبن والخوف الشديدين.

ورغم الهروب من القرية إلا أنها باتت موطنا مفقودا للكثير من السكان المحرومين من نعيم العيش فيها بكل أمان، فهي مصدر الأمل المنبعث في النفوس العليلة، ونظرا للوضع المزري يتجسد عبر هذا المكان البعد الإنساني والذي تؤكده الإمدادات الإنسانية لأهل القرية المنكوبين ماديا، من مختلف الدول، هي دلالات تزيد من قيمة المكان المفتوح وتعزيزه داخل النصّ" **على مشارف الأكواخ البلاستيكية التقانا جمع من الناس...رجال ونساء وجدناهم متجمهرين كانوا بانتظارنا، وما إن رأونا حتى هرعوا نحونا وفي عيونهم تتراقص آلاف**

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ، ص125.

[2] المصدر نفسه، ص388.

**الأسئلة**"[1] فالبنية المكانية صورة إنسانية هيكلية تعيد بناء آفاق جديدة لسلوكيات الشخصيات، بالإضافة إلى الخوض في إبراز حقيقة المناظر وأمداء انسجامها مع الموجودات بداخلها.

في حين أن المدينة تمثل لمحمد الموطن البديل بعد أن هاجر قريته كرها لا طوعا بسبب ماخلفه جنود الصرب من خراب ودمار وقتل لشعوبهم واستحواذا على قريتهم فلم يجد هو وأهل قريته إلا أن يفروا إلى أقرب مدينة على الحدود المجاورة لكوسوفا إلى أن وصلوا لبرّ الأمان (ألبانيا) وفي هذا الصدد يقول "**حين حضرت خالتي وعائشة رحت مع عثمان نتجول في هذه المدينة العربية الجديدة...كانت اللافتات تملأ المخيم كله مكتوب عليها بكثير من اللغات، قرأت بعضها. نعم للأخوة الكوسوفية**" [2] إن عبارة نعم للأخوة الكوسوفية دعوة للعيش في أمان وسلام بينهم، وتوطين لأواصر وروابط العروبة وتأكيد على ثوابت الدين الإسلامي، و"بكثير من اللغات" تشفير رمزي ليقرأها العالم أجمع لما حدث في هذه القرية، ويدعوه إلى التوقف عن هذه المجازر التي ارتكبت في حقّ الإنسانية.

فشكلت المدينة والقرية في رواية الفراشات والغيلان تقاطبا بارزا، فالأولى (المدينة) موطن سلم وأمان في مقابل الثانية (القرية) الذي شكلت موطن حرب ودمار.

أجاد الروائي رسم المدينة المومس والمدينة التي تقابل المرأة؛ فنقلها من مجرد مكان إلى شخصية جذع داخل الرواية وهذا ما يؤكده الشاهد التالي: "**وتراءت لي المدينة قادمة من بعيد تتهادى في ثوبها الشفاف...يتصافح ثدياها...تدندن أغنيتها المفضلة أغنية العشق الخالد ...أحسست نفسي أنجذب إليها لقد شغفتني حبا...ملأتني وجدا...حاصرتني هياما...أشربتني هوى...من هوى هوى...إذا هويت فقد هويت...من يهوي يهوي...** "[3] تحيل إلى الفوضوية

---

[1] المصدر نفسه، ص 423 .

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص 435

[3] المصدر نفسه،ص469.

والمآل البائس الذي حلّ بالمجتمع، كما تعكس الوضع الحقيقي، والمتمثل في التهافت الكبير على الشّهوات والملذات في هذا المكان أكثر من الاعتدال والاستقامة في الحياة.

وبعد فقد الحبيبة "نون" التي آلت إلى "مدينة الحلم"، يرتمي بين أحضانها الحبيب/الشاهد كلما اغترب في زمنه المهترئ فأسى على الذكريات الجميلة مع الغوالي:

**"آه مدينتي ..**

**عفوا أقصد آه حبيبتي.. .ولماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟(...)**

**أولم تكوني يوما نورا يملأ الآكام الضاحكة ؟**

**أولم تكوني يوما .. موجا .. شوقا يدغدغ أعماقي بأوتاره الرنانة ؟**

**هل تذكرين يا حبيبتي ...البيضاء ثلجا (...)الملساء حجازا..الشامخة سنديانا؟؟**[1]

يواجه بإخلاصه صخب الأرض التي دنسها كل نعل والغراب، ويتناسى المدينة المومس الجوفاء والخالية من المبادئ والأخلاق، فيسترجع الماضي الجميل عبر مكان مشخّص في حبيبته الرمزية.

وقد جسّدت هذه الرواية تقاطبا مكانيا بين المدينة المومس/المدينة الحلم، وقد عمقته الشخصية بأيديولجية واعية بما يجري، استمرت في تعرية هذه الأمكنة بسلبياتهما وإيجابياتهما، فيغدو المكان فاعلا في امتداد الفعل السردي داخل الرواية.

أما "**مدينة عين الرماد**" في رواية الرماد فقد تشكلت من منظور سلبي تماما استهل الروائي توصيفها بربطها بقاموس دلالي مقرف جدا، قتل جمال الطبيعة، وباتت عدوا للإنسان الذي لم يستطع مرافقتها يوما، أو عدّها حصنا يحتمي به "**ومدينة عين الرماد كالمومس العجوز، تنفرج على ضفتي نهر أجدب أجرب تملأه الفضلات التي يرمي بها الناس والتي تتقاذفها**

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص449.

**الرياح..تتدحرج فيها البنايات على غير نظام ولا تناسق يسد عليها الريح من الجنوب أشجار غابة صغيرة..تعاود الانحدار مرة ثانية على جبل صغير تشقه طريق معبد، تتروي قريبا منها عين الرماد الأصلية التي قيل إن السكان قد هجروها ثم اتخذوها مزارا ومعبدا..."**[1] وهذا تصوير لواقع المدينة وما أصابها من مسخ بسبب الإهمال وعدم الوعي، بأهمية نظافة الوسط في حين يقدم النص صورة ثانية تعود إلى حقبة الاستعمار، يعزي بها القارئ بل وسكانها في نوع من الحسرة على الوضع الجديد الذي حلّ بها بالوضع القديم الذي يتمنى كل قاطن فيها عودته "**وتمتلئ مدينة عين الرماد بالحفر، ويبرك المياه القذرة...يتوسطها سوق منهار السور...تتلوى شوارعها وأزقتها التي تضيق وتتسع في غير نظام...وحدها هذه الجهة تقوم بها بنايات أنيقة منظمة أقامها الفرنسيون يوم أسسوا المدينة التي سموها La ville belle المدينة الجميلة" ومافتئت الكتل الاسمنتية تتكتل حولها كخلايا سرطانية حتى شوهت كل ماحولها من هكتارات ضخمة"**[2] ومن خلال هذا الوصف يتجسد التضاد بين الصورتين صورة أولى مثّلت حاضر المدينة، وأخرى مرّرت حقيقة ماضيها؛ ولهذا التضاد دوره في كشف حقيقة مآل عين الرماد المدينة "**وكيف أفسد الحاضر الماضي المتمثل في كثير من الأماكن الأثرية التي تميز بها، برجاله ونسائه الذين تواطؤا على إفساد كل جميل فيه، والإفراط في إهماله أو تخريبه أو تشويهه"**[3] فهي مرتع للفساد ولا تمت لماضيها النقيّ الحافل بالمنجزات والسير الطيبة والمشرفة، غدت تحمل دلالتين على اختلاف الفترات الزمنية (الماضي/ الحاضر).

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ص171.

[2] المصدر نفسه، ص 171.

[3] ينظر، مجموعة من الباحثين: سلطان النص، ص 112.

## 2. بنيات الأماكن الفرعية ودلالاتها:

تقوم البنى المكانية على التقاطبية كما سبق وأشرنا ولم يأت ذلك عرضا، وإنما لإيصال دلالات موحية وأخرى وأيديولوجية نذكر منها:

### 1.2/أماكن الانتقال العامة:

### 1.1.2-الشّوراع والأحياء:

**أ.الشوارع:**

الشوراع أماكن ضرورية جدا في بناء العمل السردي، نظرا لأهميتها في احتواء العام والخاص والعالم والجاهل والمؤسسات والأفراد كما تعتبر "**أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها**"[1] ويحضر الشّارع بشكل لافت في روايات الكاتب، ويوطّن بدوره ملابسات الواقع وجلّ متناقضاته ومفارقاته، وما تعيشه الأمكنة المفتوحة والمغلقة من هموم ومعضلات كانت الحاضن الأكبر لها.

وقد صوّر لنا الراوي في رواية **الرّماد الذي غسل الماء** الحال المأساوي الذي يطبع مدينة عين الرماد، إذ يسكن هذا المكان الفقراء الذين لانصيب لهم بين الأغنياء فهو مكان يفتقر لأدنى متطلبات الحياة وهذا ما يوضحه قوله "**شوارع مدينة عين الرماد وحدها بغبارها،بقذارتها، ببؤسها، بواديها النتن الذي يبقرها نصفين،بأبنيتها الحزينة** "[2] وكثيرا ما يقترن دال كلمة الشارع باعتباره مكانا سرديا بمدلول الضّيق إذا تعلق الأمر بالأزقة التقليدية والقديمة وتكون في غالبها من مخلفات الاستعمار" **تمتلئ مدينة عين الرماد بالحفر وبرك المياه القذرة...يتوسطها سوق منهار السور...تتلوى شوارعها وأزقتها التي تضيق في غير نظام** .."[3] ولهذا الضيق أثره في

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص69.

[2] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة،ص 54.

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ، ص11.

تضييق الخناق السيكولوجي على الشخصيات وليس الفكري، ولا نعني بأن أبناء الحرات الضيفة لا يبدعون وإنما تكثر آفات اجتماعية لاتعد ولا تحصى من هذه الأماكن الضيقة، قبل المدن الكبرى التي تعيش حياة البذخ والرفاهية.

وما يزيد من ظلامية توصيف الشارع هو النفسية المحبطة والمنكسرة للشخصيات، لينعكس هذا الشعور على حيز الشارع ويغدو مبعثا للمعاناة، في حين قد يجعل الآخرون منه مكانا للإبداع وتحقيق طموحاتها فيؤول إلى موضع جمالي وجميل لأنّ" **الشارع كمكان وكعنصر جمالي مكاني ارتبطت جمالياته بالنفس الإنسانية وتجلياتها**"[1] فالإسقاط النفسي هو المحدد الأكبر لطبيعة المكان – الشارع– وأثره داخل النصّ.

وقد استطلع "فاتح اليحياوي" بوعيه الدلالة الاجتماعية للمكان وذلك من خلال وصفه للمدينة والتركيز على صورة الشارع بعبارات دالة على سخطه وتبرمه مما يسوده ويعتريه يقول السارد "**حركة المارة في الشارع رتيبة، بعضهم يحيط بعربة علي بائع الخضر وهو منشغل بتقديم سلعه للزبائن...وبعضهم استند الى الجدار أو أحاط بحلقة الضامة التي يحمي وطيسها كل صباح ومساء بين شيوخ الحي وكهوله، وبعض الصبية يعدون كرة صنعوها من قماش لفوه في جورب...** "[2] ورغم ثقافته الواسعة إلا أنه يرتمي وسط الشارع بسيط حتى يألف كعادته مشاهد متكررة زادت من تعميق حالات الانسلاخ والانكفاء الوجودي لديه.

وتحوّل المكان من حيّز آمن يشع بنمطية الحياة المستقرة بين الناس المتعايشين رغم تآكل الظروف إلى مكان للقهر والبؤس "**استطاعت الرواية الجزائرية المعاصرة نقل هذه الصورة عن الشارع الجزائري وهي تسجل تفاصيل المأساة المادية والمعنوية**"[3] فالتركيز على بؤس الحاضر

---

[1] شاكر النابلسي : جماليات المكان، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت ، ط1، 1994. ص66

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص 42.

[3] ينظر، الشريف حبيلة: الرواية والعنف،دراسة سوسيو بنائية في الرواية الجزائرية المعاصرة،مكتبة لبنان ناشرون،بيروت، لبنان،ط1،2004، ص38.

داخل حيز ما يجعل منه مصدرا للشؤم والسوداوية في ذهنيات الشخصيات التي تمتلك وعيا زائدا ولا تكتفي بفكرة العيش المادي وفقط (مأكل ومشرب وملبس).

صوّرت الرواية "**الشارع**" مكانا يثير الاشمئزاز ويخنق الحريات، تتحرك الشخصيات فيه بصعوبة وإحباط شديدين، واختيار هذا المكان ليس قائما على الصدفة، بل لتمرير مفهوم يصطلح عليه بالتقاطب بين الفرد والحيز من جهة، وبين الأمكنة في حد ذاتها من جهة أخرى" **لم أكن أقدر على المشي إلا متعرجا...ملتويا...مترنحا...قافزا هنا وهناك كانت الفضلات تملأ الشارع، أقصد التجويف... دخلت الزقاق...ذراعا...ثم أخر كان ضيقا كالدهليز....كان مظلما** "[1] وتوحي تنقلات الشّخصية بالصلة المتينة بينها وبين المكان الموصوف فتغدو جزءا منه، كما أنّ ذكر مفردتي الفضلات والضّيق، جاء للإخبار عن الحقيقة الاجتماعية المزرية للمكان، أما الضّيق فيرصد مختلف العلاقات المحتّمة بين الأفراد.

وما يمنح المكان سمة الفسيفسائية هو احتواؤه على العديد من المتناقضات التي تزيد من حجم الصراع على اختلاف طبيعته وأسبابه " **وهذه النماذج التمثيلية توحي بالدلالة التي يقوم عليها الفضاء المكون من ثنائية وصفية(الضيق/القدم)، وهذا مايقودنا نحو الإلمام الشامل بفضاء المكان الانتقالي وتجميع الصفات فيه**"[2] وإن تعددت الثنائيات فهذا قد لا يصرّح به داخل المنجز السردي، بل قد يتمّ استنتاجه عبر تقنية الاستحضار من قبل القارئ الذي إذا قرأ فعل الخير يقابله الشرّ، أو الموت فيقابله الموت وهكذا...

ويستمر وصف الأمكنة من قبل الشخصيات المغتربة الرافضة لواقعها، أو من طرف السارد الذي يفصّل في الوصف أكثر في رواية راس المحنة "**وقفت عند الباب الذي كان يئن خلفي جاهدا في العودة إلى مكانه...كان الشارع جثة مقبورة الجو الخريفي يعبث بالعبث في الشارع**"[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص27.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص82،81.

[3] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة، ص85.

فحتى الباب يتألم وكل ما يحيط بالبطل، كما شخّص النص الشارع وشبّهه بالجثة الهادة وهذا دليل على جمالية تتخفّى وراء لغة استعارية وساخرة في الآن نفسه.

ولشدة اليأس يشبّه عبد الرحيم بن صالح نفسه بكيس قديم تتقاذفه الناس لعدم قيمته وعزلته الديدة عنهم على الرغم من أنه عا مدة طويلة جدا بالقريةة " **في الشارع أحس بنفسي أشبه بكيس بلاستيكي قديم تتراماه الرياح في شوارع المدينة..**"[1] وما أقسى هذا الشعور حين يقزّم الإنسان نفسه بنفسه في مكان كان من المفترض أن يتنقل فيه حرا طليقا لا يجرح كرامته ولا يهين إنسانيته.

والحال نفسه في رواية سرداق الحلم والفجيعة يوصف النصّ الشارع من منظور الآخر المتغطرس غير الآبه بحال وأحوال الناس "**أحذية عسكرية تخينة ثقيلة كثيرة...مئات الآلاف مرتبة خلف بعضها البعض ترتيبا عجيبا تملأ الشارع كله وتضرب معا جميعا ضربة واحدة في استعراض عسكري بهيج**"[2] استعراض زاد من ترهيب البسطاء والمحرومين، يبرز الطبقية التي تفشت في سرعة البرق داخل المدينة، وزادة القوي قوة والضعيف ضعفا وهوانا.

وإذا مرّ العبد البسيط بالشارع لا يمكنه أن يتنفس براحة وأمان بل عليه أن يهرول لينجو بنفسه" **قطعت الزقاق هرولة ...عدوا ...قفزا...وثبا...دخلت زقاقا...ذراعا...ثم آخر ساقا... كان ضيقا كالدهليز**"[3] وتشبيهه بالدهليز ليحيل على ظلمته، وأنه نفق لا يصلح للعيش فيه كباقي الأمكنة المضيئة.

تظهر الأحياء بجانب لتدلّ على حركية أخرى داخل المتخيل السردي، وترصد لنا طبائع وتحركات تتقاطع بدورها مع سابقتها داخل الشارع، وما يلفت انتباهنا في هذا المقام هو أن الرواية انطوت على شكلين يندرجان تحت الأحياء (المدينة/ القرية)، ويشكلان معا تقاطبا متنافرا" **إنهما**

---

[1] المصدر نفسه، ص50.

[2] المصدرنفسه، ص470.

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ،ص 475.

**قطبان ثبوغرافيان، هما في نفس الوقت قطبان اجتماعيان يتجذبان هذا الفضاء الانتقالي، ولكل واحد منهما ارتباط بقيمة رمزية وإيديولوجية يمثلها جزءا أو كلا** "[1] والجمع بينهما إنما لوجود فعلي يربطهما ويقر بتعال شديد بينهما من الناحيتين الشكلية والسلوكية من قبل ساكنيهما.

**ب-الأحياء: حارة الحفرة/ الأحياء الراقية**

برزت ثنائية حارة الحفرة/الأحياء الراقية، وكلاهما في صراع دائم، إلا أن هناك بونٌ شاسع بين الأحياء الراقية والفقيرة في رواية "**راس المحنة**" أين تحضر الأزقة التي تجاور حارة الحفرة، لتعلن عن مأساة الفقراء في كل مكان وزمان؛ ويقدمها السّارد بتوصيف غائر في الأعماق من خلال هذا المقطع الوصفي:"**انعطف منحدرا في زقاق مترب تشكلت فيه برك للحمإ بفعل تفجر قنوات المياه والفضلات..ابتاع قارورة غاز وقفل يدحرجها وسط الأوحال نحو بيته.. رأيته من بعيد..أسرعت إليه فحملتها معه..كالرشاش أطلق عليّ وابلا من سباب**"[2] يكشف هذا الاستعراض عن خصوصيات الأمكنة، كما يوطّن من دلالاتها المتباينة، فمثّلت حارة الحفرة التخلّف المتردي لافتقارها لأبسط شروط العيش الرغيد،ففعّل من اغتراب الذات داخل هذا المكان، وقد تم التوسل بهذا الوصف المشهدي في نقد الواقع الاجتماعي السائد، ووجه للقارئ حتى يدرك حجم العفن الذي أصاب الحارة والمجتمع معا.

ويؤكد الراوي على الفجوة الكبيرة التي أحدثها الخلل السياسي والاجتماعي داخل المجتمع وأزّم الوضع الاجتماعي فسار المنحنى البياني نحو الأعلى تاركا الأحياء والفقراء وراءه ومتجها نحو قمة المتسلطين بمالهم ونفوذهم "**كل الأحياء تزداد رقيا وتحضرا، وتزداد حارتنا تعفنا وتخلفا.. لعلك تلاحظ معي أن كل الذين تشردوا في الجبال هم شباب الحفرة**"[3]. فيشير السارد إلى التفاوت الطبقي ومايعانيه أبناء الطبقة الفقيرة من فراغ وبطالة؛ مما أدى بمعظمهم إلى التمرد

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 79.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ، ص120.

[3] المصدر نفسه ، ص218.

و اختيار الجبال مأوى لهم طمعا في جذب انتباه السلطات لتوفير احتاجاتهم ورعاية مصالحهم؛ إنه الهروب بالذات من الواقع المهترىء، وتجمع عبارتي "**رقيا وتحضرا/تعفنا وتخلقا**" ثنائية ضدية صارخة فتوحي الأولى إلى **التقدم والازدهار**، والثانية إلى **التدهور والانحطاط.**

ومن المقاطع التي تجلّى فيها الصّدام بين المكانين بشكل واضح، وتأجج الفعل الحدثي على مستوى تقاطبيته، فتشكّل داخل النصّ واقتضى فعلا تأويليا يجيب عن البواعث والحلول قول الراوي:"**أبناء حارة الحفرة ليس لهم ما يخسرونه..لقد استأثرت أحياء الأغنياء بكل شيء** "[1] إنه الاستهزاء والسخرية من الأحياء الشعبية وسكانها الذين قد يمثّلون التخلف أو الجهل النسبي حسب اعتقاد الطبقة الراقية، يقول أمحمد أملمد :" **هل تعرف أن هذا الغبار الذي ...يلتصق بنا يأتينا من أحيائكم الفقيرة؟ يجب أن نطالب الدولة بنصب سور بيننا وبينكم.**"[2] يريد النّص كشف الواقع، مركزا على الطبقية المستفحلة فيه، كما تنعدم فيه المساواة والعدالة؛ وتخبطت حارة الحفرة في حالات مزرية جدا وفي المقابل ارتقت أحياء الأثرياء على حسابها.

كما يشير السارد إلى توصيف أخر يغور في التفاصيل والدقائق كانعدام الامكانيات وعدم توفير السلطات لأبسط الوسائل كالإنارة، ويتجلى ذلك في المقطع التالي:"**مازال الظلام يقمَط حارة الحفرة بلفائفه السود، ومازالت الحياة لم تدب بعد في أوصالها...نور شاحب ينبعث عليلا من النافذة إلى الشارع الذي يفتقد للإنارة..**"[3]إنه الوجع والمعاناة التي يعاني منها شباب حارة الحفرة مما جعل أغلبهم يلتحقون بالجماعات المسلحة في الجبال؛ هروبا من حياة الذل والإهانة، فحارة الحفرة رمز عن الأحياء الجزائرية المهمشة.

يقدم الروائي في رواية الرماد الذي غسل الماء مسحا جغرافيا وخارجيا لهذا المكان من خلال وصف أحيائها" **تتشكل عين الرماد من الأحياء الفقيرة المتراصة التي يصعب عليك في**

---

[1] المصدر نفسه، ص113.

[2] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة، ص57.

[3] المصدر نفسه، ص142.

**كثير من الأحيان الفصل بينها، تبدأ في أسفل المدينة عند اتساع الوادي أكواخا قزديرية، ثم ترتقي باتجاه الأعلى حيث الجبل والغابة، وحيث المدينة الفرنسية القديمة،..وأكبر أحيائها الفقيرة الحي العتيق حيث يسكن سمير المريني وعمار كرموسةوغيرهم ويمتاز هذا الحي بضيق أزقته حتى ليتراءى بيتا واحدا كبيرا تمثل أسلاك الكهرباء والهاتف شبكة عنكبوت محكمة النسج وتتدفق مياهه القذرة طول العام"**[1] وترسم **الأحياء القديمة** وجها آخر باهتا يستفحل معها فعل التهميش الذي يصل إلى حد الإقصاء، لانعدام النظافة في شوارعها، فالفرق لا يكمن في الجانب التوبوغرافي، وإنما مرده الاختلاف الاجتماعي والنّفسي والإيديولوجي للشّخصيات القاطنة بها، وهذا مايكشفه قول الراوي: "**خرج سمير المرنيني من زقاقهم المقرف يتخطى برك الماء الصغيرة التي صنعتها المياه المتسربة من تحت الأبواب والجدران الجربة..حين خرج إلى الساحة العامة أشرقت في تضاريسه الشمس فأحس كأنما نشر من رمس مظلم..تلفت خلفه.. حسب نفسه جرذا خرج من مجاري المياه القذرة..**"[2] حيث صور لنا هذا المكان حي من أحياء مدينة عين الرّماد التي يشكل نفورا ومحل اشمئزاز للشّخصية.

فالشّوارع الشعبية في الأحياء يسكنها الفقراء والبسطاء الذين لا كلمة لهم أمام السلطة؛ ورغم ذلك يستمرون في الحياة ويطمحون إلى تحقيق آمالهم وطموحاتهم " **وفي البيت ظلت العطرة عند النافذة...وحركة المارة في الشارع رتيبة بعضهم يحيط بعربة علي بائع الخضر وهو منشغل بتقديم سلعه للزبائن، أو برفع صوته المبحوح من حين لآخر مادحا ما جاء به..بدعاس لحمامصي لالتهام الخبز والحمص الساخن، أو للحديث عن فريق المدينة**"[3] فحتى الوعي في انغلاق تام لأنّ هؤلاء لا حول لهم ولا قوة، أمام عصابات تتخفى وراء مقاليد أتاحها لهم زمن جائر، يؤمن بالمال مقياسا لتصنيف الأشخاص وتحديد مكانتهم وخاناتهم

[1] المصدر نفسه،ص128.

[2] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة،ص30.

[3] المصدر نفسه، ص 42. ه

المناسبة، مع العمل على قمع كل من يقف في وجههم أو يسعى لتتبع عوراتهم وكرف خطاياهم اللامنتهية.

ولما غاب الضمير لدى الحكام والمسؤولين؛ غابت العدالة وانتشر قانون الغاب ونهبت أموال، أضحى الفقير في منزلة الحيوان يعيش في بيت كالمغارة الهائرة، ويتجلى ذلك في المقطع التالي: "**الناس يعيشون في بيوت تشبه المغارات، هذا الحي من أقدم الأحياء في المدينة، كان الناس أثناء الاستعمار يسمونه حي العرب، وقلب المدينة تسمى حي الفرنسيين**"[1] إنه الاستعمار الغاشم الظالم الذي استحوذ على قلب المدينة بينما عاش الجزائري في المغارات والأكواخ والأحياء الفقيرة؛ ليستمر هذا الحال إلى مابعد الاستقلال مما جعل كريم يحاور والده :" **وهل معنى ذلك أننا لم نتحرر؟**"[2].إنه تساؤل يبعث التحسر في النفس ويوقظ الوجع الصامت؛ ليدخل الذات في دوامة من الأسئلة لا مجيب عنها إلا الواقع المهترىء، ويشكل(حي العرب وحي الفرنسيين) وما بينهما من تباين تقاطبا بارزا في الرواية له إحالته التاريخية المعروفة عن الحقبة الاستعمارية بالبلاد.

### 2.1.2 – الغابة:

الغابة نسق طبيعي ملهم للكثير من الزائرين، تحوي عناصر صامتة وأخرى متحركة تخاطب شغفا كبيرا في القلوب التي تتعطش هي الأخرى للعيش في كنفها ولكن في حيز يسوده الأمن والاستقرار، ولكن قد تتحوّل إلى مكان يسجّل أحداثا دامية وأخرى مخلة، وأخرى مسيئة لموضوعة الحياة نفسها.

تستدعي رواية **رأس المحنة** الغابة لكي تمرّر عبرها مجموعة من الأبعاد والقيم التي تكشف بدورها عن ممارسات لا تمت للأخلاق بصلة، وذلك مايبرزه الملفوظ السردي " **فجأة لقد**

[1] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة، ص54

[2] المصدر نفسه، ص205.

**دخلنا الغابة..وأحسسنا جميعا أنّ الصمت بدأ يثقل على أبداننا...وأن أغصان أشجار السرو تتحول إلى أذرع أخطبوط تلفنا جميعا( ..)كانت السيارة تشق الطريق المتعرج منسابة لا يكاد يسمع صوتها..ضوؤها يكشف كل شيء..الساعة العاشرة ليلا..الفصل خريف لم يكن باردا وكانت السماء صافية تماما.**"[1] مشاهد مرعبة استظهرها باطن الشخصية العليل، فانعكس خوفه الداخلي على خارجه، وصار يرى الكوابيس والأشباح داخل الغابة.

توحي كل المؤشرات داخل الغابة بالرعب والخوف وكثيرا ما لا يستهويها الناس كمتنزه في الليل على عكس النهار، فآلت إلى شاهد على عمليات إجرامية وإرهابية " **وأسرع آخرون يجرون عبد الرحيم بعيدا في عمق الغابة وهو يصيح:أنا أخوكم..أقسم أنني بريء...أقسم أنني لم أظلم أحدا أنا فقير...أعيل خمسة أفواه...ارحموني يرحمكم الله، وأشهر أحدهم (...) رشاشه وقال: هل تأمر يا أمير؟؟، وفتح الأمير عينيه(...) فظهر وجهه بلحيته الكثة السوداء كوجه بومة (...) فأطلق رصاصتين استقرت في قلبه...والأخرى في عنقه(...) وخر عبد الرحيم يتخبط في دمه كالخروف المذبوح فيما راحت المجموعة تختفي في جوف الغابة**"[2] كل هذه السلوكات الإجرامية الشنيعة، تغور في عمق الأزمة والمحنة التي حلّت بهذا الوطن،عبر الغابة ومؤثثاتها، التي كشفت بدورها عن دلالة العنف والتعدّي على الحرمات ضمن هذا المنجز السّردي وما يحمله من قيم جمالية وفنية تعمق المدلولات أكثر.

ويستمر استدعاء الغابة في رواية **الرّماد الذي غسل الماء** للتدليل على المسلك اللاأخلاقيّ فهي المكان الذي يحتويه، حين غدت موطنا للعلاقات المحرمة والممارسات المخلّة بالحياء" **ترجلا من سيارة التاكسي و راحا يتوغلان في أحشاء الغابة..تعرجا في الدرب الباهت لتتكشف أمامها ساحة فسيحة أعدها نزلاء هذا المكان خصيصا لنشاطهم(...) عشرات الشباب والكهول..نساء ورجال تفرقوا في السيارات،و تحت الأشجار يعاقرون زجاج خمرهم(...)ترتفع**

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص93.

[2] المصدر نفسه، ص 95.

**صيحاتهم وقهقهاتهم..مظاهر مجون وخلاعة تهتك حرمة كل حشمة..على صخرة كبيرة جلس الرفيقان تتنقل عيونهم بين الأجساد العارية لعشرات العاهرات**"[1]. يوصّف المشهد مظاهر الانحلال الخلقي؛ ويصور سلبية المحيط للمتلقي، الذي لا يسعى هنا إلى قهر المكان في أفكاره، وإنما جعل المكان مطيّة لاستجلاء المفاهيم الكلية.

يمكننا أن نعتبر الغابة هنا مكان تجربة تستنطق مواجع الفرد وتحاول التخفيف عنه وهي "**الحامل لهواجس الذات المقترن بتصورا له، المستثير لخيال القارئ غير الثابت على شكل واحد الرابط لكل مكونات النّص**"[2] وهو ما نجده في رواية **الفراشات والغيلان** فالغابة باعث لخطب القتل والفتنة بين الناس، وفضاء للدسائس والمؤامرات يقول محمد: " **وخطر في بالي خاطر مفزع، ألا يمكن أن يكون في هذه الغابات أعداؤنا ؟؟ وسرت في جسدي قشعريرة وأنا أتخيلهم... يباغتوننا ... ويعملون فينا أسلحتهم...مخالبهم أنيابهم...**"[3]. فغدت الغابة مكانا غير آمن؛ ومصدر الفزع بالنّسبة لمحمد، ولم تعد الملجأ الذي يحتمي به وفيه، وهكذا يتماهى هذا المكان في معطيات السرد بكل رمزية؛ ليخلق جمالية تختصّ بالفضاء العدواني المريب كما أنّ استدعاء الغابة لم يكن مكثّفا ضمن الروايات، إلا أنه انفتح على عوالم كثيرة من الدّلالات والمعاني، التي تجتمع مع بعضها البعض لتصنع وحشية هذا المكان.

[1] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة ،ص109.

[2] عبد الله بن صفية: مدخل إلى السرديات العربية الحديثة والمعاصرة، ص92.

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص407.

### 4.1.2-الحديقة:

تعدّ الحديقة مزار الكثير من الناس للراحة واللهو، فيلجأ إليها الإنسان للانعتاق من ضغوطات الحياة الدائمة، لكونها مكانا يخوض في أعماق الذات ويدفع بها إلى التأمل في الوجود وموجوداته.

كما تأخذ الحدائق أبعادا فكرية أخرى داخل الروايات، فلم تعد مكانا الاستجمام، فقط مثلما هو الحال في رواية الرماد الذي غسل الماء، فهي تحمل طابعا سلبيا للغاية ينمّ عن انحراف الأهل والمؤسسات،وسنقف أمام ثنائية الصّورة الإيجابية/الصّورة السّلبية للحديقة فيتمظهر الطّابع الإيجابي للحديقة قديما في قول السارد:" **وحديقة الأمير التي كانت تتوسط المدينة كانت تحفتها وعروسها، تتربع على مساحة مستطيلة، تملأها أشجار الزان والفلين والزينة من نوع..وتزينها أشكال وأنواع من الأزهار...وتضحك في جنباتها برك فوارة تقذف بابتسامتها في أوجه الزوار...ووقفت في كل زاوية منها أعمدة وتماثيل رومانية تذكر الجميع بالحضارات والشعوب التي مرت على المدينة.** "[1]. تتجلى الدلالة الإيجابية لها من خلال احتفائها الدائم بالزوار والسيّاح، ولكن سرعان ما فتئت مكانا تبعث على العزلة والقرف من الوجود "**فلم يمض إلا عقدان أو أكثر بقليل حتى تناهبها جشع البطون الكبيرة، لتتقلص أمتارا أمام زحف الإسمنت المسلح الذي كونه "حشحوش" و"عزيزة" من كل جانب**"[2] أما اليوم فقد تهافت عليها الجشّع والطمع وخربها الأشرار، فغطى الإسمنت التماثيل الأثرية وشوه صورتها ففقدت حقيقتها وكنهها.

وكانت الحديقة كما صوّرتها الرواية مكانا قذرا لحادثة الاغتصاب، الذي أصاب فتيحة الطارتا، ودمّر حياتها وأحلامها، فجرّتها النوايا الحقيرة إلى العيش في وسط تصبح فيه على الزنا وتمسي على جريمة اختطاف أو انتهاك عرض "**كان الجميع قد اندسوا داخل قواقعهم**

---

[1] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة،ص103

[2] المصدر نفسه،ص110.

**كحلازين بليدة...وحده الخبطة يذرع الأزقة...اجتاز الساحة الكبيرة وولج الحديقة العامة... على ضوء القمر لملم جسد أطرافه تحت شجرة عرشت على الأرض، اقترب منه...قام الجسد من مكانه....لحق به وقد اشتد سعاره... صاحت فتيحة الطارتا مرعوبة... بسطها أرضا وتقيأ فيها حماقته"**[1] فعل نيع ولا إنساني ولا يليق بالطبيعة الخلابة، والتي سخّرت لمعاني سامية يرومها الإنسان وليس الضديد المخلّ.

جسّدت رواية **الفراشات والغيلان** كل أشكال الهلع والخوف، فالمجزرة الرهيبة التي تعرض لها سكان القرية من قبل الصرب/الغيلان، جعلت من الحديقة مكانا تفر إليه الشّخصية هربا من الأعداء، الذين قضوا على كل عائلتها، يقول عثمان: "**كنت مختبئا في حديقة منزلنا ورأيتهم بوضوح...كانوا بشرا مثلنا تماما...إنهم الصرب**[2]. فالحديقة هي المكان الآمن لذا قررت الذات الهروب إليها، لتجاوز البعد الواقعي إلى بعد رمزي، يحيل على العودة إلى الطبيعة بالدرجة الأولى، بخاصة حين يتعلق الأمر بالطّفولة الفترة الحساسة لكلّ الناس.

### 2.2/ أماكن الانتقال الخاصة:

### 1.2.2-المقابر:

تقدّم رواية **رأس المحنة** المقبرة مكانا مقدّسا وطاهرا وقد ودّع صالح أعز الناس وأجله والده، وفارقه إلى الأبد على أمل اللقاء به في جنّة الخلد، إلا أنه كان كثير التردّد على قبريهما حتى يؤنس وحشته، ويحاورهما بما يختلج في صدره، وقد وصّف النّص مراسيم الدفن " **وصل الموكب الجنائزي إلى المقبرة.. توقفت السيارات وأسرع الناس يتداولون حمل النعش على الأكتاف قد غطاه العلم الوطني... أوصلوه إلى القبر لم يصل عليه لقد عدّ من الشهداء(...) قبع صالح قريبا هيكلا جامدا لايبدي حركة...بجواره كان منير ينتحب... وعن يمينه وقفت**

---

[1] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة:ص 121.

[2] المصدر نفسه ،ص390.

**مع الربيع جامدي الملامح. انتهت عملية الدفن وبدأ الناس يغادرون المقبرة...**"[1] وفي هذا المكان يتقاطر الحنين من قلب الصالح ويتذكر ذكرياته الجميلة التي تعود إلى ماضي أبيه الذي ورث عنه صفات الرجولة من مروءة وشهامة ولكن سرعان ما زالت بفعل الرهان الذي غير من طبائعه وغيرها تماما. "**فلم يعد القبر إحساسا بالموت والفقد والنسيان، بل صار منبعا للحياة وهو تكثيف مكاني للذاكرة**"[2] إذ أنه يحمل دلالة الحياة والموت في الآن نفسه الحياة في حضور الزائر الذي يتنفس ما يعيشه من معضلات أو أحزان وحتى أفراح، أما الموت ففي المُزار الميت الذي يفعّل عودة الماضي وربطه بحضر يتأهّب لمستقبل غائم المصير.

ويستمر تقديس صالح لهذا المكان الذي يستحضر فيه كل ذكرياته الجميلة والمريحة لقلبه وباله، يقول عن والده الشّهيد: " **دفنته كما أوصى وبقيت أتذكر كل كلمة قالها بتقديس شديد.. باحترام كبير.. وخططت قبري بجانب والدتي وأحطت الكل بالأزهار والأشجار، وتحولت البقعة إلى جنة.. تعبق بإخلاص والدي وحبهما**"[3] فصالح يجد كينونته وراحته في المقبرة بين القبور التي أخذت والديه، وما يتوق إليه هو أن يجاورهما ويستأنس بهما أين يرتاح من مفارقات الدنيا وهمومها، يراها جنته وملجأه الآمن قرب من رحلا وتركا له الوحدة والاغتراب.

كانت مقبرة الشّهداء ملجأ لصالح تنسيه مرارة الواقع وبؤسه، يزيده الحنين للقيا بأصدقائه الشّهداء ألما، يلومهم على مغادرته مكرهين في سبيل الوطن النفيس، وتركه مغتربا كئيبا، فهي المكان الوحيد الذي يطهّره من نجاسة المدينة" "**ورأيت من بعيد أشجار السرو تشمخ بهاماتها.. خففت سرعتي بعد دقائق وصلت.. أخرجت زجاجة العطر ورحت أرشهم قبرا قبرا، وأنا أبكي وأستغيث.. اسمحوا لي.. اسمحوا لي.. لم تركتموني وراءكم وحدي.. حرام عليكم..**

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ص100.

[2] صالح ابراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط2003،1،ص65.

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة،،ص98.

**لم هربتم علي؟**"[1] يستأنس في وحشته بالموتى الصامتين، ويعيش معهم حياة أخرى فريدة من نوعها.

يبدو هذا المكان في رواية **الرماد الذي غسل الماء**"مطابقا جدا لمدينة **عين الرماد** التي ينتمي إليها، وقد تجاوز قدسيته ودمرّ هويته، وله دلالاته التاريخية المحيلة للاستعمار الفرنسي الذي ترك أثره الجليّ فيه " **تقع مقبرة النصارى كما يطلق عليها السكان أعلى مدينة عين الرماد قريبا من الغابة، أحاطها الفرنسيون أيام تواجدهم بعناية .. وتمثل هندسة قبورها وما زرع فيها من أشجار وأزهار لوحة لإبداع الإنسان والطبيعة ومثلت القبور الرخامية تحفا مختلفة الاشكال والألوان**"[2] أما الحاضر فخص بفعل التدنيس، يتعدى فيه المنحلون على حرمات المقابر والأموات سطوا وبهتانا "**وما كادت فرنسا تنسحب بعساكرها حتى بدأ الهجوم على المقابر، فسلب شباك المقبرة، وهدم سورها، ونبشت قبورها، وتحولت صحراء قاحلة تحتضن السكارى والشواذ**"[3] لا يراعون المقدسات ولا يخافون الله فيها، يقدّما النص المكان مقهورا من قبل الناس، ولم يعد حيزا يحتويهم، بالقدر الكافي بل أضحى مسرحا لتخلفهم وجرائهم في حق الدين والدّنيا " **تدمير المقبرة إذا هو مسّ بوحدة الزمن في مساره، إنه مسّ مؤلم بأعماق الذات ومحاولة تشويه ليس التاريخ فحسب بل المستقبل أيضا**"[4] لا لا غذاء روحي يمنعهم من إيقاف بطشهم إزاء هذه الأماكن المقدسة، ولا يمكن للسارد ولا القارئ أن يتغافل عن مكانة المقبرة وقيمتها الوجودية، إلا أن الانقلاب الذي حدث زلزل المتعارف عليه، وخلّق معه ندّية فكرية ودينية تبناها أشخاص أعطوا لذواتهم أهمية تحقيق الرغبة، قبل التفكير في رغبة الجامعة أو مراعاة مشاعرها الإنسانية تذهّناتهم معلولة ولا تنمعن كسلم عارف بأحكام العقيدة الدين.

---

[1] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة،،ص32.

[2] المصدر نفسه ،ص128.

[3] المصدر نفسه، ص ن

[4] صالح ابراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2003،ص114

### 2.2.2-المقهى:

يحتلّ هذا المكان مكانة خاصة؛ تجعله مادّة أساسية في الرواية؛ لكونه ينفتح على الفضاء الخارجي؛ ويستوعب ضوضاء الحياة عبر أحاديث الذين يتردّدون عليه للتنفيس وجمع أكبر قدر من الأحداث المحطة بهم من قريب أو من بعيد، إذ أنه "**يشكل صدى للحياة الاجتماعية، ويعكس الأفكار المنتشرة ويعرض لنمط الفعل الاجتماعي وخصوصيته، فهو فضاء انتقالي تفرض عليه الانفتاح على محيطه الذي يتعامل معه وهذا التفاعل يؤدي حتما إلى إصباغ صورة من الروابط الفضائية الاجتماعية التي تدل على المنح الحافل بالرموز والدلالات**"[1] فهو وسط هام جدا بالنسبة للأعمال الروائية حيث يفجّر الكثير من الرؤى ومن هيئات مختلفة قد تكون من سوقة الناس، إو إطارات أو جهلة أوحتى مثقفين.

وفي رواية **رأس المحنة** يحضر المقهى للتّنفيس عن الضّيق الذي حلّ بالشّخصيتين حين أصابهما الهمّ والغم، فيفضفضان، ويتبادلان أطراف أخذا بالعبرة واستنصاحا، عسى ولعل يتغير مجرى حياتهما والمقطع الوصفي التالي يصف لنا هذا المشهد" **في الطريق إلى البيت مررت بمقهى الجزوة القريبة من دارنا..سمعت منير يناديني ..عرجت على المقهى على مضض سلمت عليه وجلست معه دون أنطق قال منير:**

**-أعرف أنك تحمل همّا كبيرا..لابأس لا يتاع الأمر إلّا إذا ضاق .. وإن بعد العسر يسرا "**[2]

كما يحيل المقهى على نمطية الحياة التي تعيشها شخصيات حارة الحفرة وسكونيتها، حين مسها الهمّ والبلاء، فحاولت تجاوز حاضرها الآسن، وقد كشف لنا المقطع الوصفي دواخل الشّخصيات، التي اختنقت شجونا وأوجاعا.

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي،ص 72.

[2] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة،ص57

وأهم دلالة يتمثّلها هذا المكان في الرواية "**تتمثّل في الممارسات المشبوهة التي تنغمس فيها الشّخصيات الروائية، كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية وما تعانية من غبن**"[1]، فالمقهى الذي يصوّره الروائي في هذه الرواية(الرماد)؛ ينفتح على دلالات سلبية " القمار، الدخان ..."وهذا ما يتجلى في المقطع التالي" **وعاوده الهدوء، وهو يتجه صوب مقهى الحي العتيق الذي عششت حوله المقاهي الحديثة(...) وقف عند الباب يتفرس في الوجوه الغارقة في بحر القمار،وقد علتها سحب الدخان...شباب، كهول، شيوخ، معلمون، متقاعدون، وخمارون وخريجو سجون**"[2]؛ فالمقهى من خلال هذا الوصف حمل طابعا سلبيا؛ يوحي لنا بما تعانيه شخصيات مدينة عين الرّماد من تهميش وضياع؛ فالمتخيّل يصوّر لنا مقهى شعبية خاصة، ويعمد إلى إبراز البعد الاجتماعي لروّاد المقاهي.

يحتوي المقهى رغم صخبه حركية وديناميكية لافتة، تزيد من الاتصال وتوطّنه وتمنع فعل الاغتراب؛ هي فضاء لتحرّك الشخصيات والتقائها وتناقل همومها بنوع من الحميمية التي يفرضها الجوّ الشعبي العام بداخلها" **دخل عمار كرموسة...شاب في الأربعين...وراح يرفع صوته يطلب القهوة مرة له وأخرى حلوة لسمير...ثم اعتدل في جلسته وهو يقول لسمير :**

**وأسرع عمار كرموسة يسأل عن الأمانة إن كانت وصلت إليه ...وسرعان ماخاب وعبست سحنته وهو يسمه سمير يقول له :**

**عزوز لم يظهر لا هو ولا الأمانة** "[3].

المقهى مجال خصب للالتقاء، وإبرام الصفقات وبخاصة تجار المخدرات العصابات، ويجمع –المقهى– في الرّماد عينات متباينة، أغلبها من المجرمين وأصحاب السوابق، فتصبح مرتعا للعاطلين والأموات رغم كونهم أحياء.

---

[1] الحاج بن علي: تمظهرات الأخر في الرواية العربية، بحث لنيل درجة الماجستير، جامعة وهران، 2010،2009، ص74

[2] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة، ص27

[3] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة،ص 28.

يعدّ المقهى مكانا للنجاة ولو مؤقتا من قساوة الواقع، يرتاده العاطلون عن العمل، والمستهترون بكسب الرزق الحلال، ويقدم لنا النّص هذا المكان عبر المقطع "**رغم الديكور الجديد الذي أدخل على مقهى الشروق إلاّ أن الناس ظلوا يطلقون عليها مقهى المتقاعدين لأن كل الذين يقصدونها صغارا وكبارا يغرقون في القمار منذ الصباح حتى منتصف الليل، لا همّ يشغلهم إلاّ الاستمتاع بلذة الانتصار والانكسار**"[1] ويرمز اسم مقهى (الشّروق) داخل النّص إلى النّور المشرق، لكن سرعان ما يتحوّل إلى مكان مظلم، ويكتسب دلالات أخرى تحيل على الرّكود والضّياع، والانحراف الذي انسحب على المتقاعدين والبطالين ومدمني القمار ليلا نهارا.

ويتوسل هذا المكان للعودة إلى الذاكرة الماضوية أي إلى زمن الاستعمار للتأكيد على عراقتها رغم بساطة هيكلها، ويتجلى ذلك في المقطع التالي "**وقد كانت المقهى عهد الاستعمار مخمرة للمعمرين والموالين لهم، استطاع المجاهدون اختراقها مرارا لزرع القنابل داخلها، ولكنها كانت كل مرة تبعث من جديد**"[2] .يقابل بين المكان الماضي/ الزمن الحاضر ويستظهر قداسة الأول وتردّي الثاني، كما يسعى إلى استرجاع الهوية الحقيقية المسلوبة من المكان.

و نجد في رواية **سرادق الحلم والفجيعة** مشهدا موصّفا للمكان السردي والذي لا يكاد يبتعد في دلالاته الظاهرة والخفية عن رواية راس المحنة، فيكشفان معا عن الرداءة والعفن، وعن ضياع الفرد وتهميشه داخل وسط يقدّر قيمته ولا يعترف بكينونته، وموقعه الأنطولوجي:" **دخلت مقهانا الشعبية...دخان يصاعد من الزاوية يغازل أنوف المكمومين معتقدا أنها مداخن..السقف ملعب تمارس فيه العناكب هوايتها المفضلة...أجساد متهالكة هنا وهناك كرؤوس ماشية منحورة..لم يثر في ذلك نفسي شيئا جديدا قد غدت المناظر المقرفة روتينية تزرع الكوابيس حتى في أحلام يقظتي..وسطهم كان يقف القوال يوقع على بنديره إيقاعات**

[1] المصدر نفسه،،ص324.

[2] المصدر نفسه، ص 324.

**تشبه إلى حد بعيد لاشيء.ثرثر بكلمات لم أفهم منها شيئا..ضحك الجميع دموعا ثم بكوا قهقهات(...) مد بنديره إليهم (...) ملأوه نقودا**"[1] وللمقهى دلالة قوية على سيكولوجية الشخصيات التي قد تسوء أو تتحسن بعد زيارتها لها، هي التي تخاطب الوعي لديها، أو قد تجعل للشّخصية أوجها تستنطقها الحوارات التي تغور في ما تتخبط فيه بعض الفئات ولا تظهره في الأماكن العامة كالدومينو والتّدخين والرشوة والخنوع لجلب المال بسبل ملتوية وغير مشروعة.

فالروائي لايهتم بذكر المكان كبعد هندسي بل ينتقل به إلى مكان "**يساهم في خلق المعنى داخل الرواية**"[2] وتغيير الأحداث عبر ما يحدثه من تقلبات نفسية وفكرية للشخصيات التي تتحرك فيه وتخاطبه تارةأو تخطّبه تارة أخرى.

### 3.2.2-الملهى/ خربة الأحلام:

كثيرا ما يرتبط الملهى بالمدينة، فهو مكان مفتوح ذو حرية زائفة تباح فيه المحرمات وممارسة الرذيلة ويتواجد بالملهى "**فرقة موسيقية يصاحبها مغني أو مغنية وراقصة أو راقصات(...) وتقدم فيه مختلف الخمور** "[3] يترددها الأعمى الذي يرى هذا المكان جنّة ونعيما، يقذف فيه دناءته وخيانته لنفسه ودينه ومجتمعه.

يبرز هذا المكان في رواية **الرماد الذي غسل الماء**، حاملا العديد من التحوّلات؛ فهيكله عائد إلى زمن الاستعمار، يستحضر هذه الفترة حتى تتكشف تحولاته خلال زمن الاستقلال وأبرز ما طرأ عليه من تغييرات تعبر عن راهن جديد" **يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة، تحضنه أشجار الصنوبر والفلين من حدب وصوب كقلب محاط بالأضلاع..كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة..وصار بعد الاستقلال مركزا لبحوث الزراعة وتنازلت عنه الدولة**

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة،ص440-441.

[2] إبراهيم عباس: الرواية المغاربية تشكل النص الروائي في ضوء البعد الإيديولوجي،دار الرائد للكتاب،الجزائر، ط1،2005، ص 222،

[3] ينظر، أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص 12.

**لجنرال متقاعد ليحوله إلى ملهى، ولأنّ سيادة الجنرال كان شبه أمي، وبالتالي لا علاقة له بالأندلس وحمرتها، وادعت بعض الألسنة أن الرجل انتهازي لا يحمل أية رتبة عسكرية"**[1]

وتستجلي ثنائية **الماضي/الحاضر** صراعا آخر داخل الرواية، فالخربة كانت بيتا لأحد المعمّرين تعجّ حينئذٍ بالحياة والحركة/ أما اليوم فقد أصبحت خربة مهجورة لاحياة فيها "**خربة الأحلام كما تعود الشباب تسميته...مجموعة من البيوت الخربة وسط مجموعة من أشجار الصنوبر، والزيتون الضخمة المعمرة التي امتدت إلى السماء.. ولم يتركوا فيه إلا أحجاره الثقيلة التي بنيت بها جدرانه، والمسكن كان لمعمر فرنسي، أقامه بيتا له وسط الأراضي الزراعية وماكادت فرنسا ترحل حتى تكدست عليها أكواخ، وكتل اسمنتية،وامتدت فوقها شوارع مبعثرة، وأزقة ضيقة**"[2] وما استحضار تاريخ الاستعمارإلى وسيلة لقمعه ولو بسبل بذيئة حسب بعض الشخصيات، فتحويل مسكن لمعمر فرنسي إلى بؤرة فساد، هو محاولة للانتقاض ولو في زمن متأخر.

كما يقصد خربة الأحلام البؤساء والفقراء الذين لا يرون للحياة قيمة ولا يذهبون إليها للاستمتاع أو اللهو، بل للتعبير عن حزنهم ومعاناتهم الشديدين ككرموسة، ولعور والمريني وغيرهم فأصبحت مكانا للتنفيس والترويح من سخط الحياة " **وخربة الاحلام كما سمّاها روادها صارت متنفسا للفقراء والمنبوذين، يتقيأون فيها همومهم، ويحلقون بين حجارتها وجدرانها الخربة خلف أحلامهم الضائعة كدخان في يوم ريح، وأهم نزلائها عمار كرموسة ومراد لعور سمير المريني وأخوه عزوز وقدور الخبزة وخيرة راجل وسحنون النادل ودعاس لحماصي وعياش لبلوطة، قبل أن يتغير حاله إلى الثراء فيصير من ندماء الجنرال**"[3] تروم خربة الأحلام تجاوز الإحباط النّفسي للشّخصيات، كما تدل على الضّياع، فهي مقصيّة كزائريها الذين أصيبوا بخيبة أمل كبيرة، تبخّرت أحلامهم في خربة الأحلام. كما تكشّفت للقارئ أبعاد أنطولوجية

[1] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة ،ص170.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ، ص262.

[3] المصدر نفسه ،ص262.

وأخرى الأيديولوجية لهذا المكان، وذلك من خلال هذا الوصف الذي شكّل جمالية على مستوى التقاطبات المتواترة داخل النص.

### 3.2.أماكن الإقامة:

### 1.3.2-الاختيارية:

#### أ.البيت:

ما يضمن للإنسان استقراره وأمنه داخل المجتمع هو البيت، ذلك المكان المهم الذي يرجع إليه بعد عناء عمل، وينزوي فيه كحيز خاص به يمارس فيه حرياته وأهواءه ويمثل"**مكانا للإقامة الاختيارية لأنه يحمل صفة الألفة وانبعاث الدفء العاطفي لهذا يسعى الإنسان إليه بإرادته دون قيد أو ضغط يقع عليه**"[1] وتشغل البيوت حيزا كبيرا من الروايات المتدارسة لتعيش مختلف التحوّلات التي عرفتها شخصياته السردية في زمكانيتها، بكل أحلامها وآمالها وآلامها.

ويمثل البيت كينونة الإنسان الخفية، أي أعماقه ودواخله النفسية[2] هو الملجأ للتفكير والإبداع والحسرة والفرح، كل العواطف تجول في هذا المكان وتجتمع لتزيد من سيرورة الأحداث وربطها بباقي الوقائع الخارجة عن دائرة البيت.

يجتمع أفراد العائلة في هذا المكان، حيث تتخلّق أواصر الألفة بينهم، وتتبدّى ملامح المحبة ويشعرون فيه بالارتياح كما هو الحال مع صالح رصاصة يظهر هذا في قوله "**وانطلقت إلى المنزل ...كنت في حاجة إلى راحة نفسية و جسدية**"[3]. أمَا منير فلقد كانت له ذكريات خاصة مع بيته بخاصة بعد رحيل "نانَا" التي كانت بمنزلة أمه، و لكنه قاس الوحدة بعد رحيلها " **عدت مباشرة الى بيتي يشنقني اليأس ...و يلفَني الضجر بأذرعه الأخطبوطية ...دخلت الحجرة**

---

[1] حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية،ص134.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص106.

[3] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص143.

**الأرضية ...وقفت وسطها متأملا.."**[1] غدا البيت عالمه وكونه الخاص يفرّ إليه ويستشعر الأمان فيه، وما حاجة التأمل في الحجرة إلى يأسه من الحياة وسخطه عليها. لعله يرى خيال نانا ليعيد له الحياة وبالتالي أصبح البيت خانقا لمنير، بعدما كان يعج بالسعادة فكلمة الضجر دلالة على اليأس والسّخط من الحياة.

وبعد حادثة اغتيال عبد الرّحيم التي تعرض لها في الغابة من قبل الجماعات الإرهابية آل البيت إلى جحيم ومرتع للأشباح ولما توافد الناس لتقديم العزاء كلما زادت عتمة البيت وحشته على الأب الصالح المكلوم "**هنا أمواج المعزين بدأت تتوافد بقوة على المنزل..يشتد توافدهم كلما اقترب موعد دفن الجثة..نواح نسوة يرتفع منذ الصباح (...) كنت أجلس تمثالا حجريا باردا لا أبدي حركة...بجواري أبي صالح وقد تدثر كعادته بقشابيته رغم الجو الحار(...) يشتد توافد الناس من كل اتجاه يقبلون كتف أبي صالح قائلين: عظم الله أجركم**"[2] يغوص السارد في أركان المكان، ليبرز الطابع الفجائعي له فهو الذي احتوى النكبة التي ألمّت بعائلة صالح بعد مقتل ابنه عبد الرحيم من قبل الإرهاب يضمّ البيت هذا الشعور الجنائزي، كما يبرز اتحاد الشعب ووقوفه مع بعض في الحزن والفرح " **فالمكان جزء من البيئة وله دوره في تقاليد الناس ونظام السكن والعلاقات الاجتماعية والمناسبات، وطريقتهم في المأكل والمشرب والزينة**"[3] فيستظهر كل ما يصيب الشّخصيات وما يحيط بها.

والبيت هو المكان الذي يحتضن ذكريات الإنسانية؛ بدونه يصبح الفرد كائنا مشتتا، يفقد فاعليته الوجودية، يقول محمد:"...**سألج الباب بسرعة ثم أغلقه بسرعة ولن يمسكوا بي ...أمفتوح هو أم مغلق؟ أفي بيت أهلي أم غادورا؟ إلى أين؟ هل يمكن أن تكون كلاب افترستهم قبلي..**"[4] تحول البيت إلى سجلّ حافل بالذكريات الأليمة، ومشاهد الظلم والفساد،

---

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ،ص191.

[2] المصدر نفسه ،ص96-97

[3] حمادة تركي زعيتر: جماليات المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان،الأردن، ط1، 2013، ص83.

[4] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة،ص102.

"**لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرة كحلم يقظة،فإن هذه البيوت تعيش معنا طوال الحياة**"[1] يعكس البيت الانفعالات المتناقضة للشخصية، وكثيرا ما يؤول إلى شاهد على أوجاعه، أو اختلال ما حوله من بشر أو مؤسسات، والمكان هنا هو الذي صوّر خراب الوضع، وعدم اندماج محمد معه، بسبب تلك المجزرة الرهيبة التي افتعلها الصرب في حق عائلته حيث يقول:" **من تحت إبط والدتي، كنت أراقب الأحداث كلها، كل مايدور في الحجرة مازالت العيون تدور في محاجرها ومازال الهلع فرسا محجما يعدو جموحا فوق وجوه الجميع** "[2] لم يهتم السارد بالموقع الجغرافي للبيت، وإنما قام بإسقاطات عديدة للحالات الشعورية للشخصية التي كانت ترى البيت عالمها الخاص، وتأمن حياتها فيه في فترات الحرب والفتن.

شكل البيت في رواية **سرادق الحلم والفجيعة** مكانا للخوف ولممارسة كل أشكال العنف بسبب التّحولات المريبة التي طرأت على المجتمع، وقد ورد في الرواية "**تدلى قلبي حتى أمعائي هلعا وراح يتأرجح كبندول الساعة...أعادتني صدمة الخوف إلى وعي**"[3] وهذا توطين للحالة الشعورية المؤسفة داخل البيت، قلق وآهات تحيط بشخصيات الرواية في هذه الفترة الآسنة، قاموس قاسٍ وموغل في المأساة التي تخبط فيها المجتمع/الفرد على حدّ سواء.

وقد دلّ الوصف في بعض المقتطفات على الحالة المزرية للبيت ولبؤس المعيشة فيها، لا تصلح حتى للحيوانات" **فجأة توهج نور في المخدع...تهاوى الظلام منهزما يختفي بين فجوات الجدران...ارتميت فوق حصير بالٍ قرضت الفئران جزءا منه...أبتعد قليلا واتكأ على صندوق نخر يتهالك قرب الجدار...سكت لحظة يتأمل السقف المتهرىء، شققت الباب الممزق** "[4] ولعلّه نوع من المطابقة بين الحالة الشعورية للأشخاص والحالة المادية الضنحكة

---

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 37،38.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص89.

[3] المصدر نفسه، ص23.

[4] عز الدين جلاوجي، الأعمال غير الكاملة ، ص23-25

لهم كذلك، فهي عملية إسقاطية وفقت في استطلاع الصراع المحتدم بين الفرد ومجتمعه على مستوى المكان وكذا مختلف تقاطباته.

وفي رواية الرماد **الذي غسل الماء** تعيش الشخصية ذات الانتماء المادي الميسور في بيت يفتقر إلى العلاقات الحميمية بين أفراد الأسرة، يلجؤون إليه للمأكل والمبيت فقط لاستمرار في الحياة على صعيدها المادي دون اكتراث بالمودة والرحمة التي تعمّق من العلائق الاجتماعية " **فالبيت صامت كقبو مهجور،نباح الكلب يتسلل من باب الحديقة، فيتردد صداه قويا.. يندفع إلى ردهة البيت وهو يصيح: آه يا سالم قفر بيتك وخلا...وصار فندقا للنوم فحسب (...)وأطلت عزيزة برأسها من الحمام ثائرة.. نحن في عصر الديمقراطية، وعملها ليس الا ترفيها على النفس، وأنت لادخل لك**[1]

لا يمارس سالم زوج "عزيزة" سلطته داخل هذا المكان المغلق،نظرا لنفوذها وتعجرفها ترى نفسها امرأة متحرّرة من حكم الزوج داخل البيت، فـ" الجنرال" هي المسؤول الأول في البيت، دون مبالاة بضوابط العلاقات الزوجية وأعرافها، فيصبح المكان "البيت" قوة جذب لها، ونفور بالنّسبة لزوجها "سالم بوطويل".

أتاح هذا المكان لعزيزة الجنرال ملامح العسكرية والخروج عن دائرة الأنوثة، أو كما يصفها زوجها "سالم" بالمسترجلة، لأنها تعنفه ولا تحترم رجولته" **ليتحول البيت من كونه سكنا يحوي المنتمين إليه إلى منفى،(... )بفعل إسقاط الحالة النفسية**"[2] للزّوج بوطويل الذي أخذت هزائمه تشتدّ أمام زوجته المتحرّرة منه؛ أين يتمظهر اغترابه المكاني القائم على توتّر علاقته بين الزوجين؛ إلا أنه لم يحاول التمرّد على انسلاخه بل استسلم أمام انكساره وأمام كسر العادات والتقاليد المتعارف عليها اجتماعية.

---

[1] المصدر نفسه ،ص82

[2] ينظر :أميرة علي الزهراني: الذات في مواجهة العالم، تجليات الاغتراب في القصة القصيرة،المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2007،ص145

### 2.3.2 الإجبارية:

**أ. السجن:**

يعدّ السجن ذلك الحائل بين المرء وحريته المطلقة في ممارسة حياة طبيعية قائمة على التمتع بالحقوق وأداء الواجبات، فيقهر فكرة الاستمتاع بالحياة، لكونه فضاء مغلقا معتما يتسم بالمحدودية، تحاصر سجناءه قوانين منصوصة وهو"**ليس فضاء انتقال أو حركة، وإنما هو بالتأكيد فضاء إقامة وثبات، وإن كان ذلك بصفة مؤقتة، وفضلا عن ذلك فإن الإقامة في السجن خلافا لما سواها هي إقامة جبرية**" [1] ويشكّل السّجن شكلا فكريا يمكن أدلجته في أي وقت، حين ينقل معاناة الشخصيات أو الأبطال مع السلطة، كما قد يضم الأبرياء والمجرمين لتتصارع الفئتان بداخله، بين أربعة جدران أو زنزانة مظلمة وضيقة، يكابدون الصّعاب والمآسي لوحدهم وبعيدا عن الأهل والأحباب.

وقد استطاع السجن أن يبرز بدوره تناقضات الواقع وما تعيشه البلاد من فساد وغياب للعدالة اجتماعية، فاستطاع أمحمد أملمد بنفوذه أن يزجّ "بمنير" في السّجن ظلما وقهرا نتيجة لمؤامرة نسجها له هذا المتسلط المارد، فيقول منير متحسرا: "...**بعدها أدخلوني خلف قضبان حديدية ...و طلبوا منَي أن أنام إن أردت...و انصرفوا...أردت أن أستفسر عن سبب كل ما فعلوا لم يمنحوني فرصة.** .."[2] فالسجن في الرواية هو مكان " "القمع و التعذيب " حيث حاول السارد أن يقدم صورة واضحة عن صور العنف والتعذيب التي احتواها هذا المكان الضيق والمخيف، من خلال التّركيز على المحكيات النفسية الأشدّ صدقا داخل العملية السردية فالتعليق" **يفسح المجال لدور الخيال الذهني ، الذي يسعى إلى تعويض النقص الحاصل في البناء الدلالي للسجن عن طريق التأمل و إبداء الملاحظات حول هذا العالم الغريب**"[3] ونعته

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص66.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة،ص151.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص60.

بالعالم الغريب إحالة على أن السجن مكان قامع للحريات، وأداة للعقاب وتطبيقه على كل المنحرفين والمجرمين، ولا يدلّ إلا على البؤس وسوء المآل" ... **أنا في حجز بسيط ضيَق حقا و بارد جدا حتى غدوت أشكَ في اصطباغ تبولي بالدم و لكن يأتيني طعامي على كل حال ...و تأتيني بعض الأخبار**"[1].

يوصّف منير المسجون هذا المكان الكئيب حتى يستميل عاطفة القارئ الذي قد يعطف عليه أو يغير حكمه القاسي عليه حين وصفه بالمجرم الضال، فكثيرا ما يثير السجناء الشفقة نظرا للحرمان من رؤية الأهل والأحبة، وسؤمهم من رتابة الزمان والمكان" **درت على نفسي في ذلك المكان الضَيق ... متر و نصف على مترين ... أرضية مبلطة ... جدران متَسخة ...عليها كتابات ...و أثار المحجوزين مرَوا من هنا ... مجرمون أم أبرياء شرفاء ؟ لست أدري ...قضبان حديدية تقف كجنود منضبطين بصرامة ..**"[2] ويبين وضع المثقفين في ظلّ انعدام حرية التعبير وممارسة الحقوق المشروعة، وما يتعرضون له من قمع وقهر من قبل السّلطة يواصل منير قوله : " **خمسة أيام كاملة قضيتها في الحجز دون أن أعرف سببا لذلك لم أكن قلقا... ما أتعرض له لا يعد شيئا ذا بال... في معظم بلادنا العربية آلاف المثقفين قضوا عشرات السنوات في دهاليز الزنازين ليخرجوا منها أمواتا أو متدحرجين إلى أرذل العمر أو معوَقين و ربما لم يخرجوا إطلاقا**"[3] .إنه الظلم الذي تتعرض له الطبقة المثقفة، فلا جدال مع أصحاب المال الذين يقفون فوق القانون.

ويتمظهر السّجن في رواية **سرادق الحلم والفجيعة** مكانا للقمع والتعذيب، لتبرز عدوانيته وموقف الشّخصيات منه، كمكان معادٍ يضرب الإنسان في الأعماق ألنه يحرمه من أبسط حق خلق من أجله وهو حق الحرية ويتجلى ذلك في الملفوظ السّردي: "**جال الغراب بنوافذ فوق الرؤوس .. تأمل المبولة تفغر فاها ضاحكة في بلاهة... تأمل جدا السجن يعلو**

[1] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، ص151.

[2] المصدر نفسه، ص151.

[3] عز الدين جلاوجي: الاعمال غير الكاملة ، ص115.

**شامخا...تتناهى من خلفه أنات مبهمات** "[1] هي أنات تناجي الحرية والخلاص، إلا أنّ نواميس المجتمع فرضت هذا المكان موقعة للعقاب والحساب"**فالمتأمل فيما تحمله هذه الملفوظات في الوصف السّجني، يدفعنا إلى استنباط الدّلالة المختفية وراء التصوير الطوبوغرافي المجرد لهذا الفضاء**"[2] .

ويتصف السجن بالانغلاق وخنق الحريات لكونه مكانا للإقامة الجبرية، فهيكلته القاسية، وأبوابه الحديدية تزيد من الشعور بالأسى على مآل النفس التي أخطأت أو اغتالت أو سرقت، أو قتلت فـ"**بجوارها كان السجن يقف شامخ السرادق مزينا بالأسلاك الشائكة**[3] وهنا أسلوب مجازي يقول بأسلوب منمق حقيقة الوجع فلا مجال لتزيين هذا المكان، بل هو حيز خانق يقتل الحرية وينهي الحياة الطبيعية للمعاقبين "**هل يقبعون الآن في السجن خلف هذه الجدران المنيعة والسرادق المتعالية**"[4] ولا يختلف حضور السّجن في رواية **الرماد الذي غسل الماء** عن الروايتين السابقتين؛ يستفهم السارد على الشخصية عن بواعث دخولها السجن، فقد زجّ "بكريم السّامعي" في السجن ظلما لا لشيء سوى أنه قد بلّغ الشرطة عن جثة رآها وسط الغابة " **كان كريم يؤكد صاحبه الجديد أنه بريء وأن العدالة لا معنى لها إذا كانت تتهم الأبرياء لمجرد دلائل لا يدري كيف دست له وكان صاحبه يجد فرصة ليبدأ بسرد حكاياته ومغامراته**"[5]؛ جسدّ السجن العذاب النفسي، الذي زاد شجن المسجون وكبّل حريته.

وللمعترضين على سياسة البلاد حظ في التواجد بهذا المكان ، مثلما حدث مع فاتح اليحياوي الذي زج به في السجن بسبب مؤامرة حاكتها عزيزة الجنرال ومختار الدابة:" **لم يزعج فاتح اليحياوي دخوله السجن(...)لكن ما حز في نفسه أن تنفض عنه الجموع الغفيرة التي**

---

[1] المصدر نفسه ، ص30.

[2] جسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص62.

[3] عز الدين جلاوجي: الاعمال غير الكاملة، ص35.

[4] المصدر نفسه، ص48-49

[5] المصدر نفسه، ص209.

**تجمع على أن عزيزة بوطويل ثعبان عاث في مدينة عين الرماد فسادا...بل وصل الحد ببعضهم أن شهدوا ضدهم زورا وبهتانا..حينما خرج من السجن أعلن أنه على فلسفة أبي العلاء المعري رهين محابسه** "[1] كان لوعيه السياسي يد في دخوله السجن، سعى إلى الإصلاح دون ملل على عكس شخصية "كريم" الذي ترك السجن بداخله إحساسا بفقدان الأمل، الذي تخبطت روحه فيه وكذلك بين الضيق والاتساع؛ إذ سيطر شعور الضّيق على السامعي بعد دخوله السّجن، وإدراكه لقيمة الوجود، وحجم الجريمة التي نسبت إليه افتراء وبهتانا وقناعته ببراءته حوّلت شعور الضيق لديه إلى الإحساس بالراحة والاتساع.

يحمل السجن دلالات رمزية وأخرى إيحائية، فـ"عزيزة الجنرال" تعيش سجنا نفسيا على الرغم من صلابتها وقوتها خارجيا، ويتشكل هذا المكان من **ثنائية (الظاهر والباطن)** فهي في ظاهرها تتصف بالقسوة والصّلابة مع عائلاتها وكل من يعرفها من سكان مدينة عين الرّماد يرهبها ويخافها ، لكن في باطنها تستشعر بالضّعف والخيبة على طفولتها، لهذا تتعامل مع **الخارج = الظاهر** بقوة وينجلي ذلك في قولها "**أنا امرأة ولكني من حديد..ولوكنت رجلا لأستعمرت العالم، ووضعت كل الرجال تحت قدمي**"[2].

أما في **الباطن** فهي مصدر قلق رهيب وخوف شديد وتفكك فظيع ، ويحيل السّجن النفسي على العداوة التي كان يكنها والدها لوالدتها ومظاهر تعنيفه لها خير دليل على ذلك، لهذا تعيش عزيزة قهرا نفسيا حادّا، ويدل المقطع على شدة بؤسها وألمها" **فقدت عزيزة أمها في مأساة رهيبة،حين تجرأ أبوها فقتلها شر قتلة وهو تحت تأثير الخمرة،وجمعت عزيزة خيوط المأساة كلها بين أصابعها الصغيرة البريئة، توزعتها الدور هنا وهناك، ولسعتها نظرات الإشفاق،ونظرات الرفض والكره**" [3] فسجنها الحقيقي يتمثّل في أمّها المفقودة في زمن الطفولة

---

[1] عز الدين جلاوجي:الأعمال غير الكاملة ،196.

[2] عز الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة ، ص 235.

[3] المصدر نفسه ، ص 41.

الضّائع لأنها ما إن تتزوج ترى في كل الرجال تشبه لأبيها.**رحم الله أمي كانت تقول الرجال لاأمان لهم ولا عهود**" [1].

يقوم المكان في النصوص السردية المختارة على مبدأ التّعارض والتقاطب، فتتمظهر في شكل ثنائيات ضدّية (التقديس والتدنيس/الحاضر والماضي/ الباطن والظاهر ) تعكس التفاعلات التي تنجم عن اتصال الشّخصيات داخل فضاء أحداثها، كما تجسّد بعلاقاتها التّعارض الموجود في الواقع والذي تعالجه الرّواية بكلّ فنّية، وانتقل المكان من المدار الواقعي إلى مداره الفني عبر تقنيات عديدة، ومسالك قد تكون نفسية أوإيديولوجية أو فنية، وللشخصيات دورها في تشكيل بنية المكان الرّوائي، وتسهم بكل فاعلية في بناء عالم النّص وتماسكه

[1] المصدر نفسه، ص 66.

# خاتمـــــــة

## خاتمة :

ارتكن البحث بعد هذه المقاربة النظرية/التّطبيقية والتي تصبّ في مضمار السّرديات إلى جملة من النتائج والخلاصات نوجزها في العناصر التالية:

- يخاطب السرد حقائق الموجودات ويحاورها، ويقدّمها مرتّبة على اختلاف وقائعها أو تشعّبها فيقدّم على اعتبار فعل التعاقب والتراتب مختلف النظرات الفكرية وحتى الوجدانية وأهواء الشخصيات التي تنطلق من واقع حيّ وتمرّر منه العديد من الرسائل والنقود الأيديولوجية وحتى الجمالية عبر متخيل سردي ينبني على مشكّلات لكلّ منها دلالاتها وبناها.
- استطاعت الرّواية الجزائرية أن تثبت وجودها كفن قائم بذاته ضمن الكتابات السردية الروائية وتسجّل حضورا فكريا وجماليا لافتا داخل السّاحة الأدبية الوطنية والعربية، وذلك لما تستثيره من قضايا(الثورة، الأزمة التسعينية، الوحدة، القومية، الانتماء) وآفاق تستحق كل الاهتمام من قبل مجتمع القراءة.
- توفّرت جميع أنواع الشّخصيات بمختلف أنواعها في المتون الروائية من شخصيات ممتلئة لديها مرجعياتها المختلفة الروافد؛ كالتّاريخية والأسطورية و الاجتماعية و الشّخصيات الإشارية والاستذكارية وغيرها، كما استطاعت هذه الشّخصيات أن تمرّر عديد الخطابات المتحاورة داخل المنجز السّردي.
- تمايزت أنماط الشّخصية داخل النصّ السّردي، وتراوحت حسب الانتماء والتصنيفات المتعلقة بها بين "حاكم ومحكوم، غني وفقير، مثقف وجاهل" وتفاوتت صفاتها وسلوكاتها، لتعكس صورة واضحة عن الفرد الجزائري، من طريقة تفكيره ومجمل عاداته وتقاليده، أو كيفيّة تكيّفه مع واقعه الذي يعجّ بالمتناقضات اللامنتهية.

- انصبّ تركيز السّارد على تحركات الشّخصيات ومواقفها المتباينة داخل النصّ، كما سعى حثيثا إلى تحديد أبعادها وقيمها التي تروم التّمسك بالأخلاق والقيم والمبادئ، ونبذ كل مظاهر الفساد والانحلال داخل المجتمع.
- لم تُسمّ الشّخصيات اعتباطا، بل تمّت تسميتها بجعل أسمائها دوالاّ تحيل بدورها على مرجعيات تسهم في تشكيل الشّخصيات، وبنائها بناء يليق بانتمائها الثقافي والعقائدي وحتى الأيديولوجي.
- أدت الاستباقات – بما هي نوع من المفارقات الزمنية– التي تمظهرت داخل النّصوص الروائية المتدارسة دور الإعلان عن مجموع الأحداث، أو التمهيد لها إما باعتماد التسريع، أو التسويف الذي زاد من انفتاح النّص على العملية التأويلية المتجددة، وعلى الرغم من طغيان تقنية الاسترجاع إلا أنّ الاستباق كان له موقعه البؤري والحاسم ضمن حيّز المفارقة الزمنية.
- ارتبطت الحركات الزمنية بطبيعة الحدث في النّص الروائي، ومدى فاعليته في تغيير المسارد السردي للشخصية، كلما قلّت وتيرة الزّمن كلّما استفحل ظهور حركتي المشهد والوقفة، وقد تتسارع وتيرته ليتكئ السرد الحذف والخلاصة مع اختزال من شأنه أن ينسحب على باقي المكونات.
- اتخذت "**الأعمال الروائية غير الكاملة**" من الأمكنة محورا لبثّ العديد من الأفكار والتفاصيل، واعتمدت في ذلك على تقاطبات (القرية/ المدينة) عدّت مركزا تجري فيه معظم الأحداث والوقائع. وتمرّر عبره خطابات ذات حمولة سياسية أو اجتماعية وثقافية داخل الإطار السردي وخارجه.
- قدمت الروايات جملة من البنى السردية التي سارت وفق إطار منتظم عكس بدوره الحركات الشخصية المختلفة تبعا للمرجعيات الثقافية، والمسرى التصاعدي للأحداث، بالإضافة إلى اعتماد المفارقة الزمنية التي صارت ذاكرة في التراكم، ومنطلقا في التأمل

والتوق، كما أحالت الأمكنة على قلق الوجود ونبذ النواميس الجائرة حين احتوت محكيات صارخة بهذا الرفض وفق تقاطبات مثيرة للجدل.

وفي الختام، يمكن الإشارة إلى أنّ أفق البحث في موضوع "**السرد في الأعمال الروائية غير الكاملة لعز الدين جلاوجي–البنية والدلالة–أنموذجا**" يبقى بداية إنجازات جديدة تنطلق من القضايا التي توقّف منجزنا عندها، مع ضرورة اعتماد الدّقة والموضوعية في تدارس الأعمال، لانفتاحه على قضايا شائكة جدة استضافت في ثناياها مشكلات تاريخية وأخرى أيديولوجية، مع بلغة فنّية أوحت بلا معقولية الوقائع في الكثير من الأحيان.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا ولو بالقدر القليل في مقاربتنا السردية وكذا طرح مسألة للنقاش، فإن أصبنا فبتوفيق من الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا، ولكل شيء إذا ما تم نقصان.

# ملخص البحث

**ملخص البحث:**

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل بنية السرد من خلال إبراز كيفية توظيف بنياته المختلفة من شخصيات ومكان وزمن، عنونت المدخل النّظري بـ: حدود في المفاهيم حول(السّرد، الرّواية الجزائرية)، و الفصل الأول عنونته بـ: بنية الشّخصيات وتصنيفاتها داخل الأعمال الروائية غير الكاملة، اعتمدت فيه على التّصنيف اللّساني الذي قدّمه فيليب هامون، ثم انتقلت إلى بنية أسماء الشّخصيات انطلاقا من كونها علامة تتكون من دالّ و مدلول، و خصصت الفصل الثاني لــ: بنية الزّمن ودلالاته في الأعمال غير الكاملة، اعتمدت فيه على تقنيتي (المفارقة الزمنية، المدة)، أما الفصل الثالث فقد جاء بعنوان" التّشكيلات المكانية ودلالة تقاطباتها في الأعمال الروائية غير الكاملة"؛ اعتمدت فيه على مبدأ التقاطبات المكانية في تحليل أمكنة الرّواية.

**Résume**:

Cette étude cherche à analyser la structure du récit en mettant en évidence comment ses différentes structures sont employées en termes de personnages, de lieu et de temps. L'approche théorique s'intitule: Limites dans les concepts, en présentant des concepts généraux sur (la narration, le roman algérien), et le premier chapitre est intitulé: La structure des personnages Ses classifications au sein d'œuvres de fiction incomplètes s'appuyaient sur la classification linguistique présentée par Philip Hammon, puis passaient à la structure des noms des personnages basée sur le fait qu'ils sont un signe constitué d'un signe et d'un signifié, et le deuxième chapitre était consacré à: la structure du temps et ses connotations dans des œuvres incomplètes, dans lesquelles il s'appuyait Ma technique (paradoxe du temps, durée), tandis que le troisième chapitre était intitulé «Les formations spatiales

et la signification de leurs polarités dans des œuvres de fiction imparfaites». Dans celui-ci, je me suis appuyé sur le principe des polarisations spatiales pour analyser les lieux du roman.

**Abstract:**

This study seeks to analyze the structure of the narrative by highlighting how its various structures are employed in terms of characters, place and time. The theoretical approach is entitled: Limits in concepts, by presenting general concepts about (narration, the Algerian novel), and the first chapter is entitled: The structure of the characters Its classifications within incomplete fictional works relied on the linguistic classification presented by Philip Hammon, then moved to the structure of the names of the characters based on the fact that they are a sign consisting of a sign and a signified, and the second chapter was devoted to: the structure of time and its connotations in incomplete works, in which it relied on My technique (time paradox, duration), and the third chapter was titled “Spatial formations and the significance of their polarities in imperfect fictional works.” In it, I relied on the principle of spatial polarizations in analyzing the places of the novel

# قائمة المصادر والمراجع

**القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

**قائمة المصادر والمراجع:**

**أولا: المصادر:**

1. عزّ الدين جلاوجي: الأعمال غير الكاملة، دار الأمير خالد، دط، 2008.

**ثانيا: المراجع:**

**أ.المراجع العربية:**

2. إبراهيم خليل: بنية النص الروائي(دراسة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
3. إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي–دراسة تطبيقة– رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان أنموذجا، دار الأفاق،الجزائر،ط2،2003.
4. إبراهيم عباس: الرواية المغاربية تشكل النص الروائي في ضوء البعد الايديولوجيا، دار الرائد للكتاب، الجزائر،ط1،2005.
5. إبراهيم ماجد موريس: الإرهاب الظاهرة وأبعادها النفسية، دار الفارابي، بيروت، ط1،2005.
6. إدريس بوذيبة، البنية والرؤية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، ط1، 2007.
7. أحمد العداوني: بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة،المركز الثقافي العربي،بيروت، الدار البيضاء،ط1،2011.
8. أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، دط،1990.
9. أحمد منور: الأدب الجزائري المكتوب باللسان الفرنسي، شأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007 .

10. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،المؤسسة العربية، بيروت،لبنان،ط2، 2005.
11. أميرة علي الزهراني: الذات في مواجهة العالم، تجليات الاغتراب في القصة القصيرة،المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1،2007.
12. الصباغ مرسي: القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء للنشر والطباعة،الاسكندرية،دط،1999.
13. القزويني زكرياء:غرائب المخلوقات وعجائب الموجودات، تحقيق: سعد كرم الفقي السيد الأزهري، الإسكندرية. دار ابن خلدون،دط،دت.
14. آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية،من المتماثل إلى المختلف،دار الأمل،تيزي وزو،دط،2006.
15. بنكراد سعيد: شخصيات النص السردي،دار الأمان،الرباط، المغرب، ط1، 1996.
16. بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ،المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس،ط1، 1999.
17. :اتجاهات الرواية في المغرب العربي،المغاربية للطباعة والنشر والإشهار،تونس،ط1،1999.
18. حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي(الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
19. حسن نجمي : شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2000 .
20. حفناوي بعلي: أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دار الغرب للنشروالتوزيع، وهران، الجزائر، دط،2004.

21. حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية،منشورات أوغاريث الثقافي،رام الله، فلسطين،ط1،2007.

22. حمداوي جميل: مستجدات النقد الروائي،المغرب،ط1، 2011.

23. حميد لحمداني: بنية النص السردي( من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب،ط1،1991.

24. خضر أحمد الخالدي: الأسماء العربية ومعانيها،دار ابن حزم،المغرب،ط1، 2010.

25. زهور كرام: الرواية العربية وزمن التكون من منظور سياقي،منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1،2012.

26. سعاد محمد خضر:الأدب الجزائر المعاصر،المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1،دت.

27. سعيد بنكراد:السيميائية السردية،منشورات الزمان،الرباط،دط،2001

28. سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة في السرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط2، 1997.

29. : تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير ) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2006.

30. سمر روحي: السجن السياسي في الرواية العربية، طرابلس، لبنان،ط1،1994.

31. سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط،دت.

32. سيزا قاسم : بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،ط1،2005.

33. شريف حبيلة: الرواية والعنف،دراسة سوسيو بنائية في الرواية الجزائرية المعاصرة،مكتبة لبنان ناشرون،بيروت، لبنان،ط1، 2004.

34. : بنية الخطاب الروائي،دراسات في روايات نجيب الكيلاني،عالم الكتب الحديث،الأردن،ط1، 2010.

35. الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر،دط، 2000.

36. صالح ابراهيم:الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط1، 2003.

37. صالح صلاح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار الشرثيات، القاهرة، ط1، 1997.

38. : سرديات الرواية العربية المعاصرة، القاهرة، ط1 2002.

39. عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر،دط،دت

40. عبد الرحمن الكردي:السرد في الرواية المعاصرة،دارالنشر للجامعات،القاهرة،ط2 ، 1996.

41. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي(مقاربة نظرية)،الرباط،ط1، 1999.

42. عبد الله إبراهيم: السردية العربية ، المركز الثقافي ، ط1 ، 1992.

43. :المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1990.

44. عبد الله الركيبي:القصة الجزائرية القصيرة،دار الكتاب العربي، الجزائر،دط،2009.

45. عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، دط.

46. : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط،1998.

47. عثمان بدري: توظيف اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ، موفم للنشر والتوزيع ،الجزائر، 2000

48. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط2 2002.

49. مجموعة من الباحثين: سلطان النص، دراسات، جمع: عز الدين جلاوجي ، دار المعرفة، دار المعرفة،الجزائر ،دط،2008.

50. علي آيت أوشان: ديداكتيك التواصل والتعبير،دار أبي قراقر للطباعة والنشر،الرباط ،دط،2010.

51. عمرو وعيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي(دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة)،منشورات جامعة قسنطينة،ط1،2001.

52. فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية،فراديس للنشر والتوزيع،البحرين،ط1، 2003.

53. لوكام سليمة: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس،دط،2009

54. محمد بن إبراهيم بن مصطفى:حكاية العشاق في الحب والاشتياق،تحقيق: الدكتور أبو القاسم سعد الله،الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر ،دط،2009.

55. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد النسوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.

56. محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، دط ، 2005.

57. : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط، 2003.

58. محمد علي الشوابكة:السرد المؤطر في روايات النهايات لعبد الرحمن منيف، البنية والدلالة،منشورات أمانة عمان، الأردن،دط،1900.

59. محمد مصايف:النثر الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، دط، 1983.

60. مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر،منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،دط،2000.

61. مصطفى فاسي : دراسات في الرّواية الجزائريّة، دار القصبة للنّشر، الجزائر،دط، 2000.

62. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع ، بيروت، ط1، 2004.

63. محمد ديب: الدار الكبيرة –رواية– تر:سامي الدروبي، دار الهلال،القاهرة،1990.

64. نجيب العوفي:مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس،المركز الثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء، ط1،1987.

65. هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة (الطرائق السردية)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013.

66. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالي، للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دط، 1986.

67. أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة،دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،دط،2009.
68. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 2002.
69. عبد الله بن صفية: مدخل إلى السرديات العربية الحديثة والمعاصرة، دار الباحث،برج بوعريريج الجزائر، ط1، 2020.
70. سماح بن خروف: تجليات الاغتراب وأنماطف في الرواية العربية، دار نيبور، العراق، ط1، 2016
71. بشير بلّاح: التدافعات الثقافية في الأسطوغرافيا الجزائرية، 1962-1998، جذورها والعوامل المؤثرة فيها، منشورات المجلس ، الجزائر، 2017
72. حليم بركات: الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 ، لبنان، 2002
73. أحمد موصللي: جذور أزمة المثقف في الوطن العربي، دار الفكر، دمشق، سورية، ط2 ، 2002.

**ب/المراجع المترجمة:**

74. أ.مندولا: الزمن والرواية: ترجمه: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت،ط1،1997.
75. تودوروف : الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، ط1،1990.
76. : مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2005.

77. جيرار جينيت : خطاب الحكاية(بحث في المنهج)،ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة،ط2، 1998.

78. جيرالد برنس : المصطلح السردي،تر:عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط1، 2003.

79. رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري،دمشق، سوريا،ط1، 1993.

80. :التحليل البنيوي للسرد، تر:حسن بحرواي،بشير القمري،عبد الحميد عفار،إتحاد كتاب المغرب،العدد8-9 ،1988.

81. : النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات ، بيروت ،دت.

82. شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت ، ط1، 1994.

83. عايدة أديب بامية: تطوّر الأدب القصصيي الجزائري الجزائري، تر:محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،ط2،دت

84. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987.

85. فلايمير بروب: مرفولوجية القصة، تر: عبد الكريم حسن،سميرة بن عمو،شراع للدراسات والنشر والتوزيع،سوريا، ط1، 1996.

86. فيليب هامون:سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، محفوظة لدار الكلام،المغرب، 1990.

87. والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى لثقافة، مصر، دط، 1998

88. إيريك فروم:أزمة التحليل النفسي، تر: طلال عتريسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1

89. مصطفى أحمد: سحر السرد، دراسات في القصة والرواية العربية، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 ، 2015

90. عناد عزوان: أصداء، دراسات أدبية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، دط ، 2000

91. روزو ماري شاهين: قراءات متعددة للشخصية، دراسة تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ، دار ومكتبة الهلال، ط1،1995

**ثالثا: المعاجم والقواميس:**

92. ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل،بيروت، ط1، 1991،المجلد3 .

93. ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، دار الجيل،بيروت،ج3،1988.

94. الرازي محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، دارالجيل، بيروت،1987

95. عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي ، منشورات المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005.

96. الفيروز أبادي: القاموس المحيط،ج1،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان،ط1، 1995.

97. عجينة محمد: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها العربية،ج2،محمد حامي للنشر والتوزيع، تونس،ط1،1994.

**رابعا: المجلات والدوريات**

98. مجلة بلاغات،المغرب،ع1،شتاء2009.
99. مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، ع 10، جامعة 20 أوت سكيكدة، الجزائر، 2015.
100. مجلة التواصل،جامعة باحي مختار،عنابة،ع9، 2000.
101. مجلة العلوم الإنسانية (قسنطينة)،ع21 ، جوان 2004.
102. مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد27،ع1، 2005.
103. مجلة قراءات، بسكرة،ع5، أكتوبر 2013.
104. مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، ع9، سبتمبر 2017.
105. مجلة المخبر، ع 9، 2013.
106. مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع12 ، ماي 2012.

**خامسا: الرسائل والأطروحات الجامعية:**

107. رحال عبد الواحد: التجريب في النص الروائي الجديد،أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم،إشراف: رايس رشيد،جامعة أم البواقي،2015،2014.
108. نادية بوفغور: كراف الخطايا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: د. يحي الشيخ الصالح، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2009-2010.
109. سامية سي يوسف: اللغة وحضور الأنساق الثقافية في الخطاب الروائي، ألواح البحر أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،إشراف،د. أحمد حيدوش، جامعة العقيد أكلي محند أو الحاج، البويرة، الجزائر،2013- 2014.
110. الحاج بن علي:تمظهرات الأخر في الرواية العربية، بحث لنيل درجة الماجستير،إشراف،د عبد القادر شرشار، جامعة وهران، 2009-201

# فهرس الموضوعات

# فهرس الموضوعات

**مقدمة**.....(أ-ج)

**مدخل نظري:حدود في المفاهيم**.....**1-25**.

توطئة

**أولا:**التعريف السرد.....1-10.

أ.لغة.....1-3.

ب.اصطلاحا.....3-10.

**ثانيا:**الرواية الجزائرية؛ رؤية في النشأة ومسارات التحول.....10-25.

أ.الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية.....11-15.

ب. الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.....15-25.

**الفصل الأول: بنية الشخصيات وتصنيفاتها في الأعمال الروائية غير الكاملة**

**توطئة**

**أولا:** مفهوم الشخصية الروائية.....26-28.

**ثانيا:** تصنيف الشخصيات.....28-59.

1.**الشخصيات المرجعية**.....**30-49**.

**1.1**.الشخصيات التاريخية:.....30-35.

أ. الحلاج.....30-31.

ب.أبو حيان التوحيدي.....31-32.

ت.الجازية وذياب الهلالي.....32-34.

ث. شخصية آدم عليه السلام.....34.
ج. شخصية هولاكو.....34-35.

**2.1.الشخصيات الأسطورية.....35-37.**

أ. حي بن يقظان.....35-36.

ب. الفراشات والغيلان.....36-37.

**3.1. الشخصيات الاجتماعية.....38-43**

أ. الفئة المحكومة.....38-41.
ب.الفئة الحاكمة.....41-43.

**4.1.الشخصيات المجازية.....44-49**

أ. الحب.....44-45.
ب.الكراهية.....46-47.
ت.الخوف.....47-48.
ث.الخيبة.....48-49.

**5.1.الشخصيات الإشارية.....48-49.**

**6.1. الشخصيات الاستذكارية المتكررة.....50-53.**

**ثالثا: بنية أسماء الشخصيات؛الدال والمدلول.....53-54.**

**1. رواية راس المحنة..... 54-59**

أ. صالح.....54-56.
ب.الجازية.....57-58.
**ت.**أمحمد أملمد.....58-59.

**2. رواية الفراشات والغيلان.....60-63.**

أ. محمد.....60.

ب.عثمان.....61.

ت.خالة محمد.....61-62.

**ث.**شخصية الصرب.....62-63.

**3.رواية الرماد الذي غسل الماء.....63-67.**

أ. عزيزة الجنرال.....63-64.

ب.سالم بوطويل.....64-65.

ت.نوارة.....65-66.

**ث.**قدور الخبزة.....66-67.

**4.رواية سرادق الحلم والفجيعة.....67-76.**

**1.4.**الشخصيات الشريرة.....67-72.

أ. الغراب.....67-69.

ب. السيد نعل.....69-70.

ت. المدينة المومس.....70-71.

ث. شخصية الأحذية العسكرية.....71-72.

**2.4.** الشخصيات الطيبة .....72-76.

أ. الشاهد.....72 -73.

ب.النسور.....73-74

ت. صالح.....74-75.

ت. الشيخ المجذوب.....75-76.

**الفصل الثاني: بنية الزمن ودلالته في الأعمال الروائية غير الكاملة**

**توطئة.....77**

أولا: **الزمن، الماهية والمفهوم**.....78-80

**ثانيا/ الزمن بين الأحادية والتعدّدية**.....80-81

**ثالثا/ تقنيات الزمن السردي**.....81-106

**1.تقنيات المفارقة الزمنية**.....81-96

**1.1. تقنية الاسترجاع**..... 82-91

**2.1 تقنية الاستباق**.....91-96

**2.تقنيات الحركة السردية**.....**96-106**

**1.2.المدة**.....**96**

**1.1.2 تسريع السرد**.....**97-100**

أ.التلخيص..... 97

**ب.** الحذف..... 98-100

**2.1.2 تبطئة السرد**.....100-106

أ. المشهد.....103-104

ب. الوقفة.....104-106

**الفصل الثالث: التشكيلات المكانية ودلالة تقاطبها في الأعمال الروائية غير الكاملة**

**توطئة.....108**

**أولا: المكان، المفهوم وتعدد المصطلح.....108-110**

**ثانيا/ أقسام المكان.....111-112**

**ثالثا/ الوظيفة الوصفية للمكان..... 112-113**

**رابعا/ التّقاطبات المكانية.....113-114**

**1. بنيات الأماكن العامة ودلالتها.....114-119**

**1.1** .المدينة/ القرية.....114-119

2. **بنيات الأماكن الفرعية ودلالتها.....132-141**

**1.2 / أماكن الانتقال العامة.....120-132**

**1.1.2**- الشوارع والأحياء.....120-128

أ. الشوارع.....120-124

ب.الأحياء: حارة الحفرة/ الأحياء الراقية...124-128

2.1.2 -الغابة.....129-130

3.1.2-الحديقة.....130-132

**2.2 /أماكن الانتقال الخاصة.....132-141**

**1.2.2** المقابر.....132-135

**2.2.2**-المقهى.....135-138

3.2.2-الملهى/ خربة الأحلام.....139-141

**3.2.أماكن الإقامة**.....141-150

1.3.2 **الاختيارية** : البيت.....141-145

2.3.2 **الإجبارية** السجن.....145-150

**خاتمة**.....**150-153**

**قائمة المصادر والمراجع**.....**154-160**

**فهرس الموضوعات**.....**164-170**