جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

رقم: ح/40

إعداد الطالبة:

شريط أميرة

يوم: 00/00/00

بنية الخطاب السردي في رواية الموت المتعفن لـ: عائشة قحام

لجنة المناقشة:

نصر الدين بن غنيسة	الرتبة	**بسكرة**	**رئيسا**
لحسن عزوز	أ. مح أ	**بسكرة**	**مشرفا ومقررا**
غنية بوضياف	الرتبة	**بسكرة**	**مناقشا**

السنة الجامعية: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

إلى والدي

إلى كلِّ عزيز.. فقدته ..

إلى خيبات الأمل التي لا تهدى

إلى كلِّ من مات لتحيا أرضه

إلى عراة الضمير

ثم إلى من تجرّد من الإنسانية

شكر وعرفان

يشرفني أن أرفع قلمي لأخط به أصدق وأخلص عبارات الشكر

والعرفان

لأستاذي الفاضل الدكتور: لحسن عزوز

الذي كان سببا في ميلاد هذا البحث

فلم يبخل علينا بملاحظاته القيّمة

إذ كان المرافق والموجّه طيلة مسار البحث

فله أصدق باقات الشكر

مقدمة

بين الماضي والحاضر سجالات عديدة تصنع الفارق في كلِّ طرح يُسوِّغُ لمعالم جديدة يكتنفها نوع من الغموض، في كلِّ مرَّة تُحرِّك فكرة الصِّراع بين السُلطة والديموقراطية، بين الحاكم والمحكوم، وبين الغالب والمغلوب.

هي حكاية عشريّة سوداء ألقت بظلالها على الماضي ثمّ العودة إلى الحاضر لتنبش في قبور الذّكريات الأليمة، وتستخرج منها رفات واقع مأساوي خلّف جروحا لم تندمل.

ولعلّ الخطاب الأدبيّ المعاصر استوعب ذلك البون العميق من الظروف المستعصية والأحداث السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي مرّت بها الجزائر في الماضي، ليكون ترجمانا لتجربة وجوديّة للفرد والوعي الجماعي، يتجاوز بذلك توظيفه التّخييلي إلى عوالم واقعيّة، تبرز الواقع الأليم الذي كانت له تأثيرات سلبيّة على شرائح من المجتمع، وعليه أبحر بعض فنّاني الجزائر بإبداعاتهم الأدبيّة ليغوصوا في بحر لجٍّ تتداركه عوالم الحقيقة، محاولين إبراز مدى قدرة أعمالهم الفنِّية في تجسيم النّزعة المأساوية من خلال تفاعليَّة التّركيب السّردي، وعليه رُسِمَت دراستنا الموسومة بـ: "بنية الخطاب السّردي في رواية الموت المتعفِّن لعاشة قحام، التي عملت على استنطاق النّص الابداعي الجزائري الجديد، والبحث في أغواره عن سرِّ جمالياته من خلال تفاعلية عناصره.

إنّ الأهميّة الأساسيّة لهذا البحث تتأتّى في كونه خطوة علمية تكشف عن ساق ظاهرة العشرية السّوداء في الأعمال الجزائرية المعاصرة، وتُعرِّف بالأقلام الأدبيّة اللاذعة وما أرسوه من منابت فنية وجمالية وأساليب تعبيريّة تتناسب والواقع المعاش.

أمّا عن أسباب اهتمامنا بهذا الموضوع راجع إلى حبِّ التّطلع على الآداب الجزائريّة المعاصرة، ومحاولة الكشف بهذا عن الابداع الرِّوائي الجزائري.

وعليه يأتي السّبب في انتقاء هذا النّص دون غيره من النّصوص المكتوبة إلى ما يقدّمه من صورة بانوراميّة عن معاناة الشّعب الجزائريّ عامّة، والمرأة المظلومة بصفة خاصّة، التي تحمل عقابا ليست ملامة عليه هذا من جهة. ومن جهة أخرى يرجع السّبب في التّقدم بهاته

الخطى نحو هذا النّص دون غيره إلى قلّة الدّراسات التي خيضت في الميادين النّقدية، ليس هذا فحسب بل كتاباتها للخطوط العريضة للرواية كان نتيجة انتقائها المائز لشخصياتها وأحداث الرّواية على أنّها قصّة تنفّست أرض الواقع، ثمّ يأتي السّبب الذي لا يقلُّ أهميّة عن سابقيه إلى القضايا التي انطوت عليها أحداث الرّواية، والتي حفّزت التّفاعل بين الابداع والمتلقي من خلال تهافت شخصياتها وتفاعل بنياتها السّرديّة وعتباتها النّصيّة.

ولا يمكن لهذه الأسباب إلّا أن تدفعنا إلى التّساؤل عن مدى نجاح التّجربة الجزائرية المعاصرة في معالجة موضوع العشرية السّوداء من خلال العتبات النّصيّة التي تكتسي الخطاب الروائي والبنيات السّردية التي تعتبر بمثابة قوائم له؟

وبناءً على هذا وجب علينا أن نعتمد الخطّة الآتية:

مقدمة يليها مفتتح ثمّ فصلان نظريان تطبيقيّان وخاتمة، فالمدخل كان تحت عنوان: حصر المفهوم ودلالات المصطلح، قدّمنا فيه: إضاءة لمصطلح البنية/ الخطاب/ السّرد، والجذور الأولى للسّرد، والعلاقة التي تجمع الرواية بالفنون الأخرى، ليأتي الفصل الأول تنظيرا وتطبيقا بعنوان: التّفاعل النّصي وتيمات الأزمة في رواية الموت المتعفن، احتوى على ثلاثة عناصر قدّمنا فيهما على التّرتيب ما يلي: جماليات العتبات النّصيّة وغرابة الكتابة، العنوان وأزمة المسكوت عنه، الغلاف ودلالة العنف، صدمة الاهداء وأزمة التّجريب، جماليات التّلقي والصّور المصاحبة، الفضاء النّصي ومحنة البياض والسّواد.

يليه الفصل الثاني دراميّة النّص السّردي في رواية الموت المتعفِّن قدّمنا فيه تفاعلية البنى السّردية في تشكيل العمل الدرامي، من خلال الحدث وحركة الشخصيات، الزمن وذاكرة الشخوص، أزمة الموت وسرديّة المكان، الرؤية واللغة السّرديّة.

أمّا عن الخاتمة فقد طَرَقَت باب كلِّ فصل مقدّم، لنخلص في النهاية إلى جملة من النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا هذه، علّها تكون شعلة اتِّقاد بحوث قادمة.

حري بنا أن نشير في طريق بحثنا على اعتمادنا جملة من المناهج وذلك لما تتطلّبه مقتضيات البحث، فتراوحت بين المنهج السيميائي الذي يسعى إلى تفكيك شفرات النّص الأدبي ووحداته اللّغوية، وبين المنهج البنيوي الذي يعمل على إبراز درامية العمل الرّوائي من خلال بنيلته السّرديّة.

وكأيّ بحث علمي لابدّ أن يستند إلى ببليوغرافيا ينطلق منها ويعتمد عليها في مواضع محدّدة والتي نستجمع أهمها في:

- عائشة قحام، الموت المتعفن، موفم للنشر، الجزائر، (د- ط)، 2019م.

- حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م.

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرِّوائي (الزّمن- السّرد- التّبئير)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 1997م.

- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الجزائر العاصمة، ط1، 1429هـ، 2008م.

ولعلّ عدم مواجهتنا لأيّ مصاعب في بحثنا هذا يعود فضله إلى أستاذنا الكريم الذي لم يبخل علينا بما يثري هذا العمل، فكان الموجّه والمصحّح والمدقِّق على طول مساق بحثنا الأكاديمي، حتّى استقام على الصّورة التي هو عليها الآن، فله أخلص وأصدق باقات الشكر.

مفتتح : حصر المفهوم و دلالات المصطلح

1-إضاءة لمصطلح البنية/الخطاب/السرد

1.1 البنية في مفهومها اللغوي والاصطلاحي

2.1 الخطاب

3.1 السرد

2-الجذور الأولى للسرد (من الملحمة إلى الرواية)

3-الرواية و الفنون الأخرى

1-إضاءة لمصطلح البنية/ الخطاب/ السرد

كثيرا ما يتم تداول لفظة **بنية** "**structure**" في العديد من الحقول المعرفية، و كثيرا ما نسمعها في العديد من النّدوات، و المحاضرات، و البرامج، و اللِّقاءات بمختلف مجالاتها المعرفية، الأمر الّذي أدّى إلى ظهور مجموعة من الاختلافات النَّاجمة عن تجليها في أشكال متنوعة، لا تسمح بضبط تعريف محدد لها. فعند تحدثنا عن البنية الاجتماعية فإنّنا نتكلم عن النَّسيج الّذي يضمُّ المجتمع من عادات وتقاليد، لذا فإن ضبط تعريف محدَّد للفظة **بنية** "**structure**" يبقى رهين التَّمييز بين مواطن اشتغالها، ومن هذا المنطلق يُطرح التَّساؤل التّالي: **ما المقصود بالبنية في مفهومها اللغوي والاصطلاحي؟ وما مواطن اشتغالها؟**

1.1 البنية في مفهومها اللغوي والاصطلاحي:

أ- البنية في مفهومها اللغوي: structure

تعدَّدت المفاهيم حول هذا المصطلح و امتدت بامتداد حقوله المعرفية، حيث نجد له حضورا على مستوى موروثنا من معاجم عربية، فقد وردت لفظ "**البنية**" في كتاب **(العين) (للخليل ابن أحمد الفراهيدي)** في قوله: **«بنى البَناء البِناء، يبني بَنْياً و بِنَاءً و بنى مقصور، و البنية الكعبة، يقال ورب هذه البنية، و المبناة كهيئة السِّتر غير أنَّه واسع، يلقى على مقدمة الطراف، و تكون المبناة كهيئة القبة تجلّل بيتا عظيما»**[1].

كما ورد مصطلح **البنية** في معجم **(تاج العروس)** في قوله: **«بنى البني، نقيض الهدم، يقال: بناه، يبنيه، بَنيا بالفتح، و بِناءً بالكسر و المدِّ، و بِنى بالكسر و**

[1] الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د-ط)، (د-ت)، ص165.

القصر،[...]، و بناه بالتشيِّيد للكسرة، كل ذلك بمعنى واحد، من الأخيرة قصر مبني أي مشيّد»[1].

لقد وردت "**البنية**" أيضا في **(القرآن الكريم)** على صيغة الفعل "**بنى**" أو المصدر "**بناء**" لتدل على المعنى نفسه، و ذلك في قوله عزّ وجلّ: ﴿**أَأَنْتُمْ أَشَدُ خَلْقاً أَمِ السَّمَاءَ بَنَاهَا**﴾[2]، و قوله تعالى أيضا: ﴿**الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ فِرَاشاً وَالسَّمَاءَ بِنَاءً**﴾[3].

ب- **البنية اصطلاحا: structure**

يصعب الوقوف على تعبير شامل للفظة "**بنية**" "**structure**" نظرا لارتدائها مفاهيما كثيرة التّنوع بين اللغويين الغرب و العرب، و التي لا تسمح بتحديد قاسم مشترك بينها، فقد عرَّفها اللساني الفرنسي **إيميل*** بقوله: **« هي مفهوم يشير إلى النظام المتسق الذي تتّحد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلامات التي تتفاضل ويحدد بعضها بعض على سبيل التبادل»[4].**

---

[1] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، مج6، ج11، ص107.

[2] سورة النازعات، الآية 27.

[3] سورة البقرة، الآية 22.

* **إيميل بنفينيست EMILE BENVENISTE** عالم لساني وسيميائي فرنسي، ولد في حلب سوريا يوم 27 ماي1902م، تلقى تعليمه بجامعة باريس، تأثر **بجورج دوميزيل** و **فرديناند دوسوسير**، درس منذ عام 1927م النحو المقارن للغات الهندوأوروبية في (المدرسة التطبيقية للدراسات العليا) (ecole pratique des haute etude)، وشرع في عام 1937م بتدريس اللسانيات العامة في مجمع اللغة الفرنسية (college de france) حتى عام 1970م إذ أجبره المرض على التوقف عن مزاولة مهنته.

يعد أحد أهمِّ مؤسسي التَّيار الوظيفي في اللسانيات البنيوية الفرنسية، حيث قدّم دراسات وبحوثا قيمة في مجال النَّظرية واللسانيات التزامنية التي تعتمد على دراسة اللغة

كنظام موجود في نقطة معينة من الزّمن. وافته المنيّة في باريس في الثالث من شهر أكتوبر سنة 1976م عن عمر ناهز الأربع والسبعين سنة.

[4] سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1421هـ، 2001م، ص134.

إذا فالبنية عنده كيان عضوي متَّسق مع ذاته مكتف بها، فالبنية ليست مجرَّد عناصر يمكن الجمع بينها، إنَّما هي مجموعة من الظواهر والوحدات اللغوية المتلاحمة في بينها والتي يستند كل منها إلى الآخر ضمن المجموعة ككل.

و هذا ما أشار إليه **جان بياجيه*** حينما اعتبر البنية لفظ يتألف من ميزات ثلاث، الجملة (La totalité) و التَّحويلات (transformation) و الضّبط الذاتي (Lautoréglage)[1] .

و يرى **زكريا ابراهيم** في كتابه "**مشكلات فلسفية**" أنَّ البنية « **ليست مجرد تعبير عن ذلك (الكل) الذي لا يمكن رده إلى مجموع أجزائه، بل هي أيضا تعبير عن ضرورة النظر إلى (الموضوع) على أنه (نظام) أو (نسق) حتى يكون في الإمكان اِدراكه أو التوصل إلى (معرفته)**»[2].

ج- البنية والنسق:

البنية و النسق وجهان لعملة واحدة يراد من كلاهما معنى التنسيق combinaison بين العناصر التي تنتج عنها بالضرورة دلالة معينة، فالشيء البنيوي لا يمكن إدراكه في نفسه مباشرة فلا بدَّأن يركبَّ ويبنى وتكون له علاقة مع عناصر أخرى، كما هو الشأن في إشارات المرور، فاللون الأحمر له دلالة خاصة في إطار العلاقة التي تجمعه باللون الأخضر وخارج هذه العلاقة تسقط كل الدلالات التي نعطيها لهذا اللون و بالتالي تزول صلاحية اللونين في اطار تنظيم السير في المدن.

* جان بياجيه من مواليد 1896م، عالم نفس وفيلسوف فرنسي، طوّر نظرية التطور المعرفي عند الأطفال في ما يعرف الآن بعلم المعرفة الوراثيّة، يعتبر رائد المدرسة البنائية في علم النفس، في عام 1965م، أنشأ مركز نظريّة المعرفة الوراثيّة في جنيف حتى وفاته في 1980م.

[1] جان بياجييه، البنيوية، تر: عارف منيمنه، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985م، ص8.

[2] زكريا ابراهيم، مشكلات فلسفية (مشكلة البنية)، مكتبة مصر، الفجالة، (د-ط)، (د-ت)، ص16.

إنّ فكرة البنية ليست جديدة، و الاختلاف بينها وبين مصطلح النّسق يكمن في كيفية استعمالهما إذ نجد **جورج مونان** في كتابه تاريخ اللّسانيات يشير إلى أنّ (ANTOIN MEILLET) أحد الوجوه اللِّسانيَّة البارزة التي اهتدت إلى فكرة النّسق، أو المنظومة قبل **ديسوسير**[1].

و حتى لا يطول بنا الحديث و الاستطراد في هذا الشق المعرفي الواسع نظرا لما يحمله من مدلولات مختلفة، و نظرا لتردده على مختلف الألسنة سواء أكانت غربية أو عربية، سنلج مباشرة إلى المصطلح الثاني من العنوان وهو **الخطاب Discoure** لما له من أهمية بالغة، و باعتباره موطن اشتغالنا بالكتابة النقدية الروائية.

2.1 مفهوم الخطاب:Discoure

أ- **لغة:** تعددت مفاهيم مصطلح **الخطاب** Discoure بتعدد وروده ضمن المعاجم العربية و القرآن الكريم، وفيما يلي بعض من المواضع التي ورد فيها:

جاء في معجم مقاييس اللغة **لابن فارس** أن **الخطاب** هو: "**الكلام المتبادل بين اثنين يقال: خَاطَبَهُ، يُخَاطِبُهُ، خِطَاباً، والخُطْبَةُ، من جنس الخِطاب ولا فرق**"[2].

كما وردت في القرآن الكريم في قوله سبحانه وتعالى: ﴿**إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَ تِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِي نَعْجَة وَاحِدَة فَقَالَ أَكْفِلْنَهَا وَعِزْنِي فِي الخِطَابِ**﴾[3]، وقوله أيضا: ﴿**رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَانُ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَاباً**﴾[4].

---

[1] مفهوم البنية في اللسانيات البنيوية مفهومها وخصائصها حسب بياجيه ومفهوم النسق أو المنظوم، سراديب الفكر المجرد، https://youtube.com، تاريخ التصفح: 15 أفريل 2021م، 15:00.

[2] ابن فارس، مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، ص304.

[3] سورة ص، الآية 23.

[4] سورة النبأ، الآية 37.

من خلال التعاريف السابقة نستخلص أن الخطاب عبارة عن عملية تواصلية بين متخاطبين تتحقّق بغية التوصل إلى مقاصد ما.

ب- **اصطلاحا:** نظرا لكثرة تداول هذا المصطلح في العديد من المجالات الفلسفية والاجتماعية والألسنية وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى فإنه كان من الصَّعب تحديد مفهوم دقيق له " فعندما يتحدث علماء اللسانيات عن "خطاب الاشهار" discours of advertising فهم طبعا يشيرون إلى شيء يختلف تماما عما يعنيه المختصون في مجال علم النفس الاجتماعي عندما يتحدثون عن "خطاب التمييز العنصري" discoure of racisme"[1].

ونظرا لشيوع هذا المصطلح واستخدامه من قبل العديد من الباحثين الذين لم يحددوه ويضبطوا مفهوما دقيقا له، وكأنه صار أمرا بديهيا ومتعارفا عليه في الأوساط النقدية سنحاول من هذا المنطلق الوقوف على أهم الأعلام التي اتخذت من حبرها سبيلا لتبيان أهم الفوارق بين المفاهيم النقدية التي تناولت مصطلح الخطاب discours، وضبط مفهوم دقيق له.

في العديد من الأحيان نلمح أن مصطلح الخطاب يعرَّف شأنه شأن الكثير من المصطلحات الأخرى بمقارنته ومفاهيم تختلف عنه، لذلك نجد الكثير من الباحثين الذين قاربوا الخطاب بغيره من المصطلحات النقدية (النص) و (الجملة)، فهذا التباين والاختلاف بين الدارسين أدى إلى تداخل دلالتهما حينا وتكاملها أحيانا أخرى، ولكي نوضح هذا يمكن القول بأن موقف هؤلاء الباحثين يحدَّد من خلال ضبط العلاقة بين الخطاب والنص ويمكن توضيح هذا بشكل مختصر في موقفين رئيسيَّين:

[1] سارة ميلز، الخطاب، تر : يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، (د-ط)، (د-ت)، ص2.

1- موقف حاول إقامة الفرق بين النص والخطاب باعتبارهما يشتركان في شيء معين أو يختلفان في صفة ما، ومن المفكرين الذين يحتلون صدارة هذا الموقف نلمح كلا من **جافري ليتش** (Geoffrey Leech) و**مايكل شورت** (**Michael Short**) بوصفه اتصالا لغويا يعقد بين المتكلم والمستمع، الهدف منه تحقيق غاية اجتماعية، بينما ينظر إلى النص أنه تواصل ألسني محكيا كان أو مكتوبا[1].

من خلال هذا التَّمييز نستخلص أن الخطاب يتصل بالجانب الشفهي، أما النص فيرتبط بالجانب الكتابي. وهذا ما أشار إليه **دايفييد كريسل** (**DAVID CRYSTAL**) حينما اعتبر أن الخطاب يبنى على اللغة المحكية في حين أن النص بناء لغوي مكتوب[2].

وعليه فالفرق بين الخطاب والنص يكمن في أن الخطاب يتجسم فيما ننطق به ونسمعه، أما النص فيتمثل فيما نسمعه أو نكتبه وبالتالي كلاهما يقوم على عملية الإنتاج والتلقي.

2- وفئة ثانية لم تقم التمييز بين الخطاب والنص، بل رادفت بين المصطلحين وزاوجت بين دلالتهما، ومن أمثال هؤلاء المفكرين نلمح **ميشال فوكو** الذي قلّص في معنى كلمة خطاب واعتبرها "**مجالا عام ككل العبارات**"[3].

وهذا يعني أن كل ما ينطق ويتداول بشفاهة كالخطب والمحادثات، وكل ما يكتب يعتبر خطابا.

---

[1] مرجع سابق، ص2.

[2] سارة ميلز، الخطاب ص3.

[3] المرجع نفسه، ص5.

و نستشف من هنا أن **ميشال فوكو** قد زاوج بين دلالتي المصطلحين، وهاته الأخيرة إن دلّت على شيء فإنما تدل على العمل الأدبي الذي ما فتئ أصحاب هذا الموقف أن أطلقوا عليه تارة مصطلح نص، وتارة أخرى مصطلح خطاب.

3.1 السّرد Narration:

يعدّ السّرد أحد أهم الفنون النثرية، والحديث عنه يقودنا إلى الغوص في المشارب المعرفية المختلفة لذلك على الباحث أن يتّجه إلى السرديات الغربية ثمّ البحث في علم السّرد العربي كمقاربة نقدية نظرية تطبيقية، فحديثنا عن السرديات أو علم السرد يقودنا للتوجه إلى كل ما هو تراثي كحكايات ألف ليلة وليلة، ورسالة الغفران وغيرها، أو نحو النصوص الحديثة كالأفلام السنيمائية، أو الرّواية بمختلف أنواعها وهذا ما سنركز عليه في دراستنا هاته، لذلك ما المقصود بالسّرد في مفهومه الغربي والعربي؟

أ- لغة: تعددت تعاريف السرد في المعاجم العربية غلا انها تصب جميعا في حقل معرفي واحد ألا وهو الحكي. فلقد ورد في **لسان العرب لابن منظور** بأنه " **تقدمة شيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعة، سرد الحديث و نحوه، بسرده إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له"**[1].

ب- اصطلاحا: أمّا مفهومه الاصلاحي فقد تعدد بتعدد النقاد و الباحثين، إذ نجد **رولان بارت** يصرّح قائلا بأنه: **"يمكن أن يؤدّى الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو غير كتابية، وبواسطة الصور ثابتة و متحركة و بالحركة، و بواسطة الامتزاج المنظّم لكل هذه المواد"**[2]. أي أنّ الحكي لا يقتصر على الخطاب الشفهي فقط، بل يتعدّاه إلى الخطاب الإشهاري وغيره.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2004م، مج1، (مادة سرد)، ص211.

[2] سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997م، ص19.

كما نجد **سعيد يقطين** يعرفه بأنّه: " **التّواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي كرسالة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، و السّرد ذو طبيعة لفظية لنقل المراسلة**"[1].

بمعنى أنّ السرد عبارة عن قناة تتطلب مرسلا و مرسلا إليه وصيغة لفظية تنقل من خلالها الرسالة المراد إيصالها.

ويمكن اختزال التعاريف السابقة في قول قريب إلى الأذهان وهو أنّ السّرد يقوم على دعامتين أساسيتين:

***الأولى:** " أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة".

***الثانية:** " أن يعيّن الطريقة التي تحكى بها تلك القصَّة و تسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أنّ القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السّرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[2].

أي أن الحكي هو " **بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أوّل يدعى راويا (Narrateur) وطرف ثاني يدعى مرويا له (Narrataire)**"[3]، وهاته العناصر من أهم المكونات الأساسية للسرد.

2- الجذور الأولى للسرد

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرِّوائي (الزّمن- السّرد- التّبئير)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 1997م، ص41.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003م، ص45.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م، ص45.

لا يكاد يخلو أيُّ نقاش علمي حول السرد عامة أو الرواية بصفة خاصة من طرح مسألة الارهاصات الأولى للسرد، رغم كثرة ما أثير حول هذه المسألة وما كتب فيها فإننا ما نزال وسنظل نطرحها ضمن بحوثنا الأكاديمية ما دمنا ننطلق من رؤية مركزية حديثة تسوقنا إلى العودة إلى النصوص السردية والوقوف عندها من حيث بداياتها وتطورها عبر العصور.

إنّ الباحث في بدايات السرد يلمح أن ارهاصاته الأولى تنبعث من فكرة الأسطورة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالحياة الأولى للإنسان، أو كما يطلق عليه العديد من الباحثين بدائية الإنسانية أو بدائية البشر عندما كانوا يمارسون السِّحر والطقوس الدينية[1]، ومن هذا المنطلق تتشابك الأسئلة فيما بينها حول حقيقة وجود الأسطورة، **فهل وجدت لممارسة المعتقدات والطقوس الدينية؟ أم وضعت من أجل تفسير الظواهر الكونية المتباينة والمحيطة بالإنسان؟**

تتداخل الآراء فيما بينها وتتضارب في كون الأسطورة لم تنشأ من أجل الحصول على إجابات أنبتها الفضول العقلي، إنما هي مجرد معتقدات وممارسات تبنى عليها المجتمعات البدائية وهذا ما يشرحه رأي **ليفي برول** في قوله: **"لم تنشأ الأساطير والطقوس الجنائزية وعمليات السحر والزراعة –فيما يبدو– عن حاجة الرجل البدائي إلى تفسير الظواهر الطبيعية تفسيرا قائما على العقل، لكن هذه نشأت استجابة لعواطف الجماعة القاهرة"[2].**

أي أنَّ الإنسان الأوّل لم يحاول أبدا أن يفسر ظواهر الطبيعة، لأنه لم يجد ما يلفت انتباهه منها، فهي تعتبر حسب هذا الرأي المرآة الصافية العاكسة للمعتقدات الدينية التي كانت تمارسها البشرية في بدايات حضاراتها البائدة، والسمات الأخلاقية للمجتمعات الأولى.

---

[1] ينظر: أحمد كمال زكي، الأساطير، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1997م، ص3.

[2] المرجع نفسه، ص4.

وفي المقابل نلمح الرأي النقيض الذي يرى أن الأسطورة التعليلية تحمل إجابات لأسئلة الإنسان الأول وما يحيط به من ظواهر كونية، كأن يتساءل حول طبيعة الماء وكيف جاء؟ وما النور ومن يتسلط عليه؟ والحكم على الإنسان بالموت وهو صانع الحياة؟

فالفئة الثانية لم تشق طريقها إلى الوجود إلَّا بعد أن ظهرت فكرة وجود كائنات روحية خفية في مقابل ما هو موجود في الظاهر، مما أدى بهم إلى الرَّغبة في تفسير ومعرفة ما هو طبيعي وغير الطبيعي منها[1].

ومن هنا يبدو أن الإنسان الأول قد شغله تفكيره لتفسير ما يحيط به، وتعليل الظواهر الطبيعية التي لازمت حياته.

تقدَّم الزمن وتطور الإنسان، لم تعد الأسطورة في صيغتها الجامعة بل شرعت في التلاشي والاستحالة إلى أجناس أسطورية أخرى أدَّت بالباحثين إلى عدم الاتِّفاق في تحديد تعريف دقيق لها، كونها ولدت من رحم الأسطورة لتتمايز في الأخير فيما بينها من حيث كينونتها وخصائصها، ولتبقى في نهاية المطاف الأسطورة خالدة في كل جنس أدبي.

فالملحمة **(L'épopée)** أول جنس أدبي "**وشَّح الكلمة باللحن والوزن**"[2]، أي أنها تدل على الشعر المطول منها الذي يحكي "**عجائب الأحداث التي تتجاوز الواقع إلى الخيال**"[3]، وتتركز حول شخصية البطل الذي برز في الحروب المقدسة وانتصر على عدوه[4].

---

[1] ينظر: أحمد كمال زكي، الأساطير، ص5.

[2] محمد الأمين بحري، الأسطوري (التأسيس والتجنيس والنقد)، دار الأمان، الرباط، ط1، 1439هـ، 2018م، ص197.

[3] مرجع سابق، ص198.

[4] ينظر: محمد الأمين بحري، الأسطوري (التأسيس والتجنيس والنقد)، ص198.

ولو سألنا التاريخ الأدبي لأخبرنا الأعاجيب عن أصحاب الملاحم في سالف الأمم والحضارات، **« ففي الآثار المصرية قطع من الشعر تدل على قصص واسع منها: شعر "بنتاهور"، وعند الهنود القدماء نلتمس قصّتا "مهابهارتا" و "رامايانا"، ولقدماء اليونان "الالياذة" و "الأوديسة"، وللرومان "إنيادة فرجيل" وملحمة "كلكامش" عند البابليّين، و "شاهنامة الفردوسي" عند الفرس»**[1].

من خلال ما قدَّمنا يتضح فارق جوهري بسيط بين الأسطورة والملحمة من خلال المبنى والمتن الحكائي، فشخصيات الأساطير عادة ما تكون كلها من أصناف الآلهة في حين شخصيات الملاحم معظمها من البشر. أمَّا من ناحية المضمون فنجد أنَّ الأساطير تدور أحداثها حول حقيقة خلق الكون وصراع الخير والشر والمعتقدات الدينية، في حين تتغنى الملحمة بمآثر وبطولات فرد من البشر.

من الأسطورة إلى الملحمة إلى الخرافة**(La Fable)** حكايات تروى أحداثها على ألسنة " **كائنات ما ورائية مثل: الجن والعفاريت والأرواح الهائمة**"[2]، ومع ذلك " **تحتفظ بسماتها الحيوانية إلَّا أنَّ المقصد منها أخلاقي**"[3] فإذا عدنا إلى التَّاريخ العربي نلمح **ابن المقفع** "**ينقل لنا حكايات كليلة ودمنة، وهي قصص حكيمة مروية على لسان الحيوان**"[4].

ثلاثة أجناس أدبية تتحرَّر من قيود الزمان والمكان تاركة المجال للقصة المأثورة

(LA Légende) لتقدِّم نفسها بخطوطها العريضة التي تميزها عن سائر الأجناس سالفة الذكر كونها تحكي "**سير شخصيات واقعية، عاشت في زمن ومكان معروفين**"[5]، ومن

---

[1] المرجع نفسه، ص199، 203.

[2] المرجع نفسه، ص205.

[3] المرجع نفسه، ص206.

[4] المرجع نفسه، ص215.

[5] محمد الأمين بحري، الأسطوري (التأسيس والتجنيس والنقد)، ص 216.

أشهر نماذجها نجد: "**عنترة بن شدَّاد**" و"**المهلهل- الزير سالم**" عند العرب، و"**روبن هود**" عند الغرب[1]. جلُّها قصص تتغنى بمآثر شخصيات عاشت في زمن ومكان معروفين، شخصيات من أعظم شخصيات تاريخ الأمم وشعوبها تغوص في سرد سير هؤلاء الأبطال، واصفة أهمَّ منجزاتهم وبطولاتهم.

من الخيال والواقعية إلى التَّرفيه والتَّسلية نحط الرِّحال عند جنس أدبي آخر ألا وهو المسرح كونه يعدُّ فنّاً قديم النَّشأة بزغ فجره لدى الإغريق القدامى، حيث ارتبط في بداياته الأولى بالشعائر الدينية، إلَّا أنَّه ما لبث وأن أصبح فنّاً قائما بذاته لا يقتصر على الترفيه والامتاع، يتعداه ليشمل أهدافا فكرية وتثقيفية[2].

.

[1] المرجع نفسه، ص 218.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص217، 230.

3- الرواية والفنون الأخرى

في بداية القرن العشرين استطاعت الرواية الحديثة لمَّ شمل مختلف الأجناس الأدبية وصياغتها في قالب كتابي، ليس هذا فحسب بل تمكنت كذلك بفضل قدرتها على استيعاب مختلف الفنون الأدبية من شعر، وموسيقى، ورسم وما إلى غير ذلك وإظهارها من خلال عتباتها النصية أو متنها الحكائي، فأصبحت بذلك ميدانا رحبا لتلاقي الأجناس، والفنون، والمعارف، وتفاعلها على طول العمل الابداعي وهذا ما يعرف بالانفتاح الروائي لذلك سنحاول فيما يأتي الوقوف عند الرواية، وكيفية تفاعلها وتهافتها مع الفنون الأخرى.

تشير الكثير من الدراسات أنّ مجمل الفنون كانت تندرج ضمن بوتقة واحدة، متلاحمة في ما بينها لها القدرة على استمالة المتلقي وذلك راجع " **لمجالات الفنون التي كانت متمازجة ومتلاحمة ببعضها، حتى تمَّ تمييزها في القرن السادس عشر ميلادي في فلورنسا بإيطاليا، حيث تمَّ تمييز الرَّسم والتَّصوير بالألوان والنَّحت وغيرها، وإبعادها عن الحرف اليدوية، والصناعية مثل صناعة الأواني، والأثاث والتطريز وغيرها، وقد حدث هذا التَّمييز بعد أن أخذ مفهوم الفن عند الأوروبيين يتبدَّل ليصبح مفهوما متأصِّلا فكريا**"[1]. كذلك نجد الرواية تضع يديها على مختلف الفنون الحديثة كالسينما والتصوير الفوتوغرافي، وبطريقة ذكية أصبحت لها شعبية أشبه بشعبية الأفلام السنيمائية، بل واستطاعت أن تستحوذ على مكانة السنيما فأصبحت بذلك جزءً رئيسيا منها لتحيل لاحقا إلى فلم سينمائي أو شريط وثائقي، وهكذا استطاعت الرِّواية جذب جمهورها وسلب عقولهم " **وكان للتجريد دورا هاما خلال مرحلة الحداثة، فنجد الرواية قد استفادت من المنهج النفسي وانفتحت على المسرح العالمي بما فيه من إثراء للشخصية المركبة**"[2] إضافة إلى " **انفتاح الرواية على**

[1] بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د-ط)، 2009م، ص48.

[2] سعيد أحمد أبو ضيف، الواقع ومؤتمر السرد (تراسل الفنون في الرواية العربية الحديثة دراسة نقدية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، المؤتمر السابع لنادي القصة بأسيوط، (د-ط)، 2018م، ص4.

القصة القصيرة والشِّعر، ومن ثم إنتاج الرواية الشعرية"[1]، وبتطور الأجناس الأدبية أعطى هذا ميزة للرواية وانفتاحا أكبر على النصوص، وبتمازج هاته الأجناس وتراسل الرواية مع الفنون الأخرى شكَّل هذا نمطا جديدا للنّص الرِّوائي أضفى نوعا من التّشويق، فقد ضهر تراسل الرواية المصرية مع الفنون الأخرى فلم يقتصر على الجمال بل اشتمل التّراسل البصري والسّمعي فنجد فنّ التّصوير الحسي ليتعدّى التراسل إلى الموسيقى من حيث الإيقاعات والأنغام، وتطور هذا التراسل في الفنون بين الرواية إلى فن التصوير السنيمائي والاعتماد على السناريو لتكوين المشاهد المركبة والبسيطة واستخدام الحوار المسرحي والحبكة والصِّراع للوصول إلى حل[2]، جل هذه التغيرات أصبحت مبنية على ثلاثية التأثير والالهام والمحاكاة فقد يتأثر شاعر ما بلوحة فنان فيحاكي كل تفاصيلها ويجسد دلالاتها في وحدات لغوية تضبها قوالب شعرية كالقافية والوزن فتدغدغ بذلك أحاسيس المتلقي " **فقد أثّرت رسوم كلود لورين وسلفاتور روزا في شعر الطبيعة الذي نظم في القرن الثامن عشر، فاستقى كيتس تفاصيل قصيدة (قارورة يونانية) من إحدى صور كلود لورين... كما كتب الشعراء وبخاصة شعراء القرن التاسع عشر من أمثال هيجو، غوته... قصائد صور معيّنة"**[3]، وهكذا لم تعد الرواية كسابق عهدها شكلا جامدا، بل تعدَّت ذلك في تشكيلها علاقة مع الفنون الأخرى وذلك بإدراج صور مرسومة ضمن الرواية لإعطائها شكلا فنِّيا جديدا.

---

[1] المرجع نفسه، ص4.

[2] بتصرف: المرجع نفسه، ص5.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرِّواية (بحث في تقنيات السّرد)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، 1998م، ص 12.

الفصل الأول: االتفاعل النصي و تيمات الأزمة في رواية الموت المتعفن

1-جماليات العتبات النصية و غرابة الكتابة

أ-العنوان و أزمة المسكوت عنه

ب-الغلاف و دلالة العنف

ج-صدمة الاهداء و أزمة التدريب

2-جماليات التلقي و الصور المصاحبة

3-الفضاء النصي و محنة البياض و السواد

1-جماليات العتبات النصية وغرابة الكتابة:

لطالما حظيت الرّواية الجزائرية بمكانة جعلتها ترتقي وتحتل موقع الصدارة بين الرِّوايات العربيَّة، فبتسارع وتيرة التَّطور أضحت هي المتربِّعة على عرش الأدب، كونها استطاعت اثبات فرادتها وتميزها من خلال العناية الخاصة التي توليها بالنخبة المثقفة، وكيفية تلقيها لأشكال الخطاب الروائي، ما أدَّى –بالضرورة– إلى وجود الكمِّ الهائل من الدراسات النقدية التي اهتمت بعالم الرواية على حساب الشِّعر، ولعلَّ هذا الاهتمام راجع إلى انطوائها على جماليات دلالية تسمح بالولوج إلى عالمها الزئبقي السَّاحر قصد التَّحليل والتَّأويل.

وبإمعان النظر في هاته الدِّراسات نجدها لا تكاد تخرج عن نمطين اثنين أحدهما يتعلق بالشخصيات والزَّمن والمكان، والآخر متعلق بالعلامات السيميائية التي تحيط بالنص الأدبي عامة والروائي على وجه الخصوص من كل جوانبه، والتي اصطلح عليها "**العتبات النصية**" وهي مقصد دراستنا هاته التي تهدف إلى كشف اللثام عن بعض مفاتن الصور الرمزية، و التي ظهرت بشكل إيحائي في النص الروائي رواية **الموت المتعفن لعائشة قحام**، بداية بعتباتها النصية وصولا إلى تقنياتها السردية، لفتح أبواب النَّص أمام القارئ للتغلغل في أعماقها.

علامات دلالية ترتبط ارتباطا وثيقا بالنَّص، تعتبر بمثابة منجم لتساؤلات عديدة تتبادر إلى أذهاننا، كما تعتبر منطلقا رئيسيا للوصول الى إجابات تكون كفيلة للكشف عن تمظهرات الجماليات في الخطاب الروائي، **ففيما تتمثل هذه التمظهرات؟ وماهي الدَّلالات التي تحويها؟ وهل استطاعت خلق حالات من التقاطع مع سياقات أخرى لأعمال الروائية أم لا؟**

حقيقة لا يسعنا الإجابة على هذه الأسئلة دون التنظير لها، لتكون بمثابة أرضية العبور نحو الجانب التطبيقي لهذا المصطلح النقدي، إذ نجد أنَّ كل عتبة من عتابته تعتبر رسالة مشفرة وحده القارئ القادر على تفكيك شفراتها بلغته الواصفة.

تعدَّدت التعريفات بين الدَّارسين وتباينت حول هذا الحقل المعرفي، حيث أضحت هاجسا ملحا في الدِّراسات السَّردية غربية كانت أم عربية، ولعلّ النّاقد الفرنسي **جيرارجنيت*** **Gérard jeanett** يعتبر من أبرز المؤسسين لهذا المصطلح النقدي حيث اعتبر – في كتابه **عتبات Seuils**، الذي يعتبر محطة رئيسية تستدعي القراء للوقوف عندها عند الشروع في تفكيك شفرات أي من عتبات الخطاب الروائي– مصطلح **عتبات Seuils "خطابا موازيا لخطابه الأصلي (وهو النص)، يحركه في ذلك فعل التأويل، وينشطه فعل القراءة"**[1]، كما أشار كذلك إلى أنّ العتبات النصية تتمثل في كل من: **"بيانات النشر، العناوين، الإهداءات، التوقيعات، المقدمات، الملاحظات ... وغيرها"**[2]، إضافة إلى ذلك طرحه لمجموعة من الصيغ الوافدة إلى منظومتنا النقدية والمرادفة لمصطلح **S**euils كالمناص.

وفي سياق آخر فقد ورد مفهوم هذا المصطلح في **معجم السرديات** على لسان مؤلفيه في قولهم: **"النص الموازي هو مجموع العناصر النصية وغير النصية التي تندرج في صلب النص السردي، لكنها به متعلقة وفيه تصب، ولا مناص له منها، فلا يمكن أن يصلنا النص السردي مادة خاما، عاريا دون نصوص وعناصر علاميَّة وخطابات تحيط به"**[3].

---

*جرار جنيت (Gérard jeanette): اسم ساحر، له وقع خاص لدى أجيال عديدة من طلبة وأساتذة الأدب والدراسات النقدية في العالم، ناقد ومنظر أدبي فرنسي، ولد في 7يونيو 1930م بباريس/ فرنسا، صاحب منجز نقدي ضخم وفريد من نوعه في النقد، والخطاب السردي، وأنساقه، وجماليات الحكاية، والمتخيل، وشعرية النصوص واللغة الأدبية، أحد أهمِّ المساهمين في التحليل البنيوي، ونظرية الأشكال الأدبية، عمل أستاذا للأدب الفرنسي في جامعة السوربون في باريس، وكان يلقب بألقاب عديدة من بينها: جرّاح الكتب، البنيوي المحتال... من أهم مؤلّفاته نجد: مدخل لجامع النص، خطاب الحكاية، وعتبات الّذي خصه بدراسة أهم العتبات النّصية والتي اصطلح عليها لقب النصوص الموازية والتي نحن بصدد دراستها.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الجزائر العاصمة، ط1، 1429هـ، 2008م، ص19.

[2] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، تق: ادريس نقوري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د–ط)، 2000م، ص23.

[3] محمّد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات، دار محمّد علي للنّشر، تونس، ط1، 2010م، ص16.

أ-العنوان و أزمة المسكوت عنه:

بات العنوان أحد أهم الشفرات الرمزية التي تصطدم بالمتلقي و تشد انتباهه إذ يعد سمة أساسية في العمل الفني سواء أكان شعرا أو نثرا كونه العتبة الأولى من عتبات النص الأدبي كما يعتبر بمثابة اللقاء الأول الذي يجمع المرسل و المتلقي و يساهم في تشكيل الدلالة، كما يمكن اعتباره العلامة التواصلية خاصة أنه يشكل الرسالة التي يسعى المؤلف لنقلها إلى القارئ ليس ذلك فقط، إنما يعد من بين "**أهم عناصر المناص**"[1] فهو بمثابة النص الموازي للنص الأصلي، و من هنا تتوالى الأسئلة و تلح علينا بتحليل هذا النص فالسؤال الذي يطرح نفسه من هذا المنطلق هو: **كيف يمكننا قراءة هذا النص و تأويله لنص يناص نصه الأصلي؟**

و لأن عنوان الرواية يقع على غلاف كان لزاما علينا التطرق الى الغلاف و ما يحويه كذلك من اسم المؤلف و جنس العمل الأدبي، محاولين من خلال هذه الدراسة استنباط أهم دلالات العتبات النصية الأولى و العلاقات التي تربطها بالخطاب الأدبي عامة و الرواية بشكل خاص، تحديدا الرواية الجزائرية " **الموت المتعفن**" **لعائشة قحام** و ذلك من خلال إزالة ستار الغموض عن المعاني الظاهرة و الخفية في أغوار النص الأدبي.

لقد حظي العنوان باهتمام العديد من النقاد الغرب و العرب المحدثين، فكانت ثمرة هذا الاهتمام مجموعة من الدراسات التي سنحاول الوقوف عندها فيما يأتي تنظيرا و تطبيقا.

و لعل من بين أهم الدراسات المتخصصة في العنوانيات ما جاء على لسان أحد أكبر المؤسسين المعاصرين لها **لوي هويك (Leo Hoek)** والمدرج في كتابه "**سمة العنوان**" حيث يرى بأنّ "**العناوين التي نستعملها اليوم ليست هي العناوين التي استعملت في**

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص65.

الحقبة الكلاسيكية، فقد أصبحت العناوين موضوعا صناعيا (objet artificiel) لها وقع بالغ في تلقي كل من القارئ و الجمهور و النقد و المكتتبِّين"[1].

كما نجد إلى جانب الناقد لوي هويك **جيرار جينيت (Gérard Jeanette)** الذي يعد من أهم النقاد الذين تناولوا قضية العنوان و ذلك من خلال كتابه **عتبات "seuils"** الذي تحدّث فيه عن النص المحيط، و الذي يشمل بدوره العنوان و ما يحمله من وظائف(Fonction) تعينية (F. Désignative)، وصفية (F. descriptive) إيحائية F. (Connotative) و وظائف إغرائية (séductive)، و قد أشار كذلك إلى أنواعه التي تراوحت بين العناوين الخبرية/الإخبارية (T.Rhématique) والعناوين الموضوعاتية، و الفرق بينهما من وجهة نظره يكمن في أن هاته الأخيرة هي كل ما يمكن أن يوقعنا في الغموض، و يفتح لنا أبواب التأويل و القراءات الممكنة لها، فهي بذلك عناوين **سيريالية*** تغرينا بعناوينها و تراوغنا بها، و لكن إذا تعرضنا إلى مضامينها فلا نجدها تطابق عناوينها مثل: **(تاريخ الرسم في ثلاث مجلدات)** لـ: " **Mathieu Bénézet** " الذي يخيل إلينا من عنوانه أنَّه يتكلم على الرَّسم و الرسامين ، و لكنه يخيب أفق انتظارنا لأنه لا يمت لهم بصلة[2].

من النص لقول **أمبرتو إيكو: "العنوان بمثابة جزء من الأثر الأدبي"**، والبعض الآخر يحسبها **"جملا لم ترتح إلى موقعها في النص، فاختارت أن تجرب الخروج إلى هامشه**

---

[1] مرجع سابق، ص66.

* **السريالية:** حركة أدبية ثقافية نشاقة من الفرنسية surréalisme التي تعني حرفيا "فوق الواقع"، ظهرت في الفن الحديث تهدف إلى التّعبير عن العقل الباطن، والبعد عن الحقيقة فهي بذلك تنفر من العقل وتغذي نفسها من اللاشعور باعتباره هو مصدر الفن، وهذا المبدأ يرتبط ارتباطا وثيقا بعالم النفس فرويد الذي تمرد على العقل وركز على اللاوعي. ينسب هذا المذهب إلى الشاعر الفرنسي أندري بريتون فهو أوّل من أسّس ووضع هذه القواعد السريالية بعد الحرب العالمية الأولى، حيث يضع نفسه دائما في حالة هلوسة وحاول مرارا النقر على عقله اللّاواعي حتى يستخلص منه أفكارا نقية خالصة من الوعي، فهو بهذا يستطيع الوصول إلى ذروة وكمال العمل الفني.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص80.

الأكثر حساسية و إثارة للانتباه، لكنه خروج يكلفها اغلب الأحيان تحمل صدمة التلقي في حرارتها الأولى"[1].

وهذا لا يعني أنّ العنوان بنية ثانوية في العمل الفني، على العكس فاغلب الأعمال الأدبية الشهيرة تقيَّم من عناوينها.

وهناك فئة أخرى ترى أنّ محفل العنوان ليس لزاما في العمل الفني يمكن الاستغناء عنه في الممارسة الشعرية على غرار الكتابات النثرية منها. فرؤى هؤلاء النقاد تتركز إلى مطالع القصائد التي عرّفتها بقولهم: "**المطلع (incipit) هو الكلمة الأولى أو الجملة الاولى التي تسمح بتعيين نص ما –القصيدة عموما– كان يخلو من العنوان"[2]**، فمن هذا المنطلق نلتمس أهمية الجملة الأولى/ المطلع البالغة التي أصبحت تهيمن على حضور العنوان، وذلك من منطلق شهير مفاده أنّ النص الأدبي ينبني على ثلاث مراحل: "الجملة الاولى/ بداية النص، ثم الفقرة الأولى، وأخيرا النص في مجمله"، وفي هذا الصَّدد يرى **جان كوهن: " أن القصيدة قد تستغني عن العنوان لأنها تفتقر غلى تلك الفكرة التركيبية التي يكون العنوان تعبيرا عنها"[3].**

أمّا بالنسبة للدراسات العربية الحديثة فإنَّ من أبرز ما قيل فيها عن هذه العتبة النصية الأولى ما جاء على لسان **عبدالله الغذامي** حين تحدث عن العنوان في كتابه "**الخطيئة والتفكير**" من خلال تحليله لقصيدة الشَّاعر "**شحَّاتة حمزة**" والموسومة ب: "**يا قلب مت ظمأ**" إذ يقول في هذا الصَّدد: "**العنوان هو عادة أكبر ما في القصيدة إذ له الصَّدارة ويبرز**

[1] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011م، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص13.

[3] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص161.

متميّزا بشكله وحجمه، وهو أوّل لقاء بين القارئ والنَّص، وكأنَّه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب وأوَّل أعمال القارئ"[1] وهنا يبدأ التحليل والتشريح:

قديما قيل "**الكتاب ... يعرف من عنوانه"**[2]، "**ولن نبالغ إذا قلنا أن العنوان يعتبر مفتاحا اجرائيا في التّعامل مع النّص الأدبي في بعديه الدَّلالي والرَّمزي"**[3].

ومن هنا نلتمس أن عنوان "**الموت المتعفن**" قد جاء فوق اسم المؤلف بخط بارز ليشد بصر القارئ ويحرّك فيه غريزة البحث عن مدلولاته، التي يختزن فيها أهداف هذا العمل الأدبي والرسالة المراد إيصالها من قبل الكاتب.

أمّا اللون الأحمر هذا اللون الذي يرمز عادة إلى "**العاطفة والرغبة البدائية والنشاط الجنسي وكل انواع الشهوة ويشير كذلك إلى الانبساطية والنَّشاط والطموح"**[4]. أخذ في الرواية رمز العنف و القتل و جرائم الإرهاب الممارسة على الشعب الجزائري و التي خلّفت جروحا غائرة لم تندمل وحده الزمن الكفيل بشفائها، يعكس لنا أيضا صورة الدماء المسفوكة على أرض الجزائر إبّان الثّورة و بعد الاستقلال، و أثر المجازر و المآسي و الاعتداءات الإرهابية الوحشية التي خلفتها العشرية السوداء، و التي دفعت من خلالها الجزائر نصيبا من أبنائها لينظموا إلى قوافل الشهداء الذين سقطوا في ميادين الشرف، منهم من جنِّدوا في الصفوف الأمنية، و منهم من حملوا السِّلاح طواعية دفاعا و رغبة في عودة الحياة الى أوطانهم، و دحضا للإرهاب، و الدّليل على ذلك قوله : " **نهض الجميع على صراخ و عويل النساء و كأن القيامة قد حلّت، الكلّ قد أسرع للخارج لمعرفة السبب و معرفة مكان**

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتَّكفير (من البنيوية إلى التَّشريحية، مظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م، ص236.

[2] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية، ص9.

[3] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد3، 1يناير/ مارس 1997م، ص97.

[4] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997م، ص229.

الوجع، ليتفاجؤوا بالخبر غير المتوقّع، مقتل ابن السِّي سعيد الذي أنهى مؤخرا الخدمة العسكرية و هو الذي لم يتجاوز الخامسة والعشرين سنة "[1].

و قوله أيضا :

- **أتعلمين سمعت بالأمس أنه تم العثور على ثلاثة أفراد مذبوحين.**
- **الله يرحمهم، ربي يستر.. كل يوم نسمع عن جثث، متى نرتاح من القتل؟ المكان أصبح ملطّخا بالدماء، حتى رائحته أصبحت كريهة في كل شبر الدم تخثر...[2].**

كما ارتبط اللّون الأحمر كذلك بغضب الشَّعب الجزائري الذي سئم ويلات الإرهاب، و ما سبَّبه من جروح نفسية و جسدية في كل فرد منهم، غضب تعجز الصَّفحات عن احتوائه، يفضي إلى الثَّورة و الخروج من زمن الخراب و الدَّمار الذي آل إليه الوضع الجزائري خلال هذه الفترة، و التَّحرر من ظلمات العشرية السَّوداء لقوله: " **قاطعته و كأنَّ لا أحد بينهما، لا.. لا أنتم، و لا هؤلاء سنتعود على رؤيتهم، فلا بدَّ أن ينتهي كل شيء، و لا بدَّ من حرّيتنا أن تعود لنا من جديد الآن أو غدا ..."[3].**

و قول الشيخ رابح في غضب و بعزيمة: " **لن يستمر طويلا.. أقسم لكم.. لن يستمر طويلا.. "[4].**

كما اتَّصل كذلك اللّون الأحمر بالاغتصاب الذي تعرّضت له معظم فتيات القرى من الجماعات الإسلامية المسلَّحة بعد أخذهم كسبايا خلال عمليات الاختطاف، و الدَّهم اللَّيليَّة للبيوت، و إن دلَّ اللّون الأحمر على شيء فإنَّما يدل على دم العذارى و شرفهنَّ الذي انتهك قوة أو طواعية منهن. "**و كم من فتاة اختطفت [...] منهن من اخترن بإرادتهن**

---

[1] عائشة قحام، الموت المتعفن، موفم للنشر، الجزائر، (د- ط)، 2019 م، ص 34.

[2] المصدر نفسه ، ص 24، 25.

[3] المصدر نفسه ، ص 174.

[4] المصدر نفسه، ص 57، 58.

الانتقال من القرية و العيش في الجبال بعد الارتباط بالقادة السلفيّين، أمَّا الأخريات فقد تمَّ اختطافهنَّ بالقوَّة بعد اغتصابهنَّ و انتهاك عرضهنَّ، أمَّا إذا ما هجم هؤلاء على دشرة ما فإنَّهم بمجرد عدم تقديم ربِّ العائلة المال و المؤونة فإنَّهم يأخذون بناته عوضا عن ذلك و بالقوَّة، ليعقدن عليهن نكاح المجاهدة و الذي يتبادل فيه هؤلاء مناكحة الزَّوجات بالجبال تحت مسمى نكاح الجهاد الاسلامي ، ذلك و إلَّا سيكون جزاء الأسرة القتل و التَّنكيل"[1]، هو اغتصاب للبراءة، اغتصاب الحلم و الحق في الحياة، اغتصاب للعدل.

عمليات اغتصاب وحشية يستمتعون فيها بأجساد البريئات و يمارسون عليهن نشوتهم و غرائزهم، يفقدنهن بذلك أغلى ما لديهن، علاقات غير شرعية أنشأت جيلا من الأبرياء، أبرياء جبل دون نسب ولدوا خلال سنوات السَّبي و الاغتصاب.

من هذا المنطلق يعدُّ العنوان إشارة مختزلة لمحتوى العمل الأدبي يغري بها المتلقي و يحدث فيه حالة من التشويق و الانتظار، انتظار تشكيل أسئلة جديدة تثير فيه هاجس التّوغل في العمل الأدبي للكشف عن كنه ما يحمله من دلالات مكثفة ، **فكيف لعنوان مكتوب بخط بارز يكاد يحتل غلاف الرواية و يسيطر بحجمه على مكانة كل من اسم صاحبتها و جنسها الأدبي، أن تكون له مثل هذه الوظائف معا؟ و كيف استطاعت الروائية الجمع بين هذين الاسمين معا (الموت و التعفن)؟ و ما علاقة الثاني بالأول؟ و ما الرابط الذي يجمعهما بالمتن الحكائي؟**

تساؤلات لا يمكن الإجابة عنها إلّا من خلال إقدامنا على تفكيك البنيات التّركيبية و الدّلالية المكوِنة للعنوان.

يعدّ العنوان " **لغة من اللغة [...] غير أن لغة العنوان تبدو في ظاهرها – غير مشروطة تركيبيا بشرط مسبق – و بالتالي فإن امكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل العنوان"، دون أيَّة محظورات فيكون "كلمة" أو "مركبا وصفيا" أو "مركبا اضافيا"**

[1] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص 58.

كما يكون "جملة" فعلية أو اسمية و أيضا يكون أكثر من جملة، يتَّكِئ على وظيفته الإحالية"[1]، و هذا ما نجده بالفعل في عنوان الرواية "**الموت المتعفن**"، حيث اختارت الرِّوائية نسقا تركيبيا خاصا هو احتمال ممكن من عدَّة احتمالات لتخلق بها أطر توقع تضعها بين يدي القارئ، أوَّل ما يميزه بدايته بجملة اسمية خبرية لمبتدأ محذوف تقديره هذا، مركبة تركيبا وصفيا "**الموت**" (خبر لمبتدأ محذوف مقدَّر بالضمير هذا)، "**المتعفن**" (صفة مرفوعة)، ولعلّ حذف المبتدأ جاء لإثارة الجدل والتساؤلات حول حقيقة هذا الموت وعلاقته بالتعفن، لعلّ الروائية تتعمّد تشويش فكر المتلقي وفتح باب التأويلات من خلال وضع القارئ أمام الجمع بين "**الموت**" و "**التّعفن**"، ومحاولة إيجاد العلاقة بين "**الدَّال**" "**العنوان**" و "**المدلول**" "**العمل الأدبي**" فهي بذلك تضعه أمام هاجس التّوغل في أغوار العمل الفني واستنطاق مدلولاته.

ولعلّ هذا التركيب جاء ليصف حالة التَّعفن التي عاشتها ومازالت تعيشها الجزائر إلى يومنا هذا، نتيجة ما خلَّفته من آثار بين أفراد شعبها من تنكيل وتعذيب واغتصاب وقتل وسفك للدِّماء بأبشع الطرق، لكن السؤال الذي يطرح نفسه: **كيف للرّوائية أن تجمع بين اسمين متناقضين "موت وتعفن"؟**

عنوان يعتبر في حد ذاته مفارقة، يفضي إلى تفجير شهوات التأويل والتَّحليل التي قد تتوافق أو تختلف ومدلولات العنوان، وإذا ما طبقنا هذا على الرِّواية التي بين أيدينا فإنَّنا نلمح أنَّ الرِّوائية **عائشة قحام** قد أضافت لفظة التعفن إلى الموت لكي توضِّح للقارئ أنَّ الموت الذي كان راحة وسكينة، أصبح في حالة تعفن وفساد وفي هذا دليل على ضحايا العشرية التي أزهقت أرواحا غدرا وبأبشع الطرق.

[1] محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، (د- ط)، 1998م، ص 39.

ب-الغلاف ودلالة العنف:

من العنوانيات إلى البصريات ننتقل أحد أهم العتبات الموازية للنص الأدبي، لا تقل شأنا عن سابقاتها، تغلِّف النّص الأدبي بين دفَّتيها، في صور تشكيلية تساعدنا على استكناه المستوى الدَّلالي للنَّص الرّوائي والولوج إلى أغواره، كما تضع القارئ أمام الصّورة الابتدائية للأحداث قبل شروعه بفعل القراءة، فهو بمثابة الجسر الّذي يعبر من خلاله القارئ إلى كنه العمل الأدبي بصورة ابتدائية، وذلك من خلال ما يحمله من مؤشرات ودلالات بصرية، فالعنوان الّذي يمثِّل الوجه الخارجي للرّواية يعدُّ بمثابة اللّغة المرئية التي تحيل المتلقي إلى المضمون العام للنّص الرّوائي، فهذه العتبة النّصية تعمل على جذب القارئ وتشدُّ انتباهه فكل شكل من الأشكال التي خُطَّت عليها قصديَّة **"تعمل على مضاعفة دلالة الخطاب وتدعيمه وترجمته"[1].**

إنَّ الغلاف لازمة تلازم الكتاب، وتقود القارئ لاكتشاف ما يخبِّأه النَّص بين السطور، وما ينوي المؤلِف تبليغه للعموم، غلاف يعبِّر بالدَّرجة الأولى عن الذَّائقة الفكرية والبيئة المحيطة بالكاتب، كما يحيلنا كذلك إلى الصّور العالقة في الذَّاكرة التي تأخذنا بدورها إلى العالم الخاص بالمؤلِف، والمشاهد التي يقوم عليها البناء الرّوائي.

إنَّ محاولة الكشف عن معاني النَّص تستدعي تفكيك عتباته النصية، وتقديمها للمتلقي في قالب (نص) جديد، وهذا يتطلب القراءة الجيِّدة والتّفكير الرَّصين، الأمر الذي يجعلنا نستحضر قول **(أمبرتو إيكو): "نحن نفكِّر في قارئ ما أثناء الكتابة تماما، كما هو حال الرسَّام الّذي يفكِّر في المشاهد أثناء رسمه اللَّوحة"[2].**

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص42.

[2] نادية ويدير، اللغة والقارئ النَّموذجي في رواية ذاكرة الجسد، مجلَّة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الوطني الأول حول: اللّسانيات والرّواية، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 23/22 فيفري 2012م، ص221.

من خلال هذا القول نلمح أنّ **(أمبرتو إيكو)** يستدعي القارئ النَّموذجي ليكون خير ما اختار لمثل هذه المهمَّة، لما له من رؤية نقديَّة عالية، وقراءة واعية ومتأنيَّة، ومخزون أدبي وخبرة فنيَّة.

إنَّ الباحث في الكتب النَّقدية، خاصة التي أخذت على عاتقها مهمة البَّحث في مجال العتبات النَّصية الغلاف على وجه الخصوص، يلمح تعدُّد تسمياته التي تراوحت بين "**المناص النَّشري، و المناص الافتتاحي، و مناص النَّاشر**"[1]. إذ تعود مسؤوليته إلى كل من له يد في تصميم وطباعة الكتاب، غير أنّ هذا النوع من المناص لا ينحصر فقط على غلاف النَّص الأدبي بل يتعدَّاه إلى: (الجلّادة، كلمة الناشر، الاشهار، الحجم، السلسلة...) وهو بدوره يُضَم تحت قسمين هما: **النص المحيط، و النص الفوقي**، وهذا ما سيبيّنه الجدول التَّالي[2]:

النص المحيط النشري	النص الفوقي النشري
الغلاف، الصفحة، العنوان، الجلّادة، كلمة النّاشر.	الاشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصحفي لدار النشر.

بما أنّ الغلاف يمثِّل العتبة النّصية الأولى والمحيطة بالعمل الروائي، التي تلفت نظر القارئ وتجعله يتلذّذ بما تحويه من صور رمزية، فإنَّنا سنقف عندها تطبيقا بغية فكِّ أهم الشفرات والإشارات المدوَّنة على سطح الغلاف، لما تحمله من دلالات جمالية وإيحائية عديدة.

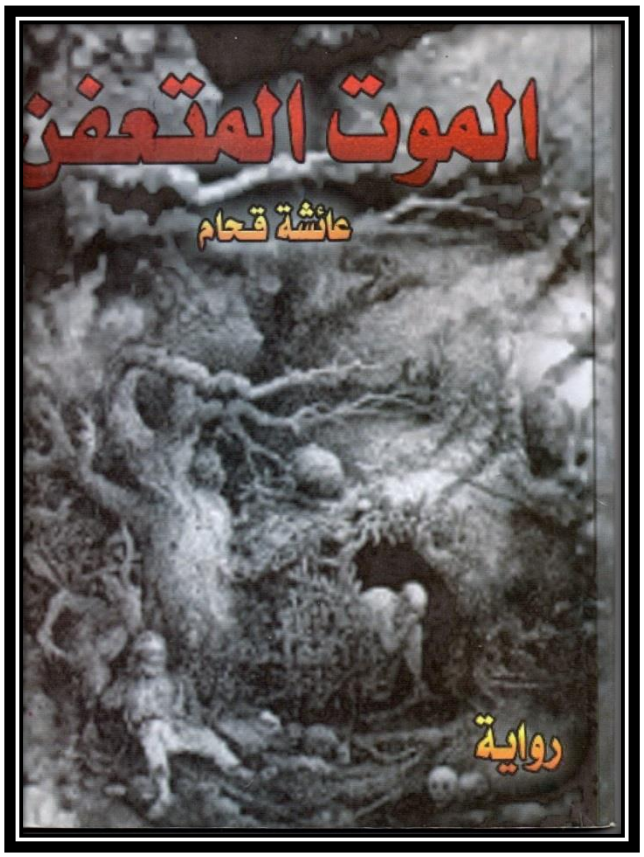
في زمن متعفِّن، رواية تعرب لنا عن تأسُّفها للوضع السِّياسي الذي آلت إليه الجزائر إبَّان الاستعمار وخلال سنوات الضياع، والمرحلة الدَّموية الّتي شهدتها، بناء روائي أثار أقلامنا

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص47، 48.

و انفعالاتنا لنحط الرِّحال على إحدى عتباته تنظيرا وتطبيقا، محلِّلين بعضا من مشاهدها ولوحاتها الفنِّية الّتي تصادفنا بغية الغوص في أغوار هذا النص الروائي.

أوَّل ما يلفت انتباهنا اللَّوحة التَّجريدية التي تظهر بين أيدينا، وتغلِّف صفحات الرِّواية بردائها رماديِّ اللَّون، الّذي تتخلَّله مساحات سوداء تشع بنور أبيض يميل إلى اللَّون الفضي.



إنَّ المتمعِّن الجيِّد في اللَّوحة التَّشكيليَّة، يرى أنَّها تحوي مجموعةً من الخطوط الرَّمادية الأفقية والعمودية، ودقيق الملاحظة يلمح بأنَّها جذوع شجر خريفية مكونة من جذع و أغصان لا أكثر ولا أقل، وفي هذا نوع من **التَّجريد** إذ يقول **(بيت مندريان)*** في هذا الصَّدد: **"إنَّ التَّجريد هو السَّبيل الوحيد للاقتراب من الحقيقة، و العودة إلى الأصول والبدايات، لكنَّ ذلك لا يتحقق مالم يملك الرسَّام قدرا عاليا من الوعي، والحدس اللَّذين يمكِّنانه من بلوغ أعلى درجات الإيقاع والتَّناغم"[1].**

* بيت موندريان: هو أحد رواد المدرسة التّجريدية في الرسم، وقد أُقترن اسمه بفنِّ التّجريد الذي يعتمد على رسم شبكة من الخطوط السّوداء الأفقيّة والعموديّة، باستخدام الألوان الأساسيّة. درس الرّسم بمدرسة الفنون الجميلة بأمستردام، وعندما تخرّج عمل فيها مدرّسا، و أبدى في بداياته ميلا لرسم المناظر الطبيعيّة بأسلوب قريب من الانطباعيّة، غير أنه في ما بعد تحول إلى الرسم التجريدي منأثرا بدراسته للفلسفة والدّين.

[1] عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي (مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة)، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 7جوان 2009م، ص12.

بمعنى: التَّجريد هو التَّعبير عن الواقع، وإعادة صياغته برؤية فنية تتجلَّى في وعي الفنَّان وحسِّه باللَّون، وحركة الفرشاة والخيال معا، حتَّى يتمكَّن من الوصول إلى ذروة الايقاع والتَّناغم فيما بينهم.

ولعلَّ الشَّجرة الخريفية رماديَّة اللَّون التي تظهر أمام أعين المتلقي، رمز للأرض العاقر التي توقفت عن الإنجاب. فيما مضى أنجبت جيلا عظيما، دافع بالكلمة و السِّلاح عن الوطن الحبيب من ظلم الاستعمار الفرنسي، أمَّا اليوم فقد هرمت وخار عزمها، تساقطت أوراقها وبسقوطها هذا دليل على الشُّهداء الأبرياء الّذين سقطوا في ميادين الشَّرفِ، وناضلوا بالروح والدَّم من أجل تحريرها من قيود المستبدِّين.

وطن أصبح عقيما لا ينجب أجيالا مؤهلَّة لارتداء هويَّة الجزائر، أرض صارت تبحث عن أمل تُمسِك به، تبحث عن أجيالَ غيرَ أجيالِ الحزن، تبحث عنها في مخلَّفات الهزائم المتتالية، وفي هذا دليل لقوله: "**خسارة كل الّذي دافعنا عنه راح سدًى، من كان يعتقد أن يظهر جيل يحرمنا من العيش بسلام، آه يا زمان يرحم لمات، من ينظر حالنا اليوم يستغرب، رغم أنَّنا مازلنا قادرين عن مواجهة أيِّ عدو ومَن معه**"[1].

ولكن في هذه الحالة فيجب ندب الجبين فقط، لأنَّ الخوف الّذي زرع ولا نعلم من افتعله استطاع أن يستحوذ على قلوب هاته الفئات الشَّبابية، وكبَّل أيديها، وقطع ألسنتها فباتت تتوجَّع في صمت متكتِّمةً على آلامها.

كذلك نجد اللّون الرّمادي الّذي تكتسي به هذه الأرض "**أشبه بمنطقة منزوعة السِّلاح و أرض خلاء لا صاحب لها**"[2].

[1] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص30.

[2] أحمد مختار عمر، اللغة واللّون، ص184.

و قد يدل كذلك على دماء الّذين قتلوا غدرا وليس سبيلا في التَّضحية، فكل يوم تهتز القرى على مجازر جماعية وحشية قتل أصحابها بأبشع الطرق، فارتوت الأرض بدماء مغدورين، إنّه لموت متعفن..

وفي هذا السِّياق تعود بي الذَّاكرة لأستحضر حروفا عن زمن آبق، زمن اليتم الممحي في الذّاكرة المغدورة، إذ يقول **(عبده خال)** في روايته **(الموت يمر من هنا)**: "**من الجبن أن نقتل بعضنا هكذا، إذا أردت أن تقتلني فأخبرني كي أتهيَّأ للموت**"[1].

وإذا ما أردنا إسقاط هذا القول على ما بين أيدينا، فمن الممكن اعتباره بمثابة كلمة موجَّهة إلى السفَّاحين الّذين يحاولون إجهاضنا من رحم أرضنا، بلا هدف منشود، أبناء وطن يتجرَّعون دماء بعضهم البعض و السؤال الّذي يطرح نفسه: **من يقتل من؟ ولماذا؟** هم مجرَّد دمىً تحرِّكها أجندة خارجيَّة وفق مصالحها، وطن أرادوه كرسيا يحتلّونه و نحن أردناه محبّةً و وئاما.

أمَّا بالنسبة للّونين الأبيض و الأسود فكلاهما ثنائيّتان متضادّتان، فاللَّون الأسود يعتبر نقيضا للون الأبيض، و فيما يلي بعض من دلالتهما:

يرمز اللّون الأسود إلى: "**سوء الحظِّ والتَّعاسة، والحزن، فهو لون سلبي يدل على الفناء**"[2]، فلسوء حظِّ الجزائر أن سقطت مرَّة أخرى في مستنقع الدَّم، بعد ما ورثته من الاستعمار الفرنسي من أبهى المدن الجزائرية، و لأنَّ الحظَّ ليس حليفها سقطت.. سقطت مرَّة أخرى بين يدي عشرية دموية لتفقد هويّتها، أرصفتها، ذاكرة مدنها.

---

[1] عبده خال، الموت يمر من هنا، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2004م، ص436.

[2] غدير خالد، دلالات الألوان في علم النفس، www.mawdoo3.com، تاريخ الإضافة: 18 جانفي 2021م، تاريخ التّصفح: 7 ماي 2021م.

عشرية سوداء تلقي بظلالها على سكّان المدن، والقرى، لتنشر بينهم ثنائية الخوف و العنف.

كما يُعدُّ كذاك اللَّون الأسود "**لون الحداد، إذ يعبّر عن حالة الموت التَّامة و اللّا متغيّرة**"[1]، عيش يومي قاتم و مميت، حروب يومية مليئة بالدَّمِ والأحقاد، و الحسابات الشَّخصية، و السِّياسية، مأساة يومية خلَفتها مشاهد دموية من فترة حرب كنَّا نسمع فيها يوميا عن مقابرَ جماعية.

- **على ما يبدو أنَّ الدَّشرة لن تسلم من القتل؟**

- **...أمس عثر على عسكري مذبوح أمام البئر الواقع بجنب الدّار المهجورة، التي ذبحت فيها عائلة القايد مختار رحمهم الله قبل ثلاث سنوات.**

- **أَلَمْ تعلمي أنَّه أوَّل أمس قتل عريسان، وجرح أربعة من أهلهما؟**[2]

مجازر وحشية ارتكبت خلال يوم واحد، في حقِّ أبرياءَ لا ذنب لهم سوى طلب العيش في سلام، فقد غدوا لا ينامون إلَّا قبل الإدلاء بالشَّهادتين "**و كأنَّهم أمام قسٍ يعترفون له بما اقترفوه من ذنب**"[3].

كما يعتبر اللَّون الأسود كذلك دليلا على النِّفط الممتزج بدماء الجزائريين المستباحة، من أرض لا تنجب إلَّا الجراح و المقابر، لأنَّ العشريَّة السَّوداء هي امتداد لاستعمار فرنسي سببه أقدام سوداء، قاتلت في صفوف السلطات الفرنسية العليا طمعا في ثرواتها الطّبيعية.

---

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، دلالتها)، تق: محمد محمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1434هـ، 2013م، ص63.

[2] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص42.

[3] المصدر نفسه، ص47.

إضافة إلى ذلك فإنّنا نجد أنَّ "**اللّون الأسود يصبح لون الزهد**"[1] بهذا العالم الباطل، اللّون الأدبي الّذي يدعو إلى ترك ملذّات الدّنيا و نعمها، و التّوجه إلى الله و الإخلاص له، لكنّنا نتفاجأ من خلال قراءتنا لصفحات الرّواية أنَّ الجماعات الإسلامية، أو من يطلقون على أنفسهم اسم الجهاديين، حاولوا بناء جزائرَ جديدة، جزائرُ الرَّذيلة تحت راية الإسلام، يحرّمون ما حلّل الله ويحلّلون ما حرّم، هدفهم إرهاب النَّاس بحجَّة الإسلام و محمد رسول الله، مارسوا شهواتهم دون شروط، يتلذّذون بأجساد البريئات بشراسة ككلاب جائعة، و يتبادلنهن فيما بينهم تحت مسمَّى "**نكاح الجهاد الاسلامي**"[2]، الأمر الثَّابت أنَّه لا وجود لمثل هذا الجهاد، ولا أثر له في التَّاريخ الإسلامي، فرُّوا من الجهاد في سبيل الله وتحرير الوطن من الأيادي السَّوداء الخفيَّة التي تحكمه وتحركه حسب ما تشتهي، إلى جهاد أسوء بكثير إنَّه إرهاب من نوع آخر..

"**وفي لغة شعارات الأنساب يسمَّى الأسود الرَّمل، و هذا يفسِّر قرابته مع الأرض العاقر غير المخصَّبة، التي يُرمز إليها عادة باللّون الأصفر الصَّلصالي، الّذي يكون أحيانا بديلا للّون الأسود**"[3].

فجزائرنا آنذاك شبيهة بهذه الأرض غير المخصَّبة، التي لم تجد من يفكُّ قيودها من هاجس التِّسعينات، و يكسر أغلال الصَّمت التي بثَّها فيهم الرُّعب و الخوف، و بذلك فهي أشبه بأرضٍ عاقر أنجبت قادة عظماءَ فيما مضى أمَّا الآن فقد أصبحت عقيما.

أمَّا اللّون الأبيض فقد أسدل إطلالات متنوّعة، ففي "**الثَّقافة العربيَّة ينفتح الأبيض على النَّقاء و الطُّهر**"[4]، و في هذا دلالة على الإنسان الشَّريف النَّقي الطَّاهر، و امتزاجه باللّون

---

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، دلالتها)، ص64.

[2] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص58.

[3] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، دلالتها)، ص66.

[4] وافية بن مسعود، سيميائية اللون واستراتيجية الدلالة في رواية "أهل البياض" لمبارك ربيع، https://journals.opendition.org، تاريخ الإضافة: 2015م، تاريخ التّصفح: 7 ماي 2021م.

الرَّمادي و الأسود رمز إلى هجر الشُّرفاء لوطنهم، و تركه لمن رقص عريسا محتفيا بغيابه، فلم يعد هناك من رقيب للأيادي الطَّويلة التي تعثوا فيه فسادا، فبدل أن نبنيَ سدًّا منيعا يحمينا من الأعداء، صرنا ننهب خيراته و خزائنه بأيدينا فأشعلنا بنفطنا نارا نلقي بها أهلنا في أتون الجحيم. إنَّه إرهاب جديد من نوع آخر..

كما يُعدُّ اللَّون الأبيض كذلك من "**الألوان الحياديَّة**"[1]، و إذا ما أردنا إسقاطه على النَّص الرِّوائي الّذي بين أيدينا، فإنَّنا سنقف على الفئة المهمَّشة التي تعيش على ضفَّة الهامش، البعيدة كلَّ البعد عن العالم الواقعي آنذاك.

وبذلك يتبادر سؤال إلى الأذهان **أين دور المثقَّف في زمن عصفت به العشرية السَّوداء؟** كان ينبغي أن يكون لقلمه و كلمته حضور ملح في زمن العنف و الإرهاب، الّذي شكَّل صدمة للذَّاكرة ما زالت إلى يومنا هذا تسترجع رفاتها.

لقد عرفت السَّاحة الأدبيَّة أيَّام العشرية الدموية أطيافا عديدة من المثقَّفين، منهم من غاب أو غيِّب عن قصد عن هاته السَّاحة الفكرية، نتيجة التّهديدات التي كانوا يتلقونها من قبل أصحاب اللِّحى خاصّة فئة المتعلِّمات منهن، خوفا من كشف اللِّثام عن زيف وجوههم، وبنائهم لفكر متماسك يساهم في بناء مجتمع ككل. فقليل في هذا الوقت أن تمارس المرأة مهنتها يوميا، "**فباستمرار نتلقَّى تهديدات و صعوبات كأنَّنا راقصات فاجرات ولسنا معلِّمات محترمات**"[2]، فالكل كان يحلم بأن يكون من أبناء جيل يحمل قدرا عاليا من الوعي، يحارب بيراعه لا بسلاحه عن وطن قطَّعته أنياب الغدر و الخيانة، لكن لسوء الوضع المنتشر آنذاك لم يكن الحظ حليف البعض منهن، "**كانت تحلم بأن تكون مهندسة دولة، لتصبَّ**

[1] مرجع سابق.

[2] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص70.

جميع اهتمامها في البحث و المعرفة، و تصبح الدَّشرة جنَّة بما فيها، ولكن لم يحدث ما حلمت به.."[1].

أمَّا النُّخبة المتبقية من المثقَّفين و التي نجت بنفسها من سنوات الضَّياع، هي نخبة سلطة لا أكثر، لطالما أرضعتها السُّلطة من أموالها فغيَّرت بذلك من مبادئها، و وجَّهت قلمها و أفكارها صوب اللُّبس في الدِّين، و تبرير قرارات السُّلطة، ليبقى هذا السؤال الأوَّل و الأخير أين المثقَّف الّذي يبرِّر للأجيال القادمة الواقع الجزائري المعاش آنذاك؟ أين؟

كما يعدُّ اللَّون الأبيض "**لون الفجر لحظة الفراغ المطلق بين اللَّيل و النَّهار، لا لون الصَّباح، حيث ما زال العالم الحلمي يغطِّي كلَّ الحقيقة، الكائن فيه مكبوت و معلّق و مستسلمّ[2].**

لون أبيض تجاوز شحوبه، ليُظهر ملامحا كانت تجاهد في صمت، لتطفو و تَظهر للعالم معلنة عن وجود خيط رفيع عسى أن يكون خيط أمل، ينبِّئنا عن نهاية هذه الحروب السَّوداوية المرتكبة في حقِّ أبناء الشَّعب.

أمَّا في ما يتعلَّق بالجماجم المقطوعة و المرمية على سطح هذه البسيطة، ففيها كشف عن العمل الهمجي الّذي قامت به الجماعات المسلَّحة، لترهيب الشَّعب الجزائري، فقطعها جريمة لا تغتفر في حق الانسانية، تحرِّمه الأديان، إلَّا أنَّهم اتَّخذوا من الدِّين الإسلامي سبيلا لكلِّ أعمالهم الوحشية.

و قد ترمز كذلك إلى الفكر الدَّاعشي ممتد الجذور، فلا يكاد أيُّ عصر من العصور أن يخلو منه، فكر مزيَّف ساد بقاع العالم، في البداية كانت جزائرية إلى أن كبِّلت بقيود الاستعمار الّذي أذاقها مرارة القتل و التَّنكيل.

---

[1] المصدر نفسه، ص19.

[2] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، دلالتها)، ص56.

تتكرَّر الصُّورة الوحشية و الدَّموية لتتجسد في الجماعات الارهابية التي تسبَّبت في ترك ندبة ظاهرة للعيان، تجعلك تقرأ الحزن و الأسى، عيون أنهكتها الدُّموع على فراق الأحبَّة، بسمة ذبحتها سكاكين الأزمة من محياهم، جماجم ترمز إلى الويلات التي عانت منها المدن و القرى الجزائرية في سنوات التِّسعينات، بدايتها الإرهاب و حدُّها المجهول.

استعمار فرنسي و إرهابي، فاق جبروت فرعون و شره في القتل و التَّعذيب، يقول **عز وجل** على لسان فرعون: ﴿ **قَالَ آمَنْتُمْ لَهُ قَبْلَ أَنْ آذَنَ لَكُمْ إِنَّهُ لَكَبِيرُكُمُ الَّذِي عَلَّمَكُمُ السِّحْرَ فَلَأُقَطِّعَنَّ أَيْدِيَكُم وَ أَرْجُلَكُمْ مِنْ خِلَافٍ وَ لَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ وَ لَتَعْلَمَنَّ أَيُّنَا أَشَدُّ عَذَاباً وَ أَبْقَى** ﴾[1].

أمر فرعون زبانيته بقطع أيدي و أرجل كل من أتَّبع **موسى عليه السلام** و صدَّقه على خلاف، و صلبه على جذوع النَّخل، إضافة إلى قطع الرُّؤوس، هذا الفعل الشَّنيع الّذي شابه ما قامت به الجماعات الارهابية في حقِّ شعب بريء خلال سنوات العشرية.

و إذا ما عدنا و ألقينا بنظرنا على صفحة الغلاف، لوجدنا كلا من اسم المؤلِّف و المؤشِّر الجنسي قد رسما بلونين متماثلين، مزج فيهما بين اللَّون البرتقالي "**الّذي يبعث على الحماس و الحيويَّة**"[2]، و اللّون الأصفر الذي يرمز إلى "**القوَّة، و العنف، حاد إلى درجة تمكُّنه أن يكون ثاقبا، أو رحبا وباهرا كتدفق معدن في حالة الذَّوبان. الأصفر هو الأكثر دفئا، الأكثر بوحا، و الأكثر تأجُّجا و اتِّقادا من بين الألوان، يصعب اخماده... يتجاوز دائما الطوق الّذي يتوخى احتوائه**"[3].

و في هذا تعبير عن شخصية الرِّوائية الثَّائرة اتِّجاه وطنها، و ما عاناه من ثورات مستمرَّة، روائية اتَّخذت من حروفها الثَّائرة سبيلا للبوح عمَّا يجول في قلبها من قضايا

---

[1] سورة طه، الآية 71.

[2] سعيد غني نوري، سيكولوجية علم الألوان، https://www.researchgate.net، تاريخ الإضافة: 17 ماي 2019م، تاريخ التّصفح: 12 ماي 2021م.

[3] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، دلالتها)، ص107.

إنسانية، لتطلق في نهاية المطاف مولودها الأوّل، الّذي يعتبر كلمة حقٍّ تُصوِّر أوّلا واقع حياة بعض العائلات في ظلِّ الظروف القاسية التي عاشتها وقتئذ محاولة بذلك تدارك أخطاء الماضي.

و إذا ما انتقلنا إلى القسم الخلفي من الغلاف، فإنّنا نجد عرش **بني فوغال** يحتل قسما كبيرا منه، يقع ضمن إطار تحيط به مساحات بنية اللّون، اللّون "**التّقليدي الّذي يدلُّ على الأمن و الشُّعور بالقوّة، إلّا أنّه في بعض الأحيان قد يحفِّز مشاعر الوحدة و الحزن**"[1].

و هذا راجع إلى اعتبار **بني فوغال** العرش "**الأكثر شساعة، و الأكثر نفوذا وتماسكا في الجهة الغربية**"[2]، و ارتباطه باللّون البني دليل على الأصالة و العراقة، حيث يعتبر **بنو فوغال** من العائلات الشَّريفة و العريقة التي "**قاومت المحتل عند دخوله، ثمَّ انضمَّت إلى ثورة المقراني، الأمر الّذي عرَّضها للانتقام الشديد من الجيش الفرنسي، والتهجير فيما بعد**"[3].

---

[1] غدير خالد، دلالات الألوان في علم النفس، www.mawdoo3.com، تاريخ الإضافة: 18 جانفي 2021م، تاريخ التّصفح: 12 ماي 2021م.

[2] عبد السلام سلمان، عرش بني فوغال، https://m.facebook.com، تاريخ الإضافة: 16 افريل 2018م، تاريخ التصفح: 14 ماي 2021م.

[3] المرجع نفسه.

يا ترى لماذا تعرَّضت هذه العائلات بالذَّات للانتقام؟ أمر محزن أن يفقد بلدنا شيئا من أصالته، خاصَّة من كان له دور في إذابة المستعمر في ذاكرة النِّسيان.

ولعلَّ هذا الأمر راجع إلى كون العائلات مقاومة في السِّر، تثير العامَّة من النَّاس على كل مستبد يستطير شرا، أم أنَّ لهم مجموعة من المكاتب السِّياسيَّة و أيادي خفيَّة مع المجاهدين، فكيف لعامَّة من النَّاس المشاركة في مثل هذه المقاومة المسلَّحة دون أن تكون لهم أيادي خفيَّة مع المجاهدين.

على عكس الغلاف الآخر من الطَّبعة الثانية للرِّواية، الّذي تتصدَّره امرأة طاعنة في السِّن، علامات الوهن و التَّعب بادية على وجهها، ملامح تعبِّر عن كبر سنِّها، إلى جانب الهمِّ الّذي يبدو جليا بين تقاسيم وجه ملأته تجاعيد الزَّمن، و بثوبها التَّقليدي الجزائري و الفونارة التي تزيّن رأسها تأكيد على جزائرنا المقدَّسة التي أنهكتها الحروب و المآمرات. لكن رغم ركض السنين إلا أنّنا نلمح ابتسامة تزيّن ثغرها ابتسامة وسط القهر أذّلت الجبابرة، وقهرت القهر نفسه، ابتسامة قهرت الغزاة والمتخاذلين، كيف لوطن امتلأت ذاكرته بالأحداث المؤلمة أن يرسم مثل هذه الإبتسامة؟ لعلّها ابتسامة انتصار وطن على جلَّاده بعد موته، ففترة الاستعمار الفرنسي لم تكن الفترة السَّوداء الوحيدة التي مرَّت بها الجزائر، فقد عانت مع جرائم الارهاب في فترة التسعينات فيما سميت بالعشرية السّوداء، فترة حبلى بالآلام والمعاناة التي ماتزال راسخة في الذّاكرة الجماعية للجزائريين، وكأنّ الجزائر هنا أصبحت تدرك كيف تكون هادئة ومتوازنة في خضم الصراعات فهي تملك الثِّقة الكامنة بأنه سيأتي اليوم حتى وإن كان ببعيد، لتتخلّص من المؤامرات مثلما فعلت من قبل، وهذا

ما يدل عليه اللّون الأزرق المحيط بها "**لون عصفور السّعادة، العصفور الأزرق المنيع، الذي بقدر ما هو قريب، بقدر ما يتعذّر الوصول إليه**"[1].

أم أنّها ابتسامة تحدي الجزائر للإرهاب ورفضها الانكسار أمامهم، أو قد تكون الخيوط الأولى الباعثة للأمل، أمل في مستقبل أفضل يحلم به الصَّغير قبل الكبير.

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، دلالتها)، ص76.

ج- صدمة الإهداء وأزمة التجريب

يعد الاهداء (Dedication) واحدا من أهمِّ العتبات النصية، التي تسمح بالولوج إلى أغوار النَّص الابداعي و استكناه مدلولاته، باعتباره جملة من العلامات اللغوية التي تحمل في طيَّاتها دلالات عديدة، و التي تتضافر ومدلولات النَّص سواء أكان اِهداء كتاب أو اِهداء نسخة.

ولعلَّ هذه الدراسة تأتي لتقف عند أحد عتبات الخطاب الروائي، لما نلتمسه من إجحاف القرَّاء لهذه العتبة، وعدم الاهتمام بها كونها عتبة اِستهلالية. وعلى العكس من ذلك فالعتبة الاهدائية هي "**التي أعادت الشِّعرية الحديثة الاعتبار لها، مع كل المصاحبات النصية [...] التي تشكِّل ما يسمى بالنص الموازي**"[1].

وممَّا لا ريب فيه أنَّ الاهتمام بهذه العتبات يعزِّز من قدرة الإمساك بالعلاقات التي تصل بينها و بين المتن الحكائي، وهذا ما يصطلح عليه بالتّفاعل النصي إن صحَّ القول، فهو الّذي يمهِّد الطَّريق للقارئ للشروع في فعل القراءة، ويثير فيه نوعا من القراءة والتّشويق، فإذا كان من الضَّروري معرفة المؤلِف و الاطِّلاع على عنوان مؤلَفِه، فإنَّه لا ينبغي لنا كقرَّاء تجاوز عتبة الاهداء، لذلك حاولنا جاهدين تحليل هاته العتبة من رواية **الموت المتعفن** لصاحبتها **عائشة قحام**. وقبل الشروع في فعل التّطبيق لابد لنا من أن نشير إلى بعض المفاهيم النَّقدية المحيطة بها، **فما المقصود بعتبة الاهداء؟ وماهي أنواعه ووظائفه؟**

بين مجموعة من العتبات المحيطة يتموقع رافعا راية تواضع مؤلفيه، عتبة "**مسبوقة بمناصَّات أخرى، تمثِّل الواجهة التي يطلُّ منها النَّص على القارئ [...] كما أنَّها سابقة لعتبة أخرى تُقدِّم للنَّص، وتدخل بالمتلقي إلى عالمه وهي عتبة المقدمة**"[2].

---

[1] مصطفى أحمد قنبر، الاهداء (دراسة في خطاب العتبات النصية)، المركز الديموقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصاديّة، برلين، ألمانيا، ط1، 2020م، ص28.

[2] مرجع سابق، ص29.

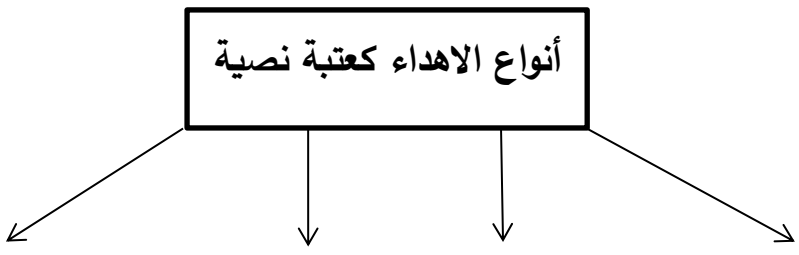
أمَّا على مستوى البنية التَّركيبية والمعمارية لهاته العتبة، فإنَّها ترد كلمة أو نصا قصيرا، أقلّه جملة واحدة، وغالبا ما تكون هذه الجملة اِسمية أو شبه جملة أو جملة فعلية، وقد يكون نصا طويلا من جهة أو قصيرا من جهة أخرى[1].

كما يمكن أن يتَّخذ كذلك شكل مقطع "**سردي، شعري، أو درامي، أو أن يتحول إلى مقدمة مستفيضة تشرح دواعي العمل وظروفه**"[2].

و علاوة على ذلك نجد صيغ الاهداء تتلخَّص في مجموعة من العناصر التَّواصلية الأساسية و المتمثلة في: "**المهدى، المهدى اليه، سياق الاهداء**"[3].

أمَّا عن زمن كتابته فليس مرهونا بالفراغ من كتابة العمل الفني، كغيره من العتبات الأخرى كالمقدمة، والفهارس، بل من الممكن أن يسبق الشروع في العمل أو أثنائه[4].

أمَّا عند حديثنا عن أنواع هذه العتبة فإنَّنا نجدها تتراوح ما بين الاهداءات الذاَّتية والغيرية، كإهداء العمل (La dédicace d'exemplaire) وعليه يمكن تلخيصها في المخطَّط التالَّي[5]:



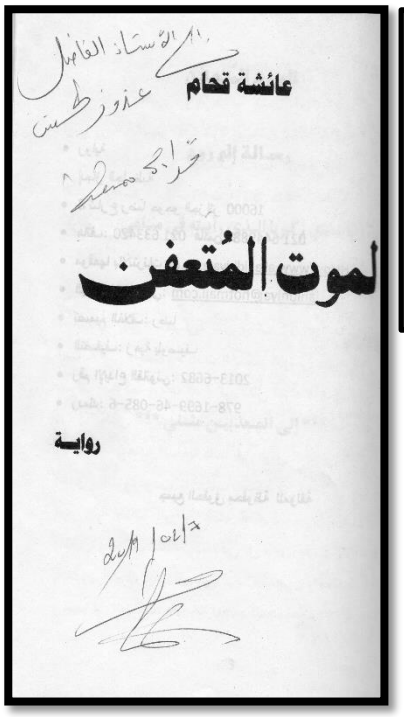
[1] ينظر: جميل حمداوي، عتبة الاهداء، مجلة جامعة اِبن رشد (دورية علمية محكمة تصدر فصليا)، هولندا، العدد السَّابع، ديسمبر 2012م، ص70.

[2] المرجع نفسه، ص70.

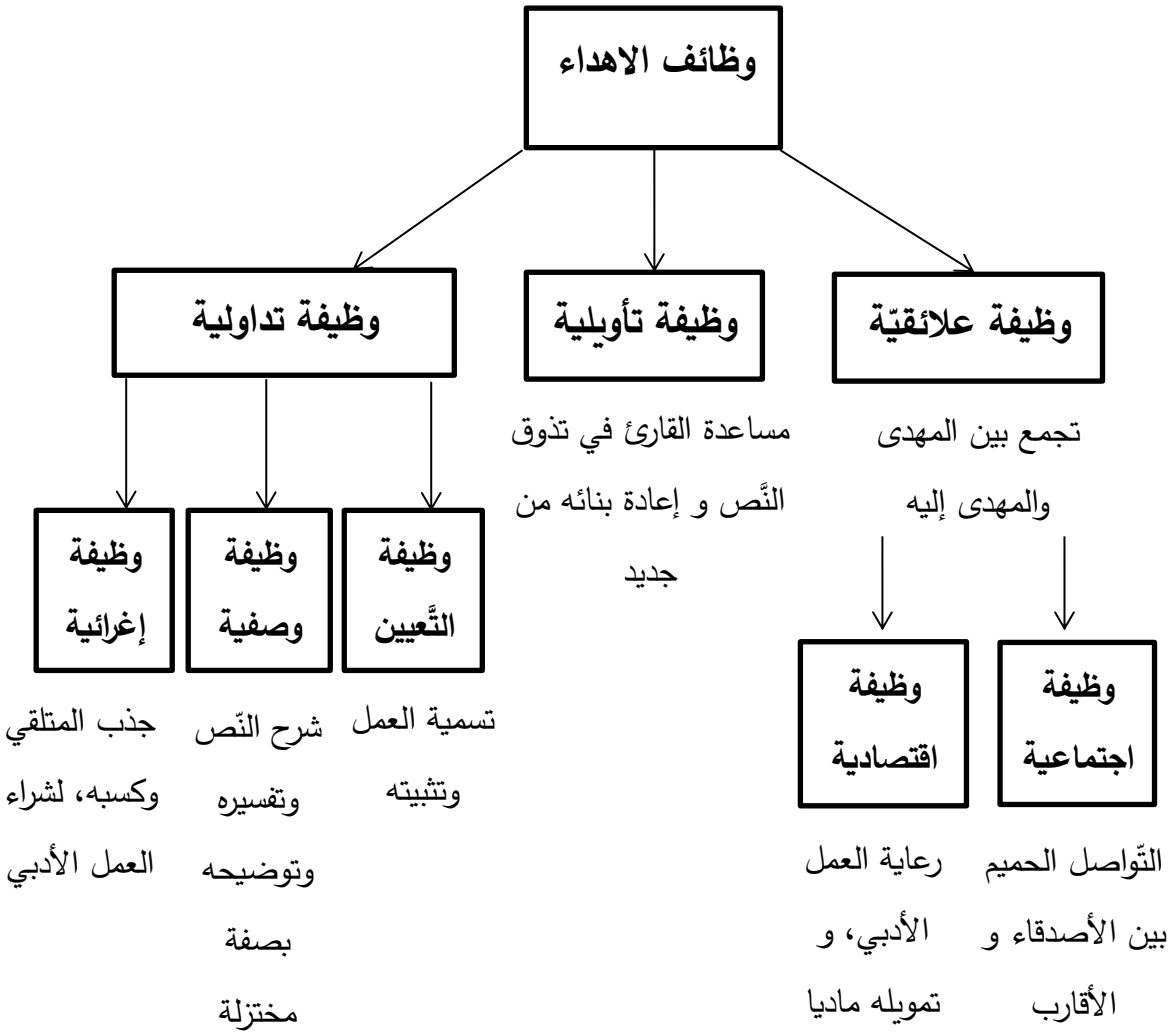
[3] المرجع نفسه، ص71.

[4] ينظر: مصطفى أحمد قنبر، الاهداء (دراسة في خطاب العتبات النصية)، ص31.

[5] ينظر: جميل حمداوي، عتبة الاهداء، ص72، 73.

اِهداء ذاتي	اِهداء غيري	اِهداء عمل	اِهداء نسخة
توجيه الكاتب الاهداء الى نفسه نحو: استهلال جيمس جويس (J.Joyce) نصوصه بالعبارة التّالية: **أهدي العمل الأوّل في حياتي إلى روحي الخالصة.**	توجيه المؤلِف اِهداءه إلى الفرد الآخر، يكون بدوره عاما أو خاصا نحو: (مؤسسة، شركة، جامعة، كلّية، أديب، فنّان، أقارب، أحباب...)	مرتبط بالعمل الفني المطبوع	 موجه الى الآخر وحامل لتوقيع المؤلف المباشر

أمَّا فيما يخص وظائف كافَّة الاهداءات التي تتميَّز بها معظم نصوصنا السَّردية، والشِّعرية فإنَّه يمكن اِختزالها وتوضيحها فيما يلي[1]:

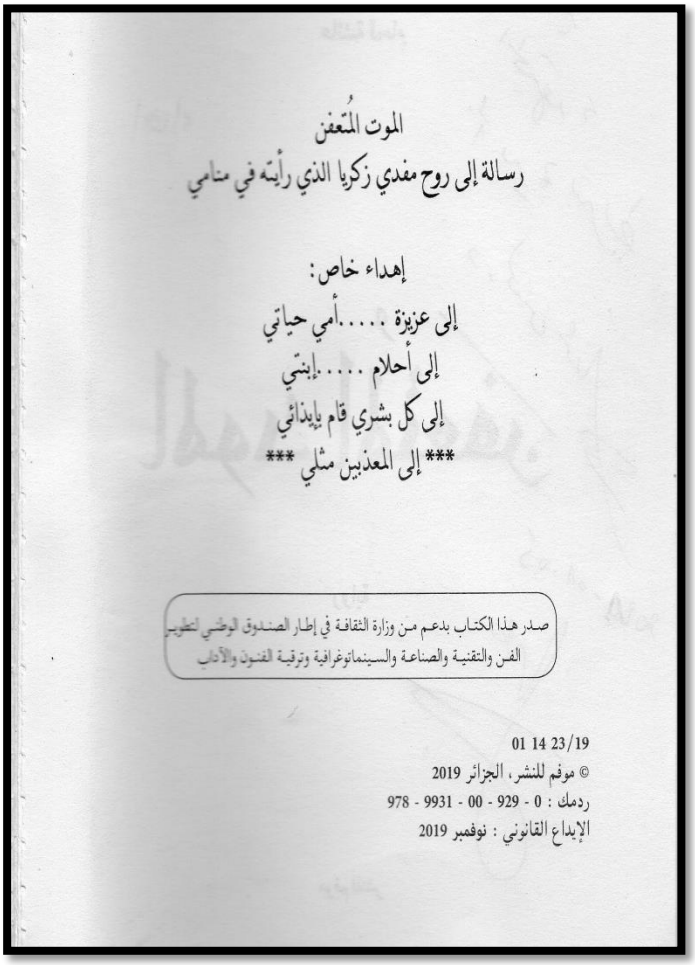


صدق من قال أنَّ الاهداء هو أحد العتبات النصية المختزلة، والملازمة لمتن النَّص الحكائي، والمتفاعلة معه تروي لنا بحروف مكثَّفة حكاية صفحات، وتفتح لنا بذلك باب التَّأويلات لتكون مفتاح الغوص في أغوار النَّص الأدبي والكشف عمَّا يخفيه، لكنَّ النَّص الفنِّي يبقى دائما وأبدا صندوق أسرار صاحبه، فمهما خضع للتَّأويلات فلا يمكن أن تكون المقصد الحقيقي للكاتب، وإنَّما تعتبر بمثابة نصوص موازية له، ولعلَّ القارئ بتأويلاته قد

[1] ينظر: جميل حمداوي، عتبة الاهداء، ص74، 75.

يتفطَّن لأمور لم تتبادر إلى ذهن صاحب النَّص ومن هذا المنطلق نشرع في تشريح وتأويل النَّص الذي بين أيدينا:

رسالة إلى روح **مفدي زكريا** الّذي رأته في منامها، هدية خاصّة إلى شمعة دربها، إلى أملها بالحياة، إلى عزيزة.. والدتها، إلى البراءة أحلام.. قرّة عينها، هدية يغلِّفها اللَّوم والعتاب تغلِّفها كلمات ألم وحسرة لكلِّ بشري قام بإيذائها، لكلِّ من كان سببا لما شهدته من عذاب، إهداء تُبجِّل فيه الرّوائية شاعر الثورة الكبير عن الرَّحم الّذي حملها، تقطع به الحبل السُرّي الّذي يصلها بفلذة كبدها الحلم البريء.


الموت المُتعفن
رسالة إلى روح مفدي زكريا الذي رأيته في منامي

إهداء خاص:
إلى عزيزة .....أمي حياتي
إلى أحلام .....إبنتي
إلى كل بشري قام بإيذائي
*** إلى المعذبين مثلي ***

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لتطوير الفن والتقنية والصناعة والسينماتوغرافية وترقية الفنون والآداب

01 14 23/19
© موفم للنشر، الجزائر 2019
ردمك : 0 - 929 - 00 - 9931 - 978
الإيداع القانوني : نوفمبر 2019

استهلال مباغت يشوِّش فكر القارئ، و يجعله يدور ويدور **كطاحونة دون كيخوته** في دوامة من الأسئلة لماذا يا ترى اختارت **عائشة قحام مفدي زكريا** ليتربَّع على عرش إهدائها؟ ولماذا ضمَّت صلة قرابتها ضمن الكلمات التي تحمل اللَّوم والعتاب لمن أذوها؟ أطياف أسئلة تقودنا نحو المجهول نحو تساؤلات جديدة لعلَّ وعسى تكون إجابات نرفع بها ستار الغموض الذي يكتنه هذا النَّص، فيا ترى هل استحضارها لشخصية **مفدي زكريا** يعتبر رسالة تحسُّر تُفصح بها عن واقع وطن أصبح بين أيادي رجال انصدَّت قوائمها، رجال تفتقر إلى نار تقلِّب بها الماء الرَّاكد في أيَّامنا هاته؟ هل خطابها الموجَّه إلى الرُّوح الثَّورية التي كابدت الاستعمار و وهبت دماءها الطَّاهرة قربانا لنيل الحرية يعدُّ شكوى لما يحدث اليوم؟ أم هو بمثابة ندم عن الأيادي التي خانت رسالة الشُّهداء والمجاهدين الّذين ما بدَّلوا تبديلا، هل يمكن أن تكون

الرِّوائية **عائشة قحام** إحدى النِّساء اللَّواتي تمَّ اختطافهنَّ أيَّام العشرية؟ ومورست عليهنَّ أبشع الاعتداءات؟ كيف لقلم شاب أن ينقل لنا مثل هذه الصُّورة البانورامية دون أن يعايش أحداثها بكل تفاصيلها وحيثياتها.

ماض مشبَّع بالألم والحزن، تنقل من خلاله نصَّها ليكون مرآة عاكسة لما عايشته من تعذيب من قبل الجماعات المسلَّحة، ماض صنع من عائشة معدنا خالصا تبرز من خلاله مقاومة اِمرأة جزائرية للغة السِّلاح، ونضالها المستميت للحفاظ على شرفها ووطنها، أم أنَّ عذابها هذا كعذاب أيّ من الأسر الجزائرية التي ذاقت مرارة فقدان عزيز..؟ هل يمكن أن تكون قد فقدت من أحب إلى قلبها في أيَّام كانت تغتصب فيه البراءة وتختطف؟ وعذِّبت بنار الشَّوق و الحقد معا؟ لتطلق العنان إلى الذِّكريات التي داعبت ذاكرتها وتخرجها في نص أشبه بفلم سينمائي؟

أمَّا إذا تأملنا الاهداء جيِّدا فإنَّنا نلمح افتتاحها له بعنوان الرِّواية في حدِّ ذاته "**الموت المتعفن**"، الأمر المؤكّد أنَّ التَّعفن ظاهرة تحدث على مستوى المادّة الحيّة، سواء أكانت نباتا أو حيوانا نتيجة تراكم نوع من البكتيريا عليها. أمَّا الموت فهو معنوي، من هنا قد يتساءل **المتلقِّي كيف لشيء مادي أن يصطدم بشيء معنوي؟ هل فعلا يمكن للموت أن يتعفَّن؟ كيف ذلك؟**

قد يطرح هذا التساؤل للمتلقي العديد من الفرضيات والمتمثِّلة في:

– قد يتعفَّن الموت بعد تركه لذكريات مؤلمة.

– أم قد يتعفَّن الموت عندما ينسى أهل الموتى موتاهم.

– قد يتعفَّن كذلك عندما يكون مغادرة قسرية وعنيفة، للإنسان من هذا العالم إلى عوالم أخرى، جرَّاء الحروب وسفك للدِّماء، لتظلَّ آثاره راسخة في ذاكرة التاريخ لتتحكم فيما بعد

بمجتمع سياسيا و اقتصاديا.. مثلما يحدث اليوم في الجزائر، فكأنَّ التَّاريخ يعيد نفسه و آثار العشرية السَّوداء لا زالت تطارد مخيلة الشعب الجزائري.

لفظتان تحملان في طيَّاتهما معان يعجز اللِّسان عن البوح بها، تهديهما كرسالة إلى من؟ إلى روح **مفدي زكريا** الّذي رأته في منامها، صحيح أنَّ الرِّسالة تتطلَّب مرسِلا و مرسَلا إليه، وصيغة تصاغ في سياقها، لكنَّ الرِّسالة التي سقطت بين أيدينا تختلف تماما عن باقي الرَّسائل، المرسَل إليه في عالم آخر بعيد كلَّ البعد عن عالمنا المادي، عالم روحي.

إنَّ الكاتبة جعلت السَّرد هو القناة التي توصِل من خلالها رسالتها المشفَّرة إلى روح راسخة في الذَّاكرة الجمعيَّة الجزائرية، استهلت اِهدائها به لأنَّه شاعر الثورة الجزائرية وصاحب إلياذة الجزائر، وهو من وصف الشَّهيد البطل في قصيدته "**الذّبيح الصّاعد**" وهو منساق إلى المقصلة من طرف المستعمِر الفرنسي، فكانت بذلك شامة في جبين التَّاريخ الجزائري.

لعلَّ **عائشة قحام** تَعتبِرُ **مفدي زكريا** مثلها الأعلى في بناء جزائر الغد، فتحاول من صلابة كلماته أن تبثَّ فينا هذا الأمل بذكرها له في سياق رسالتها، أليس هو من قال:

أُشْنُقُونِي فَلَسْتُ أَخْشَى حِبَالًا وَاصْلِبُونِي فَلَسْتُ أَخْشَى حَدِيدًا

وَاقْضِ يَا مَوْتُ فِيَّ مَا أَنْتَ قَاض أَنَا رَاض إِنْ عَاشَ شَعْبِيَ سَعِيدًا

أَنَا إِنْ مِتُّ، فَالْجَزَائِرُ تَحْيَا حُرَّةً، مُسْتَقِلَّةً، لَنْ تَبِيدَا [1]

فالكاتبة هنا تحارب بالقلم والكتابة مثلما فعل مفدي زكريا.

كلمات تقشعر لها الأبدان، تخشع لها الحروف وتقف جلُّ العبارات أمامها، كلمات ردَّد الزَّمان صداها لتردِّد معه عائشة قدّسيتها في زمن تجرّد من رداء الضّمير والانسانية، و

[1] مفدي زكريا، اللَّهب المقدَّس، قصيدة الذَّبيح الصَّاعد، موفم للنشر، الجزائر، (د–ط)، 2007م، ص18.

كأنها تحاول من هذا التَّرديد تحقيق وصيَّة المناضل الرّاحل **مفدي زكريا**، مذكِّرة بها جيلا كاد أن ينتحل صفة البدون ولتصقلها في ذاكرة الجيل الجديد. وفي هذا يقول:

قَوْلَة ردَّد الزّمَانُ صَدَاهَا قدسيا فَأَحسَنَ التَّرديدا

احفظوها زكيَّة كالمَثَانِي وانقلوها للجيل ذكرا مجيدا[1]

و تكمل اهداءها قائلة إلى عزيزة أمي حياتي، إنَّ الأمَّ هي الوطن الثاني للإنسان، إنَّها تمثِّل الجزائر، والجزائر تمثل الأمَّ عزيزة بالنسبة للكاتبة، و لكلاهما نفس درجات المحبَّة والتَّقديس.

أمَّا إلى اِبنتي أحلام، فهي رمز إلى أحلام الشَّعب بتحرُّره من الارهاب، ومن مخلَّفات العشريَّة السَّوداء، إنَّها أحلام الطفولة الخجولة التي اختطفها المتطرِّفون دون سابق إنذار.

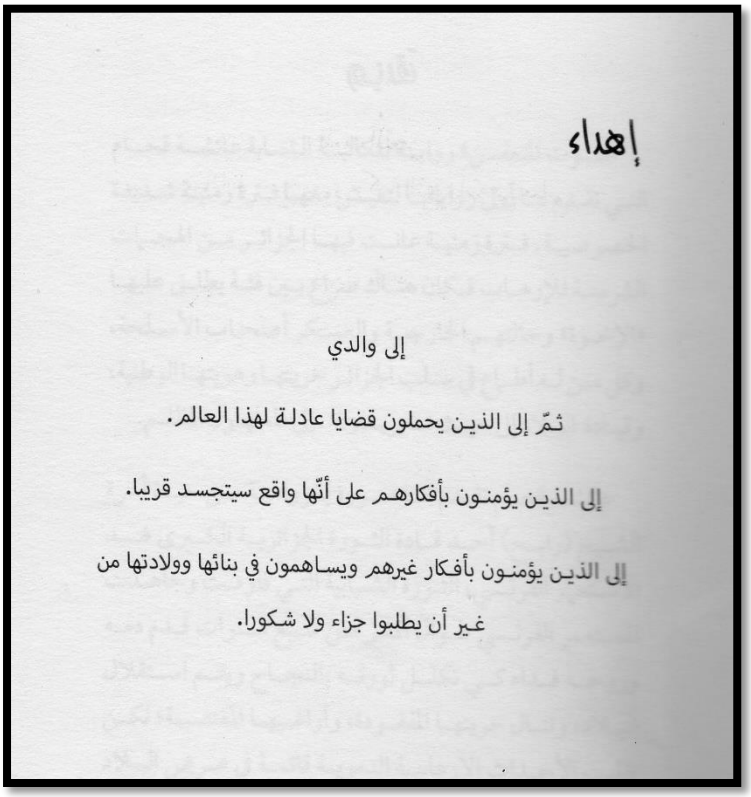
كما أنَّها ترمز إلى الأمل و إلى التَّمسك بالأحلام مهما حدث، إنَّها الأجيال القادمة وشباب المستقبل الذي سينهض بأَمته، لكن هذه الأحلام قد تبقى أحلاما وقد تتحوَّل إلى كوابيس عند اخضاعها للواقع المرير.

إلى كلِّ بشري قام بإيذائي، إنَّ الكاتبة بقولها هذا تكون قد حدّدت أنَّ مشكلتها مع بني البشر وليست مخلوقات أخرى، بعبارتها هاته التي تحمل معاني القهر تقدِّم لنا باقات شكر تحمل أزهار ما أنتجته، فلولا الأذى الّذي عاشته بسببهم لما أطلقت مولودها هذا فرُبَّ ضارَّة نافعة تجعل الإنسان ينهض من جديد، ويرجع أقوى ممَّا كان عليه سابقا، فالأذى الّذي نعيشه بسبب الآخر يعلمنا دروسا قاسية فنكتسب بذلك الحكمة التي تجعلنا نهوى ذواتنا وندرك قيمتها، كما انَّها تعلِّمنا كيف نتصالح معها ونطوِّر منها. قد يجعل هذا الأذى الإنسان انطوائيا حذرا، أو قد يجعله يتقبَّل الغير، ولكن يحمي نفسه منهم ويسامحهم. وهذا ما التمسناه من خلال هذه العبارة، انفتاح الكاتبة على الآخرين وتسامحها معهم.

[1] مصدر سابق، ص18.

ثم تواصل اهداءها قائلة: إلى المعذبين مثلي، من الوهلة الأولى نعتقد أنَّها تُطمئن المعذَّبين في الأرض، وتصف حالهم مثلما وصف **طه حسين** معاناة القرويّين المصريّين في مجموعته القصصية الموسومة ب: **(المعذبون في الأرض)**، فهي معذَّبة مثلهم غير أنّها ما زالت تتمسّك بخيط الحياة، خيط الأمل وتنهاهم بذلك عن الخوف والحزن.

من هنا نلتمس حديثها على لسان الجزائر فهي تطمئن الرّبيع العربي، فما يعيشونه اليوم قد عاشته الجزائر فيما مضى، صراع بين السلطة والقوّات المسلّحة و الّذي كان الشّعب ضحيَّته الوحيد.


إهداء

إلى والدي

ثمّ إلى الذين يحملون قضايا عادلة لهذا العالم.

إلى الذين يؤمنون بأفكارهم على أنّها واقع سيتجسد قريبا.

إلى الذين يؤمنون بأفكار غيرهم ويساهمون في بنائها وولادتها من غير أن يطلبوا جزاء ولا شكورا.

إلى والدي، إنَّ الكاتبة تهدي مولودها الأدبي إلى والدها الّذي سعى إلى إنجاحها وإسعادها قدر المستطاع، إنّ الأبَ أعزُّ النَّاس بالنسبة للفتاة، فلولاه لما استطاعت الوصول إلى ما عليه الآن من تفوق و نجاح، كما أنّ الكاتبة تهدي بعد والدها مباشرة عملها إلى الّذين يحملون قضايا عادلة إلى الثّوريين والإصلاحيّين في هذا العالم، و إن دلَّ على شيء فإنّما يدلُّ على أنَّ والدها واحد من هؤلاء، و أنَّ له أثرا إيجابيا في صلاح المجتمع.

إنّ أصحاب القضايا العادلة أناس بسطاء كل يعالج قضيّة ما من منبره، يدركون رسائلهم الانسانية ويسعون إلى تحقيقها بطرقهم الخاصّة، فمنهم الكاتب الّذي يدافع عن حقوق

الإنسان **كفيكتور هيجو** مؤلِّف رواية **(البؤساء)**، وهناك الفنّان والرسّام الّذي يصوِّر ما يختلج قلبه، ويحاول إيصال صوته إلى العامّة باستخدام الألوان دون أن ينبس ببنت شفة.

إلى أصحاب القضايا العادلة، التي يدافعون فيها عن حقوق الأطفال، وضحايا الارهاب والحروب الأهلية، إلى من يدافعون عن حقوق المرأة و حقوق المغتصبات منهن.. إنّ دور الإنسان الحقيقي على الأرض هو تعميرها وحمايتها من أيّ دمار وسفك للدِّماء قد ينشأ بسبب اختلاف في الأفكار وفي الدِّيانات، بما أنَّ العالم اليوم أصبح يعجُّ بالعبثِيّين و الأنانيِّين واللّاإنسانيِّين، فوجود أناس لهم قضايا عادلة أصبح أمرا مهمّا يدعو للاهتمام و التَّبجيل، وهذا ما قامت به كاتبتنا فقد خصَّت هؤلاء دون غيرهم كونهم يؤمنون بأفكارهم ويثقون بأنفسهم، لأنّ قوّة الاعتقاد الجازم سواء بالله أو بالأفكار تجعل الإنسان يسهم في تطبيقها تلقائيا ما يساهم في خدمة المجتمع.

إنّ هذا النّوع من النّاس ليس أنانيا إنَّهم يؤمنون بغيرهم مثلما يؤمنون تماما بأنفسهم، ثمّ يدعمونهم دون انتظار مقابل مادي أو أيّ شكر منهم، فالجزاء من عند الله عز وجل فسعادتهم الحقيقية تكمن في إسعاد غيرهم وفي تنمية المجتمع.

وعبارة لا ينتظرون جزاء ولا شكورا تدل على المرجعية الدِّينية القويَّة للكاتبة، فهي و أصحاب هذه القضايا العادلة كالأنبياء الّذين أدّوا رسائلهم دون انتظار جزاء من أحد.

2- جماليات التلقي والصور المصاحبة:

لطالما كان النقد الأدبي متصلا بالأدب، كونه يستمد مادّته منه، فلا وجود للنَّقد دون وجود نصوص أدبية، فكلاهما وجهان لعملة واحدة، كل منهما يؤثر ويتأثر بالآخر.

يقال: العودة دائما للأصول والبدايات، فرغم مسيرة النقد الأدبي الحافلة بعدد كبير من المناهج إلا أن الجذور الأولى تعود بنا إلى العهد اليوناني، حيث أحدثت دراسات **أرسطو** اهتماما كبيرا بها في كتابه **فن الشعر**.

لم تتوقف مسيرة النّقد الأدبي عند هذا الحد، بل واصلت سيرها لتصل إلى القرون الوسطى وتزدهر في عصر النّهضة.

لقد شهدت الحركة الأدبية عهدا مظلما طيلة ثلاثة قرون قبل العصر الحديث، أي في ظلِّ حكم الدولة العثمانية التي أهملت كلّ اصلاح، ولن توجّه رعايتها للتعليم حتى أغلقت المدارس، بل هُدِّمت وانطفأت شعلة الحياة العلمية إلا وميضا ينبعث من الأزهر، وانحرفت اللغة العربية عن قواعدها، وتعطّلت الحركة الأدبية فكانت نماذج نثرية وشعرية هزلية يرهقها البديع.

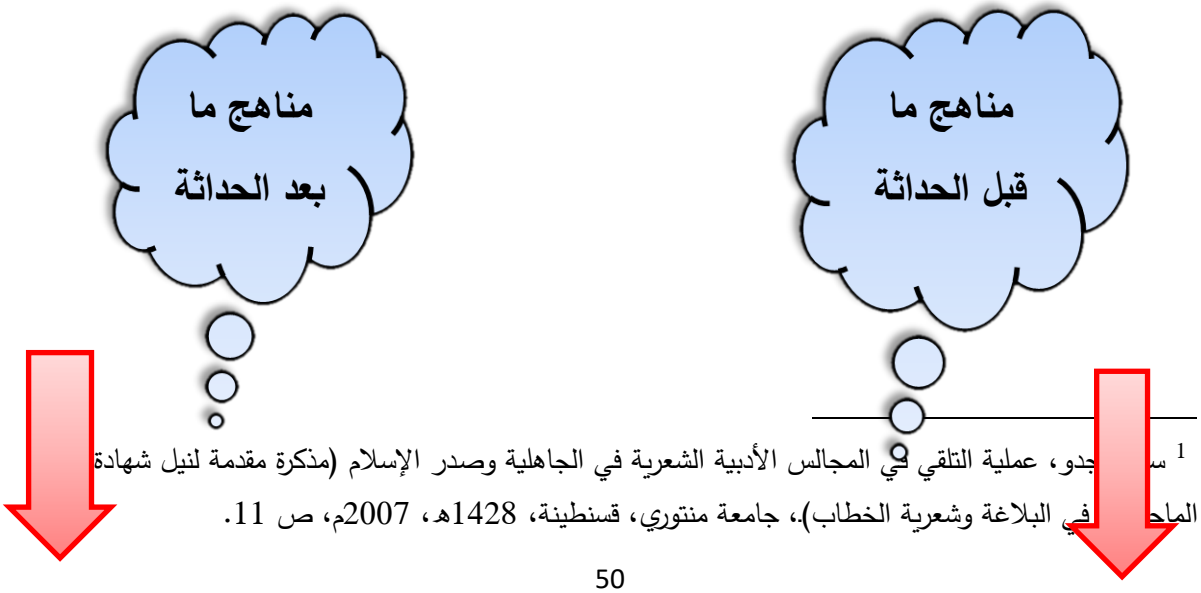
ولم يكن النّقد بمعزل عن الأدب، فحدث انحطاط في الأدب والنقد معا إلى غاية الانعطاف الفكري الذي حدث على مستوى العالم الغربي، فلقد كان لاستقاظ العقل الغربي أثر كبير في توجيه مسار العالم بأكمله، ولم يكن العالم العربي بمعزل عن كل ما يحدث، خاصّة بعد اتصاله بالعالم الغربي من خلال حملة نابليون بونابرت على مصر وبلاد الشام، فحمل رجالات النهضة بذلك شعارات الثورة الفرنسية ليكون الانفتاح بعد ذلك على الفكر الأوروبي.

لقد ظهرت في هذه الفترة العديد من المناهج النقدية، التي سلّطت الضّوء على النصوص الأدبية محاولة بذلك استنطاقها، من خلال كسر الحواجز التي تقف عائقا أمام الناقد في استكناه مدلولات النص الأدبي، فاختارت البدء من سياقاته الخارجية وكل ما يحيط به من ملابسات (تاريخية، اجتماعية، نفسية)، فما كان على الناقد في بادئ الأمر إلا أن يرتدي لباس المؤرخ، إذا ما أراد العودة إلى النصوص الأدبية والسّير في فلواتها، شريطة أن يرصد كل ما له علاقة بنسب المبدع وحياته.

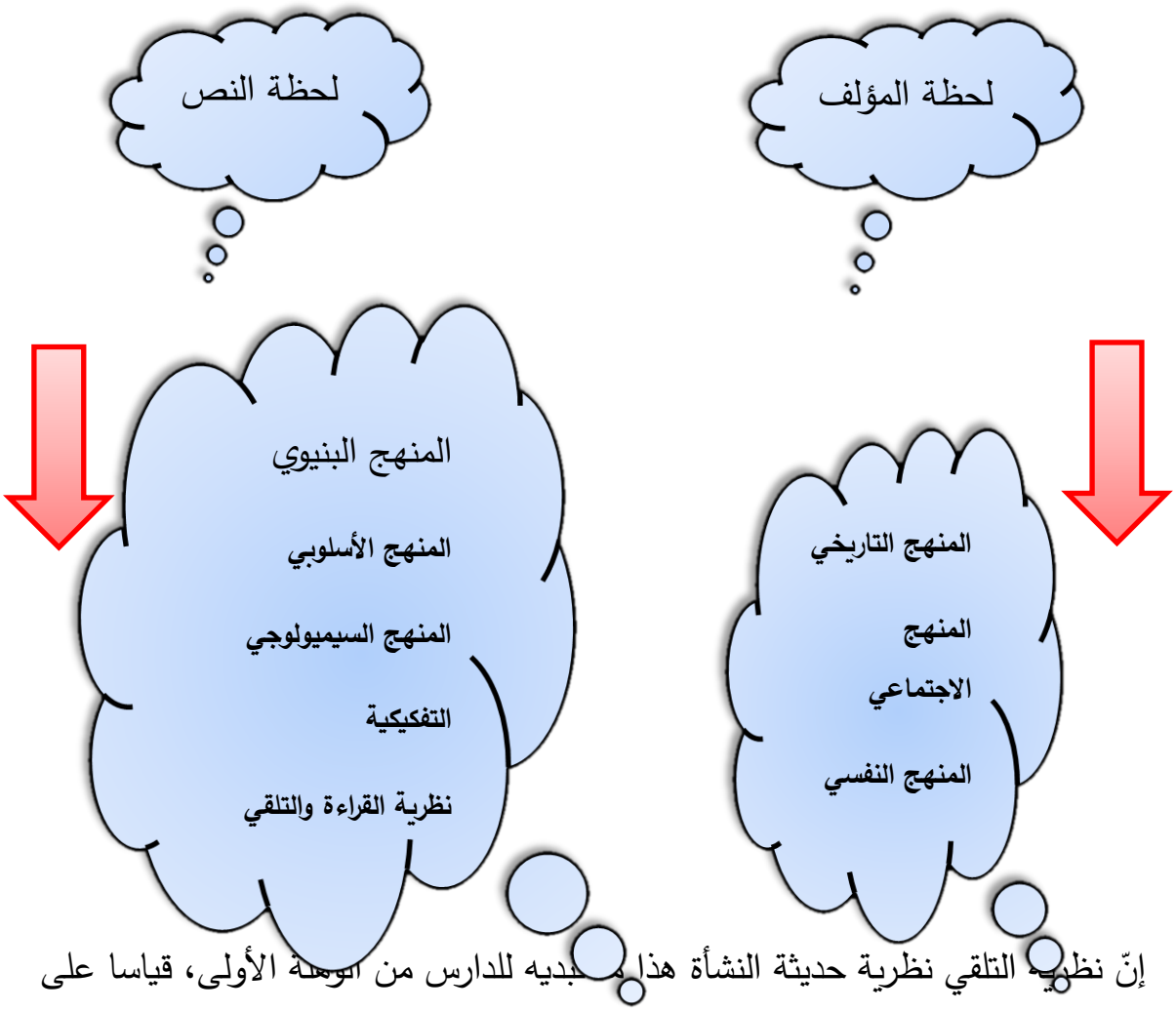
إلى جانب المنهج التاريخي عرف النقد العربي منهجا آخر لا يكاد يبتعد كلّ البعد عن دوامة السِّياقات الخارجية المحيطة بالكاتب، إذ نجد المنهج الاجتماعي الذي تبنّاه **جورج لوكاتش** ودرس على ضوئه العديد من النصوص الإبداعية في ظلّ اعتقاده الجازم بأنّ النّص هو المرآة العاكسة للمجتمع، ليفسح الطريق لاحقا إلى عالم النّفس **سيجموند فرويد** الّذي سعى إلى إماطة اللّثام عن الجانب المستتر من نفس الإنسان، والذي يسعى إلى توظيفه في مختلف ابداعاته من خلال الإشارة إلى بعض العقد النفسية التي تصيب الأديب فيسقطها بدوره على كتاباته.

إلا أن نجم المناهج السّياقية سالفة الذكر بدا يأفل شيئا فشيئا، معلنا عن موت المؤلف، ورافعا شعار ميلاد نص جديد، فظهرت بذلك المناهج النسقية التي اهتمت بالنّص واللغة، وأهملت المؤلف، والتي تمثّلت في الأسلوبية، التفكيكية، نظرية القراءة والتلقي، والسيميولوجيا.

ولعلّ القارئ يستطيع تلخيص هذا المسار الحافل والشّاق في ثلاث محطّات رئيسة مثل ما تراه الدكتورة **بشرى موسى صالح** إذ تقول في هذا الصَّدد: "**وبذلك نجد أنّ العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات، لحظة المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر، التاريخي، النفسي، الاجتماعي، ثم لحظة النص التي جسَّدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيرا لحظة القارئ، أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية ولا سيما نظرية التلقي في السبعينات منه**"[1]. ولعل النّمذجة التّالية خير تلخيص لما تناولناه سابقا:



[1] سـ جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجـ في البلاغة وشعرية الخطاب)، جامعة منتوري، قسنطينة، 1428هـ، 2007م، ص 11.



إنّ نظرية التلقي نظرية حديثة النشأة هذا ما جديه للدارس من الوهلة الأولى، قياسا على روادها وما إلى غير ذلك، غير أن هذا لا يمنع من وجود أصول تضرب بجذورها في البدايات الأولى لتعود بنا إلى العهد اليوناني الذي أبدى اهتمامات خاصة بالتلقي لكن من وجهات نظر مغايرة تماما للوجهات الحديثة، فنظرية التلقي تعود أصولها الأولى إلى فكرة التطهير التي تناولها **أرسطو** في كتابه **فن الشعر** حيث " **نسب للأدب وظيفة تطهيرية، ولذلك فإن الوضعيات التي يتم فيها التّمويه تعدُّ ذات شأن في تحقيق الاندماج التّام للمتلقي مع العمل الدرامي، ولذلك فقد استند أرسطو إلى طريقة تحقيق الإيهام وهي المماثلة التي أقامها بين المحاكاة والطبيعة**"[1].

[1] مرجع سابق، ص14.

فالتطهير الأرسطي هو من وسائل تحقيق المتعة لدى المتلقي، من خلال تحقيق المحاكاة بين المتلقي والعمل المسرحي.

كما تعدُّ نظرية التَّلقي نظرية تواصل أدبي بين ثلاثة عناصر فاعلة: المؤلف، العمل الأدبي، والجمهور ، بحيث **(تنطوي هذه العملية على ثلاثة وجوه مختلفة أولها المناداة بموت المؤلف، وأحدها الأثر الذي يمنحه العمل في القارئ، والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا الأثر والاستجابة له إما بالاكتفاء به، أو رفضه، أو التّلذذ بشكله، أو تأويله)**[1]. و من هذا المنطلق سنشرع في تأويل النص الذي بين أيدينا:

من المعروف أّن أول رواية هي أول لقاء بالقارئ، و أوّل انطباع تتركه في نفسيته، لهذا ركّز البلاغيون القدماء على **(حسن المطلع)** و **(جودة الابتداء)**، ممَّا يؤكِّدون عليه في النَّثر والشِّعر معا، لذلك نلمح أنّ الرّوائي يحتاج إلى لمسة فنّان، ولمسة لغوي، ولمسة مصوِّر سينمائي ليركِّز بادئ البدء على جذب الاهتمام أولا وآخرا وبدءً وختاما، ولا شكّ أنّ الرّوائي يبحث بالدّرجة الأولى عن الّذين لا يملُّون من روايته، وكثير من القرَّاء من يملُّون كلَّ الملل إن لم تستهوهم مطالع أوّل الروايات.

لذلك عمدت مبدعتنا **عائشة قحام** من بداية عملها الفنِّي إلى غاية التَّفرغ من كتابته على تصوير فترة شديدة الخصوصية، فترة عانت فيها الجزائر من الهجمات الشّرسة للإرهاب، فكانت هناك عدّة صراعات بين فئتين فئة أطلق عليها لقب الإخوة أصحاب اللِّحى، والعسكر أصحاب الأسلحة، فهي من خلال هذا التَّصوير تعمد إلى تقديم صورة بانورامية للوضع السَّائد في الجزائر آنذاك من تعذيب، وقتل، وتنكيل بالجثث، واغتصاب للنّساء وغيرها من الممارسات البشعة، لكن القارئ النّموذجي تتبادر إلى ذهنه مجموعة من الأسئلة: **هل من المعقول أن تكون هذه هي الصورة التي أرادت إيصالها الكاتبة من خلال**

[1] سميرة جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام، ص15.

عملها الروائي؟ أم أنّ هذه الانطلاقة تعتبر بمثابة عتبة الولوج إلى تأويلات تكسر أفق التوقع، وتأخذ بأيدينا إلى نصوص أخرى؟

* لعلّ القضيّة التي تدعو إليها الروائية في صفحات هذا العمل ليست قضية الجزائر فقط، إنّما هي قضية العديد من البلدان العربية سوريا، فلسطين، مصر، العراق، ليبيا، السودان.. التي هبّت عليها رياح الثورات التي تدعى بالربيع العربي، ومازالت مستمرة إلى يومنا هذا.. ثورات بدا الخلاص منها أمرا مستحيلا، بدأت تتدحرج وتتدحرج ككرة الثّلج إلى أن انتقلت إلى معظم الدول فسقطت وتحطمت معها آمال كثيرة، فتحوّلت الأحلام في بعض الدُّول إلى كوابيس أصبح الاستيقاظ منها أمرا مستحيلا..

* لعلَّ الرّوائية تتناول **أزمة الحجاب**، فتحجّجت بفترة العشرية والانقسامات الدينية بين الإسلاميين وغير الإسلاميين التي سادت تلك الفترة، لتغوص بأفكارها في فلسفة الحجاب وتطرح من خلال الأحداث التي فرضت نفسها العديد من الأسئلة: **هل يعدُّ الحجاب تحدٍّ أم اِنقياد؟ وأين تجسَّدت هذه الفلسفة؟**

* لعلَّ موت جميلة كان على يد أخيها محمد نموذج للإرهابي الّذي جنِّد في العاصمة ليحمل شعار تلك الدّعايات الزّائفة عن الإسلام، لعلّ جميلة قُتلت لأّنها رفضت ارتداء الحجاب، فلم تلتزم بما فرضته الشّريعة الإسلامية وهذا ما يتنافى مع عقائد الجماعات المسلّحة، حتى وإن كانوا يتّخذون من الإسلام درعا لدعاياتهم.

لكنَّ الإشكال أين يقبع؟ يقبع خلف من له القدرة على أن يجهر بصوته ليعلن التوظيف الخاطئ للدِّين، الّذي يسجن المرأة ويحاصرها تحت عباءات سوداء، موروث اجتماعي، عادات وتقاليد أصبحت خليّة عنكبوتية من الصّعب التّحرر من نسج خيوطها فأصبحت بذلك أكثر عبئا وطغيانا من سلطة القانون في حدِّ ذاته.

* قد تُصور الرواية كذلك من خلال أحداثها معاناة المرأة الجزائرية على وجه الخصوص، سواء من قبل المجتمع الظالم، أو من قبل عائلة الزّوج، أو العلاقة الزّوجية في حدِّ ذاتها،

فالأمر المؤكَّد أنَّ معاناة النساء باتت ممتدة على خارطة العالم، غير أن العالم العربي الأكثر تضرُّرا بذلك منه.

فها هي حليمة تهرب من إرهاب حقيقي إلى إرهاب آخر، غسيل، تنظيف، طهي وتحضير **(مورس عليها الضّغط الّذي كان من المفروض أن تواجهه بعد عام أو عامين)**[1]، فلم تر الدّم بقدر ما رأته عيناها من تعب ومشاكل مستمرة مع عائلة زوجها، لتستمر المعاملات السيئة، والتّصريح بالألفاظ غير اللائقة والإساءة بلا انقطاع.. حتّى في يوم زفافها لم تلق المعاملة التي تحلم بها أيُّ فتاة في تلك اللّيلة **(مسح بكفِّه على شعرها [...] هبطت الأصابع إلى كبسولات ملابسها، أخذ ينتزعها شيئا فشيئا [...] اقتلع ملابسه كالرِّيح التي تقلع كل شيء في سرعة وجنون، لكنَّ النَّهر صدم بوجود سدٍّ في مجراه.. رغم المحاولة دون فائدة، فبكى جمال مبتعدا عن الوردة التي أحسّت بالذبول في روحها..)**[2]، كذلك سهام أيضا فقد تركها زوجها حتى في أوّل ليلة تجمعهما **لأنّه جنِّد إلى العمل الّذي أبعده عنها، تركها وراح يعمل**[3].

في بلادنا تقع النِّساء تحت ضغوط وتابوهات تحاول الخلاص منها فتجد نفسها أكثر تكبيلا.

عن أيِّ معاناة نتحدّث، نحن أمام أزمة نفسية أكثر من أن تكون جسديّة، فكم من نساء أفنين سنوات من أعمارهن في العمل، وجمع الأموال لمن يعيشون معهم من أزواج وأبناء، غير أنّ زهرة العمر تتفاجأ بالذبول، فيتم التَّخلي عنها بأبشع صورة للنكران وضياع المعروف..

---

[1] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص57.

[2] مصدر سابق، ص54، 55.

[3] بتصرف: عائشة قحام، الموت المتعفن، ص67.

نسب الطَّلاق في ارتفاع مخيف وهذا ما تجسده الرّوائية في حديثها على لسان الشيخ: **(أرى لفراق... ما نقولك ثلاثة أسابيع، ثلاثة شهور...ثلاثة سنين.. ودون أطفال)**[1]، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على الألم النّفسي، التَّشتت، الضّياع وغياب الأمن والاستقرار. أليست هذه أنانية؟ أليس هذا تحدٍّ مقيت اتجاه المرأة؟ أنسوا أنّ الضحية الأولى والأخيرة هي المرأة؟ أنسوا أنَّ الزَّواج عهد ربَّاني من أمسك به فإمساك بمعروف؟

قصص معاناة الكثير من النساء ترويها صفحات الرواية، منها ما يتقبلها العقل بصدر رحب، ومنها ما لا يستطيع لها تصديقا، تسلُّط ذكوري استحوذ على بعض من مساحات الرواية، ومحاولات مستميتة للتّقليل من شأن المرأة وقدراتها الفكرية على اتّخاذ المناصب العليا، أو اتِّخاذها القرارات الصَّائبة، عنصر ذكوري حاول تشويه صورة المرأة بأيِّ طريقة كانت، وهذا ما نلتمسه من خلال التَّهديدات التي كانت تتلقَّاها بعض المتعلِّمات من قبل الجماعات الإرهابية بغية اعتزال مهنة التّعليم وكأنهن راقصات فاجرات.

ولا يسعنا في الأخير إلا تمني سيادة العدالة، فلا فرق بين ذكر وأنثى لا في المناصب، ولا في الحقوق والواجبات، لكن أن تحرم امرأة قويّة من ذلك ويولى الرّجل الضّعيف ذلك فإنّه قمَّة التّسلط الذكوري وقمّة الخيانة والظلم.

[1] المصدر نفسه، ص86.

3- الفضاء النصي ومحنة البياض والسّواد:

إنّ الفضاء النصِّي هو نتاج امتزاج حبر الكتابة مع بياض الورقة، ليشكِّلا في نهاية المطاف لوحة فنية تزيّنها أطياف البياض والسّواد، بغية إشباع الرغبة البصرية قبل الشروع في فعل القراءة.

إنّ ثنائيَّة البياض والسّواد تتجلّى منذ البدء في رواية الموت المتعفن، حيث تواجهنا على عتبة الغلاف بازدواجيّتها اللّونية، فغلاف الرواية نلمحه يلتحف اللون الأسود وفي ذلك دلالة على الحرب، والقدسية، والغموض الغموض الذي ساد البلاد في أيّام مضت، لا ندرك من يقتل من ولماذا ، أما الأبيض فيتجسّد على شكل دخان ممتد الأطراف، وكذلك الجثث الملقاة على الأرض وصور الأشخاص شبه مغمى عليهم أمام الكهف نتيجة استنشاقهم لهذا الدخان وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلُّ على الأزمة التي مرّت بها الجزائر أيام العشرية السوداء وما كادت تخرج منها إلا بشقّ الأنفس.

كما قد يوحي كذلك إلى الواقع المأساوي واللحظات العصيبة التي تكون قد مرّت بها الكاتبة أو شخصيات الرّواية، ولكن تمسّكت بالأمل، أو كأنَّ الحال قد كان قبل فعل الكتابة كلُّه سواد ولكن خوض الكاتبة غمار التّأليف جعل ذلك السّواد يختفي شيئا فشيئا.

إنَّ المتأمل الجيِّد لرواية الموت المتعفن يلمح أنَّ ورودها في نسختين ليس أمرا اعتباطيا خاصة وأن النسخة الأولى التي كتبت على هيئتها تحمل بياضا ناصعا خطّت عليه ألفاظ ذات سواد مدقع، في حين نجد أنّ حروف النسخة الثانية من الرواية قد رسمت على ورق يميل إلى اللّون الأصفر؟ أيعقل أن يكون هذا محظ صدفة؟ متى يصفر الورق؟ أليس عندما يمرُّ عليه دهر من الزّمن؟ إنّ البياض الأوّل الذي رسمت فيه عائشة قحام ظلال حروفها يدلّ على جديّة الألم وحداثة الجرح والغيرة على العرض في حين تدل الوريقات الصّفراء على أن هذا الجرح قد بدأ يندمل، توحي إلى أنَّ هذه المأساة قد مرّ عليها وقت من الزّمن

فقد أصبحت مجرّد ذكرى نصحو على آثارها ذكرى باتت تدغدغ مخيِّلتنا في كل ليلة وفي كل حين.

ويذهب **حميد لحمداني** إلى أنّ " **البياض يعلن عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، وقد يفصل بين النقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني، كان توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتالي (***) على أنّ البياض يمكن أن يتخلّل الكتابة ذاتها للتّعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر**"[1].

يوضّح هذا التّعريف أنّ البياض هو المسكوت عنه، وقد يحمل هذا الأخير العديد من المعاني والدّلالات التي تتخلَّل الكتابة الخطية أو ما يعرف بالسّواد. لذلك عمدت الروائية إلى ترك العديد من الفراغات في عملها الروائي لتزويد المتلقي بالعديد من الدلالات التي تحيلنا إلى فضاء الرّواية، ويمكن توضيح ذلك من خلال العرض التالي:

لقد وردت في نهاية الرواية عبارة: **نهاية..(الموت المتعفن)**.... تاركة بذلك كمّا هائلا من الأسئلة التي تتبادر إلى ذهن المتلقي وتدفع به إلى طرح التساؤلات التالية: هل حقا ينتهي هذا الموت العفن بانتهاء الرواية؟ أم هل تنتهي هاته المآمرات السِّياسية الممارسة في حقِّ الشّعب بمجرد الكتابة عنها واخراجها في قالب فني؟ هل تقبُّل القارئ لهذا الخطاب السياسي ينمِّي وعيه ويجعله مدركا لما يحاك من خلفه؟ إجابات مسكوت عنها تحجبها النقاط التي تزيّن العبارة التي بين أيدينا، وحده القارئ النموذجي القادر على استنباطها.

لعلّ الروائية من خلال هذه العبارة تريد أن تخبرنا أنّ الموت لا يتوقف عند هذه السّنوات، سنوات العشرية التي مورست فيها أبشع الاعتداءات، بل تتجاوزها إلى أمور أخرى غير ذلك أمور سياسية أو اجتماعية كالمعاناة التي تشهدها معظم نساء المجتمعات الجزائرية، لعلّ

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص58.

هذه العبارة هي نهاية موت ما وبداية موت جديد، لعلّها انفتاح على قضايا اجتماعية أو سياسية في نصوص إبداعية أخرى لها.

الفصل الثاني: دراسة النص السردي في رواية الموت المتعفن

1/ الحدث و حركة الشخصيات

2/ الزمن وذاكرة الشخوص

3/ أزمة الموت و سردية المكان

4/ الرؤية و اللغة السردية

كثيرا ما نسمع كلمة دراما أو درامي لكن لا ندرك الفرق بينهما، الحقيقة أنّ مفردة الدراما ارتبطت في البدايات بكل ماله علاقة بالمسرح فهي " **كلمة انتقلت إلى اللغة العربية لفظا لا معنى، معناها اليوناني هو الفعل**"[1]، فالدراما بذلك مصطلح نقدي يرتبط ارتباطا وثيقا بالفن المسرحي " **قد يأخذ شكل الشِّعر بوزنه وقافيته، أو قد يتحرّر من هذين القيدين حين يأخذ شكل النّثر والنّثر المُرسَل**"[2]، كما تعرف على أنّها " **نشاط معرفي واع، حركي، جماعي، تمثيلي**"[3]، أي أنّه يستحضر تجربة إنسانيّة ماضية في شكل محسوس.

لم يعد الفن المسرحي المحتكر الوحيد للدراما بل تجاوزه إلى جنس أدبي آخر وهو الرواية التي تعتبر محطة دراستنا هاته، يرى داوسن في هذا الصّدد أنّ: " **الرواية لم تنسخ الدراما، إلّا أنّها غدت على نحو ما البديلة باعتبارها أكثر أشكال الأدب شيوعا، وأنّها ولا ريب قد نشأت من الدراما بسبب رئيس من التّبدلات الاجتماعية التي ظهرت بالتّدريج مع ظهور تعدد طبقات المشاهدين الاجتماعية في أوائل القرن السّابع عشر**"[4].

بمعنى أنّ الدراما ليست مقصورة على كلِّ ما يُكتَبُ للمسرح، فإمكانية ظهور شكل أدبي آخر لم يسطع نجمه إلّا في أوائل القرن السابع عشر، فغدت بذلك الرواية "**شكلا دراميا في إطار قصصي**"[5].

لكنّ السؤال الّذي يطرح نفسه، هل هناك فرق بين الدراما والدراميّة؟ أم أنّ لكلٍّ من المصطلحين نفس الدّلالة؟

---

[1] س. و. داوسن، الدّراما و الدّراميّة، تر: جعفر صادق الخليلي، تق: الدكتور عناد غزوان اسماعيل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1989م، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص7.

[3] نهاد صليحة، المسرح بين الفنّ والفكر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، (د-ط)، 1985م، ص19.

[4] س. و. داوسن، الدّراما و الدّراميّة، ص10.

[5] المرجع نفسه، ص108.

إنّ الدراما فن أدبي ينتمي إلى المسرح، يرتبط ارتباطا وثيقا بالطَّبقة المتوسطة حيث يتناول القضايا الاجتماعية المحيطة بها[1]، في حين نجد أنّ الدراميّة **هي كل ما ثير فينا شيئا من التّوتر، أو توقعا معيّنا، أو تنبؤا بالخطر**[2]، بمعنى أنّ الفعل الدرامي أو الحركة الدراميّة هو عبارة عن سلسلة من المواقف المتوفرة في العمل الروائي، والتي تكتسي صفة التراجيديا بحيث تستحوذ على كلِّ انتباهنا من خلال المواقف المأساوية التي تعتري العمل الفنِّي.

وعليه حدّد أرسطو عناصر البناء الدرامي في ما يلي، وقد رتّبها حسب أهميتها في الاشتغال الدرامي: **الحبكة، الشّخصيّة، اللُّغة، الفكر، المرئيّات المسرحيّة والغناء**[3]، وهذا ما التمسناه في رواية الموت المتعفن لذلك قرّرنا في هذا الفصل أن ندرس البناء الدرامي للرواية من خلال الحدث الدرامي وحركة الشخصيات، الزّمن والمكان، المفارقات الدرامية والحوار واللغة السّرديّة، والسؤال الذي سنقف عنده في هذه الدِّراسة هو: **كيف وظّفت عائشة قحام هاته العناصر فيعملها الرّوائي؟ وكيف ساهمت في إضفاء عنصر الدرامية والإثارة والتّشويق بين بنياتها السّرديّة؟**

بما أنّ عناصر البناء الدرامي سالفة الذّكر ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة الشّخصيّات والصِّراعات الداخلية فيما بينها، فإنه من الجدير بنا أن نوضِّح في ما يلي أهم الشخوص التي ساهمت في تطور الحركة الدرامية قبل الشروع في التّطبيق.

---

[1] بتصرف: س. و. داوسن، الدّراما و الدّراميّة، ص24.

[2] بتصرف: المرجع نفسه، ص 28.

[3] ينظر: أرسطو، فنُّ الشِّعر، تر: ابراهيم حماده، مكتبة الأنجلو مصرية، (د–ط)، (د–ت)، ص33.

1- بناء الحدث في رواية الموت المتعفن:

إنّ الحدث في الرّواية العربية عامّة، والجزائريّة على وجه الخصوص قائم على الصِّراع مع الواقع وتشويش فكر المتلقي " **فبناء الحدث يتمرّد على جماليات الوحدة والتّماسك والنُّمو العضوي**"[1] مماّ يجعله يكتسي طابع سيكولوجي قائم على تعدُّد الرؤى الإيديولوجية للمبدع، إذ نجد معظم الكتّاب الجزائريّين يعالجون في إطار نصوصهم الإبداعية مختلف القضايا الاجتماعية السائدة في وقتنا الحالي متماشيين مع نمطية العولمة الثقافية، فنجد البعض يتداول معاناة المرأة وسط مجتمع يتصف بالاستبداد الذكوري، وفئة تتناول بعضا من القضايا غربية المنشأ إن صحّ القول كالخيانة الزّوجيّة والتفكك الأسري وما إلى غير ذلك، وفئة أخرى تجعل من المظاهر الدينية والسِّياسيَّة موضوعا لصراع قائم في عملها الفني، صراع الأنا والآخر، السلطة والديموقراطية " **فالرواية الجزائرية تطبعها خاصية فقدان الأمل في إمكانيّة التصالح مع الواقع، فتتحوّل إلى التّعبير عن أزمة فكريّة عوض اجتماعية**"[2] وعليه فإنّ " **بنية الحدث عموما يرجع تشكيلها إلى التقابل الفكري- الثقافي والفنِّي الجمالي**"[3]. فتطرح بذلك الرواية الجزائرية الواقع الرَّاهن من خلال أفكار شخصياتها ورؤاهم دون أن تكلّف نفسها عناء الإجابة، وهذا ما جعل منها بناء دراميا متكاملا يحثّ القارئ على المتابعة بشغف، لذلك سنقف على الأحداث التي جعلت من هذا العمل الفني عملا دراميا بحق، ولنرى كيف وظّفت الروائية هاته الأحداث في عملها.

إنّ الفضاء العام للرواية هو تلك الفترة التي مرّت بها الجزائر في التسعينات، فترة العشرية السّوداء التي عانى فيها الشّعب الجزائري من ويلات الإرهاب. فقد حاولت الروائية رصد

---

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربية الجديدة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب، الكويت، العدد 355، 1978م، ص16.

[2] عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، مجلّة الثقافة، وزارة الإعلام والثّقافة، الجزائر، العدد 114، 1997م، ص112.

[3] زياد بوزيّان، البناء الفنّي في الرواية الجزائريّة الجديدة (رواية أقاليم الخوف لفضيلة الفاروق أنموذجا)، https://www.diwanalarab.com، تاريخ الإضافة: 29 سبتمبر 2018م، تاريخ التّصفح: 11 جوان 2021م.

أحداث هذه الفترة بكل حيثياتها، فلم تغفل أدق التّفاصيل عند حديثها عنها من قتل واعتداءات وممارسات بشعة في حقِّ هذا الشّعب، فكان هذا الحدث الرّئيس والواضح في الرّواية، رافقه حدث آخر رئيس بَنَت الروائية عملها الأدبي الجميل عليه، وهو اختفاء جميلة للأبد الذي نشر الرعب والخوف وسط عائلتها إن كانت جميلة اختطفت من قبل الجماعات المسلّحة لما لم تختطف باقي الفتيات؟ لم جميلة فقط من سلبت من عائلتها؟ تتهافت الأسئلة وتهطل كهطول المطر على ذهن المتلقي تدخله في دوامة لا مفرّ منها، وهنا تكمن ميزة العمل الدرامي.

لعلّ جميلة هي الفترة التي سبقت العشرية السّوداء الفترة التي كانت تعيش فيها الجزائر حالة من الأمن والاستقرار حيث كان الوطن والحياة جميلين.

إنّ الرواية منذ العتبة الأولى للنّص، أقصد العنوان الذي حمل في معناه الثنائية الضدية الموت– التعفن، يوحي للقارئ أو المتلقي بوجود أكثر من حدث رئيس في العمل وهذه سمة من سمات العمل الدرامي. فقد ركّزت الروائية على الحدث الدرامي الرئيس – العشرية السّوداء – ولم تنسى أن تترك المجال للمتلقي بمتابعة قصّة الحب والعشق بين حليمة وعزيز، التي توِّجت بالانفصال وفي انفصالها غياب للعقل، غياب للعِزّة والغيرة على العِرض والوطن.

تتوالى أحداث الرواية وتظل الجمل الاستهلالية للفصول تشدّ القارئ والمتلقي للمتابعة، ففي الفصل الأول استهلال مباغت يشدّ فكر القارئ، هو اليومي في زمن الجزائر الرَّتيب الذي لا يكاد يتغيّر **(استفاقت حليمة الصّبية على صوت الشّيخ رابح)**، تتغيّر سرعة الأحداث لتتشابك فيما بينها **(كانت قهوة السّي حمو يفضِّلها معظم أهل الدّشرة..) (تعوّد أهل القرية على الحياة التي تجاوزت الخمسة العقود..) (اليوم.. مسرورة حليمة بزيارة فايزة أخت عبد العزيز..) (كانت فاطمة تخيط بعض الملابس لتعديلها...) (أخيرا يقرّر صابر الابتعاد..) (حلّ وقت انتقال نساء الدّشرة...)**، كلها عتبات نصية لفصول تحاول

الرِّوائية عائشة قحام الإمساك بحركة الشخصيات من خلال الأحداث التي تتطور وتنمو إلى فواجع، فجميع الشّخصيات في العمل تكمّل بعضها بعضا، وتظهر بحركة دراميّة مقنعة للمتلقِّي، فقد كان لكلِّ شخصيّة الدّور الّذي يناسبها في تطوُّر الحبكة الدراميّة، فمنذ عودة محمّد من العاصمة والأحداث في تأزم مستمر، القتل اليّومي، ها هو رفيق دربه صابر وابن عمِّه عبد الرزاق يُقتلان في ظروف غامضة، الجميع يبحث عن محمّد.. محفوظ القرية وجد مذبوحا وراء قهوة السّي حمو **(المحفوظ الأخينة وُجِدَ مذبوحا بعد أن حلقت لحيته كان منظره رهيبا)**[1]. كلّها شخصيات أضفت على الأحداث روح الدرامية لتطرح العديد من الأسئلة تدخل القارئ من خلالها في دوّامة من التّناقضات التي تكون الإجابة عنها شبه مستحيلة.

2- الزَّمن وذاكرة الشخوص:

لطالما انصبَّت معظم الدِّراسات والبحوث الأكاديمية حول الرّواية، لما حظيت به من اهتمام النقّاد و الباحثين، و كون أنّها جنس أدبيّ حديث النّشأة، و قابل للتغيير على مستوى بنايته السّردية، كما هو معلوم فلا تخلو أيّ رواية من عنصر الزّمن، لما له من أهميّة في المتن الحكائي، إذ يعدُّ من بين الأساسيَّات الّتي تسهم في نجاح العمل الرّوائي، و تضمن الاستمرارية لأحداث القصّة، و للكشف عن آليات اشتغال الزّمن في رواية **الموت المتعفن لعائشة قحام** لا بدّ من طرح بعض التّساؤلات و المتمثِّلة في: **ما المقصود بالزّمن؟ و المسار الزّمني الّذي اتّبعته عائشة قحام في متنها الرِّوائي؟ ما دلالة توظيف المفارقات الزّمنية؟ و ما مدى علاقتها بالشخوص؟ هل وُفِقَت عائشة قحام في توظيفها للزمن داخل عملها الروائي؟**

تعدَّدت التّعاريف حول عنصر الزَّمن بتعدُّد مدلولاته، التي تراوحت ما بين الدّلالات الفلسفية و النفسية و غيرها، فأصبحت بذلك محل جدل بين النقاد، و من النقاد الذين درسوا

[1] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص139.

مفهوم الزّمن من ناحيته الفلسفية نجد **(عبد المالك مرتاض)** في كتابه **(في نظرية الرواية)** إذ يقول في هذا الصّدد: **(قد يتَّضح المفهوم الزّمني أكثر حين يتضاد مع الأزل. حيث يغتدي هو كل ما يمضي بالتَّعارض مع كل ما يبقى)**[1].

من هنا نستشف أنَّ المفهوم الفلسفي للزمن حسب رؤية عبد الملك مرتاض هو ضد الأبديّة، حيث يتعارض مع كل ما يبقى من مدّة زمنية، و يتوافق مع ما مضى.

و من جهة أخرى يرى **(حسين البحراوي)** مسلّما برؤية **(جيرار جينيت)** التي تقول بانّه: **"من الجائز[...] أن نروي قصّة دون أن نسعى إلى تحديد المكان الّذي تدور فيه الأحداث، بينما يكاد يكون مستحيلا إهمال العنصر الزّمني الّذي ينتظم عمليّة السّرد، فلا بدّ لنا ان نحكي القصّة في زمن معيّن: ماض أو حاضر أو مستقبل [...] ومن هنا تأتي أهميَّة التّحديدات بالنسبة لمقتضيات السَّرد)**[2].

من هنا نلتمس أهميّة عنصر الزّمن، فلا تكاد أيُّ رواية تخلو منه، إذ يعدُّ الخيط المحرِّك للأحداث، حيث يسهم في انتظامها و يضمن لها الاستمرارية، كما أنّه يساعد على تحديد العلاقات بين الشّخصيات الرِّوائية و تهافتها.

غير أنّ تعدّد المفاهيم حول عنصر الزّمن أضحى يشكِّل جدلا كثيرا بين النقاد، إذ أصبح العلماء و الفلاسفة في حيرة من أمرهم حول الإجماع على تعريف محدَّد له، لذلك تركوا الباب شارعا لكلِّ مجتهد و ما يقترحه من تعريف ومن أمثلة، و من هذا المنطلق تبرز **(سيزا قاسم)** من خلال دراستها الموسومة ب: **(بناء الرّواية، دراسة مقارنة في ثلاثيَّة نجيب محفوظ)**، محاولة من خلالها الافصاح عن تناولها لعنصر الزّمن، إذ تتّخذ من عناصر التَّشويق و الايقاع و الاستمرارية دافعا محرِّكا لسيرورة الزّمن، و تتابع سردية

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص171.

[2] بتصرف: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990م، ص117.

الأحداث. كونها العمود الفقري له، إذ تقول في هذا الصَّدد: **"الزّمن محوري و عليه تترتّب عناصر التّشويق و الايقاع و الاستمرار، ثم إنّه يحدِّد في نفس الوقت دوافع أخرى محرِّكة مثل: السّببيّة و التّتابع و اختيار الأحداث"**[1].

أمَّا فيما يتعلَّق بالمسار الزّمني الّذي اتّخذته **عائشة قحام** في روايتها، والّذي لابدّ أن يتطرّق إليه أيُّ باحث أكاديمي عند تحليله للهيكل الزّمني للنّص القصصي، فإنّه لابدّ أن يتفطّن إلى وجود وجهين للزّمن: زمن القصّة و زمن الخطاب، و كل منهما يختلف عن الآخر، فالأوّل هو الزَّمن الطبيعي، زمن الحياة و الحاضر و زمن الآن، زمن حقيقي خاضع لترتيب و تسلسل منطقي، أمّا الثّاني فهو زمن فنِّي تخيُّلي، زمن الأحداث حسب ورودها في الرِّواية. فمن خلال الدّراسات القائمة حول هذه الآليّة السَّردية تفطّنا إلى أهميَّة إدراك الباحث عن وجود هذه الازدواجية في الزّمن " **فهناك زمن الملفوظ القصصي أو المدلول، أي الحكاية نفسها بوصفها تسلسلا زمنيا و ارتباطا بين الأحداث، ومن جهة أخرى زمن الخطاب أي ترتيب السّارد للأحداث في النّص القصصي كدال"**[2]، وهذا ما يؤكد عليه **(جيرار جينيت)** في كتابه **(خطاب الحكاية)**، حيث تبنّى رأي **(تزفيطان تودوروف)** حول مقولة الزّمن **"التي يعبِّر فيها عن العلاقة بين زمن القصّة و زمن الخطاب، و التي كان تودوروف يوضِّحها بملاحظات عن (التشويهات الزّمنية)، أي عدم الاخلاص للتّرتيب الزّمني للأحداث"**[3].

ومن هنا نستشف العلاقة التي تجمع بين زمني الخطاب و القصة معا، فتطابقهما لا يولِّد أي مفارقات زمنيّة، في حين نجد أنّ عدم تطابق زمن الحكاية والسرد يجعل من الرّاوي

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، (د–ط)، 2004م، ص38.

[2] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د–ط)، 1985م، ص74.

[3] جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م، ص40.

يولِّد مفارقات زمنيَّة في متنه الحكائي وهذا ما سنوضّحه في المخطط التالي، حول سيرورة الزمن في رواية الموت المتعفن:

الأحداث:

1- فقدان جميلة وعدم وجود أي أثر عن مكان تواجدها **[4]**

2- بحث العسكر عن محفوظ القرية **[9]**

3- مقتل بلال ابن السِّي سعيد **[12]**

4- شجار عزيز وناصر في قهوة السِّي حمو **[6]**

5- دخول عزيز السِّجن **[7]**

6- اختفاء عزيز من الدَّشرة **[8]**

7- تلقي سهام وأحمد العديد من التَّهديدات، وهروبهما من العاصمة إلى الدَّشرة **[2]**

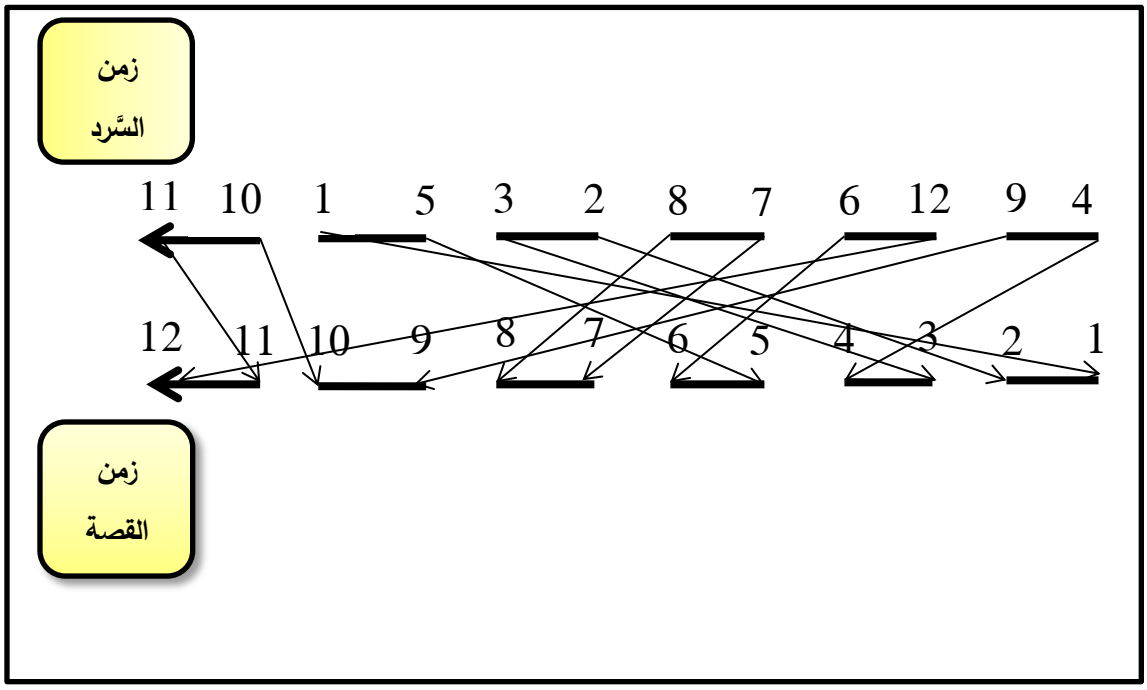
8- وفاة أحمد **[3]**

9- تلقِّي حليمة خبر مقتل أختها البكر جميلة **[5]**

10- عودة محمد من العاصمة رفقة صديقه صابر **[1]**

11- العثور على جثَّة المحفوظ **[10]**

12- مقتل أحمد وصابر **[11]**



مخطط عدم تطابق الزمن السردي والزمن الطبيعي

بقراءة نقدية ومن خلال مخطّط المسار الزّمني لرواية **الموت المتعفن**، نلمح أنّ الرِّوائية **عائشة قحام** لم تلتزم بالزّمن المنطقي في سرد أحداث الرِّواية، بل تلاعبت به وانتقلت من زمن لآخر دون ترتيب، وهذا ما نلمحه في شخوصها، عائلة الشَّيخ رابح، فالأحداث الّتي تجري معهم بدأت في زمن موحش، زمن العشرية السَّوداء، لكن ارتأت عائشة قحام أن تسرد قصَّتهم من زمن الحاضر **(استفاقت حليمة الصّبيَّة على صوت الشَّيخ رابح ...)**[1]، ثمَّ انتقلت إلى الزّمن الماضي لقولها **(راح الشيخ رابح يغوص في أحلامه الدّاكنة، ككل مرّة يبدو عليه تعب الحياة وما عاشه من استعمار، وفقر، وجوع، وجهل وخوف)**[2]، ومن خلال الجملة الأولى التي استهلت بها **عائشة** روايتها نلمح أنَّها تحكي أحداثا بعد سنوات عدَّة من الاستعمار والضَّياع، وهو ما يعرف بالزّمن الحقيقي زمن سرد القصَّة، وفي هذا

[1] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص11.

الصَّدد يقول **حميد لحمداني** في كتابه **بنية النص السَّردي من منظور النقد الأدبي** أنَّه: **(عندما لا يتطابق نظام السَّرد مع نظام القصَّة، فإنّنا نقول انّ الرَّاوي يولِّد مفارقات سردية anachronies narratives)[1] فماهي المفارقات الزمنية؟ وما وظيفتها في الرِّواية؟**

إنَّ التَّلاعب بالزَّمن السَّردي حالة شائعة في أيِّ عمل قصصي أو روائي، حيث يقوم الرّاوي بسرد أحداث غير متسلسلة، قد يستهلها بزمن السّرد إلى زمن الحكاية، أو ينتقل إلى زمن آخر غير الزّمن الرّاهن وبناء على هذا يقول **حميد لحمداني: " إنَّ مفارقة ما، يمكنها أن تعود إلى الماضي، أو إلى المستقبل، وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة «الحاضر» أي عن لحظة القصّة الّتي يتوقف فيها السّرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة، إنَّنا نسمي (مدى المفارقة) هذه المسافة الزمنية، ويمكن للمفارقة أن تعطي هي نفسها مدَّة معيَّنة من القصَّة...، هي ما نسمِّيه (اتِّساع المفارقة)"[2].**

بمعنى أنَّ كلَّ مفارقة تتَّسم بالمدى والاتساع، حيث أنَّ المدى هو المسافة الزَّمنية الّتي تفصل بين لحظة توقف الحكي ولحظة بدء المفارقة، أمّا الاتساع فهو المسافة الزمنية الّتي تستغرقها المفارقة.

إنَّ القارئ لرواية **الموت المتعفن** يلمح تحايل الرّاوي على الزّمن السّردي، إذ يقطع الزّمن الحاضر ويستدعي الماضي. يرى **حسين بحراوي** في هذا الصّدد أنَّ: **(كلَّ عودة للماضي تشكِّل بالنسبة للسَّرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلال أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصَّة)[3].**

أي أنّ الاستذكار أو ما يعرف بالاسترجاع، هو عودة الرّاوي إلى حدث سابق وقع في زمن ماضٍ، ممَّا تولَّد عن هذا بروز حكاية ثانوية ضمن العمل الرِّوائي ككل.

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص74.

[2] المرجع نفسه، ص 74، 75.

[3] حسن بحراوي، بنية الشَّكل الرِّوائي (الفضاء- الزَّمن- الشَّخصيَّة)، ص121.

ومن خلال دراستنا للرّواية الّتي بين أيدينا التمسنا أنَّ الاسترجاع قد شغل حيّزا واسعا في العمل الفنِّي، فلجوء الرّوائية لهذه التقنية لا يعد أمرا اعتباطيا، إنَّما جاء ليبرز أحداثا ماضية وقعت لشخصيات محدَّدة، ساهمت في تأزُّم أحداث الرواية، وكثافة صراعاتها وفي ما يلي أمثلة لذلك:

* إنَّ أوَّل ما تسترجعه الذّاكرة هو عودة الأم فاطمة بذكرياتها إلى الماضي، حين استفاقت في صائفة شهر جوان لتجد ابنتها البكر "جميلة" غير متواجدة في مضجعها، ومنذ ذلك الوقت وهي مفقودة إلى يومنا هذا، والدَّليل على ذلك قوله: **(رجعت بها الذِّكريات إلى الماضي، حين استفاقت في صيف شهر جوان، وكان الحرُّ شديداً، بعد أن تفقدت المكان وتسلَّلت إلى غرفة البنات... فلم تجد جميلة في مضجعها، إذ ظنَّت اللّحظة أنَّ جميلة بالخارج تحلب البقرة.. ولكنَّ عودتها كانت مستحيلة..)**[1].

لعلَّ الاسم وما يحمله من صفات الجمال والسكون رمز إلى الحقبة التي سبقت سنوات الضَّياع، الفترة الجميلة التي تلت ما كابده الشّعب الجزائري من تيه ومعاناة إبَّان الاستعمار الفرنسي، الفترة التي كانت فيها الحياة والوطن فيها جميلين.

فالرّوائية قبل استرجاعها لهاته الذِّكرى استهلت روايتها بشخصية الشّيخ رابح المناضل التَّليد، الّذي أفنى عمره في سبيل تحرير وطنه من أيادي المستبدين **(راح الشّيخ رابح يغوص في أحلامه الدّاكنة، ككل مرّة يبدو عليه تعب الحياة، وما عاشه من استعمار وفقر، وجوع، وجهل وخوف)**[2]، و بانقطاع جميلة وفقدانها رمز إلى بداية العشرية السَّوداء واللّاأمن، في وطن كان مباركا متوضئا بطهر لا تعبث به أيادي المارقين، وأهل الانتفاع غير المشروع، لتعود بنا الرِّوائية بعدها إلى الحاضر وتفصح لنا عن واقع سنوات الدَّم في

[1] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص27.

[2] المصدر نفسه، ص11.

الجزائر، مجازر بشعة خلّفت جروحا لم تندمل **(مرة وجد أمام مدخل القهوة حين راح يفتح الباب رأس إنسان مفصولا عن الجسد، ومرة وجد سيفا ملطَّخا بالدّم)**[1].

لتصل الدراما إلى قمّتها عندما تسترجع الروائية أجمل اللّحظات بين حليمة وعزيز، وهذا الاستذكار لم يكن اعتباطيا بل جاء لإضفاء جوٍّ من الإثارة **(غاصت بذكرياتها حين التقت مرّة بعزيز... فاندفعت بلا وعي تدفن نفسها في أحضان حبيبها)**[2]، قصّة حب تجمع بين اسمين يحملان أفضل صفات النبل، حليمة من الحِلم وهو العقل والرّزانة، الصِّدق كذلك، النيَّة الصَّادقة والطيِّبة **(أحببتك لعقّتك، تملكين نيَّة صادقة وطيِّبة)**[3]، أمّا عزيز من العزّة، **ترى هل جمعها لهذين الاسمين معا محظ صدفة لا أكثر؟ وانفصالهما كذلك؟**

صفتان اتَّسمت بهما قوافل الشهداء الّتي دافعت فيما مضى عن كرامة الأمة والعقيدة، كرامة الجزائر وطن العزّة والمجد، وبانفصالهما تجريد من إنسانيتنا، من انتمائنا، من عروبتنا، من إسلاميتنا، فإن غاب العقل والعزّة من الكيان البشري أصبح جسدا بلا روح، فالعقل من أعظم النِّعم الّتي يميِّز بها الانسان بين الحقِّ والباطل، وبين الخير والشر، بين النّافع والضّار، أودعه الله ببدن الانسان. والعزّة هي الغيرة على الوطن، ومن لم يتحلَّ بها فقد انتحل صفة الدَّياثة، فالغيرة على الوطن كالغيرة على العرض، لكنّ الوضع الذي آلت إليه البلاد آنذاك جعل النَّاس يتجرَّدون من ثياب الحِلم والأنسنة، فقد أصبح الجزائري يقتل أخاه الجزائري تحت شعار الإسلام، أهذا هو العقل الذي يستطيع التّمييز بين الحق والباطل؟ كيف لإنسان أن يدافع عن وطن بات يتألّم في صمت كمخاض عسير موجع وهو يفتقر إلى العقل وعزّة النَّفس!؟

خلاصة القول أنَّ حليمة وعزيز فيما مضى هما رمز لكل مناضل أصيل ضحَّى بروحه في سبيل حرية وطنه، وانقطاعهما دليل على غياب هاته الخصال، لكن هذا الانقطاع لن

---

[1] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص35، 36.

[3] المصدر نفسه، ص37.

يدوم طويلا بل هناك خيط أمل رفيع، فلعلَّ العقول تعود إلى مضاجعها، ولعلّ الكرامة تبثُّ في كلِّ نفس من جديد، فينهض هذا الشّعب الأبيُّ لتحرير أرضه من أيادٍ مكّنتها يد الصَّقيع.

3- أزمة الموت وسردية المكان:

لا شك أنّ المكان هو العنصر الأساسي في العمل الأدبي سواء أكان قصصيا أم روائيا، كونه يكاسب اهمية كبيرة داخل العمل الفني، في بعض الأحيان يعتبر الهيكل الذي يحمل عناصر البناء الروائي، إذا فالمكان " **ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه**"[1]، ففي بعض الأعمال المتميزة قد يتحول المكان من مجرد إطار جغرافي إلى فضاء روائي يأخذ على عاتقه مهمة التعبير عن رؤية المؤلف ومنظوره الروائي. وفي احيان اخرى يمكن اعتباره بداية خيط الإلهام لدى بعض الروائيِّين الذي يدفعهم إلى كتابة نصوصهم الروائية، فيتحول بذلك من الإطار الحامل لعناصر السرد غلى بطل العمل الإبداعي، وقد برزت هذه التيمة من خلال العديد من الاعمال الإبداعية التي توّج فيها المكان على عرش الغلاف ليصبح بذلك العلامة البارزة في العمل الفني، ومن بين هاته الأعمال الفنية نذكر: **القاهرة 30** لنجيب محفوظ، **بيروت مدينة العالم** لربيع جابر، وثلاثية نجيب محفوظ: **بين قصرين، قصر الشوق، السكّرية**، ولهذا تصبح العناوين المكانية فخاخا تصطاد الانطباعات المبكرة لدى القارئ عن مضمونها.

إنّ أهمية المكان لا تختلف عن أهمية الزّمان والشخوص في بناء العالم الروائي، "**فالمكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى كالشّخصيات... فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له**"[2].

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشَّكل الرّوائي (الفضاء- الزَّمن- الشَّخصيَّة)، ص33.

[2] مرجع سابق، ص26، 29.

بمعنى أنّ العناصر السردية التي تساهم في بناء النص السردي تتظافر فيما بينها مشكلة بذلك شبكات علائقية تساعد في الإمساك بالهيكل العام للرواية، من بينها الفضاء الروائي الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالأبطال، أي أن الأمكنة تتشكل من خلال الاحداث التي تؤدّيها هاته الشّخصيات البطلة، والتي يعمل الكاتب على تصويرها من خلال لغته الخاصّة.

من هنا نلتمس أهمية الدّور الذي يؤديه المكان على غرار المكونات الأخرى التي لا تقل شأنا عنه، "**فتعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي، وتنهض به في كل عمل تخيُّلي**"[1].

وفضلا عن ذلك فالمكان يمثل: "**الرّحم الذي يتفاعل فيه الفرد الاجتماعي بكيانه و وجدانه، كما بإمكانه إبراز مختلف الأنشطة و السلوكات الاجتماعية التي تعاقبت عليه وارتبطت خصائصها به**"[2]. أي أن المكان لا يمثل شكلا هندسيا ترسمه حدود جغرافية فحسب إنّما يعتبر الكيان الذي تتجلّى فيه وجدان الأديب للحظات عايشها من قبل، ووصمت فيه حياته في كل ركن من سكناته، فبذلك يتحول المكان من فضاء جغرافي تقع فيه أحداث الرواية[3]

و" **تقوم فيه الوقائع والمواقف**"[4] إلى فضاء دلالي "**يلعب دورا مهما في السّرد، أي أنّه يحمل مدلولات متنوعة في القصّة**"[5].

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء– الزّمن– الشّخصيّة)، ص29.

[2] باديس فوغالي، الزّمان والمكان في الشّعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008م، ص181.

[3] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص106.

[4] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، تق: محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص214.

[5] المرجع نفسه، ص214.

وبما أن المكان يحتل أهمية بالغة في العالم الروائي كونه "**يتجاوز مدلوله المباشر البسيط الذي قد لا نليه اهتماما كبيرا، بينما في الواقع هو مرتبط بجوهر النص**"[1]، وكونه كذلك يساعد في تطوير بناء الرواية ورسم شخوصها واحداثها قرّرنا أن نقوم بدراسة أبرز الاماكن التي وقعت فيها احداث الرِّواية من حيث تنوعها، فقد يلجأ الرِّوائي لاختيار امكنة خيالية أو أسطورية مثل ما نلمحه في رواية (الحوّات والقصر)[2]، بينما "**تختار بعض الروايات الأخرى لأحداثها مجالا ماديا واسعا منفتحا غير محدّد يتحرك فيه البطل بحرية دون مشقّة أو قيد**"[3]، وعلى هذا الأساس تُطرح الأسئلة التالية: **أين تدور أحداث الرواية؟ وكيف قدّمت لما الرّوائية أماكن عالمها الرّوائي؟ ولماذا اختارت هاته الأماكن دون غيرها لتكون خشبة المسرح التي تؤدِّي فيها الشخصيات أدوارها؟**

في رواية الموت المتعفن، تتراوح الأمكنة بين الفضاءات المفتوحة والفضاءات المغلقة وكلاهما يختلف عن الآخر وفي ما يلي الفرق بينهما:

1.3 الأماكن المفتوحة:

تشكّل حيزا شاسعا لا تحده أي حدود ضيّقة، تتميز بتنوع الشخصيات وترددها المستمر، هي فضاءات تتّسم بالإنغلاقية حيث يحسُّ فيها الفرد بالألفة والطمأنينة، فهاته الأماكن تسمح **(بالتردد عليها في أيّ وقت تشاء، دون قيد أو شرط، مع عدم الاخلال بالعرف الاجتماعي، أو ممارسة سلوك غير سوي يرفضه المجتمع كالسّرقة والعدوانيّة)**[4]، أي أنّه يسمح بالتّواصل الاجتماعي بين أفراد المجتمع الواحد.

---

[1] إدريس بودية، الرؤية والبنية (في روايات الطاهر وطار)، منشورات بونة للبحوث والدّراسات، عنّابة، الجزائر، ط1، 1432هـ، 2011م، ص182.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص182.

[3] المرجع نفسه، ص183.

[4] فهد حسين، المكان في الرواية البحرينيّة (دراسة في ثلاث روايات : الجذوة، الحصار، أغنية الماء والنّار)، فراديس للنّشر والتّوزيع، البحرين، ط1، 2003م، ص80.

هي أماكن تتفاعل فيها العواطف وتتهافت المشاعر "**فمنها ما يحقِّق للإنسان المودّة والحب كالحي الشّعبي، ومنها ما يحمّله الحياة والموت، والإرادة، والسمو، والفشل، والخيبة**"[1].

والأماكن المفتوحة التي كان لها حضور في رواية **الموت المتعفن** يمكن إلمامها وحصرها في ما يلي:

أ- المدينة (العاصمة):

تعتبر المدينة المكان الأكثر استقطابا للنّاس، فهي تجمع سكاني يجمع بين مختلف الأجناس، هي رمز للحضارة، والتّمدن، والرقي، والازدهار، كما تُعدُّ كذلك رمزا لتعدد الأيديولوجيات وهذا ما نلمحه جليا في رواية **الموت المتعفن**، حيث نجد أنّ **عائشة قحام** قد اتّخذت من العاصمة مكانا للصِّراع القائم بين الأيديولوجيات السّائدة في تلك الفترة وكونها منبعا لتعدد الثقافات وتباينها، فإذا كانت الأيديولوجيا "**نظاما له منطقه ومكانه الخاص الذي ينمو داخله، وهي نظام ذو وجود مكاني ودور تاريخي داخل المجتمع**"[2] فإنّ المدينة هي المكان الذي يحدّد نمو هذه الإيديولوجيات، فالجزائر العاصمة هي المكان الذي جمع لنا بين مختلف الأديان والسِّياسات والقضايا الاجتماعية المطروحة بين سطور الرواية، كالاعتداءات والتّهديدات التي كانت تتلقاها فئة المتعلِّمات من قبل الجماعات المسلَّحة، وما زاد الطين بلّة هو ظهور الجماعات الارهابية التي نشرت الخوف والرعب في قلوب المستوطنين **(في كلّ مكان حدثت اضطرابات عديدة، انفجارات في الأسواق والمدارس،**

[1] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينا (دراسات في الأدب العربي)، منشورات الهيئة العامة، دمشق، ط1، 2011م، ص95.

[2] ميشيل فاديه، الأيديولوجية (وثائق من الأصول الفلسفية)، تر: أمينة رشيد، سيد البحراوي، دار التّنوير للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، (د-ط)، 2006م، ص22.

قتل، انفجار، دم، القيامة...القيامة...)[1]، (النّاس قتلوا.. في العاصمة كوابيس ترتعش لها الأبدان، أصبحنا نعيش الموت العفن كلّ دقيقة...)[2].

لقد جعلت الروائية من المدينة رمزا للجزائر في العشرية السّوداء، لما اكتسحها من أمواج الاضطراب واختلال النظام والفوضى التي دبّت فيها على جميع الأصعدة، هذا ما أدّى بالبلاد إلى الدُّخول في دوامة من الصّراع راح ضحيّتها الفقراء والأبرياء.

هكذا كانت العاصمة لا شيء يميِّزها غيرَ الأحداث التي طبعتها من اغتيالات واعتداءات من قبل الجماعات المسلّحة.

من جهة أخرى تفتح لنا الروائية المجال للمدينة التي أصبحت ملاذا لبعض الفئات الشّبابية للتّخلص من شبح الفقر والعوز، أقاموا فيها رحالهم فأصبحت بذلك كالصندوق الصّغير الذي تأزّمت فيه الأوضاع، وهذا ما نلتمسه في شخصية البطل محمد الذي ترك مسقط رأسه للبحث عن قوت عيشه وسط ظلال المؤامرات وأشباح الموت، ليعمل بنّاء ويعيل عائلته ممّا يقتاته، لكنّ السؤال الذي يطرح نفسه كيف لشاب في عمره أن يغامر بنفسه ويعمل في أجواء ملؤها الرعب والقتل؟ هل يعقل أن يكون محمّد عميل لدى الجبهة؟ **(محمد يستطرد في الحديث ليهز رأسه أعلى يقول: يا صاحبي لو أبقى في العاصمة أكثر لابدّ أن أحقق مشروعي)[3].**

لم يكن محمد الوحيد الذي اتّخذ من العاصمة ملجأً يأويه، بل كان هناك بعض الفئات من عمره كل له هاجسه، فعلى سبيل المثال نجد صابر قد اضطر إلى ترك أهله والمغادرة إلى العاصمة للالتحاق بالجيش إلا أن أمورا أكبر منه منعته من ذلك فقد ذُبِحَ أخوه وزوجته وتعرَّض للعديد من التَّهديدات من قبل أخ الفتاة التي أحبّها لأن هذا الأخير ابن الجبهة

[1] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص107.

[3] المصدر نفسه، ص114.

الإسلامية. **(أصارحك تقريبا نفس الشيء جعلني أترك أهلي، فكنت في بداياتي بعد أن أدّيت الخدمة العسكرية أفكّر في الانضمام إلى الجيش لكن حصلت أمور كثيرة.. عدد من زملائي ذبحوا كذلك أخي وزوجته واجها نفس المصير)**[1]، وفي هذا دليل على بعض الرموز السياسية، رمز إلى الصّراعات القائمة بين السلطة والجيش، صراع البقاء بين السلطة والديموقراطية لا غير، صراع قام بإدخال الجزائر في حمّامات الدّم والمأساة الوطنيّة.

كما تعتبر المدينة كذلك رمزا لازدواجيّة الهويّة نظرا للممارسات البشعة من قبل الجماعات الارهابية تحت شعار الإسلام، يحللون ما حرّم الله ويحرّمون ما حلّل، فكلّما فسدت النّفس البشريّة تسرّب هذا الفساد إلى الروح الوطنية، لأن مصير الذّات البشريّة لا ينفصل عن مصير الوطن، ففساد النفوس يسارع في انهيار الوطن وسحب الهويات من بين أيادي أفراده.

من خلال المقاطع السّردية سابقة الذِّكر نرى أنَّ المدينة في هاته الرّواية اعتبرت بمثابة بؤرة توتر سلّطت عليها الكاتبة الضّوء، لأنّها بمثابة المنعرج الحاسم في تاريخ الجزائر بعد الاستقلال، وهي المكان الذي يصوِّر لنا مدى حدّة الصِّراع الإيديولوجي.

صحيح أنّ المدينة هي مكان منفتح على العديد من الشّخصيّات، لكن في بعض المواضع من الرواية نجد أنَّ هاته المدينة تصبح بمثابة القفص لبعض شخوص هذا العمل الفني، كالمعلّمة سهام والضّابط أحمد، فقد اضطرا إلى تركها والمغادرة إلى الدّشرة بسبب التّهديدات التي كانا يتلقيانها من قبل الجماعات المسلَّحة التي استهدفت آنذاك فئة المتعلِّمين بكثرة.

[1] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص112.

في الواقع إنّ رؤية **عائشة قحام هي** رؤية جدُّ عميقة، تحمل دلالات غير مباشرة ترتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان ومدى نشوئه وتعلقه بالبيئة التي تحيط به، وعمق هذه الرؤية يبرز من خلال ربط المفاهيم الإيديولوجيّة بالشّخصيات وأماكن نشوئها.

ب- المقهى:

لقد وجدت الرواية الجزائرية في هذه البؤرة الاجتماعية علامة دالّة على الانفتاح الاجتماعي والثقافي، فهو فضاء مفتوح يشهد حركة الشّخصيّات في كلّ مكان لقضاء أوقات الفراغ، وللمناقشات، والحوارات بين النّاس وخاصّة كبار السِّن فيما يتعلّق بأمور السِّياسة والبلاد.

فالمقهى هو فضاء رحب تلتقي فيه مختلف الطّبقات الاجتماعية للتّعبير عمَّا يختلج ذاتها بحرية كاملة، فهو يعتبر بمثابة ملاذ للهروب من يومٍ شاق ومتعب، هو بيت الألفة الذي **(يستوعب الجميع ويحتوي الجميع دون شروط مسبقة، ودون مواعيد مسبقة)**[1]، **(كانت قهوة السِّي حمُّو يفضِّلها معظم أهل الدّشرة، تجمع النّاس كبيرهم وصغيرهم، بداية من الفجر إلى السّابعة ليلا)**[2]، **(الجبهة غلبت وانتصرت وطردنا العدو الفرنسي من أرضنا، أعدنا تطهير أماكننا وأركان بيوتنا ممّا خلّفه القتلة لأنّنا رفضنا أن نكون دون هويّة)**[3].

من هذا المنطلق يظهر لنا أنّ المقهى هو ملاذ لإخراج المكبوتات والمشاكل التي تراود فكر الإنسان، غير أنّ توظيف الكاتبة لهذا المكان لا يقف عند هذا الحدِّ، فقط بل كاد يصبح بطل الرواية كون معظم مظاهر الاغتيال وسفك الدّماء رُسِمت على جدرانه، هو

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت، 1994م، ص199.

[2] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص30.

رمز للموت **(مرّة وجد أمام مدخل المقهى حين راح يفتح الباب رأس إنسان مفصولا عن الجسد، ومرّة وجد سيفا ملطّخا بالدّم)**[1].

كما يقدم المقهى كذلك على غرار بقيّة العلامات المكانيّة رؤية الشخوص ووعيها الذي ينهض من صورته الأيديولوجية نحو الدّين والسّياسة، رؤية خاصّة حول ما يعرف بأبناء فرنسا أو القوّادة، وهم مجموعة من الحركيّين الّذين خانوا أوطانهم وارتكبوا جرائم في حقّ أبناء شعبهم فاختاروا الالتحاق بالجبهة الاسلامية للإنقاذ، وتبنّي أفكارها إسلامية المظهر والوقوف في وجه السلطة والجيش، بغية تحقيق أهدافها الشّخصية وترهيب النّاس باسم الله ومحمد رسول الله، وبناء دولة اسلامية بحتة وهذاما يتنافى مع مطالب الأيادي الخارجية التي مازالت تفرض وجودها على قرارات السلطة الجزائرية، **(ثمّ يقترب عسكريان مرتديان بذلة خضراء، يحملان سلاحا من نوع كلاش، يقترب أحدهما عند الشّيخ حمّو يسأله في تجهم، هل جاء المحفوظ إليك؟... يضيف: أتعلم أنه ابن الجبهة؟ ... المحفوظ آه، تذكرت ذلك الأخ الذي يرتدي القميص ولحيته حمراء، أين هو؟ ولماذا نعتّه بالقوّاد؟)**[2].

أما درامية هذا المكان فتبلغ أقصاها عندما يصبح هذا الأخير ملجأً للصِّراعات النّفسية ورمزا للتِّيه والجدل.

- أين محمد؟

- خرج، قال انه سيذهب إلى قهوة السِّي حمّو.. سيلتقي ببعض الأصدقاء.

- سبق واخبرته بأن لا يذهب غلى مثل هذه الأماكن لوحده فالوضع مخيف.

[1] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص31، 32.

– لم يمر الوقت الكثير حتى سمع صوت الرّصاص من مكان ليس ببعيد يتوقف ثمّ يعود. الجميع: ما الأمر.. خير إن شاء الله ربي يستر[...] كنّا بالقرب من القهوة... لمحنا العسكر، وما إن غبنا حتّى سمعنا دويّ الرّصاص بقوّة فما شعرنا إلا ونحن نركض ونركض.

– الشيخ رابح في غضب وبعزيمة، لن يستمر طويلا أقسم لكم.. لن يستمر طويلا... أين محمّد... أين...[1].

لتكون هاته العبارة نهاية صفحات العمل الروائي، تاركة وراءها كمّا هائلا من الأسئلة تتساقط على فكر المتلقي دون سابق إنذار **ما علاقة محمد بالمقهى؟ إذا كان المقهى مكانا للموت والأزمة ما علاقة محمد بالمقهى؟ هل محمّد ابن الجبهة؟**

أسئلة تبقى محلّ فرضيات يصعب الوصول إلى إجابات محدّدة لها، تشكل إطارا للصراعات النّفسية أولا وبين شخوص الرّواية ثانيا.

وفي الأخير نخلص إلى أنّ المقهى كفضاء روائي قد حمل بين عتباته العديد من الرؤى الأيديولوجيّة، كما اعتبر رمزا للحريّة الفكرية والجماعية، فيه يستطيع الإنسان قول ما يشاء دون رقيب، فلم يعد مكانا لمضيعة الوقت والتّسكع، أو مكانا يستقطب العاطلين عن العمل على العكس تماما فهو ملجأ يستطيع فيه الفرد التّعبير عن رأيه بكلِّ حريّة ودون خوف رغم الظروف التي كانت سائدة آنذاك.

ج– القرية:

[1] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص172، 173، 174.

عند ذكر الأماكن الرّيفيّة فإنّ أوّل ما نفكّر به هو المناظر الطبيعية والحياة الهادئة والمستقرّة، ولكن يوجد الكثير الذي لا نعلمه عن هذه الحياة كالقيل والقال، فنساء الدّشرة في أوقات فراغهن يقمن بحكاية هاته الأقاويل **(أمّا البعض منهن فلم يجدن ما يفعلنه سوى القيل والقال، واحدة تسأل عن كيفية موت بلال، والأخرى تقول أنّ بلالا كان ابن الجبهة المسلّحة)**[1]، لينسجن منها بساطا يفترشنه أينما اجتمعن.

صحيح أنَّ القرية هي رمز للبساطة، والعودة إلى الحياة البدائية، والطفولة المشبّعة بالبراءة، غير أنّ القرية التي تحمل قوائم عالمنا الرّوائي تأخذنا على بساط الريح بساط علاء الدين السحري الذي ارتبط بروايات الخيال المشبعة بالذائقة الأوروبية، من عالم الذكريات والشّوق والحنين إلى عالم الموت، فقد أصبح كل ركن فيها ملطخ بالدماء، أصبح الموت متعفنا، في كل شبر الدّم تخثّر. لكن لماذا تعتبر الدشرة بمثابة قرية الموت رغم الظروف المعاشة في تلك الفترة؟ أليست العاصمة الأحق والأجدر باكتساب هذا اللقب؟

قد تحاول هاته التساؤلات الكشف عن ساق بعض الإجابات، عند كلِّ فرضيّة تتبادر إلى الذّهنيّة البشريّة.

قد تسمى بقرية الموت لأنّ سكانها يدفنون أحبابهم بعد موتهم في منازلهم، أو بالقرب منها مثل ما قام به محمد اتِّجاه أخته البكر جميلة، ففي صفحات الرواية تتكرّر عبارة **جميلة، محمد، الإرهاب، متى ننتهى من هذا القتل؟**

من هذا المنطلق نلمح أنَّ القرية قد تكون رمزا للصِّعاب والاختبارات التي ستتعرّض لها شخصيات الرّواية، أو قد تكون رمزا لليأس الشّديد الذي أخذ بأعمار أهاليها وشبابهم وطفولتهم.

د- الجبل:

[1] مصدر سابق، ص41.

يعدُّ الجبل من الأماكن المفتوحة، إذ يعتبر كذلك من الفضاءات المناسبة لمتطلبات الثّورة، وقد ورد في روايتنا في مواضع عدّة حاملا معه العديد من الدَّلالات المتباينة والمتمثِّلة في ما يلي:

– قد يرمز الجبل إلى أولئك الأشخاص الخارجين عن القانون، أصحاب اللِّحى أو ما يطلق عليهم بالإرهاب، فهو بمثابة عقرٍ لمخططاتهم في إرهاب النّاس ونشر الخوف والرعب بين الأوساط.

– قد يصبح كذلك مكانا لنشر الفسق بين المتمرِّدين، فقد كانوا يمارسون العلاقات غير الشّرعية في قمم الجبال تحت مسمى نكاح الجهاد الإسلامي، إذ يتبادلون زوجاتهم فيما بينهم، يلتهمن أجسادهن كوحوش شرسة دون شروط مسبقة تحت راية الإسلام **(منهن من اخترن... العيش في الجبال بعد الارتباط بالقادة، ليعقدن عليهنّ نكاح المجاهدة، والذي يتبادل فيه هؤلاء الفاسدون مناكحة الزّوجات بالجبال)**[1].

– قد يحمل كذلك دلالات الصِّعاب وعدم الشُّعور بالرّاحة، وهذا يدل على معاناة المرأة خاصّة في مجتمعنا الجزائري، سواء في علاقتها مع الرّجل، إذ يرونها كجسد يتلذَّذون به ويشبعون به رغباتهم الجنسيّة لا أكثر ولا أقل، لتُنعَتَ في نهاية المطاف بالهجَّالة، أو علاقتها بأهل زوجها مثل ما حدث مع حليمة، فكل يوم إرهاب جديد تنظيف، طهي، ألفاظ غير لائقة وما إلى غير ذلك، ولا ننسى كذلك ما تلقاه فئة المتعلِّمات منهن من تهميش على مستوى حياتهن المهنيّة، فالمرأة في مجتمعنا لا تملك الحق لا في التعليم أو التَّعلم وكأنّها فاسقة فاجرة.

2.3 الأماكن المغلقة:

[1] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص 57، 58.

تعتبر الأماكن المغلقة من الفضاءات الأساسية في الرواية، إذ تتميّز بالانغلاق على العالم الخارجي عكس الأماكن المفتوحة التي تتميّز بالانفتاح والحرية المطلقة، كما تعدُّ الفضاءات المغلقة رمزا للعجز والقيد وعدم التّفاعل مع العالم الخارجي، " **فهي توحي بالعزلة والخصوصيّة، إذ يحتضن المكان عددا محدودا من البشر ونوعا من العلاقات البشريّة**"[1]، ومن الأماكن المغلقة الواردة في هذا العمل الرِّوائي نذكر ما يلي:

أ– السِّجن:

هو رمز للواقع المرير المعاش في فترة التسعينات من زمن العشرية السّوداء، فدخول عزيز السّجن نتيجة افتراء كاذب، رمز لدخول الجزائر في دوامة من الصِّراعات السِّياسيّة والحزبية السِّياسيّة، **(الجميع سمع خبر دخول عزيز السّجن بعد أن أدلى ناصر في محضر الشرطة أنّ عزيزا كان ينتمي إلى الجبهة)**[2].

إذا السِّجن هنا رمز للتقيُّد، والخوف من الآتي، إذ يمثل العالم النّقيض للحريّة، فالفرد يعيش فيه مكبوتا، منعزلا عن الجماعة، ومحروما من الحرية.

ب– الغرفة:

من المتعارف عليه أنَّ الغرفة هي مكان للنّوم والرّاحة، والهدوء، هي الحيِّز الذي تشعر فيه الشّخصيات بالطمأنينة، والحريّة الفردية، تحاول فيها الابتعاد عن كلِّ الضغوطات الخارجيّة، لكن هل توظيف الغرفة في هذه الرّواية يحمل نفس الدّلالات السابقة؟ أم أنّها تشكّل فضاء آخر له معالمه ودلالاته الخاصّة؟

لقد ورد توظيف الغرفة في الرّواية في ثلاث مواضع والتي سندرجها في ما يأتي:

---

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السّرد (دراسات في القصّة الجزائريّة الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د– ط)، 1994م، ص 146، 147.

[2] عائشة قحام، الموت المتعفّن، ص38.

– **(استفاقت في صيف من شهر جوان، وكان الحرُّ شديدا، بعد أن تفقَّدت المكان ثمَّ تسلَّلت إلى غرفة البنات، نظرت بعينها الثّاقبتين فلم تجد جميلة في مضجعها... ولكنَّ عودتها كانت مستحيلة)**[1]، من خلال هذا القول نجد أنّ الغرفة رمزٌ إلى الحلم الضائع، حلم الشّعب في كسر قيود الرّعب، الحلم بنيل الحرية، وعموم السّكينة، فغياب جميلة هنا دليل على بداية فترة الحزن، الفترة التي فقد في معظم النّاس أحبابهم، فالغرفة كحيّز مكاني رمز إلى اللاأمن وعدم الاستقرار.

– وفي مواضع أخرى قد تحمل دلالات مغايرة تماما، فتصبح مكانا " **يثير في الإنسان الشّهوات: شهوة الأكل أو الشُّرب أو الجنس، ويتم ذلك من خلال التّزويق الّذي في المكان، ولكن من خلال فعل الإنسان وحركته في هذا المكان**"[2]، وخير دليل على ذلك ما جاء على لسان الرّوائية في قولها: **(اختلى جمال بعروسه في حجرته... وقف هو قبالتها وجها لوجه، راح يتطلّع إليها بدهشة وإعجاب، مدّ يده نحوها، هبطت الأصابع إلى كبسولات ملابسها [...] تبدّت مفاتنها له قليلا قليلا حتّى تعرَّت، اقتلع ملابسه كالرّيح[...] لكنَّ النّهر صدم بوجود سدٍّ في مجراه)**[3]. من خلال هذا القول يتجلّى لنا أنّ الغرفة ليست مكانا فاتحا للشّهوات أو العلاقات الحميمية بين الزّوج والزّوجة، بل أصبحت في كل ركن من أركانها وفي كلّ سكناتها بمثابة شاهد العيان على معاناة المرأة مع الرّجل في علاقتهما الزّوجية، فجمال لم يستطع منح حليمة حقوقها كامرأة لأنَّه كان مربوطا.

– قد تحيل كذلك إلى الغدر، الخيانة، أزمة الموت، التّيه، المآمرات السيّاسية المحاكة من قبل الأجندة الخارجيّة، هي رمز للصِّراع بين السلطة والإسلاميّين فكيف لضابط في الجيش قد يُغتال بأبشع الطرق دون أن يكون له أعداء مع من يسمون أنفسهم بالجهاديّين ففي تلك الفترة كان الإرهاب يستهدفون الجيش وكل من له علاقة بالسلطة، والعكس كذلك لذلك تعتبر

---

[1] مصدر سابق، ص27.

[2] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرّواية العربية، ص20.

[3] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص54، 55.

الغرفة لغزا يعجز العقل عن فكِّ شفراته، لأنّه وإلى يومنا هذا لا ندرك من القاتل ولماذا قَتَل؟ **(نهض عبد الرزاق سائلا عماّ يريده من طعام لإحضاره من الدكان.. وعندما وصل إلى باب الغرفة وهمّ بفتحه، حتّى انهالت عليهما طلقات الرّصاص من مجهولين في سرعة البرق وهطول المطر.. سقطا الاثنان غارقين في دمائهما التي لطّخت الجدران، وامتلأت الغرفة بالطّلقات النّاريّة التي مزّقت أحشائهما...)**[1].

ج- البيت:

لطالما كان البيت المكان الرّحمي الدافئ الذي نشعر فيه بالألفة والأمان فهو " **يشبه رحم الأم [...] مثل بيت الطفولة والقرية، ويظل عالقا في الذّاكرة طولة العمر**"[2]. وهذا ما نلتمسه في بيت الشّيخ رابح إذ يعدّ بمثابة المكان الّذي يؤطِّر الذّاكرة الميمونة التي حنّت إلى أيّام السّعادة، والأيام الدّاكنة التي راح يدافع فيها عن الوطن الحبيب ضدّ المستعمِر الفرنسي وفي ذلك قوله: **(حمل مقعدا خشبيا متّجها به إلى باب المدخل متأمّلا المكان الّذي يصعب على العاقل فهمه، راح الشَّيخ رابح يغوص في أحلامه الدّاكنة ككل مرّة يبدو عليه تعب الحياة وما عاشه من استعمار وفقر وجوع وجهل وخوف)**[3].

وتارة أخرى يحمل البيت معالم البؤس والكآبة نحو بيت الحاجّة مسعودة الّذي ما فتئ أن أصبح بيت عزاء يحمل بين أركانه عويل النساء وبكائهن، إذ أصبحت أرجائه حاملة لذكرى بلال الذي قتل غدرا من قبل أطراف مجهولين بعد أدائه للخدمة الوطنية، **(أخذوه غدرا، قالوا إنّهم أصحابه يحتاجونه، للتّحدث معه ومشاورته في أمر.. راح بلال مغدورا)**[4].

وفي موضع آخر نجد أنّ البيت في داخله يحمل معاني الخلافات القائمة بين أفراده، فعلى سبيل المثال بيت عائلة جمال الذي كانت تتعرض فيه حليمة كلّ يوم إلى ضغوطات

---

[1] مصدر سابق، ص166.

[2] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرّواية العربية، ص17.

[3] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص11.

[4] مصدر سابق، ص34.

شديدة من قبل أخواته، وفي هذا دلالة على المعاناة، كذلك بيت الشيخ رابح الذي كان يرمز إلى التطرف الدّيني فبعضٌ من أفراده صاروا شديدي التَّدين كمحمد بعد مخالطته للجماعات الإرهابية أو كما يطلق عليهم أصحاب الدّين أو السّلفيّين.

د- المدرسة:

من الواجب علينا أن نصرّح أنّ المدرسة تعد بمثابة الفضاء المفتوح الذي يرمز إلى العلم والمعرفة والتطور والرقي بين الشعوب والأمم، وهذا من خلال تفاني المعلّمين في أداء مهنتهم الشّريفة في نشر الأخلاق أوّلا والعلم ثانيا.

صحيح أنّ المدرسة هي نقطة الالتقاء بين سهام وأحمد، وكيف أنّ هذا الأخير هام بحبِّها وعشقها **(تذكرت يوم لقائها الأوّل به [...] أحمد التقاها دون أن يعلمها بقدومه، ليجد الشّابان نفسيهما في دوامة فرضت حالها عليهما، وهو الحب)**[1]، غير أنها ما لبثت أن تكون مركز التّحول وذلك حسب ما تفرضه حيثيات العمل الروائي، فتحوّلت بذلك من مكان مفتوح إلى مكان مغلق نتيجة التَّهديدات التي كانت تتلقّاها فئة المثقّفين من قبل الجماعات المسلّحة، فقد أصبحت بمثابة مسرحٍ لغرس الأفكار السلبية بين الجيل المثقف وكأنها البؤرة التي تتشكّل فيها الجمعيات الإخوانية.

4- الرؤية واللغة السّرديّة:

تعدُّ الرؤية السّردية من أساسيات العمل الحكائي، إذ تعبّر عن مواقف المبدع ورؤاه الأيديولوجيّة من خلال أسلوب السّرد، والأدوات التّعبيرية المستعملة في العمل الروائي من لغة الحوار وغيرها، التي تعمد على تطوير البناء الدرامي للعمل الفنّي لذلك سنعمد في ما يأتي على توضيح العلاقة بين اللغة السّردية والرؤية الإيديولوجية، التي حاولت الرّوائية طرحها من خلال الحوارات القائمة بين شخوص الرواية.

[1] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص67، 68.

1.4 بنية الحوار في رواية الموت المتعفِّن:

الحوار هو أحد العناصر الأساسيّة التي تقوم عليها المسرحية وتبنى بها الرِّواية، إذ يعد عنصرا أساسيا في البناء الدرامي الذي يأخذنا عن طريق عامل التطور من موقف لآخر فتارة يرفعنا إلى قمة الأحداث وتارة يأخذنا إلى نهايتها، وهو بذلك أنواع:

أ- الحوار الخارجي:

هو أحد الدّعائم التي يقوم عليها الفنّ المسرحي " **فهو في النّص المسرحي وجه من وجوه استعمال اللّغة، وهو من هذه النّاحية يفترض الغير، فاللغة على حدِّ تعبير سارتر ليست ظاهرة مضافة إلى الغير، ولكنّها هي الوجود للغير**"[1] أي أنَّ الحوار الخارجي هو الّذي تشترك في شخصيتان أو أكثر أطراف الحديث بشكل مباشر داخل العمل الروائي، حيث تتبادل فيه الشخوص الأفكار المتباينة حول قضيّة ما، يعتبر الأكثر انتشارا واستعمالا من قبل الروائيين، إذ يحاولون من خلاله الكشف عن الملامح الإيديولوجية لشخصية ما من خلال الانطباعات، ملامح الوجه، كيفية النطق، والإيماءات التي تظهر على الشّخصيّة حتّى تكون أكثر واقعية وصدقا في البوح بكل ما يجول في ذهنها. وفي ذلك دليل لقوله: " **هو حوار تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، [...] يستعمله الرّوائيون للكشف عن الملامح الفكريّة للشخصيّة الرّوائيّة في إطار الفعل والحركة والنطق**"[2]، ومن المقاطع الحوارية الواردة في الرِّواية نذكر ما يلي:

- **<u>الحاجّة فاطمة</u>: رأيت بالأمس حلما، لكنّه أزعجني..**

- **<u>الشّيخ رابح</u>: استعيذي بالله من الشّيطان الرّجيم.**

---

[1] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النّص المسرحي (ناهض الرّمضاني نموذجا)، دار غيداء، عمّان، ط1، 1433هـ، 2012م، 39.

[2] مرجع سابق، ص 35.

- خير إن شاء الله..

- قالت: رأيت الذئاب تهبط من الجبل وتجري خلف خديجة ومحمّد في الدّشرة.. لم تستطع خديجة الجري فسقطت فوق الأرض.. عاد إليها أخوها يقيّمها، لكنّ الذئاب لحقت بهما وراحت تنهشهما وتأكل لحمهما..[1].

من خلال هذا المقطع الحواري الذي دار بين الشيخ رابح والأم فاطمة حول الكابوس الذي راودها نلتمس مصير الملايين من أبناء الشّعب إبّان العشرية السّوداء، فالروائية من خلال هذا المقطع الحواري تحاول أن تبرز ملامح العشرية الدّموية والفوضى الأمنيّة المعاشة في ما مضى والتي كانت شاهدة على فترة من فتراتها وتصويرها بشكل درامي من خلال بعضٍ من شخوصها.

ب- الحوار الدّاخلي:

هو عكس الحوار الخارجي، إذ لا يكون الحديث بين شخصيات عدّة، إنّما يكون حديث الشّخصيّة مع ذاتها جرّاء موقف ما، أو استرجاعا لذكريات ماضية فهو بذلك " **حديث النّفس للنّفس بعيدا عن أسماع الآخرين، فإنّ الاستخدام الأدبي والنّقدي للكلمات يفرّق بينهما على أنّ المنولوج نوع أدبي شامل لكلِّ ما تنطقه الشّخصيّة على منصَّة المسرح، في حين تعدُّ المناجاة نوعا من أنواع المنولوج وخاصّة عندما تفضي الشّخصيّة بمكنونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التّطور المصيري الحاسم**"[2]، فهذا النّوع من الحوار يبرز لنا الحالة النّفسية التي تمر بها الشّخصيّة، نتيجة نوع من الضّغط أو الانفعال.

ويعرَّف أيضا على أنّه: " **ضرب من المنولوج الدّاخلي يظهر في النّصوص والمقاطع السّرديّة بضمير المخاطب، ويتميّز بإقامة وضع تلفظي مشترك بين المتكلّم والمخاطب،**

[1] عائشة قحام، الموت المتعفِّن، ص103، 104.

[2] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنّشر- لونجمان، مصر، ط1، 1996م، ص141.

دون أن يحدث تبادل الكلام بينهما فالمخاطب لا يجيب بل يظلُّ شاهدا فقط على الخطاب أمامه، وهو خطاب مصوغة أفعاله النّحوية في المضارع [...] ويعدُّ الحوار الدّاخلي علامة حداثة سرديّة بفضل ضمير المخاطب والمضارع الذي لا ينسخ واقعا سابقا للسّرد"[1]، أي أنَّ هذا النَّوع من الحوار يظهر من خلال المقاطع السّردية التي تستدعي السَّرد بضمير المخاطب والمضارع من خلال حديث الشّخصيّة مع نفسها، ومن أمثلة ذلك نذكر انفعال وغضب الشّيخ رابح عند تلقّيه خبر إطلاق النَّار أمام مقهى السّي حمُّو، المكان المشبوه الّذي يتوافد إليه العسكر بشكل دائم.

الشيخ رابح في غضب وبعزيمة: لن يستمرَّ طويلا.. أقسم لكم.. لن يستمرّ طويلا.. وهو في حالة موجعة يضرب كفّيه بقوّة.... أين محمّد... أين...[2]، ففي هذا المقطع الحواري ومن خلال الحركات التي يقوم بها الشّيخ رابح ، يبرز لنا الصّراع النّفسي للشخصيّة ومدى خوفه الشّيخ على ابنه وهذا إن دلَّ على شيء فإنّما يدلُّ على أنّ محمّد هو ابن الجبهة، وبالتّالي فإنّ هذا المقطع السّردي يحمل بين طيّاته صراع بين ما يدركه العقل ويتعارض مع ما هو متواجد في الدِّين، وما ينصُّ عليه القانون، وما يستفيض به القلب من مشاعر الأب لابنه.

2.4 لغة الحوار:

أضحى موضوع ازدواجيّة اللغة بين الفصحى والعاميّة في العمل الرّوائي محطّة انشغال العديد من النقّاد والباحثين، فبينما كانت اللغة الفصحى هي اللغة الأم المهيمنة على جل الخطابات المسرحية والروائية، فرضت اللّهجة العاميّة نفسها على هاته الأخيرة نظرا لما تفرضه متطلبات التقدّم، فقد أصبحت الكتابات الحديثة لا تكاد تخلو منها خاصّة الروائيّة، فهي بذلك تعمل على لفت انتباه المتلقي وجعله يعيش حقيقة تلك المشاهد، ومحاولة إدراك

[1] محمّد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات، ص161.

[2] عائشة قحام، الموت المتعفن، ص174.

بعض الرُّؤى والمواقف من خلال الأدوات التَّعبيريَّة التي يوظِّفها الرِّوائيون عن طريق شخصياتهم الفنيّة. لذلك سنحاول في ما يأتي معرفة **مدى توفيق الروائية عائشة قحام في توظيف هذه العناصر؟ وكيف ساهمت اللُّغة في بناء العمل الدرامي؟**

إنّ إشكالية اللغة جعل بعضا من النقّاد ينقسمون إلى فريقين فريق منهم مؤيّد والآخر معارض، فمن بين الذين دعّموا اللّهجة العاميّة وشجعوا على توظيفها في الخطاب الروائية، وتجرؤوا على توظيفها أيضا في كتابتهم الأدبيّة في أوائل القرن التاسع عشر أمثال مارون النّقاش، حين جعل بعض شخصيّات مسرحيات ترجمها إلى العربية تتكلّم العاميّة، إضافة إلى ذلك نجد كل من **فرح أنطوان وسحر خليفة**[1]، وكل من اعتمدوا على هاته اللّهجة في كتابتهم الأدبيّة.

في حين نجد فئة أخرى قد رفضت اللّهجة العاميّة وصبّت كامل اهتمامها عل اللغة الفصحى، حيث اعتبرتها " **جملة من الأمراض التي يعاني منها الشّعب، والتي سيتخلّص منها حتما في حين يرتقي**"[2]، أمثال **نجيب محفوظ** الذي يعتبر أنّ " **اللّهجة العاميّة حركة رجعيّة والعربيّة حركة تقدميّة، فاللّغة العاميّة انحصار وانطواء على الذّات لا يناسب العصر الحديث**"[3].

لكن حسب رأينا فنحن نميل إلى الفريق الأوّل لأنّ جلّ الكتابات العربية الحديثة والجزائرية خاصّة تكتسي طابع العاميّة لما لها من دور في بناء دراميّة العمل الأدبي، حيث تثير في القارئ نشوة التشّويق وحب التّطلُّع لما هو آتي وخير مثال على ذلك ما ورد على لسان السِّي حمو: **(آه يا زمان يرحم لي مات من ينظر حالنا اليوم يستغرب)**[4]، فهذه العبارة تحيل

---

[1] ينظر: نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرّواية العربيّة، أربد: عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1427هـ، 2007م، ص21.

[2] مرجع سابق، ص23.

[3] نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرّواية العربيّة ، ص36.

[4] عائشة قحام، الموت المتعفّن، ص30.

إلى الفارق الموجود على ما كانت عليه الجزائر وماهي عليه الآن، فهي تحمل نبرة حزن وغيض والمتواجدة في لفظة **آه**، وهنا تكمن أساسيّات البناء الدرامي حيث يجسّد لنا صورة واقعية من خلال الألفاظ والنَّبرات التي تثير في نفس القارئ شهوة الإثارة والتّشويق.

وقولها كذلك على لسان الشيخ: **(أنويان وسبّعان الجاوي سبع مرات، تسبّب يا عبدي وأنا نعينك توكلي على ربي.. أرى الفراق ما نقلك ثلاث سنين.. ثلاثة أسابيع.. ثلاثة أشهر.. ودون أطفال، يا البنيّة الرّاجل مربوط وعندو خمسة سنين)**[1]، في هذه العبارة يتقاطع الواقع مع بساطة اللّغة فتنفجر مجسّدة الواقع الاجتماعي بعيدا عن السّياسة، فالسحر والشعوذة من المعتقدات التي كانت منتشرة آنذاك زمنَ العشرية السّوداء، هي رمز للجهل الذي خلّفه الاستعمار، من خلال غلقه للمدارس والزّوايا القرآنية بغية طمس الهويّة الجزائرية واللغة العربية، وهذا ما حدث فعلا فقد انتحل الشعب الجزائري آنذاك صفة البدون، فغياب الهوية هو عري للواقع وتمثيل له في اضطرابه وتناقضه وبشاعته.

[1] المصدر نفسه، ص86.

الخاتمة

بعد كلِّ إبحار من الطّبيعي أن يكون هنالك شاطئ ترسو فيه السّفينة المبحرة، وهذا هو حال دراستنا التي تحاول أن ترسو على شاطئ الأمان بعد شوط من الاجتهاد والعمل الجاد، فقد سعينا من خلالها إلى استنطاق مختلف الدِّراسات والكتب العلميّة، محاورين بذلك شتّى الأفكار، لنخلص في نهاية المطاف إلى نتائج يمكن إجمالها في العناصر التَّالية:

– إنّ مردوديّة مختلف المصطلحات الواردة في هذه الدّراسة (بنية– خطاب– سرد) تتحدَّد قياسا بمدى إثرائها للعمل الرّوائي، خاصّة السّرد الّذي يرتبط ارتباطا وثيقا بفعل الكتابة.

– إنّ السّرد هو أداة من أدوات التّواصل الإنساني، له حضور في اللغة الشّفهيّة والكتابيّة منها.

– تعتبر الرِّواية والسّرد وجهان لعملة واحدة، كون السّرد هو الطّريقة التي تحكى بها الرّواية.

– إنّ الرّواية بمثابة ملحمة العصر الحديث، لها جذور ممتدّة إلى البدايات الأولى للإنسان.

– لعبت العتبات النصيّة عامة والعنوان خاصّة دورا مهما في إثراء السّاحة النّقديّة، حيث فرض عنوان رواية الموت المتعفِّن سطوته على القارئ من خلال الثنائيّة الضديّة التي فتحت له نافذة التّطلع على المشاهد الدموية المعاشة في فترة سابقة.

– لعب الاهداء دورا كبيرا في الكشف عن مكنونات النّص الروائي، باعتباره علامة لغويّة مختزلة، حيث ساهم في فتح باب التّأويلات التي تضافرت مع المتن الحكائي.

– تعتبر نظريّة التلقي دائما وأبدا عملية جمالية، تجسّد علاقة التّفاعل القائمة بين العمل الإبداعي والمتلقّي.

– إنّ الحضور الجمالي للقارئ في رواية الموت المتعفن جعل منها زخما معرفيا يحمل في طيّاته العديد من الرؤى الأيديولوجيّة المتباينة، والتي ساهمت في إضفاء جمالية على العمل الرّوائي.

– إنّ القارئ النموذجي من يولِّد النّص على يديه، إذ ينقله من حالة كمون إلى حالة من الديناميّة.

– شكّلت لوحة البياض والسّواد انفتاحا على نصوص أخرى، جسّدت من خلاله الواقع المأساوي للجزائر خلال السّنوات الدّمويّة.

– عدم تطابق زمن السّرد مع زمن القصّة، ممّا ولّد جملة من المفارقات الزّمنيّة والمتمثِّلة في جملة من الاسترجاعات فقط.

– توظيف الرّوائية للاسترجاع دون غيره من المفارقات الدراميّة، راجع إلى رؤيتها الاستذكاريّة لفترة مريرة عاشتها الجزائر في ما مضى، فترة أطلق عليها بالعشريّة السّوداء.

– ساهمت تقنية الاسترجاع في تقديم أفكار للقارئ يجهَلُها، فأضاءت له بذلك عن ماضي الشّخصيّات، وأزاحت اللِّثام عن زيف الوجوه.

– تراوحت الأمكنة في الرّواية بين الفضاءات المغلقة والمفتوحة، والتي تنهض بدورها في تقديم دلالات إيديولوجيّة تمسّ الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي المعاش في فترة التسعينات، وذلك من خلال ربط مختلف الأماكن بحركة الشّخوص.

– اهتمام الرِّوائيّة بفضاء "المقهى" أكثر من الأماكن الأخرى، باعتباره البؤرة المركزيّة التي تدور فيها أحداث الرّواية ومختلف عمليّات القتل.

– يعدُّ الحوار من أهمِّ العناصر الأساسيّة التي يقوم عليها العمل الرّوائي، باعتباره ذا أثر وظيفي يسهم في تكوين الشّخصيّة، وإقامة الدراما من خلال نسج العلاقات بين عناصره.

– اعتماد الروائيّة على المنولوج وذلك للكشف عن ذوات الشّخصيّات وأحداث الرّواية، من خلال ترجمة أفعالها وحركاتها.

– تميُّز حوار عائشة قحام في رواية الموت المتعفن باللغة الدراميّة، التي أضفت على الأحداث نوعا من الإثارة والتّشويق.

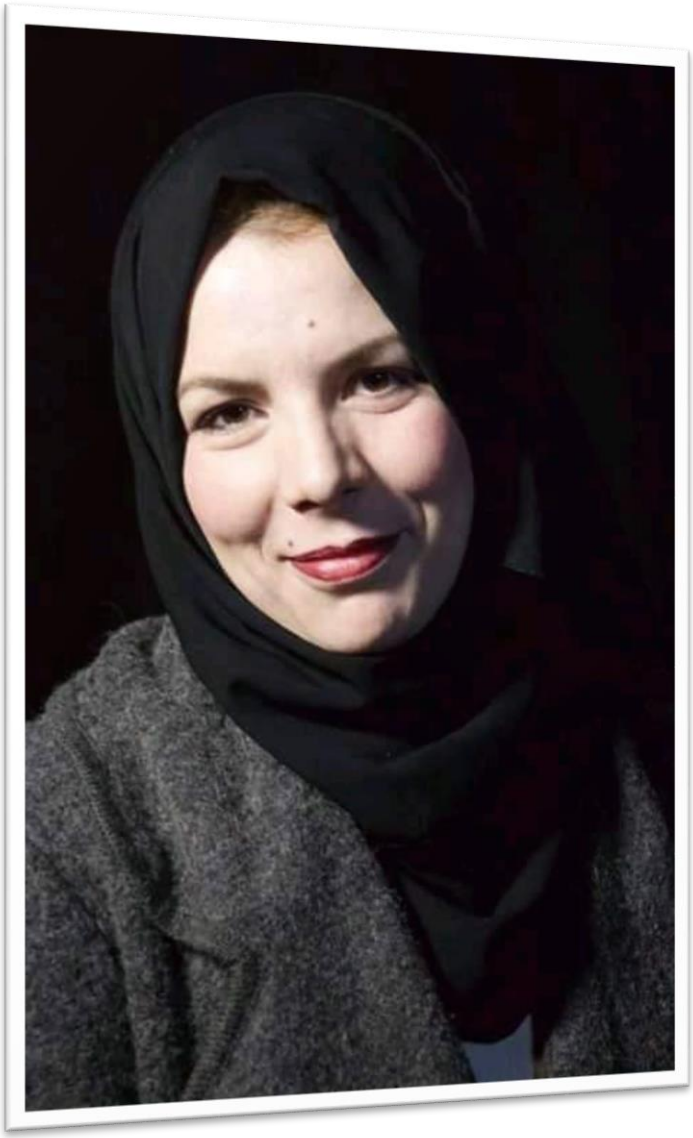
– تميّزت الرّواية بالتّعدد اللغوي داخل المتن الحكائي الواحد، فمن الفصحى إلى العاميّة الأمر الذي يعكس التّعدد الثقافي والكفاءة العلميّة للروائيّة.

– – لغة السّرد في رواية الموت المتعفّن جاءت سهلة في صورتها المباشرة، إلاّ أنّها تنطوي على معان إنسانيّة تدعو القارئ من خلالها إلى التّفكير في كلِّ ما هو محسوس.

– شخّصت التّجربة الجزائريّة الإبداعية الجديدة عمق أزمة الجزائر، حيث تمكّنت الرِّوائيّة من مواكبة أحداث العشريّة الدّمويّة، فصنعت بذلك تجربة جديدة تميّزت بمعالجة مختلف الأوضاع الاجتماعيّة، والصّراعات السِّياسيّة القائمة في ما مضى ومازالت مستمرّة إلى يومنا هذا.

الملاحق

نبذة عن حياة الروائية :



عائشة قحام من مواليد 1986 م ببئر مراد رايس _ العاصمة .

* زاولت دراستها الابتدائية بمدرسة ذو القصرين، الواقعة على بئر مراد رايس. أما الإكمالي و الثانوي ببئر خادم، نالت البكالوريا سنة 2006م .

* درست بجامعة الجزائر لتنال شهادة ليسانس سنة 2009م، تفرّغت للعمل بعدها لتعود للجامعة وتكمل الماستر 1-2 نقد قديم و معاصر.

* عشقها الأبدي للصّحافة جعلها تطرق باب هذه المهنة سنة 2008م، و هي بالجامعة اشتغلت بعدّة جرائد أسبوعية و يومية، ثم استقرت بجريدة صوت الأحرار في المجال الثقافي.

* سنة 2014م أصدرت رواية الموت المتعفن عن الجاحظية.

* و في سنة 2015م نالت المرتبة الثالثة في جائزة علي معاشي عن نفس الرواية.

* سنة 2016م صدرت لها مجموعة قصصية وصية ميّت عن دار الناهر .

* لها اسم في المجال الثقافي و الصّحافي، حاورت عدَّة شخصيات عربية ووطنية، كَتبت عنها عدة جرائد عربية ووطنية.

* أسَّست الرابطة الوطنية للتكوين و الإبداع الثقافي و الإعلامي.

ملخَّص الرواية :

" الموت المتعفن " رواية للمبدعة المتألِّقة **عائشة قحام** التي خطَّت لنا بقلم لاذع فترة زمنيَّة شديدة الخصوصية، فترة العشرية السَّوداء التي عانت فيها الجزائر من ويلات الارهاب و هجماته الشّرسة، فترة كان فيها الصِّراع قائما بين فئتين، فئة أطلق عليها الإخوة و العسكر أصحاب الأسلحة.

رواية ترسم لنا في كل حيثياتها و سكناتها عائشة قحام صورة بانورامية لعائلة الشيخ رابح نموذج المجاهد التليد، أحد قادة الثّورة الجزائريّة الذين دافعوا عن الوطن ضدَّ الاستعمار الفرنسي فيما مضى، بعود الماضي ليفرض نفسه على الحاضر لتدخل الجزائر في عشرية دموية اغتصبت فيها البراءة و الأحلام.

تتفاعل الشَّخصيات و تتهافت فيما بينها محمد، حليمة، جميلة.... لتبرز لنا والأحداثَ الواقع المأساوي في سنوات الضَّياع.

هي ليست حكاية عشرية سوداء فقط، إنّما حكاية الرَّبيع العربي أجمع، هي لوحة فنية تزيّنها أطياف معاناة المرأة وسط مجتمع ذكوري يتسم بالاستبداد.

ثبت بالمصطلحات

المصطلح بالعربية	المصطلح بالأجنبية
البنية	Structure
الخطاب	The speech
السّرد	Narration
الجملة	Wholesale
التحويلات	Transfers
الضّبط الذّاتي	Self-Adjusting
نظام	System
نسق	Layout
تنسيق	Coordinate
المنظومة	The System
خطاب الإشهار	Publicitty lettre
خطاب التّمييز العنصري	Racial Discrimination Speech
الراوي	The narrtator
المروي له	Irrigated him
الأسطورة	The legend
الملحمة	Epic
الخرافة	Superstiton
القصّة المأثورة	Old story
المسرح	The theater
الرِّواية	The novel
التجريد	Abstraction
العتبات النّصيّة	Text thersholds
وظيفة	Function
الموضوع الصناعي	Industrial theme
وظيفة تعيينية	Assignment function

Descritive function	وظيفة وصفية
Biological function	وظيفة ايحيائية
Temptation	وظيفة اغرائيّة
Insider	المطلع
Signifier	الدال
Signified	المدلول
Typical Reader	القارئ النموذجي
Surrounding text	النص المحيط النشري
Publisher Metadata	النّص الفوقي النّشري
Parallel Text	النص الموازي
Dedication	الاهداء
A self gift	اهداء ذاتي
A gift from others	اهداء غيري
Dedicate work	اهداء عمل
Donate a copy	اهداء نسخة
Relational function	وظيفة علائقية
Deliberative function	وظيفة تداولية
Interpretive function	وظيفة تاويلية
Drama	الدراما
Dramatic construction	البناء الدرامي
Dramatic event	الحدث الدرامي
Addresses	علم العنوانيات
Sexual stimulus	المؤشر الجنسي
News headlunes	عناوين اخبارية
Thematic titles	عناوين موضوعاتيّة

قائمة المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم برواية ورش.**

أولا- المصادر:

1/ ابن فارس، مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، (د-ت).

2/ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2004م، مج1.

3/ الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د-ط)، (د-ت).

4/ سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1421هـ، 2001م.

5/ عائشة قحام، الموت المتعفن، موفم للنشر، الجزائر، (د- ط)، 2019م.

6/ عبده خال، الموت يمر من هنا، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2004م.

7/ محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، مج6، ج11.

8/ مفدي زكريا، اللَّهب المقدَّس (قصيدة الذَّبيح الصَّاعد)، موفم للنشر، الجزائر، (د-ط)، 2007م.

ثانيا- المراجع العربية:

9/ أحمد كمال زكي، الأساطير، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1997م.

10/ أحمد مختار عمر، اللغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997م.

11/ إدريس بودبية، الرؤية والبنية (في روايات الطاهر وطار)، منشورات بونة للبحوث والدّراسات، عنّابة، الجزائر، ط1، 1432هـ، 2011م.

12/ باديس فوغالي، الزّمان والمكان في الشِّعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008م.

13/ بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د–ط)، 2009م.

14/ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990م.

15/ حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م

16/ حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003م.

17/ زكريا ابراهيم، مشكلات فلسفية (مشكلة البنية)، مكتبة مصر، الفجالة، (د–ط)، (د–ت).

18/ سعيد أحمد أبو ضيف، الواقع ومؤتمر السرد (تراسل الفنون في الرواية العربية الحديثة دراسة نقدية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، المؤتمر السابع لنادي القصة بأسيوط، (د–ط)، 2018م.

19/ سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997م.

20/ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرِّوائي (الزّمن– السّرد– التّبئير)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 1997م.

21/ سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د–ط)، 1985م.

22/ سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، (د–ط)، 2004م.

23/ شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت، 1994م.

24/ عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الجزائر العاصمة، ط1، 1429هـ، 2008م.

25/ عبد الحميد بورايو، منطق السّرد (دراسات في القصّة الجزائريّة الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د–ط)، 1994م.

26/ عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، تق: ادريس نقوري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د–ط)، 2000م.

27/ عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير (من البنيوية إلى التّشريحية، مظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م.

28/ عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011م.

29/ فهد حسين، المكان في الرواية البحرينيّة (دراسة في ثلاث روايات : الجذوة، الحصار، أغنية الماء والنّار)، فراديس للنّشر والتّوزيع، البحرين، ط1، 2003م.

30/ قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النّص المسرحي (ناهض الرّمضاني نموذجا)، دار غيداء، عمّان، ط1، 1433هـ، 2012م.

31/ كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، دلالتها)، تق: محمد محمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1434هـ، 2013م.

32/ محمد الأمين بحري، الأسطوري (التأسيس والتجنيس والنقد)، دار الأمان، الرباط، ط1، 1439هـ، 2018م.

33/ محمّد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات، دار محمّد علي للنّشر، تونس، ط1، 2010م، ص161.

34/ محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ، (د- ط)، 1998 م.

35/ مصطفى أحمد قنبر، الاهداء (دراسة في خطاب العتبات النصية)، المركز الديموقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصاديّة، برلين، ألمانيا، ط1، 2020م.

36/ مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينا (دراسات في الأدب العربي)، منشورات الهيئة العامة، دمشق، ط1، 2011م.

37/ نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنّشر- لونجمان، مصر، ط1، 1996م.

38/ نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرّواية العربيّة، أربد: عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1427هـ، 2007م.

39/ نهاد صليحة، المسرح بين الفنّ والفكر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، (د-ط)، 1985م.

ثالثا- <u>المراجع المترجمة:</u>

40/ أرسطو، فنُّ الشِّعر، تر: ابراهيم حماده، مكتبة الأنجلو مصرية، (د–ط)، (د–ت).

41/ جان بياجييه، البنيوية، تر: عارف منيمنه، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985م.

42/ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

43/ جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م.

44/ جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، تق: محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

45/ سارة ميلز، الخطاب، تر : يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، (د–ط)، (د–ت).

46/ س. و. داوسن، الدّراما و الدّراميّة، تر: جعفر صادق الخليلي، تق: الدكتور عناد غزوان اسماعيل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1989م.

47/ ميشيل فاديه، الأيديولوجية (وثائق من الأصول الفلسفية)، تر: أمينة رشيد، سيد البحراوي، دار التّنوير للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، (د–ط)، 2006م.

رابعا– <u>المجلّات والدّوريّات:</u>

48/ جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد3، 1يناير/ مارس 1997م.

49/ جميل حمداوي، عتبة الاهداء، مجلة جامعة اِبن رشد (دورية علمية محكمة تصدر فصليا)، هولندا، العدد السَّابع، ديسمبر 2012م.

50/ عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، مجلّة الثقافة، وزارة الإعلام والثّقافة، الجزائر، العدد 114، 1997م.

51/ نادية ويدير، اللغة والقارئ النَّموذجي في رواية ذاكرة الجسد، مجلَّة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الوطني الأول حول: اللّسانيات والرِّواية، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 23/22 فيفري 2012م.

52/ شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربية الجديدة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب، الكويت، العدد 355، 1978م.

53/ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرِّواية (بحث في تقنيات السّرد)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، 1998م.

خامسا- <u>الرّسائل الجامعيّة:</u>

54/ سميرة جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة وشعرية الخطاب)، جامعة منتوري، قسنطينة، 1428هـ، 2007م.

55/ عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي (مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة)، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 7جوان 2009م.

سادسا- <u>المقالات والروابط الالكترونيّة:</u>

56/ زياد بوزيّان، البناء الفنّي في الرواية الجزائريّة الجديدة (رواية أقاليم الخوف لفضيلة الفاروق أنموذجا)، https://www.diwanalarab.com.

57/ سعيد غني نوري، سيكولوجية علم الألوان، https://www.researchgate.net.

58/ عبد السلام سلمان، عرش بني فوغال، https://m.facebook.com.

59/ غدير خالد، دلالات الألوان في علم النفس، **www.mawdoo3.com**.

60/ وافية بن مسعود، سيميائية اللون واستراتيجية الدّلالة في رواية "أهل البياض" لمبارك ربيع، **https://journals.opendition.org**.

61/ مفهوم البنية في اللسانيات البنيوية مفهومها وخصائصها حسب بياجيه ومفهوم النسق أو المنظوم، سراديب الفكر المجرد، https://youtube.com.

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
إهداء	
شكر و عرفان	
مقدمة	**أ.ب.ج**
مفتتح: حصر المفهوم و دلالات المصطلح	**16-2**
1- إضاء لمصطلح البنية/ الخطاب/السرد	**9-2**
1.1 البنية في مفهومها اللغوي والاصطلاحي	**5-2**
أ- البنية لغة	**3-2**
ب-البنية اصطلاحا	**4-3**
ج-البنية والنسق	**5-4**
2.1 مفهوم الخطاب	**7-5**
أ- لغة	**6-5**
ب- اصطلاحا	**8-6**
3.1 السّرد	**9-8**
أ- لغة	**8**
ب- اصطلاحا	**9-8**
2- الجذور الأولى للسرد	**13-10**
3- الرواية و الفنون الأخرى	**15-14**
الفصل الأول : التفاعل النصي و تيمات الأزمة في رواية الموت المتعفن	**60-17**
1- جماليات العتبات النّصية و غرابة الكتابة	**49-17**
أ- العنوان و أزمة المسكوت عنه	**26-19**
ب- الغلاف و دلالة العنف	**39-27**
ج- صدمة الاهداء و أزمة التجريب	**49-40**
2- جماليات التلقي و الصور المصاحبة	**57-50**
3- الفضاء النصي و محنة البياض و السواد	**60-58**
الفصل الثاني: دراميّة النص السّردي في رواية الموت المتعفن	**93-62**

1- بناء الحدث في رواية الموت المتعفن	**66-64**
2- الزَّمن وذاكرة الشخوص	**74-66**
3- **أزمة الموت وسردية المكان**	**88-74**
1.3 الأماكن المفتوحة	**85-76**
2.3 الأماكن المغلقة	**88-85**
4- الرؤية واللغة السّرديّة	**93-89**
1.4 بنية الحوار في رواية الموت المتعفِّن	**89**
أ- الحوار الخارجي	**90-89**
ب- الحوار الدّاخلي	**92-90**
2.4 لغة الحوار	**93-92**
الخاتمة	**97-95**
الملاحق	**100-99**
نبذة عن حياة الروائيّة	**99**
ملخّص الرواية	**100**
ثبت بالمصطلحات	**103-102**
قائمة المصادر و المراجع	**111-105**
فهرس المحتويات	**114-113**

ملخّص الدراسة

تناول بحثنا بنية الخطاب السردي في رواية "الموت المتعفن" للمبدعة المتألقة عائشة قحام.

حمل بين طيّاته حصرا لمفاهيم ودلالات المصطلح البنية/ الخطاب/ السّرد، وعلاقة الرّواية بالفنون الأخرى كون الخطاب الّذي بين أيدينا أشبه بفلم سينمائي يحمل صورة بانورامية للواقع المعاش في الجزائر فترة التسعينات من خلال تفاعلية تركيبه السّردي.

تهدف هذه الدّراسة إلى محاولة الكشف عن بعض القضايا السِّياسيّة والإجتماعية التي تسود الواقع الجزائري، وذلك من خلال رصد الرؤى الأيديولوجيّة للبنى السّرديّة والعتبات النّصيّة في الرّواية.

Study summary

Our research dealt with the structure of the narrative discourse in the novel "**Rotten Death**" by the brilliant creator **Aisha Qaham**.

It carried with it an exclusive of the concepts and connotations of the term structure / discourse / narration, and the relationship of the novel with other arts, since the discourse in our hands is like a movie that carries a panoramic picture of the reality lived in Algeria during the nineties through the interactive narrative structure.

This study aims to attempt to reveal some of the political and social issues that dominate the Algerian reality, by monitoring the ideological visions of the narrative structures and textual thresholds in the novel.