الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعــة محمـد خيضـر بسكـرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

تضافر الجانب الفنّي و التاريخي في روايات " واسيني الأعرج"

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية
تخصص: السرديات العربية

إعداد الطالبة:
وهيبة عجيري

إشراف الأستاذ:
صالح مفقودة

السنة الجامعيـة:
1437-1438هـ
2016-2017م

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤١٠

شكر وعرفان

أشكر الله العلي القدير الذي أنعم عليّ بنعمة العقل والدين. القائل في محكم التنزيل

﴿ وَفَوْقَ كُلِّ ذِى عِلْمٍ عَلِيمٌ ﴾ سورة يوسف آية 76 . . .

صدق الله العظيم.

وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم" : (من صنع إليكم معروفاً فكافئوه، فإن لم تجدوا ما تكافئونه به فادعوا له حتى تروا أنكم كافأتموه) . . . . . "

رواه أبو داوود

تتسابق الكلمات وتتزاحم العبارات لتُنظّم عقد الشكر الذي لا يستحقه إلا أنت وأمثالك، إليك أستاذي الفاضل صالح مفقودة، يا من كنت شمعة تنير درب الحائرين لتقودهم وتأخذ بأيديهم إلى بر الأمان متجاوزا بهم أمواج الفشل والقصور.

إليك يا من بذلت و لم تنتظر العطاء

إليك أنقل أسمى عبارات الشكر والعطاء

جزاك الله عنا كل خير وسدد خطاك

مقدمة

كل بداية تفرض نفسها في عملية الإنتاج الروائي، ولكل روائي بداياته وامتداداته الخاصة التي يعتمد عليها في رسم الخطوط الضمنية لكتابة نصه الروائي، ويُعدّ الحدث التاريخي الأساسَ المعتمد عليه في إنتاج نص يجمع بين الفن والتاريخ؛ وذلك من خلال إدماج السياقات الخارجية في تجسيد مضامين هذا النص الروائي.

من هنا كانت الرواية سبيلا للانفتاح على جوانب عدة من أبرزها الجانب التاريخي، محاولة بذلك تقديم إطار نظري شامل لمجمل الأحداث الماضية التي تمت الإشارة إليها في حقبة زمنية معينة، وسدّ ثغرة زمنية يلتقي فيها الماضي بالحاضر، والواقع بالمتخيّل، والتاريخ بالأدب لإنتاج نص سردي يختلف عن النصوص الأخرى.

فالرواية امتداد للتاريخ لا يفصل بينهما إلا طريقة عرض الأحداث؛ بحيث تقوم هذه الأخيرة على الإسقاط الضمني لا التسجيلي للتاريخ بمختلف تحوّلاته السردية من الزمن التاريخي إلى الزمن السردي، ومن شخصياته التاريخية إلى ما يقابلها في الزمن الحاضر، وكذا الأمر بالنسبة للأحداث والأمكنة، متقصّية في كل ذلك العلاقة التي تربط بين الجنسين؛ لتجاوز معضلة إمكانية تضافر الجانبين في نص واحد جامع بين الشكل التعبيري السردي الثابت، والمادة الضمنية المتغيّرة.

في هذا السياق يندرج بحثنا هذا؛ ليقف عند تلك الفنيات التي يمكن أن يعتمد عليها المؤلّف لإعادة صياغة التاريخ التسجيلي في نص روائي موضوعه الأساس الأحداث والوقائع، وكيفية عرضها لماض غائب وواقع حاضر ومستقبل محتمل، ولعل هذا ما اعتمده الكاتب واسيني الأعرج في كتاباته الروائية التي حاول فيها العرض الفني لأزمنة وأمكنة وشخصيات تاريخية، باستنهاض الموروث التاريخي وتسليط الضوء على حقب بعينها لتشكيل دلالة نصوصه، وإظهار جماليتها الفنية، مستخدما أساليب خاصة لنسج الحوادث، وتقديمها معتمدا على السرد والحوار والوصف.

من هنا كان اهتمامنا بهذا الجانب من الدراسة جليًّا؛ لمعرفة مختلف العلاقات التي تربط الرواية بالتاريخ، ولتقصّي الفنيات المتّبعة في تأليفها الجديد من خلال مقاربتها لبعض النماذج الروائية، والوقوف على آليات السرد فيها من ناحية، ومن ناحية أخرى تقديم أبرز الصور والمحطّات التاريخية بهدف الكشف عن ذلك التواصل التاريخي الفني للتأكيد على الطريقة المتّبعة في نقل الواقع إلى المتخيّل.

إننا نسعى من خلال هذه الدراسة إلى التمكن من إدراك الخصائص الفنّية والجمالية التي تساعد الكاتب على نقل رصيده المعرفي التاريخي إلى حيّز التأليف السّردي، وصولا إلى قراءة في تجليات هذا التضافر الحاصل في عدد من النصوص الروائية لواسيني الأعرج.

وللوقوف عند هذا التضافر والكشف عن العلاقة الكامنة بين المتخيّل الروائي، والمرجعية التاريخية، فقد قدّم واسيني مختلف أعماله وفق نمط معيّن يصل بين شكل التعبير ومادة التعبير، وتبعا لذلك يمكن أن نطرح جملة من التساؤلات تمكّننا من الوقوف عند خصوصيات هذا النمط:

– فما أهمُّ الصيّغ السردية التي اعتمد عليها الكاتب(واسيني الأعرج) في عرضه للحدث التاريخي ضمن الخطاب الروائي؟

– هل اكتفى في روايته للأحداث بالمرجعية التاريخية فقط، أم اعتمد على إعادة صياغته لهذه المرجعية تبعا لتمكّنه الفني وبالتالي إعادة صياغة التاريخ؟

– كيف قدّم االسّارد الشخصية التاريخية في صورتها الروائية؟

– ما العلاقة القائمة بين الزمن التاريخي الكرونولوجي الفيزيائي وما يمثله في الرواية؟

– هل لتواجد المكان الواقعي المرجعي تأثير على الحضور الفني الروائي؟

وللإجابة على هذه التساؤلات جاء هذا البحث معنونا بـ: " **تضافر الجانب الفني والتاريخي في روايات واسيني الأعرج** "، بغية الإطلاع على نمطه الخاص في كتاباته الروائية والذي ينِمُّ على معرفة السّارد التاريخية، وتمكّنه الإبداعي من إعادة صياغة هذه المعرفة مع مراعاة مصداقيته السردية؛ أي مدى صدقه في ما يسرد من أحداث، وما يقدم من وقائع وتواريخ وأحكام.

لإنجاز هذه الدراسة وتقصي مراحلها وخطواتها، قسّمنا هذا العمل إلى **خمسة** فصول سبقتها مقدمة، يأتي الفصل الأول المعنون بـ: **الخطاب الروائي جدل التاريخي والفني،** وقفنا فيه عند تصوّر النقاد للخطاب الروائي والتاريخي، ومحاولة الموازنة بينهما، مع التطرق لأهم الطرائق المعتمدة في عرض الحدث التاريخي، ومحاولة تطبيق هذه الطرق على مختلف النماذج الروائية المختارة، أضف إلى ذلك الإحاطة بالجدال القائم بين الواقع المعيش والذاكرة التاريخية.

وأما الفصل الثاني الموسوم بـ: **الصّيغ السردية للحدث التاريخي في الخطاب الروائي** فتناولنا فيه أهم الصيغ السردية للحدث التاريخي داخل الخطاب الروائي سواء أكان حكي أحداث أم حكي أقوال بالصّيغ الخطابية الملائمة للحدث.

وبالنسبة للفصل الثالث المعنون بـ: **الشخصيات بين التخييل الفني والواقع التاريخي،** فدرسنا فيه بالتحليل الفنيات التي اعتمدها الكاتب لتقديم الشخصية التاريخية في قالبها الروائي في مختلف النماذج المختارة للدراسة:

- **ما تبقى من سيرة لخضر حمروش – نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)**

– كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد – كريما توريوم سوناتا لأشباح القدس.

جاء اختياري لهذه النصوص حتى أتمثّل فيها طريقة نقل الحدث التاريخي بمختلف عناصره إلى الصيغة السردية.

أما الفصل الرابع الموسوم بـ: **الزمن بين التخييل والواقع**، فحاولنا فيه الموازنة بين الزمن التاريخي وامتداده الطبيعي، والزمن النصي وفنيات صياغته.

وفي الفصل الخامس والأخير المعنون بـ: **المكان بين حضوره التاريخي وبعده الفني** تناولنا بالتحليل البنية المكانية في النماذج السابقة الذكر، موازنين فيها بين التاريخي منها والروائي الفني (التخييلي).

وقد انهينا دراستنا هذه بمجموعة من النتائج سجلناها في خاتمة البحث، متبعين في كل ما تقدّم المنهجَ البنيوي الذي يهتم بالبنية النصية، واقتفاء التشكيل الفني المتّبع في إنتاج النص مع مقاربة البنية الداخلية الواصلة بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي، محاولين في كل ذلك تلمّس التمازج والتضافر الحاصل بين الوقائع التاريخية، والأحداث الروائية.

لدراسة التمازج التاريخي الفني في النماذج السابقة الذكر، اعتمدنا جملة من المصادر والمراجع التي تخدم موضوع البحث، أما المصادر فتمثلت في النماذج الروائية المعروضة للدراسة: روايات واسيني الأعرج (ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش، نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري، كتاب الأمير مسالك أبواب الجديد، كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، كما اعتمدنا على مراجع مهمة للدراسة منها:

- كتاب بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحميداني
- وكتاب الرواية والتاريخ للكاتب نضال الشمالي
- وكتاب المتخيل السردي لعبد الله إبراهيم.
- وكتاب مذكرات الأمير عبد القادر لكاتبه الأمير عبد القادر.
- وكتاب عصر الأمير عبد القادر الجزائري لناصر الدين سعيدوني.

نظرا لصعوبة المزج بين نص تاريخي يتطلع إلى الحقيقة والواقع الفعلي بلغة بسيطة مألوفة ونص روائي مشدود إلى المتخيل والحلم، فقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات كان من بينها استحالة الإحاطة بمختلف الطرق والصيغ السردية المتبعة في عرض الحدث التاريخي ضمن الخطاب الروائي، وتطبيقها على مختلف النماذج الروائية المختارة، نظرا لاتساع البحث وتفرع مباحثه.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر والامتنان للمشرف الفاضل: الأستاذ الدكتور صالح مفقودة الذي كان نعم المشرف والموجّه من خلال صبره علينا وتحفيزنا على البحث العلمي الجاد.

الفصل الأول:

الخطاب الروائي جدل التاريخي والفني

أولا- مفهوم الخطاب.

ثانيا- الموازنة بين الخطاب الروائي والتاريخي.

1- مفهوم الخطاب الروائي.
2- مفهوم الخطاب التاريخي.

ثالثا- طرائق عرض الحدث التاريخي.

1- السرد التاريخي في مطلع الرواية.
2- انعكاس المعلومات التاريخية على تصرفات الشخصيات.
3- مزج السردي بالتاريخي.
4- رواية الحدث التاريخي أكثر من مرة.
5- التدرج التصاعدي في عرض الحدث التاريخي.

رابعا- جدلية الواقع المعيش والذاكرة التاريخية.

لقد تعددت الدراسات الأدبية، والنقدية النظرية منها، والتطبيقية حول مفهوم الخطاب وأبعاده التحليلية، وللسير في غمار هذا الموضوع لا بد أولا من ضبط خلفياته المفاهيمية، فلا يمكن معالجة مساراته التطبيقية إلا بالوقوف عند منطلقاته النظرية.

أولا- مفهوم الخطاب:

من المصطلحات الرائدة في ميدان السرديات المعاصرة **مصطلح الخطاب**، والذي يعد من المصطلحات واسعة الاشتغال سواء على المستوى النظري، أم الإجرائي؛ ولذا فقد استلزمت هذه الدراسة إبراز التحديدات المفاهيمية لهذه الصيغة، ورصد المقترحات المناسبة التي تسهم إلى حد ما في توسيع دائرة البناء السردي، وما يستوجبه من آليات تحليلية.

لدراسة هذه الصيغة السردية **(الخطاب)**، لابدّ أن نحدد مفهومه اللغوي، والاصطلاحي لتجنب الالتباس المناط به، وقبل أن نقف عند المفهوم الاصطلاحي، الأوفى بنا أولا أن نعرّج إلى المفهوم المعجمي.

تعددت التعريفات المعجمية لهذا المصطلح؛ إذ تناوله ابن منظور في معجمه لسان العرب بقوله:«الخَطب: الشأن أو الأمر، صغر أوعظم، وقيل هو سبب الأمر، ويقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك والخطب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، والشأن والحال والخطاب، والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، وخطابا، وهما يتخاطبان، والخُطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر، واختطب يخطب خطابة واسم الكلام: الخطبة (...)، ورجل خطيب: حسن الخطبة، وجمع الخطيب: الخطباء، وخُطب بالضم خطابة صار خطيبا.»[1].

[1]- ابن منظور: لسان العرب، تح:عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط01، لبنان،2005، مج:01، مادة (خ.ط.ب)، ص:335،336.

والمعنى ذاته ورد في معجم القاموس المحيط للفيروز أبادي بقوله «...الخطب: الشأن والأمر صغر أوعظم، ج: خطوب، وخطب المرأة خطبا وخطبة، واختطبها، وهي خطْبُه وخُطبَتُهُ،...وخَطَبَ الخَاطبُ على المنبر خَطابة بالفتح، وخُطبة بالضم، وذلك الكلام:خُطبَة أيضا أو هي الكلام المنثور المسجع ونحوه...»[1].

ومثلما تعرض القدماء لهذا المصطلح بالتعريف اللغوي الدقيق، والشامل، نجد للمحدثين نصيبهم للمساهمة في توسيع مفهومه، وتخصيصه في مجال محدد، فهذا **(جيرالد برنس)** في معجم **(المصطلح السردي)** يعرفه بقوله:«الخطاب يحتوي على:"مادة":وسيط للإظهار: شفاهي أو لغة مكتوبة، صور ثابتة أومتحركة، وإماءات...إلخ، و"شكل"(يتألف من مجموعة من التقريرات السردية التي تقدم القصة، وبشكل أدق تتحكم في تقديم تتابع المواقف والوقائع ووجهة النظر التي تحكم هذا التقديم، وإيقاع السرد، ونوع التعليق..إلخ.»[2].

إن الملاحظ لهذه التعريفات قديمها، وحديثها يلتمس ذلك التشابه، والتقارب المفهومي الجامع بينها، فهي تركز في أغلبها على كون الخطاب نصا نثريا(رسالة)، أبدعه كاتب مبدع، وأحسن تقديمه، موجها لمتلق معين، موظفا لأغراض دلالية معينة وفق براهين ودلائل أكثر إقناعا.

مثلما وقفنا عند المعنى المعجمي، نقف أيضا عند المعنى الاصطلاحي، فمعظم المؤلفات السردية التي تعرضت لهذا المصطلح تَعتبر الخطاب مرادفا **لمصطلح الكلام**، وهو ما أورده مجموع النقاد في خضم دراساتهم سواء الغربيون منهم، أم العرب، ولتوضيح هذا التقارب لا بدّ أن نقف أولا عند **القرآن الكريم** الذي تناول هذا المفهوم القريب من

---

[1] – الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط:02، لبنان، 2008، ص:109،108.

[2] – جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة،ط:01، مصر،2003، ص:62.

الكلام، على حسب رأي الدكتور **عبد الواسع الحميري** في تحديده لمفهوم الخطاب؛ إذ يرى إن أصوله الأولى تعود للقرآن الكريم في قوله:« فقد وردت مادة (خ– ط–ب) في تسعة مواضع من القرآن الكريم، تارة بلفظة الخطب (أربع مرات)، وتارة بلفظ الخطاب (ثلاث مرات)، وتارة بصيغة الفعل (مرتين فقط).»[1]

ولتأكيد هذا الرأي سنقف عند الآيات التي تثبت وجهة نظره من سورتي (ص) و(النبأ).

فقد ورد اللفظ بصيغته في قوله تعالى:(وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ ﴿٢٠﴾).[2]، وأيضا في قوله عز وجل: (إِنَّ هَٰذَآ أَخِى لَهُۥ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِىَ نَعْجَةٌ وَٰحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِى فِى ٱلْخِطَابِ ﴿٢٣﴾).[3]، كما ورد مصطلح الخطاب أيضا في قوله تعالى:(رَّبِّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا ٱلرَّحْمَٰنِ ۖ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا ﴿٣٧﴾).[4].

فهذه الآيات تناولت مصطلح الخطاب بمعنى مساو لمفهوم الكلام على حد رأي المفسرين، وبما أننا بدأنا بمفهوم الخطاب حسب ما ورد في القرآن الكريم، فقد رأينا أن نتناول سيرته عند العرب قديما وحديثا تبعا لوجهات نظر منظريه.

لقد كان للنحاة العرب نصيبهم في إثراء موضوع الخطاب؛ إذ تناوله كل من ابن جني والمبرّد تناولا نحويا؛ حيث عالجا فيه قضايا نحوية دون تركيزهم على معناه الأدبي

---

[1] – عبد الواسع الحميرى: الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة، السلطة)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط:01، بيروت، لبنان، 2008، ص:46.

[2] – سورة : ص، الآية 20.

[3] – سورة : ص، الآية 23.

[4] – سورة : النبأ، الآية 37.

السردي، فهذا ابن جني يقول:« إذا خاطبت إنسانا فاجعل أول الكلمة للمذكور الغائب وأخرها للحاضر المخاطب، تقول إذا سألت رجلا عن رجل كيف ذاك الرجل يا رجل.»[1].

نلحظ مما ذكر سابقا أن هذا القول يركز على ضمائر المخاطب، مع العلم أن للعناصر الإشارية، والضمائر دورا هاما في تبليغ المقصد، وتوجيه الكلام.

مثلما تعرض النحاة لمفهوم الخطاب، وحيثياته، فقد كان للبلاغيين دورهم في الاستفاضة حول هذه الصيغة، فقد تعرض له ابن الأثير بقوله: « وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا، وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة؛ لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أومن خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض أوغير ذلك.»[2].

المعنى المعروض هنا يركز على الجرأة الكلامية، والشجاعة القولية التي يتحلى بها الإنسان المتخصص في هذا المجال؛ لهذا نجده يتلاعب بالكلام كيفما يشاء، يعبر على حاضر ثم ماض ومستقبل في خطاب واحد.

بالتدقيق في المعنيين البلاغي والنحوي، نجد أن كليهما يدور في بؤرة واحدة؛ ألا وهي المخاطبة والتكلم، وهذا يتوافق مع ما ذهب إليه المفسرون في تفسيرهم للآيات الموظفة لكلمة الخطاب؛ ألا وهو معنى الكلام.

إذا ما عدنا إلى المحدثين نجد مصطلح الخطاب قد توسع في دائرته المفهومية؛ ليشمل مفاهيم متنوعة مختلفة تبعا لوجهات نظر المدارس التي تتبناها.

---

[1]– محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من سنة1976إلى سنة1986، المغاربية للطباعة والإشهار، ط:01،تونس،2003، ص:18.

[2] – المرجع نفسه، ص:22.

فمن اللذين استفاضوا في هذا المجال نجد اللسانيين، وما لعبوه من دور بارز في تحديد التصور العام لهذا المصطلح، فحسب ما ورد في معجم اللسانيات (1973) فقد تبنى أصحابه ثلاثة تعريفات للخطاب« فهو أولا يعني اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلف بانجازه ذات معينة، وهو هنا مرادف للكلام بتحديد دوسوسير، وهو يعني ثانيا وحدة توازي أو تفوق الجملة، ويتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية وهو هنا مرادف للملفوظ، أما التحديد الثالث فيتجلى في استعمال الخطاب لكل ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل، ومن هذه الزاوية فإن تحليل الخطاب يقابل كل اختصاص يرمي إلى معالجة الجملة كأعلى وحدة لسانية.»[1].

من خلال هذا التعريف العام نلحظ اشتماله على ثلاثة تعريفات خاصة، فالتعريف الأول يتماشى ورأي دي سوسير، الذي يرى الخطاب مرادفا لمصطلح الكلام، وهو المعنى المعروف في مجال اللسانيات البنيوية.

أما التعريف الثاني فيرى الخطاب يتعدى الجملة، وهذا ما ذهب إليه (benvniste بنفنست) عندما عرف الخطاب بقوله:«الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين، وهذا الفعل هو **عملية التلفظ**، وبمعنى آخر يحدد **(بنفنست)** الخطاب بمعنى أكثر اتساعا هو« كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما.»[2].

---

[1]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،(الزمن،السرد، التنئير)،المركز الثقافي العربي، ط:03، بيروت، الدار البيضاء،1997، ص:21.

[2] – المرجع نفسه، ص:19.

إن التعريف الثاني يشترط في الخطاب أن يستوفي عناصر ثلاث؛ إذ لا بد له أولا أن يدخل في مضمار الكلام، وهو الإنجاز الفعلي للغة ما،هذا الأخير يقتضي مرسلا؛ وهو المتكلم والمرسل إليه؛ وهو المستمع، ولابد أن يكون للأول غايات ومرامي معينة يسعى لتبليغها، وفي الآن ذاته التأثير في المستمع؛ أي إقناعه بآليات الإقناع المتعارف عليها بأي شكل من الأشكال.

أما التحديد الثالث فقد تعرض له **هاريس** في تعريفه للخطاب بقوله:« هو ملفوظ طويل،أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض.»[1].

يرى هاريس إن الخطاب لن يكون خطابا إلا إذ وزعت فيه الجمل توزيعا انتظاميا يرتبط بعضها ببعض على أساس أن النص بنية واحدة يؤدي أولها إلى آخرها.

إلى جانب هذه التعريفات هناك مفاهيم أخرى أشمل بحكم الاتساع الذي شمل مصطلح الخطاب، وانفتاحه على ميادين أخرى، ولقد استفاض الشكلانيون الروس في أبحاثهم حول البنية السردية تجاه هذه الصيغة، محددين بذلك الأدوات الإجرائية التحليلية التي يقوم عليها تحليل الخطاب.

من المحدثين الذين أجادوا بدراستهم، وكانت لهم انجازات هامة في ميدان السرد نذكر على سبيل المثال لا الحصر: «دراسات (ليفي ستراس c.l)،(strauss)، وأبحاث كلود بريمون(clau de bre mond)، وغريماس ألجرداس(a.j greimas)، وجيرار

[1] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،(الزمن،السرد، التنئير، ص: 17.

جونيت(genette-gerard)،وتودوروف(t-todorov)،ورولان بارت(barthe-rolland) وغيرهم.» [1].

مهما اختلف النقاد، والباحثون حول مفهوم الخطاب يبقى الإطار العام الذي يتفقون فيه موحدا، كون الخطاب نصا لغويا تحكمه عديد من العناصر الدلالية ذات غايات محددة.

وهكذا اتسع مجال الخطاب ليضم ميادين أخرى، ولكن ما يهمنا في هذا الإطار هو التركيز على **الخطاب الروائي (القصصي)**، ومدى تأثره بالخطاب التاريخي، وعلاقة كل منهما بالآخر، والمكونات الأساسية التي يقتضيها كل منهما لإنجاز نص ما، وللوقوف عند هذه النقاط وغيرها لابد أن نقوم بعملية موازنة بين الخطابين لمعرفة أوجه التباين والتوافق.

[1] – يوسف الأطرش: الخطاب السردي ومكوناته من منظور" رولان بارت "، مجلة السردية مجلة محكمة تصدر عن مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع العدد:1، جانفي،2004،الجزائر، ص:159.

ثانيا- الموزانة بين الخطاب الروائي والتاريخي:

قبل الخوض في غمار المقارنة بين الخطاب الروائي، والتاريخي لابدّ أن نقف أولا عند الخلفية المفاهمية لكلا الخطابين، وأهمية المميزات التي تخص كل نوع، وتفرده على غيره من الأنواع.

1- مفهوم االخطاب الروائي:

يعد الخطاب الروائي فرعا من فروع الخطاب الأدبي، والذي يصفه **(جوتلوب فريدج) (gottlob frege)** بقوله:الخطاب الأدبي « ما يعجبنا خارج العذوبة الشفهية عندما نستمع لقصيدة ملحمية مثلا ما يعجبنا خارج العذوبة الشفهية هو معنى الجمل فقط، والصور، والأحاسيس التي تثيرها، وإذا طرحنا قضية الحقيقة نترك جانبا اللذة الجمالية، ونتجه صوب الملاحظة العلمية ؛لهذا عندما نعتبر قصيدة كأثر فني سيان عندنا مثلا: الاسم إليس (ulysse) أن يكون عنده مرجع أولا يكون.»[1].

يرى فريدج إن لذة النص الأدبي بصفة عامة سواء أكان شعريا أم نثريا تكمن في الحقيقة التي ينقلها لنا، والأثر الذي يتركه فينا، ويقصد بالحقيقة هنا مدى تعلقه بالواقع، والرواية هي الأخرى جنس أدبي له تحديداته، ومكوناته، وخصائصه التي تميّزه.

لقد اختلف النقاد والأدباء في تعريف الخطاب الروائي، ذلك من خلال ربطه بمفهوم السرد، ومن خلال التقسيمات التي تجوب مجال هذه الصيغة، ولكن يمكن أن نركز على جانب الخطاب رغم صلته الوثيقة بالقصة،« فالقصة هي المادة الحكائية، والخطاب هو طريقة الحكي، وهو الموضوع الذي نبحث فيه ضمن ما أسميناه"سرديات خطاب الرواية".»[2].

---

[1]- تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط:01،الجزائر،2005، ص:46 .

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 48.

من خلال ما تقدّم نلحظ أن دراسة الخطاب الروائي تركز على طريقة بناء، وتقديم الموضوع المتناول في الرواية، وباعتبار الرواية المرآة العاكسة للواقع، فإن الخطاب الأدبي فيها يتضافر مع خطابات أخرى أدبية، وغير أدبية؛ لذا على الدارس أن يركز على كيفية نسج هذا الخطاب، وكيفية اشتغال النصوص داخل نص الرواية، وأبعادها النصية.

إن الجانب الأساس في النصوص الروائية، هو(الخطاب القصصي) لما يلعبه من مكانة هامة و«الخطاب عموما كلاما يقوله قائل يتوجه به إلى مخاطب وإذا نزلناه في سياق قصصي قلنا إنه كلام يحمل مضمونا حكائيا يحكيه راو يسوقه إلى مروي له، وهو إلى ذلك كلام لا ينفصل في تشكله عن أعوان السرد الناهضين به؛ إذ لا يتصور كلام أدبي لا يشتمل على قرائن تكشف عن آثار صاحبه وآثار صنعته فيه.»[1].

للخطاب الروائي علاقة وثيقة بكاتبه، والقرائن التي تشير إليه، ومن ثمة علاقته بالواقع الذي يعيش فيه، وأثر هذا الأخير في كتاباته؛ أي كيفية نقله لهذا الواقع، ولعبه السردي بمكونات الخطاب الأخرى.

إذا عدنا إلى المؤلفات السردية المعاصرة، نلحظ أن جلّ النقاد وعلماء السرد أسهبوا في استعمال هذه التسمية "**الخطاب الروائي**" وعلى رأسهم باختين، وهو ممن رسخ هذه التسمية في مؤلفاته فرأى «إن الخطاب وإن كان خطابا إنشائيا (poetique)، فهو لا يمكن أن ينحصر في مصادرات ضيقة؛ لأن ميزة الكلام الروائي أن يكون ذا طابع أيديولوجي تتلابس فيه أصوات المتكلمين تتآخذ وتتنابذ.»[2].

---

[1]– محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص:11.

[2]– المرجع نفسه، ص: 36 .

مشى على خطى (باختين) العديد من النقاد، ونحوا منحاه فهذا(هانري ميتران)(henri itterand)، الذي جعل من تحليل الخطاب الروائي"النقد الاجتماعي (lasociocritique) منفذا إلى دراسة الأبعاد الإيديولوجية للشخصيات، والمؤلف؛ إذ يقول:« ليس ثمة شيء محايد في الرواية، وكل الأشياء فيها ترتبط بمنطق جماعي، وترجع إلى تنازع الأفكار الذي يميّز المشهد الفكري لعصر من العصور.»[1].

يرى النقاد من أمثال (باختين) ومن اتّبعه، إن تناول مصطلح الخطاب الروائي أكثر تخصيصا، ودقة من المصطلحات الأخرى كالخطاب القصصي السردي...الخ، كما أن هذا المصطلح وسّع نطاق البحث في مجال الرواية بما فيها النص، والقارئ، والكاتب، وكل الصيّغ السردية الموظفة في هذا النص، كما يشمل حتى أفكار الشخصيات وتوجهاتهم، والفئات الاجتماعية التي ينتمون إليها، والأيديولوجيات التي يؤمنون بها.

هكذا نصل من خلال هذه الآراء إلى أن الخطاب الروائي لا يتعدى كونه نصا نثريا يصدر عن مؤلف معين يحمل أفكارا، ودلالات معينة موجه إلى متلق مدرك لدلالة المنطوق أمامه، مقدما بفنيات سردية عالية تجعل العمل الروائي أكثر جاذبية، وتشويقا وهو في الآن ذاته موسوما بخصائص نصية معينة، كما ورد في كتاب الرواية والتاريخ « هو الطريقة التي تطرح بها مادة الحكاية في الرواية.»[2]

---

[1]– محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص:36.

[2]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عالم الكتب الحديث، ط:01، عمان، الأردن، 2006، ص: 94.

2- مفهوم الخطاب التاريخي:

انتهت الدراسات الحديثة لما يعرف بالتفاعلات النصية على الرغم من حضورها قديما في الكتابات الأدبية، ولقد ركز الدارسون في أبحاثهم على هذه الجوانب؛ لأنها السبيل الذي سيوصلهم لفهم النصوص، وإمكانية معالجتها معالجة دقيقة، وهذا يدل على الوعي التام للكُتّاب بالمرجعيات التي يستثمرونها في كتاباتهم، ومن المراجع التي ركز عليها الروائيون في نصوصهم، وأكثروا من استلهامها، واستحيائهم **للمراجع التاريخية،** وللوقوف على هذا النوع من الكتابات لابدّ أن نتعرف على طبيعة الخطاب التاريخي، ومدى أهميته في الكتابة الروائية.

فالخطاب التاريخي هو الخطاب الذي يهتم بصورة واضحة بالأحداث التاريخية التي ينبغي نقلها للمتلقي، أكثر من اهتمامه بالطريقة التي ينقل بها هذا الحدث، وهذا ما يميزه على الخطاب الروائي « إن ما يميز الخطاب التاريخي عن الروائي، أنّ الذي يهم الأول هو الأحداث التي ينبغي تسجيلها أو نقلها، أما في الخطاب الروائي فإن الحدث يرتبط بغيره وفق منطق خاص.»[1].

ومن هنا فإن هذا النوع من النصوص تكون فيه خطابات المؤرخ بما ينقله لنا من أحداث ذات هيمنة واسعة على مستوى الصيغة، وفي هذه الحالة يكون الكلام المحكي متواز مع مانقله لنا المؤرخ.[2]، أضف إلى ذلك أن الخطاب التاريخي مؤطر بتواريخ واقعية محددة، فكل حادثة يتكفل المؤرخ بنقلها إلا ويرصد تاريخها أمامنا.

---

[1] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص:264.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص:263.

وبتركيزنا على الخطاب التاريخي نجد أن بعض المؤرخين، والمهتمين بهذا المجال ارتأوا تقسيم هذا الخطاب إلى عدة أنواع، وذلك تبعا لطبيعة البنى الثقافية، والفكرية التي يتشكل منها وعي المثقف العربي، وبالأخص المؤرخ.

إذ يرى الكاتب **(بن مزيان بن شرقي)** في كتابه **التاريخ والمصير** إمكانية تقسيم الخطاب التاريخ العربي إلى «التاريخ الاعتباري، والتاريخ المؤقنم، والتاريخ الوضعي، والتاريخ الكوني...فخطاب التاريخ الاعتباري يقوم على إعادة بناء للتاريخ وهي ناجمة على درجات نضج المجتمع العربي، وتداخله مع المجتمع الغربي، والمؤقنم وهو التاريخ الذي تتحكم في بنيته العناصر الآتية: العقيدة والثقافة، واللغة...أما التيار الثالث فهو التيار الذي كان للمستشرقين دور كبير في إدخاله للخطاب العربي التاريخي، والذي يعتمد طرقا علمية كانت المدرسة الوضعية من ورائها لذا سمي بالتاريخ الوضعي...والتاريخ الكوني، والذي يعد الآن خطابا رائدا، والذي من خلاله الغرب يفترض تاريخا واحد يحكم حركة المجتمع.»[1].

نلحظ أن معظم هذه التقسيمات تنبثق عن اتجاهات إيديولوجية فكرية، وكلها تنصبّ في بوتقة واحدة، هي نقطة تسجيل التاريخ، وما يحمله هذا التسجيل، والنقل من اعتبارات معينة سواء أكان غرضه العبرة المستوحاة، أو الدين المتبع، واللغة المعبّرة عنه، أو كان هدفه توضيح الصورة السلبية التي نقلها المستشرقون عنا وتعديلها بصورة إيجابية، أوكانت غايته وضع قوانين منبثقة عن التاريخ تحكم الكون وما يحتويه من أفراد.

[1] – بن مزيان بن شرقي:التاريخ والمصير، قراءات في الفكر العربي المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط:02، الجزائر،2004، ص:68،69 .

المهم أن الخطاب التاريخي هو آلية الثورة التي قام بها المجتمع العربي من أجل إعادة بناء التاريخ، ونجاح هذه الخطابات ينبثق عن القراءة الواعية للنصوص، والتي تُمكننا من إعادة تشكيل أو تجديد الوعي التاريخي العربي.

من خلال المفاهيم المقدمة سابقا حول الخطاب التاريخي، والروائي نستنتج تلك العلاقة المبطنة التي تربط بين الخطابين، صحيح أن لكل منهما مجاله، وميدان توظيفه، ولكن باعتبار الرواية ديوان العرب المعاصر؛ فهي المرآة العاكسة للظروف التي يعيشها المجتمع، فلا بُدّ لها من مرجعيات تقدم لنا ذلك النصيب المحترم في هذه النصوص من الحقائق الموضوعية، ولا سيما في ذلك النوع من الروايات الذي يتكفل بإعادة بناء الحقائق التاريخية.

إن كل توظيف تكون مرجعيته تاريخية ولاسيما في النصوص الروائية، يجعل هذه الأخيرة تعتمد على مرجعيتين في بناء العمل«أولهما:مرجعية حقيقية متصلة بالحدث التاريخي (الحكاية)، وثانيتهما: مرجعية تخييلية(روائية) مقترنة بالحدث الروائي،فإن المرجعية الأولى مرجعية نفعية، والمرجعية الثانية مرجعية جمالية؛ لذا فإن الرواية التاريخية سوف يتجاذبها هاجسان، أحدهما الأمانة التاريخية التي تقتضي عليها بألا تجافي ما تواضعت عليه المصادر التاريخية من قيام الدول، وسقوطها، واندلاع الحروب والوقائع المأثورة والآخر مقتضيات الفن الروائي بأبعاده اللامتناهية.»[1].

فتركيز النصوص الروائية على مرجعية معينة تقتضي من النصوص الموظفة الانتماء لهذه المرجعية، وإذا أراد كاتب ما إثبات حقيقة تاريخية معينة؛ فهذا يعني أنه واع للأثر الذي اهتم به، ومن ثمة يعمل على المزج بين ما هو روائي وما هو تاريخي.

[1]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:124.

إن الموازنة بين هذين النوعين من الخطابات يحتم علينا الوقوف عند تلك العلاقة التي تربط بينهما، والتي تبدو للوهلة الأولى علاقة شائكة لا يمكن اقتفائها، ولكننا إذا أمعنا النظر في النصوص الروائية وجدنا أنها غالبا ما تجمع بين الخيال؛ أي التخييل، والذي تتبناه البنية السردية، وحقيقة ظاهرة الأفق، ولا سيما إذا كانت هذه الحقيقة مادتها الحكائية تاريخية، هنا فقط نقف عند ذلك السلك الرفيع الذي يربط الواقع بالتخيّل.

إذا أراد الروائي أن يمتع القارئ، وفي الآن ذاته يقنعه، ويؤثر فيه نجده يتبنى بطريقة ما تلك المرجعية التاريخية، ومن هنا يذوب التاريخ في الواقع، وتكون نهاية كل منهما مبنية على بداية الآخر «فحين تبدأ الرواية ينتهي التاريخ.»[1].

فعملية الموازنة بين الروائي، والتاريخي هي محاولة إجرائية للوقوف على مدى قدرة الروائي في المزج بين تلاعبه الفني، وصدقه في نقل الوقائع التاريخية، ونجده هنا في صراع دائم بين قيد التاريخ، والواقع، وحرية التخييل، والإبداع الفني.

إن العلاقة بين الحقيقة، والخيال في الأدب ليس بالقضية الجديدة سواء في الدراسة، أو التنظير، وقد حاول« النقد الواقعي ذو الاتجاه الاجتماعي ضروبا من محاولات تقنين الحقيقي في الرواية عموما، والرواية التاريخية خصوصا.»[2].

تعد المرجعية التاريخية لأحداث الرواية ضرورية، وبالأخص في الروايات المعاصرة ولكن هذا لا يعني أن الكاتب غايته تسجيل التاريخ، ونقل وقائعه بحذافرها، وإنّما نجده في ذلك مركزا على كيفية إسقاط أحداث معينة على وقائع الحاضر لإثبات الظروف الاجتماعية والسياسية، والثقافية المتغيّرة عبر العصور، والأجيال.

---

[1]– سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات إتحاد الكتاب العرب،(د.ط)، دمشق،2003، ص:60، 61.

[2]– المرجع نفسه، ص:57.

إن الروائي الجزائري واسيني عمل في عديد من رواياته على صهر ماهو تاريخي في أحداث روائية، وقد استطاع بعمله هذا تقديم رؤية أدبية متناغمة، ومعقدة ومتشابكة الأحداث في رواية ذات شكل تاريخي من خلال ما وظّفه من صيغ، وأساليب، ووصف وعديد من أشكال الحوار بمشاهده الواقعية النابعة من أعماق التاريخ.

وهكذا صور لنا التاريخ بأحداثه، وتواريخه من خلال عيون شخصياته الروائية، وما تنقله لنا من أقوال وشواهد، والكاتب مثله مثل غيره من روائي هذا الصنيع؛ إذ يجعل نصه «يلوذ بترميز الواقع المعيش عبر اللجوء إلى التاريخ؛ ولذا يعمد نصه إلى أقناعنا بأننا في رحاب التاريخ من ناحية وفي مستوى التخييل الروائي من ناحية أخرى.»[1]

إذا استقصينا روايات واسيني المعتمدة على التاريخ من أمثال **(كتاب الأمير، ونوار اللوز، ورواية كريماتوريوم)**، وأردنا الموازنة بين الخطاب الروائي والتاريخي، نجد الكاتب لا يسعى لتغليب التاريخ على السرد رغم حضور التراث التاريخي في كتاباته بكثافة، إلا أنه يعمد لمدّ أحداثه التاريخية في تسلسل زمني يربط بين الماضي، والحاضر، فكأنك إذا قرأت رواياته تسير في طريق له بداية تمتد به إلى آخر المسار.

بحيث لا نشعر بأي انفصال بين ذات الروائي المؤلفة، وما ينقله لنا من أحداث، وهذا يدل على انغماسه في التاريخ، ووعيه بالخلفية التاريخية التي يؤمن بها؛ ليقدم لنا قراءة نقدية برؤية جديدة، دون أن ينساق وراء براثن التسجيل التاريخي الذي يمكن أن يعيب الكاتب وينقص من قيمة كتاباته السردية.

فمثلا في روايته **(كتاب الأمير)** نلحظ المؤلف يزواج فيها بين التاريخ، والسرد سواء في وصفه للشخصيات التاريخية،- وخاصة في تجسيده لصورة الأمير، الذي صوره لنا

---

[1] – محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والإيديولوجيا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط:01، لبنان، 1993، ص:73، 74.

كما أثبتته كتب التاريخ–، أوفي تصويره الخاص الذي يدافع به عن صورة الخائن حسب توقعات بعض كتب التاريخ بعرض بطولاته، وتضحياته.

كما تظهر فنيته السردية في تطويع شخصياته، وإخضاعها للجانب التخييلي، وقد ثبت ذلك في عملية الربط بين الأوصاف والأفعال، والدوافع، فكانت الدوافع المؤدية إلى فعل معين تفرض أوصافا ملائمة لطبيعة الحدث، فميز بذلك بين الدوافع الدينية والسياسية، والوطنية.

هذا ناهيك عن زئبقية الزمن، وتغيّره الذي أعطى للنص نبض الحركية، وذلك باشتغال عنصري الترتيب والديمومة في قيود المادة التاريخية.

لقد أخذ الكاتب من التاريخ الإطار الخارجي، وأعاد ملأه تبعا لوجهة نظره الخاصة ذات الأبعاد الآنية التي استلزمتها الصنعة الأدبية، والظروف الاجتماعية، فبعض الأحيان نجده يركز على خطابات تاريخية بعينها وأحيانا أخرى يتغافل عنها تبعا لرغبته في إظهار الحدث.

ذلك كله يحدث في إطار تلاعبه بالصيغ والأساليب، وهو في هذا الصنيع يجعل نجيب محفوظ أنموذجا له، والذي قال عن نفسه في خضم حديثه عن طرق الموازنة بين التاريخي والروائي:« إن للرواية التاريخية نوعين: **الأول** منهما تعيدك في الرواية التاريخية إلى التاريخ بكل تفاصيله وطقوسه، وكأنها تردك إلى الحياة فيه، أو تبعث الحركة في أوصاله الهامدة، أما **النوع الثاني** فإنه يستعيد المناخ التاريخي فقط، ثم يترك لنفسه قدرا من الحرية النسبية داخل إطاره وأنا من النوع الثاني.»[1].

[1] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:126.

إن واسيني باعتماده النوع الثاني من الكتابات المتبنية للتاريخ تمكّن من الابتعاد عن خطابات المؤرخ التسجيلية؛ فالمؤرخ في خطابه إذا ما أراد أن يصور لنا شخصية تاريخية ما، نجد مقيد بوثائق تاريخية بحتة ينقل ما فيها دون زيادة أو نقصان؛ أي أن خطابه ذو طابع تسجيلي يحتكم فيه صاحبه للسرد الوثائقي، على عكس الروائي الذي ينتقي المعطيات العامة ثم يلونها بفنياته السردية.

الاختلاف بّين بين الخطابين التاريخي، والروائي؛ فالمؤرخ إلى جانب تسجيله للتاريخ وتقييده بتواريخ معينة« فإن عمله اليوم يتجاوز تدوين التاريخ بأمانة وصدق إلى مطالبته بالتفسير، والتعليل والمقارنة، والموازنة والربط، والتعليق، فكيف الحال–إذن–بالروائي التاريخي الذي تصدى للحديث عن الماضي، سعيا وراء تحقيق التواصل الإنساني معتمدا على حدسه وبصريته في التنبؤ بما يمكن أن يقع في الغد، وذلك وفقا لروايته الخاصة وبما يتلاءم مع أحوال مجتمعه وواقعه الذي يعيش فيه.»[1].

الروائي في كتابة خطاباته الحكائية متحرر نوع ما من قيود التاريخ على عكس المؤرخ الذي عادة ما تكون غايته الأولى « إدراك الماضي البشري كما كان، لا كما نتوهم أنه كائن، وليس تصوير للماضي كما يجب أن يكون أو كما نريده أن يكون؛ أي هو قراءة للماضي في صورته الحقيقية المدركة.»[2].

الخطاب الروائي يستدعى صاحبه شخصيات تاريخية حقيقية، ثم يلبسها لباسا جديدا تبعا لتصوره ونسيج إبداعه الخاص، وكذا بالنسبة للزمان والمكان، فيصروهما لنا تصويرا يمزج بين الواقع والخيال، وبين الحاضر والماضي، وبعض الأحيان يتعدى ذلك المستقبل، حتى وإن كانت هناك ثغرات فهو يسعى لترميمها ضمن الحقائق التاريخية، وفي هذه الحالة يرتقي عمل الروائي إلى عمل المؤرخ.

---

[1] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:128.

[2] – بن مزيان بن شرقي: التاريخ والمصير، ص:52.

أما إذا وقفنا عند الزمن فنلحظ أن بناءه في الخطاب التاريخي يختلف عن بنائه في الروائي، ففي الأول نجده يتميز بالتسلسل الخطي من بداية أول تاريخ إلى حد النهاية المحددة، كما أن الصيغ والأساليب الموظفة ذات طابع أحادي، فالصوت المهيمن في النص هو صوت المؤرخ، الذي يكون إلى أبعد الحدود موضوعي في تسجيله، ولنجاح مثل هذه الخطابات «لا بد من اعتماد المعرفة التاريخية كأساس للعمل السياسي...لابد من افتراض قدرة الإنسان على توجيه الحدث الماضي بالتأثير في نتائجه.»[1].

داخل بنية الخطاب التاريخي يكون الزمن مرتكزا على زمانية تأسيسية ماضية؛ أي زمانية تذكارية والتي يكون الاسترجاع فيها سيد الموقف.

أما إذا عدنا لطبيعة الزمن في الخطاب الروائي وكما ذكرنا مسبقا فميزته الأساسية ولا سيما في الروايات المعاصرة،الحركية ولا استقرار؛ إذ نجده متنوعا بين استذكار واستباق، وتبطيء وتسريع، وعلى رغم من ذلك فإن الزمن الطاغي على هذه الروايات هو الزمن التاريخي بحكم المرجعية التاريخية التي تستند إليها الرواية.

كما أن هذا التنوع والتوزيع الزمني أبدا لا يكون اعتباطيا؛ لأن المادة الأولية هي التاريخ، فنجد كاتب الخطاب الروائي يرمي إلى إظهار فنياته السردية من خلال المحفزات التي تبرر لعبه بالزمن؛ فمفارقة الاسترجاع توظف لسد الثغرات الزمنية، أو أن الوعي الفني للكاتب أثناء سرد الأحداث هو الذي يحتم عليه تجاهل بعض الأحداث التاريخية في أوقاتها ثم العودة إليها في الوقت المناسب؛ إذ إن الروائي المتمكن« بقدرته على سد الثغور وتسليط الضوء على المفاصل الحرجة يستطيع أن يوسع من تحركاته على مساحة الرواية المحددة سلفا.»[2]

---

[1] – بن مزيان بن شرقي: التاريخ والمصير، ص:73.

[2] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:128.

من هنا نصل إلى أن النقطة الأساسية، والتي تعد البؤرة المركزية المحفزة لكتابة الخطاب التاريخي، هي توسيع مدى الإدراك لدى المجتمع العربي تجاه تاريخه وماضيه بأهم وأدق تفاصيله؛ فكلما توسعت دائرة الكتابات التاريخية كلما زاد الوعي الاجتماعي بطبيعة الماضي البشري في صورته الكائنة لا المزخرفة« إن غاية هذه العملية الإدراكية للماضي تكمن في تفادي اغتراب الوعي الذي يعد سبب أزمتنا الحالية؛ لأن الإنسان كائن تاريخي، ومادام التاريخ لا يخرج في بنيته عن إطار الزمن، فإن الماضي يبدو في أنانا قطعة مؤسسة لهويتنا.»[1].

أما بالنسبة للخطاب الروائي ذا المرجعية التاريخية، فهو استثمار للتاريخ في صورة فنية مع توضيح مجرياته وتحليل معطياته، وإعادة بناء بعض الأحداث حسب المتطلبات الآنية، وهذا كله في قالب إسقاطي يتلاءم مع مواقف، ورؤى حاضرة.

وإذا ماعدنا إلى الروايات ذات المرجعية التاريخية، فنجدها نتاج تفاعل خطابين مكتملين قدّم كل منهما خبرته للآخر، (الخطاب الروائي والخطاب التاريخي)؛ فالخطاب التاريخي يزود الرواية بالمادة الحكائية التي يشكلها المبنى لما له من صلاحيات.

أما الخطاب الروائي فهو الذي يعمل على قولبة هذه المادة ووضع الإطار العام وتحديد الطريقة التي تطرح الأحداث، وكأن كل من الخطاب التاريخي والروائي يمثل المتن الحكائي ومبناه،فالمتن الحكائي هو المادة الأولية ؛أي الأحداث التاريخية كما حدثت في الواقع، أما الروائي فهو طريقة نسج وتشكيل هذه الأحداث، وهذه الطريقة تتحكم فيها رؤى الكاتب وتوجهاته الإيديولوجية، ووعيه الفني بالنمط السردي الذي يكتب فيه.

مهما كانت هناك اختلافات وتمايزات بين الخطابين إلا أن العلاقة المزدوجة التي تجمع بينهما في الرواية التاريخية جعلت كل منهما مكملا للآخر، فتلوين الخطاب الروائي بالمرجعية التاريخية جعلت الرواية بصفة عامة أكثر احتواء لهذه الثقافة؛ فهي بدورها

[1] – بن مزيان بن شرقي: التاريخ والمصير، ص:52.

تتحكم في المسار السردي للنص المتبنى، والعملية عكسية؛ إذ نجد القالب الفني للنص هو الذي يحدد صيغة بناء هذه الثقافة، فبعملية التأثير والتأثر يولد نص متآلف، ومتكامل وشامل يوحي لنا بفهم أفضل، وقراءة أوسع، وإدراك أشمل لماضينا المطوي.

إن المؤرخ غالبا ما يسجل لنا ما يختاره من أحداث تخدم وجهة نظره، ويُغيّب بعض الوقائع الواجب نقلها، يأتي الروائي وبإدراكه للتاريخ يقدم لنا تلك المحطات التي عمد المؤرخ تناسيها في صورة جمالية وإنتاج تخييلي جديد« فالخيال هو القادر على إتمام ما لم يذكره التاريخ بناء على معطيات التاريخ نفسه.»[1]

إلى هنا نصل إلى أن الخطاب التاريخي الروائي ما هو« إلا تعبير عن بعد من أبعاد أزمة تاريخنا العربي المعاصر وتجربة إبداعية بغير شك في بنائها الفني.»[2]

بناء على ما تقدم استطعنا أن نرسم الخطوط العامة لمثل هذه الكتابات التاريخية والروائية، والتاريخية الروائية، ونعتقد أن لكل منها عناصر تشكيلية خاصة التي تتفق في نقاط وتختلف في بعضها، والتاريخ والسرد من أهم هذه العناصر، وإذا أردنا الوقوف عند العلاقة التي تربط الرواية بالتاريخ فإنها تتشكل في عدة مبادئ تبعا لوجهة نظر **ميلان كونديرا**، فأول هذه المبادئ «أنه يعالج كل الظروف التاريخية باقتصاد هائل، فسلوكي إزاء التاريخ هو سلوك المخرج السينمائي الذي يتدبر أمر مشهد تجريدي بعدد من الأشياء لاغنى عنها للحدث.»[3].

إن نظرة **(ميلان كونديرا)** للرواية والتاريخ نظرة تجريدية، وكأن التاريخ فكرة قائمة في الذهن بحيثيات معينة، نجد الروائي يسعى لتجسيد هذه الفكرة في الواقع بصورة جديدة

---

[1] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:138.

[2] – محمد برادة وآخرون:الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط:01،(د.ب)،1981، ص:54.

[3] – الموبقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع ط:01، سوريا،2001، ص:82.

غير تلك الموجودة في الذهن، وبذلك يكون قد نقلها من التجريد إلى التحقيق بفعل التطبيق والتجريب.

أما المبدأ الثاني الذي تتشكل به هذه العلاقة بكونه « لا يحتفظ من الظروف التاريخية إلا بتلك التي تخلق لشخصياته وضعا وجوديا كشافا.»[1].

إن الروائي في تعامله مع الشخصيات التاريخية، ما عليه إلا الرضوخ لها ليحقق تلك المصداقية المطلوبة، فهو مطالب بوصفها الواقعي المماثل لهيأتها الحقيقية وهذا بطبيعة الحال سيقلل نوعا ما من حرية الروائي في تلاعبه الفني، وحتى وإن أراد أن يغير أوصافها وسلوكاتها، فعليه أن لا يبتعد عن الإطار التاريخي العام وأن لا يغيّر من حقائقه التي أثبتها.

كما يستطيع أن يتدخل في الحياة الخاصة للشخصيات حتى يقدم لنا تصويرا دقيقا يقربنا للواقع أكثر، مثلما فعل واسيني الأعرج عندما صور لنا الجانب الخاص والداخلي من حياة الأمير عبد القادر في روايته **(كتاب الأمير)**.

ونقف عند المبدأ الثالث للتشكيل العلائقي في الاستعانة بالمرجع التاريخي «أنه يمكّنه من كتابة علم التاريخ، تاريخ المجتمعات لا تاريخ الإنسان؛ لذلك فغالبا ما ينسى علم التاريخ الأحداث التاريخية المتعلقة بالإنسان في حياته اليومية البسيطة.»[2].

تعمل الرواية في هذه الحالة على تقصي حياة المجتمعات بصفة عامة لا حياة فرد بعينه، حتى وإن تحدث عن شخصية واحدة مثل شخصية مي في رواية **(كريماتوريوم)**، إلا أن هذه الشخصية جزء لا يتجزأ من ذلك الكل الذي تنتمي إليه، وبالتالي هي تعبير

---

[1] – الموبقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، ص: 82.

[2] – المرجع نفسه، ص:83.

حي عن المجتمع، وهي بعث للماضي من أجل تصوير الحاضر، ونقد الواقع وإمكانية تغييره للأحسن.

وقد أضاف **(كونديرا)** في ثنايا حديثه عن العلاقة الكامنة بين الرواية، والتاريخ مبدأ رابعا،ألا وهو عدم التعامل مع التاريخ على أساس أنه ظرف يساعدنا على إثبات الواقعية الروائية فقط، وإنما لابد من تحليله وفهمه، وإدراكه لهضم صورته العامة، وحيثياته الدقيقة وإطاره الوجودي، وهكذا يكون الروائي في تعامله مع المادة التاريخية يتمتع بنوع من الحرية تمكنه من تشكيل هذه المادة كيفما شاء.

إن قيمة الرواية اعتمادا على ما تقدم تكمن بما تحويه من تمثيل للمجتمع، وحياته بكافة ظروفها؛ إذ يقول الدكتور: نبيل سليمان في هذا الصدد «أنا أنظر إلى الرواية على أنها التاريخ الحديث للبشر، والروائي هنا هو بديل المؤرخ بديله في الزمن وهو الذي يُعنى بدقائق حياة المهشمين ودخائلهم.»[1]

إذا نظرنا إلى هذا القول نظرة إيجابية نرى أن **(نبيل سليمان)** يشير إلى أن الرواية مثيلة التاريخ إلى جانب اعتنائها ورصدها لحياة الشخصيات التاريخية المرموقة، التي لها اسما لامعا في السجل التاريخي، فهي أيضا تصور لنا حياة الفئة المهشمة، وكأنه يريد أن يقول إن الرواية مرآة عاكسة لحياة البشر بغنيهم، وفقيرهم بشخصياتها البارزة، والأخرى المسكوت عنها؛ أي أنها تصور لنا الواقع كما هو قديمه وحديثه.

على الرغم من الآراء العديدة والمتضاربة التي ترى أن العلاقة بين التاريخ والسرد علاقة بعيدة إلا أنه، ومن خلال وقوفنا عند مبادئ تشكل العلاقة القائمة بينهما وجدنا في عديد من المواطن (روايات) أن التاريخي غالبا ما يكون ممتدا في الواقعي الذي يصوره

[1] – المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، ص:82.

السرد، فتطابق التاريخي مع الواقعي، ماهو إلا دليل قاطع على تلك الصلة التي تربط بينهما«فالتاريخ كواقع مضى يحدد امتداده في واقع لا يزال حيا ومعيشا.»[1].

هذا الامتداد واضح، وبيّن في روايات واسيني الأعرج، وكمثال على ذلك التواصل الحاصل في تغريبة بني هلال« إذ نجد ذلك الترابط التاريخي بين عشيرة بني هلال وصالح بن عامر بالسياسي ممارسة الجور والظلم من خلال الإشارة إلى صورة بني هلال وتطابقها مع نص نوار اللوز وتكامل التاريخي والواقعي مع نص المقريزي.»[2]

الروائي قدم لنا التاريخ الماضي في حلة جديدة، فالإطار العام نفسه ولكن التشكيل السردي يختلف بإضافة شخصيات جديدة، كذا الأمر بالنسبة للزمان والمكان، فالعلاقة واحدة بين النصين الأول التاريخي، والثاني الروائي رغم اختلاف التاريخ.

إن الجدل الحاصل بين العامل التاريخي، والجمالي في بعض نصوص الروائي واسيني، التي نحن بصدد دراستها ماهو إلا دليل صريح على الاهتمام الواضح بهذا الفن الكتابي سواء على مستوى الكتابة، أو الدراسات الأدبية والنقدية.

على الرغم من صعوبة التطبيق (التأليف)، والبحث في طبيعة العلاقة الرابطة بين الخطابين المذكورين آنفا، فإنها غدت عند بعض النقاد علاقة «ممكنة مستحلية بين التاريخ كمنظومة خطابية تعمل على تجسيم وتسطير مجموعة من الوقائع والأحداث التي عرفها عصر من العصور، وبين الرواية كجنس أدبي يرتكز على التخييل، وعلى الذاكرة الإبداعية المُشَرَّعة على تجارب الذات وتبديات الواقع.»[3].

إلا أن الكتاب بالأخص المحدثين استطاعوا بفطنتهم الأدبية، وتمكنهم الثقافي من كسر هذا الحاجز الذي كاد أن يكون مستحيلا، وجعلوا التاريخ مرجعهم الأساس، ومنهلهم

---

[1] – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع،ط:01، القاهرة، 2006، ص:90.

[2] – المرجع نفسه، ص:94.

[3] – مصطفى المويقن: تشكل المكونات الرواية، ص:80.

الأول في تقصي الأحداث وبنائها سواء الموجودة منها أصلا في ثنايا التاريخ، أو المستحدثة من مخيلتهم الأدبية.

الرواية هي تعبير صريح على الفرد ومن ثمة المجتمع، ولا وجود لمجتمع منعدم التاريخ، بلا هوية وماضي، فالتاريخ هو المرآة العاكسة لهوية أصحابه، ومهما تخصص الكاتب في تصوير اللحظة التاريخية في روايته، إلا أن هذا العمل هو رؤيا جديدة بصيغة جديدة.

إن المزج بين التاريخ والسرد ما هو إلا دليل على قدرة الكاتب الروائي وحنكته الكتابية التأليفية على تحويل التاريخي بكل ما يحتويه من أبعاد وأنساق سياسية، واجتماعية وثقافية، واقتصادية إلى الجمالية، وعليه أن يقوم بكل ذلك « دون مس الحقيقة الجوهرية في التاريخ والتي انطلقت منها الرواية بوصفها نقطة البدء التي تفرع من خلالها العالم الجمالي المتخيل في الرواية بوصفها فنا إبداعيا.»[1]

والمتمعن في صيغة الحقيقة الجوهرية يجدها تفرض على الروائي أن يكون موضوعيا في نقله للحقائق العامة، فلا يقف عند التاريخ المشرف فقط للشخصيات والمجتمعات والأمم، بل عليه أن يصور أيضا ما هو مسكوتا عنه حتى يكسب نصه مصداقيته التاريخية، فمثلا إذا تحدث الكاتب عن ثورة ما كالجزائرية على سبيل المثال لا يقف عند سلسلة الانتصارات التي حققها الشعب الجزائري متناسيا بذلك جملة الانكسارات، والخيبات وحتى الدسائس التي تعرض لها.

بل بالعكس فمن خلال ما قرأنا من نماذج روائية نجد أن الكاتب غالبا ما يرصد الحقائق المغيّبة والمسكوت عنها حتى يكون خطابه متعدد المسارات ذا رؤى مختلفة لا أحادي المسار لايقر إلا بوجهة نظره، ويتعلق ذلك بمدى جرأته، مثل ما نجده في رواية

[1] – بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ط:01، (د.ب)،1999، ص:125.

« **ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» لواسيني الأعرج**، وذلك بإثارته بعض الأحداث التاريخية المسكوت عنها في الثورة الجزائرية.

ثالثا- طرائق عرض الحدث التاريخي:

لقد تعددت طرق توظيف المادة الحكائية ذات المرجع التاريخي في النص الروائي، وتنوعت بنى تشكيل مكوناتها الروائية، ويمكن القول إن توزيع العناصر السردية في الرواية يتعلق بمدى إدراك الكاتب للحدث الذي يعبر عنه ليدلل على مصداقيته الحكائية، ويقنع القارئ بوجهة نظره «فالعلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق.»[1].

لكل روائي خطة محاور معينة لبناء عالمه الروائي، وتشكيل نصوصه،فقد ينقل التاريخ كماهو دون زيادة أو نقصان، وفي هذه الحالة يكون خطابه تسجيلي أكثر منه سردي حكائي، وقد يأخذ العناصر الروائية فقط (من شخصيات تاريخية، وزمان، ومكان)، إلا أنه يعيد سبك الأحداث بطريقة مخالفة للواقع، في حين نجد بعض الكتاب يستوحون الحدث التاريخي فقط، ويقومون بإعادة تركيبه باختيار مكونات تخييلية جديدة، وبذلك يتمتع كل روائي باستقلاله الذاتي في التعبير حسبما تمليه عليه الحرية الفنية؛ ولذا نجد أنفسنا أمام قضية نقدية جديدة ألا وهي إشكالية **التعبير عن الحدث**.

لقد حاول كل روائي باجتهاده الخاص، وتجربته الفردية إيجاد طريقة معينة تحقق له سعة الاستيعاب لدى القارئ، ويمكن أن نقف عند بعض طرق استحضار التاريخ بصورة عامة قبل التعمق في الطرائق السردية المتبعة في عرض الأحداث التاريخية، وقد يسعى الكاتب كما قلنا سابقا إلى:

---

[1] – نضال الشمالي:التاريخ والرواية، ص:57.

- الطريقة الأولى: وتتمثل في استحضار الوقائع والشخصيات التاريخية كما هي للتعبير على الواقع: وفي هذه الطريقة يصور لنا الكاتب التاريخ في صورة واقعية؛ أي يتخذ التاريخ وسيلة للوصول إلى نقل الواقع، بمعنى تعكس الحاضر المعيش، مثلما فعل واسيني في روايته **(نوار اللوز)** عندما استحضر شخصية دياب للتعبير على الشجاعة والقوة في قوله:« سيف دياب الزغبي مخيف، تلك البلاد ما تزال بعيدة.»[1].

وفي قوله: «هل وصل أخو لونجا من بلاد الأغوال والأهوال، وهل انتقم بابا صالح لأخت الحسن بن سرحان.»[2].

وأيضا قوله: «لست الشهباء ولست أبا زيد الهلالي قواد بني هلال مجبرون يا صديقي بين أن نسرق أو نموت جوعا أو نركب البحر من غير رجعة ونبصق على مسيردا الجرباء ورميها من قلوبنا إلى الأبد.»[3]

تعدّ شخصية كل من دياب والحسن بن سرحان، وأبي زيد الهلالي من الشخصيات الرئيسة في تغريبة بني هلال، عمل الكاتب على استدعائها كرموز معبرة على الواقع، فنلاحظ هناك مشاركة في الفعل بين الشخصية التاريخية والروائية، أو معارضة مثلما حدث بين شخصية صالح بن عامر الزوفري، وشخصية أبي زيد الهلالي رغم ما بينهما من تمايز تاريخي.

إن استحضار الشخصيات في غير موضع من هذه الرواية يخلق نوعا من العلاقة الوثيقة بينها وبين الشخصيات المتخيلة، يُصعّب من عملية التمييز بينهما، وما ذلك إلا

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، دار الحداثة، ط:01، لبنان،1983، ص:29.

[2] – المصدر نفسه، ص: ن.

[3] – المصدر نفسه، ص: ن.

فعل امتدادي تواصلي يربط المسار التاريخي بالروائي، ويجعل كل منهما منحلا في الآخر كما نجد ذلك في شخصية الأمير عبد القادر في رواية **(كتاب الأمير لواسيني)**.

– أما **الطريقة الثانية المعتمدة في استحضار التاريخ هي وضع جو تاريخي تتحرك ضمنه شخصيات غير تاريخية لم يتعرض لها التاريخ بدقة**، كما تعرض للشخصيات التاريخية، وفي هذا النوع من الرواية يكون الاهتمام منصبا على الحدث، والزمن التاريخي لا على الشخصية بغرض الاقتداء بالعبر والمرامي، نجد ذلك يتحقق في **(رواية كريماتوريوم)** لواسيني الأعرج مع شخصية مي، تلك الفنانة التشكيلية ذات الأصول المغربية من خلالها يصور لنا الكاتب الظروف التي عاشها العرب المسلمين، ولا سيما المغاربة، ومعاملتهم من قبل اليهود.

مع هذه الشخصية يناقش واسيني الأعرج في نصه بعض الفترات الزمنية المحددة في تاريخ العرب عموما والفلسطينيين، والمغاربة خصوصا، واستطاع قراءة الأحداث التاريخية من خلال انعكاسها على المجتمع بصفة عامة،وعلى شخصية مي بصفة خاصة، ولا سيما حالة الاغتراب الداخلي والخارجي الذي عانت منه، والذي أدى بها إلى الموت، وهو بذلك يعيد قراءة الأحداث، والوقائع بهدف الوصول إلى فهم أفضل، ودقيق؛ بتخلصه من الأسر التسجيلي الوثائقي الذي يحد من نشاطه السردي.

إن توظيف مثل «هذه الشخصيات لا تشكل خطورة في استعمالها،تلك التي تشكلها الشخصية التاريخية التي يفضل كثيرا من الروائيين إبقاءها في الظل، أو استخدام أسلوبي التلميح والإشارة من بعد إلى معالمها دون استرسال في وصفها لذلك برزت الشخصيات المتخيلة في واجهة العمل في حين تقبع الشخصيات التاريخية في المؤخرة.»[1].

[1] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:132.

وإذا وقفنا **عند الطريقة الثالثة نجدها مخالفة تماما للطريقتين السابقتين والتي تقوم على أساس استحضار شكل سردي قديم**، وتقديمه في حلة جديدة بالاعتماد على مادته الحكائية، وأحسن مثال يؤكد هذه الطريقة ما قام به الأعرج عندما استحضر إحدى السّير القديمة، وهو شكل سردي قديم له خصوصية التشكيل، والبناء واعتمده منطلقا لإنجاز أحد رواياته المعاصرة، **(نوار اللوز)**، التي عاد فيها إلى الأيام الخوالي من خلال سيرة بني هلال.

على الرغم من أن الرواية مستحدثة، إلا أن فيها ما يؤكد على ذلك النوع السردي القديم ولا سيما لغتها، وقد صرح بذلك الكاتب في فاتحة روايته «قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلا واقرؤوا تغريبة بني هلال.»[1].

هذه أهم الطرق التي يمكن الاستعانة بها في استحضار التاريخ، وتوظيفه كمادة أولية للكتابة، إن أحسن طريقة يمكن أن يعتمد عليها الكاتب ويثبت من خلالها حضوره السردي وقدراته الفنية؛ هي الطريقة الثانية حتى لا يقع في شباك التاريخ، وما يلحقه من تساؤلات حول ما غُيّب وطوي خاصة « أن التاريخ ينتزع العملية التفسيرية من نسيج السرد ويقيمها كإشكالية مستقلة.»[2]

قول يعمل على تأكيد أن التاريخ جزء من السرد، ولن تتضح عوالمه وحيثياته إلا ضمنه، والتصور الذي يتخيله الروائي ليبني عليه حدود نصه ما هو إلا تفسير صريح ومعمق لأحداث التاريخ، وبه يحقق حريته المزمعة من خلال الوقوف عند ما أهمله التاريخ.

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:5.

[2] – بول ريكور: الزمان والسرد،الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط:01، لبنان،2006، ج:1، ص:275.

بعد هذه الإحالة المبسطة حول كيفية استحضار التاريخ، سنقف الآن وبعمق عند الطرائق السردية المعتمدة في عرض الأحداث التاريخية مع التمثيل لكل طريقة.

1-السرد التاريخي في مطلع الرواية:

عادة ما يسعى الكاتب إلى وضع القارئ في الصورة العامة للحكي مع مطلع الرواية؛ ليصغه أمام الإطار التاريخي؛ أي الأحداث التي سينطلق منها في بناء قصصي شيق ليحفزه على متابعة القراءة والوصول إلى نهايتها من أجل الوقوف عند الحقيقة.

غالبا لا يجد القارئ واقعا قصصيا جاهزا في بداية أية رواية، بل عليه أن يتدرج في عملية القراءة حتى تكتمل عملية الإدراك لديه؛ فيكون في ذلك الوقت قد ألمّ بكل التفاصيل للوصول إلى الغاية المحددة.

إن مثل هذه الروايات التي تسعى إلى استحضار الماضي في مطلع الرواية غالبا ما تصور لنا مقتطفات من مشاهدات تاريخية، أو تبدأ بتحديد تواريخ بعينها، ربما يعود السبب في ذلك تحديد الفترة الزمنية، أو الحادثة التي يريد الكاتب التركيز عليها حتى لا يغوص في ثنايا الأحداث، ويتناسى المنطلق الذي سيبني عليه نصه، وقد يكون السبب في ذلك وضع القارئ في الجو التاريخي للنص؛ أي أنه ينقل لنا الحقيقة التاريخية ثم ينزاح بعد ذلك إلى خياله الروائي.

إن اعتماد المؤشرات التاريخية في الصفحات الأولى من الرواية سواء كان زمنا، أم حدثا هو الذي يحدد أهمية الحدث من عدمه، وكلما نما البناء الروائي، كلما زادت أهمية ذلك الحدث.

إذا وقفنا على سبيل المثال عند بعض كتابات الأعرج المستحضرة للتاريخ، نجده يريد نبش الماضي لإظهار الحقائق المنسية « ولكنه ما كان ليحقق ذلك لولا أنه انطلق

من التاريخ المعروف شرط أن يقرأ هذا المعروف بحذر وأن يحرص على طرح الأسئلة الواخزة، والتي تسمح بالوصول إلى تأويل آخر يناقض التزوير والتحريف.»[1].

بإمكاننا القول إنه حتى يمكننا إثبات وجهات النظر الخاصة تجاه واقعة تاريخية لا بد أن ننطلق أولا من الحقيقة التاريخية في حد ذاتها، ثم نبدأ بالتأويل لا العكس؛ فالتأويل هو التخييل، والتاريخ هو الواقع، وغالبا ما يأخذ المتخيّل مادته من الواقع؛ لذا لا بد أولا البدء بالواقع الذي يمثله التاريخ ثم نلحقه بعد ذلك بالتخيّل العاكس للحاضر.

يتعامل الكاتب مع هذه الطريقة في السرد بغرض عرض ملخص تاريخي لأهم الأحداث المعروضة، وذلك بنفخ الروح في الأحداث الماضية، وبعثها من جديد، وكمثال على ذلك رواية **(كتاب الأمير)** لواسيني الأعرج.

بمجرد فتح الرواية **(الافتتاحية الزمنية)** نجد التاريخ الذي ستقوم فيه شخصية جون موبي بتنفيذ وصية القس مونسينيور دي بوش بإرجاع رفاته إلى أرض الجزائر، فحدد لنا التاريخ المسمى (28جويلية 1864 فجرا)، وكأنه هنا يريد وضع القارئ منذ البداية في الجو العام الذي تدور فيه أحداث الرواية مازجا ذلك بالظواهر الطبيعية المصاحبة للزمن حتى تجعل هذا المطلع أكثر مصداقية وواقعية، فكان وصفه دقيق بتحديده للسياق الزمني بالسنة والشهر، واليوم والفصل والساعة«28 جويلية 1864 فجرا الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر الساعة تحاذي الخامسة.»[2].

---

[1] – مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية،بحث في الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات دار الأديب، ط:01، الجزائر،2005،، ص:155.

[2] – واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، ط:01، الجزائر، 2004، ص:9.

جاءت هذه الشخصية الفرنسية إلى الجزائر بغرض تنفيذ الوصية، ثم تبدأ الأحداث وتسليط الضوء على شخصية الأمير وبداية علاقته بالقس أنطوان ديبوش حتى نعرف بالتدرج سبب وصيته هذه بإرجاع رفاته إلى الأراضي الجزائرية.

نلحظ أن التحديد الزمني التاريخي الحاصل في مطلع الرواية جعل الرواية أكثر مصداقية لاتصالها بهذه المرجعية، وذلك من خلال التدقيق التوثيقي بالسنوات، والأشهر، والأيام والفصول، ولعل السبب في ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى كون الرواية ذات طبيعة تاريخية، فأدى ذلك بالكاتب إلى الانسياق خلف الأحداث التاريخية، فكان مؤرخا في بعض المشاهد والأبواب، وروائيا في أبواب أخرى.[1].

لعل هذا التدقيق الصريح للحقيقة التاريخية في مطلع الرواية ليس عيبا يؤخذ على الروائي، وغيره ممن اتبع هذا الصنيع، وإنما هو ضرب من الالتزام والأمانة في التعامل مع الوثائق التاريخية « فأحيانا يرغب الروائي في الالتزام بالمادة التاريخية، وتغليب الحقيقي على المتخيل، ولكنه يقدم الحوادث تقديما يضمن له إبراز الرؤيا التي تريدها.»[2]

ليس بالضرورة أن تكون الحقيقة التي يُصدّر بها الكاتب روايته تقتصر على تحديد تاريخ بعينه؛ (أي زمن)، بل يمكن أن تتعدى ذلك إلى تحديد مكان أو ذكر شخصية، أو حدث تاريخي عابر.

صحيح أن هذه الصيغة من الحكي تبدأ بداية تاريخية، ولكن سرعان ما تتحول إلى طبيعتها الروائية، فأمام البناء التسلسلي الذي يفرضه تواتر الأحداث السردية، يتطور القص من نقطة البداية التاريخية المتعلقة بالماضي إلى حاضر يعكسه الواقع المشار إليه بين الفنية والأخرى، وبذلك تتضح لنا الصورة العامة لذلك التحول الروائي التاريخي؛ أي«الانتقال من عالم القصة المحكية إلى عالم الواقع القابل للحكي.»[3].

---

[1] – ينظر: نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:124.

[2] – سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، ص:69.

[3] – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص:68.

من الضروري أن يهتم الكاتب بمطلع روايته؛ لأنه أول ما يترسخ في الذهن ونستطيع القول بإمكان البداية أن تحدد مدى نجاح الرواية ومعرفة نسبة مقروئيتها، فقد تكون الصيغة التشويقية التي يتفنن المؤلف في سبكها سببا لمتابعة القراءة كما يمكن أن تكون سببا لإبعاد القارئ، وبالتالي باستطاعتنا اعتبارها المفتاح المحقق للنجاح أو المحفز المحدث للتفاعل الايجابي بين الكاتب والقارئ من جهة، وبين القارئ، والنص من جهة أخرى.

اعتمد الكاتب على الافتتاحية التاريخية يعني أن القسم الأول من الرواية تتجلى فيه حركة الاسترجاع للزمن الماضي سواء من خلال تحديد الأماكن التاريخية، أو ما تعمد إليه سائر الشخصيات من استعادة لصور الماضي، قد تتحول هذه الاستعادة في القسم الموالي للرواية إلى سرد مباشر للأحداث، وقد يكون القسم الثاني المعبر على الواقع الحاضر تأكيدا لما جاء في مطلع الرواية بإثبات تلك الحقيقة المسجّلة، وقد يكون في الآن ذاته جزءا لتلك الافتتاحية يعود ذلك لوجهة نظر الكاتب، واتجاهه الفكري.

أما إذا كانت الأحداث التاريخية المستفتح بها بأسلوب المؤلف فسيساعدنا ذلك على إدراك طبيعة الرؤية الفكرية عند الكاتب، والتي ستنسجم مع مختلف أجزاء خطابه الموالية، وتسيطر على فكره في استحضار بقية الأحداث وتشكيل وقائع القصة.

وقد تكون هي الأساس الذي يدفع حركة الحدث في الرواية، كما نشير بهذا الصدد إلى أن هذه الطريقة في عرض الحدث، غالبا ما تعتمد طبيعة الأسلوب المباشر الذي يعتمد السرد تارة إذا كان الراوي أحادي الشخصية في مطلع الرواية، وقد يعتمد على الحوار إذا تداولت الحدث أكثر من شخصية.

وبهذا نصل إلى أن هذه الطريقة تجعل السرد يسير في مساره الخطي الطبيعي؛ إذ يبدأ من الماضي (التاريخ) ليسقطه على الحاضر (الواقع)، وقد يتعدى ذلك إلى بناء المستقبل بنظرة تنبؤية حتمية تمليها علينا الأحداث والظروف الآنية التي يعيشها المجتمع.

قد يحقق الكاتب باعتماده هذه الطريقة وظائف عدة نذكر منها:

1-**الوظيفة التعريفية:** ويتحقق ذلك بجعل شخصية من شخصيات الرواية تتولى التعريف بالمادة التاريخية المسرودة.

2-**الوظيفة التوجيهية:** تعمل هذه الوظيفة على جعل الكاتب يركز على شخصية رئيسة يتمركز حولها السرد ليتطور في تسلسل تتابعي عبر موضوعات القصة، وحسب توزيع المادة الحكائية مثل شخصية مي في رواية **(كريماتوريوم)**، وشخصية عبد القادر في رواية **(كتاب الأمير)**، فكل من هذه الشخصيات تعمل على توجيه الأحداث، وكأنها هي المسير الحقيقي لها بوصفها بؤرة السرد.

3- **الوظيفة التفسيرية:** ويتعين ذلك باعتبار المطلع بمثابة لوحة تفسير لكل ما سيأتي بعده من أحداث، فما على القارئ إلا ربط الأحداث الموالية بالافتتاحية الأولى للنص، ومثال ذلك رواية فتاة غسان لجرجي زيدان.[1] فهي «تشرح جمال الإسلام في أول ظهوره إلى فتوح العراق والشام مع بسط عادات العرب في آخر جاهليتهم وأول إسلامهم، ووصف أخلاقهم وأزيائهم وسائر أحوالهم.»[2]

يدخل ضمن مطلع الرواية العنوان الرئيس، ويتضمن أيضا العنوان الفرعي الأول باعتبار العنوان العتبة الأولى التي نلج من خلالها إلى مضمون النص، وأهم أحداثه،

---

[1] – ينظر: عبد الفتاح الجحمري: التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، التركيب السردي، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط: 01، الدار البيضاء، 2002، ص:45 ،46.

[2] – المرجع نفسه، ص:46.

فمثلا إذا وقفنا عند العناوين الرئيسة نجد أن الروايات ذات الطابع التاريخي غالبا ما تكون عناوينها رموزا إيحائية تشير إلى المضمون.

مثال ذلك عناوين روايات جرجي زيدان التاريخية **(فتاة غسان)** يشير العنوان إلى أن المضمون سيدور حول حياة الغساسنة، طبيعة عيشهم وأهم الحروب التي خاضوها في حياتهم، ومراتبهم التي يتبوءونها ضمن العرب رغم أنهم عرب مسيح، وكذا الأمر بالنسبة لعنوان **(كتاب الأمير)** والذي يعد تثبيتا محوريا أوليا، سيتعرض لتفاصيله السردية في المقاطع الروائية التي تليه، والتي تتضمن مسيرة الحياة الخاصة والمغيبة في حياة الأمير عبد القادر.

من هنا يمكننا القول إن العناوين الرئيسة لها علاقة وثيقة بالسياقات الأولية للسرد، كما تعمل على تثبيت إدراك القارئ نحو المحور الضمني للنص، ويعمل هذا الأخير أيضا على تحديد الحدث، والفترة الزمنية من تاريخ أمة معينة لكونها موضوع النص.

يبيّن لنا ما تقدم أن هذه الطريقة في عرض الأحداث التاريخية في مطلع الرواية تلعب دورا كبيرا في مسارات السرد سواء بالنسبة للكاتب الذي تسهل عليه فعل التأدية السردية؛ إذ يعمل منذ البداية على حصر القارئ في إطار معين فيتمثل له المرجع المستحضر حتى لا يسهم في إنشاء تلك الخلخلة، والتيه حول الموضوع المختار.

وكذا بالنسبة للقارئ الذي تمكنه هذه الافتتاحية من الإلمام بالحدث، والشخصيات، والزمان والمكان، فتسهل عليه العملية التأويلية، كونها الفعل الأولي للكتابة، بتثبيت الموضوعات حسب تسلسلها المنطقي، ونضيف إلى ما تقدم الوظيفة الأساس للافتتاحية السردية للرواية ألا وهي:

4- الوظيفة المرجعية؛ أي أن مطلع الرواية يحيل القارئ إلى طبيعة المرجع المستحضر، وذلك من خلال الحقائق التاريخية المؤكدة التي تسهم في زيادة القدرة

التأثيرية تجاه القارئ، فكلما كان النص مؤكدا بمرجع ما كلما نجح في عملية توصيل المعلومة « وكل نص يفشل في أداء هذه الوظيفة، يفشل في عملية التوصيل.»[1]

ولن تتحقق هذه الوظيفة إلا إذا أولى الكاتب هذه الافتتاحية عناية كبيرة، وأتقن سبكها، وتفنن في تشكيل عناصرها تشكيلا جماليا.

إن كل بداية ينتهجها المؤلف سواء كانت البؤرة فيها الشخصية، أو الزمان، أو المكان، فإن توظيفها لم يكن اعتباطيا، وإنما له قصدية معينة في هذا التوظيف، فهي تعمل كنظام متناسق من الرموز، وبحكم العملية الإسقاطية للتاريخ على الواقع الحاضر، فإنها تكتسب دلالة مزدوجة، –الأولى تعود بنا إلى ثنايا الماضي بإحيائه وكشف خباياه وتوضيح صوره –والثانية المعبرة على الواقع، فمن المستبعد أن يوظف الكاتب مرجعا مادون أن تكون له مقصدية معينة.

مما سبق يتأكد لنا أن المؤلف لمثل هذا النوع من الكتابات يولي أهمية كبيرة للمقدمات النصية باعتبارها إحدى العتبات التي تحدث عنها **جيرار جنيت**، فالوقوف عندها ضروري؛ لأنها تنبه القارئ إلى السبل الممكنة لولوج النص وتعطيه إمكانات، وآليات مختلفة لإعادة القراءة، وبالتالي الوصول إلى المعنى المقصود من طرف الكاتب.

بعد هذه الإطلالة العامة على الطريقة الأولى في عرض الأحداث التاريخية سننتقل الآن إلى الطريقة الثانية، وهي الأخرى لعبت دورا كبيرا في توظيف المقاطع السردية التاريخية في النص الروائي.

[1] – حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط:01، الجزائر،2002 ، ص:89.

2- انعكاس المعلومات التاريخية على تصرفات الشخصيات:

قد ينجذب القارئ للماضي التاريخي بفعل الحضور الذي تمارسه الشخصيات من خلال ما تنقله لنا من أقوال، وما يصدر عنها من تصرفات، وسواء كانت الشخصيات تاريخية صرفة، أم كانت من صنع خيال الروائي المهم في هذا المقام ما تعكسه لنا من معلومات تاريخية.

من ثمة نصل إلى أن الرواية التاريخية توظف نوعين من الشخصيات «الأولى تاريخية صرفة عاشت حقا وأثبتها التاريخ على نحو معين، والثاني شخصيات تاريخية متخيلة يفترض الروائي أنها كانت موجودة، والنوع الأول يشكل عبئا كبيرا على الروائي، أما الثاني فهو متعة الروائي وإنقاذ له من التبعية التي تفرضها شخصيات النوع الأول.»[1].

إن تصرفات الشخصيات المصورة في الرواية، ما هو إلا تحصيل حاصل عن رفضها أو قبولها للمعلومة التي يريد الكاتب نقلها إلينا من خلال ما تقوم به، ولا سيما إذا كانت الشخصية من خياله؛ لأن هذه الأخيرة تتيح له نقل الخبر؛ أي الحدث التاريخي كيفما يراه هو دون أن يبتعد عن وصاية التاريخ، على عكس الشخصية التاريخية الحقيقية والتي يفرض التوثيق التاريخي على المؤلف الالتزام بكل ما يصدر عنها سواء من قول، أوتصرف حتى وإن كان ذلك في قالب سردي فني.

القبول والرفض الذي يصدر عن الشخصيات بصورة عامة قد يكون خاضعا لهذه الملامح، والتصرفات حسب الاستجابة الصادرة عن الشخصية سواء أكان ذلك بإيماءة يد،

[1]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:130.

أم ملامح وجه، وحتى اللون يدخل في هذا الإطار، أو تصرف ما تستعمل فيه أحد أعضاء الجسد.

من خلال ذلك يمكن القول إن الشخصية سواء كانت حقيقية أم خيالية« تتلقى بواعث من المحيط الذي تعيش فيه، وتستجيب لهذه البواعث فتأخذ مسارها في طريق معين ثم تصطدم بالعقبات فهي تريد هذا أو ترفض ذاك.»[1].

إن المعلومات التاريخية هي حقيقة مثبة بوثائق مدونة، أما تصرفات الشخصيات فهي من إبداع الكاتب، وهنا يمكن أن نستشف قدرة الكاتب السردية في تطويع الشخصيات لتقديم هذه المعلومات.

فمثلا في رواية **(كريماتوريوم)** نجد أب مي يكره الصهاينة، فمثل هذا التصرف الصادر عن هذه الشخصية له سببه المقنع، من خلال هذا السلوك أو الشعور نتعرف على حقيقة تاريخية ضمن الحقائق المثبتة في هذه الرواية « كلما فتحت فمي يستحضر لي الجميع إيفا موهلر، وكأنها هي من قادني نحو الكراهية، فأنا لا أكره أحدا لا أحد يعرف جرح هذه المرأة ولا جرحي معها، أنا لا أكره اليهود، فلا مشكل بيني وبين دينهم أمقت الصهيونية لأنها سرقت مني أرضي وذبحت أهلك و...هل الأوربي يحس ببشاعة المحرقة، كما نحسها ؟ لا أعتقد، أنا عشتها مع أناس أعرفهم ويعرفونني فقد التهمت أناسا أبرياء لم يطلبوا شيئا أكثر من الحياة ولكن محرقتنا من يسمع بها؟ من يعتذر لها.»[2].

---

[1]– إنريكي أندرسون أمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر:إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى، (د.ط)،(د.ب) 2000،ص:336.

[2]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، ومنشورات البغدادي، ط:01، الجزائر،2008، ص:79 ،80.

من خلال شخصية الأب تعرفنا على حقيقة الصهاينة، وما فعلوه بكل من ليس له علاقة بهم من حرق ونهب، ونفي وهو الذي عانته عائلة مي.

إن المدقق في طبيعة هذه الشخصيات يجد أنها شخصيات تاريخية، استطاع الكاتب من خلالها أن يقدم لنا حقائق دون تزيف، أو زيادة ونقصان، فهذا النوع من الشخصيات يعكس وجهات نظر كافة شرائح المجتمع، لا مثل الشخصيات الحقيقية التي يمكن أن تنتمي إلى شريحة لا تعكس معاناة بقية الشرائح مثل شخصية الأمير عبد القادر الذي عاش أميرا ولا يصور لنا إلا ظروف الإمارة.

تصرف الشخصية لا يقتصر على الإماءة، أو الملامح، قد يشمل أيضا القول باعتبار الكل يدخل ضمن إطار العلامة المبلّغة لخبر معين، وبالتالي نستطيع التعرف على الحقائق التاريخية من خلال ما تنقله لنا الشخصيات من أقوال.

ومثاله ما تنقله لنا شخصية يوبا في رواية **(كريماتوريوم)** « الشيخ الحسيني الذي راهن عليه في الثورة العربية.وكان حجر عثرة في وجه سياسة بريطانيا المتواطئة، تمكن من الإفلات وغادر القدس في شهر أكتوبر 1973 إلى لبنان، وهكذا أصبحت البلاد خاوية من أية مقاومة ثم ترك صاحب السماحة لبنان في 30 مارس من سنة 1940 وسافر إلى إيران ثم تركيا وبلغاريا قبل أن ينتهي به المطاف في أحضان هتلر في 8مارس من سنة 1945 هرب من ألمانيا إلى سويسرا فأرجعته مكبلا إلى ألمانيا لم يخف أبدا إعجابه بهتلر الذي كان فرصة نجاة لفلسطين من مخالب الحلفاء، الملوك العرب تواطئوا مع رغبات الإنجليز.»[1]

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:38، 39.

نلحظ من خلال هذا القول التدرج التصاعدي في سرد الأحداث التاريخية؛ إذ نقلت لنا شخصية يوبا تاريخ شخصية معينة، وهي شخصية الشيخ الحسيني، ثم انتقل من خلال هذه الشخصية إلى حياة المجتمع، والأمة بأكملها، فما حياة الفرد إلا صورة مصغرة لحياة أمة بأكملها وجزء لا يتجزأ من الكل، وهذا الكل جزء من المادة التاريخية.

مهما كانت نوعية الشخصية الناقلة للحدث سواء شخصية تاريخية صرفة، أم خيالية، أم شخصية تاريخية متخيلة، فإن الروائي يعمل على نقلها من صفتها التاريخية إلى الصفة الروائية عن طريق الوصف والحوار ولتنقل لنا الأحداث التاريخية.

إن الكاتب بقدراته الفنية يشرك الشخصية التاريخية الحقيقية في الفعل التاريخي، وبالتالي نتعرف على الأحداث مباشرة من خلال الأدوار المحالة لها، وقد لا يشركها إشراكا مباشر بالحدث، بل يفتعل سلوكيات معينة، وتصرفات محددة لتنقل لنا الأحداث.

يمكننا القول بهذا الصدد إن عملية عكس الأحداث التاريخية على تصرفات الشخصيات ما هي إلا آلية من الآليات التي يمكن أن يتبعها الروائي لاستثمار التاريخ، وإسقاطه على الحاضر، وكلما اتخذت الأحداث نسقا أفقيا في التوسع، والامتداد كلما انعكس ذلك على الشخصية أيضا، وبالتالي فإن هذه الأخيرة « تخضع في بنيتها التخيلية داخل النص لهذا النظام التتابعي.»[1]

والعكس صحيح فمثلما تخضع الشخصية للحدث، فإن الحدث أيضا يتم عرضه تبعا للطريقة المختارة في عرض الشخصية، ولعل بعض الروائيين يسعون لاعتماد هذه الطريقة في عرض أحداث روايتهم بالاعتماد على عنصر الشخصيات؛ لأنهم رأوا أن التاريخ عبارة عن ماض، والذي غالبا ما ينفتح عليه الحاضر، ذلك عند طريق مفارقة الاسترجاع عبر

[1] – بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص:94.

ما يسمى بفعل التذكر عن طريق(الومضة الروائية) بهدف استحضار أحداث ماضية وإسقاطها على الحاضر.[1]

وذلك للاقتداء أو إعادة النظر في بعض الوقائع، أو لإثبات حقيقة معينة، وهذا ما يتحقق في حلم مونسينيوردي بوش، الذي أثبتت العديد من التصرفات التي قام بها من خلال ما نقله لنا التاريخ، حبه الشديد للجزائر ولشخصية الأمير عبد القادر، لهذا كرس نفسه لمساعدة الأمير ومحاولة تحقيق العدالة التي كادت أن تطمس لولا جهود هذا الرجل الطيب، ولم تقتصر مساعدته للأمير فحسب، بل امتدت لتشمل كل من أتيحت له القدرة لتقديمها له، فقد ساعد اليتامى بالجزائر، ودفع ثمن ذلك هروبه ليلا، كما قدم المساعدة للمساجين المسيح والعرب، ولم يهنأ له بال حتى تحقق حلمه ورأى الأمير حرا طليقا.

« حلماه الأساسيان هو أن ينقذ الأمير أولا، وأن يجد ثانيا روحا سخية تقبل بتنفيذ وصيته.»[2]، كل هذا يفضي إلى أن هذه الطريقة هي تعبير صريح، ومعيار فني دقيق لتوزيع المادة التاريخية بأسلوب جمالي على كافة صفحات الرواية، خاصة إذا ارتفعت نسبة كثافة المادة التاريخية المستحضرة؛ لذا يسعى الروائي إلى تقديم هذه المادة بطرق عدة، فيوزعها على الأقوال تارة، وعلى تصرفات الشخصيات تارة أخرى.

وهكذا فإن سرد الأفعال من الناحية الدلالية يؤدي إلى بناء المعنى في النص، ولا سيما إذا كان الحدث طويلا ومتعددا وغنيا وواسعا، فلكي يتمكن الكاتب من تلخيصه يقدمه مختصرا في شكل قول تحدده الخلاصة الزمنية أوفي تصرف صادر عن شخصية ما،وهذا ما يساعد القارئ على هضم، وإدراك الفكرة، وفي الآن ذاته يضبط تأويله للواقعة

---

[1] – ينظر: بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص:95.

[2] – واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:125.

قارنا إياها باللحظة الحاضرة، ولابد أن تتم هذه العملية في اتساق وانسجام ظاهر بين الحدث، وتصرف الشخصية أو قولها.

بذلك نصل إلى أن الشخصية في هذه الطريقة تلعب دور الوسيط بين الكاتب، وما يريد نقله من حقائق، والقارئ باعتباره المتلقي لهذه الحقيقة، وبالتالي هذا الوسيط به يتمكن الكاتب الفنان أن يظهر فنه، ويتم لعبته السردية، ويحول ثقافته التاريخية إلى نص روائي بإثبات تجربته الفنية التي تنمّ عن مدى نجاحه وتوفيقه، رغم أنه في هذه الحالة يكون (الكاتب) مجرد شاهد مراقب حيادي، فالشخصية هي التي تتولى نقل الخبر (التاريخي).

في هذه الحالة يكون الخطاب المستعمل هو خطاب غير مباشر باستعمال الشخصية، أو فعل الشخصية، وهكذا يكون للشخصية دور إيجابي في الرواية؛ لأنها تتولى دور الراوي بسردها للأحداث التي يود هو تبليغها.

يتيح الخطاب غير المباشر للكاتب توجيه تصرفات الشخصية، وأفعالها وأقوالها كيفما شاء، ونحو الوجهة التي تخدم إيديولوجيته للمساهمة في بناء النص، وتماسكه، المهم أن يكون الإطار الذي يتحرك ضمنه لا يخرج عن حدود التاريخ لأن هدفه الأول توصيل حقيقة معينة في حلة فنية.

نستطيع القول في هذا المقام إن لهذه الطريقة وظيفة تصريحية؛ أي أنها تصرح بطبيعة الحدث المنقول ولذلك فهي« تصرح بفعل الكلام وبتعدد طبيعته، وقد أشار **(نيومان)** إلى وجود تمظهرات للوظيفة التصريحية:

1-القول le dire

2-الصورة التي تساوي القول l’image= le dire

3-السياق المشهدية indication scénique

4- السياق الشفهي contescte orale .»[1]

إن هذا القول يؤكد طبيعة التصرف الصادر عن الشخصية، فقد يكون قولا، أو أي إماءة عاكسة للقول (كالحركات والأوصاف)، أو إشارة مصورة، المهم أن يكون السياق الموظفة ضمنه سياقا تاريخيا.

مثل هذا التصرف خير مثال على القول الآنف الذكر، فتصرف التبشير الذي تنبأ به إمام المسجد حول ميلاد شخصية الأمير عبد القادر دليل صريح على أهمية الأفعال والأقوال في نقل الأحداث« أبشركم أن هاتفا وقف على سيدي الأعرج وسيدي محي الدين وبشرهم بسلطان سينزل من لحمهم،فارس لاشيء يشبهه، فيه من روح الله واستماتة المجاهد وسمة الأنبياء.»[2].

من هنا تتحدد قيمة الشخصية في إبراز الحدث ووقائعه، وتتوقف منزلتها على مستوى الأعمال بقدر كثافة الحقائق المناطة بها، والمتكفلة بإيصالها حتى تتحدد مرتبتها ضمن العمل السردي، فتتساوى أهميتها مع الحدث.

مثلما كانت للطريقة الأولى أهمية بارزة في تقديم الخلفية التاريخية للقارئ باعتبار « الافتتاحية الروائية وحدة وظيفية أساسية من وحدات الرواية تمهد لما سيأتي بعدها وتفعل فعلها فيه، فضلا عن أنها تقدم للقارئ المسوّغات التخييلية للحوادث اللاحقة في المجتمع الراوئي.»[3]، الأهمية نفسها توكل للطريقة ثانية؛ لأن الكاتب في هذه الحالة سيتوزع اهتمامه على عنصرين سرديين لبناء النص أولاهما:الحدث؛ أي الوقائع والشخصيات، وثانيهما:الزمان والمكان.

---

[1] – المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، ص: 179 .

[2] – واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 71.

[3] – سمر روحي الفيصل: الرواية العربية،البناء والرؤيا، ص: 37 .

وما يهمنا قوله هنا إن الكاتب انتهج هذه الطريقة لحاجته الفنية من جعل فعل انعكاس المعلومات التاريخية على تصرفات الشخصيات وظيفة أساسية في الرواية.

فقد تتلقى الشخصية الخبر التاريخي، وتتأثر به فتصدر تصرفا، أو فعلا معينا فيكون بمثابة استجابة لمثير استرجاعي، قد تكون هذه الاستجابة بمثابة قبول أو رفض، أو تحدث شعورا ما نتيجة تأثر الشخصية، وهذا التصرف يزيد من واقعيتها لمعايشتها الحدث، ومثال ذلك ما انتاب مي من مشاعر متزاحمة بداخلها جعلتها تمد يدها للقلم وتترجم ألامها وعذاباتها من خلال ما نقلته لولده عن فلسطين وتاريخها المرير.

« أو تظن يا يوبا أننا نعذب أنفسنا لأننا نشتهي فعل ذلك، كنت أتمنى أن أنسى كل تلك الأشباح، ولا أبقي من القدس إلا الذاكرة التي أشتهي أن أراها، ولكنه طغيان الصور التي لا سلطان لنا عليها –الذاكرة الملعونة–تضعنا أمام جراحاتنا في الوقت الذي نشاء.»[1].

إن تأثر الشخصية بما ينقل لها من أحداث يبدو واضحا في هذا المقطع الاستشهادي؛ ولذا فإن تصرفات مي التي تنم عن الألم والوجع، والاغتراب والاشتياق هي نتيجة حتمية باعتبار أنها جزء من هذا الكل، ومن ثم فإن فعل الشخصية مرتبط بالحدث، فهناك علاقة تأثير وتأثر.

نستطيع القول إن آلية حركتها ونموها السردي مرتبط بالواقع التاريخي، ويمكن أن نترجم انتقالها المنطقي من الماضي إلى الحاضر بفعل محفز القول أمر طبيعي.

[1] – واسيني الأعرج : كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص: 38 .

الواقع التاريخي (الماضي) ⟵ تأثر الشخصية ⟵ إسقاطه على الحاضر فالشخصية لا تحول للواقع الآني، إلا بعد تأثرها بالماضي، ويكون الاسترجاع هو المحفز على ذلك.

وهكذا فإن صياغة هذا الأسلوب للارتقاء بالحدث دليل على براعة الكاتب، ففي هذه الحالة الشخصية هي التي تترجم ما ينقل لها حسب وجهة نظر الكاتب، ولا شك في أن تحليل ردود أفعال الشخصيات سيوصلنا حتما إلى معرفة حقيقة بعض الخفايا التاريخية المسكوت عنها.

الكتابة هنا هي اكتشاف الحقائق المخفية التي ترجمت على ألسنة الشخصيات، والروائي هو الذي يتكفل عملية تنظيم الوقائع الماضية وترميزها؛ أي إعادة إنتاجها في قالب يتلاءم مع الحاضر، فدائما لدى الكاتب ما يخبره للمتلقي في النصوص الروائية.

إن الشخصية بواسطة هذه الطريقة في عرض الأحداث، تُوكل لها وظيفة نقل الحقائق والأخبار من مجرد حدث تاريخي إلى مستوى الرمز، فما من تاريخ محدد زمنيا، أو شخصية، أو مكان يختاره الروائي في النصوص ذات الطبيعة التاريخية إلا ولها قصدية مسبقة؛ إذ يسهم سلوك الشخصيات الروائية في تحقيق المسحة التاريخية على النص، ونلحظ ذلك في مدى تأثر صالح بما نُقل إليه عبر الأجيال من تاريخ حول ما تميز به بنو هلال من سلوكات جعلته يرفض التمثل بهم، ونستشف ذلك من قوله:

« لست أبا زيد الهلالي، كي تحركه في إصبعك كخاتم سليمان تحول إلى زبون طيب في بقالة الحسن بن سرحان، لا يا سبايبي لست من أهل الغرب حتى أقدم لك

الطاعة والخضوع ولست من آل زغبي يا حسن حتى أضع المحارم دم الفقراء والجازية التي قتلت عذرا.»[1]

الصورة التي رسمها المؤلف لرفض صالح اقتدائه بشخصيات بني هلال جعلت النص ينضح بهذا التداخل الوثيق بين الشخصيات التاريخية الواقعية، والشخصيات الحاضرة التخييلية.

إن موقف صالح بن عامر الزوفري من التغريبة ما هو إلا ترجمة صريحة لما يختلج بذات الكاتب، وقد عكس موقفه النقدي على لسان شخصياته، ومن هذا الموقف تتم عملية إنتاج نص جديد باعتماد معطيات نص قديم، وهو التغريبة، وما علق بذاكرة صالح من خلال ما عاشه أيام الاحتلال الفرنسي.

من هنا يمكن القول إن هذه الطريقة «من أبرز الطرق التي يلجأ إليها الروائيون للتغلب على نمطية السرد التاريخي، قراءة الأحداث من خلال انعكاسها على الناس الذين عاشوا في تلك الفترة.»[2] كشخصية الأمير ومونسينيور دي بوش في رواية **(كتاب الأمير)**، أو أناس لم يعيشوا تلك الفترة وإنما نقل إليهم الخبر لا أكثر كشخصية مي في رواية**(كريماتوريوم)**، وصالح في روايته **(نوار اللوز)**.

وبانعكاس التاريخ على الشخصيات نستطيع التعرف على طبيعة أفعالهم وأسباب تصرفاتهم، وردود أفعالهم، والدوافع التي جعلتهم يتخذون بعض قراراتهم.

لذلك نجد أن أكثر الروايات التاريخية يسعى فيها أصحابها لاختيار شخصيات خيالية يعيشون حياة عادية، فتواجدهم الحيادي يُمكّنهم من نقل التاريخ بموضوعية تحقق

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص: 40.

[2] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص: 129.

لهم صدقا أكبر؛ لأنها (أي الشخصية)أثناء قيامها بالوظيفة الموكلة إليها فهي تخضع في تصرفاتها لذلك المقام.

وبالتالي فإنها تمارس الفعل على حسب مجرى السرد، فكل حقيقة تنقلها إلا ولها تأثير بالغ على مجرى السرد، ومن ثمة يختار لها الكاتب التصرف الذي يتناسب مع ذلك الخبر كنتيجة حتمية لذلك الأثر.

من هنا تنتسب للمؤلف الرؤية من الخلف، فهو الذي يتولى عملية توزيع الشخصيات التاريخية، والتمثيلية، وعملية توزيع الأدوار، وهو الذي يعرف ما ينتج عن هذا التوزيع، والمكانة التي تحملها كل شخصية، والتصرف الذي سيصدر عنها حتى وإن أوكل فعل السرد للشخصية المحورية، إلا أن هذه الأخيرة لن تعرف بقدر معرفة المؤلف في حدّ ذاته.

إن الشخصيات التي يوظفها المؤلف في نصه، وبالأخص التاريخية منها التي عاشت الحدث، وعانت حيثياته بالرغم من واقعيتها إلا أن الطريقة التي وظفت بها في الروايات التاريخية تحولها من طابعها الواقعي إلى شخصية روائية تخضع لمخيلة الكاتب؛ إذ يطوعها حسب الأحداث كيفما يشاء، وبالتالي فإن الشخصية الروائية، وما يصدر عنها من تصرفات تنم عن معايشتها للماضي، وانغماسها فيه ما هو إلا إسقاط صريح، وإعادة إنتاج جديد لشخصية تاريخية.

مما تقدم نستطيع القول إن اعتماد هذه الطريقة في عرض الحدث التاريخي يصبح التاريخ بواسطتها مادة للحكي بناء على ما تصدره شخصيات القص، وعلى ما ينعكس عليها

من حقائق ومعلومات، ومدى التأثير الذي يمارسه الكاتب عليها جراء تفاعلها معه.

3- مزج السردي بالتاريخي:

يعد السرد جوهر الدراسات النقدية الحديثة لما له من أهمية بارزة في الدراسة الفنية للنصوص الإبداعية، وعليه تقوم هذه النصوص وبه يتشكل مضمونها، ويتحدد الإطار العام الذي يندرج ضمنه، كما عمل هذا العلم جاهدا على إعادة تفسير الظاهرة الروائية التي« تشكل محور السرديات العربية في العصر الحديث.»[1]، وذلك بتفكيك أهم العناصر التي تقوم عليها.

انتهت الدراسات المعمقة حول هذا العلم إلى أن السردية في أصولها قائمة أساسا على التمازج الحاصل بين السرد باعتباره الطريقة المتبعة للحكي، والمرجعيات التي تستند إليها النصوص.

إن ذلك العالم الافتراضي الذي يصوغه المؤلف ليشكل لنا نصا، لا بد له من خلفية تثبت واقعيته، ولا سيما أن مثقف العصر الحديث يسعى جاهدا لرؤية نفسه في هذه النصوص فهي المرآة العاكسة لطبيعة الظروف التي يعايشها بسلبياتها وإيجابياتها.

ومن الأشكال السردية الحديثة، **الروايات ذات الخلفية التاريخية**، والتي تعلن صراحة تلك العلاقة القائمة بين السرد والتاريخ، ولقد أشرنا سابقا إلى طبيعة هذه العلاقة، وبالتالي فإن الرواية وما مرت به من تطور معرفي أثبتت أن هذا التداخل السردي التاريخي ما هو إلا عامل من عوامل الإبداع الفني.

فالكاتب المبدع هو الذي يستطيع توظيف عنصر التناوب في نصه بين ما هو سردي تارة، وما هو تاريخي تارة أخرى، هذه هي الطريقة الثالثة المستعملة في عرض الأحداث التاريخية عبر النصوص.

---

[1]- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط:01، المغرب، لبنان، 2003، ص: 08.

أصبحت الرواية بتوظيف التاريخ من أهم الوسائل المعاصرة التي يعتمد عليها القارئ في الإطلاع على ماضيه، واكتشاف مفارقاته، وأزماته، وتناقضاته، وصراعاته وانتصاراته سواء ما اتصل منها بأفراد، أو بجماعات(شعوبا ومجتمعات) في صورة إبداعية فنية تسهل عليه هضم الأحداث، وفي الآن ذاته استيعابها في قالب جمالي حتى وإن كان المقدم فيها سلبي.

وهكذا يأتي الروائي بإدراكه الثقافي للتاريخي، وبوعيه الفني يعمل على تقطيع النصوص التاريخية إلى شرائح ثم توزيع هذه الشرائح عبر صفحات الرواية، كل في مقامه المناسب، بحسب القصدية التاريخية الموظفة لتحقيقها، وبمجرد وضع هذه الشرائح في قالب فني تتحول صيغتها من مجرد تاريخ تسجيلي إلى نصوص جمالية فنية، وتكسب دلالات جديدة ترمز لواقع وحاضر معين.

إن الرواية بما تحمله وتحتويه من نصوص تعد شكلا من أشكال تصوير الواقع، وقد كان النقاد منذ القديم يعتبرونها؛ أي الرواية « صورة مركزة عن الحياة.»[1]، وبالفعل بإسقاط التاريخ على السرد تصبح الرواية صورة للحياة الواقعية مكتوبة، وبقدر ما يهتم الكاتب بتوظيف التاريخ في روايته، عليه أيضا أن يهتم بالشكل أو الطريقة التي تقدم بها هذه المادة الحكائية «إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية.»[2]

---

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 03، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص: 13.

[2] – المرجع نفسه، ص: 46.

ونقصد بالشكل هنا ما يختاره الروائي من عناصر سردية، وآليات، وتقنيات لتقديم مادته بطريقة فنية، لكي يثبت جدارته في فن الكتابة، ومن هنا جاءت فكرة اختيار طريقة المزج بين السردي، والتاريخي بعملية استحضار التاريخ في النصوص الروائية حتى لا يعاب عليه الطريقة التسجيلية التي قد تنقص من قيمته الفنية، ومن ناحية أخرى حتى لا يقع في هفوات التسجيل، وينزاح نهائيا عن جنس القص؛ لأنه في الأول والأخير لا بد أن يخضع لمقولة «إن الروائي فنان، وعلى الناقد أن يفهمه داخل عمله.»[1].

إن الروائي وهو يقرن في نصه بين السرد والتاريخ، عليه أن يضع نصب عينيه ثلاث نقاط؛ أي دعائم يرتكز عليها حتى تتم عملية المزج بنجاح؛ إذ عليه أن يربط بين النص التاريخي المستوحى من الوثائق؛ أي المراجع المعتمد عليها، وبين وجهة نظره للواقعة أو الحدث التاريخي الذي يود نقله سواء ما اتصل منه بشخصية بعينها، أو بشعب برمته، وبين البنية الروائية؛ أي الشكل الذي سيؤسس عليه نصه.

نجده تبعا لهذه العناصر يختار المادة أولا ثم يعطيها تأويلا محددا انطلاقا من رأيه الخاص، ثم يضعها في قالب فني مناسب، من ثمة نكون بصدد نص روائي ذا طبيعة إبداعية يقدمه صاحبه، وهو مطمئن للمسار الذي اتبعه.

إن هذه الطريقة في تقديم الأحداث لا تقتصر على تقنية سردية واحدة، بل هي واسعة المجالات؛ إذ تتداخل فيها الشخصيات والزمان، والمكان لكونها تدخل ضمن السرد، وحتى زوايا الرؤيا والتبئير.

---

[1] – جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط:01،(د.ب)، 1989، ص:10.

بمعنى أن هذه الطريقة أهم من الطريقتين السابقتين، فإذا كانت الأولى تقف عند حد الافتتاحية، والثانية تقتصر على ما يصدر عن الشخصيات من تصرفات إثر التقاطها للحدث، فإن الثالثة تشمل هذا وذاك، وليس لها حد تقف عنده؛ إذ تبدأ مع الافتتاحية، وتنتهي عند الخاتمة التي يتوصل إليها الروائي مع شخصيات تنطلق في فضائها الروائي، وتنسجم مع الزمان الواقعي المُوثَّق، والتخييلي المُشَكّل بين ماضيها و حاضرها، وإمكانية التعدي إلى مستقبل تفرضه الحتمية الاجتماعية.

إذا وقفنا مثلا عند رواية نوار اللوز، نلحظ مسبقا أن الكاتب يصرح في فاتحة الرواية أنها من نسيج الخيال، وما جاء فيها يتطابق مع الواقع، ليس محض الصدفة، وإنما يتقصد ذلك لتحقيق دلالة معينة وتأكيدا لذلك قوله: « وحتى لا أثقل عليكم وأبدو أتعس من أبي زيد الهلالي، أوالأمير حسن بن سرحان(من التغريبة) أقول إن أحداث هذه الرواية هي من نسيج الخيال بشكل من الأشكال، وإذا ورد أي تشابه، أو تطابق بينها، وبين حياة أي شخص أو أية عشيرة، أو أية قبيلة، أو أية دولة على وجه هذه الكرة الأرضية، فليس ذلك من قبيل الصدفة أبدا.»[1]

على الرغم من أن الرواية من نسيج الخيال إلا أن المزج الذي أحدثه الكاتب بين تغريبة بني هلال، وأحداث وقائع تغريبة صالح بن عامر الزوفري ينقلها من حيز الخيال إلى حيز الواقع من خلال ما اختاره من ألفاظ، ومصطلحات، ولغة خاصة، ودلالات واقعية حققت ذلك الامتداد بين الماضي والحاضر، وبين الواقع والخيال، فغدا الخيال واقعا عن طريق التعالق النصي بين نص التغريبة الأم والرواية، والواقع خيالا بما أضيف له من بنى إبداعية.

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:05.

نلحظ ذلك في قوله:« الهلاليون الذين حفظنا حكاياتهم عن ظهر قلب من الناس الذين سبقونا في الشهادة، ومن أفواه القوالين، لم تكن المسافة المتعبة بينهم وبين بلاد الغرب عائقا.لكن ياربه.أبو زيد الهلالي، كان قذرا وحق محمد كان قذرا على الرغم من شجاعته، بربري وهمجي يحلم بتدمير العالم.بينه وبين هتلر شبه الدم والنجوم ما الفرق بينه وبين الحاج الذي أكلت دبابته العالم وخرمت صحة القهواجي.رومل مسكين.تفو يا لطيف.كل منهما عمل على تركيع المناطق التي دخلها بالنار والدم.» [1]

إن القيمة الجمالية التي تميزت بها رواية **(نوار اللوز)** هي التي أتاحت لنا فرصة جديدة لقراءة ممكنة تعكس ما يحدث في واقعنا اليوم من قلاقل وتكتلات، وصراعات تكون الريادة فيها للأقوى، ونستشف هذا الامتداد من خلال تصريح الروائي في حد ذاته « فمنذ أن وجدنا على هذه الأرض وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحل مشاكلنا المعقدة.» [2]

نستشف من هذه الأمثلة أن كل من المادة والأسلوب متصل بالآخر، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فالمادة تمثل التاريخ، والأسلوب يمثل طريقة صياغة هذه المادة، ولا وجود لنص أدبي مهما كان الجنس الذي ينتمي إليه بدون مادة، أو أسلوب، ومن ثمة فإن طريقة المزج بين السرد والتاريخ هي علاقة حتمية لميلاد هذا اللون الجديد من الكتابة الروائية.

من خلال السرد يمكن أن يتوصل القارئ إلى إدراك حقائق تاريخية عن طريق عملية التأويل وإنتاج الدلالات، لا يتوصل إليها الكاتب في حد ذاته، فقد لا يفضي النص

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:49 .

[2] – المصدر نفسه، ص:05.

بكل أسراره لمؤلفه، ويفشي بها لقرائه:« فالسرد في الرواية إذا هو وسيلة للتوصل إلى الحقيقة.»[1]

إن الحقيقة التي تثبتها العلاقة بين السرد والخيال ما هي إلا ترجمة صريحة للعلاقة بين الموضوعية والذاتية، الموضوعية الممثلة في الوثائق التاريخية الذاتية، يعبر عنها الكاتب برأيه الخاص، فالأولى تؤثر على رواية الأحداث في الزمن الماضي، والثانية تسند للحظة الحاضرة، وغالبا ما تطغى الذاتية على الموضوعية في الروايات الكلاسيكية ذات الطبيعة الثقافية، والدينية، والاجتماعية.

أما هذا اللون من الرواية فنجد فيه الرؤية مزدوجة بين الموضوعية التي لها الأولوية كون النص استثمارا تاريخيا، والذاتية التي لا بد من تواجدها كتجسيد أسمى لإبداع الفنان الروائي.

تحقيق هذه الأعمال بهذه الطريقة هو الذي جعل واسيني، ومن يماثله في هذا اللون الكتابي متميزا في استحضاره للتاريخ حتى غدا حاملا لواء الكتاب والمؤلفين الجزائريين منهم و العرب في إنتاج و تشكيل عالم متميز في الإبداع الروائي، فهو وإن كان يماثل التاريخ أحيانا، فهو يعارضه في أحيان كثيرة؛ لذا نجده يبحث بجهد في هذه النصوص على إيجاد الجديد الذي يعوض القديم ويؤكد رأيه السياسي والاجتماعي والفكري، والفني كذلك.

لقد اعتمد هؤلاء الكتاب على المعلومة التاريخية، وبالتالي غدت هذه الأخيرة في تعالقها مع السياق الروائي محفزا هاما ذا حضور حتمي في بناء الرواية، فكلما نمت

---

[1] – إبراهيم السيد: نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر، والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 1998، ص:207.

الأحداث الروائية كلما تصاعد الحكي في عرض الوقائع التاريخية حتى نصل إلى الخاتمة، فثمة فقط يبلغ القص صدقه الفني في تمازج مع الصدق التاريخي.

حتى يحدث مثل هذا التآلف والتمازج لا بد أن يسيرا معا(السرد، والتاريخ) على المستوى نفسه حتى لا يتغلّب الخطاب السردي على التاريخي، ولا التاريخي على السردي؛ لعرض هذه الطريقة إما يعتمد الكاتب على الشخصيات بأن يعرض السرد التاريخي على لسان الشخصيات سواء أكانت واقعية تاريخية، وحينها يظهر السرد في طبيعة الأوصاف المنسوبة في بنائها الداخلي أو الخارجي، أو في الوظائف المنسوبة إليها من خلال النظام العلائقي الموجود بينها وبين الشخصيات الأخرى.

أما إذا كانت من خيال الكاتب؛ فإن هذا الأخير يوظفها على شكل رموز تتولى نقل أفكاره، وأرائه متكئا في ذلك على البعد التاريخي، وفي هذه الحالة يكون النص قابلا للتأويل المفتوح، ونستشف ذلك في شخصيات رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**، فقد أوكلت مهمة نقل سيرته على لسان صديقه عيسى المجنون الذي حاول أن يعيش آلامه وأفراحه، وأحزانه وكل ما عاناه إبان ثورة التحرير، رغم أنه هو من تكفل عملية قتله تحت التهديد، وإلا ذبح مكانه.

إذ يقول: « أنا الذي ذبحتك وأنا الذي ردمتك في حفرة...قالوا لي بأن أبلغك لتحفر قبرك، لكني فعلت كل شيء بنفسي، وبدون علمك..كنت أخاف أن أشفق عليك وأذبح مكانك وأنت تعرف البقية.».[1]

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:14.

نلحظ هنا أن الشخصية الساردة للتاريخ قد عاشت الوقائع، وبالتالي فإن نموها في نقل الحدث التاريخي يتماشى مع نموها السردي، ولعل قيمتها السردية تتمثل في إضفاء طابع الواقعية التاريخية على الرواية.

الكاتب عندما تعرض لسيرة البطل الثوري لخضر حمروش ليس بمثابة التكرار المعاد للتاريخ، وإنما هو امتداد له، بنقل سيرته للأجيال اللاحقة ثمة يلعب السرد وظيفته الإخبارية في نقل تاريخ الثورة الجزائرية، ووظيفة تعليمية لكي تكون هذه السيرة بمثابة القدوة لمن يريد أن يعتبر بها، وذلك للعلاقة القائمة بين هذه الشخصية والتاريخ والتجربة الثورية التي مرت بها.

« وضعوك أمام الخيار، أن تقلل من المشي ليلا ومن الكلام كثيرا عن الاستعمار، والقتل و الإجرام...أو..أو ماريا...في البداية ظننتهم يمزحون..لكن في النهاية..وجدنا أنفسنا وراء موكب جنائزي كبير...».[1]

نفهم مما تقدم أن الروائي وهو يصور لنا الواقع على لسان الشخصيات التاريخية يتحرى التدقيق في نقل الخبر من جهة، ويتحرى التفنن في اختيار الألفاظ المناسبة المعبرة على هذا الحدث، وبالتالي فإن المنزلة الوسطى التي وضع فيها بين السرد والتاريخ فرضت عليه دراية كاملة بالتاريخ الذي يود نقله، وقدرة روائية عالية لتطويع هذا التاريخ، ومن هنا « فإن قدرة الروائي على التخيل وربط الأحداث واستنتاجها كفيلة بأن تقدم للروائي تصورا جيدا عنها حتى يعمد إلى توظيفها في روايته.».[2]

---

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:14.

[2] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:227.

مثلما يهتم الروائي أثناء سرده لأحداث روايته التاريخية بالشخصية، فهو أيضا يهتم بالعناصر السردية الأخرى؛ لأنها المكون الرئيس للرواية؛ فيعمل على فحص آليات السرد في نصه و اختيار ما يلائم طبيعية الماضي الذي سيسرده؛ لذا يركز النظر على أهم النقاط التي يمتزج فيها السرد بالتاريخ ويضفي عليها روحا جمالية فنية تأثيرية من خلال التنويع بين السرد الفني تارة، والسرد التاريخي تارة أخرى.

فقد يركز في هذا المزج على الشخصية، كما لاحظنا ذلك مسبقا، أيضا يركز على الزمن وذلك من خلال التنويع في وحدات القصة بين الماضي والحاضر، وبين التاريخ، والواقع الآني، فإذا كان زمن القصة هو زمن تاريخي واقعي، فإن الكاتب يعمل على اللعب الفني بهذا الزمن، وذلك من خلال توافر معظم تقنيات الزمن من استرجاع واستباق، وآليات التبطيء والتسريع.

إن التجربة الفنية التي خاضها الروائيون المهتمون بسرد التاريخ في رواياتهم خلفت لديهم إحساسا عاليا، وقدرة فنية بارعة للتلاعب بالزمن، خاصة إذا كان هذا الزمن محددا بتواريخ لها بداية معينة، ونهاية يحد عندها السرد، فعلى المؤلف أن يُحدث التوازن بين ما يملكه من فلسفة روائية نابعة من توجهه الفكري، وما يدركه من أحداث تاريخية مهما كان مساره.

خير مثال على مزج الزمن السردي بالزمن التاريخي، ما نستشفه في رواية(كتاب الأمير)؛لأن أحداث هذه الرواية كلها مقيدة بتواريخ محددة باليوم، والشهر، والسنة، إلا أن الروائي بفضل قدراته الإبداعية استطاع تكسير ذلك الروتين؛ حيث جعل القارئ يعايش ذلك الزمن من خلال التذكر والاستشراف، والوصف والحوار..وغيرها من التقنيات السردية.

كذلك بالنسبة للأمكنة فلا يعتمد الكاتب على المكان الواقعي كما هو حتى وإن كانت الرواية تاريخية، بل نجده يغوص في الأمكنة التخييلية من خلال المصطلحات التي يستعملها.

هكذا نجد التاريخ دوما في حاجة ماسة للسرد من أجل إعادة فهمه، وهي الخطوة الأساسية لبناء المستقبل، وكل من« التاريخ والرواية يتفقان في هدفهما العام وسعيهما إلى إفهام الإنسان ماهيته ورصد حركته في المجتمع.».[1]

إذا كان السرد عبارة عن حكي جملة من الأخبار أو المقولات وفق آليات معينة، ومخصصة، ففي الآن ذاته إذا دققنا النظر في التاريخ، نجده هو الآخر في شكل من أشكاله نقل لأخبار وقعت في الماضي، وإن انبثقت فيه الناحية الإبداعية الفنية لهذا نجد الكاتب أثناء سرده للتاريخ غالبا ما يقع في بعض الثغرات المسكوت عنها، فيسعى للسرد لسد هذه الثغرات، و يكمل ذلك النقص من الذاكرة.

مثلما يلجأ الروائيون للتاريخ لاستنباط مادتهم الحكائية؛ ولتفسير ما قيل سابقا في شكل فني جديد، وضمن قراءة معادة تخدم الحاضر، كما يلجأ المؤرخ إلى السرد، أو بالأحرى للخيال للإجابة عن سؤال ماذا حدث؟.

« وكثيرا ما لجأ المؤرخ إلى الخيال لكي يضع خطبة بليغة على لسان أحد أبطال روايته التاريخية، لأنه يعتقد أن هذا ما كان يجب أن يكون....، بل إن مؤرخا في وزن ابن إياس صاغ رواية متكاملة عن الأيام الأخيرة في حكم سلاطين المماليك، والتي انتهت بجثة طوما نباي معلقة على باب زويلة في مشنقته، وما كتبه ابن زنبل الرمّال بعنوان

[1]– قاسم عبده قاسم: إعادة قراءة التاريخ، وزارة الإعلام، مجلة العربي، ط:01، الكويت، 2009، ص:71.

(آخر سلاطين المماليك)، ليس سوى رواية متكاملة الأركان بأحداثها وحواراتها التي تخيلها ابن زنبل.» [1]

وأمام كل هذا فإن المؤرخ لا يستطيع استخدام خياله كيفما يشاء، إلا في جانب الاستنتاج والاستنباط، والوصول إلى النتائج الحتمية، على عكس الروائي الذي له الحرية المطلقة في استعمال الخيال أينما رأى ذلك مناسبا وبما يسمح له الفن.

لذا فإن الصيغة المناسبة في مثل هذا النوع من السرد الممزوج بالتاريخ هو جعل القارئ يتصور الأحداث، وكأنها مصورة أمامه، وفي الآن ذاته قد يكون الروائي مجرد شاهد مثله مثل القارئ يتكفل بنقل الأحداث كما هي في الواقع، ويهتم هو بوضعها في أماكنها المناسبة مثل لعبة الشطرنج، أدوات اللعبة موجودة، واللاعب هو الذي يتولى تحريكها.

إذا معنا النظر في روايات واسيني التي تحمل في طياتها عبق التاريخ، نجد أن الكاتب وعلى الرغم من إدراكه للأحداث المسرودة إلا أنه يكلف الشخصيات بسردها على الرغم من أننا نحس في غمرة السرد أنه هو المتكلم على ألسنة شخصياته، ونقف عند هذا القول كمثال صريح على ذلك:

« أيام الحرب جعلت سيدي مبارك يقرأ حسابا خاصا لكل التفاصيل وأن لا يستهين بالأشياء التي تبدو صغيرة، وهي ليست كذلك منذ أن شرف في جويلية 1837 بأخذ مكان عمه الحاج محي الدين الصغير، الذي مات بوباء الريح الصفراء(الكوليرا)، التي عمت مدينة مليانة.استقر بالمدينة وبقي بها حتى تحللت معاهدة تافنة في 1839.فقد إحدى عينيه بسبب حادث تافه، ولهذا من الصعب ضبط نظرته ووجهتها عندما يخزر إنسانا

[1]– قاسم عبده قاسم: إعادة قراءة التاريخ، ص:73.

محددا.مارس ضغطا كبيرا حتى لا يتم تسليم القليعة للفرنسيين بموجب معاهدة تافنة ولكنه استسلم في النهاية لضغوطات الأمير عبد القادر.».[1].

إن طريقة مزج السردي بالتاريخي في هذا المثال واضحة بشكل ملموس، صحيح أنه يقدم لنا شخصية تاريخية (شخصية سيدي مبارك) ولكن الفنية التي قدمت بها من وصف داخلي، وخارجي في الآن ذاته قارنا إياهما بالأزمات، والأحداث التي تعرضت لها هذه الشخصية، مثلما فعل عندما استرجع حادثة فقدان عينه التي لم يصرّح بالضبط عن طبيعة الحدث سوى أنه تافه؛ ليوضّح الأسباب التي تحول بينه وبين تحديد وجهته.

السرد هنا ظاهر في كلام الشخصيات الروائية مثلما نستشف ذلك في رواية **(كريماتوريوم)**، وما نقلته لنا خالة مي ورأيها حول رغبة إخوانها في العودة إلى البلد الأم: « أخواتي وأزواجهن يتحدثون عن العودة إلى القدس، أوالذهاب إلى الضفة الغربية أوحتى غزة.بدل أن يخفف المنفى من مشاكلهم.عقّدها أكثر.عن أي قدس يتحدثون وعن أية ضفة غربية، وأية غزة؟ كل يوم نحرم من جزء من الأرض على مرأى حكام الحروب والأقوياء ؟.».[2]

إن ما يميز السرد في هذا المقطع الروائي هو العلاقة القائمة بين الشخصية، والموقف الذي اتخذته تجاه موضوع ما، هذا ما يحدد حضورها الفني في النص بصفة توهم القارئ بواقعتها حتى وإن كانت من خيال الكاتب، ففي كلتا الحالتين ما الشخصية إلا الصوت المحاكي لرؤية الروائي.

---

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:313.

[2]– المصدر نفسه، ص:226.

تعيين هذه الطريقة في نقل السرد التاريخي على تعميق وعي القارئ لإدراك تاريخ أمته والظروف التي مرت بها، وأهم الشخصيات التاريخية البارزة، والمساهمة في بناء مسار أمة ما أو مجتمع معين.

كما يمكننا القول في هذا المقام إن بناء نص ما على الطريقة القارنة بين السرد، والتاريخ يحتّم على الروائي التفنن في صياغة العلاقات القائمة بين عناصر السرد وعناصر التاريخ، والمركزة أساسا على عنصر التوثيق، وما يتضمنه من مؤشرات تاريخية تحد من كثرة الأحداث، والوقائع، وفي الآن ذاته تحدد المجرى العام لموضوع النص.

كلما تحدد مسار السرد الذي سينتهجه الكاتب كلما ساعده ذلك على تحديد تقنيات صياغة المادة القصصية في النص الذي يود كتابته، وما يميز السرد التاريخي أيضا هو اختفاء شخصية الروائي، ويعطي الأولوية في الظهور للشخصيات حتى لا يكون مؤرخا مسجلا يتولى عملية النقل وهذا ما تميزت به الرواية الجديدة، « ومن نقاط التحول الهامة التي طرأت على بنية التوصيل القصصي اختفاء الروائي نتيجة موقف ينادي بنفي شخصية، وقد كان فولتير أول من نادى بهذا المبدأ حين قال:(يجب أن يكون الروائي في عمله كالله في الكون حاضر غائب).».[1]

إذا مااعتمد الكاتب على الرؤية الخارجية؛ أي أنه يتحكم في مقتضيات الحكي من خارج النص، فسيزيد ذلك نوعا ما في موضوعية حكيه، ولا سيما أن السرد مستحضر من نصوص تاريخية قديمة، فهو في هذه الحالة لا بد أن يتمتع بذكاء إبداعي وفني عالي، فمن جهة يعمل على إيصال فكرته وتوجهه الأيديولوجي، ومن جهة أخرى يعلن بأنه حيادي، وما هو إلا شاهد عيان على مسيرة الأحداث.

[1] – محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب،(د.ط)، دمشق،2005، ص:83،84.

ومن ثمة فإن كاتب كواسيني الأعرج ببراعته الفنية استطاع أن يبرز مفهوم الراوي الشاهد في رواياته مثل شخصية يوبا في رواية **(كرتماتوريوم)**، وشخصية جون موبي في رواية كتاب الأمير، وشخصية عيسى في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**، وقد برزت هذه الطريقة من قبل:« مع جويس وسارتر، أصبح الروائي يكتفي برواية ما يشاهده أشخاص الرواية، وهكذا برز مفهوم (الراوي / الشاهد) الذي يعتبر **(آلا ن روب غريبه)** مع أبرز الروائيين الممارسين له، واليوم تميّز النظريات الحديثة بين الراوي والكاتب، فـ(الراوي) وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم القصة، أو ليبث القصة التي يروي، وكاتب يختبئ خلف الراوي ويحيد نفسه فيتقدم إلى القارئ كمجرد ناقل للمروي.».[1]

مما تقدم نصل إلى أن الاهتمام بالسرد، وكيفية تصويغه ما هو إلا وسيلة بارزة لنقل الخطاب التاريخي، ومن ثمة تحقيق الغاية التي يصبو الكاتب لتبليغها للقارئ مهما كان مستواه الثقافي، وما يؤكد هذا المنظور قول (فؤاد دوارة) في هذا السياق « للأدب وظيفة سياسية ولكنه لا يؤديها بأسلوب مباشر وانقلب إلى مجرد دعاية سياسية، فوظيفة الأدب في التطوير السياسي أن يستخلص القيم المحركة التي تكمن خلف مظاهر التطور المادي والاجتماعي للحياة، وهو بكشفه عن هذه القيم الكامنة بجيلها إلى قوة إيجابية فاعلة تدفع نحو مزيد من التقدم، ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة وتطورها.».[2]

وهكذا فإن جوهر النص المبدع هو انعكاس لتاريخ الواقع المعيشي بكل تناقضاته، ومن ثمة فهو انعكاس للوعي الذي يمتلكه الكاتب حول ظروف الفترة التي يكتب عليها، وبالتالي فإن مدونته تفصح عن دارية، ووعي وفكر محدد يتماشي مع السيرورة التاريخية

---

[1]– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص:87.

[2]– إبراهيم عباس: الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية الموضوع، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار،(د.ط)،الجزائر،2002، ص:07.

التي يحاول مد أواصرها بين ماض غائب، وحاضر موجود؛ لهذا نجده ينطلق من شكل معين من السرد ليوضح مضمونه مستعينا بجانب فني يتيح له فرصة استقطاب نسبة كبيرة من المقروئية.

إن الوعي الشامل الذي يمتلكه الروائي الجزائري واسيني حول تاريخ بلاده بصفة خاصة، وتاريخ الأمة العربية بصفة عامة، وسعة ذاكرته التاريخية جعلتاه يمس القضايا الحساسة المعبرة عن الهوية الوطنية، والعربية، فمثلا وعلى وجه الخصوص شخصية الأمير عبد القادر هي شخصية لها مكانتها على الصعيد الوطني والعربي، والعالمي، لكن هناك من حاول أن يسيء لشخص الأمير بتهم سجلها التاريخ بطريقة عابرة استغلتها بعض الجبهات للطعن في تاريخ الجزائر من خلال الطعن في أعلامها؛ فنجد الكاتب واسيني في هذه الحالة يثير من خلال نصوصه الإبداعية، تلك اللحظات الحرجة من حياة هذه الشخصية؛ بحيث أنه انطلق من جزئية بسيطة في سيرة الرجل؛ ليدافع عن مسيرة حياته من وجهة نظر الآخر الذي يمثل الجهة المعارضة للتيّار الذي يؤمن به.

وحتى يكون نصه مؤثرا ومثيرا في الآن ذاته، نجده يستعمل مهارته الفنية في طريقة عرض الأحداث، وكأنها معروضة أمامنا؛ إذ جسّد الحدث، وشخص أبطاله؛ ليمثّل لنا صورة الصراع بين الأنا والآخر.

بناء على ما تقدم نلحظ أن التاريخ على الرغم من كونه المادة الحكائية المعتمدة في بناء النصوص الروائية، إلا أننا وعندما نقف عند نص مثل نص **(كتاب الأمير)** يتبدى لنا تحوله إلى وسيلة لبناء التوجه الفكري لدى الكاتب من خلال إثبات حقائق أيديولوجية، وبطبيعة الحال نسج كل ذلك في قالب أدبي مميّز؛ ألا وهو(الرواية)، هذا الجنس الذي استطاع احتواء كل المعطيات الاجتماعية والثقافية، والفكرية والدينية من خلال حرية

الإبداع والمعمارية المرنة التي تتحول بين الفينة والأخرى بخضوعها لطبيعة الحدث المروي.

ويمكن القول أيضا إن واسيني في إتباع طريقة المزج بين السرد، والتاريخ في رواياته قد اهتم بفنية العمل الأدبي وبراعته الإبداعية أكثر من اهتمامه بطبيعة الحدث؛ ولهذا نجد رواياته غالبا ما تحتل المراتب الأولى في الإبداع.

يستطيع أي شخص تقديم التاريخ مسجلا في صفحات بيضاء بكل سهولة، ولكن أن يقدمه في خطاب روائي؛ فذلك هو الصعب؛ لهذا لا بد أن يكون للكاتب تصورا مغايرا للتاريخ العادي كعلم من العلوم الإنسانية، تصورا يجمع بين الواقع والخيال، ولن يحدث ذلك إلا ضمن تيار السرد، فلا يمكن صوغ التاريخ صوغا سرديا إلا إذا عمل الكاتب على صهر كل عناصر السرد الموجودة في المادة التاريخية من حدث، وشخصيات وزمان، ومكان ورؤية خاصة مع بعضها البعض، وبالاستعانة بالوصف والحوار، ومع كل هذا التداخل يجعلنا نتقرّب أكثر من الصورة الحقيقة لمضمون النص التي يمكن أن لا تتبدى من ظاهر الحكي، إلا إذا غصنا في أعماق الوقائع، وتقصينا تطورها من البداية إلى النهاية.

لكل متن كتابي نظامه الخاص وإستراتيجيه المتعارف عليها، وللسرد التاريخي أيضا نظام معين تتفاعل فيه نظم صوغ الحدث من زمن تتابعي حتى وإن خلخلته المفارقات الزمنية، وشخصيات تاريخية بما فيها المتخيّلة، ومكان ينضح بالواقعية حتى، وإن تعدى حدود الحقيقة للخيال، والإستراتيجية الطاغية على الرواية التاريخية هي نظام التوثيق.

معنى ذلك أن مثل هذه النصوص لها صلة وثيقة بالمصادر التاريخية، التي تزيد أثناء سردها من إيهام قارئها بمصداقيتها وواقعيتها، وغالبا ما تجمع هذه النصوص بين التوثيق التاريخي والتخيّل الروائي، مثال ذلك من رواية **(كتاب الأمير)** ورود عديد من

الأحداث والتي تعد ركائز المتن الحكائي محددة بأزمنتها التاريخية حسب ما سجلت في كتب التاريخ.

مثلا قراءة صك البيعة وإعلان الأمير عبد القادر سلطانا، وأميرا للمؤمنين في خريف 27 نوفمبر 1832[1]، عقد دوميشال معاهدة مع الأمير، وكانت أول هدنة و بداية سلام في حدود 1833، أو بعدها بقليل.[2] ، إعادة تأكيد معاهدة الهدنة بين الأمير ودوميشال وفق وثيقة جديدة موقعة من ابن العراش ومردوخي عمار في 25 فبراير 1834.[3]

صحيح أن الأزمنة الحقيقية ذات مرجعية تاريخية، إلا أن الروائي وبضم التاريخ للسرد قام بتكسير هذا المسار من خلال إضفاء الطابع السردي على الأحداث، ونلحظ هذا التذبذب في بداية الرواية، فالزمن الطبيعي؛ أي الزمن الحقيقي يستجدي التدرج في ذكر الأحداث من بدايتها؛ أي من فترة مبايعة الأمير، وتنصيبه سلطانا إلى غاية موت مونسينيور، إلا أن الكاتب عمل العكس فبدأ روايته من النهاية؛ أي آخر حدث في الترتيب الزمني وذلك من عادات واسيني، غالبا يبدأ رواياته من النقطة الأخيرة ثم يبدأ في استرجاع الأحداث.

كما أن تأطير المادة الحكائية التاريخية من مميزات هذه الطريقة(مزج السردي بالتاريخي)، وذلك بتحديد الفضاء المكاني، والزماني الذي تتحرك ضمنهما الشخصيات حتى يتيح فرصة التداخل بين المقاطع السردية؛ أي البنى المكونة للمتن.

فالحدث الأول يؤدي إلى الثاني، والثاني إلى الثالث، والحدث الأخير مرتبط إلزاميا حتميا بالحدث الأول؛ لأن الوقائع التاريخية في حقيقة الأمر ما هي إلا سلسلة من

---

[1]– ينظر: واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:79 .

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص:88 .

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص:106 .

الأحداث مرتبطة ببعضها البعض في تتابع عضوي، والكاتب له الحرية في احترام هذا النظام التتابعي، كما نجده في الروايات الكلاسيكية، أويقوم بتكسيره، وتلك هي ميزة الكتابة السردية الجديدة، من هنا يأتي دور القارئ الذي يعمل بعد فعل القراءة على إعادة ترتيب تسلسل الأحداث في ذهنه كما وقعت في الحقيقة.

إن بناء العنصر الفني في نقل الحقائق التاريخية يعتمد أساسا على السرد؛ فالروائي يلون نصه بتواتر الأحداث التاريخية تارة، والتخييلية تارة أخرى، أويمكن أن يبدأ نصه بوقائع من صنع خياله ثم يدمجها بعد ذلك مع حادثة تاريخية ما، مثلما نلحظ ذلك في رواية(**نوار اللوز**)؛ إذ أن التحاور الموجود بين النصين الجديد(الرواية)، والقديم (التغريبة) وُظف ليخدم وجهة نظر الكاتب بإبراز الصراع القائم بين القوى الطاغية، والفئات الضعيفة.

فالنص يبدأ بداية سردية عادية لقصة خيالية تعكس (الواقع)، وفجأة يدخلنا في المسار التاريخي من خلال المؤشرات الرمزية المستعملة من شخصيات تاريخية (أبو زيد الهلالي، السلطان حسن بن سرحان، دياب)، أو أحداث ضمنية كحدث التغريبة؛ أي الهجرة والأسباب الداعية إلى ذلك في السرد،فاستعمال هذه الطريقة كانت كافية لتساعد واسيني على إبراز ما يختلج بذاكرته من جدل واقعي، فكري أيديولوجي مبررا كل ذلك تبريرا فنيا حتى لا يخلط بين المحاور الأساسية في كتاباته الروائية: التاريخ– الفن – الواقع.

مما تقدم نصل إلى القول إن البرنامج السردي لمختلف النصوص الروائية يقوم على بنية متنوعة في الشكل والمضمون، ولكن الموضوع المشترك بين هذه النصوص هي الجدلية الكائنة بين الواقع والتاريخ.

نظرا لتنوع المواضيع في هذه النصوص، فإن ذلك يتولد عنه تنوعا في الصيغ، فما إن نخرج في الحكي من صيغة سردية حتى ندخل في صيغة تاريخية، ولكل منهما ما يميزه من ألفاظ خاصة، وأسلوب مختلف.

سنورد هذا المقطع المطول من رواية **(كريماتوريوم)** حتى نقف عند أسلوب نقل الحدث التاريخي، وكيفية تطويعه للسرد، وكأنك أمام واقع ملموس لا تاريخ غائب:

« كنا عايشين مع اليهود وكنا نعطف عليهم وكانوا يعطفون علينا، كنا نتقاسم أكلنا في الأيام الصعبة و ملحنا حتى حروبنا الصغيرة كنا نحلها بالتوافق والاسترشاد بكبار الحي، ما الذي تغير.؟

– ما قتلناهم يا مامي.؟ ليش بيقتلونا.؟ ليش ما راحو لبلد ثاني وليفعلوا ما يشاءون فيه.؟ أرض الله واسعة ليش فلسطين تحديدا.؟.

– هذه يا حبيبتي قصة أخرى.حاولوا وما طلع معهم شي؟ مين اللي يرضى يسلم بلده.؟ فكروا في استعمار أمريكا الجنوبية ولم يفلحوا؛ إذ لم يكن الأمر هينا، بل كان جنونا.وعندما كان جوزيف تشمبرلين في منصب وزير خارجية أكبر إمبراطورية استعمارية فكر في منح اليهود أراضي خصبة وجيدّة في شرق إفريقيا– كاد العرض أن ينال القبول عند الكثيرين، من بينهم هرتزل نفسه لولا اعتراض رجل كانت تجري الصهيونية في عروقه ودمه، بقوة، هو حاييم وايزمان.كان يعمل مدرسا للكيمياء في جامعة مانشستر.وفي أثناء الحرب أصبحت الحاجة الماسة إلى البارودTNT ضرورية، واتضح أن مادة الأستون المكونة له لم تكن متوفرة خارج ألميرا– وكان الكيميائي اليهودي وايزمان هو من حل المشكلة وتم توفير الأستون.وسجل وايزمان براءة اختراعه ولم يطلب أي مقابل له، ولكنه طلب من الإنجليز مقابل جهده العلمي تأييد قضيته الحيوية، فكان وعد بلفور المتعاطف علنا مع اليهود: " إن حكومة صاحب الجلالة تنظر بعين العطف إلى تأسيس وطن قومي

لليهود في فلسطين، وستبذل كل جهودها لتحقيق هذا الغرض.وسيتم ذلك دون المساس بالحقوق المدنية، والدينية للطوائف غير اليهودية في فلسطين"، اتضح منذ ذلك الوقت أن المسألة كانت جادة ولم تكن لعبة أو مجرد طمع.وصار واضحا أن ظروف العرب من مسلمين، ومسيحيين، ستكون قاسية جدا في السنوات والقرون اللاحقة.».[1]

إن هذا المقطع المطوّل من الرواية ما هو إلا مشهد قاطع على مدى سعة التداخل بين السرد والتاريخ؛ إذ عمل الكاتب على سبك حادثة تسليم فلسطين لليهود بمقتضى قرار وعد بلفور بأسلوب سردي، جعلنا ندرك حقيقة الموضوع، وكأنها حادثة ملموسة أمام أعيننا، حدث ذلك من خلال استنطاق السرد للخطاب التاريخي باستدراج أهم القضايا المحركة للجانب الفني لدى المبدع.

وبالتالي إذا قمنا بقراءة النص على المستوى الرمزي نصل إلى الأبعاد والدلالات المبطنة في هذا المقطع، فما الصراع القائم بين العرب واليهود، والمسيح إلا الصورة العاكسة لما يُعرف بصراع الحضارات، وخاصة بين الغرب والإسلام.

من هنا طرح الكاتب هذه القضية في قالب سردي ليصل بالقارئ إلى ذلك الفهم الجديد لأبعاد الصراع الحضاري، ولأهمية هذه الأفكار، وجدناه يوازي بين الحدث التاريخي، وطريقة تشكله بأسلوب فني جمالي مبسط حتى يتمكن المثقف من استيعابه، وإدراك المعنى الحقيقي الذي يود صاحب النص طرحه.

إن ما طرح في هذا المقطع من عناصر سردية، وتاريخية (شخصيات اليهود، الإنجليز، العرب –جوزيف تشمبرلين، هرتزل، حاييم وايزمان– وأمكنة– فلسطين، أمريكا الجنوبية، شرق إفريقيا، وأزمنة تفهم من السياق (كنا)التي ترمز إلى الماضي، وتاريخ عقد

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص: 248، 249.

وعد بلفور المغيّب1921، كلها عناصر مهمة مكونة لمضمون المقطع السردي، ولولا توظيف مثل هذه العناصر لما تأتّى لنا قراءة هذا المقطع قراءة نقدية صحيحة.

وهكذا لاحظنا مدى الاتساق، والسبك، والانسجام الحاصل في هذا المقطع بين السرد والتاريخ، الذي جعلنا لا نحس بذلك الفارق بين هذا وذاك، بل قدم كليهما في لحمة واحدة جعلتنا نستوعب السمات الطاغية على هذا النوع من الكتابات الروائية.

من خلال ما تقدم يمكننا القول بأن هذه الطريقة المتبعة في عرض الحدث التاريخي (مزج السردي بالتاريخي) تمكّننا من القراءة العميقة لترتيب الخطاب السردي التاريخي، كما تمكننا من تثبيت مستوى التراكيب والصيّغ، والرؤى المعتمدة لإنجاز هذا العمل، وتشخيص عناصر السرد والتاريخ، وكيفية تداخلهما لتوليد نص جديد بأفكار جديدة، نصل لكل هذه الملاحظات من خلال القرائن المحتشدة في النص.

كما يمكننا القول إن التنازع الظاهر بين السرد والتاريخ في النماذج المذكورة آنفا للسيطرة على أكبر مساحة من نص الرواية، أمر لا شك فيه، وما يثير اهتمامنا في هذا المقام أنه كلما تنازع هذان الخطابان كلما مدا المؤلف بقوة إبداعية كبيرة تتيح له فرصة ربط الحلقات المفقودة بين الماضي والحاضر، وتجهز لرؤية مستقبلية جديدة.[1]

وهكذا غدا التاريخ والسرد بالنسبة للكاتب مجرد وسيلتين اعتمد عليهما لإيصال المعلومات والأيديولوجيا، والتوجه الفكري إلى القارئ، مستعينا بالكلمات، والألفاظ المنمقة سرديا، وبالوقائع والأحداث، والأفكار الموثقة تاريخيا، وتبقى المسافة في آخر المطاف بين السرد والتاريخ، وبين النص وكاتبه، وقارئه متقاربة جدا، لولا هذا التقارب لما نجح مثل هذا النوع من الروايات، ولما كانت له هذه المكانة الإبداعية.

---

[1] – ينظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص: والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط:01، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص:32.

4- رواية الحدث التاريخي أكثر من مرة:

كما قلنا سابقا إن طرق الحدث التاريخي تتنوع، وتختلف من مدونة إلى أخرى حسب ما تقتضيه الحاجة الروائية، وسنقف الآن عند طريقة جديدة تختلف من ناحية المبدأ، والغاية والدلالة عن الطرق السابقة الذكر، وهي أن الروائي يسعى لرواية حدث ما ذا مرجعية تاريخية عدة مرات عبر مختلف صفحات الرواية، وهذا ما يسمى في الدراسات السردية الحديثة بالتواتر؛ أي« تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد.»[1]

يرى (تودوروف) في هذا المقام إن للقص عدة إمكانيات نظرية يمكن اعتمادها على مستوى التطبيق في تأليف النصوص السردية « أمامنا هنا ثلاث إمكانيات نظرية، القص المفرد؛ حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحدا بعينه، ثم القص المكرّر؛ حيث تستحضر عدة خطابات حدثا واحدا بعينه، وأخيرا الخطاب المؤلف؛ حيث يستحضر خطابا واحدا جامعا من الأحداث المتشابهة.».[2]

قد يتبدى للقارئ أن عملية تكرار سرد الحدث التاريخي في الرواية عمل رديء مخل بقدرات الروائي في حد ذاته على أساس أنه يقع في ثغرات السرد، وهفواته، فلا يجد سبيلا لتغطية هذا العيب، وسدّ هذا النقص إلا بإعادة حدث تم سرده سابقا، ولكن في حقيقة الأمر أن مثل هذا التصرف لا يأتي هكذا بدون هدف، ولا سيما بالنسبة لكتاب روائيين كبار من أمثال: واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي على سبيل المثال لا الحصر، فلا بد أن يكون له هدف وغاية سردية من ناحية، وأسلوبية من ناحية أخرى.

---

[1]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط:01، سورية، 1997، ص:70

[2]- المرجع نفسه، ص:70 .

تعد هذه الطريقة في الحكي تقنية من تقنيات الزمن؛ أي مستوى من مستويات الزمان السردي، وينتج إثر العلاقة المتبادلة بين زمن السرد والحكاية، يسعى إليها الكاتب؛ لتحقيق أغراض معينة« قد تكون الحاجة أو الرغبة للاستطلاع وجهات النظر لدى شخصيات الحدث الذي يهم كل واحد منها برواية الحدث بطريقته الخاصة، بالأسلوب الذي يرتضيه.».[1]

ومن ناحية أخرى تعد هذه الصيغة ضربا من القيد، ولا سيما أمام سطوة السرد التاريخي، الذي يتميز بنوع من الصرامة بحكم ارتباطه بحقائق موثقة لا يمكن تغييرها تغيرا جذريا، فحتى وإن لحقتها بعض الحركية في البناء، والتشكيل فإن ذلك يكون على مستوى طفيف.

لكن بالنسبة لكاتب فذ متمكن وواع لأصول الكتابة الروائية وملمًا بتقنيات السرد، وآلياته فسيكون الأمر سهلا بالنسبة إليه، بل سيزيد من مصداقية عمله، وبالتالي لا يقع في شباك التسجيل، بل بالعكس سيصبح ميزة إبداعية في الجانب التشكيلي للنص.

إن تكرار الحدث في النص لا يعني بالضرورة أن وقوعه في الحياة قد حدث عدة مرات هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن أن يتكرر، ولكن في صورة مشابهة للصورة الأولى خاصة مع الأحداث التاريخية، فالتاريخ يسجل والحياة تستمر؛ لذا نسمعهم يقولون"التاريخ يعيد نفسه"، فمثلما التاريخ يعاد، فحتى الماضي يمكن إعادة تصوره في حاضر يتماشى مع الحياة الراهنة، لهذا أصبحت إمكانية إسقاط الماضي على الحاضر أكثر قابلية، وهو ما تحاول تطبيقه الروايات التاريخية.

---

[1]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:188.

قد تكون رواية الحدث التاريخي أكثر من مرة وسيلة الروائي للربط بين الأحداث التاريخية الأخرى؛ لهذا يمكن اعتبار الحدث المكرر هو الحدث الرئيس في النص، ولا يبدو الربط في النص إلا من خلال تكرار ذلك الحدث.

إن التطرق لهذه الطريقة دليل محدد لأهمية هذا العنصر في البنية الروائية، وتكرار الحدث التاريخي أكثر من مرة، ليس دليلا موحيا لهيمنة الوقائع التاريخية على السياق التخييلي، بل على العكس، فالنص الناجح هو الذي يتمكن صاحبه من توظيف هذا الصنيع للتأكيد على الخلفية المعتمد عليها، كما يعطي للحدث في حد ذاته نوعا من الموضوعية غير المخلة بالناحية الجمالية والفنية.

ليس من الضرورة أن يعيد الكاتب الحدث بالصياغة نفسها التي ورد بها لأول وهلة، فقد ينوع في طريقة نقله؛ يعني المضمون يبقى نفسه، و إنما المتغير هو شكل الصياغة، أو البناء حتى لا يحدث نوعا من الملل لدى المتلقي؛ ولهذه الطريقة أبعاد نصية واسعة، لا يمكننا الوقوف عندها إلا بمعرفة كيفية اشتغالها في منظومة الحكي.

لاشتغالها طرق عدة تختلف باختلاف الكاتب، واختلاف النص بما يحمله من مضامين خاصة، فإما أن يتطرق الكاتب لحادثة تاريخية ما، ثم يتوالى في صفحات المدونة؛ ليعيد ذكرها كما هي، حسب ما وردت في الكتب التاريخية، أو الوثائق المستحضرة.

وإما أنه يعود إلى الماضي؛ أي التاريخ ليعيد ترهين هذا الحدث في الحاضر يعني مذكورا بصيغة الماضي، ومعاد بصيغة الحاضر، وللغة والأسلوب دورهما في هذا المقام، على سبيل المثال نجد هذا النوع من التكرار للحدث مع ما نقف عنده في رواية **(نوار اللوز)**، فالمدقق للقصة الحقيقية الواقعية لهذه الرواية يجدها لا تتعدى إعادة لحدث وقع في الماضي بصورة جديدة عاكسة للحاضر.

فالماضي والحاضر متماثلان في الشخصية الفاعلة مع تغيير في الأسماء، الفاعل في تغريبة بني هلال (أبو زيد الهلالي)، وفي (**نوار اللوز**)(صالح بن عامر الزوفري)، وكل منهما عرف ببطولاته ومغامراته، وفي مكان الحدث كل منهما يسعى للتوجه إلى المغرب، فالأول كان مقصده البحث عن المأوى، والكلأ والثاني غايته التهريب، من أجل الحصول على المال للقضاء على صعوبة العيش، هنا تثبت العلاقة بين التهريب والتغريب.[1]، ناهيك على أن كل واحد منهما هو من الأصول ذاتها؛ أي من سلالة بني هلال.

صحيح أن لكل من النصين شكله ومنطلقاته، وأبعاده ودلالاته، ولكن في الصورة العامة للحكي نجد أن الإطار العام نفسه، وما التغريبة إلا رسم أولي للنص الثاني، فنلحظ هنا أن الحدث التاريخي (التغريبة)، أعيد نسجه بطريقة جديدة، والغاية من هذا التكرار هو الدلالة على استمرارية استعمال القوة التي يمارسها كلا الجيلين من أجل بلوغ الغاية، وما السيف إلا مؤشر رمزي موح للقوة عبر تعاقد الزمان.

إن هذا النمط من السرد يجعل القارئ دائم الارتباط بالحدث، فما أن يتغيب عليه لينغمس في مسارات السرد الأخرى سرعان ما يعود إليه بإعادة سرده في موضع آخر، وربما يلجأ لذلك « لدواع ذاتية وفنية يجد لها حاجة في طريقة سرده للحدث، فتكرار الحدث الواحد عدة مرات يستدعي أن يلجأ المؤلف/ الراوي إلى تعديلات أسلوبية ولغوية، وصياغات تعبيرية؛ بحيث يصل إلى قيمة أسلوبية يتوفر فيها عنصر الكتابة اللغوية في التعبير بعبارة واحدة عن شيء يتكرر حدوثه أكثر من مرة.».[2]

---

[1] – ينظر: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص:93.

[2] – ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي المكونات والوظائف والتقنيات(دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق،2003، ص: 232.

تشير الكاتبة من خلال هذا القول إلى أن القيمة الفنية لسرد نص ما تتحقق باستعمال هذا المحور على صعيد الحدث المنقول، وهو حر في اختيار أي شكل يريده لتبليغ الدلالة المرجوة، وكأن الدلالة هي التي تختار الشكل.

هذه من أهم سمات الصدق الإبداعي الفني الناتج عن التجربة الحقّة « فتكرار السرد هو اجترار حادثة في أكثر من خطاب بقصد تخصيصها مع احتمالية تغيير جزئي في فحواها يرافقه تغير أسلوبي في عرضها.».[1]

تجلت هذه الطريقة في بعض السياقات الحكائية الموظفة في رواية **(كتاب الأمير)** لواسيني، فمثلا في خضم حديثه عن مرض الكوليرا الذي انتشر في البلاد؛ لأهمية هذا الحدث، وتأثيره على شخصيات الرواية، قد كرر سرده، فنجده في الصفحة 67 عندما حدد لنا تاريخ انتشار هذا المرض في 18أكتوبر 1834، انتشار مرض الكوليرا الذي أكل أكثر من ألف و خمسمائة ساكن.[2].

ثم يعاد تكرار هذا الحدث أثناء عملية وصف شخصية مونسينيوردي بوش لكي يكون هذا الحدث بمثابة المبرر الحاصل لكل ما يصيب الشخصية، التي غالبا ما تفكر في هموم الآخرين، فأصابه هذا الحدث بشرود ذهني وحزن النفس، وسيطرة الكآبة التي كادت تقتله خنقا« كان مونسينيوردي بوش غارقا في صفاء غريب يشبه صفاء الموت، حزينا إلى حد كبير لمرض الكوليرا الذي كان يأكل الأخضر واليابس، الفقير والغني.».[3]

إن الفرق في سرد الحدث بين المقطع الأول والثاني، هو أن الحديث في الأول ركزه الكاتب على انتشار المرض في حد ذاته وحدد التاريخ الذي انتشر فيه، وأهم نتائجه؛ أي

---

[1] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:188.

[2] – ينظر: واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:67.

[3] – المصدر نفسه، ص:479.

أن بؤرة السرد هنا و مركزه خصص للحدث لا لغيره، أما في المقطع الثاني، فجاء بشكل ثانوي على أساس أن مرتكز السرد هذه المرة يدور حول الشخصية لا الحدث، ولعل القصد من هذا التكرار هو إبراز أهمية الحدث لما سببه للسكان من هلع وخوف وتأزم.

كما نجد التكرار في الرؤى الهاتفة على وعي الأمير، والفارق في رؤية هذا الحدث أن المقطع الثاني المكرر هو عبارة عن تكملة للمقطع الأول من المنام، لكن كل منهما يدور حول الحدث نفسه مع تغيير في بعض اللواحق،كما لحق هذا التغيير أيضا طريقة عرض الأسلوب، ففي الرواية الأولى « رأى في غفوته أبو حيان التوحيدي وهو يحرق بألم شديد كل ما كتب، يشعل النار عاليا في كتبه ثم يجلس قبالتها مثل البوذي ويتأمل ألسنتها وهي تتصاعد عاليا.».[1]

ثم يعيد حدث الرؤية، ولكن كتكملة للرؤية الأولى« رأى في غفوته الثانية ضمن ما رآه التوحيدي وهو يأخذ سطل الماء البارد، ويكبه على رأسه ليطفئ النار الأخرى التي ستشتعل في داخله.».[2]

إن تكرار رؤية أبو حيان التوحيدي في منامات الأمير عبد القادر، ما هو إلا دليل ساطع على كون شخصية التوحيدي المرآة العاكسة لحياة الأمير؛ لذا غالبا ما يستشيره في أحلامه ويستعين بكتبه، ويأخذ بآرائه، وأفكاره، وما استعانته بابن عربي، والتوحيدي، وابن خلدون كبار العلماء، والمتصوفة، مبررا قاطعا على قوة إيمانه، وتمسكه بتعاليم دينه وتطبيقها على أوجهها المثلى.

---

[1] – واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:455.

[2] – المصدر نفسه، ص:455.

إن طبيعة الموضوع المعالج في رواية **(كتاب الأمير)**، والتي يدور مضمونها حول حياة الأمير عبد القادر، وما حياته بالنسبة للكاتب سوى استرجاع سردي لما دون في كتب التاريخ، وما يلحقها من وثائق تسجيلية حتمت على الروائي تكرار، الوصف، والحدث والتاريخ ليكون هذا التكرار بمثابة الرابط الذي يصل بين الأحداث خاصة أثناء الانتقال من حدث إلى آخر جديد.

فالقارئ لرواية **(كتاب الأمير)** لا يمكنه الوقوف عند تسلسلها الزمني المنطقي، إلا إذا ركز وعيه لما يجري فيها من أحداث؛ لذا نجد الكاتب، ونظرا للأسلوب الإطنابي غير المخل بالسرد يضطر لإعادة سرد بعض الأحداث حتى لا يسهم في تشويش إدراك القارئ من جهة، ويساعده على استيعاب الحدث من جهة ثانية.

إن إعادة تكرار الحدث التاريخي عدة مرات في مدونة القص، يكشف لنا نظرة الناس بما فيهم الطبقة المثقفة، وغير المثقفة في الواقعة، أوالشخصية، وحتى يتخلص الكاتب من الوثائقية التاريخية التي تعيق حريته السردية، يسعى إلى عرض ذلك الحدث عدة مرات، وعلى ألسنة مختلفة، فيتخلص من هذا القيد بتناوب السرد.

يمكن رواية الحدث أكثر من مرة في أشكال متعددة وعبر تقنيات سردية شتى؛ إذيمكن ظهوره في شكل وصف مكرر، أومشهد حواري، أواسترجاع واستباق، أوعبر تقنيتي التبطيء والتسريع؛ يعني هذا أن ميدان تطبيق هذه الطريقة واسع جدا، يستدعي وجودها كلما دعت لها الحاجة القصصية، أو فرض وجودها توجه الكاتب الفكري، والنفسي، وذلك من خلال احتساب وقع هذا التكرارات على وعي المتلقي، ومدى تأثيرها فيه.

إن الشكل التبئيري للحدث المميز هو الذي يطبعه بهذه الصيغة (التكرار)، والمتعارف عليه أن الطابع التاريخي من سماته البارزة إعادة الحدث مثله في ذلك مثل

«الطابع الملحمي الذي كثيرا ما يلجأ إلى التكرار اللفظي والمقطعي، أو إعادة الفكرة بصيغ تركيبية مختلفة.» [1]

إذا عدنا إلى الأمثلة السابقة الذكر من رواية **(كتاب الأمير)**، نلحظ أن الكاتب لم يعط أهمية لتكرار الحدث بمقدار عنايته بصياغة الأسلوب، وطريقة سبكه؛ لذا نجده لا يعيد المقطع السردي، بل يعمد إلى تكراره لفظيا، وغالبا ما يلحقه ذلك التغيير في الصيغ، والألفاظ.

كما نجد التكرار أيضا في رواية (نوار اللوز) بالأخص في الحديث عن شخصية دياب الزغبي وقوته، وشجاعته، فإثر حديثه (الكاتب) على هذه الشخصية غالبا ما يركز على سيفيه« بان لي لحم الجازية الغض وسيف دياب الزغبي يشقه بقوة فتنفجر براكين الدم بغزارة من صدرها.»[2]، ونجد التركيز نفسه المناط بالسيف في موضع آخر من الرواية بقوله: « سيف دياب الزغبي مخيف، وتلك البلاد ما تزال بعيدة.» [3]

إن جعل السيف البؤرة في هذه المقاطع القصصية، تأكيد صريح لما أورده الكاتب في افتتاحية الرواية « فمنذ أن وجدنا على هذه الأرض، وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحل مشاكلنا المعقدة.».[4]

---

[1]– نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي (دراسة تطبيقية لقصة الطوفان في جلجامش)، دار الريحانة للكتاب، (د.ط)، الجزائر،2007، ص:123.

[2]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:22

[3] ـ المصدر نفسه، ص: 05.

[4] – المصدر نفسه، ص: 05.

هكذا فإن لازمة السيف عند الكاتب لها مبررها سواء في نص التغريبة الأصلية، أو الرواية، فالسيف المكنى به في هذا النص عن القوة هو أساس هذه الواقعة التاريخية « التي زلزلت شمال إفريقيا واستمرت قرابة القرن، وأحدثت من التغيير في الأحوال، والأفكار – ربما – أكثر مما فعل الفتح الإسلامي لتلك المناطق التي غزوها وصاهروا أهلها ونشروا لغتهم، وقيمهم حتى سادوا كغطاء يبرر الاجتياح الرهيب والحملة الضارية ضد (بلاد المغارب)..».[1]

إن الأحداث المروية سواء في التغريبة، أو الرواية تقوم على عامل القوة، فالأقوى هو الأبقى، وكأن لاستعمال هذه الآلة مبررها، فهي سبيل القضاء على الفقر والجوع، بنو هلال لم يجدوا حلا لأزمتهم سوى زحفهم إلى المغرب، ولم يتحقق لهم ذلك إلا باستعمال السيف، لقد كانت لغة دياب في التعامل مع الآخرين حتى مع ذويه؛ هي السيف.

من خلال هذا الوصف للسيف نجد الروائي ينتقل به من صيغة الإخبار إلى صيغة التبئير، والنابع من رؤية ذاتية للحدث، قصد من ورائها الكاتب الاهتمام والإقناع؛ أي يقنعنا أن سبب كل هذه القلائل والتناحرات، وصراع الحضارات سببه الأول القوة، فالأقطاب القوية هي الجهات الطاغية على العالم.

نلحظ من خلال المثال المدرج سابقا بأن الروائي كان تركيزه في قراءة تاريخ بني هلال يقوم أساسا على دور السيف في تحقيق ما تصبوا إليه الشخصيات التاريخية، والمتخيلة، وكأن إعادة قراءة التاريخ في هذا المقام تشير بصيغة صريحة إلى أن« إعادة

[1] – عبد الرحمان الأنبودي: السيرة الهلالية،أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، (د.ط)، القاهرة، 2003، مج: 02، ص:10

قراءة التاريخ تأتي في سياق الوظيفة الثقافية، الاجتماعية للتاريخ باعتباره ممارسة فكرية في خدمة الحاضر..».[1]

إن استعمال السيف لدى شخصية دياب هو حدث مكرر في الواقع التاريخي؛ لذا من الطبيعي أن يتكرر ذكره عدة مرات في النص الروائي، وهذا ما خلق نوعا من النظام العلائقي بين الحدث التاريخي وروايته؛ إذ تنتقل نسبة السيف من الشخصية الحقيقية إلى الخيالية « انكسر الزمن الذي كنت أحلم فيه بأن أتحول إلى أبي زيد الهلالي حين حملت سيفا عربيا مكسورا..».[2]

يشير انكسار السيف في هذا القول وبالأخص العربي إلى انكسار شوكة العرب بصفة عامة أمام المحافل الدولية، وهذا الانكسار كان تحققه في زمن صالح بن عامر الزوفري الذي لم يرث من قبيلته (بنو هلال) غير الوقوف على الأطلال« نحن في زمن صالح بن عامر الزوفري الذي لم يرث من قبيلته غير صيحات ودماء الفقراء، والسيوف التي لا تعرف الأغماد..».[3]

كما نلحظ أيضا من هذا المثال أن تكرار الحدث يخضع أيضا للزمن، فوروده في الزمن التاريخي غير وروده في الزمن الحاضر، بعد أن كان السيف مسلولا في وجه الأعداء أصبح الآن منكسرا تبعا للظروف التي حتمت عليه هذه الوضعية.

إثر حديثنا على الإعادة المنسوبة للأحداث التاريخية، نجد التكرار يأخذ أشكالا عدة مختلفة ومتنوعة، فقد تلحق هذه الفنية الموضوع فقط بصورة عامة، ولكن كيفية التعبير عنه تختلف اختلافا مطلقا، نجد ذلك في موضوع الغربة، أو الاغتراب، والتوجه نحو

---

[1] – قاسم عبده قاسم: إعادة قراءة التاريخ،ص:81.

[2] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:13 .

[3] – المصدر نفسه، ص: ن.

الغرب المكرر في رواية **(نوار اللوز)**، وبأشكال عدة، وعبر تقديم غير أسلوب لحدث حكائي واحد بعبارات مختلفة.

بطبيعة الحال مثل هذا التكرار لا يكون اعتباطيا، وإنما يمارس وظيفة دلالية على مستوى القصص، و سنقف عند الشواهد الدالة على هذا المسار من خلال الأمثلة التالية:

« لكنك يا صالح، يا ربك، رأسك كأحجار الوديان، أحد أتعس سلالة بني هلال التي قادها الجوع إلى التهريب و حرق مدائن المغرب..».[1]

« ماذا بقي لك من أبي زيد الهلالي غير إرث السيف الذي لا يعرف الغمد، والتهريب، والجوع، والفنطازية الخاوية.».[2]

« لأول مرة منذ كان الكون كونا، ومنذ كانت الدنيا دنيا رأيت الأنجم في وضح النهار، مع لمعان الشمس، ويومها كان الطاعون يأتي على ما تبقى من السلالة، وليل الرحلات والسفر في البراري والقفر يلوي أعناق بقايا رجال القبيلة.».[3]

« آه يا بنتي، تعرّي، مثلما تتعرى هذه الأنجم الجميلة التي لم ترهقها الغيوم، اغفري لي حماقتي في التبن، رأيت في عينيك الجازية التي علمتني قبيلتها التهريب، وحق محمد فأبو زيد الهلالي، هو أول من احترف التهريب، لو كانت أراضي نجد خصبة، ووزع خصبها بالعدل، ما ركبت الجازية سرج عودها ونقلت مضارب خيامها إلى حدود الموت.».[4]

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص: 08 .

[2] – المصدر نفسه، ص: 09.

[3] – المصدر نفسه، ص:11 .

[4] – المصدر نفسه، ص:21 .

« آه يا ربي سيدي، نأكل حرقة الجوع، و يتصالح أبو زيد الهلالي مع حقارة ملوك نجد وبلاد المغرب، لم يعلمه فقره وسواد جلده إلا السقوط بعيدا، عند نعال الأمير حسن بن سرحان.».[1]

« أشعر أنهما بدأتا تتعبانك وتغوصان في حافريك يا صديقي حضر حالك، فغدا ربما وفي هذا الشتاء القاسي سنضطر تحت ضغط الجوع أن نقطع الثلوج والبرد والوحل، ونغمض أعيننا ونهاجر إلى الحدود البعيدة.».[2]

« لست الشهباء ولست أبا زيد الهلالي قواد بني هلال مجبرون يا صديقي بين أن نسرق أو نموت جوعا، أو نركب البحر من غير رجعة و نبصق على مسيردا الجرباء، ورميها من قلوبنا إلى الأبد.أو نمارس الترابلندو علنا.».[3]

« لا يا صالح.أنت مسكين وبسرعة يأخذك الهوى، هي جنة الفقراء يا صديقي. ولحسن بن سرحان جواري نجد وبلاد الغرب وأراضي بغداد وحلب ومصر، جنّته، وحق محمد.لو لم يسقط.بالمجان في إحدى الخيام المهملة في بلاد الغرب.لكان تحول هو وأبو زيد الهلالي إلى تجار نفط ورقيق.».[4]

« في كل مكان بقايا مضارب بني هلال وحق محمد من هنا مروا حين فاجأهم مرض السل والتيفوس والطاعون والرمض والإسهال والجوع والجنون هذه بقايا مواطئ خيولهم.» [5]

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:24.

[2] – المصدر نفسه، ص: 26.

[3] – المصدر نفسه، ص: 28.

[4] – المصدر نفسه، ص: 36 .

[5] – المصدر نفسه، ص: 48 .

« لا شيء يستطيق الوقوف في وجه رحيلهم غير تعب المسافات الليلية..» [1]

« وحق محمد كان تافها يتعاطف مع من كان السيف لغتهم الوحيدة في الكلام، لكنه أمام أعين الجازية يتحول إلى حيوان شرس ويحاول تركيعها تحت حذوتي حصان دياب الزغبي أو أبي زيد الهلالي، يخرب بيته سحبها من قرى مكة البعيدة ثم رماها في وادي الرشاش مع قومها.وادي الموت وتركها تئن من غربتها والله تستاهل الشنق يا حثالة المؤرخين.».[2]

« وحين عاد كان مثقلا بالأحزان التي لا ترحم.الهم ودموع الغربة التي تكلست في العيون.».[3]

« فرّق بين أهل القبيلة الواحدة.غزوا بلاد المغرب وقاتلوا أهلها، ثم قاموا بتصفية أنفسهم بأنفسهم.».[4]

الملاحظ لهذه الأمثلة والمدقق في فحواها يجدها تتعرض لموضوع واحد هو الغربة أو الاغتراب، وهو المرتكز الذي قام عليه النص الأصلي التاريخي (التغريبة)، والتي تدور معظم أحداثها حول دلالتين اثنتين:« أولاهما تعني التغرب بمعنى مفارقة الوطن الأصل مع ما تحمله مفارقة الوطن من معاناة و غربة، وثانيتهما: تعني التوجه نحو بلاد المغرب.».[5]

إذا تمعنا في النص الجديد رواية نوار اللوز نجد فيها استثمار واضح لصورة الغربة والاغتراب من أجل ممارسة التهريب؛ أي تهريب البضائع في الحدود المغربية، وكلا من

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص: 49.

[2] – المصدر نفسه، ص: 52.

[3]– المصدر نفسه، ص: 109 .

[4] – المصدر نفسه، ص: 122 .

[5] – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص: 92.

النصين تدور أحداثهما في التوجه نحو المغرب من أجل الحصول على الكلأ، والمال والتغلب على الفقر والجوع.

الحدث نفسه ولكن في كل مرة يعاد فيها يضيف الكاتب تفاصيل جديدة، ووقائع وأسماء شخصيات مع أدوار وأفعال جديدة، فيبدو من الظاهر أنها مخالفة لما ورد في المقطع الذي قبله.

إذا ما قارنا بين أحداث التغريبة والرواية نجد الأولى تركز على فعل التغريب، والثانية تركز على فعل الغربة ترك الوطن والاتجاه إلى وطن آخر، حتى المهرب إذا ما أراد تهريب بضاعة ما يضطر لمفارقة الوطن، وهكذا فإن كليهما يهمان بترك الوطن سواء اختيارا أوجبرا على ذلك، ونلحظ هنا التغريب لم يكن اختياريا، وإنما إجباريا؛ لأن « قبائل هلال وسليم ودريد والأثبج، ورياح زحفت نحو تونس عبر الخرائط العربية، هو أن أرض هضبة نجد التي تأويهم أو أرض "النجود السبعة " أمحلت لسبع سنوات تهدد فيها الجدب زرعها وضرعها وبشرها ما اضطر أهلها كخليط من كل تلك القبائل إلى الهجرة، وترك الموطن القديم بحثا عن أرض بها مرعى وخضرة، فكانت فكرة الزحف إلى تونس الخضرا التي صنعت هذه الملحمة وأثرت في تاريخ شمال إفريقيا تأثيرا رهيبا منذ بدء الرحيل اقترابا من منتصف القرن الخامس الهجري،الحادي عشر الميلادي.»[1]

كذا الأمر بالنسبة لصالح بن عامر الزوفري الذي اضطره صعوبة العيش وقساوته، وقهر الفقر، والحرمان إلى ممارسة التهريب « لكنك يا صالح يا ربك رأسك كأحجار الوديان أحد أتعس سلالة بني هلال التي قادها الجوع إلى التهريب وحرق مدائن المغرب.».[2]، وبالتالي فإن الاغتراب لكل منهما كان اضطراريا، وهذا ما يؤهل لرواية **(نوار اللوز)** أن تكون امتدادا تاريخيا لتغريبة بني هلال.

---

[1]– عبد الرحمان الأنبودي: السيرة الهلالية، ص: 09.

[2]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص: 08.

إن التكرار في الرواية يؤدي وظيفة التأكيد، والإلحاح لما وقع للشخصيتين أبي زيد الهلالي وصالح بن عامر الزوفري؛ لهذا نجده يشير إليه بأكثر من عبارة وصياغة، وأسلوب، وقد شكل هذا الحدث بفعل التغريب بؤرة محورية في بنية العمل الروائي.

فعل الاغتراب هنا لا يتحقق فقط بترك الشخص موطنه الأصلي، فقد يصيب شعور الغربة نفس الشخص وهو داخل وطنه ومع أهله و أسرته وهذا النوع من الاغتراب هو ما يعرف بالاغتراب النفسي، وذلك الذي يصيب حال الأمة العربية.

ليس إلزاما على الحدث التاريخي أن يقع مرة واحدة، فقد يقع مرة ويمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى، و يتكرر عدة مرات، والسارد المميّز هو الذي يحاول في روايته أن يصور لنا الحدث من وجهة نظر المؤرخين كما وقع في واقع المؤرخ و يعيد سرده علينا مكررا إياه ولكن بوجهة نظر حديثة تعكس للحاضر لا الماضي.

لقد أطال جيرار جنيت الحديث عن هذه القضية التي أثارت اهتمامه ضمن ما يعرف بالتواتر؛إذ يرى إنه « لا يقع منطوق سردي فحسب بل يمكنه أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد.».[1]

هكذا نستنتج مما تقدم أن الحدث إذا كررت روايته أكثر من مرة فهذا يعني أن الواقعة تستدعي تكرارها في أي نمط ظهرت عليه؛ لأهميتها على مستوى الحكي؛ أي إنها تلعب دورا فعالا في نمو أحداث القص لكونها محفزا ودافعا لاستمرارية وتسلسل الوقائع.

هذا ناهيك عن الخلفية الإخبارية التي تزودنا بها خاصية التكرار في تبعيتها بالأحداث الأخرى، كما لاحظنا ذلك في مثال الغربة، فالحدث يتكرر، وكلما تكرر يحمل

---

[1]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ت:محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، (د.ط)،(د.ب)، (د.ت)، ص: 129.

معه أخبارا جديدة تضيء مسار الحكي، وتسهم في التوسع النصي على شرط أن يكون هذه التكرار غير مصطنع حتى لا يشعر القارئ بنوع من التكلف السردي، بل يكون وجوده عفوياً مراعيا للجوانب الدلالية الهادفة والمؤثرة، التي تسهم بشكل ما في تميّز النص فنيا ودلاليا.

إن إعادة الحدث في روايات واسيني الأعرج يؤدي عدة وظائف سردية، منها ما هو فني، ومنها ما هو أسلوبي، ومنها ما هو إخباري تعليمي؛ فالفني يتمحور في البناء الشكلي لمعظم فصول النص، في القص التاريخي عادة ما يسعى الروائي إلى اللمّ بكل حيثيات الحادثة من بدايتها إلى نهايتها.

لهذا نجد الروائي في العديد من المرات يدخل الأحداث مع بعضها البعض، فكلما يتذكر حدث كلما يدمجه ضمن مروياته القصصية، وما على القارئ إلا فرز الأحداث، وإعادة ترتيبها، كما هو الحال في رواية **(كتاب الأمير)**، هنا تظهر قدرة الكاتب الفنية، كلما تخطى حدث إلى حدث جديد دون أن يكمل الأول، يعمل على إعادته للربط بين المحاور اللفظية على أساس أن القص التاريخي يدور معظمه حول الاستذكارات ؛لذا نجد فيه العديد « من الأحداث المتطابقة أو اجترار الحدث الواحد.».[1]

أما بالنسبة للوظيفة الأسلوبية، فالطريقة التي تتحدث بها في عرض الحدث التاريخي تنتمي أصلا إلى الإطار الأسلوبي أكثر من انتمائها للإطار السردي، لكن المتمعن للنص الروائي، خاصة للنصوص الناقلة للتاريخ يجد اهتمام أصحابها بأسلوب صياغة أحداثها وشكل بنائها الفني أكثر من الأحداث في حد ذاتها، من هنا يمكن تحديد جودتها من رداءتها انطلاقا من أسلوب الكاتب.

---

[1] - جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 129.

كما أن هذا الأخير(الأسلوب) يسهل على الدارس الوقوف على نسق العلاقات الواردة في النص أثناء عملية تحليله، وتأويله.

وأخيرا نقف عند الوظيفة الإخبارية المتضمنة للجانب التعليمي، والتثقيفي، فالمقاطع المكررة في النص غالبا ما تزودنا بحلقات إخبارية جديدة تثير درب القارئ في عملية إعادة القراءة.

أضف إلى ذلك أن التكرار يُعْلمنا بالحالة النفسية التي كان عليها المؤلف أثناء كتابته للنص، فالإعادة هي إحدى المميزات المهيمنة على نفسية الكاتب؛ حيث تعطيه إحساسا قويا بالعادة، والتكرار، وهو شعور بالتماثل بين اللحظات المنقولة.[1]

إن الشيء المؤكد من كل ما تقدم أن الحدث التاريخي المعاد في النص عدة مرات هو دليل قاطع على كونه النواة المحركة لعناصر السرد، ولولا أهميته لما استلب اهتمام المؤلف وأغراه بالإعادة والتكرار، وقد أثبتت الدراسات السردية الحديثة من جدوى هذه الطريقة في سبك وتشكيل أحداث الروايات التاريخية، وإزاحة الغموض الذي يسود بعض الوقائع المسكوت عنها.

عملية إعادة قراءة التاريخ هي في حد ذاتها رواية جديدة لحدث ماض بأسلوب جديد عاكس لواقع معيش باعتباره « ممارسة فكرية في خدمة الحاضر.».[2]

---

[1]– ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 138.

[2] – قاسم عبده قاسم: إعادة قراءة التاريخ، ص: 81.

5- التدرج التصاعدي في عرض الحدث التاريخي:

إن التدرج في عرض حدث ما ميزة مهمة في الكتابة بالأخص في كتابة التاريخ، وقد اعتمد الأدباء هذه الطريقة أيضا إن وجدوا أنفسهم أمام مشكلة عرض الحادثة دفعة واحدة؛ لأن ذلك سيحد من صنعتهم الأدبية، ويجعل القارئ سرعان ما يمل من فعل القراءة إذا تلقى الحدث للوهلة الأولى.

فوجدوا الحل في استخدام مبدأ التدرج سواء في وصف شخصياتهم، أم في تطور زمنهم أم تشكيل فضاءاتهم النصية، وبالتالي فإن القارئ لا يتعرف على الملامح العامة للنص أو الحيثيات التامة للموضوع إلا بعد القراءة المسترسلة، فكلما قرأ جزءا كلما تعرف أكثر على الحدث.

ومن ثمة فإن مبدأ التدرج يتوازى مع مبدأ التطور، فكل العلوم الإنسانية تخضع بطريقة ما لعنصر التطور، والتاريخ أيضا أحد هذه العلوم، ومن الطبيعي أن يخضع لمبدأي التطور والتدرج.

الحدث التاريخي كما هو في الواقع يمرّ بعدة مراحل تطورية تسهم في نضجه واكتماله، وإذا ما عدنا للقص الحكائي، هو الآخر يتماثل مع الواقع؛ لذا لا بد له من عامل مساعد على تركيب أحداثه، وبناء معانيه ومدلولاته، وهذا العامل هو **مبدأ التدرج**، فيه يعمل الكاتب على وصل الماضي بالحاضر بطريقة إبداعية خلاقة عن طريق عرض الأحداث بالتفصيل مبتدءا بالأجزاء ليصل إلى الكليات عبر تطور تراكمي من المعلومات.

« فالتاريخ يحدث والمؤرخين يقرؤونه في كل مرة يحاولون فيها كتابته، وقد مرت هذه القراءات بتطورات كثيرة عبر التاريخ الطويل لتاريخ الفكر التاريخي نفسه.».[1]

إن التدرج التصاعدي في عرض الأحداث التاريخية ما هو إلا نوع من إعادة التفسير التدرجي للوقائع والأحداث التاريخية لصالح الحاضر تبعا للتطورات الحاصلة في عملية القراءة واستنادا على جملة من الرموز والدلالات والصياغات التخييلية.

لقد اختار الكتاب اتباع هذه الطريقة في نقلهم للأحداث ليسهلوا على القارئ عملية استيعاب الحدث؛ « لأن معرفة مكونات الماضي و أساسياته هي التي تقودنا إلى التصرف على نحو سليم في الحاضر ووضع خطط التنمية للمستقبل.».[2]

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، فإن هذه الطريقة تساعد أيضا الكاتب على التفنن في توزيع الكم الهائل من المعلومات عبر صفحات المدونة من أول صفحة إلى آخرها، وبتنسيق يقسم الوقائع إلى محاور فصلية، كل فصل يتولى تقديم مرحلة معينة أو جزء معين من مشهد ما حسب أهمية الحدث، فكلما تقدم القارئ في قراءة الحدث كلما اتضحت له الصورة أكثر في ذهنه حتى يتم التصور العام لتلك الواقعة.

مثلما تمس هذه الطريقة الأحداث، بإمكانها أيضا أن تتعرض للشخصيات، فمثلا في الحديث عن شخصية تاريخية نجد الكاتب لا يتعرض لها دفعة واحدة، وإنما يصفها لنا بالتدرج بدءا من الاهتمام بالنسب، والأصل إلى أهم الأوصاف المنسوبة إليها سواء الداخلية، أم الخارجية، إلى الوظائف المنسوبة لها.

---

[1]– قاسم عبده قاسم: إعادة قراءة التاريخ، ص:19.

[2] – المرجع نفسه، ص:65.

اعتمادا على التدرج الوصفي يرسم لنا الكاتب الملامح العامة للشخصية، مثلما فعل مع شخصية الأمير؛ إذ بدأ في الصفحات الأولى بذكر اسم الأمير في عدة مواضيع مركزا على واقعة تطبيق وصاية مونسينيوردي بوش.

أثناء حديثه على العلاقات التي جمعت بينهما بدأ يعرفنا بشخصية عبد القادر، وأصله والمرتبة الشرفية التي احتلها ضمن القبائل، وسلوكاته، وتصرفاته في الحرب، وخارج الحرب، وأهم قراراته السياسية والحربية، وامتداده الثقافي إلى أن وصل بنا المطاف إلى اعتقاله، ثم إطلاق سراحه بعد جهد مونسينيور مع نابليون إلى أن انتهى القص عند نقله إلى المنفى المحدد، هذا كله حدث في تدرج ملموس من أوصاف جزئية إلى أحداث، ووقائع كلية، فكلما تقدمنا في القراءة، كلما اتضحت لنا الرؤية التاريخية، والنقدية الجديدة.

إن خصائص التركيب السردي تحتم على الروائي تقسيم المدونة إلى بنى ووحدات صغرى، وكبرى متجاورة فيما بينها، متدرجة بشكل تصاعدي في تأطير النص، وبناء فصول الرواية.

« إن الوحدة السردية متكونة من مقطعين سرديين فأكثر، في حين أن المقطع السردي يظل مقترنا لتحقيق وساطة حكائية تنطلق من الفقرة الواحدة أو الفقرتين، وهكذا دواليك، إن التحديدات التي تحكم منطق اشتغال الوحدات السردية، بالغة التنوع والتعدد، بل إنها تحديدات يتم وصفها انطلاقا من طبيعة التدرج التي ستتبعها علاقات الوحدات السردية نفسها، سواء أكانت علاقات بسيطة قائمة على التسلسل، أو علاقات مركبة قائمة على التنوع حسب ما تقتضيه سياقات الحكاية وأفعال شخصياتها.».[1]

[1]– عبد الفتاح الجحمري: التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، ص: 188.

من هنا نستنتج أن الوحدة السردية المكونة للنص الروائي انطلاقا من الجملة إلى الفقرة ثم النص تربط بينها علاقات متعددة بفعل التدرج الحاصل بين الفقرات، فكلما تدرجنا أكثر في قراءة النص، كلما اكتشفنا طبيعة العلاقات الرابطة بين هذه الوحدات، وعرفناها كلما سهل علينا ذلك عملية التأويل.

كما أن تقنية التدرج في الحكي تُسهّل علينا أيضا عملية عقد الاحتمالات القصصية؛ أي يتولد لدى القارئ نوعا من التنبؤات السردية التي تقودنا إلى معرفة أحداث الرواية بطريقة غير مباشرة، هكذا نقوم بعملية إنتاج إبداعي جديد يقوم على قراءة الإنتاج الأول، فمثلا إذا بدأ الكاتب بتصوير حياة شخصية تتميز في صغرها بالذكاء والتميّز، والإبداع الفطري- كل هذه المعطيات- ستساعدنا على التنبؤ بمستقبل هذه الشخصية التي سيكون لها شأن عظيم في المستقبل.

أضف إلى ذلك أن هذه الطريقة في عرض الأحداث التاريخية تؤكد لنا أن كل مقطع سردي يحتاج إلى مقطع آخر حتى يتم البناء السردي، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن التدرج التصاعدي في عرض الأحداث يستحق الدراسة والتحليل للتعرف على الروابط الداخلية والخارجية بين عناصر الرواية من شخصيات وأحداث، وزمان، ومكان، وحتى العلاقة الرابطة بين الحدث والآخر.

إن المتمعن في هذه الطريقة، وخاصة إذا استعملت في عرض السرد التاريخي، تعمل على تشويق القارئ إلى البحث عن النهاية المتصورة للرواية، وكأنها تلعب دور المحفز له، فما إن يقرأ البداية، أو الافتتاحية حتى نجده محتاجا إلى نهاية تحسم الأفعال المعروضة وتختم الواقع التاريخية.

على سبيل المثال في رواية **(كتاب الأمير)**، كانت وتيرة الأحداث تتصاعد وتتأزم بين انتصارات، وانهزامات إلى أن وصلت إلى العقدة ؛ وهي استسلام عبد القادر وحمله

إلى فرنسا أسيرا، هذا التأزم يقودنا إلى نتيجة محتملة إما أن يسجن ثم يموت حسرة وحزنا، وإما أن تفي فرنسا بوعدها وتنقله إلى البلد المختار من قبل الأمير، بعد التأزم تأتي النتيجة المنتظرة، وهذا كله يكون في نسج تصاعدي إلى أن يصل إلى الخاتمة المطلوبة التي عُقد عليها السرد منذ البداية التي نطلبها كلما توغلنا في قراءة الأحداث، وبالفعل بعد قراءة 553 صفحة من الرواية، تأتي الخاتمة التاريخية المتعارف عليها، رحيل الأمير عبد القادر مع عائلته، وأصدقائه إلى تركيا وبالضبط بروسيا في 11 ديسمبر 1852.[1]

للنص نهايتان عقد السرد لأجلهما (ترحيل الأمير وتنفيذ جون موبي وصية سيده دي بوش) ؛ أي تنفيذ جون موبي وصية مونسينيور برمي الأتربة على بحر الجزائر ووضع أكاليل الورود فيه ووصول جثمان مونسينيور.[2]، وهذه النهاية هي المتوقعة، والمحتومة، الموثقة في كتب التاريخ، والتي كان على السارد أن يحسمها وبطريقته المباشرة، وعن طريق التدرج التصاعدي استكمل المشهد.

كذا الأمر بالنسبة لرواية **(كريماتوريوم)** بعد المعاناة التي قاستها مي من ألم المرض والغربة والحنين، والشوق والذاكرة التائهة الباحثة في أطلال القدس، وروايات الأب لتاريخ القدس والفلسطينيين، واليهود، والمعاملة القاسية، والرغبة الجامعة في رؤية القدس من جديد تنتهي الرواية بوفاة مي:

« تخفت صرخة يوسف التي مزقت صمت المكان: أهذه أنت تعودين الآن؟ لماذا؟...لماذا فعلت كل هذا يا مي؟ حرام عليك.كنت سعيدا في هبلي ويقيني أنك ضعت في بحر الظلمات؟؛ أي ريح هبت عليك يا ابنة أمي؟ أي نار أكلتك وأي زمن ابن الكلب

---

[1]- ينظر: واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 524.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 09.

ساقك نحو التيه.؟ ثم تتماهى الصرخة شيئا فشيئا في النداءات الكلية، وتغيب في عمق النور المتصاعد من الشروق البعيد مع أشباح مدينة القدس.».[1]

إن إتّباع هذه الطريقة يثبت قدرة الكاتب العليم بالأخبار التاريخية على عرض الوقائع في تسلسل تصاعدي، وخفته في التنقل بين الأحداث، وقدرته أيضا على الربط وحسن التخلص من حدث إلى آخر، ذلك كله من أجل إبراز الملامح، والجزئيات الدقيقة في القص لتحقيق الصدق الفني، وما يتضمنه من حفظ للأمانة التاريخية، فقد يكون التدرج من صنع الكاتب ولكن الوقائع من صنع التاريخ.

إن الشكل الديناميكي للنصوص الروائية لا يتجلى نتيجة لاجتماع عناصر السرد مع بعضها البعض في حيز محدد، وإنما نتيجة للعلاقات الموجودة بين هذه العناصر؛ ولذا فإن التدرج المتبع في سرد الأحداث يختاره الروائي تبعا لمقتضيات الحكي.

وبالتالي لا يمكننا إدراك المعنى العام للحكي، إلا من خلال فهم العلاقات الرابطة بين أجزاء الرواية، كما لا يمكننا إدراك الشكل العام للقص إلا بعد قراءة الأحداث في تصاعدها المتدرج، فمثلا لا يمكننا استيعاب تاريخ الأمير، ومكونات حياته الشخصية إلا بعد الإطلاع على البدايات الأولى لحكمه، وأهم صفاته الخُلقية والخَلقية ثم تبدأ الأحداث بعد قراءة صك البيعة للإعلان عن حكمه للبلاد.

كما أن الكاتب عمل على التفنن في إدارة أحداث الرواية، فالمدقق في سير الأحداث المدونة يظهر له أن الأحداث مضطربة في مسارها التتابعي للوهلة الأولى، ولكن بعدما يعيد ترتيب الأحداث يجد فيها نوعا من التدرج مع بعض التكسير الذي يستلزمه السرد لإدارة الزمن القصصي لا الزمن التاريخي؛ إذ قسمت الرواية إلى بداية افتتاحية تحدد

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:462.

الإطار العام للسرد، والتي بدأها الروائي من النهاية ثم يسترسل السرد إلى أن يصل إلى قمة التأزم(حدث اعتقال الأمير) ثم تنحني إلى الحل بإطلاق سراحه.

بهذا يتم إدخال التدرج التصاعدي في عرض أحداث الرواية مع نوع من الخلخلة الزمنية التي يقتضيها مبدأ البناء الروائي، كما أن إمكانيات هذا البناء الجديدة جعلت الروائي يقسم النص إلى تسعة وثلاثين حدث عبر اثنتي عشرة وقفة، وكل وقفة مقسمة إلى أبواب.

التدرج هنا لم يمس الأحداث فحسب، بل لحق أيضا الشكل من حدث إلى وقفة إلى باب في استمرار تصاعدي، وعلى الرغم من الخلل الذي لحق عرض المادة الحكائية في بداية المدونة؛ إذ بدأ الروائي من آخر حدث في سيرورة الحكي؛ وهو تطبيق وصية الأب مونسينيور دي بوش، إلا أن المنطلق الحكائي يحتاج ذلك، فلا يمكن البدء في الحكي والتدرج في عرض وقائعه إلا بعد فهم الإطار العام للقص، وبالتالي بدأ المنحنى التصاعدي للحكي من النهاية التي هي في حقيقة الأمر ما هي إلا بداية محققة للصدق الفني الممتزج بالصدق التاريخي.

ميزة التغير، وعدم الثبات التي تميزت بها الأحداث جعلت الروائي يبدأ من آخر حدث ثم يعود بعد ذلك إلى أول حدث في الترتيب التاريخي؛ ألا وهو قراءة صك البيعة وإعلان الأمير عبد القادر سلطانا وأميرا للمؤمنين في27 نوفمبر1832من خريف تلك السنة.[1]

ثم يعود إلى الوسط وهكذا بين تقدم وتأخر، وتدرج تصاعدي، ولا سيما في عرض بعض الأحداث، كما نجده في الاستقرار الذي مس الحدث الثالث إلى غاية الحدث

[1]– ينظر: واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:79.

السابع؛ أي من فترة عقد دوميشال معاهدة مع الأمير عبد القادر والتي كانت أول هدنة وبداية سلام في سنة1833.[1]إلى غاية عرض حدث تعيين حاكم عام على الجزائر تحت رعاية سلطة ملك فرنسا في 22 جويلية 1834.[2]

كما نجد التدرج نفسه ما بين الحدث الثاني والعشرين إلى الحدث السادس والعشرين، وهكذا بين تقدم وتأخر إلى النهاية الحتمية والمتوقعة تاريخيا، المذكورة آنفا في الصفحات السابقة وبإتباع هذه الطريقة في عرض الأحداث يكون الكاتب قد قطع شوطا كبيرا في إيصال المعلومة التاريخية عبر طريق آمن يضمن له وصولها إلى وعي القارئ محققا في الآن ذاته غايات إبداعية تأويلية تساعده على إنتاج قراءة جديدة للنصوص الروائية التي يبدعها.

كما نستطيع القول إن تقنية التدرج التصاعدي في تشكيل بناء أحداث الرواية، يعد قانونا سرديا جديدا يحكم علاقات الاتصال الحاصلة بين التاريخ والرواية، فمثلما يمر التاريخ؛ أي الزمن الواقعي بمراحل زمنية محددة باليوم والأسبوع والشهر والسنة، مثلما يمر الزمن الروائي المصطنع من طرف الكاتب بالتدرج في عرض الأحداث عن طريق الفصول، والأبواب عبر صفحات الرواية.

الكاتب إثر هذا التدرج له الحرية في عرض الحدث الذي يريده في تقديم وتأخير، المهم أن يُخضع مسار أحداثه إلى ذلك المخطط المتعارف عليه لدى الروائيين_ بداية تأزم وتعقيد الأحداث ثم نهاية فاصلة للقص–، ولا يهم الكاتب في المقام إن كانت بدايته القصصية هي نهاية الحدث الواقعي، المهم أنها في الإطار القصصي شكلت البداية.

---

[1] – ينظر: واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:88 .

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص:100.

لولا هذا الترتيب التدرجي في عملية سرد الأحداث لوقع القارئ في خلط، وبعثرة لا متناهية تقوده إلى أسلوب الاطراد المخل بالعرض، وبالتالي تكون هناك خلخلة في عملية استيعاب المعلومة التاريخية التي يود الروائي نقلها.

ناهيك عن عدم تحقيق الوظائف التعليمية، والإفهامية، والتثقيفية، والفنية التي يمكن أن يحضى بها النص والأساليب التي كنا ندّعي فنيتها وعمق صدقها تتحول إلى عالة معيقة للسياق الروائي، وبذلك يقع الروائي تحت قيود الخطاب التاريخي التسجيلي، ويغدو سرده مجرد اجترار لكلام ذكر مسبقا وأعاده هو بأسلوبه لا أكثر.

إن إتباع أحد الطرق الخمس المذكورة آنفا في عرض الحدث التاريخي يكون بمثابة استغلال الإضاءة المناسبة لرؤية الوقائع التاريخية المغيبة على أوجهها الحقيقية دون اللجوء إلى أقلام المؤرخين لفهم المواضيع المطروحة.

كما أنها تشكل سبل تسهيل رسم معمارية النص بوضع الإطار العام لهذا العرض دون الخضوع للمرجعية التاريخية خاصة أن هذا النوع من السرد الواقعي يتميز بشفافية الأسلوب والعلاقة المباشرة بالمرجع، وتركيزه من ناحية على وقائع وموضوعات لها صلة بالتاريخ، ومن جهة أخرى على براءة التفنن في عرض هذه الموضوعات.[1]

أضف إلى ذلك أن إسناد الإخبار التاريخي لهذه الطرق يخلق نوعا من التداخل الحاصل بين الخطابين التاريخي والسردي، وامتزاج الواقعي بالمتخيل يجعل النص في صورة الرسم الفسيفسائي متنوع الرؤى والأساليب، والتشكيلات والمنظورات التي بإمكانها أن تخرق ذلك الملل الحاصل عن كثافة المعلومات وتشابكها، وهكذا يُحدث نوعا من التفعيل الحركي والمتغير بين النص ومرجعه، ونجاح تمثيل المادة الحكائية بإثبات درجة حضورها في النص.

---

[1]- ينظر: يوسف شكير: شعرية السرد الروائي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة، الفنون والآداب، العدد: 02، المجلد: 30، الكويت، أكتوبر، ديسمبر، 2001 ص:255.

لكي تصل المعلومة التاريخية إلى عمق الرواية، على الكاتب أن يتحرّى الدقة في استثمار الأحداث التاريخية وإتباع السبيل الأمثل لتمثيل أدبية العمل« فليس المهم في الرواية التاريخية إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ التخييلي للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يسهم أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي.».[1]

مهما كانت الطريقة المختارة في نسج أحداث الرواية التاريخية، فإن المهم في ذلك هو مدى تحقيق الروائي لأبعاده الفنية والإبداعية، وإزاحة الالتباس الذي يمكن أن يكسو المقاطع السردية إلى أن يكتمل المشهد الروائي وتتجلى الصورة العامة للنص.

إن تعدد الفنيات السردية التي يوظفها الكاتب وتعمّده للاعتماد على تقنيات بعينها دون أخرى يُسهل عليه حسن توظيف العبارات، والألفاظ وبالأخص الأقوال التاريخية التي تخدم النص، والتي قد تكون الكلمات المفتاحية للولوج إلى عمق الحدث، وتكون في آخر المطاف مركز الجذب في كامل النص.

كما أن النظرة الشاملة لمختلف النصوص الروائية المحتضنة للمرجعية التاريخية تكشف لنا على تَوَسُلِ أصحابها هذه الطرق التي تساعدهم على نقل الأحداث، والوقائع من صورتها التاريخية المحض إلى الأجواء القصصية والتي يفترض تحقيقها لمبدأ الصدق الفني الذي يجمع بين الصيغة الواقعية، والتخييلية.

استنادا على ما تقدم يتضح لنا أن«الرواية التاريخية لون يتنازعه هاجسان الأول القضية المعالجة (المادة التاريخية)، والثاني:الإخراج(الأداء الفني)، ولعل تغليب أحدهما على الآخر هو تغليب للعمل على نفسه.»[2] ؛ أي إن المضمون النصي هو الذي يفرض على الكاتب طريقة إخراجه الرواية، وصيغ تشكيلها، وما على صاحبها إلا الخضوع

---

[1]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:225.

[2]– المرجع نفسه، ص: ن.

لمعطيات هذا الإطار الشكلي، كما أن قدرة هذا الأخير على التخيل، وربط الأحداث والوقائع مع بعضها البعض، واستنتاج الرؤى الجديدة المؤوّلة للدلالات الخفية المبطنة، تساعده على تقديم تصورا روائيا جديدا يتماشى مع الوقت الراهن في أحضان الماضي.

كل هذه المعطيات تُخول لنا بصفتنا قراء وباحثين في النص الروائي، الكشف عن جماليات النص، وما يميزه عن النصوص الأخرى.

من هنا كان اختيار الروائيين لجملة من الطرق لعرض الأحداث التاريخية، والمزج بين التاريخي والروائي،- كأن يعتمد الكاتب على الافتتاحية النصية لتأطير أحداث الرواية ووضع القارئ في الجو العام للقص، أو اعتماده على ما تخلفه هذه الوقائع من انعكاسات على ما يصدر عن الشخصية سواء التاريخية الواقعية، أو التخييلية المساعدة من تصرفات، وأقوال وسلوكات- ناتج عن التأثر الحاصل بنوعية المرجع أوفي محاولة مزج التاريخي بالسردي في نمط لا مسرف مخل ولا مقتضب ممل، أوكأن يروي الحدث التاريخي أكثر من مرة لإجمال واستنتاج تنوع الرؤى، ووجهات النظر حول واقعة بعينها دون الأخرى، أو يتكفل بعرض حادثة في تدرج وارتفاع راصد للأحداث ومدى تصعيدها في نسق متنامي يضمن حضورها الفعال في سيرورة مسار الحكي.

كل هذه الطرق سواء وجودها الانفرادي في النص، أو حضورها الإجمالي يعتمد على بعد أفق الكاتب الخيالي ومدى إدراكه، واستيعابه للمعلومة التاريخية يضمن له مرونة التحكم في طبيعة الأحداث وتطويعها كيفما يشاء، تبعا لما يتقبله القارئ خاصة العربي الذي عايش كل الظروف الاجتماعية التي تتيح له فرصة التأويل والنقد، والتعليل، والاستنتاج

رابعا- جدلية الواقع المعيش و الذاكرة التاريخية:

للأدب بصفة عامة الدور الكبير في رسم الواقع بكل حيثياته من ملامسة لحياة شخصياته والأمكنة التي تتحرك إثرها، وانعكاس أزمنته الواقعية كل ذلك في حدود العلاقة القائمة بين المبدع والواقع الذي يعيش فيه، وما تقتضيه الكتابة المعاصرة التي تفرض على الكاتب التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي.

وإذا وقفنا عند مصطلح الواقع نجده محايثا موضوعيا لكلمة الواقعية التي أثارت اهتمام الكتاب والنقاد قديما وحديثا على اعتبار أن هذه الأخيرة لها دورها في تجديد الشكل الأدبي، « فبقدر ما يكون الواقع الاجتماعي أو التاريخي جديدا، كما ترى " نتالي ساروت" يكون النص الأدبي وضمنه الشكل الأدبي الذي يكشف عن هذا الواقع، ذا شكل شاذ، وغير مألوف مثلما يكون ذا تأثير عميق يسمح بهتك ذلك الستار السميك الذي يقي طرائق إدراكنا وإحساسنا من كل أنواع التشويش والانحراف.».[1]

من هنا فإن جنس الرواية ينهض وبشكل أساسي على الخيال الممزوج بالتصوير والوصف الأمين للواقع حتى وإن كان للكاتب أهدافا اجتماعية، أوسياسية، أو أيديولوجية، أو رغبة في بث أفكاره الذاتية، يبقى الواقع يشغل مساحة واسعة من الحيّز النصي؛ لأن الإسراف في رسم الأوهام والإغراق في الخيال يُبعد القارئ الذي يحتاج في كل الأوقات إلى رؤية عاكسة لواقعة تنقل معاناته، وتعبر عن مكوناته وتتقصى حقيقته المعيشية.

كما قلنا سابقا كانت الرواية الجنس المعاصر المعبر بكل أمانة وحرية عن الواقع وعلاقته الحميمية بالحقيقة، هذا يدل على طبيعة العلاقة القائمة بين الحقيقة والخيال، ومدى ذوبان أحدهما في الآخر، وهذا الأمر يحيلنا إلى القول« بأن النص الأدبي يرجع

[1]- المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، ص:29.

إلى الواقع، وأن هذا الواقع يشكل مرجعه، معناه إقامة علاقة مصداقها الحقيقة واتخاذ سلطة إخضاع الخطاب الأدبي لاختبار الحقيقة، وحق القول بأنه حقيقي أو مزيف.».[1]

في إطار حديثنا عن المرجع يقودنا ذلك للحديث عن التاريخ باعتباره المحرك الفعال للكتابات السردية المعاصرة، والمنبع الواسع الذي سمح للروائيين باستثمار وقائعه، وإعادة صياغتها بأسلوب يلائم الواقع الآني، ويعكس الواقع الغائب دون إخلال يذهب بهذه النصوص إلى مستوى التعبير المباشر الفاقد لمقومات الفن التخييلي، ومواصفات الإبداع الكتابي.

اعتمادا على ما تقدم غدت العلاقة الكائنة بين الرواية ومرجعها التاريخي« هي نوع من تهذيبه ونقده، وإعادة صياغته وتركيبه بطريقة يحتل فيها الخيال موقعا بؤريّا يلعب دورا أساسيا.».[2]؛ أي أن الروائي عندما يتخذ التاريخ مرجعا رئيسيا لمدونته الكتابية لا يفرض عليه ذلك أن يكون نصه مجرد سرد مباشر لا أثر للتخييل فيه، بل عليه أن يتفنن في عرض هذا الواقع باستعمال أساليب جذابة ضمن شكل تخييلي إبداعي يقدم لنا الحقيقة في صورة فنية دون الوقوع في شباك التجريد، وباعتمادنا على التاريخ يكون كل عنصر مصاغ في الرواية إلا وله مدلول يحيل إليه.

إن إعادة تشكيل التاريخ في الرواية أخذ في الدراسات النقدية والسردية المعاصرة محورا أساسيا في إطار معالجة قضية الجدال القائم بين الواقع المعيش، والذاكرة التاريخية ومدى الألفة أو الصراع القائم بينهما؛ إذ أن الاختلاف بيّن بين الكتابة التاريخية والكتابة الروائية، لكن هناك منفذا يجمع بينهما، فكل منهما يقوم أساسا على تمثيل الواقع والحياة،

---

[1] – الموبقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، ص: 28.

[2] – المرجع نفسه، ص: ن.

وتصوير جوانبه العامة، والخاصة حتى وإن اختلف الشكل والطريقة يبقى الواقع هو المسيطر.

إذا ما عدنا إلى الكتابة الروائية نجد عنصر الرؤية فيها يختلف، صحيح أنها تُصوّر الواقع التاريخي، لكن للروائي نصيب في تميّز هذه الكتابة؛ إذ يعمل على إعادة بلورة ما هو مسطر في الوثائق التاريخية، وتصحيح الثغرات الموجودة في بعض الحقائق، وإعادة بنائه من الناحية الشكلية داخل مدونة نصية خاصة.

هنا يكمن الفرق بين الكتابة الروائية والتاريخية التي تكون أكثر التزاما بنقل التاريخ، كما هو دون زيادة أو نقصان، أو تصحيح أو نقد حتى وإن عمد المؤرخ إلى تفسير بعض الأحداث، فإن تفسيره يتقيد بالموضوعية مع مسحة الذاتية التي تفرضها الطبيعة الكتابية.

إن الكتابة الروائية يتخللها التخيل أحد المكونات الأساسية في الرواية، وبه تتميز هذه الأخيرة عن غيرها من الكتابات غير التخييلية، وبه أيضا تتحقق حرية الكاتب الذي يتبنى في تأليفه نقل التاريخ؛ إذ يضيف إليه من خلال هذا العنصر بمعين قدرته الفنية، ميزة سردية خاصة تأخذك إلى عالم الماضي الممتد إلى الحاضر.

كأن الكاتب هنا يوهمنا بأحداث سابقة عن فعل السرد وحاضرة فيه في الآن ذاته، وهنا تكمن البؤرة المركزية التي تعمل على جذب القارئ الذي يشعر أثناء قيامه بهذه العملية أنه يقرأ التاريخ، ولا نقصد به التاريخ الرسمي المرصوص في المجلدات القديمة، وإنما ذلك التاريخ المضاد للتاريخ الرسمي والمناقض لحقائقه والمصحح لما فيه من تزييف.

من هنا تولدت هذه الجدلية التي يسعى الكتاب المهتمين بهذا الجانب إلى إثباتها في كتبهم ونصوصهم الروائية؛ إذ عملوا على إيجاد نقطة التكامل التي تفضي ذلك الجدال

الكائن بين التاريخ، وما تحتضنه الذاكرة من وقائع، وبين الحاضر وما يعانيه من تكتلات الحضارة، وصراعات الحداثة والعولمة، وما ينتج عنها من آثار سلبية وإيجابية.

خير نص يمثّل هذا الصراع بين التاريخ والحاضر المعيش ما خلّفه لنا واسيني الأعرج في روايته الموسومة بعنوان(**نوار اللوز**)؛ إذ تمثل هذه الرواية القراءة الجديدة لنص تغريبة بني هلال، ولكننا نلحظ على لسان بطل روايته "صالح بن عامر الزوفري" رفضه القاطع لما قامت به وعايشته قبيلة بني هلال من تصرفات وأحكام وأقوال رغم أنه ينتمي إلى السلالة نفسها، ورغم ذلك أثبت لنا رفضه في غير موضع من المدونة، ولنستشهد على ذلك بإدراج بعض المقاطع من الرواية.

« ماذا بقي لك من أبي زيد الهلالي غير إرث السيف الذي لا يعرف الغمد، والتهريب، والجوع، و الفنطازية الخاوية.».[1]

« لكنه كان لخضر يا عباد الله، ولم يكن أبا زيد الهلالي أحد أتفه المهربين.».[2]

« ويتصالح أبوزيد الهلالي مع حقارة ملوك نجد وبلاد المغرب لم يعلمه فقره وسواد جلده إلا السقوط تعبداً عند نعال الأمير حسن بن سرحان.»[3]

« لست الشهباء ولست أبا زيد الهلالي قواد بني هلال مجبرون يا صديقي بين أن نسرق أو نموت جوعا.».[4]

---

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص: 09.

[2] – المصدر نفسه، ص: 18.

[3] – المصدر نفسه، ص:24.

[4] – المصدر نفسه، ص: 28.

« لا يا سبايبي، لست من بلاد أهل الغرب حتى أقدم لك الطاعة والخضوع، ولست من آل زغبي يا حسن حتى أضع المحارم مع أهلي على أعناقنا، وننزل لنظهر لك مبايعتنا.».[1]

« بجنون أرباحا مفزعة مثل تلك التي كان يجيبها أبو زيد الهلالي، أنت طيبة يا جازية، لكن أهلك الكبار، دياب الزغبي والأمير حسن بن سرحان، كانوا يقامرون بعيون أطفالنا وبالنفط وبأعناق الفقراء.».[2]

«...لست أبا زيد الهلالي، كي تحركه في أصبعك كخاتم سليمان تحول إلى زبون طيب في بقالة الحسن بن سرحان، لا يا سبايبي لست من بلاد أهل العرب، حتى أقدم لك الطاعة.».[3]

إن نبرة السخرية والاستهزاء الموجودة في كلام السارد تنمُّ عن تباعد العلاقة، وتناقضها بين شخصيتين، الأولى من تغريبة بني هلال، والثانية من التغريبة الجديدة **(نوار اللوز)**، وهذا يدل على ذلك الجدال والصراع القائم منذ الأزل إلى يومنا هذا بين الماضي والحاضر.

بما أن واسيني الأعرج قد تبنى هذا الموقف النقدي المعارض للنص التاريخي العالق في ذاكرة الأجيال؛ فهذا يعني أنه يبحث عن فكر جديد يعالج به تلك الانكسارات التي عايشها المجتمع العربي بسبب الأطماع الذاتية وحب الأنا، والرغبة في السيطرة، وامتلاك السلطة التي إذا ما كانت ممارستها سلبية أدت إلى الهدم والانهيار الكلي لها ولأصحابها.

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:40 .

[2] – المصدر نفسه، ص: 18 .

[3] – المصدر نفسه، ص: 40 .

كما نلحظ إلى جانب ما تقدم أن واسيني وهو يبحث من خلال المضمون عن البديل الذي يسد به ثغرات الماضي، وما خلفه التاريخ، يبحث في الآن ذاته على شكل سردي جديد يعبر به عن تلك الحالة التي يعايشها المؤلف، وقد توصل تبعا لذلك إلى«إنجاز عمل روائي لا كتابة تغريبة(كنوع سردي) جديد، إنه وهو ينطلق من السيرة كنوع سردي قديم يسعى إلى تكسير نوعية النص الأول وإنجاز نص جديد.».[1]

ومن هنا كان الشكل الصورة العاكسة للمضمون؛ بحيث أن البنية الشكلية للنص تتضمن السيرة، لكنها في الآن ذاته عملت على كسر ذلك الأنموذج المعروف في الساحة الأدبية.

مثله في ذلك مثل المضمون الذي يحتوي بدوره على وقائع تغريبة بني هلال، وفي الوقت نفسه نجد فيه خاصية المعارضة، وهذا يتبين من خلال تكسير خطية السرد، فالكاتب بصدد عرض أحداث روايته عرضا متتاليا، وفجأة يقطع السرد ليعود أدراجه فيعرض لنا وقائع محددة من التغريبة القديمة، وهذا الكسر ما هو إلا انعكاس صريح لرفض الذاتي الذي يعايشه الكاتب جراء الظروف الراهنة في الوسط المحلي والعالمي، والصراعات الملموسة بين الشرق والغرب.

إن التصور الخاص للكاتب تجاه التاريخ، وما يلحقه من تغيرات في الزمان والمكان، وحتى أفكار الشخصيات، يجعله(الكاتب) يأخذ موقفا محايدا في فهمه للتاريخ ومن ثمة عرض وجهة نظره، والتي في الغالب وحسب ما وقفنا عنده من الروايات التاريخية تكون معارضة للرأي السابق المدون.

[1]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص:106.

وبالتالي يولد نوعا من الجدل والتناقض بين الواقع الحاضر وما يكتنزه الروائي في ذاكرته من حقائق تاريخية، وما هذا التناقض إلا دليل يرمز إلى الصراع الداخلي الذي يعيشه المثقف العربي والناتج عن إحساسه المرهف بالزمن المتواجد ضمنه.

الكاتب وهو يُعبّر عن هذا الإحساس نجده يتفنن في عرض جملة من الأزمنة، والوقائع، والأحداث، فيتشابك السرد وتتداخل الأزمنة، وما على القارئ إلا التركيز في مجرى سيرورة الأحداث ليمسك بمحور القص وبؤرته حتى يتسنى له هضم مقتضيات المدونة والإمساك بالمعنى الجوهري الذي يود صاحب النص نقله لنا.

« إذ تتشابك اللحظات وإن اختلفت مظاهرها، وفي هذا التشابه ما يجعل أي لحظة من الحاضر أو المستقبل داخلة إلى الماضي، والفن وحده هو القادر على الإمساك بهذه اللحظة لأنه تعبير عن جوهر الواقع.».[1]

صحيح أن الجدال قائم بين الواقع والتاريخ، إلا أن الكاتب وبمقدرته الفنية الإبداعية تمكن من حسم هذه الإشكالية في وضع النقطة الفاصلة بين هذين العنصرين، فبإحساسه الفني العالي قدم لنا أصدق التعابير، وأغنى المعلومات التي تكشف فعلا عن تجربته الروائية الممثلة للإنسانية بكل جوانبها، وبالتالي فإن للسرد الدور الفعال في تحقيق الربط بين الواقع وما يحتضنه من ذكريات ماضية تمس مصير أمة، أو شعب بأكمله.

التاريخ موجود في كل الروايات التي تتبنى هذا الطابع، ولكن الخلاف مسألة متعلقة بالصورة التي يرسمها الروائي حول هذا الماضي، وغالبا ما تكون هذه الصورة من تصميم خياله، حتى وإن خضعت هذه الصورة للّعب الخيالي إلا أنها تبقى في الأول، والأخير مقيدة بحقائق ملموسة ليس لنا الحق في تغييرها.

---

[1]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص: 169.

في حين تبقى له كامل الحرية في التعامل مع هذه الحقائق، وكأننا نتعامل هنا مع قطعة من القماش، المادة الأولية كما هي لا يمكننا التغيير في مكوناتها، ولكن لنا الحرية في تفصيل هذه القطعة كما نشاء، وحسب مقاساتنا الخاصة، وهذا التشكيل هو الذي ولّد نوعا من الصراع بين المُتَطلّعين لتمثيل الواقع، والمحافظين للذاكرة التاريخية، وما تحمله من تفاصيل بما في ذلك من أحداث علنية مصرح بها، وأخرى مضمرة تحتاج للظهور.

قد يكون لهذا الصراع بين الواقع والتاريخ ميزة إيجابية في ميلاد أشكال جديدة تسمو بها الكتابة الأدبية، هذا ما حصل في رواية **(نوار اللوز)**؛ إذ حاول الروائي من خلال ما أشرنا إليه سابقا من تناقضات شكلية وضمنية، أن يرتقي بالنص إلى مرتبة الأنموذج الذي يمكن أن يقتدي به أي روائي متطلع للتجديد، وهذا بكل بساطة ناتج عن الجودة في المعالجة الفنية للمعطيات التاريخية.

الأمر سيان بالنسبة لرواية **(كتاب الأمير)**؛ إذ يبدو للوهلة الأولى أن النص عبارة عن سيرة غيرية لعلم من أعلام التاريخ الجزائري، ولكن الروائي باستثمار إمكانياته الإبداعية العالية استطاع أن يستعرضه في قالب روائي.

تعتمد هذه الإشكالية أي الجدال الماثل بين الواقع، والتاريخ على دراسة طبيعة النصوص التي تلقي الضوء على بعض الحقائق التاريخية، التي غالبا ما تكون فيها قمة التأزم مُمَثلة في نوع محدد من الصراع سواء بين(الأنا والآخر)، أو بين(الشرق والغرب)، وما يتضمنه الفهم الجديد لأبعاد الصراع الحضاري ومخلفاته.

ما من نص يتبنى هذا الصراع، والتناقض إلا ويحمل بين طياته مغزى رمزي يوحي إليه، له أبعاد دلالية، ومرامي يسعى لتحقيقها، غالبا ما يسعى لتجسيد الواقع من خلاله؛(أي النص)، وهذا التمثيل قد يختلف من كاتب لآخر حسب التوجه الفكري الذي يتبناه كل منهم وما يملكه من أدوات معرفية.

كلما عمد الروائي إلى توظيف المرجع التاريخي في مدونته كلما ولد لديه ذلك نوعا من التعرض الفكري الذهني والحقيقي الماثل أمامه على أساس ما يوظفه من أحداث متخلية ومعطيات حقيقية« فالمتخيل هو بناء ذهني؛ أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى؛ أي ليس إنتاجا ماديا، في حين أن الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي.».[1]

إن طبيعة مضمون النص تتماشى مع ما يحققه التعارض القائم بين ما هو فكري ذهني مجرد وذاتي، وبين الواقعي الحقيقي الموضوعي المستند للحقائق الموثقة، ومثل هذه الثنائيات وجودها أساس في تحديد الوجهة التي ينتمي إليها النص.

فمثلما ينبني العالم بأسره على الثنائيات الضدية، أيضا نجد النصوص الروائية المحتضنة للتاريخ تتغنى بذلك الجدال بين ما هو واقعي معيش، وما هو مسجل في الذاكرة التاريخية رغم أن كل منهما يمثل الحقيقة المادية الملموسة.

إن هذه الملاحظة تقودنا إلى القول بأن الواقع ما هو إلا انعكاس ظاهر لما هو مخزن في الذاكرة التاريخية سواء كانت العلاقة بينهما علاقة مطابقة فيكون الواقع امتداد للتاريخ، أو علاقة تعارض فيعمل فيها الواقع على الاستفادة من الهفوات التي وقع فيها التاريخ للتطلع إلى بناء مستقبل أرقى وأحسن.

مهما كانت العلاقة الكائنة بين الواقع والتاريخ علاقة تطابق، أولا تطابق، فهذا لا ينقص من مصداقية النص الروائي، بل يعمل فقط على تغيير الشكل الفني ونوعية الرؤى، والمضامين المطروحة في النص.

---

[1]- حسين خمري: فضاء المتخيل، ص:43.

من ناحية أخرى قد تتضافر كل من الرؤيتين الواقعية الممثلة للحاضر، وما هو متواجد في الواقع، والتاريخية المعنية لتقديم مادة الرواية، في هذه الحالة تنطوي الصيغة السردية في الرواية على رؤيتين متداخلتين كل منهما تؤكد الأخرى.

وفي الآن ذاته قد يكون هذا الواقع الملموس من خيال الكاتب، حتى وإن كان مصاغا بطريقة تخييلية، فلا يخرج على حدود الواقع المعيش، وفيه يستطيع الروائي أن يثبت مقدرته الفنية، فلا قيود تحكمه، على عكس الموروث التاريخي الذي يبرز أدواته، وتوقيع حضوره بالاستناد لما هو مسجل سابقا.

فطبيعة العمل الأدبي بكل أجناسه تفرض عليه الاستناد إلى مرجع واقعي، أو تاريخي، أو غيرهما لأنه في حقيقة الأمر (العمل الأدبي)–خاصة الرواية – وليد اللحظة المعاشة « لما كان العمل الأدبي وليد ظروف متناقضة، فإنه يقوم على انعكاس الصورة وغيابها في الوقت نفسه، ولهذا كان العمل الأدبي متناقضا في حد ذاته، ولا ينبغي أن يقال إن تناقضات العمل الأدبي انعكاس للتناقضات التاريخية والأحرى أن يقال إنها ناتجة عن غياب هذا الانعكاس.»[1].

إذا دققنا النظر في هذا القول نجده معاكسا للرأي الذي يرى إن التناقضات الموجودة في النصوص ما هي إلا انعكاس لما هو موجود في الواقع، بل يرى أن وجود هذه التناقضات مرتبط بغياب التاريخ، وما ينتج عنه من جدال صريح؛ أي أن النص خال من المرجعية التي تؤكد جذوره، وكأن الواقع، والتاريخ يجسد فقط الخيبات المنافية لكل أمل قد يبنيه الإنسان في حياته، والذي سرعان ما يصطدم بالواقع المعيش حتى يندثر ذلك الحلم المنتظر.

[1]– المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، ص: 46.

فمثلا إذا رجعنا إلى رواية(**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**) للروائي واسيني الأعرج نلحظ فيها تناقضا ظاهرا بين ما يعيشه الفرد في واقعه الحاضر؛ أي ما نسميه بالتاريخ الآني، وما هو مسجل في الذاكرة التاريخية.

هذه المدونة تركز على سرد أحداث وقعت إبان ثورة التحرير أحداث متعلقة بسرد سيرة شخصية عظيمة في تاريخ الثورة، وما لعبته في مراحلها الأولى، والنظرة التي أسندت لها بعد ذلك معاكسة تماما للمكانة التي يستحقها كبطل ضحى بحياته من أجل وطنه، فدوره في الثورة يختلف عن النصيب الذي تلقاه رغم أنه مات مغدورا من قبل أعز أصدقائه:«...هم السبب...هم رأس التهلكة..قبل أيام فقط دفناه..كان طيب القلب..حملناه في القلب الله يرحمك يا...كنت سيد الرجال..

هه..بسرعة نسوا كل شيء..وتسارعوا إلى المكاتب الأنيقة يبحثون عن قرارات يمكنهم بموجبها استرداد أرضيهم المؤممة.أنا متأكد يا لخضر أنك لو كنت حيا لقلت كلمتك وبقوة..ربما بعنف..فهؤلاء الناس يجبروننا على ارتكاب الحماقات لدفع ثمن أخطائهم». [1]

« آه يا (ماما حنا)..لو يعود الزمن الأول، ونلتقي في برية مقفرة خالية حتى من أنفاس الحشرات الدقيقة، سأحرث عليهم جميعا يوما واحدا فقط، ليدركوا قيمة رجال عاشوا حياتهم عذابات متتالية..وبعدها سأدخل عظامهم وانخرها كالسوسة حتى تيبس كهذه الأجساد العتيقة...أملؤهم ثقوبا يتآكل فيها الدود...».[2]

---

[1] – واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق،(د.ط)،(د.ب)،(د.ت)، ص: 15.

[2] – المصدر نفسه، ص: 17

هذه صورة ماثلة أمامنا من صور الحسرة على ما مضى، والمشكلة التي تعاني منها معظم الشعوب التي خاضت ثورات عارمة للحفاظ على وطنها، وهي عدم الوعي برصيدها الثوري والتاريخي والاجتماعي، وبالرغم من التظاهرات المقامة للحفاظ على ذاكرتنا التاريخية إلا أنها سرعان ما تنتهي تلك المواقف الحماسية التذكرية حتى ينسى الأجيال هؤلاء الأبطال الذين ضحوا بأنفسهم من أجل تخليد مواقفهم الرجولية

إن هذه العبارات والأنّات الحزينة التي أطلقها "عيسى" إثر وفاة صديقه لخضر مرجعها اللامبالاة التي لاقتها هذه الشخصية من طرف بني جلدتها، كأن عيسى لم يكن ليتوقع مثل هذه التصرفات والجري وراء الماديات دون أن يولوا أدنى اهتمام لشخصية لخضر.

تصرفات الوضع الراهن لنقل الوقائع مخالفة تماما لما كان يتوقع مثل هذا المجاهد وغيره، فهؤلاء الأبطال كان شغلهم الشاغل التفكير في الدفاع عن الوطن؛ أي تفكيرهم كان منصبا على الجماعة، أما بالنسبة للإقطاعيين الذين برزوا للوجود بعد وفاة لخضر كان همهم التفكير في أنفسهم لا غير، ومثل هؤلاء الأشخاص موجودون في حياتنا اليومية، وما كان هذا يُنتَّظر من التضحية.

إذا كانت الرواية بصفة عامة تتكئ على الذاكرة التاريخية لتقديمها للقراء من جهة، ولتمثيل الواقع من جهة أخرى، إلا أن ذلك يعتمد على ما يقوله صاحب الرواية؛ إذ يضيف بالاعتماد على مخيلته الطامحة عناصر جديدة غير موجودة فيه، وبالتالي قد تخلق هذه الإضافة نوعا من التناقض، والجدال بين ما هو كائن، وما يطمح الكاتب لأن يكون، وقد يوقع هذا التناقض النصوص في نوع من الميول الأيديولوجي بمحاولة الروائي إبراز توجهه الفكري، ولو باستعمال أبسط الألفاظ، والآليات السردية.

على سبيل المثال لا التخصيص نذكر رواية(**كتاب الأمير**)التي حاول مؤلفها الوقوف عند بعض المضامين الشائكة، هذه الأخيرة كانت سببا في هز حقيقة تاريخية خالفت ما هو سائد في الواقع الاجتماعي والسياسي، وحتى التاريخي حول تقديم شخصية الأمير في صورة الخائن الذي استسلم للعدو، وحاول بطريقة ما الانسياب للتوجه المسيحي عبر إقناع شخصه من طرف القس مونسينيور، إلا أن الصورة الحقيقية مخالفة تماما لما حاولت بعض الأطراف القاصدة لذلك بثه بين العرب بصفة عامة والجزائريين بصفة خاصة.

أما بالنسبة للتوجه الفكري الذي حاول واسيني إثباته في الرواية هو تبنيه للتوجه الشيوعي الشيوعية باعتباره المخرج الوحيد للأبطال والفقراء، والمساكين والثوريين، والمظلومين من المعاناة التي يعيشونها، وقد برز ذلك من خلال استعمال(اللون الأحمر) الرمز الموحي للشيوعية، وقد ركز عليه بصفة خاصة في تشكيلة للبناء المورفولوجي(الخارجي) لشخصياته، مثلما أسنده لشخصية " سي بن يحيا الشيطان "

«وكانت الأمطار خيطا من السماء، غسلت وجه ابن يحيا من البارود، والأتربة، والأوحال والدم، فبان شعره الأحمر، وحاجباه المقرونان وعيناه الواسعتان اللتان أغلقهما الأمير على سماء لم تكن رحيمة معه هذه المرة.».[1]

كما نجد اللون نفسه يتكرر في وصف شعر لحية مصطفى بن إسماعيل بقوله:«نزل الرأس أولا ثم بقيت اليد عالقة بأطراف الشكارة فنزعها ورماها بجانب الرأس، نظر الأمير قليلا إلى وجه مصطفى بن إسماعيل وإلى عينيه المفتوحتين، كانتا باردتين، ولكنه هو بلجيته الحمراء وعلامات وجهه التي لم تحفرها الثمانون سنة إلا قليلا.».[2]

---

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 391.

[2]– المصدر نفسه، ص: 307.

إن هذا الوصف بغض النظر عن المرجعية التاريخية يحيلنا إلى توجه دلالي معين ألا وهو التوجه الأيديولوجي، وكما هو معروف أن واسيني الأعرج غالبا ما يميل في كتاباته إلى الأيديولوجيا الشيوعية، وتكرار هذا اللون ما هو إلا تأكيد على تبنيه لهذه الأيديولوجيا.

صحيح أن مقام السرد تاريخي، والتوجه الفكري شيوعي، وعلى الرغم من ذلك، فقد تحرى الكاتب الدقة في تقديم كل منهما، وإبراز تواجدها الحقيقي في إطار فني آخّاذ دون الإخلال بطبيعة العمل الروائي أو الفني، وهذا لما يكتنزه من وعي تاريخي، جعله يعتمد على تقديم التفاصيل الدقيقة في الوصف.

وحتى الصراعات بكافة أنواعها الموجودة على الساحة الروائية، قد تؤدي إلى ذلك التعارض الموجود على مستوى الواقع المعيش، ونظرة التاريخ إليه، كالصراع القائم بين (التيار الغربي والشرقي، وبين الدين الإسلامي والمسيحي) في رواية **(كتاب الأمير)**، والصراع بين (الحاضر والماضي؛ أي بين الحديث والقديم) في رواية **(نوار اللوز)**.

الصراع بين العرب واليهود دائم، وما يتخلله فعل الاغتراب، الأول بسبب الثاني في رواية**(كريماتوريوم)**، كل هذه الصراعات والاصطدامات الأيديولوجية بين ممثلي الجيل القديم السابق المسجلين في الذاكرة التاريخية، وبين أحفاد الجيل السابق الذين يمثلون الواقع ناتجة عن تضارب الحقائق التي تنقلها لنا الشخصيات إلى حد التناقض في بعض المواقف، مثلما حدث في تضارب أراء أعضاء السلطة الفرنسية بما فيها الهيئة الحكومية، والدينية في حقيقة حكم سجن الأمير عبد القادر في فرنسا، وعدم الوفاء بالعهد المقطوع عليها.

كذا التضارب الحاصل في رواية**(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**الذي ساد الثورة الجزائرية بمختلف مراحلها، وهذا يدل على أن الذين قادوا الثورة وكانوا أول من أقام

أسسها لم يكونوا على وفاق واتفاق، وكل روادها قسموا إلى كتل متعددة، كل تبنى حزبه الخاص، ومثل هذه التكتلات مازالت ليومنا هذا تبث أثارها في هيئات شتى.

إن مثل هذه التعارضات جعلت الكاتب واسيني الأعرج يتحّين الفرصة ليعرض أكبر قدر ممكن من المعلومات التاريخية في إطار روائي، وبتصوير فني متميّز، مستغلا وعيه التاريخي، وتوجهه الفكري لطرح كافة التوجهات السياسية، والثقافية، والدينية، وكذا كافة فئات الطبقة الاجتماعية بما تحمله من طموح وآمال وغايات وأهداف.

على الرغم من ذلك فإنه لم يعلن بطريقة مباشرة وصريحة على مثل هذه الصراعات، والتصادمات، وإنما بثها في مدوناته على شكل رموز، وإيماءات موحية باستثناء ذلك التناقض المعلن عليه في رواية(**نوار اللوز**) بين تفكير صالح بن عامر الزوفري وما صرح به من رفض لحياة شخصيات تغريبة بني هلال، وكل سلوكاتها وتصرفاتها، وما الصراع القائم بين الفريق الأول والفريق الثاني إلا صورة حية لذلك الجدال البارز بين الواقع المعيش، والذاكرة التاريخية.

هكذا تحولت الروايات التاريخية بصفة عامة، وروايات واسيني الأعرج خاصة تلك المتضمنة للتوجه التاريخي بصفة خاصة إلى مسرح ماثل أمام مشاهديه(القراء) تتنافس فيه الشخصيات من أجل تجسيد طموحاتهم وآمالهم وأهدافهم، ورغباتهم ومعظمها مجسد بالفعل على أرض الواقع، استغل الكاتب هذه الصراعات؛ ليعبر على تصوره الذاتي في صورة فنية جذابة على لسان شخصياته الواقعية والمتخيلة.

من هنا فإن التاريخ عندما يلامس الواقع يشكل لنا مظاهرا متعددة من الاحتجاج تأبى إلا أن تظهر للوجود؛ لتعبر عن تلك المواقف الحرجة في حياة الأفراد والمجتمعات والأمم والشعوب، ولتمس القضايا الجوهرية المغيبة في الحياة، والتي حاولت الشخصية كسر قيد الصمت والتصريح بها.

«ماذا أقول يالخضر...إنها اللحظة القاسية التي تخضع الآن للولادات القيصرية أنصمت يالخضر أم نترك الحكاية تمشي مع خرير الوديان.؟ الصمت؟..العالم قاس كحجر الوادي، (وحق دين محمد) يجبروننا على وضع خمسة أصابع على صراخاتنا لكننا مصرون على عدم الصمت أبدا..

سأتكلم..الذاكرة مثقلة..اسمع يالخضر، إن صوتي يأتي..يأتي ساخنا مع الأغاني التي كنت تحفظها وأنت وراء خضرة الغاب..».[1]

تلك كلمات نطقت بها شخصية عيسى سارد رواية **(ما تبقى من سير لخضر حمروش)** ؛لتفضح لنا الحقائق الدسيسة في تاريخ الثورة الجزائرية، وما التاريخ إلا مشجب تعود الروائيون أن يعلقوا عليه فشل القضايا الواقعية؛ لذا نشبت تلك العلاقة التعارضية الجدلية بين الواقع، وذاكرته التاريخية.

واسيني كغيره من الروائيين المتميزين يملك كل تلك القدرات التاريخية والفنية، والواقعية والذاتية والموضوعية التي تمكنه من طرح هذا التناقض والتعارض، والوصول إلى موقف وسط يجعل ناتج هذه التعارضات تصميم موقف، ومنهج ونظام موحد موضوعي يتخطى كل تلك العقبات ليصحح الأخطاء الماضية، ويعدّل خيبات الواقع المعيش بتحقيق ما تصبوا الأمم إلى تحقيقه، وما علينا بصفتنا قراء إلا أن نأخذ بالأسباب الإيجابية لنتخطى الماضي المرير ونبني حاضرا، ومستقبلا ناجحا.

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص: 09 ،10.

الفصل الثاني:

الصيغ السردية للحدث التاريخي في الخطاب الروائي

أولا- مفهوم الصيغة السردية.

ثانيا- فنيات الصيغة السردية في الخطاب السردي.

1 - المسافة.

1 1 - حكي الأحداث.

1 2 - حكي الأقوال التاريخية.

أ- الخطاب المسرود.

ب- صيغة الخطاب غير المباشر.

ج- صيغة الخطاب المباشر.

أولا- مفهوم الصيغة السردية:

لكل مجال معرفي صيغة معينة يعتمد عليها لتقديم مادته النصيّة؛ ولذا نجد هذه الأخيرة تعددت وتنوعت لتشمل مختلف الاختصاصات، ولكل منها طريقته الخاصة في صياغة هذه المقولة في حدود معينة تبعا لإسهامات باحثيها.

وكذا الأمر بالنسبة للدارسين المهتمين بمجال الأدب، والذين كان لهم جانب مهم في إثراء كل ماله علاقة بمقولاته، وبالأخص ما تعلق فيه بصيغ الخطاب الروائي رغم صعوبة الخوض فيها، وتعقد صيّغها ولذا يرى **تدوروف:**« بأن مقولة الصيغة من الطبيعي جدا،أن تكون أكثر المقولات تعقيدا».[1]

الجدير بالذكر هنا أن هذه التقنية السردية شاعت وبشكل جلي في مجال الرواية لأن هذا الجنس يجعل مقصدية الأولى استلهام قدرات المؤلف في التفنن إزاء تقديم مادته الحكائية، وبالطريقة التي يراها مناسبة على أساس «أن صيغ الخطاب تتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها على قرائه.».[2].

من ثمة كان على المؤلف أن يتحكّم في ضبط طريقة عرض المعلومة مهما كان اتجاهها **تاريخية، سياسية أو اجتماعية، أو حتى أيديولوجية تكتسي بميوله الفكري،** وتشخيص طبيعة الحدث الذي سيعرضه في حدود علاقته مع قرائه من جهة، ومع مادته الحكائية، ومدى وعيه وإدراكه لحيثياتها من جهة أخرى، ونجد ذلك في السرد التاريخي، ومع نفسه بصفته منتج له الأحقية في تمثيل منظوره السردي من خلال ما تملي عليه مقتضيات المنظور الأيديولوجي الذي يمكن أن نقول إثره إنه يتحكم في المنظورات الأخرى .

---

[1] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 170

[2] – المرجع نفسه، ص:127.

وجهة النظر تلعب دورا كبيرا في ظهور الكاتب على الساحة الروائية أو اختفائه وراء شخصياته، وعلى هذا الأساس تتحدد الرؤية السردية، وتتحدد من خلالها نوعية المعرفة التي تصلنا من خلال تقديم هذا السارد مهما كان توجهه، ومكانته في العمل الروائي، ومن هنا نستطيع بمعرفتنا المنظور الذي تقدّمه لنا القصة في حدود مسرحها أن نقارب المواضيع التي تثيرها هذه النصوص .

إن الصيّغ السردية على العموم مهما كانت الحالة التي تتبناه في عرض الأحداث « تركّز على الطرق التي يتم عبرها استقبال الراوي للحكاية، ومن ثمة إبلاغها إلى المتلقي، وتتطلب هذه العملية الإبلاغية تقنية خاصة تتصل بجملة من التوجهات القائمة في مستوى علاقة الراوي بما يروي، وبنوعية الإخبار ودرجته.».[1]

نلاحظ من خلال هذا القول أن مقولة الصيغة تركز وبصفة خاصة على الراوي سواء أكان الصوت الناقل للحدث الكاتب في حد ذاته، أم شخصية من شخصياته الروائية، فمن خلال طريقة نقله للخبر تتحدد الوضعية الخطابية المصاغة للحكي، وقد حدّد **تدوروف** أثناء دراسته للسارد، أو الراوي حالتين للسرد، فالسارد « إما يُرينا» (montre)، أو يقولها (pire)، وانطلاقا من هذين الوضعين الخطابيين تتحدد صيغتان أساسيتان هما:السرد والعرض.»[2]، سنتعرض لهاتين الحالتين في خضم دراستنا لهذه المقولة.

من هنا نصل إلى أن الراوي يشغل دورا كبيرا في علاقته بالنص من ناحية، وبالسرد والشخصيات من ناحية أخرى، وكأنه البؤرة والمحرك الأساس لمجريات القص، وبه تتحدد الرؤية السردية، فقد يكون راويا عليما بكل ما يحدث وسيحدث على المستوى النصي ، وفي هذه الحالة يعمل على توجيه معظم العناصر السردية (الشخصيات، الزمان،

---

[1] – عمرو عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب،(د.ط)،دمشق،2008، ص:94

[2] – المرجع نفسه، ص: ن.

المكان)، وقد يكون راويا مشاركا في العملية السردية، فينزاح عن سلطته السردية ويترك هذه المهمة للشخصية حتى تعبر عن نفسها ، وهي التي تصاحب الرؤية من الأمام.

إن النوع الثاني الذي أشار إليه، يقربنا نوعا ما من النوع السردي الذي نحن بصدد دراسته، وهو السرد التاريخي؛ إذ نجد على سبيل المثال لا الحصر أن الكاتب **واسيني** في رواياته ذات الإطار التاريخي غالبا ما يعمل على مسرحة الوقائع، وكأنها مشاهد واقعية تمضي أمام أبصارنا بالرغم من مرجعيتها الحقيقية، إلا أن البعد الزمني لم يَحُل دون التمثيل الآني لهذه المشاهد.

هذا ما أكسب نصوصه الروائية الخصوصية النصية للحركات السردية، وقد يدل هذا على مرونة تحكمه في اختيار الصيغة المناسبة لتقديم الأحداث، ومن ناحية ثانية على مقدرته الفنية الإبداعية في تطويع الحدث التاريخي.

بعودتنا إلى مقولة الصيغة نجد مجال البحث فيها واسعا؛ إذ شغلت اهتمام عديد من الباحثين، والدارسين المهتمين بعلم السرد وكل ما له علاقة بمقولات الخطاب الحكائي من أمثال **تدوروف، وجيرار جنيت، وهنري جيمس، وجيمس لوبوك، وييلي ويرنوف،** وغيرهم كثر، فكل منهم تحدّث عن الصيّغ السردية، وأسهم في هذا المجال، على الرغم من اختلاف وجهات نظرهم، وتعدد المصطلحات المستعملة للتعبير عن هذه التقنية السردية، إلا أنهم اتفقوا على أنه للرواية صيغتين أساسيتين ألا وهما:**العرض** (showing)، **والإخبار** (telling)، وهنا مَن نَظر للإخبار على أساس أنه سرد.

« ففي حالة العرض، وهو الشكل الأكثر تجاوبا منذ القديم مع النصوص الحكائية يتم نقل الأحداث والإخبار بها من طرف الراوي الذي يعد موقفه في هذه الحال الأولى وسيطا سلبيا، أما الحالة الأساسية الثانية وهي صيغة العرض، فإن أصولها متصلة

بالدراما؛ أي تكون الأحداث ممسرحة ومعروضة أمام الجمهور المتلقي الذي يتواصل معها دون أي وساطة من الراوي. »[1].

نلاحظ من خلال هذا القول أن هناك فرقا واضح المعالم على مستوى الخطاب السردي بين الكلام الذي تنقله الشخصيات، وبين ما يتحدّث به الراوي من الخلف، وما الشخصيات إلا دمى متحركة، وهو الذي يتحكم في مواقع سيرها ،هو الوصي عنها، ولا تَعبُر مسارها إلا بأمره، أما الكلام الذي تتولى الشخصيات نقله، فتكون الرؤية فيه مزواجة بين الروائي والشخصيات، وهنا تتحرر هذه الأخيرة نوعا ما من قيود الراوي، فتتحمل مسؤوليتها في تقديم نفسها بنفسها .

في خضم هذه النقاشات والتصورات حول الصيغة وما تتضمنه من آليات التقديم نشير إلى أن عملية تطبيق هذه التقنية على النص التاريخي دقيقة نوعا ما؛ لأن هذا الأخير في حقيقة الأمر ما هو إلا مادة متكونة من شخصيات، وزمان ومكان مسبوك النسخ مسبقا؛ أي مادته موجودة من قبل؛ ولذا لا يهمنا في هذا المقام المضمون الحكائي بقدر ما يهمنا تلك المادة المعاد تشكيلها بوساطة فنيات السرد، ومن هنا يبرز دور الروائي في طرح هذه المادة على المتلقي.

من هنا كانت الضرورة الدراسية تحتّم علينا الوقوف عند الرؤية «بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية، والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى، وهذا يفرض الوقوف عند الراوي الذي تنبثق منه هذه الرؤية. »[2]

مهما كانت حدود جاهزية المادة الحكائية، واقعية كانت أو تاريخية، فإن للكاتب دورا كبيرا في إعادة صياغة الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات، وبناء المنظور الزمكاني، وإلا فما الفرق بين الرواية والتاريخ المسجل .

---

[1]– عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب، ص: 94 ، 95

[2]– عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص:116 ،117

إن العالم الفني للنص، والذي يتكفل الراوي نقله إلى القارئ تزيد قيمته الإبداعية بحسب انتماء السارد إلى زمنية الوقائع، وهنا يكون انغماسه في الحدث ماثلا أمامنا من خلال التشكيل الذي ينسجه الروائي .

لكن إذا ما عدنا إلى الروايات التاريخية لا نجد مثل هذا النوع من الرّواة لأن المادة المستثمرة عبارة عن تاريخ، ولا يكون التاريخ تاريخا إلا إذا سُجّل في أزمنة مضت، وبالتالي فإن المظهر السائد في هذا النوع من السرد، ألا يكون السارد مشاركا في الأحداث، أو هو أحد شخوصها، هذا ما يضيف للنص نوعا من الموضوعية التي تقربه من الوصف المحكم للأحداث من خلال حيادية الكاتب .

من هنا يمكن ربط الرؤية الذاتية الخاصة بالكاتب والتي لا يمكن الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال برؤية أخرى أعم منها، وأشمل، وهي رؤية الواقع التاريخي والاجتماعي المُعَبَر عنه في النص، ومن ثمة تكون الرؤية السائدة مزيجا من التصور الواقعي التاريخي المقدّم في إطار التصور الأيديولوجي، ومهما حاول الكاتب كما أشرنا سابقا أن يكون حياديا في نقله لوقائع مدونته باستعماله ضمير الغائب على سبيل المثال لا الحصر، إلا أنه لا يستطيع التنكر لذاتيته المشخّصة في بنائه للشخصيات .

كما يمكننا من ناحية أخرى من خلال المنظور المسبوك، لمقاربة موضوع النص أن نتعرف على طبيعة الحدث، كونه عرضا ماثلا أمامنا مثلما فعل واسيني عند ما جعل أحداث رواية **كتاب الأمير**، وكأنها مُمسرحة أمام أعيننا مما سهّل علينا الانغماس معها بالرغم من الخلخلة الزمنية التي اعتمد الكاتب على براعته ليقدمها لنا، ونستوعب أن الأحداث ما هي إلا سرد خالص وظيفته الإخبار، وبلورة ما سمعه أو قرأه في شكل وقائع معينة .

إن لمقولة الصيغة فنيتين سرديتين أساسيتين تعملان على ضبط عملية تقديم الخطاب السردي، وتنظيمها، وهما **المسافة** (Distance)، **والمنظور**(Perspvective)، إذا ما وقفنا عند مصطلح المسافة «نجد ضمنه يدور الحديث عن حكي الأحداث، وحكي الأقوال أما ما يخص المنظور فما نسميه بالتبئير(Focalisation)؛ أي تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته، سُمّي هذا الحصر بالتبئير لأن السرد يجري من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره .»[1].

لكل فنيّة من هذه الفنيّات حقلها الدلالي المصاغة لأجله، ولا يمكن للروائي أن يسرد نصه بطريقة اعتباطية، إلا إذا اختار فنية معينة لضبط عملية إخباره، الذي يخضع في الأول والأخير إلى ما يملكه من إمكانيات معرفية، ومقدرة إبداعية تُسهّل عليه عملية اللعب السردي لأي عنصر من عناصر بناء النص، وسنتعرض فيما يأتي لعنصر المسافة بالتحديد لكونه الأقرب للدراسة :

ثانيا- فنيات الصيغة السردية في الخطاب السردي:

1- المسافة :

لقد أشرنا إلى هذا العنصر سابقا في عرض حديثنا عن الصيغة، ووجدنا أن دراسته تقتصر على عنصري **حكي الأحداث، والأقوال** كما نضيف في هذا المقام إلى أن هذه الفنية يقتصر عملها على العلاقة القائمة بين الراوي الناقل للوقائع، والوقائع أو الأحداث التي ينقلها؛ أي إنها« تعنى بتحديد البعد الفاصل بين الراوي والمشاهد، وهذه المسافة هي التي يستند إليها منظور الراوي في وجهة نظره التي يروي المروي في ضوئها.»[2].

---

[1]- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:192.

[2]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق،2005، ص:91.

يُعدّ أفلاطون أول من تعرض لهذا المصطلح في كتابه الثالث من الجمهورية عندما درس طبيعة الوضعية التي يحتلها الشاعر، كونه المتكلم الناقل للكلام، أو أنه يختفي ليُكلّف شخصية ما تتولى نقل كلامه المكتوب، وإذا اعتمد الطريقة الأولى بأن يتولى هو نفسه؛ أي الشاعر تقديم كلامه يسمى عندئذ كلامه حسب **رأي أفلاطون بالحكاية الخالصة والتي تعد بعد مسافة من التقليد.**[1].

ميّز جيرار جنيت في معرض حديثه عن رأي أفلاطون وأرسطو، وغيرهما ممن تعَرّض لقضية المحاكاة، والتقليد السردي بين نوعين من الخطاب، خطاب الأحداث؛ أي السرد، وخطاب الأقوال؛ أي العرض.

إذا وقفنا برهة عند كلمتي الحدث والقول، نلحظ أن الفاصل بينهما كمية الكلام المسرود؛ أي الكم، فحكي الأحداث يتضمنه نقل شامل كامل بتفاصيله الدقيقة لكل ما تعرضت له الشخصيات في خضم قيامها بالأدوار، والأفعال الموكلة لها، وإذا ما عدنا لمصطلح القول؛ فالدارس لهذه التقنية تقف دراسته عند القول المسند للشخصية فقط دون التعرض لكل ما ينوط بها من تفاصيل.

كلما كانت كمية الأخبار كبيرة أسهم ذلك في تمديد الزمن الحكائي المخصص للقص، والعكس صحيح، ومن هنا يكون الزمن السردي مرتبطا ارتباطا وثيقا بمقولتي الحدث والقول، فإذا استعمل الكاتب طريقة حكي الأحداث تمدّد عنده الزمن، وإذا ما استعمل طريقة نقل الأقوال يقلص من وتيرة تمديد الزمن .

لذا نجد عديد من الروائيين يسعون لنقل الأقوال، ولا سيما التاريخية منها، وإعادة بلورتها بأسلوبهم حتى يتمكنوا من الاستثمار الجيّد لهذه المادة .

---

[1] – ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:178.

وسنقف الآن عند مقولتي حكي الأحداث والأقوال، وما يميز كل منهما عن الأخرى.

1-1 حكي الأحداث:

تركز هذه الفنية السردية على الطريقة المناسبة التي يتصيّدها الروائي لتصوير مسار الأحداث الروائية، وتوالي وقائعها متحيّنا، في الآن ذاته، إبراز حضوره كراو صريح، أو مخبر مستتر هنالك من ينوبه في هذه العملية .

وقد استعمل هذه الطريقة **أفلاطون** عندما أعاد كتابة مقطع مما كتب **هوميروس** مبرزا حضوره من خلال استعمال ضمير الهو.[1].

مهما حاول الكاتب في حكيه لأحداث نصه، فإنه يخضع لسيطرة الواقع؛ أي أن نصه ما هو إلا محاكاة للواقع وما تقتضيه ضرورات الحياة « إن الإنسان الذي يتخلى عن وظيفته التي هي اختيار الحكاية وتوجيهها، يخضع لسيطرة الواقع ،ولسيطرة حضور ما هو موجود وما يقتضي أن يعرض. »[2]

ليس بالضرورة أن تكون هذه الأحداث المسرودة متفقا عليها لدى كل القراء، وفي كل الأزمنة، بل يمكن أن يتعرض نص واحد لعدة تشكيلات مختلفة باختلاف وجهات النظر ،والقائلين وحتى الفترة الزمنية، ولذا علينا أن نأخذ بعين الاعتبار عندما نتناول حدث ما التغيّرات المستمرة بين الأفراد والمجتمعات، والأزمنة والعصور، ومن ثمة فإن «حكاية الأحداث مهما كانت صيغتها هي حكاية دوما؛ أي نقل غير اللفظي (أولها يفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي، ومن ثم لن تكون محاكاته أبدا أكثر من إيهام بمحاكاة كأيّ إيهام على علاقة متقلبة غاية التقلب بين الباث والمتلقي.» [3]

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص:178

[2] - جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 180،181

[3]- المرجع نفسه، ص:181.

أي إن الحكاية هي محاكاة ما هو لغوي لما هو واقعي، ويكون الحضور الوافر فيها، والاهتمام مُنصَب على الأحداث أكثر من اهتمامه بوجود الراوي «ولهذا فإن العناصر المحاكاتية النصيّة المحضة تعود إلى هذين المعطيين الضمنيين اللذين نجد حضورهما في ملاحظات أفلاطون، وهما: كمية الإخبار السردي (حكاية مطورة أو مفصلة) من جهة، وغياب أو قلة حضور المخبّر (الراوي) من جهة ثانية، وتبعا لذلك فان كمية الإخبار ودرجة حضور الراوي تتجلى لنا من خلالهما المحاكاة (العرض) محددة في درجة عليا من الإخبار، ودرجة دنيا من حضور الراوي (المُخبر) وعلى عكس ذلك الحكي التام (diégesis) تماما».[1]

ومن هنا نستطيع أن تتعرف على مدى محاكاة النص لغيره سواء الواقع، أم التاريخ، أم أيّ مرجع آخر من خلال سعة الكميّة التي يحتويها النص من الأخبار،أو بمعنى آخر الأحداث، ومن خلال غياب أو حُضور الراوي.

لا بُدّ أن نُنَوه بهذا الصدد إلى أن كثافة الأحداث السردية ستنقص من سرعة الحكي، وكلما نقصت السرعة السردية، تسبّب ذلك في تسرب الملل إلى سعة تَحمُّل القارئ، وبدلا أن يكون الإخبار مَزيّة إبداعية يتحول إلى عيب، وخلل فني يضع الكاتب في الدرجة الدنيا، كما أن حضور الراوي بكثافة يُحوّل النص إلى عرض لا دور فيه للشخصيات، وإنما الكاتب هو الذي يتكفل بتسييرها، ويَحدُّ من حرية شخصياته.

ليس بالضرورة أن يكون حكي الأحداث موكلا للراوي العليم الذي يتولى مهمة الإخبار، بل قد يتعدى السرد هذا التقليد لتتكفل الشخصيات نفسها بحكي الأحداث وتطورها، والحكي لا يقتصر على شخصية واحدة حتى لا توقعنا في مشكلة الراوي العليم، بل يتوزع على الشخصيات ككل؛ أي كل شخصية تتكفل بنقل أحداث معينة.

---

[1]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 178.

فمثلا في القص التاريخي لا سيما في المرويات المعاصرة نجد الشخصيات هي التي تعايش الحدث، وتحكيه هي بصفتها شخصيات فاعلة لها انتماؤها القصصي التاريخي كما هو الحال في رواية **كتاب الأمير لواسيني الأعرج**، فبمجرد قراءة الصفحات الأولى من الرواية يتبيّن لنا أن الراوي مُوَّحد، ألا وهو جون موبي خادم القس مونسينيور دي بوش، ولكن بعد التقدم في وتيرة القراءة نجد أن الشخصيات هي التي تتكفل بنقل الحدث كل بحسب الدور الذي أوكل إليه من الأمير عبد القادر إلى شخصية مصطفى بن التهامي ومونسينيور دي بوش، وجون موبي .... إلخ.

من أمثلة ذلك قول مونسينيور دي بوش في مخاطبته للأمير متعاطفا معه إثر سجنه بعد عقد معاهدة استسلامه شريطة نقله إلى البلد الإسلامي الذي يختاره، إلا أن فرنسا خانت العهد، ولم تَفي بوعدها« جئتك بيدين فارغتين وقلب مليء بالخير والدعوات وبرجلين لم تكلا أبدا من الركض بين مكاتب الإدارات لكي يلتفتوا إلى قضيتك.»[1].

وأيضا في قوله:« أبشركم أن هاتفا وقف على سيدي الأعرج وسيدي محي الدين وبشرهم بسلطان سينزل من لحمهم فارس لا شيء يشبهه، فيه من روح الله واستماتة المجاهد، وسمة الأنبياء.»[2].

ما تنبأ به إمام مسجد البلدة إثر مجيء الأمير وما سيتقلده من مناصب عليا لما يتميز به من فروسية وشدة، وقوة .

وأيضا في قولـه: «الناس الكبار دائما هكذا لا نعرف قيمتهم إلا عندما ينطفئون مخلفين وراءهم ظلمة كبيرة، وحيرة وخسارة لا تعوض، وأسئلة تجرح الحلق والذاكرة. »[3]

---

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 42

[2]– المصدر نفسه، ص: 41.

[3]– المصدر نفسه، ص: 71.

صحيح أن نقل الأحداث في الغالب ما يركز على ضمير (الهُوَ)، ولكن قد يتعدى ذلك ليُصوّر لنا الشخصيات، وهي تنقل الأحداث بصفتها أطرافا مشاركة فيما يستجد من الأحداث، كما أن استعمال ضمير المتكلم بين الفينة والأخرى ولا سيما في القص التاريخي يوهم القارئ بأنه يتعامل مع أحداث وشخصيات ناهضة بهذا الحدث، وبالتالي فهو يتعامل مع الواقع حتى وإن كان النص كما أشار إليه أفلاطون، لا يتعدى كونه مجرد محاكاة لفظية لواقع معيش.

أضف إلى ذلك أن حكي الأحداث باستعمال ضمير المتكلم يجعل السرد يرتقي إلى مستوى الدرجة الأولى، وهذا ما يمَّكن الكاتب ويتيح له فرصة التظاهر بالحيادية تجاه ما يروي، ومن ثمة يتنصل من مسؤولياته .

استعمل **واسيني** هذه الطريقة في العديد من رواياته ولا سيما منها تلك المصبوغة باللون التاريخي، ونُنوه هنا أنه استعمل هذه الفنية، ولكن بتقنية عالية؛ لأنه في الآن الذي أسند فيه الكلام للشخصيات عرض لنا توجهه الفكري، ورأيه الذاتي تجاه القضية المعروضة بالقدر الذي يسمح له من أن يُبرّئَ ذمته من كونه كاتبا محايدا همه الشاغل استعمال المراوغة، والمخادعة لبلوغ مرماه.

بل بالعكس، فهو يعرض الحدث ثم يُعلّق عليه مرة بالمقارنة مثلما فعل في رواية نوار اللوز، ومرة بالاستطرادات كما هو الحال في روايتي كتاب الأمير، وكريما توريوم وفي كل الحالات فهو يحكي الأحداث ويبدي حكمه بكل جرأة وشفافية.

إن الكاتب واسيني يتميز بمستوى إبداعي عال في حكيه للأحداث التاريخية؛ إذ نجد له أشكالا متعددة تثبت حضوره في النص؛ حيث يظهر لنا هو المتكلم في بعض المواقع؛ أي السارد وهذا ما نستشفه من خلال توظيفه لشخصيتي جون موبي في رواية **(كتاب الأمير)**، وشخصية صالح بن عامر الزوفري في رواية **(نوار اللوز)**.

بالرغم من أن الشخصيتين مختلفتان تماما، فالأولى واقعية لها وجودها التاريخي، والثانية خيالية، إلا أن المتمعّن في طريقة رواية الأحداث، والموقع السردي الذي يحتله السارد، وما يؤكد ذلك أكثر تصريحه في افتتاحية رواية **(نوار اللوز)**، على كون الرواية ابنة خياله المُجنّح، وأيّ توافق مع رواية أخرى لما تحتويه من أحداث وشخصيات فهو من الخيال المُتَقصّد .

كأنه في هذا الموضع يوهم القارئ بأن ما هو حقيقي، ومعاش وممتثل أمامنا على الساحة الواقعية، يتعامل فيه مع الجانب الخيالي ويطوعه على حسب الضرورة السردية؛ لذا عقد مع القارئ عقدا(في افتتاحية الرواية) مسبقا حتى لا يلام عليه من بعد، وما يؤكد ذلك أكثر اختلاف صالح بن عامر الزوفري الذي لعب دور السارد ذي الحضور البارز عن اسم واسيني اسم الكاتب.

الأمر سيّان في كتاب الأمير فحضور جون موبي كراو سارد للأحداث التي جمعت الأمير مع مونسينيور، وما ولدته هذه العلاقة من تأثيرات وأراء وأحكام، وكذلك الحال مع شخصية عيسى في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**، تشير إلى أنّ هذه الشخصيات هي المرآة العاكسة، والصوت المتكلم بلسان الكاتب، وسنورد بعض المقاطع السردية لنُسلّط الضوء على هذه القضيةّ السردية .

فهذا جون موبي يَتصدّر رواية **(كتاب الأمير)** لينقل لنا الأحداث من خلال استعماله للارتداد الاسترجاعي في قوله: «في 28 جويلية 1864 فجرا الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر الساعة تحاذي الخامسة.»[1].

إن الراوي لكي يؤطر لنا الأحداث المحكية يبدأ بتحديد الفترة الزمنية المسترجعة، ثم يسترسل نقله للأحداث، كل حدث مرتبط بتاريخه الزمني، فمثلا في نقله لحدث هجوم كتائب طارطاس على الخليفة سيدي مبارك « وجد نفسه في مواجهة سيوف عسكر

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 9.

طارطاس وبنادقهم المحشوة بالموت، مجزرة، كانوا واحد مقابل أكثر من عشرة مسلحين حتى الآذان.عندما التفت وراءه لم ير إلا أجسادا تتهاوى الواحد تلو الأخر وأحصنة تنتحر داخل الفيالق المُطوقة من كل الجهات لا تسمع إلا الطلقات الجافة والمتقطعة من حين لآخر أو السيوف وهي تتقاطع محدثة صوتا حاد قبل أن تتدفق في الأجساد بطراوة.»[1]

نجده اعتمد فنية التلخيص لتسريع الحدث، والإحاطة التامة بالحدث؛ إذ نقل هجوما بأكمله في بضعة أسطر لا تتعدى الستة أسطر، فالسارد وهو ينقل لنا ما انقضى من الأحداث كان يصلنا في مرات عديدة بزمن وقوع هذه الأحداث، إما تحديدا موضعيا عند نقل الحدث مباشرة، أو يُصرح به في بداية نقل الأحداث، وتلك ميزة جمالية برع الكاتب واسيني في توظيفها حين عمل على الربط المُحْكم، والدقيق بين حكيه للأحداث وفي الآن ذاته تحديد زمنها التاريخي .

كما أنه أثناء الحكي قد يعتمد سمة التفصيل أو التلخيص، وكذا الحذف في أحيان كثيرة حتى يركز على ما هو أكثر أهمية كما هو الحال عندما صوّر لنا حدث وقوع الحركات الشعبية بحملة من الانقلابات ضد الحكومة الفرنسية:« سرا فيها يشتعل في الداخل مثل حبل البارود ولا أحد يعرف متى ينفجر الكل خصوصا مع التحركات الشعبية التي صارت تقليدا يوميا، ينزلون بعد الظهر وفي الليل لا تسمع إلا رشقات الرصاص وصوت البارود الذي تكتم أصواته الشوارع الضيّقة وأخبار عدد الموتى أو الذين سيقوا إلى السجن.»[2]

الأحداث الواقعة بين فترة بعد الظهر، وفي الليل تعمّد الكاتب حذفها وعدم التصريح بها لعدم أهمية ما وقع فيها حتى لا ينهك القارئ بالكم الكبير من الأحداث، ويركز وعيه على ما هو أهم؛ أي الأحداث التي تخدم النص لا غير.

---

[1] – واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 315.

[2] – المصدر نفسه، ص: 24.

كما يتمثّل السارد الناقل للأحداث أيضا في شخصية صالح بن عامر الزوفري وقد أشرنا سابقا إلى أنّ هذه الشخصية هي اللسان الناطق بآراء الكاتب واسيني، ونَعي ذلك من خلال الأبعاد الثقافية والفكرية، والشعبية التي يرمي الكاتب لعرضها، والتي ظهرت لنا على صعيد الصوت السردي المزدوج الذي يتماهى فيه الراوي (الناظم الداخلي) بالشخصية المحورية صالح صاحب الدور الفاعل في أغلبية الأحيان، ومثاله قوله في المقطع الموالي:

«يروى أيها السادة الطيبون والعهدة على سيدي علي التوناني، أن قبيلة أولاد عامر كانت مركز المتاعب ومصدر قوة الهلاليين، لكن الزمن دار عليها فطحنها كما تطحن في هذه الأيام قلوبنا وحواسنا التي ما تزال تشتغل، وحُكي الكثير عن هذا التساقط الرخيص، قيل فيما قيلا أن جيلنا سيمشي واقفا كأحطاب الزيتون، سيعلونا الدود وعيوننا مفتوحة، سننقرض، وسنضطر أن نجبر حكامنا، أن يقدموا لنا شهادة انقراض تُسّهل لنا عملية الخصب، والزواج.»[1]

من خلال الأحداث المعروضة في نص المدونة يتبدى لنا ذلك الصراع القائم بين الماضي والحاضر، وفي حقيقة الأمر ما الصراع إلا رمز موح للتعارض السياقي بين النص الجديد وهو رواية **(نوار اللوز)**، والنص القديم تغريبة بني هلال.

ولكي يتمكن الكاتب من إبداء رأيه تجاه الماضي كلّف شخصية صالح كونه فردا ينتمي لسلالة بني هلال بنقل الأحداث بطريقة تهكميّة في إطار السخرية، والاستهزاء؛ لأنه ضد استمرار صورة بني هلال كما كانت في السابق؛ ولهذا نجده أثناء عرضه

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص: 10،09.

للأحداث يستعمل أسلوب المقارنة بين الظروف المعيشية للهلاليين وما يعيشه هو في الإطار الزمني الذي حدده لنفسه؛ وهو الحاضر (في هذه الأيام) .

فالكاتب يروي الأحداث بطريقة تَنمُ عن وعيه التام بتاريخ سلالة الهلاليين، ولهذا كانت أحداث الرواية مسبوكة في شكل سلسلة متراصة الحلقات، ومفتاح حلقاتها الأولى متصل بماضي التغريبة، ولا يمكن فصل هذا الجزء من السلسلة على بقية الحلقات .

بالرغم من كون أحداث الرواية من خيال الكاتب، إلا أنها تجسيد تطبيقي لوقائع تاريخ ماض حاكى فيه الروائي ما كان موجودا في التغريبة، وما هو ملموس في الواقع .

إن تسلسل أحداث الرواية يقودنا إلى تتبع تحركات الراوي، وهو ينتقل بين الماضي البعيد تاريخ التغريبة، والماضي القريب من خلال كون شخصية صالح مجاهدا ضد الاحتلال الفرنسي، وتَأكّد ذلك في حديثه عن اضطهاد السلطة للشعب، ورغبته الجامحة في الحصول على الاستقلال، وبالأخص في حديثه عن صورة نابليون التي تتبدى في الإدارة، والتي يذهب إليها صالح مطالبا بإنصافه كمجاهد سابق، والحاضر (العهد الجديد) فيما رسمه لنا من ممارسات الواقع سلبياته وايجابياته .

وبهذا التمازج والخليط بين الأحداث كأننا بالكاتب يشير إلى أن أحداث روايته الجديدة تختلف عما هو سابق لها، فهي تُشكّل واقعا يختلف عن سابقاته ولاحقاته، ففي كل حدث ينقله لنا إلا وتجري وقائعه بصورة تختلف عما نعرفه في غيرها من الكتب؛إذ أنها تتضمن الماضي وفي الآن ذاته تتطلع إلى المستقبل مُعبّرة عن الحاضر .

إن الكاتب وهو يبحث عن السارد البديل الذي سينقل كلامه ليوهمنا بأن الكلام المطروح ليس كلامه هو، وبالتالي يعطي لنصّه واقعية، ويُبعده عن إمكانية محاكاته للتّاريخ الماضي، أو للواقع، إلا أنه وباعتماد التراث التاريخي مرجعا لنصه بعد تعالقه مع

نص التغريبة عُدَّ محاكاة، ولكن بطريقة وَسطيّة؛ لأنّ الكم المستعمل على مستوى الإخبار قليل نوعا ما بالمقارنة مع ما استجده الكاتب من أحداث.

ذلك ما يجعل القارئ المثقف المعاصر لا يهتم في هذا النص إلا بالجانب التعبيري، وكيفية الصياغة لتجسيد الرؤية الداخلية الذاتية، والخارجية الموضوعية محققا في الوقت نفسه ما حققته السرديات الحديثة من تطورات على مستوى البنية والتشكيل، والصياغة، وطريقة الحكي التي غالبا ما يبحث فيها الكاتب عن البنيات الخطابية، التي إذا ما تداخلت فيما بينها، وتفاعلت مع بعضها شكلت لنا نصا سرديا له أبعاده السياسية، والدينية، والأيديولوجية، وغيرها من الأبعاد .

ننوه في هذا المقام إلى أن الدارس إذا ما أراد أن يدرس طبيعة البنى المصاغة في نص **(نوار اللوز)** سيقع في إشكالية كون هذه المدونة تجمع بين **المرجعية الواقعية المباشرة** التي تشير إلى واقعنا الحالي، وما يصدر عن مالك السلطة وممارساته البيروقراطية السلبية ضد الشعب، **ومرجعية ضمنية** تؤول إلى ذلك الزمن البعيد، وما كان يعانيه عرب نجد ورغبتهم الجامحة في الانتقال إلى المغرب، وما أثاروه من قلائل وحروب أهلية.

لهذا نجد النص تتعدد طرائق الاشتغال فيه على مستوى المادة الحكائية بين راو متكلم بذاته تارة، وتارة من خلال شخصياته، مرة بضمير المتكلم «اغفري لي حماقتي ظننتك أنت كذلك كنت تريدين، زوجك الإمام مات، والأكثر من هذا كان الله يرحمه، دمه ثقيلا، الوحدة قاسية يا بنت الناس، اسأليني أنا، اسألي الجازية، فقد قتلت الأنواء زوجها الشريف بن هاشم فعاشت شقاء الوحدة حتى العظم.»[1].

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:21.

أيضا في قوله: «آه يا الجارية يا ابنة سرحان تصوري !!!؟؟؟ الذي حزّني ليس موت البريقع، أنا أعلم مسبقا أن القبيلة الطويلة العريضة ستتمكن من إنجاب بريق كامل الأوصاف يستطيع أن يحارب لا دياب الزغبي وحده، ولكن كل (دياباتِ) العالم ويبقى بريقعا صحيحا.» [1].

ومرة أخرى بضمير الغائب (الهُو) «كانت عيناه حمراوين من كثرة الدخان والشرب ،لم يلعن ياسين كما تعود ولكنه حاول أن يجد له مختلف الأعذار...» .[2]

« كلما انحنى صالح بن عامر الزوفري على الجمر كب عليه الكاز ثم حاول أن يوقد الجمرات المتبقية فيه، كان هواء الفجر مساعدا على سرعة الاشتعال، وضع عليه قطعة خبز يابسة وغلاّية القهوة، كانت الديكة قد بدأت تَحرُكها، البرد على قساوته لم يسكتها، يقول حكام البلدة ومؤرخ أولاد عامر سيدي علي التوناني أن الديكة حين تسمع أصوات الملائكة لا يمكنها أن تصمت أبدا، ولهذا تراها في أقسى الفصول، وأشدها بردا.»[3].

تعدد أشكال الحكي في القصة دليل على تمكُّن الكاتب من تجاوز حدود التاريخ الماضي المرتبط بضمير الغائب في الغالب إلى كتابة التخييل، والتعبير عن الواقع ، وبالتالي يصل إلى مرحلة تشخيص صورة لكيانه الروائي من خلال استحضار وعيه التام بالعالم الذي يحيط به ويتأثر بالأحداث الحاصلة فيه.

إن طريقة عرض الكاتب **واسيني** لمختلف أحداث رواياته التاريخية تقوم على الحدث البؤرة؛ وهو الحدث المركزي الذي تترتب عليه الأحداث الأخرى في الرواية، وبالرغم من

---

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:129 .

[2]– المصدر نفسه، ص: 127.

[3]– المصدر نفسه، ص: 23، 24.

تشعب نصوصه واستطرادها، إلا أن هذه المقاطع السردية المصورة باستثناء الحدث الرئيس ما هي إلا عبارة عن سرد تابع؛ أي تابعة للأحداث المهمة.

فمثلا في رواية **(كتاب الأمير)** نجد أن الحدث المركزي في الرواية هو طبيعة العلاقة التي تربط الأمير عبد القادر بالقس الفرنسي مونسينيور دي بوش، وبالرغم من تباين التوجه الفكري والديني، واللغوي إلا أن ذلك لم يَحُل دون نمو هذه العلاقة الوطيدة التي كانت سببا في إطلاق قيد الأمير من خلال الرسائل التي كان القس يبعث بها بصفة مستمرة إلى الهيئات الحكومية الفرنسية إلى أن وصل بها المطاف إلى الرئيس نابليون.

هذا الأخير دفعت به الكلمات الحماسية لمونسينيور إلى زيارة الأمير في سجنه لاكتشاف حقيقة شخصيته الفذة، ومن ثمة إطلاق سراحه بعد دعوته إلى جولة طاف فيها الأمير مع الرئيس كل الأماكن الأثرية الفرنسية، ليتعرف هذا الأخير على تاريخ هذا البلد الذي لولا جهود هذا الصديق الحميم لما وفّى بوعده.

أما فيما يخص كل الأحداث التي وقعت في الجزائر من مظاهرات، ومعارك بين الجيش الجزائري والفرنسي، والانقلابات الشعبية في فرنسا، وتصوير الدسائس الحاصلة بين الخونة الجزائريين سبكت لخدمة الحدث الأساس الذي يرمز لما يعرف بحوار الحضارات لا صراع الحضارات، وقد صرّح بطل الرواية الأمير بذلك في غير موضوع من النص.

«وقد دعونا الكثير من الأوربيين للمجيء للاستقرار والعمل في بلدنا، وسمحنا لهم حتى بالتملك.»[1].

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:231

كما أنه شارك عديد من الجنسيات في عملياته، وتخطيطاته الحربية سواء كانوا يهودا، أو مسيحيين من أمثال **ابن دوران**، وقد أشاد في عديد من المرات بعمله رغم أنه يهودي الأصل « لم نر منه ما يؤذينا، أما كونه يهوديا، فقد وجدنا الخير أحيانا في اليهود والمسيحيين أكثر مما وجدناه في إخواننا.»[1].

هذا ناهيك عن تعامله مع الإيطاليين والفرنسيين، والنمساويين من أمثال: **حسين النمساوي، وليون روش**، ووضع ثقته فيهم، وعاملهم معاملة الأخ لأخيه .

يبدو أن الحوار كان وسيلة عبد القادر في الإصلاح بين القبائل الجزائرية، ومحاولة جمع كلمتها تحت راية واحدة، « كنت أقاتل ليس فقط الفرنسيين ولكني كنت أقاتل حالة العمى التي كانت تصيب بعض حلفائي، فيظنون أنهم ملاك الحقيقة فيكفرون ويقتلون من يشتهون.»[2]

إن التباعد الكبير بين الضمير السياسي الذي كان الأمير يكافح لأجله، وسلوك التشتت والتطاحن الذي كان سائدا بالمغرب العربي في أواسط القرن التاسع عشر من فوضى قبليّة، وذهنيات إقطاعية وأنظمة هاربة.[3]، جعلت الأمير أكثر وعيا بأهمية الحوار، وأكثر تفننا في تطبيق أساليبه لتمتين أواصر العلاقة بين أفراد الأمة الواحدة والأمم الأخرى.

كما أن الكاتب لم يلتزم هذا النوع من السرد الناقل لما انقضى من الأحداث في كل رواياته، بل نجده في روايات أخرى ينقل لنا الماضي ويصله أحيانا بزمن الرواية؛ أي زمن الحال، كما فعل في روايتي **(نوار اللوز وكريماتوريوم)**، هذه الرواية التي تحكي لنا ما

---

[1] – واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 180.

[2] – المصدر نفسه، ص:128

[3]– ينظر: الأمير عبد القادر: مذكرات الأمير عبد القادر، تح: محمد الصغير، شركة دار الأمة، ط:4، الجزائر، 2004، ص: 13.

عايشته شخصية مي بعد مغادرتها فلسطين إلى أمريكا، وحنينها الفيّاض الذي غالبا ما يقودها للعودة إلى المدينة الأم مدينة الله اليتيمة القدس.

بينما ينقل لنا الراوي معاناة الفلسطينيين والمغاربة الذين هُجّروا عنوة من موطنهم الأصلي، سرعان ما يصل هذا الزمن الغابر بالحاضر عندما يعود بنا إلى مستشفى نيويورك المركزي لينقل لنا معاناة مي مما حلّ بها من أثار ذلك المرض الخبيث « ... اتضح منذ ذلك الوقت أن المسألة كانت جادة، ولم تكن لعبة، أو مجرد طمع. وصار واضحا أن ظروف العرب من مسلمين ومسحيين ستكون قاسية جدا في السنوات والقرون اللاحقة، القتل يا حبيبتي ليس إلا الصورة المباشرة للجشع الذي ينسي الناس بسرعة أوضاعهم الأولى، ويحولهم إلى طغاة صغار يشبهون قتلتهم الأوائل ...

–يومها تَأكّدتُ من خالتي أن ما حدث كان خطيرا ومدمرا لا للحاضر وحده، ولكن لمستقبل أجيال بأكملها، وأنه كان عليّ أن أطوي كل الصفحات القديمة لانتبه إلى الحقيقة المُرّة للأرض التي وُلدت فيها وكبرت على تربتها الطيبة، ومع ذلك كله طويتُ صفحة الطفولة، ويوسف، وبدأتُ أعمل بنصيحة خالتي.»[1]

إن استرجاع الأحداث الماضية، وفي الآن ذاته استعمال الأفعال المضارعة « ينسي... الخ » أدى إلى تصوير الماضي المتزامن مع الحاضر، ومن هنا نصل إلى أن ما يحكيه السارد من أحداث ليس منفصلا عن الزمن الذي تُروى فيه الأحداث.

أما الخاصية الثانية التي نستشفها من صيغة حكي الأحداث التاريخية عند واسيني فهي اعتماده على **آلية الاستطرادات** التي تفصل بين حدث وآخر، فهو يبدأ بنقل حدث ما فلا يكمله، ينتقل إلى حدث ثان، وهذا ما يؤدي إلى خضوع الأحداث لما يسميه «ساسون

[1]– واسيني الأعرج : كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:249، 250.

سوميخ بالربط الحرفي واللغوي؛ أي أن الحدث يتولد من الحدث تولدا يرجع إلى ما بينهما من تشابه لغوي.»[1].

فالانتقال مثلا من الأسباب التي تدفع مي إلى الكتابة إلى حكاية تم تسميتها من قبل أهلها في رواية **(كريماتوريوم)** لواسيني، ساعد على تكسير خطية الزمن التاريخي الواقعي، والتفنن في عرضه بمختلف التقنيات الزمنية السردية، « ما الذي يدفعني الآن نحو الكتابة ؟ الموت ؟ ربما .... الرغبة في الحياة ... ربما كذلك، وإلا لماذا نكتب إذا لم يكن المعنى الكبير هو استمرار الأشياء حتى عندما نندثر ؟ أشعر أحيانا بأن الألم هو الذي يجعلني أتكلم وأصرخ بصوت مكتوم ، وكلما تعلق الأمر بالكتابة انتابني السؤال الخفي الذي لا سلطان لدي عليه: ماذا سأكتب، ومن أين سأبدأ.؟

– هويتي مبهمة، هكذا يبدو لمن يستمع إلى من يناديني – لم يتفق اثنان على اسمي: جدي كان سعيد أن أُسمى بأحد أسماء جداتي: مريم. لم يكن يسمع جيدا عندما قيل له سميناها مي، قال: مريم نعم الأسماء، ثم ركض نحو البلدية وسجلني باسم لم ينادني به أحد بعد وفاته.خالي غسان سماني صافو بالاتفاق مع والدي تبركا بامرأة نبتت في أرض أجدادي الأوائل من البربر والفينيقيين، كان اسمها سوفو نيسبي sophonisbe تقاتل عليها الملك النوميدي ماسينيسا وغريمه سيفاكس قبل أن يسجل الأول الثاني عند بوابات سيرتا ،استرضاء لروما، اختارت صافو. كما كان يناديها، خالي، فراش سيفاكس لأنه كان الحلقة الأصدق والأضعف والرافض للاحتلال الروماني ،عندما سُرق منها حبها الأول بقوة السيف، انتحرت بين يدي ماسينيسا خوفا من أن يتزوجها أو يسلمها لروما

[1]– محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص: 323، 324.

كعقاب لرفضها له، لكن والدي وخالتي انصاعا في الأخير لرغبة أمي التي أصرت على اسم مي. مي؟ مايا؟.»[1].

إن الانتقال من حكي حدث إلى آخر قبل انتهاء الأول هي إحدى الطرائق التي يستعملها الروائي لكسر تتابع الأحداث بطريقة مباشرة؛ أي قطع سيرورتها الطبيعية، ولا سيما إذا كانت الأحداث تَمُّتُ بصلة للتاريخ، فإن الروائيين المعاصرين يسعوون دائما لربطها بالواقع الحاضر، وهذا ما يضطرهم لاستعمال مثل هذه الاستطرادات التي قد تفصل بين الأحداث من الناحية الشكلية، ولكن إذا عدنا إلى المضمون نجد ذلك الرابط العلائقي الذي يصل بين الحدثيين .

فمثلا نجد مي بينما هي تبحث عن الدواعي التي تدفعها للكتابة وجدت أن الكتابة تُمثّل هويتها المغمورة، والتي تبدأ من تسميتها الشخصية، فلكل شخص نصيب من تسميته في تكوين شخصيته، وبالتالي هناك خيط رفيع يجمع بين الحدثيين .

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نستطيع القول إن الكم الهائل من المعلومات التاريخية والاجتماعية، والاقتصادية والفكرية تجعل الروائي يتسابق مع نفسه لعرض أكبر قدر ممكن من المعلومات لإفادة القارئ، وتأكيد توجهه الكتابي .

أضف إلى ذلك أن السرد الاستطرادي هو أحد الطرائق المثبتة لحضور الراوي السارد في النص، والذي يمثل شخصية الكاتب.

كما أن خروج الراوي المتكرر من حدث إلى حدث آخر جديد يوضح عدم مراعاته لنظام نقل الأحداث كما وقعت في أصل التاريخ، مثلما فعل واسيني في عرضه لأحداث رواية كتاب الأمير؛ إذ بدأ روايته من آخر حدث في الترتيب التاريخي الواقعي؛ وهو

[1] – واسيني الأعرج : كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص: 146.

مجيء جون موبي خادم القس مونسينيوردي بوش لتنفيذ وصيته برمي رفاته في أعماق بحر الجزائر، وقد كان ذلك في 28 جويلية 1864م، بينما كانت بداية الأحداث التاريخية سنة 1932 م؛ إذ عمل على بعثرة 37 سبعة وثلاثيين حدث عبر 553 صفحة .

كأنه يصرح بهذه الخلخلة الزمنية برفضه لتلك النصوص الروائية التي تشتمل على أحداث تسير مسارا تتابعيا معلوما من بداية إلى نهاية مضبوطة، بل إنه يطمح لجعل القارئ المعاصر طرفا في العملية الإبداعية بانفتاحه على احتمالات عدة ليسهم في توسيع النص الروائي .

وكلما كان القارئ طرفا مشكلا لبناء نسيج الأحداث الروائية، جعله ذلك أكثر تمسكا وتشوقا للتعرف على النهايات المحتملة والمتوقعة للنص.

هكذا يمكن للروائي أن يُقدّم نصه بصيغ مختلفة، فيمكنه أن ينقل الأحداث كما هي حسب حدوثها في الواقع بالأخص الحدث التاريخي المستند للواقعية أكثر منها للتخييل، أو يزيد فيها حسب ما يمليه عليه إدراكه التخييلي وفقا لما يتلاءم مع ما نقله من أحداث واقعية حتى لا يكون هناك تنافرا بين الخطاب التاريخي الواقعي، والروائي التخييلي .

لذا نجده في صياغة أحداث نصوصه تارة يعمل على توسيع الحدث ليشمل فضاءً نصيًا واسعًا بالاعتماد على التعليقات والاستطرادات، كتلك التعليقات التي تدور على شخصية لخضر، والتي نجدها في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** لواسيني، والصادرة عن زميل دربه عيسى فيما ينقله لنا من تعليقات ساخرة على الذين تسببوا في موته(لخضر)، وحرضوه على قتله:

« الاجتماع كان طويلا ... الساعة تجاوزت الآن الحادية عشرة.. البرد الصيفي القاتل، وهذا الجو المتعكر، يذكر بأيام الشتاء الفاتنة ...يذكرني بالعاصفة الثلجية التي هبت يوم خرجت من السجن ...الحاج المختار الشارية..الذئب أحمر العين، ما يزال

حيا...غبت كثيرا في بطون السجون المتجشئة، ويوم عدت وجدت الوجه ذاته يمارس طقوسه القديمة فوق صهوة جواد مترهل... الضربة كانت قوية، لكن رأسه كانت صلبة كأحجار الوديان، فلم تنفلق ..أيه الحاج المختار بوشارية واحد منهم ...

حين يؤاتيهم الظرف يفعلونها بكل وقاحة وقبح..يظلون يُنقّبون في القرارات، وفي الصادرات والواردات فقط للعثور على مبرر يعطي صيغة قانونية لألعابهم المكشوفة.»[1].

إن وصف الراوي عيسى ظروفه داخل السجن، وخارجه، وتعليقه على الجماعات الإقطاعية أسهم في إطالة مدى الحكي، وربما بهذا التعليق يتولد لدى المتلقي شعورا بكونه أمام مشاهد حيّة لدقة وصف الجو الخارجي «البرد الصيفي القاتل »، والتحديد الزمني «الساعة تجاوزت ... الحادية عشرة»، وبالتالي كانت طريقة عرض الحدث مُصوّرة، وكأنها مشاهد تقع أمامنا.

وتارة أخرى نجده يختصر تفاصيل الحدث ليُلخّص في عرضه بالاعتماد على الحذف والخلاصات، وغيرها من الفنيات السردية الأخرى .

هكذا نجد الكتاب أمثال **واسيني** قلة ما يعتمدون على صيغة واحدة في عرض أحداثهم وبالأخص في كتاباتهم التاريخية؛ لأن عرض التاريخ يتطلب عدة طرق لتقديم وقائعه وضبط معلوماته ضبطا سرديا ،كما أشرنا سابقا، مرة ينقل الأحداث كما هي، ومرة يضيف فيها مستعملا ضمير المتكلم أحيانا؛ أي بصيغته الشخصية كما أشار إلى ذلك **رولان-بارت.**[2].

---

[1] – واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص: 17، 18

[2]– ينظر: عالية محمود صالح :البناء السردي في روايات إلياس الخوري، أزمنة للنشروالتوزيع،ط:01،عمان،الأردن 2005، ص: 176.

وأخرى وهي الغالبة باستعمال ضمير الغائب في حدود العلاقة الفاصلة بين الروائي والراوي، والشخصيات، ومرات نجده يعمل على إدخال القارئ في مكنونات الشخصية عند حديثها مع نفسها، وما هذا الانغماس إلا مشاركة مباشرة لما تعيشه الشخصية، وتتبع نموها القصصي للتعرف أكثر على طبيعة الحدث المعروض مثلما هو مجسد في همس ابن مي (يوبا) لنفسه بعد تحسس ألم أمه الذي ينخر بداخلها دون أن تظهر له ذلك في رواية **(كريماتوريوم)** :«يغمض يوبا عينيه لتفادي كل الجراحات وجمل أمه التي تتوالى في رأسه كسلسلة لا تنتهي .تتوغل فيه إيقاعات لا ترا فياتا ممزوجة بالأناشيد الجنائزية .

-«...لا بد أن تلبس السوناتا لباس هذا الحداد وإلا...فلا معنى لوجودها. »

تمتم يوبا قبل أن يندفن في صمته وحركات أصابعه التي لا تتوقف مخترقة بقايا البياضات على الورق ...

تمتم كلاما كان يريد أن يقوله لأمه، ولكن ذهابها المبكر لم يمنحه أية فرصة لذلك تساءل كيف لم يعرف طوال هذا الزمن أن مي كانت كلما رسمت أو حتى كلما تكلمت، تتألم وتتمزق كل سنوات عمرها لم تحادث إلا بياض اللوحة والألوان ونزيفها وذاكرتها الجريحة.» [1]

وأيضا نجد ذلك في حديث مي مع نفسها: «...وأمَنّي نفسي وأقول: ربما يكون كوني قد أجّل سفرته أسبوعا آخر، وسيأتي في الأسبوع القادم، وأنا في سيارتي أقسم مع نفسي أنه في المرة القادمة، بمجرد نزوله من الطائرة، سألتصق في عنقه ولن أتركه يسافر وحده وسأغرقه قبلا وحبا.».[2]

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص: 30.

[2] – المصدر نفسه، ص: 329.

كما نجد همسها يتواصل في وصف مدينة أجدادها الأندلس: « عندما عبرت بوابات طليطلة القديمة، شعرت براحة داخلية قلّما شعرت بها سابقا، تَمتمتُ في أعماقي بشكل لا إرادي: إذن هذه هي مدينة أجدادي الذين سرق مجدهم ورموا في عرض البحر.؟ شعرت بنسيم خفيف يعبر المكان محملا بعطر لم يكن بعيدا عن رائحة الياسمين ومسك الليل.»[1]

كل هذه الصيّغ هي طرق مختلفة لنقل أحداث الرواية يعتمدها الروائي لينقل لنا صورتها المباشرة كيفما تجسدت في ذاكرته، وأثرها فيها.

كما ننوه هنا أن العلاقة بين الأحداث المحكية، وحضور الراوي علاقة عكسية تُحَدد من خلال ما يُنقل إلينا بصفتنا قراء باحثين، إذ يرى **جيرار جنيت**« بين كمية الخبر وحضور المخبر علاقة عكسية، إذ المحاكاة تتحدد بحد أقصى من الخبر وحد أدنى من المخبر، والقصة تتحدد بعكس تلك العلاقة. »[2]

أي أن الكاتب هنا يركز على كمية نقل الأحداث أكثر من اهتمامه بالسارد دون الاستغناء عنه لأهميته في تنظيم وقائع الحكاية بتحليله، وتعليقه ،وسنقف عند ذلك في طريقة سبك الأحداث، وأسلوب عرضها في رواية **(كريماتوريوم)**التي تنقل لنا وقائعا تاريخية بشكل فني وذلك بإبراز التفاصيل الدقيقة التي يتحرى السارد فيها استرجاع ماض غائب، غالبا ما يَحنّ إليه، ويسعى لمعايشته، والتعرف عليه.

« تمنيت أن أقرأ عن شجرة العائلة التي حدّثني عنها والدي كثيرا، ولكنها كانت هناك، حيث الأرض المسروقة ربما تكون قد أحرقت أو ماتت مثلما البشر من كثرة الإهمال. ينتابني الإحساس وأنا أقرأ مسارات جدي، بأن التاريخ لا يمكنه إلا أن يدور في حلقة مفرغة ومجترة بشكل دائم، لدرجة أن عقول البشر تنغلق على الحقائق الزائفة. لم

---

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص: 329.

[2] – جيرار جنيت : خطاب الحكاية، ص: 182

يكن قرار طرد الموريسكيين الذي اتخذه فيليب الثاني بعد انتفاضة جبال البشرات طيبا ولا عاقلا ... أبو عبد الله سلّم المدينة والمفاتيح وانزوى إلى حضن أمه يبكي مجدا ضائعا . لم يتح لسكانها فرصة الدفاع عن مدينتهم الأخيرة التي سلمت لإزابيلا، وفرديناند مقابل سلامة الحاكم الذي وقف حائرا ومرتبكا على هضبة زفرة الموريسكي الأخيرة el ultimo suspirod el mocro أجدادي الموريسكيون، أطلقوا رصاصة الرحمة على أنفسهم، بدل أن يطلقها أبو عبد الله على رأسه حفاظا على بعض كبريائه...»[1].

إن الطريقة السردية الفنية التي صيغت بها هذه الأحداث التاريخية جعلت التاريخ ليس مجرد تدوين لأحداث مضت، ووقائع انتهت؛ بل تخطى ذلك ليّقدَّم في تشكيل حركي يتغير بتغير الزمن، والشخصيات الناقلة له.

أضف إلى ذلك أن السارد وهو يسرد لنا تلك الأحداث التاريخية يقدمها لنا حسب نظرته الخاصة مازجا إياها بالواقع، ومدى تأثره الشعوري بمجريات ما نقل إليه من مذكرات تاريخية موثقة « ينتابني الإحساس وأنا أقرأ مسارات جدي...»؛ لذا بين الحدث والآخر نجده مُعقّبا مفسرا لما يرى حاجته لذلك .

وعلى أية حال فإن هذا الوعي الفني بقيمة الأحداث مهما كان توجهها تاريخي، واقعي، تخيلي، اجتماعي، والاهتمام بتسجيلها يوحي بدورها الفعّال على مستوى السرد القصصي، لها أثر كبير في نجاح النص، وذلك من خلال صيغة تشكيلها ؛إذ تبدو ملامح الانشغال فيها جلية واضحة أثناء قراءتنا للرواية.

إذا ما وقفنا عند الأحداث التاريخية، نجد أن الكاتب غالبا ما يعيد صياغتها لصالح الجماعة الشعبية التي ينتمي إليها محاولا إظهار الرؤية الوجدانية للتاريخ، بما يضفيه عليها من طابع نفسي، وروحي، ووطني يكسبه صفة الانتماء، ومثاله ما ورد في رواية

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:340 ،341

(ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش) لواسيني من إشادة بأعمال هذا المجاهد، وقوته وصلابته وجرأة أقواله الثورية المناهضة للكفاح، والمنددة بأفعال الخونة والأعداء، ومن يساعدهم على ارتكاب الحماقات « ... أنا متأكد يا لخضر أنك لو كنت حيا لقلت كلمتك، وبقوة.ربما بعنف. فهؤلاء الناس يجبروننا على ارتكاب الحماقات، لدفع ثمن أخطائهم

عبد القادر قالها واقفا كعود السيسبان..فاحترق وهو يحاول إطفاء النار.. الفدان كان أكبر من قسوته الهزيلة.. والتيجان كانت يابسة مثله ،عندما وصلنا وجدناه فحمة.».[1]

نلحظ هنا أن السارد وهو المؤلف الراوي في توليه نقل الأحداث، والتصرف في شخصياتها بحركاتها وأفعالها، والوظائف القصصية الموكلة إليها؛ أي إن اهتمامه يتوزع بين انشغاله بالشخصيات وما تقوم به، والمتلقي وما يتوقع قبول تلقيه، وما يناسب وجهة نظره.

هكذا نصل إلى أن للراوي دورا فعالا في العملية السردية، ولا سيما في نقله للأحداث بإعادة قراءته للنصوص التاريخية للتعرف على تاريخ الذات الكاتبة من ناحية وعن الآخر من ناحية أخرى كما رأينا ذلك في رواية **(كتاب الأمير)** .

إن التاريخ وهو يتعامل مع فيض من الأحداث الكاشفة على حركية واستمرارية التجربة الإنسانية يعمل على توسيع مدى إدراكنا للعملية التاريخية، وفي هذا المقام يظهر دور المؤلف الذي يتفنن في التعامل مع هذا الكم الهائل من المعلومات التاريخية محاولا ربط حقائقها بالواقع .

ننتهي إلى أن الوظيفة الأولى للرواية من خلال الأحداث هي الحكي والإخبار، وما حكي الأحداث إلا تصريح مباشر لنص الراوي الذي يتولى هذه المهمة، والسرد التاريخي

[1]– واسيني الأعرج: ماتبقى من سيرة لخضر حمروش، ص: 16.

من الأجناس الأدبية الأكثر ارتباطا بالراوي الحاكي لما عايشه من أحدث، كما رأينا ذلك في شخصية عيسى في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** وجون موبي في **(كتاب الأمير)**، أو لما نُقل له مثلما هو واضح في رواية **(كريماتوريوم، ونوار اللوز)**.

كما نلاحظ مما تقدم وإثر حديثنا على الروايات ذات الأحداث التاريخية أنها تخضع في صياغتها للتأطير الزمني، هذا الذي يميّزها عن غيرها من الأحداث؛ أي هناك اختلاف في طريقة عرض الأحداث بين الخطاب التاريخي، والروائي « فالذي يهم الأول هو الأحداث التي ينبغي (تسجيلها) أو (نقلها) أما في الخطاب الروائي، فإن الحدث يرتبط بغيره وفق منطق خاص.» [1].

أما بالنسبة للخطاب الروائي التاريخي فإنه يجمع بين الاثنين؛ إذ يهتم بالأحداث المسجلة والمنقولة في الآن ذاته، ويحاول إخضاع عرض أحداثه لفنيات التشكيل السردي حتى لا يقع مؤلفه في شباك التسجيل التأريخي، هذا ناهيك عما يتميّز به من تنويع صيغي يُقرّب لنا الحدث المحكي، ويعرض لنا وجهات النظر المختلفة، وبالتالي نستقطب جملة من الدلالات المختلفة من خلال انفعال، وتفاعل الشخصيات فيما بينها والأحداث التي تتحرك ضمنها.

هكذا تبقى لصيغة الأحداث التاريخية خصوصيّة إضاءة عالم الماضي من خلال الاشتغال على المادة التاريخية، وإعادة تقديمها وفقا للمنظور الأدبي الذي يعمل الراوي على عرضه بعدم مشاركته المباشرة في مادة الحكي، في أغلبية الأحيان باعتبار شخصيات المادة التاريخية محددة في الغالب.

لكن قد نجده في بعض الأحيان عنصرا فعالا في عملية حكي الأحداث كما هو الحال بالنسبة لشخصية صالح بن عامر الزوفري في رواية **(نوار اللوز)** لواسيني، بالرغم

[1]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 264.

من عدم واقعية هذه الشخصية، ولا تاريخيتها، وإنّما برزت في الحكي لتعرض لنا وجهة نظر الكاتب، وتكون الصوت السردي الناطق باسمه.

مهما تعددت صيغ عرض الحدث تبقى وظيفتها الأولى التركيز على توضيح وقائع الحدث، وإعادة بلورتها مع ما يتلاءم مع الواقع المعيش سواء أكان ذلك بهدف التعليم؛ أي إحاطة القارئ بتاريخه الماضي، أم بهدف تصحيح، أم تفسير فكرة مُضمرة، وفي مضمار كل ذلك تبقى الصورة المهيمنة هي الحدث التاريخي .

1-2- حكي الأقوال التاريخية :

ما حكي القول إلا صورة مماثلة لذلك التقليد المطلق، واللفظي لما تنطق به الشخصية، ومن هنا فإن مقولة حكي الأقوال تقوم على النقل الحرفي اللغوي لما يصدر عن الشخصيات من كلام، وأقوال ويرى **جيرار جنيت** من خلال دراسته لهذه المقولة « أنه لا يوجد من فرق آخر بين المنطوق الحاضر في النص، والجملة التي يخمن أن البطل تفوه بها غير الفروق التي تنجم عن المرور من الشفوي إلى المكتوب. إن السارد لا يروي جملة البطل ،بل لا نكاد نستطيع القول إنه يقلدها:إنه ينسخها ثانية، وبهذا المعنى لا يمكن الحديث هنا عن الحكاية. »[1].

من هنا يتعدى القول المنقول كونه تقليدا إلى كونه نصّ حكاية خالصة، وما الكاتب إلا معيد لتسجيل هذا القول، وقد ميّز جنيت بين « خطاب هوميروس وخطاب أفلاطون في إعادة كتابة مقطع هوميروس بدون أقوال الشخصيات، فخطاب هوميروس منقول (يحاكي أقوال الشخصيات)، بينما خطاب أفلاطون مسرود، (منظور إليه كبقية الأحداث).»[2].

الذي يهمنا في هذا العنصر هو ما تُصرّح به الشخصية من أقوال سواء أكان ذلك تصريحا لفظيا صدر بطريقة مسموعة مباشرة، أو كان همسا أفضت به هذه الأخيرة عما يختلج في سريرتها من مكنونات؛ أي على شكل مونولوج ،المهم أن يكون تركيزنا على من تكلم؟ وبما تكلم؟ .

من هذا المنطلق ميّز **جيرار جنيت** على أساس الأسلوب المعتمد في حكي القول بين ثلاثة أنواع من خطابات الشخصية سواء ما صرّح به بطريقة مباشرة، أو ما كان نقله

---

[1] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 184

[2]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 178.

في صورة حكي داخلي؛ أي بين الشخص ونفسه وهذه الخطابات هي: **الخطاب المسرود والخطاب غير المباشر، والخطاب المنقول المباشر** .

أ- الخطاب المسرود(narrativise):

يُعد هذا النوع من الخطاب بعيدا كل البعد عن الأصل المنقول عنه، وقد يتخذ عدة أشكال لنقل فحواه، سواء بالكلام المنطوق، أو الإشارة أو أي تصرف ظاهر يصدر عن إحدى شخصيات الرواية؛ ولذا يرى **جنيت** من أنه « أبعد الحالات مسافة، وأكثرها اختزالا.».[1]

معنى ذلك أن الكاتب يعتمده كوسيلة لتلخيص القول المنقول، واختصار مضمونه تماشيا مع طبيعة الحدث، ولا سيما إذا تعلّق ما تم نقله بالأفكار التي تجوب في مخيّلة إحدى الشخصيات، وفي هذه الحالة يكتسي طابع الحدث الروائي، وهنا «يكون الراوي هو المتحكّم في القول فيحوله من قول محكي أو إشارة مرسلة إلى مادة مُلخصة يمتلكها السارد لغايات التسريع مثلا أو التجاوز أو الاهتمام بالفحوى دون اللفظ.»[2].

ومثال هذا النوع من الخطابات، ما تُعبّر به مي عن أفكارها في صورة حدث مماثل لأحداث رواية **(كريماتوريوم)**: « لا أريد أن يأخذني الموت على حين غرة ماعدا ذلك فالرغبة قديمة وكبيرة، العين عندما ترى تستطيع أن تُدرك سحر الدهشة، وتعرف حجم الخسارات التي لا تعوض أبدا، في تلك المدينة عندما رأى جدي الذي كان يسمى الروخو لحمرة شعره ،الحرائق وهي تأكل الكتب والأوراق ويجرجر الفقهاء والعلماء من المسلمين واليهود على مشارف المدينة، وفي كنائسها، عرف أن الثمانية قرون احترقت وأن زمنا

[1] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 185

[2]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص: 192.

أعمى كان يدق على الأبواب، إسبانيا لا تعرف حجم الخسارة التي تسببت فيها والضرر الذي جرحت به المدينة. البشرية هكذا للأسف ذاكرتها محدودة خادعة.»[1].

إن ما نقتله لنا مي بالرغم من صورته القولية، إلا أنه يتعلّق بفكر أكثر من تعلقه بقول؛ لذا نجد الراوي اعتمده لينقل لنا أكثر من حدث بشكل مختصر: حدث حرق الكتب والأوراق لمحاولتهم الدفاع عن أرضهم وعرضهم، وخسارة إسبانيا بخسارتها لأعلام الأندلس، وخيرات هذا البلد .

فمجموع هذه الأحداث عبارة عن خطابات مسرودة، والشخصية الناقلة للحدث ،وهي شخصية مي تحتل مرتبة الراوي العليم بالرغم من أنها طرف في الحوار الُمطول الذي يجري بينها وبين ولدها، عما وصلها من والدها، كمحاولة لمعرفة حقيقة تلك المدنية التي عبرها أجدادها، وما سجله التاريخ من أحداث بارزة وقعت فيها.

لذا نجد مي تصور لنا سردا، ما عاناه جدها روخو، وغيره من العلماء المسلمين واليهود من اضطهاد وتمييز، وما خلّفه ذلك من آلام ورغبة، ودهشة في نفسية مي أفاض بها إلى الحنين إلى الماضي وتذكره، وعلى الرغم من طول زمن القصة الحقيقية **ثمانية قرون**، إلا أنها استطاعت أن تروي لنا أبرز الأحداث في هذه الفترة.

ومن الأمثلة الدالة أيضا على صيغة الخطاب المسرود ما رصدناه في رواية **(كتاب الأمير)** من خلال نقل فحوى الرسائل المتبادلة بين القائد الفرنسي بيجو، والأمير عبد القادر والمُخصصة للمفاوضات المُحققة لإحلال الهدنة بين الطرفين.

« فقد التقى مع ابن دوران واقترح عليه بدء المفاوضات في رسالتك الموجهة له ثم أخرج الأمير رسالة من حقيبته الجلدية التي لا تغادر ظهره.

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:347.

– اسمع هذا الجزء من الرسالة التي بعثها له، هل نحن تحت امرتك حتى تبعث لنا بمثل هذه المراسلات. لقد أشدت بقواتك ونحن نذكرك بشجاعة أبطالنا ومستعدون للموت مؤمنين إذا اقتضى الأمر. أعتقد أننا في حاجة إلى لغة أخرى في مجال السياسة.». [1]

في هذا المثال على الخطاب المسرود يختصر الراوي حوارا مطولا بين مُحاورين طال النقاش بينهما حول إمكانية إحلال الهدنة بين فرنسا، والجزائر، وقد كان لهذا الخطاب نصيبه من الاختزال لإنجاز هذا المشهد الحواري بين بيجو ودوران والأمير،

نلحظ هنا أن الراوي وقف موقف الحيادي البعيد لينقل لنا ما ورد في الرسالتين ، وموقف كل منهما من الآخر، موقف الحياد هذا ما هو إلا طريقة اعتمدها الكاتب ليزيد من مصداقية الأحداث التاريخية، ولا سيما إذا كان الراوي المُبرمج لنقل أحداث رواية **(كتاب الأمير)** هو جون موبي، و ما هو في حقيقة الأمر إلا الكاتب بعينه .

إذا عدنا إلى طبيعة سرد هذا الخطاب، وطريقة نقله فلا تقتصر وظيفته على اختزال الحدث فحسب، بل إن طبيعة الحدث المسترجع على أساس كونه خطابا روائيا ذا مرجعية تاريخية، تستدعي اختزال الحوار في خطاب يسرد صُلب الحدث، وأهمه، دون النفاذ إلى صغائر الأمور والأحداث الجانبية التي لا طائل من إعادتها.

لذا نجد أن الروايات التي تتبنى المسار التاريخي ينهض جانبا كبيرا من بنائها الفني على توظيف، واستعمال الخطابات التي تشتغل أساسا على نقل الأحداث التاريخية لما تنهض عليه من تحقيق للّذة والمتعة المعرفية من اكتشاف للعديد من الحقائق التاريخية الكامنة بين المرجعيات المتعددة والمختلفة.

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:180 ،181.

وبالتالي يمكننا تفسير العديد من القضايا الحاضرة إذا ما درسنا الماضي، وغصنا فيه بعمق، ففهم الحاضر لا يتحقق إلا بفهم الماضي والعكس صحيح «فالماضي التاريخي عامل ذهني، يستنبط في كل لحظة من الآثار القائمة أو بعبارة أخرى موضوع التاريخ هو الماضي الذي هو الحاضر.»[1].

إن طبيعة تركيب واشتغال الخطاب المسرود في النصوص الروائية تؤهله ليحتل دور المحفز الذي يدفعنا للعودة إلى الماضي التاريخي إذا أردنا فهم حقيقة الواقع المعيش، وإمكانية تفسيره في ضوء القضايا الحالية، هذا ما وقفنا إثره من خلال تحليلنا لروايات واسيني.

هذه الأخيرة غالبا ما تتعامل مع التاريخ في إطار وعي شخصياتها كما هو مجسد في شخصية الأمير عبد القادر في كتاب الأمير، وشخصية مي في رواية **(كريماتوريوم)** وصالح بن عامر الزوفري في **(نوار اللوز)**، وشخصية عيسى في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** .

كل أنموذج من هذه الشخصيات يعمل على إعادة نقل التاريخ بصورة جديدة، وكأن هذه الشخصيات اختارت المواجهة والتحدّي، لكي لا تبقى أسيرة المرجعية التاريخية التي تبنتها، وذلك باستعمال تقنية الإسقاط المصبوغ برؤى الكاتب، وميولا ته، وإدراكاته، كأنه يعيد استنساخ الماضي في صورة جديدة حاضرة تتلاءم مع المصلحة العامة .

في هذا النوع من الخطابات السردية (الخطاب المسرود)، نجد الروائي يتعامل مع الأحداث الروائية عمل الناحت مع اللبنة الخام، فالأصل المكون للكل واحد، ولكن الفنان

---

[1] – محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب،(د.ط)، دمشق، 2002، ص: 126.

يُشكّل اللبنة على حسب المقام، والرغبة والظرف، ولكي يُصبغ نصه مصداقية الامتداد الزمني الماضي في الحاضر، عمد إلى استدعاء شخصيات عاشت في الماضي،مثل شخصية الأمير، واستحداث شخصيات لها علاقة بالماضي كوحدات سردية تعمل على إضاءة ذلك الجانب القاتم، والمبهم في التاريخ العربي الإسلامي، أو الجزائري بجوانبه الايجابية والسلبية .

إن الفكر الحداثي الذي يسعى الكاتب واسيني إلى إحداثه، ومعالجته في نصوصه لا يتحقق إلا بتوظيف الرؤية المستحدثة من خلال الصوت الروائي المُسقط على صوت الشخصية، هذا الصوت الذي يختلف في بعض الأحيان عن الصوت الروائي، فالـراوي قد يَدُع « الشخصية تنطق مباشرة بصوتها ،فنطق الشخصية هنا هو كلامها الوحشي العامي أو الشـفهي الخـاص؛ أي المميّز والمختلف عن سياق القول السردي الذي يصوغ الراوي.».[1]

تتمحور صيغة الخطاب المسرودة في النماذج المختارة للدراسة على الانتصار لقضية أو فكر، أو رؤية مجددة بالاعتماد على ما هو كائن، وافتراض ما يجب أن يكون في صورة ملخصة تُبَثُ في ثنايا السرد الروائي من خلال أقوال الشخصيات، أو ما تترجمه أفكارهم المبتدية في تصرفاتهم، وخصائصهم .

كما أن خاصية الاختزال، والتلخيص المميّزة لهذا النوع من الخطابات السردية، قد تعمل في بعض النصوص على تغيير السياق النصي إلى سياق آخر؛ إذ إنه يختلف عن سياق النص الغائب (التاريخي)، ويماثله في بعض المواطن (الروائي).

إلا أن هذا الاختلاف والتغيير في السرد ليس بمثابة المسح الكلي للأحداث، وإنما يمكن اعتباره تمييزا للخطاب التاريخي المستحدث،وذلك بتتبع الأحداث الروائية ذات

[1] – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط:01، لبنان، 1990، ص:164.

الصيغة التاريخية من خلال ما تعكسه الشخصيات من أفكار، وخواطر في شكل قرارات وحوارات داخلية تقربنا من الواقع المحكي، والحدث العام .

ونستشف أكثر مثل هذا الخطاب فيما نقله لنا **يوبا** ابن مي وهو ينقل لنا أفكاره في شكل خطاب داخلي مسرود يخاطب فيه أمه مي وهي راقدة في قبرها «ثم ماذا يا يما؟ شكرا لك أنك منحتني قدرا آخر، حتى وأنت ميتة لأتفادى مقتلة المجابين، كان يمكن أن أكون واحدا من الـ2986 ضحية التي اندثرت في ساعات قليلة، 1366 في البرج الشمالي الذي تهاوى على الساعة العاشرة وتسع وعشرون دقيقة بعد أن صدمته الطائرة AA11، على الساعة الثامنة وستة وأربعين دقيقة بالتوقيت المحلي، أو من بين 600 ضحية في البرج الجنوبي الذي سقط على الساعة التاسعة وخمسين دقيقة؛ أي سبع وأربعين دقيقة من الاصطدام بطائرة UA175، أو ...كان يمكن أن أكون من بين 293 الذين اكتشفت أجسادهم كاملة، أو حتى من البقية؛ أي من الـ20000 من الأشلاء وقطع العظام التي تم تحديد هويتها بصعوبة وربما أكثر من ذلك كله؛ أي أن أكون من بين 1151 الذين لم يعثر لهم على أي أثر، وغابوا وسط الرماد والأدخنة.

وربما... من يدري؟ لا هذا ولا ذاك، كان يمكن أن أسافر في إطار مهامي كما أفعل عادة، بين بوسطن في الماساشوسيتس ولوس أنجلس في كاليفورنيا، وأكون من بين 92 راكبا من ركاب الرحلة AA11، أو من 65 راكب من ركاب الرحلة UA175، وكان يمكن مع الكثير من الحظ، وهذا احتمال بعيد، أن أكون من بين الناجين الثمانية عشر، الذين خرجوا بأعجوبة من نيران البرج الجنوبي، أرأيت كيف صرت أحفظ الأرقام ؟ أي حظ سحبني في ذلك الصباح نحو قبرك، يا أمي، ثم ألصقني في الطريق السريع بسبب كثافة الضباب الذي عطل السير، ليضع لي قدرا جديدا لم يكن في الحسبان أبدا ؟. »[1].

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:458، 459.

على الرغم من الطول الذي يتسم به هذا الخطاب، إلا أنه ينقل لنا أكثر قدر ممكن من الأحداث بأسلوب مختصر؛ أي ما نقلته لنا شخصية يوبا متعلق بأفكار، وما يمكن أن يحدث له لا بأقواله، وفي هذه الحالة يمكن للراوي السارد لأفكار الشخصية، والمتحدث على لسانها أن يتصرف في الخطاب المحكي بحرية دون قيد.

فما يتاح في نقل الأفكار وإعادة بلورتها بأسلوب يتلاءم مع الحدث غير متاح في نقل الأقوال، ولا سيما إذا كان الحدث المنقول ذا طبيعة تاريخية، فالوقائع المتعددة والأحداث المتعاقبة التي نقلتها لنا شخصية يوبا، إذا ما ارتبطت بأقوال موثقة تاريخيا كان بإمكانها أن تحتل مساحة نصية واسعة، إلا أن الكاتب وبقدرته الفنية، وتمكنه الروائي استطاع أن يُترجم هذه الأقوال في أفكار داخلية، فكانت له الحرية في إعادة نقلها في أقل مساحة ممكنة، مختصرا بذلك التعداد الزمني السردي .

المحكي الذي نقلته لنا الشخصية، وما يحتوي عليه من أخبار، نقله لنا الراوي المتكلم (شخصية يوبا)، وجعله حدثا من أحداث الرواية، بالرغم من بعده عن الأصل؛ أي الأحداث الواقعة فعلا؛ إلا أن الشخصية، وبتفكيرها السلبي نقلت لنا هذه الوقائع الموثقة تاريخيا إلى مادة روائية ملخصة حسب وجهة نظرها.

بغض النظر عن الاهتمام بفحوى الأحداث في هذا المقام، فالشخصية هدفها من هذا الخطاب هو تجاوز ذلك التخمين السلبي، الذي أمكنه الحدوث لولا زيارة الابن قبر والدته، فالاهتمام مُنصّب على الشكر الموجه لأمه المتوفاة، وليثبت أهميتها في حياته حتى بعد وفاتها نقل لنا هذا الوابل من الوقائع ملخصا إياها بذكر الحدث فقط، ونتائجه لغاية التسريع، وليصل إلى القدر الجديد الذي جنبه الوقوع في مثل هذه الميتات.

على الرغم من أن مثل هذه الخطابات يتسيّدُها عادة الراوي العليم؛ أي الكاتب باعتباره المسير لأحداث النص، إلا أننا نلحظ في هذه الحالة أن الكاتب عمل على

استنطاق الشخصية، وهي تكلم نفسها لاستخراج ما تخزنه سريرتها من أفكار، ممددا في بُعد المسافة التي تربط بيننا نحن كقراء، وبين الشخصيات سواء الواقعية، منها أو الخيالية.

ومن ناحية أخرى يمكن اعتبار الروائي واسيني المسيّر للحدث القصصي في هذه الرواية لكونه العارض لها باعتبار الخطاب المسرود يدخل ضمن تقنية الإخبار،أو السرد «أما الإخبار أو السرد، فالأحداث والشخصيات خاضعة تحت وصاية السارد، وتأتمر بامرته.»[1].

عمل واسيني هنا على ضبط المعلومات السردية بالمزج بين ما تفكر فيه الشخصية وما يمكن أن تقوله، فمكانته السردية بصفته الروائي العليم مكَّنته من التحكم، وإعادة بلورة الأحداث حسب ما يتطلبه الموقف المُصور، فالإحساس بالمرارة، والحزن الذي يحس به الولد لفقدان أمه جعلته يتجاوز التفاصيل التي يمكن أن يطول النقاش فيها، ويشعرنا بما قد تشعر به الشخصية في هذه الحالة .

مثل هذا الخطاب المسرود نلحظه فيما تنقله لنا مي كحدث من أحداث الرواية **(كريماتوريوم)**، يبني مسارها السردي « منذ نصف قرن فقط استيقظت مدينة الله على جرح الموت أتذكر جيدا يوم الثلاثاء 29نوفمبر 1947. كانت العائلة كلها مجتمعة في ذلك المساء حول الترانزستر، عندما انتفض جدي الذي سمع الخبر قبلنا جميعا على الرغم من ثقل سماعه. كانت الصدمة قوية؛ إذ ظلت الأفواه مشدوهة: قولي لي أني لم أسمع جيدا؟ بهيك بساطة قرروا تقسيم فلسطين. ؟

قبل شهر بالضبط كنت مع خالي غسان في يوم الأحد 30 أكتوبر 1947 في مخزن فايز العلمي، في شارع مأمن الله، وأتذكر حالة الحزن التي كانت تملأ الوجوه

[1]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:191.

المرتعشة، والتي اسودت فجأة وصارت كابية، لاحظ الجميع المناشير التي وزعتها الوكالة اليهودية على سكان الأحياء المقدسة العربية كتبت عليها بخط عربي جميل: أنتم أيها العرب أبناء عم ساميين.حكموا عقولكم ولا تزودوا على زعمائكم من العرب ،فكل له مصلحة خاصة. انضموا معنا وسيروا على بركة الله لنقوم بتعمير البلاد من كل الوجوه ونسير فيها سوية كالإخوان... في يوم الثلاثاء 20 ديسمبر 1947 اتخذ العرب قرارا بالإضراب لمدة ثلاثة أيام تنفيذا لبيان صدر من الهيئة العربية العليا، وكانت مظاهرة عمتها الكثير من الفوضى.سلم لي الكثير من الأطفال الحجارة التي كسروها على حواف الطرقات، وطلبوا مني أن أكسر زجاج أحد المحلات اليهودية ...»[1].

لواسيني الأعرج طريقته الخاصة في نقل الخطاب من صيغته التاريخية إلى صيغة روائية، فعمل في الشاهد السابق الذكر على المزج بين الوقائع التاريخية الموثقة والمضبوطة بتواريخ محددة، وتضافرها بأحداث روائية مصبوغة بالفترة الزمنية التي تعيشها الشخصية الروائية مي؛ أي المزج بين الزمن الماضي المتذكر، والزمن الحاضر الذي تعيشه شخصية مي .

عملية التذكر هنا أعطت مساحة كبيرة للخطاب الداخلي (المونولوج) الذي غالبا من تلجأ إليه شخصيات الرواية، ويمكن القول هنا إن الكاتب كثيرا ما يعتمد على هذه الفنية ليُشرك القارئ في عملية الإدراك الروائي، ويزيد وعيه الفني من خلال محاولة غمسه وإدخاله إلى أعماق الشخصية.

من هنا فإن الأحداث التاريخية المذكورة في هذا الخطاب والمؤرخة(يوم الثلاثاء 29 نوفمبر1947) تاريخ تقسيم فلسطين، ويوم الثلاثاء 20 ديسمبر1947(قرار العرب بالإضراب لمدة ثلاثة أيام) لم تأت مبتورة كونها وقائع موثقة، وإنما صيغت كحدث ضمن

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:124، 125.

الأحداث المروية، فتماهى الأحداث التاريخية في ثنايا السرد الروائي جاء عن طريق جعل الشخصية الساردة (شخصية مي)طرفا شاهدا لما وقع من أحداث ماضية.

أضف إلى ذلك أن المزج الواضح في هذا الخطاب بين الأفعال الماضية، والمضارعة(أتذكر–انتفض–تملأ–اتخذ) جعل الزمن الماضي المتذكر ينفتح على الحاضر (فترة الحكي)؛ أي إن الماضي في هذه الحالة زمن مستمر لا منقطع ضمن الحاضر، وتلك هي السمة التي توفرها الحرية البارزة في تطويع الأحداث التاريخية أثناء إخضاعها لفنية الخطاب المسرود، وتمكين الروائي من التلاعب بالوقائع التاريخية في حدود ما تمليه عليه الوحدات السردية .

إذا كان للكاتب وجهة نظر خاصة تجاه الأقوال التاريخية الدالة على أحداث بعينها، فبإمكانه التعبير عنها باعتماد هذا النوع من الخطابات؛ إذ يعمد لنقل الحدث التاريخي المفترض إيصاله للقارئ في قالب سردي مازجا إياه برأيه الخاص، وفي الآن ذاته (حتى لا يوهم القارئ بتاريخية أرائه المسبقة) يستعمل أساليب وطرقا، وفنيات سردية يفصل بها بين أفكاره، وتحاملاته، وبين مرجعيته التاريخية، ومن هنا يمكننا الوقوف والتعرف على الطريقة التي يقدم لنا بها الراوي قصة وكيفية عرضها.

في الخطاب المسرود قد يوَفّق الكاتب في زيادة ثفتنا بالمعلومات المقدمة، وقد يزيد أحيانا في سعة شكنا حول المعلومات المطروحة.

فمثلا عندما يمزج الروائي في نقله معلومات تاريخية موثقة بتقنية التذكر التي استعملتها مي في إحياء ما حدث للعرب المسلمين من قرارات جائرة زاد من تعميق الثقة الرابطة بين الكاتب وصدق ما يقدمه لنا من معلومات، وأخبار، وبين القارئ المتلقي لهذه الأحداث، حتى وإن تصنّع وتفنّن(الكاتب) في الجانب الفني السردي، وأضاف من مخيلته، إلا أن عمق الثقة الرابطة بين الطرفين (الكاتب والقارئ) تتجاوز مثل هذا التكلف.

يمكن إثبات ذلك بما صرح به الكاتب في غلاف روايته الموسومة بعنوان **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** «قد نكذب على الناس كثيرا، وقد يصدقنا الناس كثيرا، لكن لا أحد يستطيع أن يوهم هذه التربة التي استدفأت بعظام ألاف الشهداء.»(الغلاف).

كل الأحداث الواقعة في التاريخ مرسخة في أفكار العامة، وبالأخص في مخيّلة الكُتّاب المهتمين بالمرجعية التاريخية، وكل من التاريخ والكتاب يتكفلان بتأكيد هذه الوقائع وأحيانا تصحيح ما يفترض تصحيحه في المسارات التاريخية .

من الأمثلة الدالة على صيغة الخطاب المسرود ما رصدناه في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** «...في أي شيء تختلف فيه عن الطبيب وأصحابه ؟؟هم كذلك يخضعون لنفس العمليات القيصرية ... اللعبة نفسها أجبروا على عيشها بعمق .. يقول الطبيب، أنه إبان انعقاد مؤتمرهم التأسيسي، أدخلوا لهم جريدة لوموند. الممنوعة يومها من النزول في السوق المحلية، بسبب مقال كتبه صاحبه بقصد ضرب الشباب، بعضهم بعضا ..وإفراغ المؤتمر من محتواه الحقيقي..اللعبة كانت خطيرة ، وراءها رؤوس غليظة بيديها رقبة المسائل الحساسة..لكنهم بفضل العمل الموحّد أكلوها لهم..(يد واحدة ما تصفق يا عمي عيسى.)، خرجوا في نهاية المؤتمر يصرخون..يتآكلون .كذلك الدود الغريب الذي ينبت في الأحراش كالأشواك ويستنفرون.. »[1].

في هذا المثال الدال على الخطاب المسرود، يختصر الكاتب جملة من القرارات والأحداث الواقعة إبان انعقاد المؤتمر التأسيسي في فترة الاحتلال الفرنسي، فما ينقله عيسى أثناء محاورته لأمثال لخضر حمروش، ومحاولتهم التصدي للعبة المنفذة ضدهم من أجل إفراغ المؤتمر من مضمونه الحقيقي ما هو في حقيقة الأمر إلا اختزال للعديد من الحوارات، والقرارات.

[1] – واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:58

الغاية المَرجوَة من عرض هذا المشهد التصويري لأحداث وقعت في زمن مضى **الاختصار**، وفي الآن ذاته الاهتمام بالمضمون المنقول؛ أي ما يعانيه المجاهدون من أمثال لخضر حمروش من دسائس للطعن في مصداقية العمل الثوري .

إن العمومية التي سلكها الكاتب في نقل هذا الحديث، تؤكد لنا غايته الفنية الأدبية ذات المرجعية التاريخية من تحليل مثل هذه الوقائع، لتأكيد فكرة راسخة في مخيلته ،فتارة يشعرنا بمشاركته في مثل هذه الحوارات باستعمال ضمير الغائب، وتارة يعمد إلى إقصاء نفسه عن حضور مثل هذه الحوارات،فجعل بذلك الحوار متبادلا بين الطيب، وجملة المتطوعين في العملية الثورية ، ومن ناحية أخرى إرجاع عملية السرد هنا لشخصية عيسى قاتل لخضر، والراوي لما وقع إبان الفترة المُرصَدة من أحداث الثورة .

نلحظ أن مقولة الخطاب المسرود تُحدد في النص الروائي، انطلاقا من الرؤية التي يسلكها الكاتب من خلال ما ينقله لنا من أخبار، وتبعا للكميّة الموظفة (المعلومات)، وكيفية توظيف هذه المعلومات .

بما أن الخطاب المسرود إحدى الصّيغ التابعة لمظهر سرد الأقوال، فإن الكاتب يتحرى الدقة ليُثبت تلك العلاقة الظاهرة بين القصة الواقعية، والخطاب المنقول ولا سيما إذا كان الخطاب ذا مرجعية تاريخية، هذا ما أشار إليه عمرو عيلان في حديثه عن مستويات السرد عند **جيرار جنيت:**

«أما سرد الأقوال (récit de paroles) في هذا المستوى من العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب، يبدو المظهر الأساسي لكل فعل سردي هو التعامل مع أقوال وخطابات الشخصيات، وهذه الخطابات وكلام الشخصيات يتم التعامل معه من قبل السارد. بحسب مسافته من هذه الشخصيات أو تلك. ولذلك فإن نقله للأقوال محكوم بصيغة تقديمها للمتلقي سواء عبر كلام الشخصية المباشرة أو من خلال تخطيب أقوال

الشخصيات ضمن كلام السارد، ويميز جنيت في هذا المجال ثلاث حالات هي:1- الخطاب المسرود أو المروي(narrativisé ou raconte discours) وهو خطاب يقوله السارد، وينقل فيه كلام الشخصية ويحلله،2- الخطاب المحول بأسلوب غير مباشر (discours transposeau style indirecte)،3- الخطاب المنقول (discours rapporté).»[1].

نلحظ مما تقدم أن عمرو عيلان في كلامه عن الخطاب المسرود يركز على الأقوال التي يستند إليها تبعا لطبيعة انتمائها (تاريخية، دينية، سياسية، اجتماعية)، ومن ثمة فإن الكاتب بغاية توضيح صورة الخبر المنقول، أو لغاية تصحيح، أو تأكيد نظرة ما؛ فإنه يعمل على تحليل القول المنقول، وإعادة بلورته وتأويله على ألسنة شخصياته الروائية.

من الأمثلة الدالة على كيفية نقل أقوال الشخصيات المتحاورة مع بعضها بعضا في صورة جديدة تحتل بها مكانة الحدث المؤسس لحيثيات النص الروائي ما نستشفه في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش):**

«الرومية امرأة عجوز... جاءت منذ أزمنة بعيدة .إحدى أمهات (بيجار) تكونت لها مصالح طويلة عريضة، فبقيت مع ابنها ولم تعد مع الهاربين.. فقدت زوجها في الحرب ..فتزوجها أحد أثرياء القرية..البعض يقول أن الطفل ابن الأول . . .

-(عيونه .. ربيعية..قد يكون ولد الرومي ؟؟؟)

والبعض الآخر، يقول: أنه ابن الثاني..لكن بعض العجائز المهملين يقولون بأن هذا الطفل هو ابن البلدة قاطبة..فعيون السيدة كانت تعشق كل ما تراه..المختار..رئيس البلدية ..عين الرحمة..جلول..حتى عمي شاكر صياد الأسماك الله يرحمه، يحكى عنها

[1]-عمرو عيلان :مستويات السرد عند جيرار جنيت w.w.w.startime ،28 -جوان- 2016، 10:41مساء

الكثير،عندما كانت شابة ..بضة وصغيرة . تهرب من اليد كشلال ضوء ..يقول أنه لاقاها ذات مرة عند العين الخضراء...مياهها باردة ناعمة..عائدا من الحرث متعبا كان وعيونه، عيون (لاليجو).... ولأول مرة يمارس معها الحب..من يومها أصبح لا يتورع عن قصدها إلى دارها.»[1].

من خلال تحليلنا لهذا الخطاب نلحظ أن المتصرف فيه (الراوي العليم)الذي له الدراية بكل ما حصل وما يحصل، وما سيحصل، فهو الذي يُسَيّر الشخصيات تبعا لمنطلقاته الفكرية، والثقافية التي يؤمن بها.

إن هذا الخطاب في حقيقة الأمر ما هو إلا حوار مطول يتجاذب فيه الحديث أطراف عدة كل منهم يدلو بدلوه في قضية نسب ولد الرومية، فهناك من يقول إنه ابن المختار، وآخر يقول أنه ابن جلول، وآخر ابن عمي شاكر صياد الأسماك، ومن خلال كل هذه الأسماء نلحظ أن الراوي يقرر أن الولد مشكوك في نسبه، ويحتمل أن يكون ابن أحد هذه الأسماء.

الأقوال المتداولة بين عجائز القرية تسيّد فيها الراوي العليم، ونقل ملخص مضمونها مبينا الأسباب التي تدعو أحد هذه الشخصيات لإقامة علاقة مع الرومية، وكأنه يقرر أن جمالها وصغر سنها وبياض بشرتها، مؤهلات تجذب كل من يراها ويتعلق بها.

السارد في هذا الخطاب وهو ينقل لنا الأحداث لم ينقلها إلينا مباشرة بنفسه، وإنما كلف شخصياته بتقديمها، ولا سيما لكاتب مثل واسيني الأعرج الذي سعي في العديد من المواقف، وأثناء تعامله مع الحدث التاريخي أن يقف تجاهه موقف المحايد المُشاهد الذي ينقل الحدث ويدلو برأيه بصفته راويا عليما لا شخصية مشاركة في الحدث .

[1] – واسيني الأعرج: ماتبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:100

إن المتأمل لهذا الخطاب يلحظ أن الكاتب اعتمد على ضمير الغائب(فقدت زوجها– جاءت منذ أزمنة بعيدة –يهرب من اليد كشلال ضوء–أصبح لا يتورع عن قصدها).

عندما يتكفل السارد بنقل الحدث على ألسنة إحدى شخصياته الرئيسة، نجده يستعمل ضمير المتكلم، أو المخاطب مثلما هو الحال في حديثنا السابق على (مي) وهي تتذكر القرارات الجائرة التي أصدرها اليهود في حق العرب والمسلمين .

عندما يكون المقام مثلا اختصار حوار مطول بين شخصيات عدة نجده(الكاتب) يكثر من استعمال ضمير الغائب بصفته راويا عليما يقف من بعيد لرصد ما يقع من أحداث ووقائع، وعلى الرغم من أن استعمال ضمير الغائب من سمات الخطاب غير المباشر، إلا أن الكاتب يمزج في خطاباته المسرودة بين هذا، وذاك ليشعرنا بتحليله الفعلي للأحداث التاريخية، ورصد توقعاته ووجهات نظره .

مهما تكن طبيعة الخطاب الذي يسرده الراوي، وبالأخص إذا كان محكوما بمرجعية تَحدُ من حريته المطلقة، فإن علاقته مع ما يكتبه تبقى قائمة ووثيقة سواء أبقى نفسه محايدا أم انغمس في التصوير، كأحد الشخصيات الفعّالة في بناء الحدث، تبعا لذلك فكلما غيّر(الكاتب) موقعه في النص تغيّر معه الصوت الناطق، وعلى الراوي ألاّ يكون أسير مرجعيته التي عمل على إحيائها، وإلا أوهم القارئ بكونه مؤرخا لا فنانا روائيا، بل كان عليه أن يثبت كيانه القصصي من خلال قدرته على الرؤية الصائبة، ووعيه بالمجال الذي يكتب فيه.

ويبقى علينا أن «لا ننسى بأن الراوي هو المؤلف الضمني، أو هو الكاتب، وقد دخل – هذا الأخير – في علاقة مع ما يروي، وعندما يدخل الكاتب في علاقة مع ما يروي يصبح محكوما بهذه العلاقة، ومحمولا على النظر في شروطها.»[1].

[1]– يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص: 183.

إن ما يميز **واسيني الأعرج** ككاتب روائي تعدد رؤياه الفكرية على الرغم من اعتماده في الآونة الأخيرة من مؤلفاته على المرجعية التاريخية، وإطلالته الواسعة على موروثنا العربي الإسلامي، إلا أنه لم يصبح ولا في مؤلف من مؤلفاته أسير المعجم اللفظي التاريخي الذي يمكن أن يقود صاحبه إلى إنشائية السرد، الناقل السارد لا المتصفح المنقب .

ففي روايته الموسومة بعنوان **(نوار اللوز)** وعلى الرغم من تصريح صاحبها في مقدمة روايته كونها من نسيج خياله، إلا أن بوادر المرجعية التاريخية التراثية ظاهرة للقارئ ابتداء من أسماء الشخصيات إلى مضمون الأحداث، وببروز المرجعية يبرز موقع الروائي في النص، فتارة نجده مفسرا وأخرى معلقا، ومرة مصححا لبعض هفوات التاريخ وفي كل ذلك كان لرأيه الخاص الحضور البارز بدليل تصريحه بعدم وجود الصدفة في هذه الراوية .

إذا وقفنا عند نماذج الخطاب المسرود في هذه الرواية، فما أكثر توظيفها على الساحة النصية، ومثاله قوله: « حتى رئيس البلدية بودلخة صالح، وجد ذات فجر يعوم منتفخا على سطح مياه الوادي، مطعونا عشرة طعنات قاتلة، وأقسم برأس عودي أن الذين وضعوه، وهو من السلالة التي تلاقحت مع سلالتنا هم أنفسهم الذين حاربوه حتى الموت حين بدأ يفلت بلزوجة من أكفهم، هددهم بإخراج ملف سرقة اسمنت المدارس وبناء (القلاّت) ولوح السياسي (رأس الغول)بمعارفه بالعاصمة، وبسيفه الذي ورثه عن أجداده القياد.

آه يا صالح السبايبي هو رأس الغول أينك يا السيد علي الذي يرفض أن يذبح كالنعجة ويداه قادرتان على الفعل، أينك يا الكتاتبي في يدك مفاتيح اللعبة، فلماذا يا ربك كل هذا الصمت المرهق ؟؟؟..».[1]

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:11

من خلال هذا المثال السردي، نلحظ الطريقة التي اعتمدها الكاتب حتى يقدم لنا أكثر كم ممكن من المعلومات حول قضية مقتل رئيس البلدية بودلخة والأسباب المؤدية إلى ذلك.

كما نلحظ هنا أن السارد للأحداث ممثل شخصية صالح بن عامر، وهو الكاتب، عمل على إخفاء نفسه،وأتاح الفرصة للراوي المتكلم، وهي الميزة الطاغية على مختلف الروايات الحديثة، وقد سعى «هنري جيمس إلى إخفاء الروائي وإظهار الراوي على أساس أنه المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي.» [1]

الراوي لمختلف ما نقله لنا من معلومات محيطة برئيس البلدية، وما وصله من أخبار زوده بها من سبقه زمنا، هو اللسان الناطق بالنيابة على الكاتب، فنحس أنه على معرفة بكل ما يخص الشخصية من ماضيها وحاضرها، وما يصدر عنها من سلوكات وتصرفات، وما يجول بخاطرها من مشاعر، وأحاسيس.

إذن ما يميز الخطاب المسرود أما ما يضيفه الكاتب من تعليقات وشروحها تسهم في زيادة إدراك القارئ بالقضية المطروحة، فما نقلته الأم لابنها صالح حول مقتل بودلخة، وحول صفات السبايبي وما أحيط به هذا الخبر من تعليق منقول بالتناوب من الأم إلى الابن، ومن الابن والراوي السارد إلى القارئ، كما في قوله: «السيد علي الذي يرفض أن يذبح كالنعجة ويداه قادرتان على الفعل.» [2]

وبهذا يتسع منظور الروائي من الأخبار التاريخية المنقولة إليه إلى إبداء رأيه في القضايا المطروحة، وهذا بحكم تحكمه في طريقة سرد الحدث، فيحوله بذلك من مجرد

---

[1] – محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص: 84.

[2] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:11.

قول مثبت في وحدات التوثيق إلى حدث قائم بذاته يسهم بطريقة ما في بناء تلك المادة الحكائية التي يفترض أن تكون أكثر تلخيصا مما هو معروضا في الواقع.

إذا ما عدنا إلى الواقعة حسب ما جرت في واقع الحياة قبل أن يتخيلها الكاتب ،فمدة انقضاء الحدث(فعل القتل)، واكتشاف الجثة والتحقيق في الأسباب المؤدية إلى موتها مع التعليقات المسنودة لفعل القتل، ومعرفة الأشخاص الذين قاموا بهذا الفعل؛ فإن عرض الحدث يستغرق مدة طويلة جدا، وإذا نقلنا حيثياته بالتفاصيل الدقيقة، وقارناه بالصفحات، فإن ذلك يحتل عشرات الصفحات، إلا أن الكاتب بعد تأهيله للتحكم في عرض الحدث، قلص لنا القصة، وقدم مادة ملخصة في زمن قياسي.

للاستفاضة أكثر في الأمثلة الدالة على الخطاب المسرود نقف عند المثال الآتية: « كه . كه . كه حين قلت له لماذا تفعل كل هذا ؟؟ ماذا تحتاج يا سيدي ؟؟نحن تحت تصرفك ،نشقى ولا تشقى. والله شاهد، أجوع ولا يجوعون ،تصور ماذا قال ؟؟ قال أنه ملّ روتين حياتنا، وملّ هذه المهنة الرخيصة وأن ما يربحه هو في اليوم الواحد، أربحه أنا في شهر.هاهي مهنتي يا خويا يا صالح، التي أنقذتني من الجوع منذ أكثر من عشرين سنة ،تتحول إلى مهنة رخيصة أنا مذعور يا صالح. مذعور حتى الموت، كان البكاي مشدوها لكلام والده ولآلامه الغائرة، وحتى لطريقته و انفعالاته في سرد القصة.فقد كانت عيناه ملتهبتين بدخان الزق احمرتا كالجمر.» [1].

من المفترض أن يكون نمط هذا الخطاب حواريا تتجاذب أطرافه جملة من الشخصيات، إلا أن الراوي قرر أن يتكفل هو بنفسه نقل مضمون هذا الحوار مع تعديل في سريان الأحداث تبعا لما تمليه عليه مخيلته الروائية .

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:35

نلحظ من خلال المشهد السابق الذكر أن الكاتب وأثناء تعالق نصه الحاضر **(نوار اللوز)** بالنص الغائب (التغريبة) ابتعد مسافة لا بأس بها عن الترجمة الحرفية للنص الغائب، واعتمد على تصوره الخاص، ومدى رؤيته للأحداث التاريخية الماضية، وكأنه يستمتع بلعبة الربط والفك، تارة يربط النص الحاضر بالنص التاريخي الموروث ،وتارة ينفك منه ليثبت جدارته الفنية.

اللافت للانتباه في نص **(نوار اللوز)** أن الكاتب سعى جاهدا في غير موضع من الرواية إلى إقناعنا بسيادة، وهيمنة النص الحاضر سواء على لسان شخصياته الرافضة للماضي،أو في تمثيله لوجهة نظره الخاصة والتي سرعان ما استطاع أن يقنع بها قراءه لتظهر في الفكر العربي عامة .

كأن الأحداث الماضوية المسترجعة باستعمال فنية الخطاب المسرود ما هي إلا سلاح مُشهَر في وجه من لا يعترف إلا بالحاضر، على الرغم من المسافة الشاسعة في هذا النوع من الخطاب بينه وبين مرجعه؛ لأن الراوي « في هذا النطاق لا يذكر ما قالته الشخصية، بل إنه ينقل قولها في سياق سردي، فبدلا من قوله: قال زيد لأبيه "سأسافر"يسرد هذا القول فيلتبس قول الشخصية بقول الراوي، فيصبح القول ضربا من السرد، كأن يقول"أعلم زيد أباه بالسفر"ويمكن أن يكون ذلك في سياق نقل سردي للمنطوق من الكلام ،كما يمكن أن يكون لغير المنطوق منه فيكون الخطاب الداخلي مسردا. »[1].

من خلال إسقاط هذا القول على الشاهد السابق، نلحظ أن الخطاب المسرود يكاد يكون تقنية كاشفة لما يجول في سرايا الشخصيات، فيعمل الروائي من خلاله على التعليق على ما يمكن أن يدور في ذهن الشخصية من أفكار قد لا تُودّ هذه الأخيرة التصريح بها.

[1]– محمد الخبو: الخطاب بالقصصي، ص:351.

في إطار حديثنا عن الخطاب لاحظنا المنحى الذي انتهجه جنيت في ثنايا تعرضه لما هو منطوق من الكلام، وعَدّ الخطاب المسرود هو ذلك الخطاب الذي يتجنب فيه الكاتب الإسقاط الحرفي لمختلف الأقوال الموثقة في الكتب سواء التاريخية منها، أو غيرها مما تنطق به الشخصيات، وإنما يعمل على إفادة تحوير هذه الأقوال في سياق سردي جديد وبلورتها تبعا لما يتماشى مع الحدث الحاضر.

ب- صيغة الخطاب غير المباشر :

من التصنيفات التي حددها **جنيت** أيضا أثناء دراسته لما هو منقول من الأقوال ما بَوّبَه تحت اسم **الخطاب غير المباشر** الذي «يرخص فيه اقتصاد التبعية توسيعا أكبر للخطاب، وبالتالي بداية للتحرر بالرغم من التحويلات الزمنية.»[1]

نلحظ في هذا القول أن **جنيت** أشار إلى صفة التحرر في هذا النوع من الصّيغ، والمقصود بذلك عدم تحري الدقة في نقل مضمون القول على الرغم من كونه متضمنا لمعنى كلمة (قال) أو ما شابهها في المعنى دون التصريح به لإقناع القارئ أكثر بمصداقية ما ينوي نقله من أحداث وأفكار وأراء .

يرى نضال الشمالي في كتابة **الرواية والتاريخ** بأنه « خطاب منقول بصيغة الغائب، يأتي بعد فعل القول أو ما في معناه، ولا يكون مسبوقا بعلامات تنصيص: قال له أن يغرب عن وجهه وقد سمي هذا النمط من الصيغ كذلك لأنه خطاب عن غائب لا تراعى الدقة في نقل الكلام حرفيا بل قد ينقل بالمعنى مع إشعار بأن هذا القول لفلان وهنا

[1] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:186

يبدأ رد فلان وهكذا بأن يذكر أحد أفعال القول قبل ذكر ما يفترض أنه قول المتحدث.»[1].

إن فعل القول الذي يتضمنه هذا النوع من الصياغات موجود، غير أنه منعدم التصريح؛ أي إن الروائي في إطار حديثه عن حدث منقول لا يذكر فعل القول، منفردا بذاته على صيغة التنصيص، كقولنا قال فلان: ثم نذكر القول، ولكنه يذكر في ثنايا سرده للأحداث كالمثال الذي أورده **نضال الشمالي** أثناء حديثه عن هذا النوع من الصيغ « فغادرت المرأة المنخدع مرتبكة (يقصد الخادمة) لا تدري بما غيّر مولاتها. وارتاحت الغانية (يقصد رادوبيس) لما فعلت، وقالت أن هذا ليس وقتهم فهي لا تستطيع أن تجمع شتيت أفكارهم لتصغي إلى إنسان، ولا أن تحصر خواطرهما في حديث فضلا عن أن ترقص وتغني...فليذهبوا جميعا.»[2].

إن صيغة (قالت)المدمجة ضمن هذا المقطع السردي تعلن بصورة واضحة أنه هناك قولا منقولا، وكأن كلمة(قالت)عملت على ترجمة جملة من الأفكار تبنتها الشخصية المُسند لها فعل القول.

الفرق بين هذا النوع من الخطاب والذي سبقه (أي سرد) أن الخطاب الأول ينقله الراوي على أساس كونه حدثا كباقي أحداث الرواية دون الإشارة، أو التلميح إلى كونه قولا قائما بذاته تبعا لصيغته السردية حتى وإن كان قولا محكيا، أما الخطاب الثاني يأتي على صيغة القول المتضمن لضمير الغائب الذي يحرره من قيد التنصيص

إذا ما أمعنا النظر في هذا النوع من الخطابات، نجده يمزج بين نوعين من الصّيغ،فقد يندرج أحيانا ضمن الخطاب المنطوق فيكون شاهده منقولا على لسان أحد

[1]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:194.

[2]– المرجع نفسه، ص: ن.

شخصيات الرواية، وقد يكون أحيانا أخرى مجرد فكرة، أو رأي خمنت فيه الشخصية فيعمل الكاتب على ترجمته، ومن أمثلة ذلك «قولنا "قلت إنني سأتزوج" فمن الواضح أن هذا القول غير المباشر يندرج في ما يسمى بالخطاب المنطوق– أما قولنا "قال في نفسه إنه سيتزوج" فمن باب الخطاب الداخلي–وهما يتفقان في كون كليهما غير خارج عن نطاق كلام الراوي الذي ينقل الأقوال بلغته الخاصة.»[1].

من خلال ما تقدم نستشف أن الراوي في كلا النوعين من الخطابات يستعمل صيغة القول غير المنصوص، كأنه بهذه التقنية يعمل على إثراء نصه بجانب لابأس به من المصداقية ومن ناحية أخرى نحس بأن هذا الأخير (الراوي) يختبئ وراء شخصياته ،وكأنه يمزج بين أرائهم، وأقوالهم .

إن المغامرة الروائية ولا سيما التاريخية منها تُحتّم على الكاتب التلوين في أنواع الصيّغ لحرصه الكبير على المحافظة على تلك الخيوط الرابطة بين التاريخ الماضي ، والواقع الروائي .

كما نجد السارد في هذا النوع من الخطابات؛ أي الخطاب المحول بأسلوب غير المباشر «لا يكتفي بنقل خطاب الشخصيات وأقوالها، بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص، ومن ثم تتخذ تلوينات خطابه، وهذا الشكل يختلف عن الأسلوب غير المباشر الحر، الذي يتداخل فيه خطاب الشخصية المُصرح به أو الداخلي مع خطاب السارد.»[2]

إن التعامل في هذا النوع من الخطاب يقتصر على سرد الأقوال؛ لإثبات العلاقة بين القصة والخطاب من قبل السارد تبعا للمسافة التي يحددها اتجاه شخصياته، وفي هذه

---

[1]– محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص: 351.

[2]– عمرو عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص:143 .

الحالة فهو حر في تقديمه للمادة الحكائية مع تحريه الدقة فيما ينقله؛ لأنه محكوم بمدى تقبل القارئ لهذه المادة .

تتمثل صيغة الخطاب غير المباشر في كيفية صياغة الأحداث الروائية، وخاصة إن كانت تاريخية؛ إذ إن استعمال صيغة القول غير المنصوص ضمن المادة السردية المعروضة يزيد من إمكانية إدراك القارئ لصحة المبدأ الذي يودّ صاحب الرواية نقله ، وبالتالي الوصول إلى الفنيات السردية الصحيحة .

من المظاهر التي يتميز بها هذا النوع من الخطابات السردية ابتعاده نوعا ما عن الانطباعات العاطفية؛ لأن الأفعال القولية السابقة للجمل المحكية تجعل الكاتب يتحلى بصفة الموضوعية النسبية بإسناده الكلام لطرف آخر غيره، وعلى الرغم من التلوينات الدلالية التي يُصبغ بها هذا النوع من الخطاب إلا أنه يحتفظ ولو بجانب قليل من الاعتبارات الدالة على الذات المتلفظة.

فقولنا مثلا «وقد استشعرت الغضب في كلامه عندما قال لوالده رفضه المطلق في الالتحاق بمجال عمله»، فجانب الذاتية في هذا القول مستنبط مما استنتجه السارد من كلام الشخصية، فالذاتية مستمدة من الموضوعية، فوقوع الفعل القولي في هذه الجملة يقودنا إلى إدراك مدى إسناد الكلام لطرف آخر .

إن الاشتغال الفني الروائي باستعمال مثل هذه الصيغ الخطابية يساعدنا على تحويل الخطابات التاريخية الجافة إلى خطابات تخييلية روائية، وذلك يتم بفضل ما ينقله الكاتب من الأخبار، والتي تكون عادة تامة من ناحية المعنى تبعا للأمانة التوثيقية، وناقصة من الناحية اللفظية ضمن التخطيط السردي الذي استعمله الكاتب في نصه الأدبي .

كما أن إشكالية وهم الواقعية موجودة أكثر في مثل هذه الخطابات، فليس من السهل إقحام كلام مسنود للغير في النصوص السردية، وبالأخص التاريخي منه، الذي يُحتم على

الروائي المحافظة فيه على المضمون، وبالتالي نكون اقتربنا أكثر من الشخصية الناطقة ، ومن الحدث في حد ذاته .

إن الصيغة القولية هي التي تميّز هذا النوع من الخطابات عن غيره ،فإذا وقفنا عند **الخطاب غير المباشر الحر** نجده متضمنا رأي الشخصية؛ أي كلامها الداخلي، ولكنه غير مسبوق بفعل من أفعال القول، الراوي هو الذي ينوب مناب الشخصية، ويتكلم على لسانها عكس الخطاب غير المباشر، فالراوي مجرد ناقل لكلام الغير فالخطاب غير المباشر« (discours indirect liber) يتميز بكونه غير مسبوق بفعل من أفعال القول، يتكلم الراوي بلسان الشخصية، أو لنقل أن الشخصية تتكلم بلسان الراوي وبذلك يشتمل هذا الخطاب على صوتين.»[1].

مهما كانت الصيغة التي يستعملها الكاتب لنقل حدث ما، أو قول معين في إطار سردي لا تتعدى كونها صيغة جديدة للواقع الذي يوّد إيصاله إلى المتلقي، ومعالجة هذا الواقع، وتحليله، هي التي تساعد الكاتب على اجتياز مستوى معين من الصيغ .

بإسقاطنا لمختلف هذه الصيغ الخطابية على النصوص الروائية التي نحن بصدد دراستها، ومعرفة كيفية توظيفها، وطريقة اشتغالها على مستوى النصوص السردية ،نكون عندها قد وقفنا عند حقل تاريخي، ودلالي معين نتعرف من خلاله على مدى تشكل الوعي التاريخي سواء عند الكاتب في حد ذاته أو عند القراء من خلال رد فعل القراءة.

أثناء دراستنا لهذا النوع من الخطابات السردية الخطاب غير المباشر في رواية **(كريماتوريوم)**، وقفنا عند جملة من الشواهد الدالة على هذا النوع من الخطاب، لاحظنا أن الكاتب انطلق من خلالها على رؤى خاصة، تتأسس على توضيح ملامح بناء الخطاب الروائي التاريخي الخاضع للرؤية الواقعية الآنية.

[1]– محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص:352.

من هنا نقف عند جملة من الشواهد المتتالية، ونحاول معرفة أبعادها البنائية، وطريقة تركيبها الصّياغي، ومن أمثلة ذلك ما ورد من أخبار منقولة عن جد مي سيدي بومدين لمغيث الأندلسي :«الفلسطينيون، مسلمين كانوا، أو مسحيين أو يهودا تألموا كثيرا على هذه التربة، حتى أصيبوا بأقاصي الآلام المنصبة قبل أن يصلوا إلى شهوة المنتهى، ولهذا تتقاتل الأقوام ويضلون هم أوفياء لعقد الأنبياء الذين مروا على هذه الأرض – وقيل إنه امتطى دابته وفي رواية أخرى فراشته، ورحل عن المدينة التي خذله أهلها بدون أن يلتفت إلى ورائه، باتجاه بلاد المغرب ليموت للمرة الأخيرة على مداخل مدينته الأندلسية التي كانت تملا رؤاه كلما ضاقت سبل الدنيا عليه.»[1].

في هذا المثال نمط واضح للخطاب غير المباشر،وما دل على ذلك فعل القول، الذي يفترض فيه أن الكلام صادر عن جهة متحدثة، ولكنها مجهولة باستعمال صيغة الفعل المبني للمجهول **قيل انه امتطى دابته، وفي رواية أخرى فراشته،** يفترض أن هذا الكلام أفضى بالدلالة على قضية معينة.

قدّمه لنا الراوي متضمنا المعنى لا اللفظ، وبالأخص عندما عدّد الاحتمالات (الدابة ثم الفراشة)، وكونه غير مباشر أثبته ضمير الغائب في فعل **قيل،** قد يكون هذا الغائب جملة من الإناث أو الذكور، أضف إلى ذلك أن ما تمّ ذكره يندرج ضمن الخطاب المنطوق لا الداخلي بحكم التصريح العلني لا المونولوج الداخلي.

هذا أمر طبيعي فمن عادة الأولياء، ووجهاء التاريخ كثرة الأقوال والإشاعات، والكلمات التي تنسب إليهم على مدى الأزمنة، وفي مختلف الأمكنة.

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص: 11، 12.

فلفظ قيل المبني للمجهول جاء ليخدم هذا الغرض الدلالي، وحتى لا يشتت انتباه القارئ، فقد كان القول المنقول مختصرا حتى يترسخ القول أكثر في ذهن المتلقي، ويحقق وظيفته الإفهامية الإبلاغية .

ومن الأمثلة الواردة في الرواية السابقة الذكر عن الخطاب غير المباشر قوله: « ثم انطفأ ولم تره مي إلا بالصدفة في إحدى القنوات التليفزيونية الإسرائلية.؟ وهو يتحدث عن اكتشافاته الجديدة في البحر الميت.»[1].

وفي قوله: « ممتاز. نباهة مي في لوحاتها أنها كانت تدفعنا دائما إلى إعادة النظر في يقينياتها –لا يوجد شيء قار وثابت ،كما كانت تقول دائما للذي يستفسرها عن سر اللون والشكل. مادام فيه بشر يتذوقون يؤولون.»[2].

«لم تتكسر على الرغم من هشاشتها المعزوفة، عندما أخبرها الدكتور هيرفي كروث في العيادة المركزية لأمراض السرطان التي يشرف عليها داخل المستشفى وقرأ عليها بدون مواربة، نتائج الفحوصات :مجرد لغم صغير، قال مازحا يمكننا أن نفجره متى شئنا. مسألة وقت فقط وبعض الشجاعة منك...ضحكت وردّت عليه بنفس المزحة المرة :مجرد لغم يا دكتور ولكنه يشبه اللعبة القاتلة.»[3].

وأيضا في قوله:« أما اللوحات التي اشتراها الخواص فهي كثيرة، فقد دونها كلها فرانشيسكو بأسماء المشترين وهواتفهم، وأمكنة إقامتهم وبنوكهم .الأمريكيون مجانين بذوق فلاحين يقول فرانشيسكو، يشترون أي شيء .المهم أن يكون جديدا ومتفردا وفيه شيء من

---

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم ، سوناتا لأشباح القدس، ص:61

[2] – المصدر نفسه، ص:68

[3] – المصدر نفسه، ص:75

السحر والغرابة... لوحات مي كانت مختلفة في كل شيء ولو أن المسحة العميقة هي نفسها بخيوط النور والإشعاعات التي تتكسر في النهايات.»[1]

أيضا قوله:«تأكد لي يومها أن شيئا مهما في المدينة الطيبة التي كنا نسميها مدينة الله كان قد انكسر، وان الله أخلاها نهائيا وأصبحت القدس مكانا قفرا مثل الدار المهجورة. صليت مع طانت جينا في كنيسة القيامة، خالي غسان قال لي صل حيثما شعرت أن الله قريب منك، ويمكن أن يسمعك ولا يهم المكان إن كان مسجدا أو كنيسة أو كنيسا.»[2].

إن معظم أفعال القول التي عمل الكاتب على توظيفها في الشواهد السابقة الذكر مبنية أساسا على صيغة الغائب، وهي المعيار السليم لتحقيق الخطاب غير المباشر، وبها نميز بين أقوال الشخصيات وأقوال الراوي، وهو التمييز الذي وقف عنده **تودوروف** عندما ميّز بين الأساليب الخطابية:

«إذ يوضح تودوروف أنه يمكن الذهاب إلى التمييز بين أقوال الراوي (الأسلوب غير مباشر)، وأقوال الشخصيات (الأسلوب المباشر)، وبهذا التمييز يتولد الانطباع بأن المتلقي إزاء أفعال شاهدة عندما تكون الصيغة المستعملة هي الغرض ويتلاشى هذا الانطباع في السرد.»[3].

إن ضبط المعلومة السردية وبالأخص التاريخية في هذا المقام محكوم بمدى تحكم السارد في شكلها وما ترمي إلى تبليغه.

إذا عدنا إلى رواية **(كريماتوريوم)** نلحظ فيها نوعا من السرد الذاتي، وكأنها قريبة في تركيبها من السيرة الذاتية، إلا أن الأحداث التي تضمنتها بين دفتي صفحاتها تثبت أن

---

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:89

[2] – المصدر نفسه، ص:127

[3] – عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس الخوري، ص:176

الساردة لم تستطع أن تفصل نفسها عن ذلك الشخص الغريب الذي حوّل قصته هو إلى قصة الغير، ولهذا نجد الضمائر فيها متعددة بين الأنا المتكلمة والهو الغائب، وضمير (هو) هنا، يلعب دور السارد العليم الذي يقف من بعيد وينقل لنا أراء شخصياته على لسانه هو وفي الأخير ما رأيهم إلا رأيه.

عندما نقف عند الأفعال المتضمنة معنى القول في الأمثلة الآنفة الذكر: "وهو يتحدث"، "كما كانت تقول دائما"، "عندما أخبرها الدكتور" ،"قال مازحا"، "يقول فرانشيسكو"،"خالي غسان قال لي صل"، نجد أن مي هذه الفنانة الحالمة كانت تنقل لنا أخبارا متنوعة عن شخصيات غائبة، وكأنها تعمل على استنطاقنا؛ أي الإدلاء برأيها الشخصي تجاه التاريخ الذي عاشته بكل تفاصيله الدقيقة ولحظاتها السعيدة، والتعيسة.

كأن الساردة هنا تسلم لنا أمانة اسمها التاريخ المسكوت عنه من خلال ما روته لنا عن معاناة المسلمين إثر نفيهم من القدس؛ بحيث تُحمّل الآخر(اليهود) كل معاناتها واشتياقها ومرضها.

الأنا في هذه الرواية واحدة، لكن الهو متعدد بتعدد الشخصيات، ولهذا كانت وحدة النبر في السرد؛ لأن الذات المتكلمة واحدة ونظراتها التشاؤلية ثابتة من خلال الخطابات المستعملة.

الأمر اللافت للانتباه أكثر أن من ميزة الخطاب غير المباشر المتضمن حديث الغائب على لسان السارد، غياب الانفعالات العاطفية المصاحبة عادة للأقوال المنصوصة ففي المثال الثاني لا يوجد شيء قار وثابت كما كانت تقول دائما للذي يسألها عن سر اللون والشكل.

وفيما قاله خالها غسان عندما طلب منها أن تصلي حيثما تشعر بالراحة النفسية التي تقربها من الخالق، وهذا يثبت الصلة الوثيقة بين الأنا والآخر، ونقصد بالآخر هنا

الآخر الايجابي لا السلبي؛ أي الأهل والأصدقاء ومن تعشقهم من الفنانين والهواة، فكلما كانت علاقتها بمن يحيط بها وثيقة وصادقة كان حديثها تعبير صريح للعاطفة الموحّدة بين الطرفين.

أضف إلى ذلك أن اللغة المستعملة في نقل الخطاب، لغة صارخة معبّرة وموحية، لاهي مثالية تبعدك عن الواقع بحكم أن النص السردي ذو مرجعية تاريخية، ولا هي سلبية تمتاز بخاصية الثبات المنعدم الإيحاء، فتَعدُد الشخصية القائلة، وتفنن الكاتب في الحفاظ على خصوصية كل شخصية قائلة هو الذي اكسبها هذه الميزة .

كما ساعدت صيغة الخطاب غير المباشر في هذه الرواية الروائي على استعمال التعدد اللغوي من خلال الأجناس التعبيرية المختلفة، فتارة نجد القول منسوبا لفنان، ومرة لمؤرخ، وأخرى لذوات الصلة، هذا ما أكسب الرواية معجما لغويا ضخما ومتطورا بحسب مستوى الشخصيات الموظفة، وهذا يعني أنها شخصيات فاعلة لا سلبية، وفي الآن ذاته لها علاقة وثيقة بالشخصية الساردة، والبيئة التي عاشت فيها، والثقافة التي تلقتها، والطبقة التي تنتمي إليها .

إن الخطاب المباشر المنقول بصيغة الغائب لا يقتصر على صيغة الفعل(قال)، فقد استعمل الكاتب أيضا أفعالا أخرى تماثل هذا الفعل، وتحمل دلالته ومن أمثلة ذلك الفعل(بلّغ، تساءل، حدّث، تكلم)؛ حيث عمل الروائي على الاشتغال بمثل هذه الأنماط من الصّيغ لإشعارنا بالنمط الحواري الذي يستعمله في نصه.

من أمثلة ذلك ما ورد في بعض المقاطع السردية من الرواية في قوله: «عندما دخلت إلى العيادة المركزية لأمراض السرطان بنيويورك سألني الطبيب، بعد أسبوعين من العملية الجراحية التي أجراها لها، إذا ما كنت ابنتها –قلت نعم –هي أكثر من أمي أفصح لي عن كل شيء ونصحني أن لا أتركها طويلا في المستشفى وأن أخرجها لتموت في

دارها لأن السرطان كان قد انتشر سريعا وأنّ الطب عاجز عن أن يفعل أي شيء من أجلها.»[1].

في هذا المثال نلحظ استعمال الروائي لصيغ عدة يتضمن مضمونها خطابا منسوبا لغائب مضمر منها: سألني، أفصح، نصحني، وما ورد بعد كل هذه الأفعال يُشكّل كلاما مفترضا نعلم من خلاله أن شخصيات الرواية أفضت فيما بينها بكلام وافر أثناء عملية المحاورة .

وبما أننا بصدد دراسة الروايات ذات المنحى التاريخي، فعادة ما يكون الخطاب المنقول قريبا من اللفظ وفي الآن ذاته من المعنى حسب ما تقتضيه الحاجة الروائية لتحقيق الأمانة المرجعية .

أما فيما لاحظناه عن رواية**(كريماتوريوم)**، فمعظم الأحداث المسرودة فيها ولا سيما معاناة من اغترب عن وطنه الأم فلسطين، وما تخللها من أحداث تاريخية توحي بواقعيتها، إلا أن الكاتب نقلها على لسان الساردة مازجا فيها بين ما هو واقعي ذا المرجعية التاريخية، وما هو متخيّل من خلال إسقاطه على واقعها المرير.

من خلال تصورنا للمجال التاريخي الذي يبحث فيه الكاتب واسيني نستطيع القول إن الكاتب وبأقواله الموظفة لتحقيق صيغة الخطاب غير المباشر تمكّن وبوعيه المتنامي أن يوصل لنا التراث التاريخي بطريقة روائية متميزة، فمعاناة العرب، وحوادث النفي وهدم التاريخ الإسلامي، ومختلف الاتفاقيات اليهودية الأمريكية، وتخطيطاتهم الشنيعة البارزة في واقع الكتابة، بالاعتماد على واقع الذاكرة برهنت للقارئ العربي إمكانية إسقاط الماضي على الحاضر، أو بمعنى آخر تحقيق معادلة الشرطية لا حاضرا بدون ماض، ولا مستقبلا بدون حاضر .

[1] –واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:290

وإذا ما حاولنا الوقوف عند صيغة الخطاب غير المباشر الحر، نجد مجاله واسعا مثله في ذلك مثل الخطاب المباشر، فقد وظّفه الكاتب في تقديم مادته الحكائية ؛ حيث جعل الحكي يمزج بين الحوار الذي يتباطؤ فيه السرد لزمن معين، وبين السرد المتواصل المثبت للسيرورة المستمرة.

بما أن الراوي في هذا النوع من الخطاب يتبنى نقل الأقوال على لسان الشخصية، فقد عمل الروائي على توظيفه في رواية **كريماتوريوم**، الساردة مي كثيرا ما تعمل على سرد الأحداث بما فيها أقوال الشخصيات حتى نكاد في أحيان كثيرة لا نفرق بين قول السارد؛ أي الشخصية البارزة في الرواية وما تقوله الشخصيات الأخرى ومثاله من الرواية:

« الموت هو أسوأ خديعة، يسلم بها، ولا نستطيع حيالها أي شيء حتى المرض الخطير يمكن أن نجاريه أن نمدد قليلا في العمر نكاية في طغيانه وسلطانه لكن الموت شيء آخر، ياه...كيف يتغير الزمن دفعة واحدة ؟ أين تلك المدينة المسروقة في غفلة الله والأنبياء؟ كانت شرفات القدس لا تغلق إلا يوم يسمع خبر مؤلم لا يمكن جبره أو الموت.»[1]

يوضح هذا القول أن الراوي هو الذي تكفل إيراد جملة من الأحداث، وفجأة توقف وطرح سؤالا ملائما للمقام الذي يتحدث عنه، فيُخيّل لنا في هذه الحالة أن هناك شخصيتين، شخصية الراوي وشخصية السائل، فجملة "كيف يتغير الزمن دفعة واحدة" كلام منسوب لشخصية مضمرة تكفّل السارد بنقله هو، وهذا النمط من الصيغ عادة ما يكثر الاشتغال عليه في السير الذاتية؛ لكونها تشتمل على كثير من التراكيب المشبعة بالاستفهام، والتعجب، وحتى الأمر والنهي .

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:282

صيغة فعل القول في المثال السابق موجودة ولكنها مضمرة، تُفهم من السياق اللفظي عكس ما هو عليه الحال بالنسبة للخطاب غير المباشر، وفي هذه الحالة كثيرا ما يقع الالتباس حول صيغة الكلام الملفوظ أهو كلام منطوق مسموع أم هو حديث داخلي همست به الشخصية بينها وبين نفسها .

كما يكشف لنا هذا الشاهد نوعا من التبادلات الكلامية بين شخصيتين بارزتين شخصية الراوي، والمتكلم وكل منهما مهتما بقضية واحدة، وهي المرض الذي تعانيه الشخصية الرئيسة في النص(مي) والمعاناة التي عانتها أثناء وجودها في المستشفى.

غير أن هذه التبادلات غير واضحة ومباشرة بفعل القول سواء كان منصوصا أو غير منصوص، اتضحت لنا عن طريق أسلوب المخاطبة، وكأن المتكلم يخاطب شخصية أخرى بصيغة السؤال وينتظر منها الرد، وهي مخاطبة غير مباشرة يغيب فيها التمييز بين المتكلم والمخاطب، وقد عمد الكاتب لاستعمال مثل هذه الفنيات لتحقيق سيرورة السرد، وسنقف أيضا عند مثال آخر لنوضح أكثر كيفية الاشتغال السردي على مثل هذه الخطابات :

« صعدت إيقاعات شوبان عاليا، كانت تسري في الروح كنسمات حية. كل ما كان يحيط بنا في هذا البيت، كان يبدو هادئا وهاجعا ومتموجا بهدوء كبير. حتى شجيرات الحديقة، لم تعد تهتز بعنف الرياح. فـي الخارج شيئا فشيئا بدأت المدينة تغيب وتغرق في كومة من الضباب. من النوافذ تبدو أضواؤها في لفافه من بياض كانت تتسع باستمرار.- لا بد أن يكون الجو باردا في الخارج ؟. »[1].

هذا المقطع عبارة عن مشهد غير مباشر حر؛ إذ إن الشخصية الساردة مي بدأت المقطع بالسرد عن السكون الذي كانت تحس به داخل البيت، وما تخلل ذلك من وصف

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم ، سوناتا لأشباح القدس، ص:300

للطبيعة، وهي تغيب وسط ضباب الشتاء وما يسوده من غيوم ورياح وأمطار، فجأة قطعت وصفها وأثبتت ذاتيتها؛ أي ذات المتكلم بطرح سؤال عن طبيعة الجو خارج مرآها «لابد أن يكون الجو باردا في الخارج » في البداية يبدو لنا أن هذا المقطع يشتمل على شخصيتين هما شخصية الراوي، وشخصية المتكلم السائل، لكن عندما نسترسل في القراءة يتبين لنا أن السارد والسائل شخصا واحدا .

ومما لفت انتباهنا أكثر أن مثل هذه الخطابات غير المباشرة الحرة، تظهر فيها الأقوال المنقولة باحتشام، ولا تلبث أن تنتهي، وذلك من خلال ما دار بين شخصية مي وخالتها من كلام سريع يصف لنا حالة الجو التي غالبا ما كانت تؤثر على حالة مي النفسية، وهي حالة طبيعية باعتبار هذه الأخيرة تنتمي إلى خانة الفنانين، وهم أشهر من يتأثر بالطبيعة وبكل تغيراتها:

« لا بد أن يكون الجو باردا في الخارج؟

– توقفت الأمطار ونزل ضباب كثيف. الضباب فقط يا خالتي غطى بروكلين حتى بدت كأنها وراء ستار لا نهاية له من البياض والشفافية .

– إنه بالضبط الوقت الذي أشتهي أن أمشي فيه يا مي صمتت قليلا – أغمضت عينيها تركت ذراعيها تتسدلان عبر جسدها .

– أشعر بالعطش يا مي حبيبتي .»[1].

بمقتضى الوضع الذي كانت عليه مي وخالتها جاءت الأقوال ملائمة لطبيعة الحوار الذي دار بين الشخصين، فعلى الرغم من اقتضاب أحجامها المتمثلة بها في سياق السرد إلا أنها تغزو الساحة النصية بالمواضيع التي تطرحها .

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:300

فما دار بين مي والخالة وضّح لنا عدة جوانب فنية سواء ما تعلق منها بالمكان أو الزمان، أو حتى الصفات المنسوبة للشخصية، فتبين لنا الجو البارد الذي يُخيم على المدينة المغطاة بالضباب، وحتى يرسم لنا الصورة بكل تعاليمها ذكر اسم المدينة (بروكلين) بغطائها الأبيض، هذا ما أحبته الخالة، وأحبت المشي فيه رغم حالتها الصحية الضعيفة.

بهذا الشكل من الحوار نلحظ أن الخطاب جاء في منزلة بين المنزلين؛ إذ جمع بين الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر الحر، فهو قريب من الخطاب المباشر، من حيث ما جاء فيه من حديث متضمن لذاتية المتكلم ببروز ضمير الأنا « إنه بالضبط الوقت الذي أشتهى أن أمشي فيه يا مي » .

هذا الكلام بدوره منقول عن شخصية الراوي، وهي الشخصية الساردة (مي) التي أوقفت الحوار لبرهة حتى تضيف لنا حالة خالتها مستعملة ضمير الغائب(صمتت قليلا، أغمضت عينيها) وما استعمال ضمير الغائب في الخطاب غير المباشر الحر إلا حجابا يتخفى وراءه الكاتب، رغبة منه في التعبير عن رأيه الخاص بأسلوب طلسمي يفهم من خلال ما يستعمله من إيحاءات وإشارات، سواء ما تعلق فيه بالكلام المنطوق أو مناجاة تشبه الكلام الصامت.

وإذا ما حاولنا دراسة هذا النوع من الخطاب في رواية(**نوار اللوز**)، ومعرفة مدى اشتغال الروائي على مثل هذه الصيغ من الخطابات، فقد يتبيّن لنا أن الراوي في هذا النص اتخذ حضوره أشكالا مختلفة، وما يهمنا في هذا الحيز هو البحث فيما تنطق به الشخصية ويصنف ضمن ما يعرف بالخطاب غير المباشر .

إن أول ما يلحظ في هذا النطاق هو أن أقوال الشخصيات في رواية **(نوار اللوز)** تتحدد طبيعتها من خلال ما تنطق به العين المجردة لكل ما يقف أمامها؛ وهي عين

الراوي العليم (صالح بن عامر الزوفري) تارة، وتارة أخرى عين السارد الخفي الذي بدأ منذ الصفحات الأولى بمخاطبة صالح، وكأنه يشرح له الوضع العام، وأهم التفاصيل الدقيقة لهذه الشخصية حتى تكمل ما بدأه ، ومن ذلك ما افتتح به تغريبته الجديدة تحت اسم: **(تفاصيل صغيرة)**

« مسكوتا بالدهشة كان وبرائحة الحناء اليدوية والاحتراق، حاول فتح عينيه المتعبتين بتكاسل. برد الشتاء ينفذ إلى العظم كالإبر، ويقوي شهوة النوم. بدا له رأسه ثقيلا وأعضاؤه مرهقة، تسرب في دمة مذاق (المسواك) الهندي والعطور الصحراوي الذي ينبعث من الجازية كلما تشقق حائط بيته الهرم، قبل أن تعود على أعقابها، تجر أتعاب بلاد المغرب، وبؤس نجد، في كفها لجام عودها الذي لا يتعب.

تمنيت بيأس العشاق لو بقيت، لكنها يا الله، كالنور تشق الحيطان وكالومض تروح، وكأنها لم تكن إنها لحظة التعبد للأشياء الجميلة التي لا تعرفها يا صالح، فمازلت بدويا حتى العظم،لا يعرف فلسفة التفاصيل الصغيرة التي يعيشها.

"رأسك خشن يا صالح الزوفري، يا وليد البراريك مثل أحجار الوديان"

هه يا الجازية، يا أخت الحسن بن سرحان، ليلة البارح انتظرتك بحب العاشق المحترق وحين جئتني في ساعة متأخرة من الليل وكنت متعبا من السكر، حاولت لمسك، فاحترقت بين أصابعي، بكيت كثيرا وبعدها أغمضت عينيك. سحبت وراءك خيلك وقصدت بلاد الغرب التي كان الزناتي خليفة قد أغلق أبوابها الأربعة، قبل أن يموت، وتسقط عيناه في سواد الخوف، وتسقطي أنت تحت قبضة دياب الزغبي.» [1].

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:08

إن طبيعة السرد في تغريبة صالح بن عامر الزوفري جاءت مطبوعة بطابع السرد الشعبي، ومن ملامح ذلك ما وصلنا له من خلال المثال السابق الذكر؛ إذ ما نلحظه على لغة هذا الشاهد السردي ازدواجية الصوت، بين صوت الراوي وهو الناظم الداخلي للنص، و صوت الشخصية المحورية(صالح بن عامر) الفاعل المتنامي بفعل الأحداث.

في بداية المقطع نجد الراوي العليم هو الذي يتكفل بنظم الأحداث؛ إذ يعرفنا بالجو العام للرواية، وبشخصياتها الرئيسة صالح والجازية، وشخصية دياب الزغبي، والمكان الذي انتقلت إليه الشخصية المحورية بلاد الغرب، ولكن بين الفينة والأخرى نجد صوت الناظم الداخلي الراوي يتماهى مع صوت الشخصية الرئيسة في قوله: «هه يا الجازية يا أخت الحسن بن سرحان ليلة البارح انتظرتك بحب العاشق المحترق.»[1]

الصوت المتكلم هنا هو صوت صالح، فالألفاظ المستعملة في هذا المقطع تشير إلى اللغة التي تستعملها شخصية صالح لعلاقتها الوطيدة بالجازية، هذه الألفاظ تجعلنا نرى وكأن الفاعل يتحدث مع نفسه متمنيا بقاءها معه؛ لحميمية الليلة التي قضاها معها، هذا النوع من السرد يثبت صلة الرواية بالتغريبة القديمة مع شكلها الشفوي الذي عادة ما تكثر فيه المحادثات النفسية.

إن أقوال نص تغريبة صالح تتراوح بين صوتين الناظم والشخص الفاعل؛ فالأول يسرد وينقل، والثاني يعارض، وكأن هذه المعارضة موجهة للتغريبة الأولى (تغريبة بنو هلال)، وقد تحقق ذلك من خلال المواقف المتخذة على المستوى النصي سواء في عوالم التغريبة، أو في طريقة الكتابة، ومن ذلك يتحدد موقف الناظم الداخلي.

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:08

فالتعارض الحاصل بين النصين الماضي والحاضر سبيل الروائي في تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي، وذلك بتوظيف الخطاب غير المباشر في نقل الأقوال التاريخية مع إحداث التغيير اللازم في الصيغ المنقولة (التاريخية).

يحدث ذلك من خلال الخلخلة الزمنية المبعثرة للتسلسل الزمني مع إحداث الاستمرارية الدائمة بين الماضي والحاضر، وهذا ما وقفنا عنده في رواية **نوار اللوز**؛ إذ أن المتأمل لطبيعة الأحداث المسرودة يتخيل نفسه بصدد قراءة تلك التغريبة القديمة التي كان بطلها الفارس الفذ المعروف بإنجازاته البطولية، وما إن نتعمق في القراءة حتى نجد هذه الذات القارئة تنزلق من الماضي إلى الحاضر، الذي هو في حقيقة الأمر عبارة عن ماض مستمر، فصالح بن عامر الزوفري هو الشخصية البديلة لأبي زيد الهلالي.

السارد تارة يعود بنا إلى الماضي البعيد وأيام الهلاليين، وطبيعة مغامراتهم، ثم يربط هذا الماضي بالحاضر، وقد يُعكس السرد فيربط الحاضر بالماضي، بذلك نجد أنفسنا أمام علاقة جدلية تجمع بين زمنين.

لعل أصدق الأمثلة الماثلة أمامنا في هذه الرواية **(نوار اللوز)**، والمعبرة عن انفتاح الماضي على الحاضر قوله: «وفي الأسواق الشعبية وللأسف، تحول صالح بن عامر الزوفري في أفواه وفي أدمغة المتسوقين إلى أبي زيد الهلالي، خارق القدرات، يركب بغلة حمراء ينكحها عند الحاجة الماسة، ويسافر في ظلمات الليل طالبا غزو بلاد المغرب، ويعسكر في المراعي الخضراء، وفي الغابات مع عصابته، ومع الصباح، يواصل رحلته، على يمينه سيف يمني أصيل وحاد، وعلى شماله ذاكرة الحجاز، وبلاد نجد التي طارده جفافها، وقلب الجازية الذي جف كليل بدون نجوم، باعت ملك بني سرحان وعادت إلى قبور نجد، لتحترق على نارها بهدوء.»[1].

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة عامر بن صالح الزوفري)، ص:172.

إن الأقوال المسموعة في الأسواق الشعبية حولت الشخصية الحاضرة « صالح بن عامر» إلى شخصية نقيضه ماضية «أبو زيد الهلالي»، وهذا يدل على مدى ثقافة الشخصيات المتحدثة العالمة بتاريخ الهلاليين، وكأنهم عايشوا هذه الفترة وذاقوا مرارتها ونبذوا عيوب أشخاصها، فعُكست الصورة المشخّصة للحدث التاريخي البطولي إلى حدث روائي سلبي؛ حيث إن الحرية الملموسة في هذا الوصف هي التي تتيح للروائي مثل هذه التحويلات التاريخية السردية .

هذه أيضا ميزة أخرى يتميز بها الخطاب غير المباشر الموظف لأحداث التاريخ، ولا سيما في خصوصيته الماثلة في الأقوال المنقولة عن الغائب، على الرغم من أن السرد الروائي ينوع في استعماله للضمائر، إلا أن هذا النوع من الخطابات يختص بالضمائر الغائبة، وقد يكون هذا من باب الالتزام التاريخي الذي تبناه واسيني الأعرج في فترة معينة من حياته الكتابية، ومثل هذه الخطابات «تتميز بصوت سردي واحد على اعتبار أن ما يسرده الراوي من أحداث وأخبار هو في الوقت نفسه مبئّرها، وهو يبئّرها من الخارج.»[1].

إن واسيني الأعرج في روايته نوار اللوز قام بإسقاط الصورة المعاكسة لتغريبة بني هلال وما نقلته الكتب المؤرخة لهذه السيرة، بل تعدى ذلك كله ليترك المجال للشخصية الحكائية المماثلة صالح بن عامر بأن تتحدث عن نفسها، وتعرف القارئ بهذه الشخصية، فتارة تتحدث هي بلسان حال الظروف التي وُجدت فيها، وذلك من خلال استعمال ضمير المتكلم في قوله:

«دندنت قليلا بالطريق كعادتي، لم أكن أعرف إني سأجدك هناك عيناك جميلتان بهذا الكحل السوداني، متسعتان أكثر من اللازم. انحنيت تملئين كيس الخيش، انحنيتُ بجانبك، كنت تضحكين، وكنت أساعدك على ملء الكيس حين تتلامس يدانا وهي تسحب التبن ...أشعر بطيور تحلق في أعماقي، وأتحول لحظتها إلى طفل يرضع

[1]– محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص:110.

أصابعه ...تكررت العملية كثيرا قبل أن يمتلئ كيس الخيش، وأضيع ما تبقى من وعي ...»[1].

وأيضا في قوله: «سأقف في عينيك كالنار، لن أكون بخساسة دياب الزغبي، عمرك أو عمري، سأدافع عن نفسي حتى الموت إذا اقتضى الأمر لن أدعوك إلى صيد الوعول والغزلان البرية، فالسواد قد وقف بيننا، لا شهباء لدي ولا خضراء، لن أدفعك أمامي ثم أصيح "خذها" وتلتفت أنت إلي مذعورا فتجد في يدي سنبلة، وأكرر اللعبة معك ثلاث مرات، وفي المرة الرابعة أصيح وراءك، تظن أنها لعبة الكد الشهباء، فتطلع كالريم، حتى تفتك منك، أسحب دبوسي وأضربك على الرأس، ليطلع مخك فتتسخ به ملابسي وسرج الشهباء الحريري»[2].

التنويع في الضمائر إحدى الخصائص الفنية التي يتبعها الروائي المعتمد على المرجعية التاريخية حتى لا يكون مجرد شاهد صامت على أحداثه الروائية، فاستعمال ضمير الغائب والمتكلم دلالة على مشاركة الروائي في العملية الإبداعية، إذ إن ضمير المتكلم في الشواهد السابقة الذكر كان بمثابة اللسان الناطق بالتصور البديل للحدث الماضي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى إن نسبة ضمير المتكلم لشخصية صالح بن عامر ما هو في حقيقة الأمر إلا رأي الكاتب في حد ذاته.

إن دقة استشعار المشاعر التي تحس بها الشخصية المتكلمة ومدى تأثيرها في القارئ لا تصل إلى أوجها وصدقها إلا من خلال التعبير الذاتي، وهذا ما عمد إليه الكاتب باستعماله ضمير المتكلم على لسان صالح الزوفري في تعبيره على معاناته سواء العشقية منها أو المأساوية.

---

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:22.

[2]– المصدر نفسه، ص:114.

إن الخطاب غير المباشر الذي تضمنته رواية **نوار اللوز** باعتماده على ضمير الغائب بالدرجة الأولى، قد يكون سبيل الكاتب في التعبير عن بعض المواقف السلبية في التاريخ العربي ولا نقول كلها؛ لهذا عقد مقارنة بين الماضي الذي صوره لنا في عديد من المواقف كونه قاتم وسلبي من خلال الأخبار المنقولة عن شخصياته (شخصيات تغريبة بنو هلال)، والحاضر المازج بين المجد والظلام، ولا سيما في فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر.

تكمن فطنة الكاتب في هذه المقارنة أن يترك الفرصة للقارئ العربي وخاصة الجزائري لاستنتاج الفرق بين الماضي والحاضر، ومن أمثلة هذه الخطابات قوله: « أنت سقطت قبل أن ترى المعركة، لكنك لو رأيتها، كنت قلت مثلي أنها معركة غير متوازنة حتى أقاربه يا الجازية خانوه لحظة الفصل ولم يطالب بدمه إلا أربعون نفرا من بني زحلان الحرب يا بنت الناس، وكل الناس، لم تكن متوازنة.»[1].

وأيضا في قوله: «أقسمنا أن نتعدى الزمن ونجرب حظنا مع الطفل الثالث وإذا لم نفلح، فالدنيا يمكن أن تعاش بدون أطفال، وذات شهر حبلت بكتلة لحمية ثقيلة.قال الطبيب وقتها أن التشوه راجع إلى مشكلة عناصر دمنا المتشابهة، وقال أمور أخرى لم أعد أتذكرها، وقالت جارتنا التي كانت تنجم للصاعد والنازل، إن البيت مسكون بالرعب ...وعلينا تغيير البيت ...»[2].

ومن الأمثلة الدالة أيضا على الخطاب غير المباشر نذكر بعضها في قوله: «قال بن عبد الله السكايري الذي كان يقضي بقية ليلته الأخيرة في أحد الوديان، لحظات قبل أن ينغرس سكين ما على ظهره وينام إلى الأبد، أن صالح من كثرة الهم والغم والمفاجأة التي لذغته في دار البلدية أحب حتى كاد يموت .تسارعت دقات قلبه وتحرك الدم في

---

[1] – واسيني الأعرج :نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:129، 130 .

[2] – المصدر نفسه، ص:130.

شرايينه كالرغبة، تذكر الهم. حك ذقنه .فابيض .وظل يحك ويبيض حتى تحول إلى ثلوج حملتها الريح وسافرت بها إلى القمم الباردة . مسكين صويلح، حين يستيقظ. سيجد نفسه على ارتفاع مخيف...»[1]

-«قال شهود عيان أنهم رأوه راجعا من دار البلدية، وكان وراءه قوافل الشياطين والجان. داخل داره.مكث برهة، ثم خرج ممتطيا صهوة لزرق .قصد المقبرة .كان عرق الخوف والرعب، يمشي على وجهه كالدود. نتف بعض الحشائش الضارة التي كانت تغطي قبور الشهداء. قبّل شاهدة العربي، ثم خرج، وحين همّ بغلق باب المقبرة نطق كلمات غامضة لم يلتقطوها كاملة.يا ناس المدينة. بيننا وبينكم عهد الأنبياء والرسل الشهداء(...)خدعناكم. خدعناكم. خدعناكم. يا ناس المدينة الطيبة (...) أصبحنا متخلفين (...)عظامكم نتقاسمها، ثم ننزل إلى الأسواق نبيعها الوسكي المستورد والبردات، والأقمشة والأجبان، والأدوات المنزلية، وحليب الأطفال المجفف خدعناكم(...).»[2]

-« مسيردا قاسية ولكن عليك أن تتعلمي الصبر، هنا يموت قاسي يا بنت الناس،لا أحد يعلم أنك حملت من رجل بدوي كان يعشق عينيك وشعرك وكل ما يحكى عنك من الأشياء الجميلة، تبكي أمه ولا تبكي لونجا. قالها وأنت غائبة.فلماذا الرحيل حتما، سيكون في حاجة ماسة إليك، حين يعود لا تتحولي إلى نوفلة أخت دياب الزغبي من حيث لا تدرين .

آه يا نوفلة أنت سبب هلاك الهلاليين الحرب بدأت من عينيك .الفرشة على ريش النعام، ورش ماء الخزام ودموعك التي امتدت كالأنهار، طلبت من أبي زيد الهلالي أن يطلق سراح أخيك الذي فتح وجه الطفلة التي عشقت مرعي ابنة الزناتي خليفة، فشطرها

---

[1]- واسيني الأعرج :نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:170.

[2]- المصدر نفسه، ص: 171

شطرين كانت جميلة يا ماما حنا. توسط أبو زيد إلى الأمير حسن. وأطلق قيوده لكن أخاك يا نوفلة في خفاء ما انتزع رأس الحسن بن سرحان وعلقها فزاعة لطيور الصحاري الكاسرة، من عينيك سالت دماء بني هلال كما يقول بابا صالح...»[1].

تثير طريقة واسيني الأعرج في كتابة التاريخ وسبكه بأسلوب فني رغبتنا كقراء وباحثين في معرفة سبل معالجته لهذه المادة التاريخية؛ إذ نرى من خلال الأمثلة السالفة مقدرة الكاتب في تحويل التاريخ إلى مادة طينية وإعادة تشكيله روائيا في قوالب مختلفة تختلف تبعا للعصر زمانا ومكانا ويلونه برأيه الخاص الخاضع للواقع المعيش.

إن توظيف الكاتب للخطابات غير المباشرة في نصوصه الروائية ذات المرجعية التاريخية يعد من أرقى مستويات التعامل الروائي الفني مع المادة التاريخية، فعلى الرغم من استعانته ببعض النصوص والشخصيات والأحداث التاريخية، إلا أنه لم يخضع هذا الأخير؛ أي البناء السردي لأحداث النص التاريخي قسرا، بل كان يستعين بها حين يقتضي الأمر .

ونلحظ ذلك في السيرة التي اختطها لشخصية صالح وهجرته إلى الغرب، المسار نفسه الذي ساره أبو زيد الهلالي بحثا عن الظروف المعيشية الملائمة بعد القحط الذي أصاب نجد، كما نجدها أيضا في الأسماء التي منحها لبعض شخصياته وعلى رأسها اسم الجازية ولونجا، وما تتصف به هاتان الشخصيتان من جمال ونباهة وإغراء، هذا ناهيك عن ذكره لأخبار أبي زيد الهلالي رئيس بعثة الاستكشاف، ومرعي أحد أقرب أصحاب أبو زيد، والزناتي خليفة ملك تونس الذي لا يقهر، وشخصية سعدى التي رمز لها.

ومن هنا نستطيع القول إن واسيني الأعرج باعتماده الخطابات غير المباشرة في نصوصه الروائية يعطي نوعا من المصداقية والحرية لنصوصه، وفي الآن ذاته يتخذها كوسيلة من وسائل الإقناع الروائي باستعمال الأخبار المنقولة على اعتبار أن الحديث

[1]– واسيني الأعرج :نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:175، 176.

الروائي المنقول يتخذ من التاريخ محورا أساسيا في بنائه، ولذا فإن الروائي قبل كتابته لمثل هذه النصوص لابد أن يمتلك عنصرين أساسين أولاهما:الوعي التاريخي؛ أي المعرفة التامة بأخبار التاريخ، وثانيهما المَلَكة الفنية لتحليل الأحداث؛ إذ أن هذه المعرفة لا تنتقل من محور التاريخ إلى الرواية إلا بتفكيكها وتحليلها.

وتبعا لما تقدم يمكن القول إن الرواية ذات المرجع التاريخي تجمع بين الفن والعلم لأن« التاريخ علم أو يكاد والرواية فن أولا، وإن تلبست بالتاريخ...إن المؤرخ مطالب بعرض الأسباب والنتائج، والربط بينهما في منهج صارم، وبتحليل الأحداث ومعرفة الدوافع المحركة، دونما اهتمام بإثارة الخيال وخلق الوهم، وبسط مشاعر البشر وآمالهم وهواجسهم في الزمن الروائي، موضوع السرد .وهو الشأن الذي يراه النقد الأدبي من مهمات الروائي، الذي يتوخى أن يقدم للقارئ ما يقوى المؤرخ على تقديمه»[1].

وفي هذا السياق نحاول أن نعرف أيضا مدى اشتغال توظيف الخطاب غير المباشر في رواية "**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش لواسيني**" هذه الأخيرة أيضا تعد من النصوص الروائية ذات المرجعية التاريخية .

إن العناصر المكونة لهذا النص الروائي على رأسها الشخصيات والأحداث توحي بلسان صارخ إلى استعانتها الواضحة بالوثيقة التاريخية، والتي كانت عماد الكاتب في سرده الروائي، وبالأخص فترة الاستعمار الفرنسي، وقوانين الثورة الزراعية في الجزائر وما حملته معها من صراعات وأحداث وانقلابات، ولا مناص لنا في هذا المقام من ذكر بعض الخطابات التي عاد إليها الكاتب على سبيل التمثيل لا الاستقصاء لتوضيح لعبة الكاتب في تقديمه الأحداث التي تعاقب عليها تاريخ الجزائر في خضم الرواية والفن القصصي:

[1] – عادل فريجات: الخطاب وتقنيات السرد في النص الروائي السوري المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق،2009، ص:64.

«قلت لك يا لخضر من زمان، إني لا أستطيع أن أكون مثلك ...مازلت عيسى القط بكل ضعفي ...فلماذا تشهر عيونك في كالسيف، آه عيون المرحوم مثل عيونك ..حادة كالنار ...عبد القادر ...لو كنت ههنا ...، لباركت موته وتضحيته...»[1].

ومن أمثلته أيضا: «والحكاية الغريبة التي أصبح يروج لها، شجرة الدم: شجرة تنز قيحا ودما وتصرخ عندما يأتي الليل ...نبتت بقدرة إلهية وسط أراضيه المؤممة...بالقرب من مقام لالة حموشة جدة الشمايمي، التي جعل منها سلعة مربحة ...ويقول الحاج الشارية أن الأرض إذا حرثت في السنوات القادمة فتلك من علامات القيامة ؟؟»[2].

-«بقي منه جذع نخلة واحدة، مهترئا، منخورا من الداخل، وأربعة حيطان عتيقة ..يقول أهل البلدة أن هذا الجذع حين يسقط ...ستذوب هذه القرية كقطعة سكر فوق النار ...وقد تختفي فجأة، وتبتلعها الأرض ...لكن النخلة سقطت ولم يحدث شيء ..فقط سقطت بعض الأمطار..ودوى الرعد، لكن قيام الساعة داخل هذه البلدة ظل بعيدا ...بعيدا، وكذلك الحلم الذي نريده ولا نريده ...»[3].

-«رابح لا كابس، يقول بكل وقاحة بأن الحصادة كانت جاهزة لو طلبناها باكرا من التعاونية لما احترقت فدادين القمح والشعير الواسعة.. لكن حين وضعناه أمام الأمر الواقع في مجلس تسيير لاكابس (تعاونية متعددة الخدمات)..قال بأنه لم يتلق منها شيئا مكتوبا، وراح يفتح أمامي ملف الصادرات والواردات..فقد كان خبثه أكبر من سذاجتي.»[4]

-« وقيل في نفس الحكاية أن شيئا يشبه البطاطا نبت في الحفرة التي خلفتها إثر دخولها أعماق الأرض ...وذات ليلة نبتت فوق حبة البطاطا أشياء تشبه الأعشاب البرية

---

[1]- واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:29.

[2]- المصدر نفسه، ص:30.

[3] - المصدر نفسه، ص:32،33 .

[4] - المصدر نفسه، ص:62

...حتى أصبح كل من يدخل أراضي المختار يخاف من عدم زيارة المكان الذي أصبح مغطى بآلاف الخرق السوداء، والبيضاء، والحمراء، وتحيط بالمقام أربعة جدران صغيرة، أسموها فيما بعد "مقام لالة حموشة الحضرية"..وتعمقت الحكاية مع تأميمات الأراضي»[1].

-« ويقول البعض الآخر أنها بقيت تخدمهم حتى اللحظة هذه..وأن قبرها الذي نبت فوقه الأعشاب، لم يكن إلا خدعة..والحقيقة الصافية، هي أن العجوز ما تزال على قيد الحياة، وقد رآها البعض في الكثير من"حضرات" الزهد، تأتي وكالومض الذي يبهر العيون تعود وكأن الأرض ابتلعتها بالفعل.»[2]

-«يا الله على الثورة الزراعية كما كان يقول سي الطيب حين يأتي إلى دكان عمي الخلوفي يجلس قليلا على أهل البلدة ،أن تقاتل على كل الجبهات، حتى الجبهات الجانبية المهملة ..فهي مع الأيام تكبر كالنزيف...تكبر ...ومعيقا تصير.»[3]

-«في هذا الظرف وأبنائي يعيشون آلامي أتساءل كيف يجرأ أولاد لاليجو ويقولون إن الثورة الزراعية هبة من البرجوازية في البلاد؟؟كه..كه..وحق دين محمد لو لم تأت الثورة الزراعية كنا ذهبنا إليها أينما وجدت وأرغمناها على المجيء ولو بالعصي والمذاري..أنا لا أسبق أحلامي ..فحتى لخضر حمروش، كان يقولها ونحن وراء الغابات يأكلنا الحديد المتوهج ...ليس من السهل أن تنزلق أحلامنا من أيادينا وأن نتنازل عن أحلامنا..لخضر حمروش ..فالذين ماتوا ويموتون ..الشهداء..السابقون واللاحقون..»[4].

من خلال الخطابات السالفة الذكر يمكن القول إن المحتوى العام لنص الرواية إذا ما ربطناه بتاريخ الجزائر، نجده يركز على فترتين أساسيتين، فترة الاستعمار وما خلّفه من

---

[1]- واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:158.

[2]- المصدر نفسه، ص:160.

[3]- المصدر نفسه، ص:236.

[4]- المصدر نفسه، ص:256

تراكمات فاسدة، وفترة إصلاح هذا الفساد المتمثل في الثورة الزراعية وانتشار التعاونيات وتأميم الأراضي.

وقد استنبطنا هذه المعلومات من خلال الخطابات غير المباشرة التي تضمنتها الأمثلة السابقة؛ أي تم إشعارنا بهذا الحدث من خلال الأقوال غير المباشرة المنسوبة لمتحدث مضمر قدرناه بفعل قال الغائب.

قد يكون فعل الغياب هنا إشارة صريحة لتشكيك في فحوى هذه الأقوال، إلا أن التكرار الملازم في مختلف الخطابات المحولة وفقا للغة الكاتب وربطها بتاريخ الجزائر يقربنا نوعا ما من مصداقيتها.

اللافت للانتباه أن معظم الأقوال الموظفة في الرواية والحاملة لأحداث روائية تميل للحوارات الخارجية لا الداخلية، وهذا يدل على تقريب المسافة بيننا بصفتنا قراء، وبين الشخصية المتحدثة سواء كانت جماعة كأهل بلدة لخضر، أو فرد بعينه كرابح لاكابس وسي الطيب، أو تكون منسوبة لقائل مجهول "قيل في نفس الحكاية"،"ويقولون أن الثورة الزراعية ".

إن أفعال القول هذه ساعدت الكاتب والقارئ معا على تحديد الوجهة الضمنية التي يفترض كونها بؤرة السرد في النص الروائي، فمثلا إذا عدنا إلى نص رواية "**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش** "وإذا ما قمنا بعملية إحصائية لمحتوى الأقوال المنقولة سواء المباشرة أو غير المباشرة، نجدها تركز على ثلاثة أخبار رئيسة: –سيرة لخضر بن حمروش وصفاته– بقايا معاناة الثورة التحريرية–ودواعي الثورة الزراعية،هذه الأخيرة التي عدّها بعضهم وسيلة تحقيق العدالة الاجتماعية التي فرضها النظام الاشتراكي من أجل التوزيع العادل لملكية الأراضي.

من هنا نرى أن كثرة الخطابات في نصوص واسيني الروائية سواء أكانت مباشرة أو غير مباشرة، خاصة في رواياته المعنية بالتاريخ، تكاد بعض الأحيان وأنت تقرأ فيها

تحس بتلاشي الحدث التاريخي بين ثنايا فنيات السرد، وعند استعمال التلخيص والاختصار، وبعض الأحيان الحذف المتعمد لبعض الأحداث الصغرى والاهتمام بالأحداث الكبرى .

ونستطيع القول أيضا إن الروائي أثناء توظيفه لمثل هذه الخطابات غير المباشرة وفّق لحد كبير وذلك دافعه الأساس لإبراز الدوافع والعواطف، والأحلام والأمنيات، والترددات الاندفاعية الملازمة لاتخاذ القرارات، وهذا ما يميز الروائي عن المؤرخ.

ج- صيغة الخطاب المباشر (direct dix ourse):

وهي الصيغة الثالثة من الصيغ التي يمكن أن يتفرع لها الخطاب الروائي ويعرف بأنه « خطاب منقول حرفيا بصيغة المتكلم يأتي غالبا بعد فعل القول أو ما في معناه ويكون مسبوقا بنقطتين، وموضوعا بين قوسين مزدوجين ومثاله: قال له: أغرب عن وجهي، وفي الحقيقة إن شرط فعل القول والقوسين أمران لازمان لإثبات القول إلى قائله بعيد عن تدخل الراوي في الاختصار، والإجمال، أو الحذف والاختيار.»[1].

إذا ما قمنا بمقارنة هذا النوع من الخطاب بأي خطاب آخر، نجده أكثر الأنواع ذكرا في النصوص الروائية لكونه يترك انطباعات واضحة في مخيلة القارئ لما يحمله من معان.

هذا ناهيك عن الانجذاب الذي يحدثه القول المنصوص، وبالأخص إذا كان القول يمت بصلة للتاريخ؛ إذ بقراءته يجذبنا إلى الماضي البعيد بفعل الحضور القولي الذي يمارسه الكاتب على مستوى النص السردي.

إن استعمال الخطاب المباشر مثله مثل الخطاب غير المباشر سبيل الكاتب لتوظيف أحداث التاريخ في رواياته، وقد لحظنا هذا الحضور المكثف في روايات الأعرج عبر فترات زمنية مختلفة، وامتداد لا نهائي بين ماض مستمر وحاضر سيستمر بعد حين إلى مستقبل مستمر، وهذا يدل على أن التوظيف السابق ليس من باب التنميق الشكلي الصوري المجسد في حروف، بل يتحلى بوظيفة معرفية علمية فنية، مشوقة للقارئ من أجل تحقيق الاستمرارية اللا منقطعة للمقروئية الروائية .

إن هذا النوع من الأشكال الخطابية أكثر الأنواع انتشارا ومحاكاة لكلام الشخصية وانطلاقا من ذلك فقد تم رفضه من قبل أفلاطون لأن« السارد يتظاهر فيه بإعطاء الكلمة

[1]- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:196.

حرفيا لشخصيته:« قلت لأمي (أو: أعتقد): لا بدّ لي من الزواج من ألبرتين.»[1].

ومما يلاحظ على هذه الصيغة الخطابية بعد شرط عناصر التنصيص فيه؛ أي النقطتين والقوسين، أنها أقرب للمشهد المسرحي وهي بذلك «تطمس آخر أثار المقام السردي وتعطي الكلمة فورا للشخصية. »[2]

من هنا نجد المسافة بين القارئ والشخصية قد تقلصت تماما لينغمس فكر القارئ في تفكير الشخصية المتكلمة.

يطلق على هذا الخطاب (المباشر) اسم الخطاب المنقول discourse rapporté « وفيه تتقلص المسافة بين القول ومرجعه تقلصا كبيرا، حتى كأن المروي له يشاهده أو يسمعه أو كما لو أنه يحضر عرضا مسرحيا، ويكون هذا الخطاب منطوقا كأن يقول:قلت لأبي، سأتزوج أو داخليا كأن يقول قلت في نفسي سأتزوج.»[3].

نفهم مما تقدم أن الخطاب المباشر لا يشترط فيه أن يكون منطوقا خارجيا مسموعا، بل قد يرتبط بأفكار الشخصية، فيكون حديثه داخليا مترجما في حوار مكتوب.

هذه بعض الآراء النظرية المقدمة والمتعلقة بالخطاب المباشر وسنحاول فيما يأتي معرفة مدى اشتغال مثل هذا الخطاب في روايات واسيني الأعرج ذات المرجعية التاريخية، سنبدأها برواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** وسنحاول الوقوف عند جملة من الأمثلة المتضمنة للأقوال المباشرة ونسلط عليها الضوء بالتحليل والدراسة لمعرفة طرق التلاعبات الفنية بالأخبار التاريخية، وكيفية تضافر الاثنين لتقديم مقاطع سردية في قالب التقديم الروائي .

---

[1] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:187

[2]– المرجع نفسه، ص: ن.

[3] – محمد الخبو: الخطاب القصصي، ص:352

إن ظهور هذا النوع من الأقوال المشحونة بالتعابير المباشرة والواضحة يتمثل في المشاهد الآتية:

«ما معنى دخول الحاج المختار بوشارية في اللحظة الحاسمة داخل قاعة الاجتماعات. إنها اللحظة المدروسة يا سايح ...تماما مثلما دخل علينا ونحن نحضر هذا الاجتماع مع الطلبة المتطوعين ...مع بعض التلاطف ههنا:

-"ياجماعة ..لا تنسوا عرس ولد الرومية ...العشية هذه ...معذرة يا جماعة الخير عن الإزعاج، أنا ذاهب .. ».

-«لا ..لا يا حاج ..اجلس معنا قليلا ..لقد انتهينا من الاجتماع ...دقيقة واحدة وننزل مع بعض..زيارتك لنا بركة يا أخي ...ما هذا ؟؟؟»[1].

وأيضا يقول:« من الصعب أن يكون الإنسان (لخضر)...لكنه إذا كان فلن يخون شوكه، وعذابات هؤلاء الخلق الذين يردمون مع غروب كل شمس في أقبيتهم الرطبة .

-«مساء الخير عمي عيسى... »

-«مساء الخير ...من؟؟..ها..ها.. السي ميمون وجماعته ...الشمة والدقة والفنتازية ...مضى علينا ذلك الزمن ؟؟؟».

-«الشمة غلت يا عمي عيسى...زمن الغولة قد أتى...إذا ضحكت أكلك وإذا بكيت معليهش ..انس الهم ينساك...».

-«كذبة جميلة يا وليدي ومستساغة ...الهم إذا نسيته، سيظل ينبض في عروقك إلى آخر يوم في حياتك ...».

-«كه..كه.. أنت هو أنت..عمي عيسى فحل دائما..قل لي كيف كان الاجتماع ..إن شاء الله خرجتم بشيء..».

-«لماذا لم تحضر مع أن الدعوة كانت مفتوحة ؟؟»

---

[1]- واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:31.

-«قيل لي أنها خاصة بالمتعاونين؟؟»

-«الدعوة كانت عامة ..وقد حضرها الكثير من الناس ..»

-«هكذا الرجال ياعمي عيسى ..الكلام الصادق وحب الاشتراكية حتى الموت ».

-« الاشتراكية يا ميمون ليست حبا مجردا ..لا يكفي أن نحب يجب أن نتعلم كيف ندافع عن حبنا هذا .. الاشتراكية شيء نحس به ..نعيش ضرورته يوميا ..نجمة نظل وراءها أبد الدهر..دم يسري في كامل الجسد الذي أكلته الحروب والعذابات الكثيرة ..فلا يمكن يا ميمون يا وليدي. أن نكون ضد مستقبلنا. ».

-«إيه الزمان ولد الحرامي ؟؟..»

-«كلام مثل هذا لا ينفع ..الفحل هو الذي يصحح موقفه في الوقت المناسب.»[1].

ومثال الخطاب المباشر أيضا في قوله: «هذا الرجل ياسي الطيب يوم تعرّف على المتطوعين الآخرين غير الكثير الكثير من مواقفه السابقة، ولم يعد على الأقل يكنّ لهم حقدا، كان يقول كلمته المعتادة كلما رآهم قادمين .....

-«ها..ها..كلاب الدولة جاو...».

على هذه الكلمة كاد ذات مرة أن يتقاتل مع بوحلاسة .

-«إذا كان هؤلاء كلاب الدولة..فماذا يكون في نظرك الحاج الشارية ».

-أنا لم أكلمك أنت ..ثم دعني من الحاج المختار ..تريد تيتيم أولادي؟؟.

-«هه..كلاب..لأنهم يخرقون أيامهم من أجلك يا وحد الضبع ».

-«عفني يا بوحلاسة الله يهديك »

بونويرة ..

«كالحشرة ..تجده في كل التجمعات ..لا أعرفه، ولا أتصور أحدا يعرفه ..أشك فيه

[1]- واسيني الأعرج: ماتبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:35.

كثيرا ..من يدري ؟؟؟قد يكون مخبرا للحاج ..زرع بيننا عمدا في هذه التعاونية من طرف رئيس البلدية..»[1]

وصيغة الخطاب المباشر نجدها أيضا في الحوار الذي دار بين عمي شاكر وعيسى على الروخا أجمل نساء القرية: « الروخا عظيمة، لكن الزمن هو القاسي والأحمق...لا يفرق بين زيد وبوزيد... ».

-«أنت تعرف ياعيسى ...كلهم حمير..يرقصون فوق فروج النساء..ويمارسون نفس الدور الحيواني ...».

سألتها ذات مرة، وكانت الفصول تتذابح في أعماقي ...

-« وأنا يا الروخا ..من أكون بالنسبة لك؟؟؟...»

-«قد لا تمثل شيئا كبيرا، ولكنك لا تشبههم..رغم شراستك...».

-« لماذا؟؟..»

-«لست أدري قد تكون المعرفة القديمة ...حناني ...الملح.. العشرة وطول الزمن...».

الكلب ابن الكلب، مربوط، بكل حدث ..هو كذلك يملأ حضوري بشاعة ...في كل مكان أجده ورائي سابق ظلي الممزق على أرصفة الأزقة المتسخة ...أقسم بدين الله ..لو تعود الحرب فقط ، سأدخلها بكلي ثقلي ،لأُقدم في النهاية على شطبه.

كه..كه..ها قد عدت ياعيسى للهذيان ..لكلام رويشدة..حين قالت لك ذلك لم تقبل منها كلامها، ولكنها في النهاية ،ها أنت ذا تردد ما قالته لك قبل قليل.»[2] .

وأيضا في قوله:« كنت أفضلنا جميعا..حتى قبل أن يصدر قرارهم والذي لم أكن أعلم به إلا أنا والمجتمعين ..قالوا:

---

[1] – واسيني الأعرج: ماتبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:51، 52

[2] – المصدر نفسه، ص:101، 102

-«لسنا في حاجة إلى أحفاد موريس طوريس..».

-« أنت واحد من أتباع بقايا علي بوقور..».

لم تقل شيئا، ومع ذلك كبلوك، وقالوا لدينا عملية سننفذها الليلة في الجهة الجنوبية الغربية». [1]

على هذا النحو يتضح لنا أن ما تناولناه من نماذج كلامية لشخصيات رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ليس إلا عيّنة صغيرة ضمن نص مكثف بمثل هذه الخطابات؛ إذ إن الراوي كثيرا ما يعود إلى ماضيه الغابر ويستحضر لنا نماذجا من القول مثلما لاحظنا ذلك في المثال الثاني عند ذكريات شخصية لخضر وما تميز به من وفاء وقوة، ثم سرعان ما يعود بنا إلى الحاضر؛ إذ يقطع الاسترجاع ليحل محل محاورة مطولة جرت بين عمي عيسى وسي الميمون في صيغ خطابية مباشرة مناسبة لمقامات القول .

اللافت للانتباه أيضا أن الراوي وهو ينقل لنا تلك الحوارات يعمل على قطعها بين الفينة والأخرى؛ ليوضح لنا بعض الأمور الواجب توضيحها حتى يقرب الصورة أكثر وهذا الذي وقفنا عنده في المثال الثالث، فكلام الراوي ابتدأ به في أول الحوار، وكأنه يرسم حيثيات الظرف الذي وقع فيه الحوار، وبكلامه أيضا اختتم الحوار، وكأننا بصدد قولين، قول ينسب للراوي وقول للشخصية المتحدثة.

في النماذج السابقة غالبا ما كان الكلام يجيء بحسب لهجة المتلفظ ولغته، وبحسب القاموس اللغوي المستعمل في ذلك الزمان والمكان، هذا ما يقربنا أكثر من واقع وبيئة الشخصية المتكلمة، وذلك على نحو ما نلمسه في هذا المقطع «زمن الغولة قد أتى..إذا ضحكت أكلك، وإذا بكيت معليهش ..انس الهم ينساك.»[2]

---

[1]- واسيني الأعرج : ماتبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:140.

[2]- المصدر نفسه، ص:35.

يتضمن النص الحواري الذي ينسب إليه هذا المقطع ثلاثة أقوال مباشرة لشخصيات مختلفة: الراوي وعمي عيسى وسي ميمون، قد تتفق الشخصيتان الأخيرتان(عيسى وميمون) في اللهجة والمنطقة؛ لذا نجدهما يستعملان بعض الكلمات باللهجة العامية ، أما كلام الراوي فيختلف عنهما باعتباره ناقلا للقول ، وهذا يدل على الاستقلالية الحاصلة بين الراوي والشخصيات، فلكل منهما لغته الخاصة وتعبيره الخاص .

أما بالنسبة للمثال الرابع فنلحظ حذف فعل القول في الحوار الذي دار بين عمي شاكر وعيسى، وبين شاكر والروخا، وحل محله المطةُ؛ (أي الخط القصير) والقوسان، وقد كثر هذا النمط في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ربما تكون هذه العلامات هي الرموز التي تميز الخطاب المباشر عن غيره من الأنواع الأخرى، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى تشير إلى أن هذا الكلام لهذه الشخصية دون سواها .

وتعتبر أيضا من وسائل إثارة وإقناع المتلقي بمصداقية القول، ولا سيما إذا كان القول ذا مرجعية تاريخية أو له علاقة بالظروف الاجتماعية، فحديث ميمون وعيسى على الاشتراكية ومناقشتها الدائمة على قبولها ورفضها يشير إلى الفترة الزمنية التي ذاع فيها هذا النظام وموقف المجتمع منها وانقسامه إلى مؤيد ومعارض، وظروف الثورة، وما حدث فيها.

إن الطابع الذي يتميز به هذا النص باعتباره رواية يميل إلى الخلفية المرجعية ويسير مسار الترجمة الغيرية، سعى فيه الراوي الذي يحكي لنا سيرة لخضر أن يكون ظرفا بارزا في هذه السيرة، فجعل صوته يحضر عند انقطاع الحوار، ويغيب عند حضوره دون أن يبين لنا مشاعره وعواطفه ليترك المجال في التعبير عن هذه المكنونات للشخصيات المتحاورة، كما في قوله :

«اهدأ ياعيسى...الدنيا رائعة..آه يا وليد المباصي؟؟ أبوك فعلها، وتريد أن تخبزها أنت كذلك؟؟؟لا تكن مجنونا يا عيسى...العرس ما يزال في بداياته وأمامك الليل وبدايات

الفجر..بكل أفراحه وأحزانه، وآلامه...ليكن نفسك طويلا...ستأتي اللحظة الحاسمة ...اطمئن...عمر البواب وقرن الغزال كانا مندمجين في رقصة مثيرة للعجب...شدت كافة الحاضرين حد الانبهار والرعدة من الداخل...وتشويك اللحم الآدمي حتى يصبح كلحم دجاج مريش.»[1].

يتبين لنا من خلال هذا المثال أن الراوي لا يتعدى أن يكون في هذا النص شخصية كباقي الشخصيات، ولكن يمكن وصفها بأنها شخصية صامتة ترقب فقط وتتكلم عند الضرورة، فهي حاضرة في كافة الأحداث وعلى دراية بكل الأخبار وبذلك فقد أثبت حضوره (الراوي) من خلال صوته المتعالي بعض الأحيان، وهذا من شأنه أن يدعّم الاستقلالية بينه وبين شخصيات الرواية، وله نصيب كبير في تطور أحداث الرواية ، فكلامه ليس مجرد وصف بل نقل للأحداث أيضا .

وفي المثال الآتي سنرى أن ما يتلفظ به الراوي بين أقوال الشخصيات يسهم أيضا في سيرورة الأحداث، فهو وإن بدا خارج ما تقوله الشخصيات إلا أنه مبطن برؤياه الخاصة يجريها بحسب ما يقتضيه مقام التقديم لأقوال الشخصيات .

« جماعات، جماعات، كانوا ..البعض مستغرق في لعب الديمينو ..البعض الآخر في الكارطا وغيرها..وجوه كثيرة سالت على حدوتها تجاعيد الهم كالماء الساخن فلاحون ...شباب عاطلون...بعض الأطفال الذين يقضون لياليهم في العراء، يأكلهم البرد القارص ..يبحثون عن غطاءات مفقودة..بعدها يضطرون إلى النوم في ساحات المدارس أو ينزلقون من على السور الواطي إلى المسجد الذي تكاثرت سجاداته نتيجة التبرعات والصدقات .....

[1]– واسيني الأعرج: ماتبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:150.

«إيه يا السايح خويا..تلك تزكية الشبعانين..»[1] .

نلحظ هنا أن القول مربوط بصوت الراوي على الرغم من أنه من سمات الخطاب المباشر تحرر الشخصية القائلة من سلطة الراوي، وإذا دققنا أكثر نجد أن رأي الراوي الذي يهيء للشخصيات أرضية المحاورة، يجهّز المسرح للممثلين من أجل المناقشة، وتقديم العرض؛ لذا جاء صوته كصوت شخصية مشاركة في الحكاية دون أن يبرز لنا عواطفه وأحاسيسه، فترك هذا الجانب للشخصيات، فهي عادة ما تكون أقوالها مشحونة بمسحة تعبيرية وعاطفية واضحة .

أما من حيث الحجم فالخطابات المباشرة غالبا ما تتميز بالطول، وبالأخص في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ولهذا الطول الدور الفعال في تطور الأحداث لدرجة أنك تحسّ بأن معظم المحاورات مرتبطة مع بعضها دون انقطاع ملموس، وسنرى فيما يأتي تلك الصلة الوثيقة بين نمطي السرد والحوار باعتبارهما العمود الأساس في الخطاب المباشر:

«كنت حزينا ومخمورا حتى العمود الفقري...اتهموني بالخيانة.. رفضوا أن يعطوني بطاقة المناضل..أخذت لفافة تبغ ،أحرقت بها صدري...حاذتني وكنت أفكر..

جذبتني إليها..امتنعت..

شتمتني...شتمتها..

صرخت..صرخت..لم تترك كلمة بذيئة إلا وألصقتها بي..نزعت حزامي العسكري القديم، وكان صلبا كقطعة حجر..ضربتها صرخت ..ضربتها زاد صراخها..توقفت..

-«ما بك ؟؟؟جننت ؟؟؟»

[1]-واسيني الأعرج: ماتبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:111.

انفجرت كبركان قديم ..وبدأت أضعف، وألين، حتى أصبحت كقطعة هزيلة..السيدة جنت؟؟..

-«أعرفك أيها الذئب..وهذه الأفواه من يعولها أنا ؟؟؟ كه..كه..سأتركك غدا، وتدبر أمرك..سأهيم على وجهي..».

-« يا بنت الناس اتق الله ...»

-« لقد عرفت كل شيء..أنت تعشق جنية..والجنية تحلم بالزواج بك..تلتحم بها في رقصك..».

-« جننت ..وهذه الخرافات من أتاك بها؟؟..».

-« كل الناس يقولون نفس الشيء..بعضهم رآك حين يغمى عليك وأنت تراقصها وتنام معها، يا عيسى أولادك ، وعشرة العمر..».

-« .. .. »[1].

إن الترابط بين السرد والحوار ظاهر في هذا المقطع بصورة واضحة، فعلى الرغم من أن الحوار أحد الفنيات الأساسية في تبطيء سيرورة السرد ضمن ما يعرف بعنصر المدة أو الديمومة، إلا أن سبق الحوار بنوع من السرد غطى نوعا ما من ذلك التبطيء، وحدّ من كثافة التراكم الزمني .

كما أننا لم نشعر بسعة المسافة التي احتلها هذا الخطاب القولي؛ لأن الحرية متاحة للشخصيات في التعبير عما ترمي التبليغ عنه دون تدخل من الراوي .

فبعد أن كان عيسى يحكي لنا معاناته بعد الاستقلال، إذ رفضت السلطات المعنية منحه بطاقة المناضل، واتّهم بالخيانة الوطنية وعاقبة هذا الإحساس على نفسه، وعلى من حوله، وبالأخص زوجته راشدة، كان عيسى هنا هو الراوي، وهو الشخصية المتحاورة في

[1]- واسيني الأعرج: ماتبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:108 ،109.

الآن ذاته، فبعد أن ينتهي من سرد معاناته ينتقل داخل السرد إلى الحوار مع زوجته إثر اتهامها له بحبه للجنية روخا.

على الرغم من طول هذه الحوارات إلا أن هذا الطول لم يمنعها نوعا ما من التفكك فهي ليست دائما متواصلة، ولا نكاد نحس لها ببداية ونهاية، وهذا التقطع راجع في أغلب الأحيان للذكريات وارتباطه بالماضي، فعيسى لا يبقى ساعة في الواقع إلا وترجعه الذكريات إلى الماضي في علاقاته المتعددة وبالأخص مع لخضر الذي كان غالبا ما يستحضره في منامه وفي صحوه .

مثلما كان تطرقنا لبعض النماذج القولية ذات التعابير المباشرة في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**، فسنعنى أيضا في هذا الموضع من البحث بأقوال مباشرة غير مقيدة بسلطة الراوي في رواية **(نوار اللوز)** من خلال عرضنا لمقاطع أخرى في صيغة الأقوال المباشرة، فماهي طرائق صياغة الأقوال المباشرة في هذه الرواية ؟، وكيف استطاع واسيني أن يقدم لنا السرد التاريخي على ألسنة شخصياته الروائية سواء أكانت لها علاقة بالتاريخ، أو هي من مخيلة الكاتب .؟

إذا ما عدنا إلى رواية نوار اللوز نجد أن أشكال عرض أقوال الخطاب المباشر في هذا النص تختلف نوعا ما عن طريقة عرضها في نص ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، على الرغم من أن كل منهما له تأثّرا واضحا بجنس السيرة .

إن الروائي في هذه الرواية مزج بين التاريخ ومخيلته الأدبية المستمدة من الواقع؛ بحيث نجد ورود الأقوال فيها كان عبر طريقتين: إما تَردُ كما هي في كتب التاريخ ونجده هنا يستعمل علامات التنصيص، ويضع الأقوال بين قوسين، وإما أن يتصرف فيها بأسلوبه، وإعادة بلورتها.

بما أن هذه الرواية هي استحضار لأحداث أكثر منها أقوال، فنجد الكاتب تصرف بعض الشيء في الأقوال، والتي تضمنت في الآن ذاته أفعالا وتصرفات اشتهرت بها

بعض الشخصيات التاريخية، وهي من أكثر الأشكال التي تظهر من خلالها الأحداث التاريخية في الرواية .

سنتطرق فيما يأتي لبعض النماذج المعبرة عن صيغة الخطاب المباشر والتي تعدّ الصورة البديلة التي اختارها الكاتب لشخصيات وأحداث التغريبة الهلالية، لكنها تقودنا للذة المعرفة المتأتية من اكتشاف حقيقة الماضي الكامن بين طيات أسطر رواية نوار اللوز .

-«حين رفع عينيه وجد عند ركبتيه طفلة بحجم النملة تحاول أن تساعده في إزالة الوحل من ألبسته، تلف رأسها بخرقه حمراء ،أنفها ملتهب، تستنشق مخاطها السائل على شفاهها بتلذذ».

-«عمي صالح تحتاج الزعفران»

نظر إليها بعينين موجوعتين :

-«يابنتي البرد عليك لماذا لا تذهبين لبيتك وترتاحين؟؟؟».

-«أمي مريضة ياعمي صالح ، وحق .....راس عودك».

يالطيف، وصلنا لك أيها الزمن الملعون الطفلة بدأت تتشوه من الداخل، وحق محمد أنها تكذب هكذا تعلمنا وهكذا يتعلمون ، ومع كل ذلك لاشيء يهم...»[1].

وأيضا نلحظ مثال الخطاب المباشر في قوله:

«تحرك السبايبي ولد القايد البختاوي بكبرياء على عوده».

-«صباح الخير السي صالح، السوق مليح ؟؟؟»

كان يتكلم بصوت ضخم أكثر من اللازم.

-«والله نحمد الله، قطيع أغنام، الله يبارك يا السبايبي»

-«الدنيا هكذا، خذ واعط ،الحكومة من هناك وإحنا من هنا »

-«سوق الأغنام غالية؟؟؟».

[1]-واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:37.

-«يا بابا صالح، تذكر أن لا شيء يصعب على السبايبي

-«أعرف، أعرف ذلك جيدا»

-«والله قد احتاجك يا صالح تعجبني رجولتك»

-«أنا موجود في براكتي دائما»

-«بغيتك تحضر عرس ولد خويا الميسوم»

-«يا سيدي كله على المكتوب»

-«لزرق ياصالح لا تنسى لرزق ،على كل سأزورك في البراكة»[1].

وفي حوار دار بين أحد الديوانية (النمس وصالح بن عامر الزوفري)، (حين يتعلق الأمر بالرجولة)، سأقابلك وجها لوجه، ولن أتيك من الظهر مثل دياب الزغبي.

-«هه صالح الزوفري الفنطازية والتربندو أنت هنا».

-«جئت للسوق مثل جميع الخلائق».

-«تبدو سيمنا على غير عادتك».

-«هذه المرة أخطأت يالنمس، من أين لي بالكتان في البرد نيتي كبيرة للتوقف عن ممارسة هذه المهنة القذرة، حرفة الكلاب».

-« كلامك زين كالعادة، دعنا نلمسك هكذا.»[2].

ومثال آخر كنموذج على الخطاب المباشر:

«سنعمى نحن كذلك ونتحول إلى أعداء. لم نطلب أكثر من الرغيف نتقشف، التقشف يا جماعة يرددها رئيس البلدية صبحا ومساء ذكرني به مرة أخرى حين ذهبت ذات مرة أطلب العمل:

-«يا بابا صالح نحن نطبق سياسة التقشف، لنعلم صدرنا الاتساع».

---

[1]- واسيني الأعرج: نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:39.

[2]- المصدر نفسه، ص:42.

-«لكن يا وليدي لم نطلب البحر للشرب، العمل فقط حتى لا نضيع ويضيع أولادنا».

-«ستجد العمل حتما، لكن ربي نفسك على القليل، الدنيا بنت الكلب».

-«نحن نجوع يا وليدي مجبرون على التقشف».

-«بلادنا في حاجة إلى أمثالكم.»[1]

وأيضا في قوله:

-«آه أولاد الكلبة؟ من حسن حظكم».

-«آه يا صالح خويا، قلبي يأكلني، أقسم لي أنك لم ترتكب حماقة جديدة ».

-«.....».

-«صمتك يخيفني يا صالح».

-«لم أفعل شيئا لكن في بعض الأحيان تنتابني رغبة ملحة في ارتكاب جريمة ما».

-«الحمد لله يا رب».

-«لو عرفت لحظتها أن النمس هو الذي جرح لرزق، كنت قتلته صدقيني، المكحلة كانت في يدي، يلعن جدها حياة المذلّة لكن لزرق كان شهما».

-«الله يا صالح ، تحيرنا يا خويا، قل لنا على الأقل أنك رايح عند أختك خضراء».

-«العذاب يقتل».

-«والله ما أنحرق عليك سوى اللي يحبوك».

-«أنت وروميل، وماما حنا عيشة ،لكن ليس كل الناس».

-«صدقني كل الناس سألوا عليك».

-«يقتلون ويمشون في جنازة الميت هم الذين دفعوني إلى هذه النهاية الملعونة».

-«ونسيتنا في لحظة غضب ياصالح».

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:191 ،192

-«لا والله ، تدمرت من الداخل ، رحت عند أختي العجوزة خضراء نستذكر الشهداء وفقراء الهلاليين الذين لم يردوا في تاريخ سيدي علي التوناني الله يعميه».

-«معرفك كثيرة أنا قلت ربما أكلك ناس بلعباس.».

-«يا بنتي قلت لك طريق بلعباس انتهت بالنسبة لي.».

شعر بها كأن تريد أن تقول شيئا لكنها أحجمت، ربما كان الوقت غير مناسب فصالح (عيّان) وأخبار الموت والقتل كثيرة.

-«بلعباس كه.كه».

ابتسم بحزن وحرقه.» [1].

واللافت للانتباه في معظم هذه الأقوال والحوارات وغيرها من النماذج المبثوثة في الرواية أنّ شخصية صالح بن عامر الزوفري طرف فيها بدءا من المثال الأول حتى المثال الخامس، وهذا يدل على أهمية الشخصية في السرد باعتبارها عنصرا أساسيا ومبئرا لأحداث الرواية، وأيضا أن الراوي تخلى عن مكانته في السرد؛ ليترك هذه المهمة لصالح حتى يعبّر بلفظه وصوته، ولهجته عن مشاعره، وآلامه وأحقاده مما يعطي للنص نوعا من الحيوية والمصداقية الروائية القريبة من الواقع .

إن النمط الغالب على معظم هذه النماذج هو النمط الحواري سواء كان داخليا أم خارجيا؛ إذ إن معظم الأقوال المنقولة تتصف بالطول، وقد تتعدى أحيانا صفحة بأكملها، والسمة الغالبة في رواية نوار اللوز، أن الكاتب أراد أن ينقل لنا الحدث، أم الموضوع في قالب حواري، فأوكل الشخصيات السؤال الذي يمكن أن يسأله القارئ أم الباحث، ويبحث عن الإجابة عنه تبعا لتوقع هذا المتلقي.

مما يمكن ملاحظته أيضا في هذه المشاهد أن صيغة القول قد حذفت في جلها وعوّضت بقوسين يسبقهما خط صغير للإشارة إلى أن هذا القول ليس للراوي، بل

---

[1]- واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص: 200 ،201.

للشخصيات، كما نلحظ تدخّل الراوي من حين إلى آخر فتنتفي علامات التنصيص ليوضح بعض الأمور الخارجة عن سياق الشخصيات، فمثلا في المثال الأول يصف لنا تلك الطفلة الصغيرة وهي تخاطب عمي صالح، فالوصف استبق الحوار، وقبل أن نعرف الموضوع الذي يتخاطبان فيه لابد أولا أن نتخيل مظهر المتكلم، وكأن الكاتب يشير هنا إلى العلاقة بين طبيعة الموضوع المتناول وقائله، وبالفعل فقد توافق الوصف مع الحوار ، وما نطقت به الطفلة كان سببا في إثارة شفقة صالح ولكن سرعان ما أوّل ذلك بالكذب والإدعاء .

الميزة الأخرى التي تميزت بها هذه النماذج من الخطاب المباشر أن الراوي لا يصرّح بأسماء الشخصيات المتحاورة، ولا نكاد نتعرف على القائل إلا إذا رجعنا إلى الصفحات الأولى أو تُذكر داخل القول في حد ذاته :«تحرك السبايبي ولد القايد البختاوي بكبرياء على عوده .»

-« صباح الخير سي صالح السوق مليح؟.»[1].

وأيضا في قوله: «هه.صالح الزوفري الفنطازية والتربندو أنت هنا.» [2].

وكأنه يريد هنا أن يمزج بين السرد والحوار دون أن يصرح بهذا الحوار خارج عن إطار السرد وقد يعطل سيرورته الزمنية ، ولا سيما أن هذه الرواية مبنية في الأساس على مثل هذه الخطابات؛ لذا كانت التدخلات السردية الظاهرة على مستوى الرواية لفتة ذكية من الكاتب على أن لا يسيطر القطع الزمني ورتابته على نسيج الرواية كما هو ظاهر في المثال الموالي:

« انتبه إلى تحولات قسمات وجهها وخطوطه الواسعة التي بدأت تضيق، كان رأسها منحنيا كأنه يبحث عن شيء التهمته شقوق الأرض، طفلة، وحق محمد طفلة ما تزال،

---

[1]- واسيني الأعرج: نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:37.

[2]- المصدر نفسه، ص:42.

ترضع أصابعها وتخشى أن يكشف الناس سر كذبتها البيضاء رأى في عينيها بقايا دموع محروقة وأشلاء ذكريات مخيفة ورثتها مع ما ورثته عن الإمام

-«خفت على نفسي وعليك يا بابا صالح»

-«والله انتهى كل شيء لنحمد الله على السلامة»

-«الذي يؤرقني ، هو أنك لحظة غضبك تنسى الدنيا بأسرها»

مد يده نحوها في محاولة ما للمس عمق جروحها، غمره حنان الأبوة التي مارسها ولم يذق طعمها.

-«أوف، لا تكبري القضية أولاد الكلبة، الفروخا نتاع لاليجو هم السبب وهذه هي الدنيا شيء ظالم وشيء مظلوم، واحنا على كل حال أحسن من غيرنا.»[1].

نلحظ هنا أن الراوي بدأ أولا بذكر أوصاف شخصية الطفلة المتحدثة وما تعانيها من مرارة، انطلاقا مما قرأه في عينيها، ثم أعطى الكلمة للشخصيات لتدخل في صميم الموضوع، وما إن استرسلت الحديث حتى قطع حديثها مرة أخرى؛ ليوضح لنا التصرف الذي أظهره صالح أثناء سماعه لحديث الفتاة والذي يشير لحنانه، وعاطفة الأبوة التي اكتسبها مع الزمن إثر انقلاباته الحياتية دون أن يجربها في واقعه الروائي، وهكذا في معظم الحوارات، وهذا ما جعلها غير متواصلة الحلقات؛ إذ لا نكاد نقف عند بداياتها ونهاياتها.

لقد ربطنا هذه الرواية في مقدمة دراستنا بالتاريخ ويمكن أن يسأل السائل ما العلاقة بين هذه الأقوال المباشرة والتاريخ؟

نشير هنا إلى أن واسيني في رواية نوار اللوز لم يُعد اجترار تغريبة بني هلال كما هي موثقة في التاريخ، وإنما تعامل معها من زاوية أخرى؛ إذ يبيّن على لسان شخصية صالح بن عامر الزوفري، ومسيرته في الحياة وتعاملاته ورحلاته، موقفه من التاريخ الذي

[1]-واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص: 203 ،204.

ربطه بالواقع المعيش، وكأنه يشير هنا إلى ضرورة التخلص من النظرة الماضوية، وعدم التعلق بها، وإسقاط هذا الماضي على الحاضر بحسب ما يمليه علينا الواقع.

من هنا نجد الشخصيات بين الفينة والأخرى تذكر لنا أحداث تغريبة بني هلال والأخطاء التي وقعوا فيها، وكان بإمكانهم تجنبها.

رواية نوار اللوز تتعامل مع التاريخ بجعله جزءا لا يتجزأ من واقعنا وأن جزءا من وعي الشخصية يقف عند هذا الجانب؛ لذا لا يمكن أن نحذفه بصفة نهائية من وعيها وإدراكها، ومن الأقوال المنسوبة لشخصيات الرواية ذات الصلة بالتاريخ مقدّمة في صيغة الخطاب المباشر نذكر قوله:

« وقبل أن ينطلق، فاجأته لونجا، فاتحة يديها كنبيّ مصلوب، كانت حارة .مسدت على وجه العود بحنانها المعهود.

لم يصدق صالح بن عامر الزوفري عينيه.

-« واو.واو صباح الخير بابا صالح .كه.كه».

-« صباح الخير يا بنتي (؟؟؟)».

-« ها وصل أخو لونجا من بلاد الأغوال والأهوال، وهل أنتقم بابا صالح لأخت الحسن بن سرحان؟».

-« سيف ذياب الزغبي مخيف، وتلك البلاد ما تزال بعيدة ».

ياالله لونجا لم تتغير أبدا.هي هي. ما تزال طفلة تتعشق المفاجآت الكحل والمسواك والحناء الورقية، واللباس القبائلي الفضفاض.

-« بابا صالح غضبان مني؟؟؟».

-« وهل يا بنيتي يغضب من يستعيد الأبوة المفقودة، هل غضبت يوما من الجازية حتى أغضب من عينيك، حرقتني في قلبي حين اشتهيت سحنة أبي زيد الهلالي، وحاربت

عاليا، وكادت رقبتها تنزع كان تصرفا تافها، كرهتها في لحظة ما لكني سرعان ما عذرتها لا يا بنتي، نحن الفقراء لا نعرف كيف نكره».

-« الله ما يحرمنا من حنانك».

-« هه، يا لونجا».

-«شفتك رايح للسوق قلت تجيب لي معك شوية خضر. هاذو خمس بيضات. بعهم واشتر لي ما تراه صالحا.»[1].

وأيضا في قوله:

-«الدنيا قاسية. لكنها ما تزال بنت ناس».

-«كبرنا يا صالح، وهذه الدنيا لم تعد لنا».

-«إهه، وين القط الحارق الذي هزم آليات رومل».

-«كان زمن وانتهى يا بابا. ورومل دفع شبابنا».

-«وشطارة أكل لحم الكلاب، أيام العيد».

-«كه. كه الله. يخرب بيتك، هذا ما ورثناه من الحرب، كنا مجبرين يا أخي، الجوع ولعلعة الرصاص، على كل حال لحم الكلاب أطيب من قوائم الدجاج المغلية في الماء الساخن كه.كه.»[2].

كما نجد ملامح ارتباط الخطاب الروائي بالتاريخ في قوله:

« تفرق الناس وخلت البركة. أصبحت كجوف باخرة مهجورة على شاطئ مقفر. أصلح الزوفري من هندامه ثم تهالك على كرسي عتيق تنهّد بعمق:

-«أخ يا القهواجي خويا، يأكلونك حيا إذا بقيت ساكتا».

-«يا صويلح ما بقى في العمر قد ما فات».

---

[1]- واسيني الأعرج: نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:29.

[2]- المصدر نفسه، ص:108 .

-«قهوة سخنت، الله يرضى عليك».

-«من قلبي وعيني، قلبك كبير، انس كل الأحقاد».

هه.هه يا بابا حميدا وحق محمد لن أكون أبا زيد الهلالي، فأرسل له قومي يأتون به (ذياب) من بلاد الحبش، هو وعشيرته، وبعدها أعطيه ظهري ليغرس مسامير دبوسه على قفاي.لا يا بابا حميدا ياسين ذئب ومهادنة الذئب خطأ، حين يؤول الأمر له تأكد أنه سيمزقني، ويمزقك أمام الملأ، لا تخطيء يا رومل فصحاري العلمين التي أكلت شبابك لم تكن طيّبة معك. ولولا شجاعتك، وشجاعة الذين كانوا معك، كانت قد التهمتك مع آليات رومل الذي سد حنجرته رمالها.»[1]

بهذا الإبداع الفني المتميّز استطاع واسيني الأعرج أن يقدم لنا الواقعي في صورة المتخيّل، ويوقعنا بصفتنا قراء في قناعة أدبية إبداعية تاريخية، فالأقوال الماثلة أمامنا تحيل بالاعتماد على بعض الإماءات إلى المرجعية التاريخية (رومل-أبو زيد الهلالي- فأرسل له قومي يأتون به (ذياب) من بلاد الحبش).

إن هذه الأسماء وبعض الأحداث التاريخية تعدّ مؤشرات خطابية توحي إلى الصلة القائمة بين الواقعي (التاريخ)، والمتخيّل (الروائي).

صحيح أن واسيني لم يعرض لنا أقوالا تاريخية موثقة تنسب لشخصيات حقيقية ، ولكنه استمد مادته الحكائية من وقائع، وأحداث تمتعت بوجود واقعي .

إن الرفض والمعارضة الموجهة للهلاليين، وبالأخص أبي زيد الهلالي المستعرض من قبل شخصية صالح بن عامر الزوفري أو غيره من الشخصيات، إنما يشير إلى الحقيقة، ووجهة النظر التي يريد صاحب النص عرضها، فلم يجد بُدا من ذلك إلا عرضها بالصورة المعاكسة.

---

[1]- واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:117 .

لهذا كانت مسيرة صالح بن عامر واتّباعه خطى الهلاليين في التهريب، والهجرة نحو الغرب، والمآل الذي وصل إليه نوعا من بوادر إصلاح الأخطاء التاريخية، وتنويه القارئ إلى ما هو موجود، وما يجب أن يكون موجودا.

حتى يُكسب الكاتب الأقوال المباشرة مصداقية أكثر، كونها تنسب إلى شخصيات روائية مستقلة، فقد ضمنها بعض الأحداث والأسماء الواقعية بصلتها التاريخية حتى يوهم القارئ بوجودها الحقيقي الواقعي، ومن هنا كان عنصر التخييل قابلا لأن يكون عنصرا غير متجزئ من نسيج الأحداث التاريخية، والعكس أيضا كان مهما في فنيات الكتابة الروائية.

مما يلفت الانتباه أيضا في هذا المقام من البحث أن سرد الأقوال في كثير من المواضع يُقدّم بلهجة الكاتب؛ أي العامية(بنتي–القهواجي–شوية خضر–صويلح–القهواجي)، ولكن ما إذا حاول أن يقدّم لنا حدثا تاريخيا، أو خبرا مرتبطا بمرجعية ما، فإنه يلبسه الفصحى، وكأن التاريخ إذا قُدّم لابُدّ أن يُقدّم بلغة راقية، وهي الفصحى حتى يتنّسى لأيّ قارئ مهما كان انتماؤه أن يفهم ما يُقدّم.

وربما هذا الاستعمال اللغوي يدلّ على المستوى الثقافي الذي تتمتع به الشخصية، فصالح بن عامر علمته مدرسة الحياة كيف يتعامل مع كل الجبهات؛ لذا كان حريصا في كل ما يقوله.

وسنقف الآن عند دراسة الأقوال المباشرة في روايتي كريماتوريوم، وكتاب الأمير لنستشف مدى كثافة التراكيب الدالة على القول المباشر، أو قلتها ومدى الاختلافات الظاهرة بين مختلف مدوناته التي نحن بصدد دراستها .

على اعتبار أن أحداث كلتا الروايتين تنصب على الشخصية الرئيسة (شخصية الأمير عبد القادر– وشخصية مي)، فهذا يعني أن معظم الأقوال والخطابات لا تخرج

على نطاق الخطابات المباشرة، أو الخطابات غير المباشرة؛ أي شيوع الأقوال على المستوى النصي .

إن العناصر الفنية المكونة لهاتين المدونتين قد تغلغلت في نسيجها بنجاح ضمن ما يسمى بالوثيقة التاريخية، وبالأخص في رواية كتاب الأمير، فكان التاريخ عماد الكتابة السردية، ويحيل إلى الجهد الكبير الذي بذله الكاتب في التنقيب عن الأحداث التاريخية ، ولاسيما ضمن المقاطع المسكوت عنها، التي سنقف عندها بوقائعها الصغيرة، والكبيرة حتى نعرف كيفية اكتمال اللوحة السردية بدلالاتها وتعابيرها .

ففي رواية **كتاب الأمير** نلحظ أن صيغة الخطاب المباشر استغلت مساحة واسعة من الرواية، وسنورد بعض الأمثلة الدالة على ذلك في قوله:

- «جياع؟
- قليلا رد كبير الأطفال بخجل.
- وهل تعرفون سبب جوعكم.؟
- جدا.جدا كرر الأطفال الصغار مثل الفريق الموسيقي
- من إذن.؟
- طبعا الأمير هو السبب. رد كبيرهم وهو يحاول أن يخبئ عينيه. صمت العسكري قليلا، تعمق في عمق عيون الأطفال الصغار:
- معكم الحق، خذوا ثم أعطى لأصغرهم قطعة خبز.

وقبل أن يمدّ الطفل الصغير يده نحو يد العسكري أتت خزرنة بخزرة أخيه الكبير فامتنع عن أخذ الخبز. أخذ العسكري الطفل من يده وسحبه قليلا عن المجموعة لكن أخاه تبعه حتى صار قريبا منه.

- إنه أخي الصغير يا سيدي وأخاف عليه.

– أعرف لم أكله. أنا أسأله لماذا لا يأخذ الخبز وهو في حاجة ماسة إليه؟ أعرف أن جميعكم تتضورون جوعا.

–صحيح ، ولكن ديننا يمنعنا من الأكل من أيديكم .

–لماذا؟

–لأنكم لا تتوضؤون .

–ولكننا لسنا مسلمين مثلكم. وماذا يجب أن أفعل لكي يأكل أخوك الصغير الخبز.؟

–أن تتوضأ أن تغسل يديك، وذراعيك ووجهك وفمك وأذنيك ورأسك ورجليك.

طلب العسكري ماء من حراسه ثم انحنى أمام الإناء وبدأ يغسل يديه وذراعيه ووجهه وأذنيه ورأسه ثم نزع حذاءه الخشن، والجوارب التي كانت تغلفها بعد أن انتهى، سأل الطفل من جديد:

–والآن؟

–ممكن».[1]

وكذا نقف عند الحوار الذي جرى بين جون موبي، ومونسينيوردي بوش:

«–تعرف يا عزيزي جون، الناس الكبار عندما يصلون إلى درجة عليا من نكران الذات تنتفي تماما أنانيتكم، أرأيت كيف كان الأمير يحكي عن دوميشال.؟

– طبيعي لم تعد بينهما حرب لقد انتهى كل شيء.

– لا يا جون، الأحقاد تستعمل أكثر خصوصا عندما تنتهي الحروب بمنتصر، ومنهزم، ومع ذلك الأمير يملك القدرة الكبيرة على تأمل كل شيء بتبصّر، وبعد نظر.

– وهل ستقول كل هذا الكلام في الرسالة إلى السيد لويس نابليون.؟

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:168.

– ولم لا؟ صحيح أننا أمام مسؤولية كبيرة ولكني مرتاح الضمير، فقد قطعت وعدا خاصا على نفسي، أن أقف عاريا أمام ضميري. ضميري وأمام الله وإلا فلا معنى لرسالتي.»[1]

إن ما يميّز هذه الصيّغ المتلاحقة من الخطاب المباشر انتفاء وجود صيغة فعل القول، أو القوسين، أو النقطتين الملتصقتين بفعل القول، وما اختصت به هذه الصيّغ، الخط القصير الذي يبتدئ به القول والذي يميّزه عن كلام الراوي السارد، وهذا يدل على العبارات الصريحة التي تستخدمها الشخصيات. وكأن الراوي ابتعد تماما عن الشخصيات، وترك لها المجال .

قد يرى القارئ أن صيغة الخطاب المباشر عرضت ضمن النمط الحواري، وذلك لأن:«نمط الخطاب المباشر نمط مسرحي والنمط المسرحي هو أكثر الأنماط صلة بالمتلقي بعيدا عن أي حاجز مهما كان شفيفا.»[2]

إن توزيع الأقوال في المثال الأول، والذي جرى بين الضابط العسكري الفرنسي والأطفال الجياع كان بطريقة غير متساوية؛ إذ أن الخطاب الذي تنطق به شخصية الضابط أكثر استرسالا وحجما وكثافة فيما يخص البنى اللغوية المستعملة، أما الطفل فخطابه أكثر اقتضاب، ربما يكون هذا راجعا للخوف من ناحية وللحذر من ناحية أخرى وحتى أن المقام ليس مقام إقناع؛ لذا كان الضابط أكثر كلاما حتى يقنع من يسمع بطلبه.

من هنا نرى طول الخطاب المباشر وقصره يخضع للمقام الذي سُرد ضمنه والشخصيات هي التي تتكفل بهذه الملاءمة دون تدخل من السارد.

كما نلحظ على هذه الأقوال والتي تُعدّ عيّنة من الأقوال المبثوثة في النص (الرواية) أنها تتميز بالتتابع المنطقي في السرد؛ أي بين شخصية وأخرى دون تدخل من الراوي،

---

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:91.

[2]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:198.

أو القارئ في الرد.

فبعض الأحيان يصبح التواصل محصورا بين السارد والشخصية ، وهذا يعد نوعا من الانكسارات التي يقع فيها الخطاب المباشر، فالالتزام في التتابع المنطقي لا يمس الشخصيات المتحدثة فقط بل يتعداه أيضا إلى الموضوع، فلا يكاد الكاتب إتمام الحوار ليوضح ويتم الموضوع المتطرق له حتى يضع القارئ في الإطار الحواري المناسب.

وعلى الرغم من الاستقلالية التي تتميز بها الشخصية ،إلا أن الراوي حاضر في كل الحالات من أجل التوضيح وسد الثغرات التي قد يستفسر عنها القارئ، وهذا ما لاحظناه في المثال الأول، فتقريبا في كل رد يتدخل الراوي ليكمل رسم الصورة الخطابية« جدا جدا، كرر الأطفال الصغار مثل الفريق الموسيقي كقوله.

– (طبعا الأمير هو السبب .رد كبيرهم وهو يحاول أن يخبئ عينيه صمت العسكري قليلا ، تعمق في عمق عيون الأطفال الصغار.

–معكم الحق، خذوا ثم أعطى لأصغرهم قطعة خبز...إلخ).

نرى إن الراوي تدخله مقتصرا على الوصف بالذات، فغالبا ما يقوم بوصف المكان أو الشخصية المتكلمة أو الوضع العام، وهذا الوصف والتدخل لا يحدث أيّ تباين بين كلام الشخصية والراوي سواء في اللغة المستعملة، أو في المستوى الثقافي، على الرغم من الفاصل الاجتماعي بينهما، فهذا التدخل غالبا ما يكون خارج سياق الصيغة المتحدث فيها، ودوره يقتصر على الإيضاح وإسناد الأدوار لأصحابها بدقة .

ومن ناحية أخرى نلحظ اشتغال الخطاب المباشر على ضمائر المتكلم والمخاطب كما هو مبين في الصيغ الآتية:

– جياع ←——— أنتم

– معكم الحق ←—— أنتم

– أخي←——— أنا

- أخاف عليه ← أنا
- أعرف لن أكله ← أنا
- أنا أسأله ← أنا
- ديننا يمنعنا ← نحن
- لأنكم لا تتوضؤون ← أنتم
- لسنا مسلمين مثلكم ← نحن، أنتم
- أن تتوضأ ← أنت
- تعرف يا عزيزي جون ← أنت
- ستقول كل هذا الكلام ← أنت
- إننا أمام مسؤولية ← (نحن)
- قطعت وعدا ← أنا

إن طغيان ضمائر المتكلم والمخاطب بكثافة في صيغ الخطاب المباشر دليل على تولي الشخصية الكلام بنفسها وعلى هذا الأساس تكون كل العلامات الرامزة للمكان والزمان والبيئة والظروف والعلاقات تابعة لعالمها الخاص بالإضافة إلى ثقافتها ونمط معيشتها.

فيما يأتي سنتصفح أحوال كلام الشخصيات في رواية **كريماتوريوم**، وسنركز على بعض النصوص التي يتكثف فيها كلام الشخصيات؛ لمعرفة مدى الارتباط بين طبيعة النص والشخصيات المبثوثة فيه وهذه بعض الأمثلة الدالة على الخطاب المباشر:

«لا ترافياتا...

«– ما معنى أن تكون عازفا كبيرا وتخفق في إزالة الهم عن أقرب كائن في حياتك؟ أدرك الآن أن عطبي الكبير كان هناك لأني لم آخذ موضوع الموت بجدية...أي شجن محيّر، وأي جنون انتاب فردي غوسيبي وهو ينسج أوبرا لا ترافياتا بأنينها الغريب؟ أيّ

صرخة مجروحة كانت تملأ قلبه عندما أغلق عينيه على ذاكرة رملية مبعثرة، وترك دمه يسيح صافيا كالفجر وهو يخرج صرخته العميقة المحبوسة بين أتربة الروح المنهكة. ؟»[1].

وأيضا في قوله: «حاول أن يداعبها كعادته ولكن عينيها ظلتا ملتصقتين بتفاصيل الألوان والخطوط التي كانت تنشئها، انكسر فجأة صوتها الجميل الذي ينساب مثل مياه الأنهار عذبا وصافيا».

«–لماذا سكتّ يا يما؟ غنّي كما تريدين، أريد أن أسمع صوتك الحنون كما لو أن عمري سنوات قلائل لا أعرف فيها معاني الكلمات ولكن جراحاتها وأصداء موسيقاها؟ غني الله يسترك، أغنية جدك الأندلسي.؟

– صوتي كئيب. جدي مات وشبع موتا وآن له أن يرتاح من مذابح الأندلس وأن يريحني معه، كما أشتهي أن أزوره برفقتك، كم يبدو قريبا مني أكثر من أي زمن مضى أشعر به يناديني نحو أرضه المفقودة لا صوت لي، سأشوه أغنية عزيزة على قلبي وهي ما تبقى من ذاكرة سرقت مني.

– يما...جئت لأراك ...واصلي فقط وكأني لست هنا .

– طيب...سأدندن مثلما أعرف، مادمت تلح على ذلك.

– أنت تتواضعين يا يما، مع أن صوتك أكبر من كل شيء لو عرفت الدنيا فقط كيف تنصفك وتركتك تهيمين في شوارع القدس وأنت صغيرة تتشبعين من دروبها الضّيقة وتربتها الأجورية وحجارتها الباردة صيفا والدافئة شتاء، قبل أن تأخذك عاصفة مجنونة انتزعتك من أرضك ورمتك في منافي مدينة لم تتصوريها حتى في الأحلام، كانت

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:21.

القدس هي بداية الدنيا ومنتهاها بالنسبة لك، ربما لكنت اليوم ديفا أوسوبر برانو من أعظم ما أنجبت هذه الدنيا،أنا صادق يا يما فيما أقوله.»[1].

وكذا نجد ملامح الخطاب المباشر واضحة في الحوار الذي جرى بين الجد (أب مي) وابنها يوبا :

«– يكفي مي أنها وجدت ابنا يقف على رمادها وبقايا عظامها،بحب ولم ينسه الزمن وجودها الأبدي المستديم، وأبا يحن إليها حتى وهو غاضب منها ومن نفسه، وألوانا خطتها في شكل رسومات ولوحات أعطت الكثير من الزهو للعديد من العائلات في أمريكا وخارجها، كانت على الرغم من حزنها، نموذجا للنجاح في هذه المدينة ياحظها أن تمنحها الأقدار كل هؤلاء المحبين والعشاق الذين يبحثون عنها فقط ليحيوها أو ليشكروها على ما قدمته لهم من ألوان لا شيء يضاهيها إلا موهبتها الكبيرة – ماذا كان سيحدث لو بقيت طويلا في رعاية أمها وجينا في القدس ؟أي بهجة مضاعفة كانت ستخرج منها ؟ كل يوم أزيد يقينا أن خياراتها كانت صحيحة على العكس من مسالكنا الصعبة التي تصفعنا في كل لحظة بحماقاتنا وخسارتنا المتكررة.

– ماذا يمكنني أن أفعله لأمي غير هذا؟ ليست في حاجة إلي، فقد قامت بكل شيء لوحدها حتى النفس الأخير ولم تطلب مني شيئا يستحق الذكر، في نهاية المطاف نحن تحت وقع الأقدار على الرغم من إراداتنا الخارقة ؟ كلما قاومناها زدنا توغلا في منطقها الغريب، كأن شيئا ما، أقوى منها ومنا جميعا، يقودها نحو هذه النهايات التي اشتهتها دائما ،هي أن تكتب وترسم حتى تستسلم لإغفاء الموت.

– لا لذة في الموت ولا قداسة فيه، أسوأ ما يمكن أن يحدث للكائن في رحلته. أمك كانت هكذا، إما أن تؤخذ ككل وتقبل كما هي، أو ترفض ككل. وكنت عاجزا أن أقبل بها

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس ، ص:26، 27.

كما اشتهيت أن تكون، وكانت رافضة أن تصغي لمأساتي العميقة التي لم تكن تهمه إلا قليلا.

– يا جدي ..

– اسمعني أولا، كنا بعيدين في كل شيء إلا في خفقات القلب ،فقد كانت تنهض وتخفت في اللحظة نفسها وكأننا كنا على نفس التوقيت، أمك يا يوبا لم تكن امرأة عادية وربما هذا مقتلها الكبير. لم تكن ترضى بالحلول الوسطى وإلا لكانت امرأة ناعمة ولا اكتفت بالحياة المتواضعة التي يعيشها أغلبية الناس.

– ألم يكن من الممكن يا جدي أن تكون لك مساحة وسطى تجعل من الحياة متعة صافية؟ ألا توجد في هذه الدنيا إلا التطرفات القاتلة؟ هل كان صعبا عليك أن تسحبها نحو صدرك وتهمس في أذنها: أحبك ؟ كانت ستنهار بين يديك، هي أكثر هشاشة من أجنحة فراشة يا جدي.»[1].

إن الإشارات الظاهرة للخطاب المباشر التي ضمنها الكاتب في عمله هذا تعكس لنا الأحداث الواقعية العامة حقبة زمنية معينة، وظرفا تاريخيا خاصا في صورة الحوار الذي يدور بين الفينة والأخرى مع معظم شخصيات الرواية، وكأنه يعمل على رسم ذلك التوازي الموجود بين بطلته الروائية وحياة أي مواطن مغترب عن وطنه يحن إلى الرجوع إليه حيا كان أم ميتا، وتتوازى أيضا حياة مي وابنها يوبا ووالدها مع حياة القدس، فالاغتراب الذي تعانيه هذه العائلة هو اغتراب الوطن الواحد، ولذا كانت القدس بالنسبة لمي هي بداية الدنيا ومنتهاها وعندما رميت خارجها كانت عاقبتها الموت.

إن الصوت المتعالي في هذه الخطابات هو صوت مي، وكأنها احتلت مكان الراوي لتنقل لنا بصوتها، ولهجتها، وألفاظها أحداث الرواية فكانت أكثر تعبيرا وأدق تفصيلا وأعمق دلالة على تصوير الوقائع التي يعانيها الشعب الفلسطيني المنفي، فعلى الرغم من

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:52، 53.

المكانة الفنية التي احتلتها مي في الوسط الفني الأمريكي، إلا أنها وبعد دنو إحساسها بلذة الموت كانت غالبا ما تفكر في العودة إلى أرضها الأولى القدس، وغالبا ما ترجمت ذلك في أحاسيسها وألفاظها، وكلامها، ورسوماتها وحتى في أنات مرضها.

إن نص **كريماتوريوم** نص قائم في معظمه على الحوارات التي دارت بين الأم ووالدها، أو بين الأم وابنها، أو بين الابنة مي وذكرياتها مع أمها، أو بينها وبين أصدقائها وهكذا نلحظ أن الحديث غالبا ما يتكرر على الشخصية ذاتها، وكأن الطرف الدائم في الخطاب المباشر هي شخصية مي.

ففي المثال الأول المستشهد على صيغة الخطاب المباشر نلحظ يوبا وأثناء تدوينه للنوتات الموسيقية، كان غالبا ما يتيه عن عمله ليفكر في أمه المريضة؛ أي إن الخطاب المباشر الصادر عن شخصية يوبا كان مضمونه مرتبطا بالطرف الدائم مي قولا أو تفكيرا لدرجة أنه حدد تفكيره في شخص واحد«أغمض عينيه قليلا لكي لا يرى شخصا غير أمه، ولا يسمع شيئا سوى ذاك الأنين الذي كان يأتي من بعد سحيق محملا بالصرخات المكتومة والسعادات الصغيرة التي تتهاوى حتى قبل أن تشرق كالفقاعات الصابونية التي ينشئها الأطفال.»[1].

وكذا في المقطع القولي الثاني والذي كان مداره الحوار الطويل بين يوبا، ومي عندما طلب منها أن تغني له أغنية جدها الأندلسي، حتى يسترجع معها ذكريات منفية تذكرها وتذكره بأيام الصبا، واشتد إلحاحه عندما لاحظ أن الغناء سبيلها الثاني بعد الرسم للراحة والاسترخاء .

وإذا ما نظرنا في الحوار جميعه نلاحظ نوعا من التكافؤ في عدد التدخلات بين يوبا ومي، فالحوار كان موزعا بالتساوي بين طرفي الحديث، فكلما نطق الطرف الأول كلما

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:21، 22.

كان الرد جاهزا لدى الطرف الثاني، ولهذا كانت التبادلات الكلامية تسير بالتساوي بشكل طبيعي، هذا ما أسهم في واقعية الحوار من خلال التدخلات .

أما إذا ما عدنا إلى المثال الثالث الذي كان طرفا الحديث فيه يوبا والجد والد مي، نلحظ أيضا نوعا من التكافؤ في التدخلات الكلامية بين الجد ويوبا؛ أي ثلاثة تدخلات تقابلها ثلاثة أخرى، ولكن الأمر الذي يلفت الانتباه في هذا المقام أنّ التراكيب الكلامية وما تحتويه من مضمون يختلف من تدخل إلى آخر.

وإذا ما عدنا إلى التعداد اللفظي للكلمات الواردة في كل حوار نجد كلام الجد يفوق كلام الابن، إذا ما قمنا بمقارنته بعدد الأسطر التي تشغل صفحة الرواية نجد كلام الجد في هذا الحوار يشغل نحو 32 سطر، أما كلام الابن فيقتصر اشتغاله في هذا الحوار على 13سطر.

فالتكافؤ الموجود في التدخلات الكلامية بين الطرفين يقابله تناقض في الكم الضمني الذي يحتويه كل تدخل، وبما أن التوافق موجود بين الطرفين حول الموضوع المطروح فقد يكون هذا التناقض الضمني راجع إلى فعل التكميل، فالخبرة القليلة الموجودة عند الابن يوبا يكملها ما هو عند الجد من معرفة عامة بابنته وتركيبتها الفريدة، ومدى تعلقها بالقدس على الرغم من ذلك الشرخ الذي لطالما فصل بينهما ووسع عمق الفراق وهذا ما لام فيه الابن جده «هل كان صعبا عليك أن تسحبها نحو صدرك وتهمس في أذنها: احبك ؟ كانت ستنهار بين يديك؟.»[1].

كما نلحظ بوقوفنا عند هذه النماذج من الخطاب المباشر وغيرها من الأمثلة، سمة الطول التي تغلب على معظم المقاطع الحوارية، وهذا يدل على الوظيفة الإعلامية التي تنفرد بها هذه الحوارات؛ إذ إن الكاتب هدفه الأول إعلامنا بأهم المراحل الحياتية التي

[1]– واسيني الأعرج :كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:53.

مرت بها الفنانة الفلسطينية مي ومعاناتها خارج الوطن، ومدى تعلقها بذكرياتها، ولذا نجد الحوار يطول بين الأطراف المتحدثة وكأن الكاتب يشير إلى المنزلة التي تتمتع بها الشخصية بصفتها عارفة بأحوال مي أكثر مما تعرفه عن نفسها، وهكذا تصبح المقاطع الحوارية حتى وإن طالت أصداء إيجابية لدى القارئ المتلقي لهذا النص .

وإذا تأملنا أكثر في المشاهد الحوارية المتضمنة الخطاب المباشر، نجد لها أيضا وظيفة سردية سواء باعتمادها الزمن الحاضر، لتنقل لنا الشخصيات أعمالها ضمن المسار السردي، أو على المستوى الاسترجاعي، فتنقل لنا وقائع أحداث ماضية، فالتقدم في سيرورة أحداث الرواية لا يعتمد فقط على السرد الذي يدفع به قدما بل يعتمد أيضا على الحوار وبالتالي تكون له وظيفة سردية .

«- أسمع صوت أمي يأتيني من بعيد نقيا وهادئا، وهي تضع على رأسها كيسا بلاستيكيا، لأنها فوجئت بالمطر في الطريق تسحبني من يدي طانت جونيف،التي كانت قلقة علينا من الخروج في ذلك الجو:

-وحياتك أنت مجنونة يا ميرا؟ مش معقول تروحي بهيك أمطار.؟

-حبيبتي جينا أمطار القدس مثل ناسها ،في كل قطرة عاصفة ، وفي كل شخص قنبلة موقوتة، لازم أروح، بعد شوية عائلة الحسيني ستبدأ في عمليات البحث عن ابنتهم وحفيدتهم المخطوفة من طرف العصابات اليهودية، وتتحول القصة إلى قتال بيننا وبين اليهود واختطافات لا تنتهي أبدا، الجو قد لا يتحسن أبدا، ولهذا علي أن أخرج الآن.

-أخشى أن تمرضي بهيك حالة وبهيك وضع، الأمطار باردة جدا على الأقل أتركي مي عندي بالبيت، هذه الأمطار باردة وثقيلة.

تلتفت أمي نحوي تستفسر بعينيها:

-شو رأيك حبيبتي ؟

-أنا بموت في طانت جينا بس...ما بدي إياك تروحي لحالك.

-مفهوم.....مفهوم ....

تستسلم طانت جينا لرمشات عيني المرتبكتين .

-تضع أمي على رأسي كيسا بلاستيكيا، وتضع لي به قبعة كما يفعل الفلاحون عندما يخرجون نحو حقولهم في الأيام الماطرة ، نودع طانت جينا ونخرج ركضا...»[1].

داخل تأملات فنانة مبدعة حالمة بالمستقبل متشبثة بالماضي كانت تظهر سيرة مي،فكل صغيرة وكبيرة تحدث لها في نيويورك تذكرها بذلك الماضي البعيد، فأمطار نيويورك وجوها البارد ورغم مرضها دفعها للحنين لفترة الطفولة وهي مصاحبة لوالدتها أينما حلت، فالخطاب المباشر الذي تلفظت به كل من شخصية ميرا والدة مي، وخالتها جينا عمل نوعا ما على دفع الأحداث لكي نتقدم في معرفة بقية ما تعلق بماضي مي.

قبل الحوار كان الكاتب بصدد وصف الأجواء التي كانت عليها المدينة خارج المستشفى وسرعان ما يقطع هذا الوصف ليعرض لنا هذا الحوار.

« معزولة ووحيدة لاشيء إلا السيول التي يأتيني صوتها خافتا، وأشجار البلاطان العالية التي كانت كأنها تختبئ بين أغصانها مقاومة الرياح العنيفة التي كانت تهزها بعنف لتجريدها من آخر أوراقها التي قاومت عواصف الفصل كله، وظلت عالقة حتى النفس الأخير، بخيط الحياة قبل أن تستسلم لجبروت الفصل وقانونه...»[2]

الحوار على الرغم من كونه فنية من فنيات التبطيء الزمني في السرد، إلا أنه في هذا المقام لم يقطع لنا التقدم السردي بل عمل على تحفيزه من خلال الاسترجاع ،وهذا في ذاتها يعد نوعا من التطور، وكون مي شخصية متأملة في ذاتها فغالبا ما تقطع الحاضر لتعود بنا إلى ماضيها الجميل والمؤلم أيضا ،لتكمل لنا تصوير الأحداث من بداياتها

---

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص: 358.

[2]– المصدر نفسه، ص:357، 358.

الأولى إلى نهاياتها المتوقعة، وكأنها بصدد عرض سيرة طفولتها في الماضي البعيد الخارج عن أحداث الرواية، وحياتها الآنية التي تعرض وقائعها داخل الرواية.

ولا يقتصر الخطاب المباشر في هذه الرواية على الكلام المنطوق فقط ،بل نجد طرائق القول تتعدى المنطوق إلى غير المنطوق، ومثال ذلك في قوله: «اقتربت أكثر من وجه مريم المجدلية دققت في عينيها، في ملامح وجهها ثم تمتمت: «يالله ما أبشع قسوة البشر؟ كل الظلال كانت مخطئة،كلها بدون استثناء، فليس هناك أيّ داع لرجمها على حماقاتها العشقية مَن من الراحمين كان بلا خطيئة؟»[1]

وأيضا في قوله:«أكرر دائما على نفسي: لماذا النوم ؟ لنا كل الموت لننام كما كان يقول لي بابا حسن عندما يتعب من الحديث عن الموت. لهذا كنت لا ألتجئ إلى المورفين إلا عندما تزداد قوة طاحونة الألم ، وتصبح فوق طاقة التحمل.» [2]

نجد الخطاب المباشر غير المنطوق كذلك في قوله أيضا « وأتمتم في أعماقي حتى لا يسمعني أحد:ماذا بقي من تلك اليد السمحة والرقيقة التي لوحت كثيرا في الفضاء وهي ترصع البياض بالألوان الساحرة؟ اندهش من هذه القوة الباطنية التي تحافظ على الحياة حتى بعد اندثارها وأفولها...»[3]

إن المتأمل في هذه المقاطع القولية يجدها عبارة عن أقوال باطنية لا يجهر بها، وكأن المتكلم هنا، وهي شخصية مي تميل بعض الأحيان إلى التكلم بما لا يبلغ الأسماع بحديثها مع نفسها، وتمتماتها الصامتة، وكأنها هنا تشير إلى عدم ظهورها في الكلام، وهذا يدلّ على انعزالها عن العالم الخارجي الغريب الذي تعيش فيه وصمتها فيه ما هو

---

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:353

[2] – المصدر نفسه، ص:362

[3] – المصدر نفسه، ص:363

إلا دليل على اغترابها الروحي، كما يدل على انطوائها على نفسها، فتجدها بآلامها وأفراحها، وأحاسيسها الفريدة دون أن تزعج أحدا آخر بمعاناتها .

نلحظ أن معظم الأقوال الباطنية وغيرها تُظهر تلك الفترة المأساوية التي عاشتها البطلة سواء بابتعادها عن أرضها،أو أحبائها أو مرضها، وآلامها، لهذا وجدت الصمت ومحادثة نفسها خير علاج لآلامها ، وكان المورفين الذي تأخذه لإسكات ألامها هو صمتها الخفي حتى لا تنقل معاناتها إلى أحبائها فيكون الألم ألمين.

إن توزيع الأقوال في هذه الرواية بين منطوقة، وغير منطوقة هو دليل صريح على قلة التواصل بين الشخصيات إذا لم نقل انعدامه حتى يتسنى للبطلة نقل سيرتها للقارئ، فساعد ذلك على زيادة مساحة الصمت بين الأقوال وقائلتها، فالمرض والمعاناة كانتا سبيل البطلة بصفتها ساردة لتأملاتها الداخلية، وأحلامها الباطنية.

هل من سبيل آخر يسلكه المريض حتى يستطيع الهروب من واقعه المرير، وبهذا فإن الشخصية «تخرج عن نطاق التتابع الذي يقوم عليه الحوار عادة، فيصبح التواصل قائما بين الشخصية والقارئ، أو بين النص والقارئ كما يذكر جيليان لان مارسياي.»[1]

لقد تناولنا فيما تقدم جملة من الأقوال المنسوبة لشخصيات روائية، وحاولنا من خلاله تقصي طرق عرضها في نصوصها الروائية لمعرفة الفنيات المتبعة في انعكاس ما تعلق من أقوال بالواقع في صورة تخيلية، ولم نركز في ذلك إلا على بعض النماذج التي لاحظنا فيه نوعا من التكثف في أقوال الشخصيات في مختلف الروايات الخاضعة للدراسة في بحثنا هذا.

من بين ما وقفنا عنده: – أن صيغة الأقوال سواء أكانت مسرودة مباشرة أو غيره مباشرة، فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة النص، والمجال الذي يسير فيه.

[1] – محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص:402

ونصوصنا هذه ذات المرجعية التاريخية عمل فيها الكاتب على تجريب معظم الصيّغ؛ لأنها تمزج بين الخطّاب غير المباشر الذي يبتعد فيه عن الواقع، ويميل إلى عرض رأيه بالاعتماد على الجانب التخييلي، والخطاب المباشر الذي يكون فيه مقيّدا بأقوال الشخصيات، ومعظمها في هذه النصوص مرتبطة بالواقع، وبالتالي ما تقوله غالبا ما يكون على مدى بعيد من الحقيقة والواقع.

من هنا نرى إن الكاتب بصفته مبدعا حاول أن يتواطأ مع الأقوال المباشرة، ويسردها في صيغة غير المباشر حتى يجتهد في نقل الواقعي إلى المتخيّل، وهنا يثبت براعته في عقد ذلك التضافر المازج بين التاريخ والفن.

وإذا ما قمنا بعملية موازنة بين مدونات الدراسة نلحظ أن الأقوال موزعة بالتساوي بين النصوص، فحضور الخطاب غير المباشر في مدونتي نوار اللوز وما تبقى من سيرة لخضر حمروش على عكس ما هو عليه في مدونتي كريماتوريوم، وكتاب الأمير التي يصبح للأقوال المباشرة فيها حضورا أكبر وربما يرجع هذا لطبيعة الشخصيات في حدّ ذاتها ومدى حضورها في الواقع.

ومهما ارتبطت دراستنا للأقوال بالشخصية القائلة، فلا يمكن عزلها عن قول الراوي السارد الأول الذي يتبنى مسؤولية توجيهها وتحديد مسارها السردي، ونسبة ظهورها على الساحة النصية.

الفصل الثالث:

الشخصيات بين التخييل الفني والواقع التاريخي

أولا- مفهوم الشخصية

ثانيا- الشخصية بين التخييل الفني والواقع التاريخي في رواية نوار اللوز

1 - الأسماء

2 - البناء الخارجي للشخصيات

3 - البناء الداخلي لشخصيات نوار اللوز

4 - وظائف الشخصيات

ثالثا- شخصيات رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش

1 - أسماء الشخصيات

2 - البناء الخارجي لشخصيات للرواية

3 - الوصف الخارجي لشخصيات رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش

4 - وظائف شخصيات رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش

رابعا- بنية الشخصيات في رواية كتاب الأمير

1 - الأسماء

2 - الوصف الخارجي لشخصيات الرواية

3 - الوصف الداخلي لشخصيات الرواية

4 - وظائف (أفعال) الشخصيات

خامسا- دراسة شخصيات رواية كريماتوريوم

1 - الأسماء

2 - البناء الخارجي لشخصيات رواية كريماتوريوم

3 - الصفات الداخلية لشخصيات الرواية

4 - وظائف الشخصيات

إن حديثنا عن البنية الروائية يقودنا وبدون شك إلى محاولة معرفة العناصر الأساسية المكونة لأي عمل روائي، وذلك من أجل معرفة الفروقات الموجودة بين النص من حيث هو قصة- واقعية كانت أو تخييلية-، والمرتكزات التي تبنى عليها، ومن حيث هو خطاب روائي متقيّد بمرسل قاصد، ومتلق متقبل لمقصدية النص، ودلالة المنطوق.

من هنا فإن وصول أي قصة وفهم فحواها« يستوجب راويا يروي الحكاية، كما يستوجب وجود قارئ يقرأ ما يرويه الراوي، وبذلك لا تعود مجموعة الأحداث التي وقعت هي الأهم في العمل السردي الروائي، أو في الكتاب- الرواية- بل كيفية الرواية بين: كيف يروي الحكاية؟.».[1]

وبما أننا بصدد دراسة نصوص روائية تعتمد على المرجعية التاريخية بالدرجة الأولى فيمكننا القول بإن القصة التاريخية المضمنة داخل النص الروائي، ليست هي همنا الأول في الدراسة، بل نسعى في هذا البحث إلى معرفة الطرق التي اعتمدها الروائي في بنائه السردي؛ حيث يربط هذا الجانب التاريخي الواقعي بالنص الخيالي، ويقدمه في قالب روائي يمزج بين الاثنين ليبني لنفسه نسيجا روائيا متميّزا.

إن تركيزنا على مصطلح **البنية الروائية** يقودنا مباشرة إلى النظر في المكونات الداخلية للنص، وكيفية تركيب هذه المكونات ضمن القالب الروائي«ولا يستطيع أحد أن يُرّكب (ينتج) قصة، من غير أن يرجع إلى نسق داخلي للوحدات، والقواعد، وهذا يعني أيضا، ومن منظور الدراسة لهذا الجنس الأدبي، أنه لا يستطيع أحد أن يدرس قصة من غير أن يرجع إلى النسق الداخلي للوحدات والقواعد التي أنتجتها، وعملت على بنائها، وهنا تأتي أهمية البحث عن البنية بالنسبة إلى الدارس والباحث»..[2]

---

[1] – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص:42.

[2] – رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط02، سورية، 2002، ص:14 .

إذا ألحقنا مصطلح البنية، والذي يعني الوحدات والمكونات التي يُبنى عليها نص ما بمصطلح (الروائية) وهو الآخر يميز الشكل السردي الذي يمكن أن يُروى به نص معين ذا مادة خاصة، ومن هنا فالمقصود بالشكل الروائي حسب الوجهة التي أقرّها **حسن بحراوي** في دراساته:« هوتلك القدرة التي للكاتب على الإمساك بمادته الحكائية، وإخضاعها للتقطيع والاختيار، وإجراء التعديلات الضرورية عليها حتى تصبح في النهاية تركيبا فنيا منسجما يتضمن نظامه، وجمالياته، ومنطقه الخاص.

ويتعلق الأمر تحديدا بكافة العناصر البنائية والأسلوبية الداخلة في تكوين الرواية والتي تُمكن الكاتب باستعمالها من الحصول على عمل فني متناسق، ومقنع بمادته، وطريقة تأليفه». [1]

إن محاولة تحديدنا لعناصر الشكل الروائي تمكننا من التوغّل في العلاقة الموجودة بين بنياته التكوينية، وبمعرفة العلاقة سنتوصل إلى معرفة الدلالة التي يرمي النص إلى تبليغها، ولا سيما إذا كان هذا النص ذا مرجعية تاريخية، له علاقة وطيدة بالماضي.

فالكاتب في هذه الحالة يسعى جاهدا لتطويع هذه العناصر من أجل التعبير عن الماضي، ومحاولة جادة لفهم الحاضر، واستيعاب المادة الحكائية الموكلة إليه.

سنحاول على مدار هذا البحث فهم أبرز مظاهر البنية السردية المتمثلة في **الشخصيات والزمان والمكان**، وأهمية عقد ذلك التماثل الروائي التاريخي، وكيف استطاع الروائي بالاعتماد عليها في تحويل المادة التاريخية إلى مادة روائية؟، وإمكانية إعادة بناء الإطار العام، والخارجي للحدث دون المساس بالحقيقة الموثّقة، وذلك بالاعتماد على نماذج روائية تمثيلية دالة.

إن العناصر الثلاثة المختارة للدراسة ماهي إلا وسيلة تمكننا من الوصول إلى العلاقة الكائنة بين (المُؤلف) بوصفه منتجا للنص، وذا دراية بالخلفية المعتمد عليها، وبالصورة التي

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط: 01، 2000، ص:17.

يَودُّ إعادة رسمها، وتصحيح ما فيها من ثغرات، وبين (المُؤَلَّف) بوصفه عملا أدبيا ينير بعض الجوانب التي يمكن أن تكون غائبة، ويريد الكاتب إظهارها، أو موجودة ويريد زيادة توضيحها، وبين (المرجعية)، ولنحدد هنا التاريخية لأن الماضي هو سبيلنا الوحيد لفهم الحاضر وتصحيح أخطائه.

من هنا يمكن القول إن **واسيني الأعرج** باعتماده على المرجعيات التاريخية يهدف إلى تحصيل أمرين: **الأمر الأول:** فني محض وذلك من خلال تجريب آليات الكتابة الروائية الحديثة على نصوص توثيقية لتقديمها في شكل جديد.

و**الأمر الثاني** هو إعادة كتابة التاريخ، و تقديمه للقارئ من أجل التوجيه، أو الإرشاد أو التصحيح، أو التوضيح.

سنبدأ تحليلنا ودراستنا للبنية الروائية في النماذج السابقة الذكر بالشخصيات لفهم العلاقة بين الشخصيات الفنية التخيلية، والشخصيات التاريخية.

أولا- مفهوم الشخصية بين الفن والتاريخ:

إن مضمون الشخصيات في الرواية له شكله الخاص الذي يُميزه عن شخصيات نص آخر، ويزيد الاهتمام بهذا الشكل إذا كانت الشخصية ذات أصول منجزة في التاريخ؛ لأن حدودها الشكلية محددة مسبقا؛ ولهذا نجد الكاتب يتعامل مع هذا النوع من الشخصيات بطريقة خاصة ضمن الحدود التي يملكها.

قبل أن نتعرض لهذا الشكل الخاص لا بد أولا أن نُطل إطلالة طفيفة على مفهوم الشخصية، ونحاول أن نربط بين الشخصية التخييلية، والتاريخية.

لقد تعددت الكتابات التنظيرية، والعروض التطبيقية التي تناولت عنصر الشخصية وهذا يدل على الأهمية البارزة التي احتلها هذا العنصر، مما جعل الناقد الفرنسي (**رولان بارت**)Roland Barthes يُعبر عن فاعلية وجود الشخصية في النص بقوله:« ويمكننا أن نقول إنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات.».[1]

إن الشخصيات في الروايات الحديثة حتى وإن لم تكن ذات مرجعية تاريخية وحضور واقعي، فإن لها كيانها ووجودها النفسي على المستوى الروائي، وبالتالي وجودها الفعلي؛ أي أنها أصبحت« فردا، وشخصا، وباختصار، لقد أصبحت كائنا متكونا تكونا كاملا حتى وإن كانت لا تقوم بأي عمل من الأعمال، وكذلك أيضا من قبل أن تتصرف أي تصرف.». [2]

فبعد أن أهملت الشخصية كعنصر فعال في الدراسات السابقة، ولاسيما عند **فلادمير بروب**(Vladimir Propp) في كتابه (مورفولوجية الخرافة) بوصفها عنصرا متغيرا لا يستقر

---

[1] – عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشروالتوزيع، ط01، (د.ت)، 2003، ص:121.

[2]– رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص:62.

على حال، فما يميزها من أسماء، وأوصاف يتبدل باستمرار تبعا للوظيفة المنسوبة لها، وعلى هذا الأساس فالثوابت هي الأجزاء الأساسية في القصة.[1]

فاهتمامه إذا كان مُنصبًّا على الوظيفة التي تؤديها الشخصية لا الشخصية في حد ذاتها، وقد سار على منواله أيضا (**توماشفسكي** Tomachviski)، والذي استغنى بدوره عن الشخصية، وفي هذا السياق يقول:« إن البطل ليس ضروريا، فبإمكان القصة كنسق من الحوافز أن تستغني استغناء تاما عن البطل، وسماته المحددة»..[2]

إن توماشفسكي بإنكاره لأهمية الشخصية في النص، وإمكانية الاستغناء عنها في صياغة المتن الحكائي، هذا المتن الذي قلنا مسبقا إنه مجموعة من الحوافز، فالبطل هنا يقتصر دوره على كونه وسيلة للربط بين هذه الحوافز.[3]

سار على هذا الدرب أيضا(**تزفيطان تودروف** Tazvetan Todorov)الذي بيّن في بدايات الأمر أن الشخصية عنصر هام في الدراسات الأدبية، ولكن سرعان ما استدرك ذلك معتبرا أن الشخصية عنصر ثانوي.

وقد لاحظ ذلك أثناء دراسته لرواية (العلاقات الخطيرة)؛ حيث طبّق عليها نظام العلاقات، وإخضاعها لثلاث قواعد أطلق عليها اسم (المحمولات الأساسية)، والتي بدورها تحدد العلاقات القاعدية وهي: (الرغبة– التواصل– المشاركة)، وعن طريق التحليل تخضع هذه العلاقات القاعدية لنوعين من العلاقات الاشتقاقية (الإيجاب– والسلب)، فالأولى أطلق

---

(1)– ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، ص:24، 25.

(2)–تزفيطان تودوروف: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر:الحسين سحبان وآخرون، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط01، الرباط ، 1992، ص: 48.

(3) – ينظر: توماشيفسكي وآخرون: نظرية الأغراض نظرية المنهج الشكلي تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط01، بيروت، الرباط 1982، ص:204 .

عليها (قاعدة التعارض)، والثانية (قاعدة المجهول) وهي المساوية للانتقال من المبني للمعلوم إلى المبني للمجهول؛ أي ما يعرف بقاعدة المطاوعة.[1]

وقد استمر الخلاف بين الدارسين حول مفهوم الشخصية، وأهميتها في النص الأدبي باعتبار أن الشخصية عنصر ثانوي لا تتحقق قيمته إلا بربطه بالعناصر السردية الأخرى وخاصة الحدث الروائي، إلى أن جاء (**غريماس**Grimas) واعتبر الشخصية عنصرا فعالا في البناء السردي، وبنى نظريته في النموذج العاملي على أساس الشخصية، وميّز في دراسته للشخصية بين العامل والممثل.

1- **مستوى عاملي:** تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

2- **مستوى ممثلي:**نسبة إلى الممثل، تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، شارك مع غيره في تحديد دورعاملي واحد، أوعدة ادوار عاملية.[2]

مما سبق نصل إلى أن الشخصية هي نقطة تقاطع، والتقاء بين مستويين« مستوى سردي، ومستوى خطابي، فالبنى، أو البرامج السردية تصل الأدوار العاملية ببعضها البعض، وتنظم الحركات والوظائف، والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في الرواية، بينما تنظم البنى الخطابية الصفات أو المؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات».[3]

---

[1] – ينظر: أحمد مرشد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، (د، ط)، بيروت، والنشر، (د، ط)، بيروت، (د، ت)، ص:34، 35.

[2]– ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص:52.

[3]– إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسةتطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا)، دارالآفاق، ط01، الجزائر، 1999، ص:154.

استنادا إلى ما توصل إليه غريماس نجد الدارس **(سعيد يقطين)** يسير على الخطى نفسها، فقد قسم مجتمع السيرة الشعبية أثناء دراسته للسيرالشعبية إلى ثلاث مجموعات مجموعة الشخصيات، ومجموعة الفواعل، ومجموعة العوامل.[1]

ونلحظ هنا أن تشكيل الشخصية حسب الرأي السابق يعتمد أساسا على العلامات التي يوظفها الروائي أثناء نسجه لعمله السردي من صفات خارجية، وأمزجة داخليةو الأدوار التي تسعى الشخصيات إلى تحقيقها وفق قيم محددة.

نجد أيضا **(رولان بارت)** الذي عدّ الشخصية عنصرا هاما يسهم في بناء النص الروائي، وقد أشار إلى ذلك في مصب حديثه عن التحليل البنيوي، كما أنه حرص على توظيف الشخصية كمشارك في العملية السردية لا كائنا يتميز بجوهره النفسي.[2]

ومن الدارسين العرب الذين أدلو بدلوهم حول أهمية الشخصية نجد الناقدة **(آمنة يوسف)** التي عدتها كائنا من لحم ودم، و ربما يعود ذلك إلى إيمانها القاطع بضرورة محاكاة الشخصية الروائية للواقع الإنساني، وهذا من شأنه أن يخلط بين الشخصية الروائية والشخصية الحقيقية؛ إذ تقول بأن الشخصية: « إنسان من لحم ودم له وجوده الخاص، وحياته المستقلة».[3]

اعتمادا على رأي كل من **رولان بارت**، و**آمنة يوسف** نجد أن الشخصية الروائية تحاكي الشخصية الواقعية لكن لا تمثلها، فهي أقرب إلى التَخيُّل بمعناها الفني منه إلى

---

[1]– ينظر :سعيد يقطين: قال الراوي، البنية الحكائيةفي السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط01، بيروت، الدار البيضاء، 1997، ص:92.

[2] – ينظر :أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص:35.

[3]– آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص:24.

الحقيقة، فهذا الحقل الخيالي هوالذي يسمح للكاتب أن يضيف، ويحذف، ويزيّن صورة الشخصية بشكل يوهم القارئ بواقعيتها، ويعتبرها أنموذجا لصنف تاريخي معين أو فترة تاريخية معينة.[1]

إضافة إلى ما تقدم نجد جملة من الأسماء اللامعة في مجال دراسة السرد، الذين انصب اهتمامهم أيضا على الشخصية واعتبروها علامة ممثلة للشخصية الحقيقية بعد عملية الإسقاط التي يمثلها الروائي عليها، ومنهم على سبيل المثال **ميشال زارفا**(Michel Zeraffa) **وبورنوف**Bourneuf و**أوئيليه**Oullet و**لوتمان**Lotman .

وكان **فليب هامون** الرائد في مجال دراسة الشخصية بكتابه الشهير(سيميولوجية الشخصيات الروائية) الذي عدّ الشخصية كائنا لغويا محضا بقوله: « إن الشخصية بناء يقوم النص بتشييده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص»..[2]

نلحظ هنا أن **فليب هامون** حصر الشخصية الروائية داخل حدود النص، وجردها من أية مرجعية خارجية تستند عليها؛ أي أنه عقد مشابهة بين الشخصية، والدليل اللغوي.

العلامة اللغوية كما هو معلوم تتكون من وجهين، الأول: الدال (Signifiant) والثاني المدلول(Signifie)، فعكس ذلك على الشخصية، فأصبح دالها يتمثل في الصفات والأسماء التي تميزها عن غيرها، والمدلول: الذي يتمثل في مجموع ما يقال عنها بواسطة الجمل المتفرقة، أو تصريحاتها وأقوالها وسلوكها- إلا أنه ومع ذلك- فرق بين العلامة اللغوية و الشخصية، فالعلامة اللغوية غالبا ما تكون جاهزة للاستعمال إلا في حالة خروجها عن المعنى الأصلي؛ أي في استعمالها البلاغي، أما الشخصية فلا يكتمل بناؤها إلا داخل النص، وذلك تدريجيا من بداية النص حتى نهايته.[3]

---

[1]- ينظر: بشير الوسيلاتي: مقارنات في الرواية والأقصوصة، منشورات سعيدان سوسة، ط01، تونس،2001، ص:21.

[2]- فليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية: تر: سعيد نيكراد، دار الكلام ، (د، ط)، الرباط، 1990، ص:51.

[3]- ينظر: عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد، ص:123.

دلالة الشخصية حسب الرأي السابق مرتبطة بمقدار تقدمنا في قراءة النص، فكلما قرأنا أكثر اتسع إدراكنا لأحداث النص الروائي، كلما اكتملت الصورة النهائية للشخصية بغض النظر على كونها حقيقة أو تخييلية .

من خلال وقوفنا عند كل هذه الآراء نكون قد إطلعنا على أهم التنظيرات المحيطة بمفهوم الشخصية وكيفية بنائها داخل النص السردي.

إن التعامل مع الشخصية يوقع الكاتب في عديد من الأشكال البنائية، ويكون الأمر أصعب إذا كانت شخصية تاريخية؛ لأن هذه الأخيرة « تفرض بحضورها في العمل طوقا يحد من حرية الكاتب لا تحققه إلا الشخصيات المتخيلة، فالشخصية التاريخية من المتانة والثقة بالنفس؛ بحيث تقود الكاتب إلى مصيرها هي كما حسم قبل مئات أوعشرات السنين.»[1].

صحيح أن توظيف التاريخ في الرواية ليس بالأمر الهيّن، إلا أننا نلاحظ عكس ذلك أثناء تعاملنا مع روايات **واسيني الأعرج**؛ إذ إن هذا الأخير يستدعي التاريخ ليس من أجل عرض حقائقه المدونة في الكتب التاريخية، وإنما يستحضره ليخلق لنا نصوصا جديدة مغايرة لما هو كائن من قبل من خلال ما يعرضه لنا من حقائق وتأويلات، وقراءات نقدية جديدة للتاريخ.

إن توظيف الشخصيات التاريخية، وكل ما يحيط بها من أحداث، وأمكنة، وأزمنة تعرض قضية ما، إنما هو عمل فني يَنمُّ عن براعة أدبية فائقة، ومن هنا « تبدأ كتابة النص الجديد الذي لا يغازل النص القديم ولا يسير إلى جانبه ولا يهادنه، بل يستدعيه بوعي جديد ومن أجل كتابة جديدة تتجاوز المألوف لتخوض مغامرتها الخاصة المطبوعة بعصرها وسائر العصور.»[2].

---

[1]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:226.

[2]– مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص:145.

تعد الشخصيات التاريخية أنموذجا لفئة من الشخصيات المرجعية التي أشار إليها **(فليب هامون)** في تصنيفه للشخصيات، ولهذا فإن تداولها في النصوص الروائية علامة تشير لمعنى ثابت وجاهز في مُخيّلة القارئ، وهي مرتبطة أساسا بمدى استيعابه للثقافة المنتمية إليها؛ لذا يجب أن نتعرف على هذه الثقافة قبل أن نتعامل مع هذه الشخصيات.[1]

قبل أن نتعمق في تحليل شخصيات نماذجنا الروائية نشير أولا إلى أن الروائي **واسيني الأعرج** أثناء توظيفه لهذه الشخصيات، فقد ركز على شكل معين، واختار تلك الشخصيات المفعّلة في الحدث الروائي مثل شخصية لخضربن حمروش- والأمير عبد القادر- والفنانة الفلسطينية مي.

كما نجد براعته تظهر أكثر عندما يتعدى المرجعية التاريخية إلى مرجعية تخييلية، ويتعامل مع الشخصية المتخيّلة تعامله مع الشخصية الواقعية، ويتضح ذلك في تقديمه لشخصية صالح بن عامر الزوفري، الشخصية النقيضة لشخصية أبي زيد الهلالي.

إن الكاتب وهو يصور لنا هذه الشخصيات تحرى الدقة في عرض الأحداث التي استوجبت منه الدراية الكاملة، وتقصي اللغة، وبالأحرى اللهجة المناسبة التي تتكلم بها، حتى لا يقع في ورطة التعارض بين ما يتخيّله، وما هو موجود بين ثنايا التاريخ.

من هنا نستنتج أن قدرة الروائي على التصفّح والتخيّل وربط الأحداث مع بعضها البعض يمكنه من تقديم الجو العام الملائم لعرض نصه بتوظيف ما يراه مناسبا من التاريخ ولا سيما في القضايا المسكوت عنها« إذ إن أي خطأ في هذه المزاوجة قد يفسد بناء الشخصية التاريخية، ومن ثم المصداقية الوثائقية في العمل الروائي برمته، فما كان ولم يثبت (المسكوت عنه) يجب أن يتناسب مع ما كان وأثبت فيغدو مقبولا، فمساحة(المسكوت عنه)

[1] – ينظر: فليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ص:24.

في الرواية التاريخية هي المساحة التي يمكن لكاتب الرواية التاريخية أن يتحول فيها رغم ضيقها، ولكن بخياله الخلاّق قادر على توسيعها في ذهنه و استغلال كل شبر فيها.»[1]

الحقيقة أن طبيعة الموضوع المعالج روائيا هي التي تفرض على الكاتب نمطا معينا من الشخصيات بغض النظر عما يستوجبه المنطق الفني المتواجد في الرواية.

أما بالنسبة للكاتب **واسيني الأعرج**؛ فنجده يستخدم شخصيات بارزة لها حضورا ملموسا على المستوى التاريخي، فقد أجهد نفسه في اختيار الشخصية التاريخية لتلائم الحدث واللغة وطبيعة المكان، والزمان، وحتى طبيعة الموضوع المعالج.

لقد اختار شخصيات بعينها دون أخرى لكونها الأكثر قربا من الوسط الشعبي والاجتماعي سواء ما اتصل منها بتاريخ الجزائر، أو بتاريخ فلسطين، أو بأصل العرب وطبيعة عيشهم، وبالتالي يكون قد حقق عنصري الدقة، والصدق مع نشر المجتمع والمكان.

« إن العلاقة بين الشخصيات في الرواية و الكاتب، علاقة معقدة و طريفة، فالشخصية عندما ترى النور تتنفس المحيط الذي تعيش فيه حتى تبدأ بالتكون ضمن شروطها الخاصة. والأحداث ما تكاد ترسم على الورق حتى تمتلك إلى حد كبير استقلالها، ومن ثمة لا بد أن تؤثر على الشخصيات وتجعلها تنفعل، وتتفاعل ضمن مناخها، ولابد للشخصيات عندما تصطدم بهذه الأحداث أن تكون لها رد فعلها وبالتالي موقفها.»[2]

على الرغم من اختلاف الدارسين حول أهمية الشخصية في بناء النص من عدمها، فإن العلاقة التي تربطها بالعناصر السردية الأخرى، تحتّم علينا الإقرار بهذه الأهمية، ولاسيما إن كانت ذات حضور واقعي، فمكانتها الروائية هي إسقاط، وانعكاس لمكانتها الواقعية التاريخية؛ إذ إن الشخصية التاريخية هي البطل الذي يملأ الساحة النصية كلها، وما يحيط به إلا علامات مساعدة لإ برازه، وإظهار بطولاته.

---

[1]– مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص:145.

[2]– صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمان ميف، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2010 ، ص:187.

فاهتمام الكاتب بالشخصية يدل على رغبته في إعادة الاعتبار إليها، وبالتالي للتاريخ الحقيقي، حتى وإن تجاهلها الناس مع مرور الزمن« فالتاريخ والحياة يصنعها الناس المجهولون... الذين يبقون في بعض الأحيان دون أسماء أو هويات بارزة و متميزة... هؤلاء يمضون دون أن يُلتفت إليهم ويخلص التاريخ ببعض الرموز أو الشخصيات دلالة على مرحلة تاريخية معينة. ».[1]

من هنا يمكن عدّ الشخصيات التاريخية التي اختارها **واسيني الأعرج** في نصوصه الروائية رموزا صريحية لحقب تاريخية بعينها بوصفها عناصرا قارة، ومستقلة مع تغيّر الزمان والمكان.

مثلما تقصّد الكاتب في اختيار شخصياته من الواقع التاريخي، فقد اعتنى أيضا بتخيّر الخطابات المناسبة لهذه الشخصيات، والحاملة في الآن ذاته للدلالة التي يود إيصالها للقارئ، وبالتالي يمكن القول إن خطاب الكاتب السارد في الآن ذاته مطابقا لخطاب شخصياته، فصوت المثقف الواعي المدرك للظروف العامة في شخصية كل من صالح بن عامر ولخضر حمروش والفنانة مي والبطل الأمير عبد القادر، مطابق لذات الصوت الذي ينطق به **واسيني الأعرج**، فتماهي الصوت الواحد بين الشخصية الروائية والروائي خلّف لونا إبداعيا جديدا يمثل المعرفة، والرؤية التاريخية الجديدة الكاشفة لخلفيات الواقع.

من هنا فسنحاول من خلال دراستنا لشخصيات واسيني التاريخية أن نرصد طريقة الكاتب في تقديم الشخصية التاريخية ذات المرجعية الواقعية في صورة المتخيل الروائي، وهل حاولت أن تحافظ على بنائها الواقعي نفسه في النص الروائي، أو انزاحت عنه لتكشف عن المواطن المسكوت عنها.؟

[1]– صالح ولعة: المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمان منيف، ص:189.

ثانيا- الشخصية بين التخييل الفني والتاريخ الواقعي في رواية نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري):

نبدأ دراستنا لعنصر الشخصيات برواية **(نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري)** والتي تُعد بداية صريحة لتمثيل التاريخ في الواقع، وغنى التجربة المعيشية بعمق.

لقد أعلنت هذه الرواية على لسان صاحبها عن التناقضات المتشعبة التي يعيشها الفرد العربي بالأخص المغربي(الجزائري)، وما أجنته عليه تلك الانقسامات القبلية، وكأن الكاتب يريد من وراء هذا التصريح بيان أبعاد معينة، يرمي هو بدوره إلى التنويه إليها من ناحية، حين يلعب دور الروائي العالم بكل شيء، ذا معرفة مطلقة بما حدث في الماضي، وما سيحدث بعد حين، وتارة أخرى نجده يتماشى مع الشخصيات مصاحبا لها في كل كبيرة وصغيرة يترصد تطور الأحداث للوصول إلى العواقب.

نلحظ في هذه الرواية أن الكاتب أقام علاقات متعددة مع شخصيات هذا النص بما فيها من التعارض، والتوافق، مهتما ببعضها ومحيلا لبعضها الآخر على أساس كونها رموزا صريحة تخدم بناءه السردي هذا، ولتقديم هذه الشخصيات فقد اعتمد طرقا معينة ساعدته على التحليل والبناء.

نجده في بداية الأمر ركّز على كم المعلومات المقدمة للقارئ حتى يضعه في الصورة، ويُعرفه أكثر بالصورة التي يتعامل معها بغض النظر على مدى توافق تلك المعلومات مع ما وصل إلينا من معلومات سابقة وجدت في السيّر الماضية، أو معلومات جديدة عاكسة للواقع الذي يعيشه، وما تتضمنه هذه المعلومات من أخبار تاريخية، وأوصاف خارجية، وداخلية للشخصية الموظفة، والمهام الموكلة إليها دون أن ننسى تلك العلاقات الرابطة بينها، والتي تسهم بطريقة ما في تصاعد حركية السير السردي.

إذ إن نجاح السرد يعتمد بالدرجة الأولى على فنيات العرض، وفي ذلك تترصدها الشخصيات بوصفها العنصر المحرك لبقية الآليات السردية والتي ينفرد بها كل كاتب عن غيره.

اعتمادا على ما قرأناه في رواية **(نوار اللوز)** يُخيّل إلينا أن الكاتب ألمّ تركيزه على الشخصية الرئيسة(شخصية صالح بن عامر الزوفري) وإليه تنسب هذه التغريبة، كأن الشخصيات الأخرى وظفت لخدمة هذه الشخصية، والتدقيق في أبعادها وإثبات كيانها الروائي المستقل، ومن هنا كانت هي بؤرة السرد التي عُنيّ بتقديمها الكاتب للمتلقي.

قبل أن نبدأ في تحليل شخصيات **(رواية نوار اللوز)** نريد أن ننوه أولا إلى أن شخصيات هذه الرواية كلها شخصيات عربية مصنفة بين الماضي والحاضر، وكأن الكاتب يعمل هنا على مقابلة الشخصية الماضية بما يعكسها في الحاضر، هذه المقابلة على الأرجح ليست من باب الإعجاب بالماضي استنادا للتصريحات السلبية الصادر عن شخصية صالح تجاه بني هلال، وعلى رأسهم أبي زيد الهلالي، بل هي رفض صريح لأفعال الهلاليين وتصرفاتهم الهمجية، كمحاولة من الكاتب لتصحيح تلك الصورة المبهمة، أو العمل على إعادتها كما يجب أن تكون.

إذا ما أردنا تصنيف شخصيات الرواية حتى نباشر في دراستها سنجد أمامنا تصنيفات عدة، منها ما يعتمد على (الشكل) من أوصاف، وملامح، وتصرفات، ومنها ما يعتمد على (المضمون)؛ أي العلاقات التي تربط بين الشخصية وما ينجم عنها من أحداث.

لمعرفة مدى فاعلية الشخصية المتخيّلة في تقديم الوقائع التاريخية، وإعادة بنائها علينا أن نركز أكثر على طريقة تقديم هذه الأخيرة، والفروقات التي يقف عندها الكاتب في رسمه لصورة الشخصية الواقعية والمتخيلة، هل هناك توافق فيما بينها في عرض الأسماء، والأبنية الداخلية والخارجية، والوظائف الموكلة لهذه الشخصيات؟، أم أن للشخصية

التاريخية (الواقعية)، حضورها الجاهز مقارنة بالشخصيات الأخرى؟ أم أن هذه الجاهزية أضفى عليها الكاتب بعض التعديلات حتى تجمع بين الواقع والمتخيل؟

تضم رواية **(نوار اللوز)** عدة شخصيات إضافة إلى بطل الرواية صالح بن عامر، كلها شخصيات عربية، وقبل أن نسترسل في الكلام علينا أن نقف أولا عند الطريقة التي اعتمدها **واسيني** في تقديم شخصيات روايته، والمقاييس المتبعة في اختيار هذه الطريقة، هل اعتمد على الطرق المتعارف عليها في تقديم الشخصيات الروائية، والتي أشرنا إليها مسبقا، أو أنه اختار لنفسه طريقة خاصة تفرده على غيره؟

نستطيع القول إن **واسيني الأعرج** كان بارعا في التعريف بشخصياته الروائية؛ إذ عمل بالدرجة الأولى على أسر القارئ ضمن مضمار الكتابة الفنية، فمن ناحية يقدم له عنصر التشويق من خلال استرساله في عرض الشخصية من بداياته الأولى إلى عرضها النهائي معتمدا على براعته في اختيار الشخصيات، والأوصاف، والمعلومات المحيطة بها، ومن ناحية أخرى يربطه بالواقع من خلال المصادر التي يعتمد عليها.

حاول الكاتب في تقديمه لشخصياته الموازنة في الاهتمام بين الكم والكيف، فما يعرض من شخصيات روائية يتطابق مع أوصافها وعلاقاتها والمعلومات التي تحيط بها.

وإذا ما عدنا إلى رواية **(نوار اللوز)**، الكاتب هنا مثلما اهتم بالشخصيات سواء الرئيسة منها أو الثانوية، وبأدق التفاصيل الحياتية التي تعيشها، نجده أيضا يهتم بمصدر المعلومات التي يقدمها على الرغم من تنويهه منذ فاتحة الرواية إلى أن الوقائع غير حقيقية، ولكن بصفتنا قراء وباحثين نستشف بأن الكاتب في غير موضع من الرواية وهو يتحدث عن الحياة الآنية التي يعيشها صالح بن عامر إلا ويربطها بما خلفه لنا التاريخ من أخبار عن السيرة الشعبية الموروثة (سيرة بنو هلال).

حتى في شخصياته المختارة نراه يعمل على ربط كل شخصية بما يقابلها في السيرة سواء من باب التوافق، أو التعارض مثلما يفعل عندما يربط صورة لونجا بالزاجية، أو صورة السبايبي ولد القايد البختاوي عندما يربطه بصورة الحسن بن سرحان، وصورة النمس بأحد فرسان بني هلال.

نقف عند ذلك في غير موضع من الرواية في قوله: «أغفري لي حماقتي في التبن، رأيت في عينيك الجازية التي علمتني قبيلتها التهريب، وحق محمد فأبو زيد الهلالي، هو أول من احترف التهريب، لو كانت أراضي نجد خصبة ووزّع خصبها بالعدل، ما ركبت الجازية سرج عودها ونقلت مضارب خيامها إلى حدود الموت.

أغفري لي حماقتي ظننتك أنت كذلك كنت تريدين. زوجك الإمام مات و الأكثر من هذا كان الله يرحمه، دمه ثقيلا، الوحدة قاسية يابنت الناس اسأليني أنا، اسألي الجازية، فقد قتلت الأنواء زوجها الشريف بن هاشم فعاشت شقاء الوحدة حتى العظم. لماذا كل هذا الحزن يالونجا صمتك يعذبني. عيونك القاسية تحرق قلبي... ».[1]

وعندما يتحدث عن السبايبي ولد القايد البختاوي غالبا ما يتذكر صورة الحسن بن سرحان: « سيطمح في تركيع القرية بكاملها مثلما كان يفعل أبوه، يتصور العالم كله تحت خاتمه الذي يكفي أن يدوره حتى يتجارى الناس حفاة عراة يطلبون مغفرته ومحبته، آه يا أبا علي، لست أبا زيد الهلالي، تحركه في إصبعك كخاتم سليمان، تحول إلى زبون طيب في بقالة الحسن بن سرحان، لا يا السبايبي لست من بلاد أهل الغرب حتى أقدم لك الطاعة و الخضوع، ولست من آل زغبي يا حسن حتى أضع المحارم مع أهلي على أعناقنا وننزل لنظهر لك مبايعتنا. فبيننا دم الفقراء والجازية التي قتلت غدرا.».[2]

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:21.

[2]– المصدر نفسه، ص:39، 40.

صورة بنو هلال دائما متواجدة بين الأخبار المنقولة، نجدها حتى في وصفه لأطفال القرية وهم يشاهدون مناقشته مع النمس:« كان الأطفال يتأملون المشهد بغرابة، عيونهم الحمراء مفتوحة عن آخرها أنوفهم ملتهبة، ألبستهم متسخة ومطوية عدة طيات، يبدو أنها أخرجت للتو من الوسائد، خفت حركتهم داخل السوق، انتبه صالح إليهم يالطيف، بقايا أولاد بني هلال، كل ما أخشاه أن تحولكم هذه الظروف التعسة إلى الذرية الفاسدة التي خلقها الأمراء الذين غزوا بلاد الغرب. قاتلوا التدجين أو " نصر الدين" رضيع الأمير دياب، أدركوا وسط المدن الشرسة التي أغلقت أبوابها في وجوههم أنهم ضحايا نطف الأمراء الطائشة... ».[1]

إن الكاتب حريص على مزج الواقعي بالمتخيل من خلال ما يقدمه هو من معلومات متعلقة بالشخصية، أو ما تنقله لنا الشخصية ذاتها عن طريق التعليقات ظاهرة كانت، أو ضمنية.

من خلال ما تقدم يتبين لنا أن الروائي في كل مرة يحاول أن يسقط ملامح الصورة المخفية على ما هو موجود وحاضر؛ أي يريد أن يُلبس الشخصية المتخيلة لباس الشخصية الواقعية، فإن كان موافقا على لباسها؛ أي تصرفاتها وسلوكاتها، فإنه يعمل جاهدا على تزيين هذا اللباس، وإن كان غير مقتنع بلباسها فإنه يسعى لتغييره بما يجده مناسبا.

ومن الفنيات التي اتبعها الكاتب في رسم صورة شخصياته سواء المتخيلة أو الواقعية، أنه اعتمد التدرج في عرض ما يخصها من معلومات؛ إذ نجده يبدأ بذكر الشخصية ثم يُعرّف بها، وبعلاقاتها المختلفة، وبأصولها العرقية حتى يفسح لنا المجال للإطلاع على التاريخ من خلال الأخبار المنقولة على شخصيات بني هلال، والتي نلتمس فيها نوعا من التقطع الموزع بين مختلف صفحات الرواية.

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص: 43.

إن القارئ بمجرد إطلاعه على الصفحات الأولى من الرواية يتبيّن له أن شخصية (صالح بن عامر الزوفري) ما هي إلا شخصية مبهمة همها الوحيد الحصول على المال من خلال امتهان مهنة التهريب، والبيع غير المصرح في الأسواق السوداء هربا من الديوانة، لكن بمجرد الاسترسال في القراءة تتضح الصورة أكثر، وذلك على أساس أن القارئ لا يعرف شيئا عن شخصية صالح، وفي كل مرة تتضح الصورة بما يطرحه من معلومات.

من هنا يمكن القول إن الروائي قد ساعدته فكرة الربط بين الشخصية الواقعية التاريخية، والشخصية المتخيلة على إيصال القارئ وبكل سهولة إلى فهم تكوين الشخصية، ومبادئ ومقومات بنائها، وذلك لأن« الاعتماد على المعلومات الكمية وحدها لا يؤدي إلى رؤية متكاملة للشخصية من جميع جوانبها، وإنما يخبرنا عن بعضها ويحجب بعضها الآخر؛ لهذا يأتي المقياس النوعي ليدقق في مصدر المعلومات المقدّمة عن الشخصيات والطريقة المختارة لعرضها في السرد». [1]

من خلال تناولنا لنص(**نوار اللوز**) يتبيّن لنا كما قلنا سابقا إنه يحتوي على شخصيات عدة قام الكاتب حسب تركيزه بالتعامل معها على أساس الأهمية من عدمها، فنجد في نصه شخصيات رئيسة كانت مدار الحديث كله، ويمكن القول إن الكاتب هنا متقيد بها في السرد، من أمثال صالح بن عامر الزوفري وحبيبته لونجا، وهناك شخصيات أخرى ظهرت في مختلف المواضع لتساعد الشخصية الرئيسة، ولكنها لا تأخذ الأهمية ذاتها التي يأخذها النوع الأول، ويمكن اعتبارها شخصيات ثانوية نذكر منها شخصية السبايبي.

كما وجدنا بعض الشخصيات المرحلية العابرة التي تظهر لتعلن عن رأي أو قول، أو حدث معين ثم تختفي في مثل شخصية طيطما.

---

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:231، 232.

ذلك إذا ما قمنا بالتركيز على حيثيات الأحداث المتخيّلة التي نسجها لنا الروائي مستحضرا صور مسقطة لشخصيات واقعية من أمثال: شخصية أبو زيد الهلالي والحسن بن سرحان، حقا هي مجرد شخصيات مسترجعة ليس لها دورا ملموسا في الرواية، ولكن من كثرة ذكرها، وكثرة الخطابات المنطوقة على لسان الشخصية والمعبرة على رأي الكاتب خُيّل إلينا أنها شخصيات مشاركة في العملية السردية، وهذا يدل على أهمية اشتغال التاريخ في السرد الروائي، وبالأخص عند كاتب مثل واسيني، والذي تكون لمقصديته التواصلية الروائية مناحي أخرى تفهم من السياق: كالمنحى التعليمي، التوجيهي، أو المنحى السياسي، أو الإيديولوجي وهكذا.

إن الأفعال والأحداث الصادرة من شخصيات رواية **(نوار اللوز)** هي بؤرة السرد في هذا النص؛ لذا نجد الكاتب بذكره للشخصية التاريخية الواقعية المستحضرة، يركز على الجانب الإخباري والتعليمي في الآن ذاته؛ فيصعب على القارئ وضع حدود فاصلة بين الأحداث الواقعية، والصورة التخييلية التي صورها لنا وهو يعيد بناء وتركيب أجزاء نصه السردي.

اللعبة الفنية التي رسمها لنا الكاتب في نصه هذا الذي (مزج فيه بين التاريخ الموروث والخيال المسرود) جعلتنا نعتقد بمماثلة الوضعية التخييلية بالوضعية الحقيقية، وذلك من خلال إعادة إنتاج الوقائع التاريخية بصورة روائية فنية جديدة، هذا كله من أجل تحقيق مقصدية ما، نستشفها في دراستنا لبناء هذا النص.

ومن ثمة فإن المعلومات التاريخية المعروضة في النص عند الحديث عن الشخصيات « جاءت لترسم صورا متعددة من خلال شخصيات مختلفة تماثل الصورة – النموذج الذي يسعى المؤلف– السارد أن يرسمها لنفسه وهو ينتج هذا الماضي الممتد عبر الذاكرة،

فالشخصيات المماثلة تؤكد الصفة بطريقة مباشرة، والشخصيات المخالفة تدعم الصفة بطريقة غير مباشرة من خلال مصائرها التي تخالف مصائر النموذج.».[1]

بذكر الشخصيات المخالفة والشخصيات المماثلة، فقد ركز الكاتب على هذا الجانب في روايته؛ إذ عرض علينا شخصيات **معارضة** تماما للهلاليين، وعلى رأسهم أبي زيد الهلالي، وكل ما قاموا به من وقائع وأعمال، وشخصيات **مماثلة** والتي تؤكد صنيع الهلاليين بما تقوم به من تصرفات من أمثال السبايبي والنمس.

يظهر لنا من خلال دراستنا للشخصيات ذلك التفاعل المرجعي، والتخييلي على الرغم من جعل الكاتب نفسه حيادي منذ البداية، إلا أننا وبقراءتنا للنص يتبيّن لنا أن المؤلف يسعى جاهدا لإعادة تمثيل الواقع في صورة لغوية متخيّلة، قد يكون السبب في ذلك القضايا الراهنة التي يعيشها المجتمع العربي على العموم، والمجتمع الجزائري بالخصوص.

« فالمؤلف وهو يكتب يجيب عن القضايا التي يطرحها وجوده، وتفرضها الحقبة التي يعيش فيها، فهو يتمثل الواقع ويجعل من اللغة وسيطا لإعادة إنتاجه، وفي هذه العملية يتحرك اللاشعور، وتصبح الذاتية موجها أساسيا لإنتاج الواقع عبراللغة، وبالتالي فعندما نستحضر لفظ"عبر" نضع أيدينا بالفعل على مقوم أساسي يوحد الموضوعي بالذاتي، و يفاعل الواقع بالتخايل».[2]

هذا الذي سنقف عنده في دراستنا هذه، فبرصدنا للنقاط المشتركة بين الذاتي والموضوعي، والواقع والتخييل سنصل إلى ذلك التمازج والتضافر الموجود بين الجانب الفني، والتاريخي.

---

[1] – سعيد جبار: من السردية إلى التخيلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، ط:01، الرباط، الجزائر، بيروت، (د.ت)، ص:107 .

[2] – المرجع نفسه، ص:108، 109.

سنبدأ هذه الدراسة بالوقوف عند الأسماء التي اختارها الكاتب لتمثل شخصياته بداية بالشخصيات الرئيسة وعلى رأسها شخصية صالح بن عامر الزوفري.

1- الأسماء:

إن أهم ما يميّز أسماء رواية **(نوار اللوز)** هي **صفة الممازجة**؛ أي المزج بين الأسماء الواقعية والتخييلية، فكلما يذكر اسم صالح إلا ونجد اسم أبي زيد الهلالي يحاذيه، وكذا الأمر بالنسبة للونجا والزاجية.

فاختيار اسمي صالح، ولونجا لم يكن من باب الصدفة أو الاعتباط، بل تقصّد الكاتب اختيار مثل هذه الأسماء لتبليغ دلالة معينة تساعده في إتمام رسم الصورة النهائية للنص.

إن المعادل الموضوعي بين صالح وأبي زيد الهلالي هي الشجاعة والرجولة والقوة، إلا أن التناقض الذي صوّره لنا الكاتب في فعل هذين الشخصيتين، والذي بدا واضحا في الأقوال المنقولة على لسان صالح يشير إلى أن هذه المقومات استغلها أبو زيد الهلالي في كل ما هو معيب، ومشين،من تهريب، واستغلال وظلم وجبروت، وتخريب، ومن ذلك قوله:

« الهلاليون الذين حفظنا حكاياتهم عن ظاهر قلب من الناس الذين سبقونا في الشهادة وما في أفواه القوالين لم تكن المسافة المتعبة بينهم وبين بلاد الغرب عائقا، لكن ياربه. أبو زيد الهلالي، كان قذرا. وحق محمد كان قذرا على الرغم من شجاعته. بربري وهمجي يحلم بتدمير العالم، بينه وبين هتلر شبه الدم والنجوم، فما الفرق بينه وبين الحاج الذي أكلت دباباته العالم وخرمت صحة القهواجي- رومل مسكين- تفو يالطيف. كل منهما عمل على تركيع المناطق التي دخلها بالنار وبالدم. والحق يقال- فأبو زيد الهلالي كان شجاعا لكنه لم يكن شهما. وحين تسقط الشهامة عن الخيّال يتحول إلى قزم، أو قواد في سوق النخاسين.».[1]

[1]- واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:49 .

إن صالح في كل ما يوجهه من اتهامات لأبي زيد الهلالي إلا أنه يحافظ في كل مرة على الصفة التي تجمع بينهما **(المعادل الموضوعي) الشجاعة** على الرغم من النقيصة التي يوجهها للشخصية التي تم استدعاؤها من أجل التعبير عن فكرة معينة، إلا أن صفة الشجاعة ظاهرة لا محالة، وهذا ما عرف به أبو زيد الهلالي هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن القول إن الكاتب لا ينكر الصفات الرجولية التي يتصف بها العربي الهلالي، ولكنه لم يعرف استغلالها فيما يخدم مصالح بلدة، بل خدمت مصالحه الخاصة، و لهذا كان يوجه أصابع الإتهام لمثل هذه الشخصيات حتى لا يقع في مثل ما وقع فيه صالح ومن معه.

بصيغة أخرى يترأى لنا أن الكاتب يوجه النّصح للعامة حتى يعمل على إعادة تصحيح التاريخ، وحتى لا نقع نحن في مثل الأخطاء الماضية، وننقذ ما يمكن إنقاذه فالمصلحة العامة قبل كل شيء.

وعلى الرّغم من الفواصل التي أقامها الصالح بينه وبين أبي زيد الهلالي، والفرق واضح في المنطق والمبدأ والعاقبة وحتى الظروف، إلا أن العامة غالبا ما يعملون على إسقاط الصورة ذاتها؛ أي صورة الأنموذج النقيض على الشخصية المتخيلة (صالح) بدليل أنه عندما اختفى من القرية لحاجة بلغ إلى تحقيقها؛ حتى سارع أهل القرية إلى تخيل المصير نفسه للصالح، وما وقع فيه أبو زيد، وكأن العربي مهما برأ نفسه من الاتهامات الماضية إلا وللتاريخ أوزاره أحببنا أم كرهنا.

ففي قوله:« وفي الأسواق الشعبية، وللأسف، تحول صالح بن عامر الزوفري في أفواه، وفي أدمغة المتسوقين إلى أبي زيد الهلالي خارق القدرات، يركب بغلة حمراء ينكها عند الحاجة الماسة ويسافر في ظلمات الليل طالبا غزو بلاد المغرب، ويعسكر في المراعي الخضراء وفي الغابات مع عصاباته، ومع الصباح يواصل رحلته على يمينه سيف يمني أصيل وحاد، وعلى شماله ذاكرة الحجاز وبلاد نجد التي طارده جفافها، وقلب الجازية الذّي

جفّ كليل بدون نجوم، باعت ملك بني سرحان وعادت إلى قبور نجد لتحترق على نارها بهدوء».[1]

إن شخصية صالح حسب التسمية التي منحه له الروائي شخصية طيبة تبحث دائما عن السبيل للخروج من الوحل؛ أي الظروف الصعبة التّي وضع فيها عنوة، فاسم صالح إنّما يدل على المنبع الطيّب لحامله، يسعى دائما لإصلاح ما يحيط به قدر المستطاع سواء في تعامله مع أهل بلدته الجائرة ، أو في المحافظة على ذاكرة الشهداء، وهذا ما كان يصرّح به لكل من يتهمه بالهروب وعدم المواجهة:

« أوف، يا أخي هربت لأني كرهت مللت رب بلدة يباع فيها الشهداء تماما كما تباع الخردة في الأسواق الرخيسة، وبقدر ما حاولنا أن نكون طيبين وجدنا أنفسنا نئن تحت الجوع، وتحت الكلام المؤلم الذّي يقتل منا الداخل ويقع أكثر ما تفعله رصاصة، رفضت السبايبي ورفضت أن أتحول إلى أحد عبيده الذّين لا يتحركون إلا بأمره، ورفضت الوجوه المتسخة التّي تشكك في محبتي لهذه التربة التّي أحرقت طفولتي، وامتصت نسغ شبابي، ماذا تريدني أن أفعل، غص بداخلي لحظة واحدة، وبعدها نظّر عليّا إذا شئت. صحيح أني في بعض الأحيان، يصبح بيني وبين الحماقة مسافة أصبع لكن أعتقد، وهذا أضعف الإيمان أنّه من حقي أن أبرر هذه الحماقة ».[2]

قلنا مسبقا إنّ اسم صالح هو المعادل الموضوعي لاسم أبي زيد الهلالي على أساس النسل الذي يجمع بينهما في كون صالح من أواخر سلالة بني هلال، ولهذا اشتركا في بعض الصفات واختلفا في كثيرها، كما يمكن عدّه معادلا موضوعيا استوجب استدعاء شخصية تاريخية انطلاقا من صيغة مماثلة جنس الكاتبة الروائية في كون التغريبة سيرة لمجتمع ما؛ لذا استوجب الإسقاط أن يختار الكاتب جنس النّص نفسه فكانت سيرة، ونسبها

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:173 .

[2]– المصدر نفسه، ص:184.

لشخصية معينة والتي في اعتقاده لا بدّ أن تحمل ملامح الإصلاح؛ أي ما أفسد التاريخ وبقايا الذاكرة فاختار سيرة الصالح وأطلق عليها اسم تغريبة صالح بن عامر الزوفري.

الملفت للانتباه في هذا الاسم هو التناقض الظاهر على الكلمات المكونة له بين صالح والزوفري، في لهجتنا المتداولة أن الزوفري هو ذلك الشاب السكيع لا أخلاق له عاصيا لعائلته، تتجمع فيه كل الخصال البذيئة التي تمس به كشخص له كيانه المستقل، والاسم الأول عكس ذلك، تتجمع في معناه كل المعاني المحمودة من خُلق واحترام ودين وطاعة.

إن المتتبع للبناء السردي في هذا النص يرى أن لهذا التناقض مقصده الروائي الذي جعل صالح (زوفري القرية) هي الظروف في حدّ ذاتها، وعلى الرغم من كون الشخصية كبيرة في السن إلا أنه من الحتميات أن هذا الاسم التصق بصاحبه منذ الصغر؛ لأن كلمة زوفري تنسب لشاب لا للشيخ، والذي يؤكد ذلك أن صفة الزوفري لم يتوان المؤلف في ذكرها مرة أو مرتين بل انتشر ذكرها في معظم صفحات الرواية.

وهذا التأكيد تتبعه المقصدية الدلالية، و الدلالة هنا تشير إلى أن الظروف التاريخية المزرية التي خلفّها الهلاليون في المغرب العربي كان لها وزرها السلبي؛ أي أن الصالح كانت له تصرفات بذيئة سواء في عمله كمهرب للألبسة متبع من طرف الديوانة، أو في لياليه مع طيطما ومن معها في الدار.

« تصوروا يا عباد الله صالح بن عامر الزوفري يذرف دموعا كالثكلى؟؟؟ بلادنا واسعة يا صالح فإما أن الغلط منا، وأننا لم نستطع فهم تفاصيلها الدقيقة أو أنها هي وهذا احتمال كبير، لم تفهمنا بما يجب حتى للحظة هذه بتاريخ...) نحاكم وفق القوانين التي خلفها عسكر البارح الفرنسيين صالح متهم في نزاهته وتاريخه، شي مقرف يا عباد الله البارح سقط العربي. كان غفلا عاشقا لكل شيء جميل، وطننا، لم تحرك البلدية ساكنا وكأنه لا يهمهم مع أنه بأمرها قتل، قبلها خرجوا صالح، أخرجوا له قانونا ما(؟؟؟) واتهموه بالخيانة الوطنية ليس

غريبا، إنهم الآن يا صالح، وعليك أن تصدقني يبيعون قبور الشهداء دار البلدية ويتوزعونها أملاكا وأرباحا ».[1]

وقد تكون صفة الزوفري بغض النظر على التصرفات والأفعال التي اقترفها صالح تسببها الحياة الوحيدة التي عاشها بعد وفاة زوجته المسيردية، عاش حياة الوحدة والحزن والانعزال، بحكم أن الزوفري غالبا ما يكون أعزبا بعيدا عن المسؤولية.

«حتى المسيردية التي لا تمتلك إلا طيبوبتها. ذبحتني من القلب. ذهبت ورعوة الأمومة ما تزال تملأ ثديها وفمها. ولونجا خاتمة الأنبياء، من حادثة التبن، لم أعد أراها أبدا، وحق محمد اشتقت إلى وجهها النبوي الذي لا يمّل، لكنك يا صالح، ياربك، راسك كأحجار الوديان أحد أتعس سلالة بني هلال التي قادها الجوع إلى التهريب وحرق مدائن المغرب.».[2]

وحيدا على الرغم من العلاقات المتعددة التي مرّ بها مع أشكال النساء اللوّاتي تعرف عليهن في مساره العملي، وقد ترجع تسمية الزوفري كما صرح بها هو في خضم حديثه مع صديقه العربي، ونظرا لنفسيته المرحة اللامبالية لأعباء الحياة وأثقالها ومسؤولياتها فقد كان الغناء لا يبرح فمه، وغالبا ما كان يدندن لساعات مع مختلف المواقف معبرا عما يختلج بصدره؛ إذ يقول:

« عندما كنت في سنك يا العربي يا وليدي، كان الغناء لا يبرح فمي، حتى أسماني ناس الحي الشيخ صالح بن عامر الزوفري. حفظت أغاني الرمشي الغليزانية كانت هاته المخلوقة الغريبة تذيب كل الأشياء المتكلسبة في أعماقي. لم يضع مني عرس حضرته هذه السيدة، والشيخة العمياء، والشيخة حبيبة العباسية، والشيخ بن عبد الله، وحمادة حمادة الله يرحمه ويوسع عليه ».[3]

---

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)،ص:184، 185.

[2]– المصدر نفسه، ص:88.

[3]– المصدر نفسه، ص:81.

وهنا نجد أن الشخصية النقيضة التي اختارها المؤلف لتعويض ذلك النقص الذي وجد عند الهلاليين ولتصحيح بعض الاعتقادات التي رسخها التاريخ في ذاكرتنا، وانطلاقا من الشواهد المستند عليها نلحظ أن الكاتب وظف شخصية صالح في الأساس من أجل نقد شخصية أبي زيد والهلاليين بصفة عامة، ولكن من ناحية نسب له جملة من الصفات والتصرفات تعيب سيرته كبطل تخييلي ربما يعود ذلك لكونه من السلالة نفسها.

من هنا يتحول التعادل الموضوعي بين اسمي صالح وأبي زيد الهلالي على الرغم من التناقض الصريح بينهما في الخطابات والرفض الشديد من قبل صالح لشخصية أبي زيد إلى تنافر بين الموضوعين، إلّا أن هذا الأخير؛ أي الشخصية الواقعية تتحول ضمن البناء السردي الذي اختاره الكاتب إلى محفز أو علامة دالة تساعد على فهم الشخصية الأولى (صالح)، فبمجرد ذكر الصالح يذكر أبا زيد والعكس ظاهر.

من هنا نصل إلى أن شخصية أبو زيد الهلالي ما هي إلا قالب جاهز اعتمده الكاتب لتفعيل عملية التواصل عند القارئ بحكم المرجعية التاريخية المحزنة في الذاكرة.

فالتشابه النسبي الموجود بين شخصيتي صالح وأبي زيد يجعل من الأول امتدادا لكيان الشخصية الثانية، وبالتالي تمثل شخصية صالح صورة مصغرة لما قام به الهلاليون وفي الآن ذاته وظف المؤلف هذه الشخصية كنوع من التعديل؛ لأن صالح كما لاحظناه في عدة مواضع يعيش صراعات داخلية بين ما تمليه عليه رغباته وما يمليه عليه الواجب الوطني، ومدى احترامه لتاريخ الشهداء.

ففي حديثه عن الشهداء وذكرياته معهم، ومحاولة جره لأن يكون خائنا للوطن نشعر بذلك الصراع الدفين الذي يعمل على إعادته للصواب كلما انزاح عنه؛ إذ يقول:« إيه . كانوا رجالا بالفعل. إنها نفس اللحظة التي كنا نقف فيها للاستجواب وراء مكتب المستعمر، نفس اللحظة، مع اختلاف الزمن فقط. إننا نعيش على ذكرى الشهداء والأنبياء، فأنا متأكد بأننا حين ننساهم وننسى دمهم سنتحول حتما إلى تافهين، وحق محمد يا النمس إنها نفس

اللحظة، هكذا جروني من قمم الجبال. كانت رجلي اليمنى مكسورة من جراء رصاصة وأجبروني عبثا على التقيؤ الأخبار وهربت، وظلوا طول حياتهم يبحثون عني، ويبدو أن العملية ما تزال مستمرة. ».[1]

إن التفاعل الحاصل بين شخصيتي أبي زيد الهلالي وصالح بن عامر الزوفري هو تفاعلا ظاهرا لدرجة أنه مع استرسالنا في عملية القراءة أصبح من الصعب علينا الفصل بين النّص الواقعي والنّص التخييلي، وهنا تكمن براعة الكاتب في معرفته الخاصة بالمواضع التي يتداخل فيها النّصين لدرجة الاعتقاد بكونهما نصا واحدا والمواضع التّي يفصل فيها بين المؤَلَفين:

« بهذه الصورة التي يتفاعل فيها المرجعي بالتخييلي إلى درجة التماهي يصعب الحديث عن المرجعي الخالص، كما يصعب الحديث عن التخييلي الخالص، فيجد القارئ نفسه يتأرجح بين الموقعين دون أن يجد لنفسه مستقرا، فالنص يزخر بالشخصيات المرجعية، غير أن هذه الشخصيات تفرغ من دلالتها المرجعية التاريخية لتشحن من خلال خطاب المؤلف السارد بدلالات جديدة توجهها في إتجاه معين، وبالتالي تتلاشى الصور المرجعية لصالح الدلالات القصدية التي يؤسسها المؤلف.».[2]

إن دلالة شخصية صالح بكل ما تحمله من أوصاف القارئ هو الوحيد القادر على بناء هذه الشخصية حسب مخيلته الخاصة و تبعا لتدرجه في القراءة إلى أن يصل إلى فهم هذه الشخصية على عكس الشخصية الواقعية ذات المرجعية التاريخية؛ فنلحظ أن بناءها جاهز مسبقا؛ إذ يرى **فليب هامون:**

«إن فئة الشخصيات المرجعية: شخصيات تاريخية،أو شخصيات أسطورية، أو شخصيات أو شخصيات مجازية، أو شخصيات اجتماعية تحيل هذه الشخصيات كلها

---

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:85.

[2]– سعيد جبار: من السردية إلى التخيلية، ص:110.

على معنى ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوارو برامج واستعمالات ثابتة، إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة (يجب أن نتعلمها و نتعرف عليها)، وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين؛ فإنها ستشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للاديولوجيات الكليشيات أوالثقافة، إنها ضمانة لما يسميه "بإرث" أثر الواقعي، وعادة ما تشارك هذه الشخصيات في التعيين المباشر.».[1]

إن توظيف شخصية أبي زيد الهلالي داخل النص ما هو في حقيقة الأمر وتبعا لرأي **فليب هامون** إلا إشارة صريحة للتعبيرعن أيديولوجيا معينة، وجاءت شخصية صالح لتؤكد هذه الأيديولوجيا بموافقة بعض الجوانب فيها، وتصويب ما يمكن تعديله في ماض فيه عديد من المواطن المسكوت عنها، ومن هنا تتضح الرؤيا في اختيار المؤلف لشخصية الصالح، وفي إلباسها ذاك الاسم الذي ينمّ على كل ماله علاقة بالإصلاح.

وإذا ما عدنا الى اسم الشخصية الرئيسة الثانية (لونجا)، هي الأخرى لها شخصية مرجعية معينة ارتبطت بها طيلة صفحات الرواية، وهي شخصية الجازية بطلة سيرة بني هلال، ولكن الفرق بينها وبين شخصية صالح أن هذه الأخيرة كانت رافضة لشخصية أبي زيد وأن تتشبه بها على المستوى النصي، وما رأي صالح إلا الصوت الناطق لفكر المؤلف، أما لونجا فنلحظ تماهي كبير بينها وبين شخصية الجازية سواء فيما اتصفت به من جمال، أو في تصرفات وأفعال إلى غير ذلك، لدرجة أن صالح لا يناديها في أحيان عدة باسمها بل يطلق عليها اسم الجازية.

« هه يا الجازية، يا أخت الحسن بن سرحان، ليلة البارح انتظرتك بحب العاشق المحترق، وحين جئتني في ساعة متأخرة من الليل، وكنت متعبا من السكر، حاولت لمسك، فاحترقت بين أصابعي، بكيت كثيرا وبعدها أغمضت عينيك، سحبت وراءك خيلك

[1] – فليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ص:24.

وقصدت بلاد الغرب التي كان الزناتي خليفة قد أغلق أبوابها الأربعة، قبل أن يموت، وتسقط عيناه في سواد الخوف، وتسقط أنت تحت قبضة دياب الزغبي.

– متشابهون يالجازية كالدم والنار.».[1]

« آه يا بنتي تعرّي. تعرّي مثلما تتعرى هذه الأنجم الجميلة التي لم ترهقها الغيوم، اغفري لي حماقتي في التبن، رأيت في عينيك الجازية التي علمتني قبيلتها التهريب، وحق محمد، فأبو زيد الهلالي هو أول من احترف التهريب، لو كانت أراضي نجد خصبة ووزع خصبها بالعدل، ماركبت الجازية سرج عودها، ونقلت مضارب خيامها إلى حدود الموت ». [2]

لونجا هي تلك الفتاة الصغيرة التي احتلت في قلب صالح بن عامر موقعا كبيرا، وهي الوحيدة التي استطاعت أن تنسيه المسيردية وولده الذي أكلته القطط، فطفولتها وبراءتها، وجمالها الآخاذ هو الذي قربّها من قلب صالح، فاعتبرها ذلك المهرب الذي يختبأ فيه كلما شعر بالحزن والحنين للمسيردية، وحتى لطفولته المنسيّة.

مثلما كانت شخصية صالح معادلا موضوعيا لشخصية أبي زيد الهلالي لاشتراكهما في بعض الصفات واختلافها في عديد منها، فإن شخصية لونجا هي إعادة لتمثيل الواقع بالشخصية الماثلة للشخصية الغائبة، فهي تشاركها في الجمال والطيبة والرقة، ولكن الذي يظهر لنا من خلال النص أن لونجا بعيدة كل البعد عن ملامح المكر والدهاء على عكس الجازية، وما عرفت به عند الهلاليين؛ إذ يصفها عبد الرحمان الأبنودي في حديثه عن السيرة الهلالية بقوله: « كان الشريف شكر، متزوجا من داهية الهلاليين الجازية الهلالية وكان يحبها حبا غير محدود ».[3]

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:8.

[2] – المصدر نفسه، ص:21.

[3] –عبد الرحمان الأبنودي: السيرة الهلالية، ص:634.

إذ اعتبرنا شخصية لونجا تمثيلا صريحا لشخصية الجازية، فمن المنطق وجود بعض الاختلافات في الإسقاط، فالواقع الذي يكتب عنه المؤلف كفيل بتغيير الشخصيات والوقائع والأحداث حتى يساعد القارئ على محو تلك النمطية الموجودة في النصوص التاريخية، ويعمل من جديد على بناء صورة جديدة تمليه عليه عوالم النص المتخيّل، وفي كل الأحوال فإن الدلالات والتأويلات التي سيصّل إليها لا تخرج عن إطار المرجعية السابقة، ومن هنا تبرز العلاقة الوثيقة بين النص التخييلي، والنصوص المرجعية المعتمد عليها.

نعود إلى اسم لونجا، إن هذه التسمية من الأسماء الرائجة في تراثنا العربي وبالأخص الجزائري؛ لأن هذا الاسم غالبا ما يرتبط في حكايات الجدات بالجمال والبراءة، والتضحية، وبالأخص كونها شخصية طيبة،هذا ما جعلها تنساب وراء عواطف شيخ كبير في السن كصالح، ترى فيه صورة أبو زيد الهلالي بكل شموخها ورجولتها،هذا الذي يرفضه صالح، ويرفض أن يُشبّه أصلا بأبي زيد، ورغم ذلك لا يغضب منها؛ لأنه يعيش معها حنان الأبوة، ومحبة العاشق، فكيف له أن يغضب:

« وهل يا بنيتي يغضب من يستعيد الأبوة المفقودة، هل غضبت يوما من الجازية حتى أغضب من عينيك، حرقتني في قلبي حين اشتهيت سحنة أبي زيد الهلالي، وحاربت عاليا وكادت رقبتها تنزع، كان تصرفا تافها كرهتها في لحظة ما لكني سرعان ما عذرتها لا يا يبنتي، نحن الفقراء لا نعرف كيف نكره. ».[1]

يرى صالح بن عامر الزوفري في هذه الشخصية كل طموحه وأحلامه، ورغباته؛ إذ يرى فيها صورة الابنة، والأبوة التي لم يعش طعمها مع المسيردية، ويرى فيها حبه الغائب للجازية، فما لونجا إلا الصورة المناسبة للشخصية المرجعية (الجازية)، والتي كانت تعيش معه كأنها شخصية حاضرة، يخاطبها في صحوته عندما يتكلم مع لونجا، كما يخاطبها في غفوته متخيّلا إياها معه.

[1]- واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:29.

– « أحبك يا الجازية، لكن لست أدري، هل ألومك أو ماذا؟؟؟ »

– « لقد طهّر الدم قلبي، لم أقاتل من أجل الملك، كان بيني وبين دياب دم لا يمحوه إلا الدم»

– « دياب كان أقوى، وحقيرا ومحترفا»

– « ولكنه سقط وبقيت أنا، حتى بلاد الأحباش لم تستطع حمايته من الميتة الرخيصة.»

– « شعر بأنسام خفيفة تصعد من أنفه إلى دماغه.انتعش قليلا تحول وجه الجازية الذي كان يراه برتقالي اللون، إلى تفاحة حمراء مغرية. تفرعت الجمرات التي كانت قدامه، تحسس وجهه، لم يشعر بالزغب الذي نما بقوة على صدغيه، في لحظة لم يستطع فهمها، أحس كأن قامة الجازية الفارعة، تُوقف دورته الدموية و تأسر عيناها كل حركاته. ».[1]

نلحظ هنا أن شخصية صالح هي البؤرة التي تربط بين لونجا والجازية، ففي صحوته يتخيّل الجازية في صورة لونجا، وفي غفوته يعمل على الفصل بينهما، من هنا غدت هذه الشخصية الخيط الذي يصل الماضي بالحاضر، فبمجرد قراءتنا لهذه الرواية، والتعمق لفهم مكنونات شخصياتها، حتى يتبيّن لنا أن الأحداث بما فيها الشخصيات هي امتداد لماض بعيد قريب.

إن براعة الكاتب الفنية في هذا المقام تظهرفي قوة الاستعراض؛ أي استعراض الشخصيات؛ إذ نجده يعتمد على طريقة خاصة تتيح له المرور والانتقال والتحول من شخصية تاريخية إلى شخصية متخيلة، ومن وقائع وأفكار واقعية إلى أخرى متخيلة أو العكس، لدرجة يصعب علينا نحن كقراء الفصل بين المستويين.

فالمؤلف حتى لا يكسر منطق الواقع، وحتى لا يفقد نصه تلك المصدقية التي اعتادها نجده يقدم لنا واقعا متخيلا منحدرا من واقع مرجعي، وشخصيات متخيّلة تتفاعل وتتخاطب وتحب وتكره شخصيات حقيقية، ومن هنا أصبحت العلاقة التي تربط بين صالح وأبي زيد

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:122، 123.

ولونجا والجازية هي **علاقة تماهي** يصعب الفصل فيها بين الحاضرو الغائب،بالأخص أن المرجعية التي اعتمد عليها الكاتب هي مرجعية واقعية، حقيقية.

واسيني الأعرج باستحضاره الشخصيات التاريخية في تغريبة صالح بن عامر الزوفري يعمل على تحويل هذه الشخصيات؛ أي التاريخية إلى شخصيات روائية، وهذه تعد ضمن الخصائص التي تميّز بها المؤلف في سرده الروائي، وبتعبير آخر يمكن القول بإنه يعمل على إعطاء الشخصية الروائية مصداقية واقعية وإعطاء الشخصية التاريخية الواقعية صيغة فنية، قد تكون غايتة في ذلك معرفية إعلامية بالدرجة الأولى، فبحديثه على ألسنة شخصياته قد يصرح لنا بأفكار ومواقف لا يصرح بها التاريخ، وهذا ما استعمله فعلا عندما قام بإسقاط شخصية أبي زيد على صالح وشخصية الجازية على لونجا.

شخصية لونجا كما ذكرنا سابقا وظفت في الرواية لتمثيل أنموذج الجمال والإغواء، وهي الملامح ذاتها التي مثلتها الجازية في إغرائها عديد من رجال بني هلال.

إذا ما قمنا بمقابلة الشخصيات المتخيّلة بالشخصيات التاريخية، نلحظ أن الكاتب يختلف في تقديمه لكلتا النوعين في إطاره السردي، فعندما يتحدث عن الشخصيات الروائية المتخيّلة سواء صالح أو لونجا، أو السبايبي أو رومل القهواجي، فإنه يستعمل في تقديمها ضمير المتكلم على عكس ما يستعمله عندما يستحضر الشخصيات التاريخية، في حديثه مع صديقه العربي، نلحظ ذلك الحوار الذي تظهر فيه الأنا حاضرة على أساس أنها حادثة وقعت في الزمن الحاضر بالفعل، ونحن نسمعها ونستشفها.

- « عمي صالح، لا تخشى الموت»
- « لست أفضل من الذين يموتون، صحيح أني أحب الحياة، لكن الموت واجب»

كان يعرف جيدا أني فهمت التفاصيل التي يريد أن يعنيها، بان لي يومها في كلامه شيء من الفضول، والصدق الطفولي،هذا ما تبقى في فراغ أنفسنا، وحين نفقد هذه الطفولة النقية

سنتحول حتما إلى كائنات جافة، تأكل وتشرب، وتحترم أوقات التغوط والتبول، تكذب وتتعاطى الجنس في كل الأوقات.

-« قصدي، ما رأيك لو يفاجئنا كلب من الكلاب الليلة؟»

-«أعرف نهايتي جيدا، إذا لم تثقب دماغي رصاصة موجهة سقطت في براكتي كخروبة يابسة»

- « لا والله البركة في أيامك الباقية»

- « لو كانت الدنيا تمشي بشكل صحيح. الطفولة أكلها الفقر، الشباب سحقته الحروب الفائتة، وهاهي ذي الشيخوخة تهزم تحت ضغط الأمراض المعدية وأصوات الرصاص الليلية»

- « والله يا عمي أقول الحقيقة، أشعر أحيانا بالخوف من الموت واليوم بالذات».[1]

نجد الصيغة نفسها عند الحديث عن لونجا؛ إذ يستعمل ضمير الأنا؛ أي المتكلم فها هي لونجا تعبّر عن خوفها لصالح مما جرّته عليها الدنيا وأوصلها إليه غياب صالح.

- « خفت على نفسي و عليك يا بابا صالح»

- « والله انتهى كل شيء، لنحمد الله على السلامة»

- « الذي يؤرقني، هو أنك لحظة غضبك تنسى الدنيا بأسرها»

مدّ يده نحوّها في محاولة ما للمس عمق جروحها، غمره حنان الأبوة التي مارسها ولم يذق طعمها.

- « أوف.لا تكبّري القضية، أولاد الكلبة، الفروخا أنتاع لا ليجو ههم السبب وهذه هي الدنيا شي ظالم، شي مظلوم، وإحنا على كل حال أحسن من غيرنا»

- « أنا وحدانية وبرانية، ولسانات الناس طويلة يا بابا صالح».[2]

---

[1]- واسيني الأعرج: نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:77.

[2]- المصدر نفسه، ص:204.

الأمر سيّان عندما يتحدث عن مختلف الشخصيات المتخيلة في الرواية؛ إذ يترك لها الحرية في التعبير عن ذاتها، ونقل مكنوناتها بنمط سردي يلائم الحدث المُصوّر، أما في حديثه واستحضاره للشخصيات ذات المرجعية التاريخية، فإنه يستعمل ضمير الغائب في الحديث عنها، وبما أننا في مقام الحديث عن الأسماء، فإن الكاتب يستدعي هذه الشخصيات باستعمال الاسم في سياقه السردي.

« آه يا نوفلة أنت سبب هلاك الهلاليين الحرب بدأت من عينيك، الفرشة على ريش النعام، ورش ماء الخزام ودموعك التي امتدت كالأنهار، طلبت من أبي زيد الهلالي أن يطلق سراح أخيك الذي فتح وجه الطفلة التي عشقت مرعي، ابنة الزناتي خليفة فشطرها شطرين.

كانت جميلة يا ماما حنا، توسط أبو زيد إلى الأمير حسن وأطلق قيوده، لكن أخاك يانوفلة في خفاء ما انتزع رأس الحسن بن سرحان وعلقها فزاعة لطيور الصحاري الكاسرة، من عينيك سالت دماء بني هلال... لا يا لونجا، فكري جيدا، كوني امرأة.لا تبك قبائل بني زحلان ودريد. لا تدفعيهم إلى كسر سيوفهم ودفن موتاهم، فكرامة الميّت مأواه بعد القتل.. آه يا نوفلة، بقيت للنار...وغادرك دياب إلى بلاد الأحباش، عيونه الملتهبة من كثرة الحروب، ملكها جوهر صاحب التاج المجوهر وحشمه وأعوانه، يالونجا... لا ترتكبي حماقة نوفلة أخت الزغبي، إذا أصررت على الرحيل تأكدي أنه إذا لم يُسبك ملوك العجم الصنصيل، وفلاّق الجماجم والخرمند، ويهرب بك جملك نحو خيامهم ستقتلين يا الماريا، يا ابنة القاضي بدير...». [1]

إن للاسم حضوره المعبّر في النصوص السردية، فبوقوفنا عند أسماء الشخصيات المتخيلة نفهم طبيعة الشخصية بوصفها المرآة الأولى التي تُوصلنا لحقيقة صاحبها، فاللاسم نصيب من شخصية صاحبه، وإذا ما وقفنا عند الشخصيات المرجعية، نلحظ أن الكاتب اعتمد على توظيف عديد من الأسماء التاريخية الخالدة في تراث السيّر؛ لأن هذا

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:175، 176.

الأخير(الاسم) يُعدّ علامة دالة على صاحبه، حتى وإن لم يُعرّف؛ لأن الخلفية الموروثة كفيلة بإيضاح ذلك، كما يُعد(الاسم) شكلا من الأشكال التي يمكن أن يشتغل عليها الكاتب لإظهار شخصياته الروائية ذات المرجعية التاريخية .

كما ننوه في هذا المقام قبل أن نَمرّ إلى طبيعة الأسماء الأخرى في الرواية أن الكاتب عند حديثه عن الشخصيات التاريخية إلى جانب استدعائه للأسماء، واستعماله لضمير الغائب، نجده بعض الأحيان يُضمّن ضمير المخاطب (آه يا نوفلة أنت سبب هلاك الهلاليين، طلبت من أبي زيد الهلالي...)، وذلك من خلال استعمال شخصية صالح، ولاستعمال هذه الطريقة أسباب عدة،قد تعود إلى رغبة الكاتب في عدم الإفصاح بما يدور في ذهنه، ويتحلى بصفة الحيادية، وقد يكون لكذب المتكلم وهذا مستبعد عن الكاتب، أو لاخفاء أمور غامضة، والتي ستتضح خلال الاسترسال في العملية القرائية.

« قد لا يتمكن شخص ما من رواية قصته، وأن يمنع عنه الكلام، ويدعم هذا المنع بالقوة، وأن ينسب بعد ذلك وصوله إلى الكلام، ثم ينظم هذه العناصر في قصة تروى بصيغة المخاطب لتفجير الكلام الذي رفض الراوي الإفصاح عنه أو لم يستطع الإدلاء به.».[1]

لا يمكن القول إن **واسيني** مُنع من التصريح، أو دفع بالقوة لعدم الإدلاء بتصريحاته الموثقة، لكن قد يعود الأمر إلى ما تمليه عليه لعبته الفنية، فاستعمال ضمير الغائب لوحده كفيل بأن يضع النص في عالم بعيد عن القارئ والكاتب معا، إلا أنه يبادل في الصّيغ، فطبيعة السرد تتطلب ذلك، وحتى يضع القارئ في تواصل مستمر مع النص ليكسّر رتابة النمطية، ويميّز بين الشخصيات المرجعية، والشخصيات التخيلية.

«إن التلاعب بالضمائر لا يسمح بتمييز الأشخاص بعضهم عن بعض فحسب، بل هو كذلك الوسيلة الوحيدة التي لدينا للتمييز بين مستويات الوعي

[1]– ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر:فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات، ط:01، لبنان، 1971، ص:69.

أو اللاوعي المختلفة عند هؤلاء الأشخاص وتعيين أوضاعهم بين الآخرين وبيننا نحن .».[1]

إذا ما عدنا إلى الأسماء وما تُمثّله من شخصيات يمكن تمثيلها في علاقتها بالضمائر في المخطط الآتي:

- صالح+ لونجا ⟵ ضمير المتكلم ⟵ الحاضر ⟵ التخيّل
- أبو زيد الهلالي+ الجازية ⟵ ضمير الغائب ⟵ الماضي ⟵ الواقعي

إن الكاتب بتركيزه على شخصيتي لونجا وصالح وغيرها من الشخصيات الروائية، وتلميحه في عدة مواضع إلى شخصية أبي زيد والجازية يعمل على قلب عملية الإدراك عند القارئ، فالمتمعّن في نسيج النص، وكيفية بنائه، يتبيّن له أن القصة الواقعية هي قصة صالح، والقصة المتخيّلة المنقولة في إطار الأحجية والحكاية هي قصة أبو زيد الهلالي، وهنا تكمن البراعة الفنية التي يتمتع بها الكاتب في المزج بين الواقع والمتخيّل لدرجة الانصهار، وعدم الفصل بينهما.

فالبراعة لا تقف عند طريقة السبك والبناء فحسب، وإنما تنطلق من عنصر الاختيار في حد ذاته، فاختيار الأسماء للشخصيات المتخيّلة لم يكن من باب الاعتباط، وإنما لاحظنا أن لاسمي صالح ولونجا وظائف معينة يعمل (الكاتب) على الاشتغال عليها، من **وظيفة دلالية** بما تحمله من معان وإماءات تمثلها نماذج روائية بارزة تعبّر على امتداد ما حدث في الماضي إلى الحاضر وإصلاح ما يمكن إصلاحه، **ووظيفة تعليمية** تتمثل في تبني شخصية صالح تقديم التاريخ الماضي، وبالأخص سيرة بني هلال، وما فعله الهلاليون حتى وإن كانت حسب وجهة نظر الشخصية الناقلة للحدث والخبر التاريخي، كما أن هذه الشخصيات تبنّت التعبير عن رؤية الكاتب والإيديولوجية والفكرة التي يسعى تبليغها من خلال النص.

---

[1]– ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص: 69.

أما إذا ماعدنا إلى أسماء الشخصيات الثانوية، نلحظ أنها كانت أكثر خصوصية من الأسماء التي سبقتها؛ إذ إن تداولها واستعمالها يشيع على مستوى الساحة المحلية؛ أي الجزائرية، ونذكر منها السبايبي .

السبايبي ولد القايد البختاوي، اسم كنية التصق بصاحبه لأنه شخص يأخذ بالأسباب بكثرة ، وأينما يجد سببا لظلم القرية وأهلها يتشبث به، كان سببا في ارتكاب عديد من الأفعال المشينة يتسبب على أي شخص يقف أمامه؛ لذا نسب إليه اسم السبايبي، ويبدو من تصرفاته أن له ظهرا يرتجى في القرية، وأعوان يتكأ عليهم؛ لذا نجده يظلم ويفتك دون هوادة.

« آه يا السبايبي، بيننا دم الجازية وغربة لونجا، ومضارب فقراء بني هلال التي أقدمت على حرقها بشعلة نار، حملتها من مكة ووضعتها في أفقر خيمة، ووقفت على مرتفعات البلدة تتأمل ألسنة النار بجنون، تيقن لا أحد من هؤلاء الناس على استعداد لأن يتحول إلى أبي زيد قواد بني هلال، لا أحد- ما زال دم الشهداء يجري في عروقنا، قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكني بكل تأكيد لست أبا زيد الهلالي، أنت عاجز عن إصدار أمر أمراء بني هلال.».[1]

أو ربما يعود اسمه هذا إلى كثرة السب والشتم الذي يوجهه للناس، أو يُوجَّه إليه من طرف أهل القرية؛ لكونه منافقا، نمّاما، وسارقا في الآن ذاته « الكلب تحوّل إلى أخطبوط مخيف، أياديه طويلة حتى وهران والعاصمة والبلدان البعيدة والغريبة، فهو لم يعد إلى حي البراريك من يوم حاصرة شباب الحي، وضربوه حتى تقيأ الدم، وأخذوا منه كل ما كان يملك.... ».[2]

أما بالنسبة لعنصر الإسقاط الذي اعتاده المؤلف بين الشخصيات التاريخية والمتخيلة، فقد كان لهذه الشخصية نصيبها أيضا من هذا الصنيع، فلا يعتبره صالح بن

---

[1]- واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:94.

[2] – المصدر نفسه، ص: ن.

عامر الزوفري إلا الصورة العاكسة للأنموذج المرجعي الحسن بن سرحان « أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى.»[1].

هو الآمر الناهي الذي كان أبو زيد الهلالي لعبة بين يديه، لكن النص الحاضر المتخيّل حوّلَه من متجبّر يحزّ رقاب الفقراء، إلى كلب ينتظر الانتقام من أهل القرية، فصورة السبايبي لم تكن أحسن من صورة الحسن ومن معه، وما أحدثوه من زلزلة في شمال إفريقيا.

وهكذا فإن اسم السبايبي ليس من الأسماء الأكثر ورودا على المستوى العام ولا نجد لها ظهورا في قواميسنا العربية، عدا ذلك أنها مجرد كنية كان سببها تصرفات وأفعال، وأقوال، فلا يكنىّ المرء بلازمة إلا بما تتأتّى به يداه.

هكذا نكون قد بدأنا دراسة شخصيات النص بالإطلاع على أسماء أهم الشخصيات المتداولة في النص، وعلى أي أساس كان اختيار الكاتب لأسماء شخصياته، فلاحظنا أن لكل اسم دلالته ووظيفته الخاصة في النص؛ أي أن اختياره كان دقيقا مطابقا للوصف ولطبيعة المجتمع وعادته، وتقاليده، ولعلاقته بالأسماء المرجعية(التاريخية) حتى ينسجم الإسقاط في الربط بين الصورتين.

لاحظنا أن معظم شخصيات الرواية لها نماذج تاريخية جاهزة تقابلها، وذلك من خلال توظيف أهم الصفات والأفعال والأحداث التي رغب الكاتب التعبير عنها، ومحاولة تغييرها على لسان شخصيته الرئيسة صالح بن عامر الزوفري.

كما تعمّد المؤلف الخلط بين الشخصيات التاريخية والمتخيّلة، وترك للقارئ حكم التمييز إذا كانت له القدرة اللازمة أن يفرق بينهما، كما أنه أراد من ناحية أخرى أن يعقد نوعا من المقارنة بين وضع الهلاليين في الماضي، وما آلت إليه القبائل التي نبعت من سلالتهم، وهل التواصل بينهم وبين الماضي مازال ممتدا، أم أن الزمان والأيام كفيلة بخلق تلك

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:94.

القطيعة.؟، وهذا ما لاحظناه في خطابات صالح ونظرته للهلاليين، والظلم الذي ألحقوه بالمغرب العربي.

وكمرحلة ثانية من التحليل سننتقل لدراسة البناء الخارجي للشخصية، وما إذا كان لهذا البناء علاقة بالتمازج الحاصل بين فئتي الشخصيات المرجعية والتخييلية، والهدف من وراء ذلك.

2- البناء الخارجي للشخصيات:

سنبدأ كالعادة بالشخصية البؤرة صالح بن عامر الزوفري، وكيف صوره لنا الكاتب؟ ولكن قبل ذلك علينا أن ننوه إلى أن تقديم الشخصية، وأوصافها عند المحدثين، والمعاصرين يختلف اختلافا كليا عما قُدّمت به الشخصية في النصوص القديمة كالسّير مثلا، فهل الكاتب عند تقديمه للشخصيات المرجعية حافظ على نمطها التقليدي، أو ألبسها ثوب المعاصرة؟

« مما يدعو للانتباه أن الطريقة التي يتبعها المحدثون في تقديم شخصياتهم السردية وتحليلها، ورسم ملامحها، وطباعها النفسية تختلف اختلافا واضحا، بيّنا عن طرائق المتقدمين، فقد كان ناظموا الملاحم البطولية ومنشدوا السير الشعرية الغنائية يقدمون شخصياتهم عن طريق الراوي الذي يتحدث عنها، ويذكر لنا أفعالها البطولية الخارقة (...) ثم اتجه الكُتّاب إلى طرائق تبدو فيها الشخصيات مستقلة عن هيمنة السارد الراوي، وذلك بإتباعهم طريقة المونولغ الداخلي Interroi Monologue، وما يعرف باسم تيار الوعي Stream Of Conxiousmess نظرا لاهتمامهم بالتعبير عن كل ما هو شخصي، وفردي بعيد عن النمذجة».[1]

[1]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي(دراسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط:01، لبنان، الجزائر، 2010، ص:177.

إن الكاتب وبحديثه عن شخصيات جديدة بعيدة عن شخصيات التغريبة الهلالية، يضع لنا تصورا جديدا لنص قديم، وما ذكره للشخصيات المرجعية إلا من باب الإحالة والترميز، والتنبيه، ومحاولة التركيز على المواطن المسكوت عنها في التاريخ، فجاء بالشخصيات التخييلية لاستنطاق المكنون، والتعبيرعن المسكوت عنه.

هكذا كان تقديم الكاتب لشخصية صالح بن عامر معتمدا على أوصاف البناء الخارجي الذي يميّز هذه الأخيرة عن غيرها من شخصيات الرواية، فجاء مرتبطا بما تقوم به من أعمال وتصرفات وسلوكات، وهي إحدى الفنيات التي اعتمد عليها الكاتب للفت انتباه القارئ، قد تكون هذه الطريقة أكثر واقعية ومصداقية؛ إذ يترك فيها المجال للشخصيّة في التعبير عن ذاتها من خلال الأفعال، فيرتبط الفعل بالتصرف ثم يرتبط السلوك الصادر عن هذا التصرف باستنباط صفة معينة تتميز بها هذه الشخصية.

سنجمل أهم الأوصاف الخارجية التي اتصف بها صالح في جدول يبيّن لنا طريقة بنائه وكيفية تمازج هذا البناء مع طبيعة شخصيته:

الشخصية	الأوصاف الخارجية للشخصية	الصفحة
صالح بن عامر الزوفري	1-«مسكونا بالدهشة كان، وبرائحة الحناء البدوية والاحتراف، حاول فتح عينيه المتعبتين بتكاسل..».	08
	2-«شخت ياصالح، ياقمح البليوني بدأت تتحول إلى السي عمر بوحلاقي تحكي عن الزلازل المخيفة وعن يوم القيامة.».	11
	3-«فرك عينيه في الفراش، مرة أخرى حاول أن يقاوم نوم الفجر وكسله، شعر بنشوة الدفء تصعد من كافة أعضائه، تذكّر طفولته التي قضاها في العراء يلبس سروالا قصيرا مقطعا عند الركاب، وعند الأليتين، العيون دامعة، الأنف ملتهب والمخاط الذي لا يعرف التوقف، وأكمام الأقمصة المتسخة.».	13
	4-«تصور ياالقهواجي الطيب، ياورمل، تصوري ياالجازية يا أخت	19

	الحسن، لو وجدنا شغلا بسيطا في حي البراريك ما أكلتنا مخاوف الحدود، حين نفقد طعم الحياة، نعود إلى أكل بعضنا البعض ..».	
	5-« البرد يا لطيف. - دفن رأسه في بقايا برنوسه الخشن، نفخ في يديه المعروقتين المتجمدتين ثم فركها بقوة. لسنا مهربين يالزرق.».	28-27
	6-« نظر الطفل إلى عيني صالح الهادئتين. .».	34
	7-« بصق على الأرض ، ثم ركل الوحل بقوة برأس حذائه الذي كان يسميه دائما "بومنتل" تدحرجت رجله اليمنى كاد يقع على فمه، انحنى بظهره ينفض الوحل الذي التصق ببنطاله الفضفاض، وحين رفع عينيه وجد عند ركبتيه طفلة بحجم النملة تحاول أن تساعده في إزالة الوحل من ألبسته، تلف رأسها بخرقة حمراء، أنفها ملتهب، تستنشق مخاطها السائل على شفافها بتلذذ.».	37
	8-«والله قد أحتاجك ياصالح تعجبني رجولتك.».	39
	9-« ثم تحرك بشكل عادي محاولا أن يسير متكوما تحت برنوسه الترابي مفتعلا هدوءا حذرا.».	41
	10-« اقترب منه كانت عيونه نصف مغمضة، تحسس صالح بن عامر الزوفري دبوسه الذي ينام على أليته اليمنى يسميه "الزرواطة" فيهم ولا فيّ... ».	42-41
	11-«تبدو سمينا على غير عادتك..».	42
	12-« وأنت ياصالح... أصبحت شيخا هرما. صحيح أن عودك ما يزال صلبا، لكن هذا غير كاف لمقاومة عدوانية هذه الأحراش الجافة وشراسة أغوالها لا عمل لها غير شحذ أنيابها يوميا.».	53
	13-« بكيت بصوت عال، تصوروا ما أصعب أن يبكي شيخ بدأت تغمره قساوة السنين، في الليل بت أصرخ وأصرخ وأندب حظي التعيس، كان الزغب الذي تسلق وجهي يؤلمني مع ملوحة الدمع التي نفذت إلى	58

	جروحي. « سقطت عيناه على علبة كرتون كبيرة، إنزوى في مكان ما(تابع)	61
	14-داخل السوق بعيدا عن حركة الجمارك والجندرمة، قلب الكرتون على ظهره، ثم أخرج الأقمشة التي كانت تحيط بجسمه وخصره، فرك يده بنشاط غريب.».	61
	15-«عدّل من برنوسه بهدوء، وضع القلمونة على رأسه ثم راح يتأمل سطح الباص الذي بدأ يتخرم.».	76
	16-« تفو دينا الهم والغم. تمتم صالح الزوفري الذي دخل متأخرا عن موعد الصلاة، يداه مملوءتان بالتراب، والطمى، أثار الصوت الذي أحدثه وهو يضع الرفش والفأس عند الباب انتباه الحاضرين من فقهاء البلدة وكبار الجماعة.».	93-92
	17-«بينما كان صالح الزوفري يواصل تدحرجه نحو مقهى رومل مطأطئ الرأس مثلما هي العادة كجندي مكسور بعد هزيمة مرة.».	105
	18« بدأت الأمطار تتساقط، زاد غليان المعدن الأسود في دماغ صالح شمّر على ذراعيه لعن الشيطان، والملاك والدنيا قاطبة. ». « تقدّم نحو صالح منحني الظهر، يبحث عن زاوية يفتحها في جسد خصمه، الذي ظل مسمّرا في مكانه كالصنم، شامخا كالجبل، لكن وجهه الذي كان الدم يجري فيه قبل قليل تحول إلى قطعة حديد ساخنة انتفخت عروق الرقبة بشكل مخيف.».	114-113
	19-«علت صفرة جافة وجه صالح بن عامر الزوفري، على الرغم من البرد والأمطار التي يفترض أن تغطي وجهه حمرة جميلة، مد يده إلى خصره الأيمن أخرج زرواطة بيد مرتجفة ضيّعت صوابها.».	114

	« أخذ صالح بن عامر الزوفري زرواطته التي سقطت على الأرض، التفت نحو الميلود ولد السي لخضر كشر عن أسنان حادة، حادة كسكاكين الجزارين، شعر الميلود كأنه يتبول في سرواله من تخوّفه من هذا الوجه الذي تحوّل إلى قطعة حديد ساخنة، اصفرت تقاسيمه كميّت لحظة الاحتضار.».	153-152
	20-« كانت الرجفة التي اكتسحت كل جسده وأعضائه، قلبه يدق دقات غير منتظمة بصق على الأرض، نظر إلى كل الوجوه التي بدت له متعبة وتخبئ وراء تجاعيدها أسرارا كثيرة، إنحنى على ركبتيه وضع إصبعه في فمه حتى غاب في حلقومه، تقيّأ في القاعة، هو دائما هكذا، حين يشعر بالموت يبدأه من عينيه يفعل ذلك، يقول سيدي علي التوناني، على تفاهته، أن قيح القلب و متاعبه يخرجان مع القيئ، احمّر خداه بشكل غير طبيعي، وبانت الزغب التي كانت تملأ صدغيه، نافرة أكثر من اللازم، كانت العيون طائشة، تتأمل حركاته التي لم تستقر في مكان، نهض بسرعة، ثم إندفع نحو الباب بكل قواه. ».	153
	21-« ماذا ربح صالح منهم، حتى الآن مازال هو هو فقير معدم، زمن الاستعمار كان يلبس حذاء خشنا ولباسا عتيقا والآن اللباس نفسه يبس على جلده كلما رآه تذكر رائحة عظام الآدميين المحروقة.».	174
	22-« قبل أن تجهز حنّا غولة على رقبة لونجا التي ما تزال تنتظر عودة الوجه الأصهب الذي لا تأكله الأنواء.. ».	184
	23-« قالها صالح بن عامر الزوفري، ثم قفز على ظهر جواده، وضع بندقيته بين أذنيه وأخذ يسترق السمع بهدوء... ».	188

الجدول رقم (01): الأوصاف الخارجية لشخصية صالح بن عامر الزوفري

مما يدعو للانتباه أن المؤلف في تقديمه لشخصية صالح ابتعد بصفة نهائية عن التقديم المباشر؛ إذ لا نجد في مختلف الشواهد التي عرضها في نصه تقديما واحدا

للشخصية يوضح ملامحها بصورة جليّة، مثلا لون شعره طوله وصفاته، وإنما قمنا برصد معظم الصفات المنسوبة إليه من خلال الأفعال التي يقوم بها.

تعد هذه الطريقة من أوفر الطرق التي يمكن أن يعتمد عليها المؤلف؛ إذ إن معظم الأفعال الواردة في هذه الأمثلة من فعل الشخصية ذاتها دون تدخل طرف آخر، وهذا ما يدع للشخصية نوعا من الاستقلالية والحرية دون سيطرة ملموسة من طرف الكاتب، فمثلا في قوله:«بكيت بصوت عال، تصوروا ما أصعب أن يبكي شيخ بدأت تغمره قساوة السنين، في الليل بتُّ أصرخ، وأصرخ وأندب حظي التعيس،كان الزغب الذي تسلق وجهي يؤلمني مع ملوحة الدمع التي نفذت إلى جروحي ».[1]

من خلال هذا المثال يتضح لنا أن صالح بن عامر الزوفري قد بلغ الشيخوخة،أنهكته سنوات الشقاء والمعاناة، والحروب والإحساس بالوحدة، والانتظار المرير، فصراخه، والزغب الذي يشير إلى الهموم، وعدم المبالاة دليل صريح على المرحلة العمرية التعبة التي وصل إليها.

في كل الأمثلة لا نجد شاهدا واحدا يُفصّل فيه الكاتب بشكل واضح صفات صالح، وكأنه قام بتوزيعها بالكلمة على طول صفحات الرواية إلى درجة أن القارئ لا يملك من صورة صالح إلا الملامح العامة.

إنه شيخ كبير في السن ذا سحنة صهباء خشن القامة، ذا عينين هادئتين تتلونان كلما غضب، أو تعرض لنوع من الاستفزاز، يعمل على تهريب الأقمشة ويبيعها في الأسواق السوداء، ليس له الحظ في الحب والإنجاب إلا مع لونجا التي حاولت أن تنسيه مرارة النضال ضد الاستعمار، ومرارة التمييز الذي شهده في قريته من طرف أعوان الحكومة، علاقته وطيدة بحصانه لزرق الذي لا يفارقه هو ولا المكحلة (البندقية)، جاب الفيافي

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:58.

والقفار متخيّلا صورة أبي زيد الهلالي الذي مدحه في شجاعته، وذمّه في أفعاله، وعدم شهامته، فأراد أن يعدّل سيرة الهلاليين بوصفه فرد من آخر هذه السلالة.

سنقف الآن عند أهم الفنيات التي اتبعها الكاتب في بناء صورة شخصياته الروائية؛ إذ لجأ في تقديم شخصياته إلى **التنويع في مصادر تكوين الشخصية**، فتارة نجده يقدم لنا الشخصية من خلال ما تخبر به هي عن ذاتها، ونرصد ذلك في تقنية التذكّر ومحادثة النفس، فها هو يُحدّث نفسه ويقول:« شخت ياصالح، ياقمح البليوني، بدأت تتحول إلى السي عمر بوحلاقي تحكي عن الزلازل المخيفة وعن يوم القيامة.».[1]

أو في تذكره لماضيه المؤلم: « فرك عينيه في الفراش، مرة أخرى حاول أن يقاوم لذّة نوم الفجر وكسله، شعر بنشوة الدفء تصعد من كافة أعضائه، تذكّر طفولته التي قضاها في العراء يلبس سروالا قصيرا مقطعا عند الركاب، وعند الأليتين، العيون دامعة، الأنف ملتهب والمخاط الذي لا يعرف التوقف، وأكمام الأقمصة المتسخة.».[2]

في كلتا الحالتين نلحظ أنّ الكاتب اتّبع في عملية بناء الشخصية، وجعلها بنية قائمة بذاتها في البناء النصي **مصدرا موحدا و هو ما تخبرنا به الشخصية ذاتها سواء بالتصريح المباشر** كما لاحظنا ذلك في **المثال الأول**، الذي يخبرنا فيه بالمرحلة العمرية التي وصل إليها، وما نجم عن هذه المرحلة من نقل للحكايات والخرفات، والخوف من الموت والقيامة.

أو عن طريق ما يعرف **بالتذكّر والعودة الى الماضي**، وهذا ما رصدناه في **المثال الثاني** عند تذكّر شخصية صالح ماضيها المؤلم، وهو بطريقة ما يصلنا بعالمه الباطني، وما اختزنه فيه بين ذكريات وأحداث، كأنه هنا يُخرج الشخصية من تركيبها البسيط الساذج الذي لا يدل إلا على كونه كائنا ورقيا لا أكثر، ويدخلها في تعقيد الأنموذج السردي الذي يعبّر به عن فكر معين.

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:11.

[2] – المصدر نفسه، ص:13.

كما لجأ (الكاتب) أيضا في تقديم صالح إلى طريقة أخرى تختلف عن الطريقة الأولى والتي تُعدّ المصدر الثاني من مصادر البناء، ألا وهي الأوصاف التي نستنتجها بصفتنا قراء عن طريق السلوك الذي يصدر عن الشخصيات، ويتجلى ذلك في قوله:

« بصق على الأرض، ثم ركل الوحل بقوة برأس حذائه الذي كان يسميه " بومنتل" تدحرجت رجله اليمنى كاد يقع على فمه، انحنى بظهره ينفض الوحل الذي التصق ببنطاله الفضفاض، وحين رفع عينيه وجد عند ركبتيه طفلة بحجم النملة تحاول أن تساعده في إزالة الوحل من ألبسته.». [1]

كذلك في قوله: « عدّل من برنوسه بهدوء، وضع القلمونة على رأسه ثم راح يتأمل سطح الباص الذي بدأ يتخرم.». [2]

« تقدم نحو صالح منحني الظهر، يبحث عن زاوية يفتحها في جسد خصمه الذي ظل مسمرا في مكانه كالصنم، شامخا كالخيل، لكن وجهه الذي كان الدم يجري فيه قبل قليل تحوّل إلى قطعة حديد ساخنة، انتفخت عروق الرقبة بشكل مخيف.». [3]

كل هذه الأمثلة تشير إلى أوصاف تميزت بها شخصية صالح مستنبطة من التصرفات والسلوكات التي كان يقوم بها، فسلوك ركله للوحل صوَّر لنا نوعية الحذاء الذي كان ينتعله، وبنفضه للوحل الذي تلطخ به صوَّر لنا (الكاتب) اللباس الذي كان يلبسه سروالا فضفاضا، وأثناء جلوسه في الحافلة، وبسبب سرعته لركوبها نظرا لغزارة أمطار الشتاء وحركته المستمرة في الحافلة بيَّنت لنا أيضا نوعية اللباس الذي يلبسه البرنوس، والقلمونة التي يضعها على رأسه، وبسبب العراك الذي نشب بينه وبين أحمر العينين ياسين في مقهى رومل تعرفنا على شماخة جسمه، وقوته وضخامته على الرغم من كبر سنه، وهذا دليل على شجاعته التي يشترك فيها مع أبي زيد الهلالي.

---

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:76.

[2] – المصدر نفسه، ص: ن.

[3]– المصدر نفسه، ص:144.

إن تعدد الطرق التي اشتغل عليها المؤلف لتقديم شخصية واحدة يدل على مدى حركية هذه الشخصية في البناء النصي، فهي إذن شخصية ديناميكية تتفاعل مع أحداث الرواية وتنمو، وتتطور بتطورها.

شخصية صالح لا تتعدى كونها مجرد شخصية تخييلية ليس لها اسما يُذكر في التاريخ، لكن من كثرة حديثها، وإطلاقها لأحكامها المطلقة على شخصيات مرجعية تحولت من قيمتها التخييلية إلى مؤشر دال يرمز لشخصية مرجعية، وهذا ما حدث بين شخصيتي صالح وأبي زيد الهلالي.

هكذا نجد أن معظم الأوصاف الخارجية التي نسبت لهذه الشخصية، وإن كانت قليلة وسطحية متغيّرة تبعا للفعل، إلا أنها تكاد تكون الجامع الذي يجمعها مع الشخصية المرجعية (الشموخ- الفروسية- القوة- الرجولة- الشهامة والشجاعة- الحب- العزيمة)، فهذه ملامح واقعية استقاها الكاتب من واقع التجربة الكتابية المستمدة من كثرة مقروئيته للتاريخ، والتراث عامة.

ربما اقتضب الكاتب في ذكر الأوصاف الخارجية للشخصيّة المركزيّة نظرا لبعدها المرجعي المحدد الأوصاف والبناء، فمجرد قراءة الرواية، ومعرفة مدى التواصل بين الشخصيتين في الذكر لا في الفكر، تستوي الصورتان وتَحل الأوصاف المغيَّبة في الشخصية الحاضرة لكونهما من السلالة نفسها.

لقد تفنن الكاتب في وصف شجاعة صالح، وغيرته على وطنه، ورغبته في تصحيح تاريخ سلالته الهلالية، هذا ماجعلنا نقع في متاهة التداخل بين النوعين« ويتجلى البعد التخييلي في كون الراوي يتعامل مع شخصياته، أيًا كان نوعها، ليس من خلال المعلومات التي استقاها عنها ولكنه يعيد بناءها وفق المنطق الخاص الذي يحكم عمله الحكائي ». [1]

[1]- سعيد يقطين: قال الراوي، ص:98.

كما تظهر لنا من خلال الشواهد المذكورة آنفا عن بناء شخصية صالح من الناحية الخارجية **صفة التغيّر، والانتقال** تبعا لطبيعة الفعل الصادرعن الشخصية، فتارة يصفه بالهرم، وأخرى بالعنفوان، ومرة باحمرار وجهه، فمثلا في وصف وجهه يجمع الملامح الآتية: –(وجهه الذي كان الدم يجري فيه، اصفرت تقاسيمه كميّت لحظة الاحتضار.).

إن هذا التغير يدل على مدى اهتمام الكاتب بالفعل أكثر من الوصف، وكذا الأمر في ذكره للشخصية المرجعية التي تُمثل أنموذجا صريحا لصالح، وكأن مهمة الكاتب تنظيم الأحداث والوقائع لرصد الأوصاف والملامح، وتلك هي المقصدية التي يرمي إليها الكاتب.

صحيح أن العلاقة التي تجمع بين الشخصية التخييلية صالح، والشخصية المرجعية أبي زيد الهلالي علاقة تناقضية، كلها تنمّ عن كراهية الأول للثاني، ورفضها المطلق للتشبّه به، ولكن من ناحية أخرى لا يُذكر صالح إلا ويذكر معه أبي زيد الهلالي حتى وإن كان الذكر من باب التناقض لا التوافق، ففي معظم الأوصاف المنسوبة لصالح إلا وصورة أبو زيد حاضرة ضمنها، فقد يكون التناقض سبيلا اعتمده الكاتب لتوضيح الصورة وتقريبها أكثر للقارئ، فمثلا في العراك الذي حدث بين صالح وياسين نجد صورة أبي زيد مرسومة أمامنا وهو شخصيا يصرح بذلك، فأضحى استحضار التاريخ إلزاميا في كافة صفحات الرواية.

« هه سأقف في عينيك كالنار، لن أكون بخساسة دياب الزغبي عمرك أو عمري سأدافع عن نفسي حتى الموت إذا اقتضى الأمر، لن أدعوك إلى صيد الوعول والغزلان البريّة، فالسواد قد وقف بيننا، لا شهباء لدي ولا خضراء، لن أدفعك أمامي ثم أصيح " خذها" وتلتفت أنت إليّ مذعورا فتجد في يدي سنبلة وأكرر اللعبة معك ثلاث مرات، وفي المرة الرابعة أصيح وراءك، تظن أنها لعبة، ألكد الشهباء، فتطلع كالريم، وتقترب منك، أسحب دبوسي وأضربك على الرأس، ليطلع مخك تتسخ به ملابسي وسرج الشهباء الحريري(...) لا يا ياسين لن أكون بخساسة دياب حين فجّر دماغ أبي زيد الهلالي، لن أتيح

لك هذه الفرصة أنا لم أطلبك، أنت الذي طلبتني، عضلاتك شابة لكن عيوني المتعبة رأت الكثير من أمثالك ياولد البراريك الحشاش.». [1]

لاحظنا أنه في معظم الأوصاف والتصرفات والأفعال إلا والمرجعية التاريخية حاضرة في تأثيثها، ففي أبسطها نجد الكاتب يستبدل سيف أبي زيد الهلالي بدبوسة صالح التي يسميها الزرواطة، لا تفارقه في أي مكان يذهب إليه، هي ولزرق أعز ما يملك، إلى جانب لونجا وذكريات المسيردية وعشقه الطفولي للجازية.

إن تمسك صالح بالهلاليين وأبطالهم، ووقائعهم وأيامهم لم يأت من الفراغ هو اعتقاد رُسخ في ذهنه منذ ولادته، وتشبّع به جيلا بعد جيل« تقول أمي التي جنت بدورها بعد أن التهم ذراعها الأيمن كلب أجرب ومكلوب، أني حين ولدت وأختي خضراء التي تزوجها رجل طيب دفعها عقمه إلى تبنّي طفل ولد مهوسا بالتجارة، تلاقحت الأزمنة الجافة، وتساقطت أمطار قوية على غير العادة، وأشرقت الشمس من المغرب، ولأول مرة منذ أن كان الكون كونا، ومذ كانت الدنيا دنيا، لمعت الأنجم في وضح النهار مع لمعان الشمس، ويومها كان الطاعون يأتي على ما تبقّى من السلالة، وليل الرحلات والسفر في البراري والقفر، يلوي أعناق بقايا رجال القبيلة، كنت المعوّل عليه، لكنني كبرت فقيرا، والقبيلة التي تحضنني، تفككت أواصرها، وذهبت أخبارها مع الريح.». [2]

فما كان يحكى لصالح عن الهلاليين وأبطالهم وبطولاتهم، وتحسبا لكونه فردا من أفراد هذه القبيلة جعله يعتقد أنّ لكل شخصية من شخصيات السيرة الهلاليين مثلا أو أنموذجا يشبهه في الوقت الحاضر، ولقد شهدنا ذلك عندما كان يسقط كل شخصية على من يشبهها، فبدأ بنفسه ومثيله أبو زيد، ثم السبايبي والنمس ولونجا...إلخ

---

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:114، 115.

[2] – المصدر نفسه، ص:10، 11.

عادة ما يستدعي الكاتب التاريخ للإشادة بموقف ما أو حادثة معينة مُجدت منذ القدم، لكن بعد قرائتنا لفصول هذه الرواية لاحظنا نوعا من الذمّ لما كان يفعله الهلاليون في شمال إفريقيا من صراعات وقلاقل، وحروب من أجل السيطرة، وحب التملك، وبالأخص من أجل السلطة والكرسي، فجاءت شخصية صالح التي هي في حقيقة الأمر اللّسان الناطق برأي الكاتب لتُوضّح لنا المواطن السلبية من الإيجابية وتعطي التاريخ حقه في التعبير عن الحقيقة.

وليشر أيضا إلى أن مثل هذه الأصناف مازالت إلى يومنا هذا، فبالقوة والتعسف يمكن للمرئ أن يصل إلى مبتغاه، لكن صالح أظهر لنا أنه بصبره وحبه لوطنه على الرغم من إتهامه بالخيّانة، وبأنه عنصرا خطيرا على البلاد، إلا أنه بقي يحارب إلى أن تحصَّل على مبتغاه (لونجا والولد والأراضي) التي وزعت أيام الثورة الزراعية إلى جانب عمله مع لونجا في المكان ذاته.

إن شخصية صالح بن عامر الزوفري بكل أوصافها وملامحها ما هي إلا تعبير صريح على تلك الذات الكاتبة التي تعاني من انكسار في الحلم وانتظار الأفق البعيد، فاتخذت التاريخ باستعمال سلسلة من الوحدات السردية لتعديل الحاضر، والتعبير عما فيه من إيجابيات وسلبيات، وما يعانيه المجتمع العربي إلى استعادة الماضي، واستبداله بالحاضر للوصول إلى الحقيقة، والتعبير عن حضارة شعب ما، وعن طبيعة سلوكاتهم التي لم تأت من العدم، إنما هي ميراث ورثوه عن أجدادهم؛ لذا نجد الكاتب حتى يفسّر ويشرح الحاضر كان يصرّعلى استرداد التاريخ لتجنب ذلك التمزق بين الحاضر والماضي الذي يعاني منه الفرد العربي والجزائري بالأخص من ناحية، ولعرض المقارنة واستنتاج النتيجة من ناحية أخرى للأخذ بالعبرة والخواتيم.

وهكذا نصل إلى أن معظم الأوصاف الخارجية المنسوبة للشخصية المركزية والتي تكاد تكون مشتتة ومبهمة ما هي في حقيقة الأمر إلا رموزا صريحة تشير إلى الشخصية

الأنموذج، وكيفية تعاملها مع الواقع مع تعديل في المسار السردي، وذلك أن **واسيني الأعرج** لا يشتغل في رواية **(نوار اللوز)** على إعادة التاريخ بدليل أنّ عديد من الحقائق مبدّلة ومحوّرة، وإنما كان تعامله مع التاريخ من زاوية أخرى تثبت موقفه بصورة واضحة من التاريخ، ومن الهلاليين بالذات.

لعل هذا الموقف يجعلنا نطرح جملة من التساؤلات لمعرفة نظرته لهذه العوالم الحيّة، فكانت شخصية صالح بكل ما تملك من أوصاف خارجية، وصراعات داخلية، وعلاقات متذبذبة للإجابة عن هذه الأسئلة التي عرضها واسيني من خلال ما يريد قوله هو بشأن هذه العشيرة، و بشأن الماضي على العموم.

إن الكاتب يشير بصراحة منذ افتتاحية الكتاب للعودة إلى قراءة سيرة بني هلال لمعرفة سبب استحضاره لنص السيرة في نصه الحاضر، وإمعان النظر فيها إذا أردنا أن نفهم حقيقة الحاضر المعيش، ومن هنا لا يمكننا تفسير سيرة صالح بن عامر الزوفري، وفهمها إلا بالعودة إلى الماضي التاريخي في كل صغيرة وكبيرة بما فيها الأسماء والأقوال، والصفات والملامح، والأحداث وبكل ما يحويه النص من عناصر بنائية .

إذا كانت سحنة صالح وأوصافها هي الصورة المتخيّلة لصورة أبي زيد الهلالي أو على الأقل علامة دالة عليها، فنجد الأمر ذاته في الشخصية الرئيسة الثانية، والتي بدورها تُعد امتدادا لشخصية أخرى تاريخية تعود مرجعيتها للسيرة الهلالية ألا وهي شخصية لونجا فهي رمز صريح للجازية أخت الحسن التي لطالما أعجب بها صالح في منامه وصحوته.

لونجا هي الأخرى الشخصية المتخيّلة الثانية التي أثبت من خلالها صالح انتقاله من كائن إلى آخر، من شخص صعب التعامل مخيف بجثته الضخمة، فض اللفظ إلى شخص مرهف محب، يخاف على لونجا، ولو حتى من لفحات الهواء؛ إذ يرى فيها الابنة، والحبيبة، والمأوى الذي يلجأ إليه كلما ضاقت به الدنيا.

لقد رصد لنا السرد معظم الأوصاف الخارجية التي اتصفت بها هذه الشخصية، والتي كانت سببا في استحضار صالح لصورة الجازية كلما رأها، وشعر بقربها منه، وسنجمل معظم أوصافها في الجدول الآتي حتى يسهل علينا دراستها وتحليلها:

الشخصية	الأوصاف الخارجية	الصفحة
لونجا	« وحق رأس عودي وعيون لونجا البحرية وشعرها الأسود الذي كتفت به فرسان العشق، وخيّالة الأزمنة المنقرضة.».	09
	« فقد رأيت وسط هذا الخوف وللمرة الثانية، وجه لونجا، زوجة إمام القرية المتوفي، ذات العيون المتسعة، كانت تحت رحمة جثتي، الملعونة الجميلة، تخاف وتخيف كالأنبياء تماما.».	12
	« لم أكن أعرف أني سأجدك هناك، عيناك جميلتان بهذا الكحل السوداني متسعتان أكثر من اللازم انحنيت تملئين كيس الخيش انحنيتُ بجانبك، كنت تضحكين وكنت سأساعدك على ملء الكيس.».	22
	« يالله لونجا لم تتغيّر أبدا هي هي، ماتزال طفلة تتعشّق المفاجآت الكحل والمسواك، والحناء الورقية، واللباس القبائلي الفضفاض.».	29
	« ظفائر لونجا رائعة والنوم عليها ليس سهلا.».	31
	« كانت عيونها صافية مثل سماء زرقاء، ناضجة كالتفاحة استفزتني بجمالها....».	53
	« صمتت برهة ثم رفعت إبهامها إلى فمها، كطفلة صغيرة، تستحي أن تطرح على الملأ ما يختلج بصدرها الصغير، ابتسمت.شعر بالعصافير المربوطة تطير بانطلاق، امتدت ابتسامتها لتتحول إلى ضحكة لطيفة فهذه الطفلة، حين تفرح تتحول إلى فرس جموح، ينفر أنفها، ويتعمق الأخدود الجميل الذي يتسلق شفتها العليا، وتظهر غمازتان رائعتان.».	104
	« كانت جميلة ، لم تكن مكحلة ولا مسوّكة، منذ وفاة العربي أحجمت عن فعل ذلك، فهي تعرف جيّدا مقدار حب صالح الزوفري للعربي بانت شقرتها الخمرية بكل وضوح وتجلى عنفوان قداسة الجمال البربري، قدّر فيها صالح ذلك الموقف.».	104
	« عيونهاآسرة، مثل لونجا مسكينة مقطوعة من شجرة، والغربة صعبة فلولا هذه	105

	الوجوه الأليفة التي ترغمها على البقاء لما بقيت لحظة واحدة ربما كانت قد رجعت إلى جبال جرجرة تبحث عن ذويها، عن أمها فأبوها يكون قد مات بكل تأكيد تقول أنه مريض وأن صدره تخرّم من كثرة رطوبة المناجم التي كان يشتغل فيها.. .».	
	« رفع عينيه المثقلتين بالعياء، والدمع المتكلس والدخان، بانت له فجأة لونجا منتصبة عند الباب، بجسد مرمري طويل، في يديها إناء من البرغل المغربي، والحليب الفائر الذي اختلط بخاره بالدخان الذي يملأ الحجرة الضيّقة، في البداية ظن نفسه أمام الجازية، لكنه سرعان ما تنبّه إلى تفاصيل وجهها عندما تسربت أنسام باردة إلى دماغه المرهق من فجوة الباب الذي لم يكن مغلقا بشكل كامل.».	133
	« مدت يدها إلى الملعقة لتملأها بالبرغل ثم تضعها في فمه، حتى قبل أن يقول أية كلمة، كانت حارة وجميلة، ومؤلمة مثل هذه الأشياء التي تترسب في قاع الذاكرة، حركت زندها، بان الشعر الذي تحت إبطها وبان له ذراعها بكامله ممتلئا ومقولبا بشكل يثير الرغبة التي تحجرت وترملت قبل الآوان، تصاعدت إلى أنفه رائحة عطور غريبة، مصحوبة بالعرق وماء الزهر والحناء البدوية وكتان " مرزاية" الذي كانت ترتديه،غابت رائحة الشراب وسط هذا العالم المتناسق المتجانس... .».	136
	« قالتها، مفرجة عن أسنان جميلة، منتظمة بشكل رائع.. .».	137
	« التفت صالح بن عامر الزوفري إلى لونجا، كانت تقف وراءه مشدوهة عيناها المكتحلتان زاد إتساعهما على غير العادة، شفتاها الجميلتان تعطيان الرغبة في التعبد للأشياء التي تثير دهشة فضولنا.».	215

الجدول رقم (02): الأوصاف الخارجية لشخصية لونجا

إذا قمنا بعقد مقارنة بين الأوصاف الخارجية المنسوبة لشخصية لونجا، والأوصاف التي وقفنا عندها من قبل الخاصة بشخصية صالح- من حيث الكم- سنجد فرقا شاسعا؛ إذ إن الكاتب في وصفه للونجا تحرّى الدقة والاهتمام حتى بالتفاصيل الدقيقة ولم يترك لا شاردة ولا واردة في جسمها إلا وصفها، من العينين إلى الشعر، إلى القامة إلى اللباس مقترنة طبعا بسلوكات معينة.

لا يدل هذا الصنيع في حقيقة الأمر عن عدم أهمية شخصية صالح، وإنما يمكننا القول من إنه على الرغم من النزر القليل من الأوصاف الخارجية المنسوبة لهذه الشخصية فقد اهتم (الكاتب) بالكيف، وطريقة سبك هذه الأوصاف، ووضعها في قالب الفعل لا الشكل؛ لأن المهم في هذه الشخصية الفعل والقول لا الشكل، فما قدمته لنا من أخبار ورؤى ملأ ذلك الفراغ، والنقص الذي يمكن أن نشعر به تجاه هذه الشخصية.

قد يكون الغموض الذي اتسمت به طريقة تقديم شخصية صالح هو في حد ذاته وسيلة من وسائل لفت الانتباه، ولكن كلما كانت الشخصية غامضة بعيدة عن التقديم المباشر، كلما شُدَّ القارئ أكثر للنص، وسعى جاهدا إلى إتمام مقروئيته لمعرفة حقيقة هذا الشخص، هذا ما لمسناه في طريقة تقديم شخصية صالح.

أما بالنسبة للونجا التي احتلت مكانا مميزا ومهما في قلب صالح فلم يتوان الكاتب في وصفها بعيني صالح ليثبت مدى إعجابه، وأهميتها عنده، ولعل الوصف المباشر الذي اعتمده الكاتب في تقديم هذه الشخصية « هو الذي يقدم لنا عن الشخصية أخبارا شبه يقينية تساعد على تحقيق مقروئية النص.».[1]

إن المكوّن الفزيولوجي الذي قدّمه الكاتب في هذه الشخصية، إنما هو وسيلة لإيهام القارئ بصحة وواقعية الشخصيات كنماذج عاكسة لشخصيات أخرى وجدت بالفعل في أزمنة مضت،هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى حتى يثبت لنا سبب تأثيرها في صالح، وما صالح إلا أنموذجا حيا لشخصية مرجعية امتدت من الماضي إلى الحاضر، وبالتالي ستؤثر أيضا في النماذج الأخرى التي تشبه أبا زيد الهلالي، وتفوز بعطفها، ومن ضمنها القراء.

لقد اضطلعت شخصية صالح بدور المؤلف إزاء شخصية لونجا؛ إذ إن كل الأوصاف المقدّمة كانت بعيني صالح، وكيف يراها هو؛ لذا كان تقديمه لها تقديما مباشرا بعيدا عن

---

[1]– عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، ط 01، تونس، 1998، ص:134.

التقطُّعات والإماءات، وكمثال على ذلك قوله:« لم أكن أعرف أني سأجدك هناك عيناك جميلتان بهذا الكحل السوداني متّسعتان أكثر من اللازم انحنيت تملئين كيس الخيش انحنيت بجانبك كنت تضحكين وكنت سأساعدك على ملء الكيس.».[1]

كما كان للراوي المؤلف جانب واضح ضمن هذه الأوصاف في تقديمها أيضا؛ إذ كان بصدد الحديث عنهما هما الاثنان في صورة واحدة:« صمتت برهة ثم رفعت إبهامها إلى فمها كطفلة صغيرة، تستحي أن تطرح على الملأ ما يختلج بصدرها الصغير، ابتسمت، شعر بالعصافير المربوطة تطير بانطلاق، امتدت ابتسامتها لتتحول إلى ضحكة لطيفة فهذه الطفلة حين تفرح تتحول إلى فرس جموح، ينفر أنفها، و يتعمق الأخدود الجميل الذي يتسلق شفتها العليا، وتظهر غمازتان رائعتان.».[2]

وأيضا في تقديم المؤلف بقوله:« التفت صالح بن عامر الزوفري إلى لونجا كانت تقف وراءه مشدوهة عيناها المكتحلتان زاد اتساعهما على غير العادة، شفتاها الجميلتان تعطيان الرغبة في التعبد للأشياء التي تثير دهشة فضولنا.».[3]

المتعارف عليه عادة أن الأوصاف التي يقدمها الراوي بلسانه أكثر دقّة ومصدقية من تلك التي تُقدمها شخصية ما عن الشخصية الموصوفة ؛لأن الشخصية الناقلة للوصف متعرضة للزوغ وقد تكذب، لكننا كلما دققنا الملاحظة في مختلف الأوصاف المناطة بهذه الشخصية وجدناها في المستوى نفسه، فالصدق مشترك بينهما، وهذا منطقي لأن صالح ما هو في حقيقة الأمر إلا اللّسان الناطق بما في جعبة الكاتب ذاته؛ لذا تساويا في الوصف حتى تكون ثقة القارئ موزعة بين الكاتب وشخصياته مما يزيد في مقروئية نصه.

---

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:22.

[2] – المصدر نفسه، ص:104.

[3] – المصدر نفسه، ص:215.

وصفت لونجا بشدة جمالها المجمل في عينيها الواسعتين، وشعرها الأسود الطويل، وضحكتها التي لا تفارق وجهها وبراءة تصرفاتها الطفولية، وبخديها الورديتين اللتين يزدادا إحمرارا كلما تلقت ذلك الكلام الجميل من صالح أو أخجلها موقف ما، ومما زادها جمالا الغمزتان الرائعتان، حقا كل ملامح الجمال جمعت في هذه الشخصية ذات الوجه الأشقر الخمري، والجسد المرمري الطويل الممتلئ والأسنان البيضاء المنتظمة الشكل، وبما تزيده على ذلك من مسواك وحناء، وكحل وثياب مزركشة ذات الكتان الجميل، كيف لا توصف بالجمال الذي يأسر كل من رآها بعينيها وبشاشة طلعتها البهية، وما لحق هذا الوصف من تفنن من قبل الكاتب وشخصية صالح.

نلفت الانتباه بهذا الصدد إلى أن معظم الأوصاف المُقدّمة تركز وبإلحاح على جمال العيون بوصفها المكون الفزيولوجي الأكثر تعبيرا عن أحاسيس ومشاعر ومعاناة صاحبه، كما أنها أكثر الأعضاء استمالة للآخرين، وهي العيون نفسها والجسد نفسه الذي لطالما أعجب به صالح وتخيّله كصورة مرسومة للجازية، لدرجة اعتقاده في أحيان كثيرة أن لونجا هي ذاتها الجازية، ويمكن أن نعتبر صورة لونجا هي رسم قديم وضع في زمن ماض للجازية، وجاء الكاتب ليُتم رتشاته الأخيرة في هذه الرواية.

لقد تعلق صالح بالجازية أيّما تعلق، وقد زاد حبه لها بمجرد رؤية لونجا وكأن حلمه المستمر قد تحقق، ومما يؤكد امتداد شخصية الجازية في لونجا **الأوصاف الخارجية** ذاتها التي جمعت بينهما؛ إذ يصفها صالح بقوله بعد أن رآها في غفوته:« تمتلئ العظام باللحم، يبدأ الدم حركته السريعة التي تمتد إلى كامل الجسم، تمتلئ محاجر العيون الكبيرة، الشفاه ترتسم بإتقان وبشكل مغر، ياالله ثمة يد خفية تضع هذا الجمال، ينسدل الشعر يصل الخصر، يمتد حتى الركبة ثم ينسحب على الأرض كثعبان صحراوي، رائحة جميلة وتسكر ودوخ إلا ابن آدم .»

– « مساء الخير يازين الرجال.»

– « الزمن يجري بسرعة البرق، كدت أن لا أعرفك.»

– « الجازية ياصالح، الجازية التي سقط تحت قدميها الدّهام فارس بني زغبي.».[1]

وبينما هو يحلم دخلت عليه لونجا بعد مرحلة مستفيضة من الغفلة والسكر، رأى فيها الصفات نفسها مع تبديل في التعبير« رفع عينيه المثقلتين بالعياء والدمع المتكلس، والدخان، بانت له فجأة لونجا منتصبة عند الباب بجسد مرمري، طويل، في يدها إناء من البرغل المغربي والحليب الفائر..».[2]

ويستمر في محادثتها إلى أن يصل إلى قوله:« لونجا، يالونجا دليّ لي سالفك نطلع، الله، هل تخطيت مرحلة الهذيان؟؟؟ حاول أن يتلمسها، لكنه خاف فهو بالعادة يخاف أن يتلمس وجه الجازية أو المسيردية حين يراهما خوفا من انزلاقهما من بين يديه.».[3]

فما لونجا إلا صورة مستعارة من الجازية، وكلاهما يُمثّل شخصية واحدة، وبين الخيال والواقع تتماهى العلاقة بين المتخيّل الروائي والواقع التاريخي، فخيال صالح ينقل لنا أوصاف الجازية التي بدورها تمثل شخصية واقعية، وواقع صالح يصور لنا لونجا التي لا تتعدى كونها شخصية ورقية متخيّلة لا أكثر، هنا تكمن فنية البناء التي اشتغل عليها الكاتب في جمع الصفات الخارجية ذاته التي تجمع بين الشخصيتين، وكأن الجازية مازالت حاضرة في كل امرأة جزائرية وُجدت داخل هذا الزخم من الصراعات والمعاناة لتُعبّر عن موقفها مثلما فعلت الجازية عندما تناحر أهلها على الملك:

«حين كان أهلك يتحاربون كُنت تشعرين دائما أنها حرب قوادين وسماسرة وتجار أسلحة ومخدرات، فتنتابك غربة باردة، تدفعك أحيانا إلى التفكير في الانتحار، فالملك ياالجازية شيطان، فرق بين أهل القبيلة الواحدة، غزوا بلاد المغرب وقاتلوا أهلها، ثم قاموا بتصفية

---

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:121.

[2] – المصدر نفسه، ص:133.

[3] – المصدر نفسه، ص:124.

أنفسهم بأنفسهم، حتى أبو زيد الذي إتكلنا عليه كثيرا لم يكن أكثر من مهرج سياسي صغير، رضع من حليب الملوك، ذاق حلاوة بلاط الملك. .».[1]

المعاناة نفسها التي كانت تعانيها الجازية كانت تعانيها لونجا وسط قرية لا تنتمي إليها، وبالأخص عندما فارقها صالح وتركها وحيدة في وسط همه الوحيد نقل الأخبار والتلاعب بأعراض الناس، فمثلما فكرت الجازية في الانتحار فكرت لونجا في الهروب من ذلك الواقع المرير من خلال قوله:

« إلى أين يالونجا، عيونك حائرة، مثبتة على غربة سكنتك في العظم، لا ترحلي، ستقتلينه حتما في الطريق، البطن منتفخ، الوجه مشقق،علاه نمش الحمل، وعرق الحيض الذي غاب، لست الجازية يا ابنة الناس التي أتعبك صالح بحكاياتها وبجرأتها على قطع الفيافي وحيدة، كنت تقرفين من سماع اسمها على لسان صالح بن عامر الزوفري لكن سرعان ما ألفتها صارت قريبة منك مثل هذا الدم الصافي الذي مازال يجري في عروقك، ستسبين يامارايا يابنة القاضي بدير، وتقادين من رقبتك مهزومة ويضاجعك آخر تافه في هذه الدنيا(...) بينك وبين الجازية يالقبائلية شبه الدم والنجوم المشتعلة وسط هذه الأحراش عليك أن تبقي سيعود صالح حتما ذات فجر، مسيردا قاسية ولكن عليك أن تتعلمي الصبر، هنا يموت قاسي يابنت الناس.». [2]

إن الشبه الذي عقده الكاتب بين الشخصية الواقعية والمتخيلة لا يقف عند حدود الوصف فحسب، بل تعداه إلى المعاناة وقساوة العيش، والهروب من الواقع للوصول إلى الحلم المنتظر، والعنصر الآخر الذي أبدع الكاتب في مشاركته بين الشخصيتين هو حب صالح للجازية وللونجا، وكثرة الحديث عنهما الاثنتان، فتقديم الشخصيتين بكل ما تحويانه

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:122.

[2]– المصدر نفسه، ص:175.

من أوصاف، وأقوال كان على لسان صالح، معظم الأوصاف التي تخيّلها في الجازية كانت متوفرة في لونجا.

قد يكون هذا هو السبب الذي دفع الكاتب إلى الاستفاضة في وصف دقائق الأمور والأوصاف الصغيرة في لونجا حتى يُقرّب لنا صورة الجازية بوصفهما صورة واحدة تعلّق بها شخص واحد.

إن الإسقاط الموجود بين النماذج الحقيقية، والصور المتخيّلة ليس مجرد وصف لشخصيات جمعت بينها أحداثا موحدة، بل هو عبارة عن جملة من العبر والأحكام، والخبايا يوّد صاحب النص عرضها على القارئ للاستفادة منها، وليُبيّن لنا أن صورة الماضي لم تُمح بعد، بل هي موجودة في ذاكرة كل واحد منا، وأن للتاريخ أوزاره في نقل التجربة ذاتها حتى نتعظ، ونصحح ما يمكن تصحيحه.

صورة أبو زيد الهلالي والجازية ليست حكرا على صالح ولونجا، ولكن كل واحد منا في هذا الزمان يحمل بداخله أنموذجا من هذه النماذج سواء في الفعل، أو في الفكر، وما يؤكد ذلك الرغبة الصريحة التي سكنت بداخل لونجا في أن تكون الجازية حتى تحل محلها في قلب صالح بن عامر الزوفري « سأكون الجازية التي يحلم بوجهها دائما، وسأعيد نبتة فقراء بني هلال إلى الحياة، لكن يالله ماذا، إذا لم يعد، على كل أنا حضّرت كل أغراضي، وإذا كبرت المسألة يوم يظهر، سأحمل رأسي وطفلي وحاجياتي وأرحل ذات ليلة لا من شاف ولا من درى، سأجد أهلي حتما، فجبال جرجرة واسعة وعائلة سكورة طويلة عريضة، سأعثر على الناس الطيّبين الذين سيدلونني على الأحباب الغائبين وسط الأحراش والتربة الحمراء التي لا تنجب إلا النار... .».[1]

هكذا نجد لزخامة القطعة الوصفيّة التي قدّمها الكاتب حول هيئة لونجا مبتغاها، ومقصدها السردي في تقريب، وتجسيد صورة الغائب من ناحية، ومن ناحية أخرى؛ ليُبيّن لنا

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:177.

الدور الذي اضطلع به صالح على المستوى النصي في احتلاله وظيفة الراوي العليم بأخبار الآخرين، تلك هي طريقة التقديم المباشر الذي يهتم بالوصف الدقيق الذي يرتقي بالنص إلى مرتبة اليقينية، والمصداقية المعلّلة بالمرجعية التاريخية.

إن جمال لونجا وروعة أوصافها التي انبهر بها الجميع ليست غريبة على المرأة العربية بما تحمله من وعي وتفكير وتدبير؛ إذ لم يكثّف الكاتب في وصفها فحسب، بل تعدى ذلك إلى ذكر أقوالها، وتصرفاتها التي تُخبر عن هويتها وحنكتها، وحسن تدبُّرها في الأوقات العصيبة.

لقد برز ذلك بتصريح من صالح في مدحه لتصرفات الجازية، وقدرتها على مواجهة الجميع، وهوما اتصفت به لونجا عندما رحل عليها صالح وتركها وحيدة في مواجهة أهل القرية ومن طمع فيها وعلى رأسهم عدو صالح ياسين« آه يا الجازية سأكون مثلك بقدر ما يقسون علي أزداد تصلبا وقوة حتى ينوّر اللوز، وتعرفين أن اللوز حين ينوّر يكون الربيع قد بدأ في قبح عينيه وحق محمد، سأكون مثلك، سأكشف كل أوراقهم المخفية، وعظام الشهداء التي حولوها إلى متكآت كراسي مزخرفة ولو كلفني ذلك حياتي العزيزة،(...)عيونك يا الجازية، يا لونجا الغالية، غالية جدا، لقد بكيت بما فيه الكفاية (...) سأحمل سيفي وأنزل إلى الساحة مثلما نزلت أنت مع النسوة حين خاف القوم من شراسة الزناتي وتراجعوا.».[1]

تلك هي صورة المرأة التي صوّرها لنا الكاتب كما هي في الماضي، وكما امتد وجودها نفسه إلى الحاضر، فاللتاريخ الدور البارز في الخروج بالمرأة من أواصر الضغط، والتمييز، والضعف و الغبن.

أما فيما يخص الشخصيات الثانوية فهي الأخرى لها كيان قائم بذاته على مستوى النص لإكمال عمل الشخصيات الرئيسة ولمساعدتها على أداء وظيفتها السردية، وقد أشرنا

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:118.

إلى أنموذج بارز في بداية حديثنا على الشخصيات، شخصية السبايبي، سنجمل ما نسب إليه من أوصاف خارجية في الجدول الآتي:

شخصية السبايبي:

الشخصية	أوصافها الخارجية	الصفحة
السبايبي	« ولوّح السبايبي (رأس الغول) بمعارفه بالعاصمة، وسيفه الذي ورثه عن أجداده القيّاد.».	11
	« مرّعلى رحبة الأغنام، كان البرد ينفذ إلى العظام كأيام الحشر، رأى السبايبي يتحرك بعوده ويساوم الأغنام، ويقهقه عند رجليه، ياسين يتبعه ككلب مدجّن.».	36
	« سكن الجميع، بعضهم ارتعدت في أعماقه الأشياء التي تدعو إلى الخوف، كلهم يعرفونه، وقاحة السبايبي لا تخفى على أحد، عيونه مشوكه ومخيفة، يالطيف، يشرشر في الدين والدنيا ويوم الحشر، وفي الأخير يجدونه مع السيّدة(...) التي لا تمل استقبال الرجال من كل أطراف القرى والمدن الرديئة. مع ذلك، فهو يلعن الشيطان الوسواس الخنّاس الذي يلهي الناس عن الحساب.».	94
	« فقد كان قوادا أقبح من أبي زيد زانيا بغيا، ذكره قطعة من خشبه، يالطيف من سلالة القياد، يركب، " رخلة" ثم يجوب شوارع سيدي بلعباس، ويوهم الناس بأنه خاتم أنبياء الشعر والمقاومة، وحق محمد، في هذه النقطة يختلفان، يختلفان كما تختلف هذه الخلائق البسيطة عن السبايبي.».	128
	« كان يجلس السبايبي بكل أشيائه الثقيلة، ونياشينه التي ورثها عن القيادة التي تغنت بها عائلته الكبيرة، فهو حين يدخل البلدية أو يطلع إلى العاصمة، يضعها على صدره للإثارة والإدهاش.».	146-147

	« قام من مكانه، هزّ برنوسه على كتفيه، التفت نحو صالح الذي كان منهمكا في تأمل جدران القاعة، خزره بحقد، ثم انفلت كالبرق يجرّ عصاه الثقيلة المذهّبة.».	147

الجدول رقم (03): الأوصاف الخارجية لشخصية السبايبي

هذه أهم الأوصاف الخارجية التي أسهمت بطريقة ما في بناء وتقديم شخصيات الرواية، وعلى أساس أن هذه الشخصية من الشخصيات الثانوية المساعدة في بناء الحدث الروائي، نلحظ أن الكاتب لم يستفض في وصفها بل اقتصر على الإشارة إلى ما يميّزها عن غيرها فعلا، وقولا.

بالنسبة لشخصية السبايبي، نلحظ أن الكاتب تعامل معها على أساس كونها المثيل العاكس لشخصية (حسن بن سرحان) من أبطال التغريبة الواقعية، وهو شخصية مناقضة تماما للشخصية الأولى سواء من حيث الوصف أو التصرّف أو حتى اللباس.

فالسبايبي هو ذلك الظّالم المتكبّر، همه الوحيد تحقيق رغباته بكافة الطرق- الشرعية منها ، وغير الشرعية-، لذا عرف باسم (رأس الغول) الذي يأكل الأخضر واليابس، تربى في وسط القيّاد؛ أي ضمن الأسر التي كانت تخدم فرنسا، فاكتسب صفاتهم وغطرستهم، فكان يعامل الناس معاملة المستعمر، وكأن فرنسا رحلت وتركت ورثتها، يتنقَّل بين الناس بعوده (رخلة) ولباسه الفاخر بأشيائه الثقيلة، والنياشين التي ورثها عن القياد، والتي تزيده مهابة وفخرا.

كان لا يمرُّ على جماعة إلا وترك سيرته السيئة على الرغم من نفاقه الدائم الذي يوهم به الناس بكونه إنسانا ملتزما له باع في الدين والدنيا، يلعن الشيطان وهو الشيطان في حد ذاته.

اكتفى الكاتب بذكر تصرفاته، وبعض من لباسه دون أن يفرط الحديث عن بنائه الفزيولوجي؛ لأن أفعاله لوحدها كافية لتقديم هذه الشخصية، وتخيّل ملامحها الشريرة، هذا

ناهيك عن تشبيهه بالسلطان (حسن بن سرحان) حتى يغرس في ذهن القارئ تلك الصورة المسموعة عن هذه الشخصية.

مثلما كان التناقض حليف أبو زيد الهلالي رأس قوم بني زحلان والسلطان حسن مع بني دريد.[1] كانت أيضا المشاحنات والصراعات قائمة بين صالح بن عامر الزوفري والسبايبي.

إن تقديم الكاتب لهذه الشخصية كغيرها من شخصيات الرواية، فصّل فيه منذ بداية الرواية، ولم يترك المجال للخطاب حتى يأخذ سيرورته في رسم معالم الشخصية حتى النهاية؛ أي الصفحات الأخيرة، وذلك من خلال ربطها المباشر بمرجعيات وإحالات خارج النص، وهذه الرموز لوحدها كفيلة بتعريفنا على مثل هذه الشخصيات، وهذا الذي اعتمده الكاتب في نصه؛ لذا نجد البناء الخارجي مقتضبا بعض الشيء؛ لأن المرجعية التاريخية حلت محله في ذلك، ربما تكون هي العوامل الأساسية الفاعلة في اختيار سمات معيّنة لشخصيات النص.

على الرغم من المكانة التي احتلها حسن بن سرحان في سجلات التاريخ، إلا أن الشخصية المماثلة له لم يكن لها ذلك الحظ من ذيعان الصيت، فدوره اقتصر على الغش والفنطازية، والإجرام العلني.

إن تقديم صفات هذه الشخصية ورد ضمنيا، ويمكن استنباطه من التصرفات، والعوامل الخارجية، ففي مثل هذا النوع من الشخصيات(ذات المرجعية التاريخية) يكون التصريح فيها بالسمات قليل؛ لأن العلامات المرجعية تكفي ذلك، وليس بالضرورة أن تكون كل محاور التقديم من مقومات الهوية الأساسية، ومحاور الخصائص والأحوال.[2] متوفرة في شخصية

---

[1] – ينظر: شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم الشعبية العربية، دارالحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط:01، لبنان، 1984، ص:183

[2] – ينظر: الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، (د.ط)، تونس، 2000، ص: 106.

واحدة، فقد يكتفي الكاتب بعنصر واحد، أو عنصرين على الأقل لرصد العلاقة المتواجدة بين الشخصيات، وهذا ما لاحظناه في شخصيات **نوار اللوز**.

لقد تعامل الكاتب مع شخصياته من ناحية البناء الخارجي تعاملا متفاوتا فأعطى كل شخصية حقها من الوصف، وساعدته المراجع التاريخية على دمج المتخيّل في الواقعي، فألبس كل منهما لباس الآخر من وصف، ولغة، وأحداث، ومحاورات مباشرة بين الشخصيات المتخيّلة (لونجا وصالح) مع الشخصيات التاريخية (أبو زيد الهلالي والجازية ..الخ)، كل هذه العوامل وتداخلها مع بعضها أعطت للكاتب ومن بعده القارئ تصورا عاما على النص، وأهدافه، وغايته.

إن المزاوجة الحاصلة في الأوصاف بين الشخصيات التاريخية، والمتخيّلة أعطى النص نوعا من المصداقية، فما لم يقله ويفعله أبو زيد الهلالي، قاله، وفعله صالح بن عامر الزوفري، فحدث ذلك التكامل، وغدت الرواية امتدادا لنص قديم لم يكمل سيرورته بعد، فجاء الكاتب وأنهاه بخياله وما أتيح له من حرّية وفرصة في نسج تلك الأحداث المسكوت عنها، التي لم يجد لها التاريخ إجابة في تبريرما قام به الهلاليون من قتل، وسفك للدماء في سبيل تأمين حياتهم.

3- البناء الداخلي لشخصيات نوار اللوز:

شخصيات الرواية نماذج مستقلة بذاتها مثلما لها أوصاف تميّزها على غيرها لها أيضا مشاعر وأحاسيس، وخوالج تكتنز في سريرتها، وإلا لمَا تقبّل القارئ هذه النصوص، ولمَا انغمس في حياة شخصياتها.

إن الوصف الداخلي للشخصيات «هو ذلك الوصف الذي ينهض على تحديد أهم الملامح الداخلية التي تميّز الشخصية، والسارد الخارجي العليم يتمكن من تلمسها بناءً على قدرته على معرفة ما يدور في ذهن الشخصية وأعماقها.».[1]

[1]– أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص:68.

مصداقية التقديم في الرواية لا تقف عند الوصف الخارجي فحسب، بل تتعداه أيضا إلى الوصف الداخلي، هذا ما سنقف عنده بمعرفة ما يصدر عن شخصيات رواية**(نوار اللوز)** من أحاسيس، سنبدأها بشخصية صالح، ومثلما اعتمدنا الجدول في الوصف الخارجي سنعتمده أيضا في الوصف الداخلي لرصد الأحاسيس والمشاعر:

الشخصية	الوصف الداخلي	الصفحة
صالح بن عامر الزوفري	1-« تمنيت بيأس العشاق لو بقيت، لكنها يالله كالنور تشق الحيطان وكالومض تروح، وكأنها لم تكن، إنها لحظة التعبّد للأشياء الجميلة التي لا تعرفها ياصالح فمازلت بدويا حتى العظم لا تعرف فلسفة التفاصيل الصغيرة التي تعيشها.».	08
	2-« ماذا يا صالح، ياآخر سلالة بني هلال، أيها القمح (البليوني) بدأت تتفسخ مرغما، وتسقط من عينيك كل الأشياء الجميلة التي أنبتها في قلبك الشهداء دهر من الحزن، ماذا بقي لك من أبي زيد الهلالي غير إرث السيف الذي لا يعرف الغمد، والتهريب والجوع، والفنطازية الخاوية(؟؟؟) وصدقك الذي لم تعد له أية قيمة.».	09
	3-« كنت المعوّل عليه، لكني كبرت فقيرا، و القبيلة التي تحضنني تفككت أواصرها، وذهب أخبارها مع الريح.».	11
	4-« كيف يتحول هذا المخلوق البدوي البدائي المتوحش إلى قلب ينبض بحنان الأبوة المفقودة، والأمومة التي لم يذق طعمها إلا من خلال عمر بوحلافي أيام الآحاد مين يحكي على فلانة ابنة فلان التي خلفت ذرية بعدد النجوم.».	21
	5-« أشعر بطيور تحلق في أعماقي، وأتحول لحظتها إلى طفل يرضع أصابعه، تكررت العملية كثيرا، قبل أن يمتلئ كيس الخيش، وأضيّع ما تبقى من وعي وتفيض الفجوات الفارغة بداخلي بالأشياء الساخنة، دارت في عيني عوالم زرقاء، وحمراء وصفراء، حتى وجه المسردية الذي لم يبرحن منذ وفاتها غاب فجأة.».	22

	6-« أتعبنا الليل والمسافات البعيدة التي لا ينتهي امتدادها، أخاف يالزرق، صدّقني أني أخاف أن نقطع كل هذه المصاعب وفي النهاية نسقط ضحايا لعبة تافهة يُنفّذها من وراء ظهورنا دياب الزغبي بدبوسه الثقيل، فرقابنا نضجت، وأصبحت جاهزة للقطف.».	26
	7-« لا ياصالح أنت مسكين، وبسرعة يأخذك الهوى هي جنة الفقراء ياصديقي، ولحسن بن سرحان جواري نجد وبلاد الغرب وأراضي بغداد، وحلب ومصر، جنته وحق محمد لو لم يسقط بالمجان في إحدى الخيام المهملة في بلاد الغرب لكان تحول هو وأبو زيد الهلالي إلى تجار نفط ورقيق.».	36
	8-« آه يايمّا الحنانة التي لم أرتو من حليب أثدائها، ورضعت الدم من صدرها، يبدو أنّ مؤرخ القبيلة سيدي علي التوناني وراءنا حتى الفناء مع كل مؤرخي القبائل الهلالية، فإذا كنت سأعيد بني عامر إلى الوجود بهذا الغبن، فلا عاش الخفاجي الذي زرع ألف نطفة في هلاليات بني عامر ولا عاش أطفالي، فسيف مطاوع خطيب الزناتي خليفة كان الأقوى، فقتل فيك خصب الأشياء، الشجاعة ياخفاجي العامري لا تكفي (...) عليك أن تكون ذكيا قبل أن ترتشق على ظهرك حربة غادرة... .».	133
	9-« أوف ماذا أقول لك. كنت أحبها قد البحر بأمواجه، قد المسافات التي تأكلني كل ليلة، قد الموت الذي يتهددني في أية لحظة، قد الدموع التي بكتها وهي تشعر بافتقاد الأمومة، وهي تكشف أنّ الابن السوي الوحيد الذي تمنته طيلة حياتها تأكله قطط المستشفيات، قد السنوات العجاف التي ألمتنا حتى كدنا نموت، قد أمي التي حبت وماتت ميتة بشعة، قد الجازية التي أحببتها وأنا صغير. أستمع عند الجمر المتّقد إلى حكايات جدتي التي لا تنتهي، قد لونجا التي تزرع في قلبي الفرح وتعطيني معنى للحياة، قد الليل والنهار في تعاقبهما، قد الأشياء التي لا تفنى، قد قلب لونجا الذي يتسع لكل ذنوبي، قد الألم الذي يثمر الرجال	137-136

	والشهداء والأنبياء، قد عيونك التي لا تحدها مسافات الدنيا.».	

الجدول رقم (04): الأوصاف الداخلية لشخصية صالح بن عامر الزوفري

من خلال ما تقدّم، نلحظ أن صالح نُسبت إليه جملة من الأوصاف الداخلية، تحدد ملامحه الداخلية، و تميّزه عن غيره من الشخصيات الأخرى.

في المثال الأول وُصف صالح **بقوة عشقه للجازية** التي تربعت في ذاكرته من خلال ما كان ينقل إليه عبر حكايات الجدة، موضحا أن هذا العشق هو سبب تطلّعه، ورغبته في معرفة كل جميل، وما له علاقة بالجمال؛ لأن ذلك سبيله لمدّ أواصر علاقته مع الجازية ، هذا العشق التخييلي يقابله عشق آخر تجسّد في الواقع وهو عشقه للونجا، وكأن الأحلام التي كان يعيشها في غفوته ما إن تنتهي لا تندثر، وإنما تتجدد بمجرد لقائه بلونجا.

على الرغم من الأحزان التي سكنت قلبه، والعذاب الذي ذاق مرارته خلال سنين عدة إلا أن قلبه هذا ما زال ينبض بالحب، ويتسع لمعانقة الحياة من جديد.

الملفت للانتباه في هذا المثال أن للتاريخ دائما الدور البارز في بناء ملامح الشخصيات حتى ما خفي منها؛ إذ إن مشاعر وأحاسيس صالح لم تستثن ذلك الجانب البعيدعن واقعه التخييلي، فحبه للنساء وعشقه للجمال الطبيعي امتد من حاضر وما عاشه مع المسيردية ولونجا ليعيشه مع الجازية التي كانت الأسبق في دغدغة مشاعره الطفولية

إن هذا **الحب و العشق**، وما يصاحبهما من فرح لم يبعد إحساس الحزن، والألم عن قلب صالح، وهذا ما ثبت في المثال الثاني، فالألم الذي عاشه صالح أيام الاستعمار ومعاشرته للشهداء، ووصفه من قبل الحكومة بكونه عنصرا خطيرا –على الرغم من معاونته للثورة– وظلم الحكومة له، و فقدانه لزوجته، وأبنائه، ومتاعب عمله، كل هذه الأمور كانت سببا كافيا لتَمَلُّك الحزن قلب صالح، فما ينفك من ضيق حتى يقع في آخر، وحتى في أسعد لحظاته تبدو ملامح الحزن بادية على وجهه، من هنا يُعدّ هذا الملمح الوصفي دليلا على

النمط الشعوري الذي تحس به الشخصية، فكانت له قيمة بارزة في إثبات مدى المعاناة التي عاشها صالح.

كما أن السارد الخارجي في هذه الرواية وصف شخصية صالح **بقوة تحمله للمسؤولية**، فهو المُعول عليه في إصلاح ما خربه الهلاليون، وتحال إليه مسؤولية إعادة إحياء هذه القبيلة، ولكن قبل إحيائها عليه أن يصلح مافيها من إعوجاج، فأثقلت هذه المسؤولية كاهله وبالأخص أن العلاقة بينها مفككة، وإعادة ترميمها يحتاج إلى عناء كبير، ومساعدة من الجميع، هذا ما لم يجده صالح، فليس من السهل إعادة إصلاح وتصحيح التاريخ أمام طغيان الفقر والوحدة.

أما بالنسبة للمثاليين الرابع والخامس فنقف عند ملمحي **الإحساس بالأبوة، ومشاعر اللذة**، فلهذين الشعورين مساحة واسعة من الحكي، ماإن يتحدث صالح عن واقعة حدثت في القرية أو خارجها، إلا ويتذكر مشاعر الأبوة التي حُرم منها طيلة بقائه مع المسريدية، ومرارة الانتظار بدون جدوى، وسرعان ما يكتسب هذا الشعور أثناء معاشرته للونجا الوحيدة، فكان كلّما ينظر إلى عينيها، كلما يتذكر أبوّته المفقودة، ومن ناحية أخرى فإن هذه المشاعر سرعان ما تتحول بفعل نشوة اللّذة إلى مشاعر الحبيب مع حبيبته.

الفراغ العاطفي الذي عانى منه صالح امتلأ بلونجا، وما حملته إليه بكونها شخصية مطواعة طيّبة، وحنونة، وعاشقة في الآن ذاته.

وصف السارد أيضا شخصية صالح **بالخوف** في مقاطع وصفية كثيرة، أخذنا منها المقطع الوصفي في المثال السادس عندما صرّح صالح لرفيق دربه لزرق بشدة الخوف الذي يتملّك قلبه، فللحظة أحسّ بطول المسافات التي يقطعها، وبصعوبة المؤامرات التي يدبرها ضده كل من النمس، والحكومة، ومن أطلق عليه اسم (عنصر خطير).

على الرغم من امتلاكه لأدوات الحماية من قوة وشجاعة، وجرأة ، إلا أن شخصيته في بعض الأحيان تبدو هشّة، وهذا طبيعي لأن المعنى الإدراكي الذي يودّ صاحب النص

إيصاله للقارئ من وراء هذا الوصف عنصرا أساسيا من عناصر بناء هذه الشخصية التي تُعدّ أنموذجا حيًّا لشخصية واقعية، فلا بد أن تحمل الصفات نفسها حتى تُماثلها في الإسقاط، إذن الخوف هو سبيل صالح للحرص ولحماية نفسه من الوقوع في مكائد من يكيدون له.

ومما وصف به صالح أيضا في مضمون هذا النص من أوصاف جوانية **سرعة اتباعه لهواه،** أو يمكننا القول **سرعة التأثر بمن حوله** في قوله: « لا ياصالح أنت مسكين وبسرعة يأخذك الهوى...».[1] وذلك بالاعتماد على أبرز المظاهر التي تُلمّ به بمجرد وقوعه، أو رؤيته لموقف ما، فسرعان ما يتأثربه، ويبدي رأيه في ذلك فعلا أو قولا.

حدث ذلك في مرات عدة في تعامله مع لونجا وسرعة تأثره بكلامها حتى أسرَته بحبها، أيضا اتّبع أهواءه في لعبة التهريب التي حاول مرات عدة التخلّي عنها، والبحث عن عمل آخر، لكنّه بقي متمسكا بها إلى أن أنهكت كل قواه، كما نجد هذه الصفة أيضا في معاملته للآخرين؛ فسرعان ما تأثّر ببائعة الزعفران، وحالتها المزرية، ومهاجمته لياسين لمعاملته الفضّة مع صديقه رومل، وما يُثبت هذه الصفة أكثر الصدمة الكبيرة التي ألمّت به عندما قرأ تلك العبارة التي بقيت راسخة في ذهنه كونه عنصرا خطيرا جدا، فهذه العبارة ملأت روحه حزنا، وقد اتهم بخيانته لوطنه، وتخليه عن ثورته مما أدى به إلى الابتعاد عن القرية والناس، وحتى عن لونجا، وسرعان ما تلاشت هذه الصدمة بعودته إلى قريته والتقائه بلونجا واعتباره مستفيد حرب بعد نفيه من طرف الحكومة.

كخاتمة لهذه الأوصاف شعوره بالكره الشديد للهلاليين، وعلى رأسهم أبي زيد الهلالي، فعلى الرغم من الأحلام التي سكنت ذاكرته منذ الصغر، ورغبته الجامحة في التمثّل بفروسية أبو زيد الهلالي، وشجاعته، وشهامته إلا أنّ صنعة التهريب علمته الكره بعد أن تَعرّف على هذه الشخصية التاريخية، وما أحدثته في الشمال الإفريقي من حروب واستغلال وسيطرة.

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:36.

يعيش صالح إزاء الهلاليين حالة صراع داخلي شديد، على أساس انتمائه لهذه السلالة بين ما عرفوا به من قوة و شجاعة، ورغبة في الحياة والتجديد، وما فعلوه في الأراضي التي استغلوها من تخريب واستغلال وبطش، صحيح أنه يريد أن يُعيد سلالة الهلاليين من جديد، ولكن ليس بالغبن الذي اتصفوا به، بل يسعى جاهدا لتغيير تلك العقلية التي كانوا عليها بأخرى تهتم بمصالح الجميع لا المصلحة الذاتية « فإذا سأعيد بني عامر إلى الوجود بهذا الغبن، فلا عاش الخفاجي الذي زرع ألف نطفة في هلاليات بني عامر، ولا عاش أطفالي..».[1]

إذا ما سجل التاريخ سيرة بني عامر فلا بد أن تكون سيرة مشرّفة حتى يتفاخر بها أولاد صالح، وأمثالهم، وإلا لن يكون ذلك حسب اعتقاده لأن لأخبار التاريخ عواقبها التي لن تمح مع طول الأزمنة.

مثلما تعلّم صالح الكره تعلّم أيضا صفة الحب، فالحب سكن قلبه مع المسيردية التي تركته وحيدا خاوي اليدين، ومع الجازية وحبه لها الذي يكبر يوما بعد يوم باستمراره هو، وحبه الكبير للونجا التي جمعت كل هذه المشاعر في قلب واحد، وحقا استطاعت أن تظفر به في الأخير وتحقق رغبته في التعمير، وإعادة سلالته المفقودة، وتحقيق رغبة الأبوة التي انتظرها مطولا .

هذه أهم الأوصاف الداخلية التي تميّزت بها شخصية صالح، لقد لعب اللاشعور فيها دورا بارزا في مساعدة الروائي على بناء عوالم هذه الشخصية، وتوضيح ذلك الصراع الذي عاشه صالح بين ماض يتمناه، ولكن ينبذ شخصياته وأفعالهم، وبين حاضر يسعى دائما لتغييره والاستفادة من الأخطاء الماضية لبناء حاضر يتكأ على دعائم صحيحة.

مثلما كان لشخصية صالح بناء داخلي نجد ملامحه أيضا في شخصية لونجا، هذه الشخصية التي قاسمت صالح مرارة الوحدة، ولأجله حاولت أن تكون الجازية لألف مرة حتى

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:133.

تكسب حبه، لونجا تلك الفتاة البربرية الصغيرة أخذتها الأقدار إلى قرية مسيردا بعد زواجها من شيخ يكبرها في السن، فعاشت معه أيامه الباقية ثم ولّى وتركها وحيدة، وسنحاول فيما يلي تجسيد الجانب اللامرئي من حياتها، وذلك من خلال البحث في أغوار الشخصية للكشف عن خبايا نفسها.

الشخصية	الأوصـــاف الداخلية	الصفحة
لونجا	1-« اغفري لي حماقتي ظننتك أنت كذلك كنت تردين زوجك الإمام مات والأكثر من هذا، كان الله يرحمه دمه ثقيل، الوحدة قاسية يا بنت الناس، اساليني أنا، اسالي الجازية، فقد قتلت الأنواء زوجها الشريف بن هاشم، فعاشت شقاء الوحدة حتى العظم، لماذا كل هذا الحزن يالونجا صمتك يعذبني، عيونك القاسية تحرق قلبي... ».	21
	2-« آه يالونجا يابنتي، مرّ على الحادث أكثر من شهر، اشتقت إلى فرحك ياهذه الطفلة المخيفة.».	23
	3-« هاهي ذي لونجا، قد عادت إلى ركضها القديم، وإلى طقوسها البربرية.».	30
	4-« شعرت بدغدغة في قلبها وبشاعرية غير عادية في بابا صالح احنت عينيها تأملت الأرض قليلا، ثم ابتسمت إبتسامة عريضة صاحبتها نحنحة العود... ».	30
	5-« لونجا تقاسمني عشاءها، ها قد وصلنا إلى قمة المحبة ياصويلح يا وليد الأحراش، مسيردا، الملح صعب يابويا، هي ذي تأتيني مع بدايات سواد الليل، و تبدأ في نسج خيوط للمستحيل.».	134
	6-« تلوّت لونجا بألم مع اختلاط الألوان التي كانت تأكل الشمعة هزت أوراكها، وتطاحنت في عينيها كل أزمنة البؤس، متاعب الإمام الذي نسي أنها شعلة من النار، شعرت بنفسها تتحول إلى طائر نورس يحلق، يحلق في الفضاءات العالية، يثقب النيازك وصدر السماء ويتمدد كألسنة النار المقدسة(...) هي ذي لونجا تحترق كالفراشة وتستيقظ متأخرة لتذرف دمعتين	138

	على بقايا عظام دفنت في بلدتها، حتى وجه أبيها لم تعد تتذكره جيّدا، ربما يكون قد مات... ».	
	7-« قلبها كان مثل فرس جموح لا يستقر في مكان.».	139
	8-«سأكون الجازية التي يحلم بوجهها دائما، وسأعيد نبتة فقراء بني هلال إلى الحياة، لكن يالله ماذا، إذا لم يعد. ».	177
	9-« داهمها شعور غرائزي تلمست بطنها خوفا من أن تكون النطفة قد تعرضت لما يقتلها في الرحم، خافت، انتابتها رجفة الإحساس بفقد الأمومة، والأنوثة في الآن نفسه، كادت تسقط من عينيها دمعة متعبة.».	177
	10-« إيه يابنتي، عشنا تفاصيل الحياة بعمق، نرفض أن نكون تافهين و نرفض التافهين، أرفض أن أستغل حنانك، وحبك، وعطفك ووحدتك. ».	209

جدول رقم (05): الأوصاف الداخلية لشخصية لونجا

تلك هي أهم الأوصاف الداخلية التي اتصفت بها شخصية لونجا، والتي تُنمّ عن شخصية بسيطة متواضعة، محبة لمن حولها علمتها الحياة تَحمّل المسؤولية في سن مبكرة بعد أن زَوّجَها والداها لشيخ كبير في السن، فلم تعش طعم الطفولة، ولا حنان الزوج، ولا محبة الحبيب، إلا مع صالح الذي علّمها كيف تعيش، وكيف تستمتع، وكيف تحارب من أجل الأشياء التي تعنيها.

إن أوّل شعور نَسبَه الكاتب من خلال الوصف الداخلي لهذه الشخصية هي **خاصية الوحدة** والتي تَمثّلها في المقطع الوصفي الأول هي **شعورها الشديد بالوحدة**، فبعد ابتعادها عن الأهل، ووفاة الزوج لم تجد لها رفيقا سوى الوحدة التي عاشتها بين جدران بيتها الصغير تحرضها في أحيان عدة على استرداد ذكرياتها مع والديها، وما عاشته في طفولتها في جبال جرجرة بين أشجار الزيتون، وقساوة الطبيعة البربرية.

والملفت للانتباه أن هذا الشعور كما هو وارد في المثال هو شعور مشترك بين لونجا وأنموذجها التمثيلي الجازية، ويشاركهما في ذلك الرابط الذي وصل بينهما (صالح)، فلولا

الوحدة لما اشتدّت علاقة صالح بالجازية، ولما التقت الجازية بلونجا على مستوى الإسقاط السردي، فالوحدة التي عاشها صالح مع خيال الجازية ، هي التي جعلته يتقرّب من لونجا، التي بدورها تشبثت بهذا الشعور لتبّرر ما قامت به مع صالح، واعتبرته ذريعة تقدمها لأهلها إذا ما التقت بهم يوما ما.

كما وصفت هذه الشخصية **بروحها المرحة الطفولية**، فعلى الرغم من زواجها وتحملها مسؤولية الزوج والبيت في سن مبكر إلا أن تصرفاتها، وسلوكها ما زالت تكشف عن بقايا مرحلة لم تكتمل بعد، فركضها في الساحة، وابتسامتها البريئة ولعبها بتلك الظفائر المسدولة على صدرها، وجملة المصطلحات التي تتخاطب بها مع الجميع، دليل كاف على امتداد تلك المرحلة في حياتها الجديدة سواء مع الإمام، أو مع صالح الذي عمل على تعميق هذا الشعور فيها.

قد يكون مفتاح البوابة التي استدرجت قلب صالح حتى يقع في عشقها (روحها المرحة) وهو ما استفقده في نضج الجازية؛ لذا جمع بين الاثنتين حتى يكمل طفولة لونجا بنضج الجازية ، وعندما حدث الامتداد بين الشخصيتين الجازية ولونجا حدث النضج بمجرد شعور لونجا **بدغدغة مشاعر الحب**، وما نجم عنه من أحاسيس مُفرحة، وآلام مجهدة للنفس البشرية، وتلك هي الصفة الثالثة للونجا، فعلى قدر حبها لمن حولها، وغيرتها من الجازية وكأنها تعايشتها في الزمان نفسه، على قدر ما علّمها هذا الشعور **مشاعر العطف والحنان، ومقاسمة الآخرين في أفراحهم وجروحاتهم.**

ما يمكن قوله في وصف لونجا الجوانى، كونه نتاج تقلبات عدة عاشتها الشخصية بين طفولة مفقودة، ونضج ضائع بين كلام أهل البراريك، واختفاء صالح بين الفينة والأخرى، هذا الذي أكسبها شعورا جديدا هو **شعور الخوف** الذي يلازمها دائما، كلما فكرت في وحدتها، والعبء الذي تحمله في رحمها (آخر سلالة الهلاليين ومصدر تعميرها) حتى يختلجها ذلك

الشعور الذي يفطر قلبها، ويبرز حالة التردد التي نتجت عن إحساسها بالخوف، الذي نتج بدوره عن عامل إثارة؛ وهو الوصول إلى قلب صالح الذي تسيطر عليه الجازية .

لهذا نجدها في أحيان كثيرة تُظهر صفتي **الغيرة والعزيمة** في الآن ذاته حتى تكون هي الجازية وتحل محلها « سأكون الجازية التي يحلم بوجهها دائما، وسأعيد نبتة فقراء بني هلال إلى الحياة.».[1]

من هنا نصل إلى أن الكاتب تقصّد استحضار الشخصيات التاريخية؛ لأننا حسب ما وقفنا عنده توصلنا إلى كون هذه الشخصيات محفزات عاملة على المستوى النصي، ساهمت في إثراء الأوصاف الداخلية، وتراكم مشاعرها، وتداخلها فيما بينها، وكأننا بصدد شخصيات حقيقية تحب وتكره وتتألم، و تحدد انتمائها النفسي على حسب شعورها والأبعاد الوجدانية لهذه المشاعر، فكل ما شعرت به لونجا، وتلك التقلبات في الأحاسيس التي برزت طيلة صفحات الرواية أكسبتها أوصافا جديدة لطالما كانت تبحث عنها، **شعورها بإحساس الأبوة** المفقودة الذي عاشته خلال علاقتها مع صالح، وكذا شعورها بالأمومة التي خففت نوعا ما من شعورها بالوحدة.

إن الكاتب من خلال هذه الأوصاف عمل على تغطية شعورا بشعور آخر حتى لا يبقى ذلك الشرخ الذي يُشعرنا بالفرغات السردية، ولا سيما أثناء تعامله مع الشخصيات، فشعور الخوف عند الشخصية عوّضه بشعور الأمان مع صالح، والتقلبات المزاجية التي تعانيها لونجا بسبب الظروف القاسية التي مرت بها حلّ محلّه الاستقرار الذاتي حتى في تعاملها مع أهل القرية، كما نلحظ أن فقدانها لشعور الأبوة التي حرمت منها منذ صغرها تحقّق بتوطيد علاقتها بصالح التي بدأت بعلاقة أبوة، وسرعان ما كانت سببا في تذوقها طعم الأمومة.

ومن هنا نصل إلى أن الكاتب حدّد الملامح الوصفية لهذه الشخصية في سياق نصي مستقل عن الشخصيات الأخرى، ليبيّن لنا أهمية هذه الشخصية في نسج مضامين النص،

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:177.

ومساعدة الشخصية الرئيسة الأولى في نقل الأحداث للوصول إلى النهاية، فتمثلت أهميتها على المستوى البنائي؛ إذ بوصفه لمختلف هذه الأحاسيس، والمشاعر، وما يحدث لها من تقلبات مزاجية سببها الواقع المعيش يضعنا في سياق واقعي، ونحن نقرأ نحس أنّ ما نقل إلينا من أحداث– واقعي بحت– ولا يمتّ للخيال بصلة.

نلحظ من ناحية أخرى أن الكاتب وهو يصف هذه الشخصية اتّخذ منها أداة للتواصل بين العالم الواقعي التاريخي الحقيقي، والعالم الروائي التخييلي، فلونجا في حقيقة الأمر ما هي إلا صورة مستعارة من الجازية، وما عاشته الجازية من عز وسط عائلتها عاشته لونجا بعد فقدان هذه العائلة، وكأن الكاتب يتخيّل أن –المصير الذي آل إليه الهلاليون بعد سقوط ملكهم، والتفرقات الحاصلة إثر الصراعات المستمرة–، كانت سببا في ميلاد جيل جديد هو جيل صالح، ولونجا وأمثالهم.

أما الشخصيات الأخرى فلم تنل القسط الوافر من الوصف الداخلي بالمقدار الذي نالته الشخصيات الرئيسة، وإنما أشار إليها حتى تُحقق معادلة الشخصيات التخييلية للنماذج التاريخية الممثلة لها.

أما الشخصية الثانوية المشار إليها في هذا النص، والتي تُعدّ نقيضا صريحا للطيبة، هي شخصية السبايبي المقرونة في النص بشخصية حسن بن سرحان لما تركه من أثار سيئة على أهل القرية.

إن معظم المواقف التي وقع فيها السبايبي، وما نجم عنها من تصرفات، وعواقب يدل على إتّصاف هذه الشخصية **بانعدام الحس القومي، وحبه لسفك الدماء ونشر الفتنة، والعداوة** بين أهل القرية الذين إذا ما رأوه أمامهم حتى يُصيبهم الهلع، والخوف من شدة بطشه « سكن الجميع، بعظهم ارتعدت في أعماقه الأشياء التي تدعو إلى الخوف، كلهم يعرفونه، وقاحة السبايبي لا تخفى على أحد، عيونه مشوكة ومخيفة يالطيف يشرشر في الدين والدنيا، ويوم الحشر، وفي الأخير يجدونه مع السيدة (...) التي لا تمل استقبال الرجال

من كل أطراف القرى والمدن الرديئة، مع ذلك، فهو يلعن الشيطان الوسواس الخناس الذي يلهي الناس عن الحساب.

لكن، يالله، هناك شيء خاص، ومخيف يقف بينه وبينهم لا يفهمونه، لكنهم يشعرون به ولا يستطعون تجاوزه... .».[1]

من خلال هذا المقطع الوصفي يلحظ أن الكاتب سخّر كل معاني الحقد، والشر، والظلم في وصف هذه الشخصية، وكأنها وُجدَت في هذا النص لأداء وظيفة واحدة ألاوهي إلحاق الأذى بالآخرين؛ لذا جعل الكاتب صورته التخييلية لصيقة بصورة (حسن بن سرحان) التاريخية؛ ليُقرّب لنا الوضع الذي كانت عليه هذه الشخصية في زمانها، فقد جمع بينهما لوجود ذلك التشابه الوصفي في التعامل مع الآخرين، فسلاح حسن القوة، والسيف لتحقيق مطالبه، وسلاح السبايبي الظلم، والمكانة؛ أي سياسة البيروقراطية الفاسدة التي ورثها عن أجداده القيّاد، وهذا يدل على ذلك الامتداد الحاصل بين النصين، والذي لا يقتصر على الزمن فقط، بل يتعداه للمكان، والشخصيات، وعقلية الشخصيات في حد ذاتها، وحتى في ملامحها الداخليّة.

إن دعوة الكاتب القرّاء للإطلاع على نص تغريبة بني هلال لم يكن إعتباطيا، بل ليساعدنا على اكتشاف الشكل الجديد الذي أنتجه مازجا فيه بين نص التغريبة القديم، ونظرته الحداثيّة، وبدراستنا للأوصاف الداخلية للشخصيات، وقفنا عند ذلك التضافر الحاصل بين شخصية الأبطال الحقيقيين في النص الأصلي، وكيف أسقط الكاتب صفاتهم على أبطال روايته، وذلك تبعا لطريقة التقديم الجديدة التي اختارها لنص **نوار اللوز**، وأبعاده الدلالية سواء بالموافقة أو المعارضة.

الملفت للانتباه في هذا النص أن معظم الأوصاف الداخلية المنسوبة للشخصيات، إذا ما قارناها بنص التغريبة، –وبالأخص شخصية صالح– نجد أن ما وصف به وكان في

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:94.

الكفة الإيجابية، إذا ما ذهبنا إلى ما يقابله (شخصية أبو زيد الهلالي) نلحظ أن السارد يحوله وبأسلوب هجائي إلى الكفة السلبية، فأبو زيد، والحسن بن سرحان، وغيرهم من أبطال السيرة ليسوا حسب نظر الكاتب سوى انتهازيين استغلوا نفوذهم لظلم الآخرين.

إن المحاكاة المشتغل عليها بين شخصيات النص التاريخي، والشخصيات التخييلية هي محاكاة تم تحويلها وإعادة بلورتها، وبناء شخصياتها، وصياغتها صياغة جديدة تتماشى مع الظروف الراهنة.

4- وظائف الشخصيات:

مثلما للشخصية الروائية كيانها المستقل من اسم وأوصاف داخلية، وخارجية تعكس ذاتيتها، وتعطيها مقدارا معينا من المصدقية، كذلك لها وظيفة سردية معيّنة يطلق عليها أيضا في الدراسات السردية مصطلح **الفعل**.

بهذا الفعل « تتمكن الشخصيّة من الإسهام في تشكيل الحكاية، ويتمكن السارد من بنائها، وإضفاء صفة الإقناع عليها، وإجلائها بصورة بيّنة أمام المتلقى الذي يعمل على استنباط ملامحها الجوانية من خلال فعلها؛ لأن تقديم السارد الخارجي للشخصية من خلال فعلهالا يهمل العالم الجواني للشخصية حين يمحوره اهتمامه على إنجاز فعلها، ودلالته.». [1]

من خلال ما تقدم يتبيّن لنا تلك الصلة الوثيقة بين عناصر بناء الشخصية من وصف داخلي وخارجي وأفعال موكلة لها، يساعد كل منها على معرفة الآخر، ولا يكتمل بناء الشخصية بنقص أحد هذه العناصر.

سنبدأ دراستنا لوظائف شخصيات **(نوار اللوز)** بشخصية صالح كالمعتاد، بوصفه المرتكز الذي اعتمد عليه الكاتب في تقديم نصه.

[1] – أحمد مرشد: البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر الله، ص:73.

- وظائف شخصية صالح بن عامر الزوفري:

إن السارد الخارجي في رواية **نوار اللوز** أسند مجموعة من الوظائف لهذه الشخصية، منها وظيفة التهريب- الدفاع- الحب- الصداقة وسنتبيّن ذلك في الأمثلة المقدّمة:

تبدو **وظيفة التهريب** ظاهرة وبوضوح في سائر صفحات الرواية، تلك هي الوظيفة التي ورثها صالح عن أجداده الهلاليين، ولطالما حاول التخلّي عنها غير أنها تغلغلت في أعماقه وأصبحت شغله الشاغل « ماذا بقى لك من أبي زيد الهلالي غير إرث السيف الذي لا يعرف الغمد، والتهريب، والجوع والفنطازية الخاوية... .».[1]

تلك هي الحماقة التي ورثها على أبي زيد الهلالي، فهو أول من احترف التهريب« وحق محمد، فأبو زيد الهلالي، هو أول من احترف التهريب.. .».[2]

تقديم هذه الشخصية استوجب تحديد الفعل المسند إليها وتوضح كيفية إنجازه، والمعاناة التي يجنيها صالح من هذا الفعل؛ فلكي يُهرّب عليه أن يعرّض نفسه لمخاطر الطبيعة وظروفها القاسية، ولمخاطر الديوانه، ومتابعتهم الدائمة لصالح، وأصناف الأشخاص الذين يلتقي بهم في طريقه من أمثال طيطما، وما تقوم به في بيتها المخل.

حاول صالح عدة مرات التخلي عن هذه الوظيفة المذلّة، ولكن الظروف لم تسمح بذلك « أوه، لا يهم، سأبيع ما تبقّى عندها إذا بقي شيئ يستحق البيع وأعود إلى البلدة، هذا اليوم، وإذا استطعت بعدها، أن أترك هذه المهنة القذرة سأتركها حتما، لذغتنا في القلب وفي أعزالأعزاء، سأتزوج لونجا إذا وجدت شغلا مناسبا، وأنجب منها طفلة بعينها ونسميها الجازية، وإذا أنجبنا أطفالا كثيرين، سأحكي لهم حتما عنك يالجازية... .».[3]

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:09.

[2] – المصدر نفسه، ص:21.

[3]– المصدر نفسه، ص:52.

أما الوظيفة الثانية التي أسندت لهذه الشخصية هي **وظيفة الحب**، فقد اتّسع قلبه ليحب المسيردية، والجازية، ولونجا« أوف، ماذا أقول لك كنت أحبها قد البحر بأمواجه، قد المسافات التي تأكلني كل ليلة، قد الموت الذي يتهددني في أية لحظة، قد الدموع التي بكتها وهي تشعر بافتقاد الأمومة وهي تكتشف أن الابن السوي الوحيد الذي تمنته طيلة حياتها تأكله قطط المستشفيات، قد السنوات العجاف التي ألمتنا حتى كدنا نموت، قد أمي التي جنت وماتت ميتة بشعة، قد الجازية التي أحببتها وأنا صغير، استمع عند المجمر المتّقد إلى حكايات جدتي التي لا تنتهي، قد لونجا التي تزرع في قلبي الفرح وتعطيني معنى للحياة، قد الليل والنهار في تعاقبهما، قد الأشياء التي لا تفنى، قد قلب لونجا الذي يتسع لكل ذنوبي، قد الألم الذي يثمر الرجال، والشهداء، والأنبياء، قد عيونك التي لا تحدها مسافات الدنيا(...).»[1].

لقد ملك الحب قلب صالح منذ طفولته عند تعلقه بشخصية الجازية، وعند زواجه بالمسيردية التي كانت له الأم والأخت والرفيقة، ونضج أكثر عندما عشق لونجا، وتمنى أن يكمل معها باقي أيامه في قرية مسيردا.

إن الكاتب وهو يُسند هذه الوظيفة لهذه الشخصية استغل في كل مرة، وفي كل موضع ذكر فيه هذا الفعل طريقة تسجيل أدق التفاصيل المتعلقة بكيفية الوقوع فيه، موضحا دواعيه وما يترتّب عنه، وأهم المواقف والمشاعر والأحاسيس الناجمة سواء عن الشخصية المُحبّة أو الحبيب، من هنا إن هذه الوظيفة من أهم الوظائف التي تساعد المتلقى على فهم أغوار الشخصية، وتركيبها الداخلي، وأهم الدعائم النفسية التي تقوم عليها، وبذلك تضمن مشروعية مقروئيتها عند المتلقى، ويزيد مقدار تقبلها، وارتباطها أكثر بمصداقية الواقع.

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:136، 137.

أسندت أيضا **وظيفة الدفاع** لصالح والمرتبطة أصلا **بوظيفة الصداقة**، فقد وقفنا في كثير من المقاطع السردية من هذا النص عند ما عرف به صالح من دفاعه عن أصدقائه من جهة، والدفاع عن وطنه ودم شهدائه من جهة أخرى.

عندما تعرّض صديقه رومل القهواجي للاعتداء من طرف ياسين خادم السبايبي لم نراه إلا وهو يقف متصدّيًا لهذا الأخير الخائن على الرغم من كبر سنه، وهرمه الظاهر.

« يا ربي سيدي (واش) هذا الهم؟؟! يعرض عضلاته علي، هكذا يا ياسين !! هكذا يا بابا صالح تموت قبل أن تشيخ، هكذا ياعود السيسبان، وحق محمد، وراء المسألة ألف حكاية، كل الناس تنسى، ثم ماذا في القضية إذا تأخر حميدا في إعطائه القهوة(سبه ووالتها حدوره)، هذه ليست مصادفة قادرون على فعل أي شيئ من أجل تتفيهنا، أقسم ولا أحنث، أنه السبايبي، دفع بهذا الجدو الممسوخ إلى هذا المقهى والمقصود الأول هو أنا يا ابن مريم الحولاء، وراءك الزناتي خليفة أعطاك مدينة، وسعدا يالخضر بن موسى مقابل أن تُمرّغ أنفي على هذه التربة، سأقلّم أظافر طمعك، وجشعك ولن تفرح إلا إذا مررت على جثتي، لن تأخذ لا سعدا ولا المدينة، فالمدن الجميلة لفقرائها الذين تعرقت وجوههم من أجلها، وسعد المرعي الذي قطع القفار ليصل إلى قلبها.

ستحصد إرثا يا ابن مريم الحولاء، يالخضر بن موسى يادابة الزناتي الهرمة.».[1]

لا يتوانى الكاتب في عرض وظائف شخصياته، إلا ويأتي بها في قالب الماضي، فصالح وهو يدافع عن صديقه القهواجي شعر أن القضية ليست مجرد نهي عن منكررآه بعينه، بل تعدى ذلك لتصبح قضية ثأر قديم بينه وبين السبايبي، ويتعدى ذلك ليمتد ثأره مع الزناتي خليفة الذي حرّضه على الإطاحة به.

بمجرد قرائتنا لهذا المقطع السردي نستشف مدى التداخل النصي، والتعالق السردي الظاهر بين نص روائي جديد، وسيرة تراثية قديمة، أعطتنا في الأخير نصا واحد تتأرجح فيه

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:113.

الشخصيات بين الماضي والحاضر، يعيشون اللحظة المتوفرة لهم دون أن ينسوا ذلك الماضي الذي ورثوه عن الأجداد.

إن وظيفة الدفاع لم تقتصر على شخصيات الرواية، ولا على الشهداء الأبرار، بل هي وظيفة بُنيّت أساسا للدفاع عن ذلك التاريخ المنسي، وإعادة تصويبه، وإظهار نقائصه وملأ فراغاته، والبحث عن الحقيقة المغمورة.

كان الدفاع الثمن الذي دفعه صالح للمحافظة على صداقته، وهي الوظيفة الأخرى التي أوكلت أيضا لهذه الشخصية.

الكاتب في هذه الرواية عمل على أَسطَرة هذه الشخصية بما نسبه لها من قوة وشجاعة وضخامة سحنة، حتى غدا شخصية محبوبة لدى الجميع، ودليل ذلك عند اختفائه لم يكن اختفاء رجل عاد، بل تحوّل إلى أسطورة تتناقلها الألسن، هذا كله يعود لسيرته الطيّبة ومعاملته الجليلة مع الناس، ولا سيما مع أهل البراريك باستثناء من يكيدون له المصائب ليقع فيها.

إن هذه المكانة جعلته محبوبا عند الجميع، والجميع يلتمس منه الصداقة؛ لذا نجده يُجلّ هذا الفعل، ويحافظ عليه، ويفي بكل ما يصدرعنه، كما لاحظنا أن محبته وصداقته امتدت للماضي ليتصادق مع الجازية، ويُفضي لها بكل ما يختلج في قلبه، ويحاكيها كأنها كائنا مُمَثّلا أمامه، فكان يتعامل مع أصدقائه بالمستوى نفسه، ولهذا نجد الكاتب في تقديمه لهذه الوظيفة يعتمد على عنصر التفصيل، وذلك بتوضيحه ساعة الالتقاء وكيفية التعارف، وإنجازات المسار الذي يقضيانه مع بعضهما البعض، كما يرسم لنا تجلّيات مظاهر الصداقة في سلوكات عدة؛ و لذا ربطنا الصداقة بوظيفة الدفاع؛ لأن كل منهما يؤدي للآخر.

باب الصداقة (المحبة)، فهي سبيل صالح لجلب الآخرين على الرغم من وحدته الدائمة « وماذا عنك يا صالح بن عامر الزوفري.؟؟ أنت ولزرق شعر لونجا والجازية التي باعت

ذهب بني هلال لتدخل قلبك، كلكم مساكين، مقطوعون من شجرة يابسة، الناس أحبابكم، والناس أعداؤكم يا صويلح... .».[1]

الصداقة عند صويلح لا تقتصر على الحاضر، بل تمتد أيضا إلى الماضي، ولا تقتصر على الإنسان، بل تمتد إلى الحيوان أيضا، هذا الذي جمع صالح بالزرق طيلة هذه السنوات؛ إذ يخاف عليه أكثر مما يخاف على نفسه.

هذه الوظائف هي الممثل الحقيقي لبناء هذه الشخصية الروائية؛ لأنها تضع المتلقي منذ بداية إطلاعه على النص في الجو العام للقصص، هذا ناهيك عن التّلازم الحاصل بين الوظائف وكل ما يمت لهذه الشخصية بصلة من وصف داخلي وخارجي، وأحداث وأمكنة وأزمنة، هنا تبرز أهميتها في القص السردي.

مثلما أسند الكاتب لهذه الشخصية جملة من الوظائف والأفعال، فقد فعل الصنيع نفسه مع الشخصيات الأخرى، لونجا أيضا من الشخصيات التي لها حيّز وظيفي مهم في النص وسنقف عند أهم الوظائف الموكلة إليها.

تقوم الصيغة التقديمية التي اعتمدها الكاتب في التعريف بشخصية لونجا على جملة من الأفعال التي أنجزتها الشخصية في حدود ما ألّفه الكاتب، ولأداء وظائف بنائية دلالية معينة.

إنّ الرؤية الفنية الكتابية للمؤلف جعلته يسند للونجا جملة من الوظائف نذكر منها وظيفة **الحب– الجرأة –الاستمرار**.

تُعدّ وظيفة **الحب** من الوظائف التي اشترك فيه صالح ولونجا، ولكن الفرق بينهما أن فعل الحب عند صالح توزع على أطراف عدة، أما عند لونجا نجده يقتصر على طرف واحد وهو صالح، فقد أحبته حبا لم تعشه مع زوجها الأول، حبا بدأته متعلقة بأب وأخ، وظلت تستند عليه في وحدتها، وسرعان ما تحول إلى حبيب تبحث معه على كل مشاعر العشق

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:107.

والحب التي لم تعرفها من قبل « عملتها معك، وجه الإمام مخيف كل يوم أراه في الليل بشعًا ومخيفا، إنه مرعب يا بابا صالح (...)، لم أخن روح الإمام ولا لحظة واحدة بالرغم من كرهي له، لكن معك الرغبة كانت أقوى من قدرتي على مقاومة عينيك، كانت المرة الأولى التي ذقت فيها طعم الذكورة والحنان.».[1]

إن حب لونجا لصالح علمها النضج بعد أن وصفت بالطفلة، وعلّمها التنازل وهي الرافضة لشخصية الإمام، تنازلت عن غيرتها الكبيرة من تعلق صالح بالجازية، وحاولت أن تلبس هي لباس الجازية، وتحل محلها حتى تحقق حلمه الضائع، وتفكيره الدائم« عيناك فرحتان يا بابا صالح، تفكر في الجازية، في التبن، في الدار، وحق محمد سأكون الجازية التي تخدم قلبك بقية عمرها.»

« والله يالونجا ربيتيني، الله يجيبها في الصواب.».[2]

كما أوكلت للونجا وظيفة أخرى كانت وسيلة مهمة من الوسائل التي اعتمدها الكاتب لمساعدتنا على فهم نمط هذه الشخصية، وكيفية تعاملها مع النص ألا وهي وظيفة " **الجرأة**" التي تشترك فيها مع الشخصية المرجعية الجازية، فلولا جرأتها لما تمكّنت من العيش وحيدة وسط أناس همهم الوحيد قذف الآخرين، فعلى الرغم من حبلها وتركها وحيدة بعد اختفاء صالح، إلا أنها بقيت صامدة في وجه الطامعين، محافظة على عرضه، منتظرة عودته، وفيّة للوعد الذي قطعته عليه؛ لذا زاد إعجابه بها وتعجبه منها، فهي الوحيدة التي تحدت الماضي الذي سكنه، وتغلبت بذكائها، وإغوائها، وحنكتها على الجازية.

إذ قال فيها صالح « أنا مندهش من هذه المادة الصلبة التي صُنعت منها.؟؟؟ قلبك حائط ضخم لا تقوضه عوارض الأيام مدهش ومخيف، تصوري من كثرة خوفي عليك كدت

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:206، 207.

[2]– المصدر نفسه، ص:212.

أن أكسرك مثل آنية ثمينة لولا قوتك التي لا تقهر، أنا أعبد في عينيك هذه القدرة الخارقة على إقناع النفس بضرورة المقاومة حتى آخر رمق... »[1]

أما الوظيفة الأساسية لهذه الشخصية، التي تطلّع الكاتب لتحقيقها منذ بداية النص، والتي حققت قيمة انتمائها السردي، **وظيفة الاستمرار**؛ أي استمرار سلالة بني هلال؛ حيث لم نجد لها بوادر طيلة صفحات الرواية لا مع المسيردية، ولا مع غيرها، لتتمكّن لونجا من تحقيق هذا الأمل العالق في ذاكرة صالح، لطالما أشعره هذا الحلم بالنقص؛ لأن قدرته على إصلاح الهلاليين وإعادة برمجتهم من جديد مع الحاضر الذي يعيشه لا يتأتّى إلا بمدّ امتداد هذه السلالة، فتمكّنت لونجا من مدّ الصّلة بين الماضي والحاضر على الرغم من الخوف الذي عانته في بداية الأمر من أن يُكشفَ سرّها، وتفقد حبها.

« هاه، يا بابا صالح يا آخر سلالة المجانين، هي لذة البقاء الخارقة التي يحرقك غيابها من الداخل، تصوروا يا عباد الله الطيّبين، عائلة المجانين تُبعث من جديد؟؟؟؟ النور بدأ يدخل محاجر عيون موتى بني عامر، روعة التناسل والإنجاب التي لا تقاوم، آه ياصالح يا آخر أشقياء السلالة، صدّقوا أنّ ما تسمعون بحدوثه في آخر العمر هو صحيح، فلونجا تُصدّق حتى لو هددت رقبتها بالذبح، الأنبياء يموتون ولا يكذبون، ها قد جاء الذي سيقتل بني كلبون، ويعيد أمجاد قبائل اندثرت على ما تبقى من ركام، قبيلتنا كانت جزءا مهما من شراسة بني هلال، لكن الزمن دار عليها فطحنها كما تطحن هذه الأيام قلوبنا وأعطيت وقتها تفاسير عدة لهذا... .».[2]

مثلما حققت هذه الوظيفة **الاستمرار**، وامتداد السلالة حققت أيضا **الثّبات والاستقرار** لشخصية صالح، فبعد أن كان مهربا يجول المدن بحثا عما يتلذّذ به في الجبال، وبين التلال جاءت لونجا لتشعره بدفء العائلة، والأولاد، والبيت، وطعم الانتظار، ليعطي سلالته القادمة

---

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري ، ص:210.

[2]– المصدر نفسه، ص:208.

النّقاء والصفاء الذي افتقده الهلاليون طيلة مسيرتهم الماضية « سيكون هذا الجيل الذي سأرثه من رحم لونجا قمة نقاء هذه السلالة لأنه ولد من الفقر وفي الفقر ولحظة الفقر.»[1]

صالح متيقن للفكرة التي تبناها منذ صغره، أنّ الحاجة هي التي تولد الرجال، وهي التي تجعلهم أشداء يصنعون أنفسهم بأنفسهم.

قدرة الكاتب على تبليغ تجربته، وفكرته الروائية من وراء هذا النص تسللت إلى القارئ عبر قناة الأفعال التي قامت بها الشخصيات؛ لأنّ الحدث يتطور تدريجيا ويصل للمتلقي

أما بالنسبة لشخصية السبايبي فقد أسند إليه الكاتب وظيفة القمع والاستغلال، فقد وُصف بكونه من أتفه الخلائق وألعنها في إذاء الناس حتى وهم في أشد المصائب « خلق تافهون، لا يحددون الناس إلا من خلال ما تمليه عليهم تفاهتهم وتساقطهم، تصوّر يا رومل أني لو قصصت عليك الحكاية ستموت من الضحك إلى حدّ البكاء، السبايبي دائما، جاءني ليلا، كان بكل بساطة يريدني أن أتحوّل إلى أحد أزلامه الذين يلحسون نعاله، من الصعب يا بابا السبايبي أن ابن الأحراش أن تأكلني بزجاجة ويسكي، كان يريد مني أن أنفض أصابعي من دم العربي وأركض كالأبله بالمكحلة ولزرق في عرس ولد أخيه لكني لم أفعل... .»[2]

قمة الاستغلال في تصرفات السبايبي وتعامله مع أهل قريته، إن هوس هذه الشخصية في السيطرة، وبسط قوتها على ناس البراريك جعلته يستخدم نفوذه، ويُظهر أنانيته، وطمعه وخسة نفسه، كوسائل لقمع الآخرين، ولطالما تصدى له صالح، فغدا عدوا لدودا لطموحه الخيالي ورغبة الفاسدة .

إن السبايبي هو أنموذج الإنسان الفاسد في هذه الرواية، وأمثاله كُثر ماضيا وحاضرا ، هدفهم نشر الحقد والتعصب تحسبا لما ورثوه عن أسلافهم، أو ما وَرَّثتهم الحكومة قبل مشروع تأميم الأراضي الزراعية.

---

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:208.

[2]– المصدر نفسه، ص:100.

مما تقدّم يمكننا القول إن تقديم الشخصيات في هذا النص وفق صيغه المتعددة أخذ حيّزا كبيرا من اهتمام الكاتب؛ لأن عنصر التّبئير المُتّكل عليه في تقديم الأحداث هو الشخصيات، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن المرجعية التي تعالقت معها هذه الرواية تدخل حيّز السيرة التي تتغنّى ببطولات، وأيام ماضية؛ لذا وجب على الكاتب حتى يميّز نصه أن تكون شخصياته على درجة عالية من التفنّن البنائي.

بالفعل فقد تمكّن الروائي من المزج بين شخصياته الخياليّة، وشخصيات التغريبة الهلالية؛ ليُقدّم لنا نماذج بشرية تحيل إلى ماض مغمور، بما فيه من أحداث وأخبار وأفعال، تحاول بكل ما لها من قدرة فكريّة، وقوليّة على كشف ما لم تخبرنا به النصوص التاريخية، وتُحدّثنا به السيّر التاريخية، وتعمل جاهدة على تصحيح الصورة التاريخية، وترميم فراغاتها بما يجب أن يكون، لا كما هو كائن وموجود.

مثلما كانت دراستنا لشخصيات الأنموذج الأول من الدراسة، رواية **(نوار اللوز)**، سندرس أيضا شخصيات الأنموذج الثاني من الروايات الواسينية التي مزّج فيها الماضي بالحاضر، والتاريخ بالمتخيّل،ألا وهي رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**.

ثالثا- شخصيات رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش:

تعُدّ هذه الرواية من الروايات الجزائرية الغنيّة بالتجربة المعيشية لعلاقتها الوطيدة بالتاريخ، ولا سيما تاريخ الجزائر إبّان الحقبة الاستعمارية؛ لذا كانت شخصياتها ظاهرة بوضوح في النص؛ حيث تُظهر لنا وبجلاء تلك الملامح التاريخية التي تمكّننا من تكوين فكرة شبه كاملة على المعنى الذي يريد صاحب النص تبليغه للقارئ.

يظهر التضافر الفني والتاريخي في هذه الرواية من خلال مااختاره الكاتب من شخصيات تحيل إلى ذلك الزمن الثوري، والذي يعد إطارا مهما أقيمت عليه بناءات مرجعية موثَّقة، وغير مرجعية تخييلية تعتمد على تأويل الكاتب، ونظرته الأحادية.

حاول الروائي في هذا النص أن ينير الجوانب الغامضة من الثورة، وما خلّفته من أنظمة سياسية، وطبقات اجتماعية، وثورة زراعية، حاول **(سي عيسى)** الدفاع عن جوانبها الإيجابية على الرغم مما ارتكبه في حق نفسه، وفي حق غيره، والذي يبدو من ناحية أخرى حتميّة اضطرّه النظام السائد للقضاء عليها قبل أن تتفشّى، ويولد لها رؤوسا جديدة تحمل اسم **(لخضر)**.

قبل الغوص في أعماق شخصيات الرواية علينا أولا الوقوف عند الأشكال التي اتبعها الكاتب في اختيار أسماء شخصياته حتى ولو كانت ذات طبيعة مرجعية، فهناك شكل معين تعرّض على أساسه لهذا الاختيار لتحقيق وظيفتها السردية.

1- أسماء الشخصيات:

سنبدأ بالشخصيات الرئيسة بوصفها البؤرة الفاعلة، والمؤثّرة في سيرورة الأحداث القصصية،على رأسها شخصيتي (لخضر)، و(سي عيسى).

إن عرض هاتين الشخصيتين يقف عند ثنائية الحاضر والغائب؛ إذ إن حضور عيسى استوجب غياب لخضر، وغدا الأول ممثّل الثاني على الساحة النصية، حتى يميّز الكاتب كل منهما عن الآخر، فقد اختار **الشكل التركيبي** في صياغة اسم كل منهما؛ أي أنه عمد

إلى إضافة مركبا جديدا لاسم عيسى ولخضر محددا بالكنيّة (**عيسى ولد موح المباصي- ولخضر حمروش)** كنية الأول نسبت إلى والده، والثاني إلى لقبه، وكأن الكاتب يعمل على تحضير الأول بتعريف نسبه، ووالده وابن من هو، وتغيّيب الثاني بالاكتفاء باللقب لا أكثر؛ لكي يتناسب وضع كل منهما مع طبيعة الأحداث النصية.

بغض النظر عن المرجعية التي ارتبطت بها هذه الأسماء، قد يتساءل القارئ عن سبب اختيار الكاتب لهذه الأسماء دون غيرها.؟ هل السبب إعتباطيا دون قصد، أم أنه مرتبط بدلالة معينة.؟.

نلحظ هنا قصدية الكاتب لهذا الاختيار لما ضمنّه في منظومته الاسمية، فاسم لخضر تبعا لما تقصَّيناه بين ثنايا الأحداث، مرتبط بالتجدّد والخصب والنماء، فعلى الرغم من إقدام عيسى على ذبح صديقه لخضر إلا أن روح هذا الشخص لم تُغيَّب، بل سكنت كيانه، وكيان كل من عرفه، وأصبح قدوة القرية، كل من أراد أن يتصف بالجرأة، والرجولة، عليه أن يحمل اسم لخضر، فاسمه يتجدّد مع كل شاب مناهض للأوضاع المزرية التي تعيشها البلاد« الله يرحم ذلك الفم الرائع.. لخضرحمروش... سيّد الرجال...الرأس مقطوعة، والفم يصرخ، والعين مفتوحة..لقبه وحده، كان يرعد الرعاع الذين أصبحوا اليوم (يحلّوا ويربطوا).» [1]

إن الاسم الممنوح لهذه الشخصية اسم واقعي مستمد من المنظومة الاسمية التي عُرف بها الجزائريون، فلخضر من الاخضرار يعني الاستمرارية والعطاء، من هنا نجد أن هذا الاسم أدى الوظيفة ذاتها كما هي في الواقع من الحياة اليومية، فأحدث بذلك نوعا من التوازي بين نمط تفكير الكاتب، واختياراته الأدبية، وبين ما يرمي إليه في إبداعه السردي.

كما نلحظ أيضامن خلال ما قرأناه ووقفنا عنده في هذا النص أن اسم لخضر حمروش كانت له رهبة كبيرة في قلوب أهل القرية؛ إذ ترتعش الأبدان لسماع اسمه لما

[1] – واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:58.

وصف به من قوة وجرأة وشجاعة « يا رب العالي.. يتعرسون...يطوون الملفات، والميّت مازال مابرد دمه.. أقسم برأسك يالخضر، وأقسم بلقبك المخيف"حمروش" أنّ اللعنة قديمة قدم هذا العالم، وأنت تعرف هذا جيّدا أكثر منهم كلهم.»[1]

إن الكاتب ببراعته الأدبية –جعل شخصية لخضر، وما نسبه لها من صفات تميّزها عن غيرها، ويتميّز بها في الآن ذاته الإنسان العادي ذا الصفة البطولية– حقق لنا مبدأ **تحقيق الواقع**، كأننا أمام أحداث حقيقية حدثت في الجزائر إبّان فترة ما بعد الاستعمار، وما حدث فيها من تصفيات سياسية أفضت بموت شخصية لخضر، –لانتمائه إلى بيئة محكومة بقوانين وضعية، وعرفية، اتفقت عليها جماعة معيّنة–، للحدّ من خطره بوصفه عنصرا شاذا، ولكن مسحة الندم التي نستشفها في الصيّغ السردية المستعملة تُحسّسنا بالفضائل التي تُميّز هذه الشخصية بغض النظر عن انتمائها الفكري، والسياسي.

« كنا نحبه... وكان يحبنا.. كما أحببنا دائما لخضر حمروش الذي يخيف وهو بعيدا أكثر من مائة كيلو متر، كما تقول عجائز البلدة، اللواتي لم يعرفنه أبدا.»[2]

بمقارنتنا لهذا الاسم مع الأسماء الأخرى ضمن منظومة الأسماء المُشكَّلة، نلحظ أن الكاتب أعطاه وزنا ثقيلا ضمن هذه المنظومة لدرجة أن أهل القرية وَسَموه بالأسطورة؛ بمجرد ذكر اسمه حتى يقام له ألف وزن، تبعا للتراكمات الاسترجاعية المُخزّنة في ذاكرة أهل القرية وماعرفت به هذه الشخصية.

من هنا نصل إلى أن الاسم عند **واسيني** هو العتبة الأولى من عتباته النصية، التي تسهم بشكل كبير في بناء الشخصية بصورة أفضل، فلخضر على الرغم من ميتته الشنيعة ،

---

[1] – واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:11.

[2]– المصدر نفسه، ص:63.

إلا أن ذلك لم ينقص من قيمته، بل بالعكس عُدت محفزا صريحا للامتثال به، خاصة أمام الثُّلة المناهضة للتوجهات الأيديولوجية.

أما الاسم الثاني الذي ركزت عليه الأحداث في النص هو اسم (عيسى) المعروف بسي القط « ولد (موح المباصي) وولد فطومة بنت الولي سيدي عبد الله بونخلات.»[1]

يحيل هذا الاسم إلى صفة **التنوع** التي قام عليها اختيار الكاتب لأسماء روايته؛ إذ إن الاسم الأول لخضر، الشعبي الذي ينسب للصّفات، غير الاسم الثاني المستمد من أسماء الأنبياء، فهذا التنوع في ذاته دلالة صريحة للانتماء الديني، والتاريخي، والتراثي الشعبي للكاتب، مما يُضفي نوعا من المصداقية الواقعية ذات التأثير التاريخي على موضوع الرواية.

اسم عيسى من الأسماء العربية المختارة المشاركة بشكل واسع في بناء أحداث الحكاية، بل يمكن القول إن قيمة حضوره في النص أَوكلت له حرية التحوّل من مجرد شخصية رئيسة إلى سارد أول يعلم ما يعلمه الكاتب، وينقل لنا الأحداث، والأخبار المتخيّلة، والتاريخية المختبئة في ذاكرته، ومن خلال ما ذكره لنا من أسماء محكيّة، وأشكالها المتنوعة، ساعد على تحقيق بوادر النسق الاسمي في التنسيق بين الأسماء، ومواطن ذكرها، هذا ما ميّزه عن باقي الأسماء الأخرى.

(عيسى) هو تلك الشخصية التي أقدمت على قتل أقرب الأصدقاء تحت وطأة الضغط الذي مارسته عليه جيهات معينة لدحض تفكير لخضر، والقضاء على تطلعاته الشيوعية « وضعه ليس وضعي ولا وضعك أبدا... وبالتالي فالتصرف سيختلف حتما...فأنا لو رفضت ذبحك، وربما كان قد صدر أمر بذبحي ... وأنت تعرف البقيّة ياصديقي... رويشدة الأولاد.. والهم الأكحل الذي حوّل أجسادنا إلى كتلة أدمية سوداء.. عدت لإزعاجك يالخضر

[1] – واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:16.

حمروش.. لكن ماذا تريد.. أشياء كرمال الصحراء نبتت فينا، بالرغم منا .. ربما لو لم أذبحك، ما كنت تذكرتك بهذا الشكل الذي هرّب النوم من عيني.»[1]

تلك هي مبررات عيسى لذبح لخضر أعز أصدقائه، ومسيرته في البلاد، وفي الغربة، لم يكن الوحيد الذي نال الذبح من قبل هذه الشخصية، فقد كان مجاهدا ضمن صفوف الثوار، وكلما أُمرَ بفعل ذلك فإنه لن يتوان لأداء الفعل نظرا لطبيعته الخشنة، والضرورة التي حتّمته لذلك.

« صحيح أني ذَبَّحتُ إبان الثورة ناسا كثريين... لكنها الأوامر، والظروف المحرجة وحتى لخضر الذي احتل حضوره ذاكرتي بكاملها... ذبحته ونظفت الخنجر في لباسي، ثم بكيت وبكى معي قبل أن أفاجئه ببرودة النصل وهو يغوص.. يغوص في رقبته.. .»[2]

اسم عيسى في هذه الرواية ما هو إلا رمز دال على المعاناة التي يمكن أن يقع فيها رجل أخلص لوطنه، وفي الأخير لم ينل إلا القمع والاضطهاد، ممن ينضوون تحت سياسة البيروقراطية الفاسدة التي حمل لواءها الحاج المختار الشارية، واتهمه ومن معه بالخيانة والتلاعب بأوراق الدولة، لكن عيسى لم يرضخ لأوامر الواقع، وحاول بكل ما في وسعه لكي يعدّل ذلك الفساد المطروح في القرية، ذلك هو مبدأ واسيني في رواياته، فعبر التاريخ وفي كل الأزمنة هناك شخصية واقعية كانت، أو متخيلة تسعى جاهدة لتحسين ظروف الواقع وتعديل مسار التاريخ المزّيف الذي تتحكم فيه جهات معيّنة لخدمة مصالحها.

شخصية عيسى أنموذجا بارزا للآلاف من النماذج البشرية المضطهدة في مجتمعنا تحت وطأة البرجوازية التي قتلتها الاشتراكية بحكم زمام الأمور، والتعديل من القوانين الجائرة التي كانت سائدة في الجزائر إبان حقبة ما بعد الاستعمار.

---

[1] – واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:128.

[2] – المصدر نفسه، ص:91.

« جزء من أملاكه كنت... فلاحا بائسا يشتغل في الضيعة وينام في الإصطبل مع الحيوانات... الأولاد كالحشرات كانوا.. الأفواه الجائعة، والفرنك المثقوب... حرث عليّ يا لالة سيتي كالدابة تماما... زيادة على العمل في الحقل، أربط البهائم، أسهر على راحتها، وبعدها أنام بتعب بعد أن أغسل عظامي المتفككة، وفي معظم الأحيان أنام بلباسي وكسوتي الممزقة، لأجد نفسي قبل مطلع الفجر أسرح كالنملة، على ظهري رفش، وفأس وأشياء أخرى تتكور، ربما كانت الحقد.. حتى الأولاد كانوا لا يعرفون وجهي... زمن ولّى هذا يا لالة سيتي يحفر على القلب كالإبر....»[1]

من هنا تبيّن لنا اسم عيسى هو تلك العلامة اللغوية التي اختارها صاحب النص لتتناسب مع الأفعال التي أقبلت عليها هذه الشخصية، والتي تدل على الصمود، والجرأة، والنهوض ضد المبادئ الفاسدة التي خلفتها سنوات الثورة البائدة، وبذلك تَحَقق للنص مصداقيته المُحتملة تبعا لمرجعيته الواقعية.

لا ننسى في هذا المقام الإشارة إلى (الحاج مختار الشارية)، أنموذج الفساد في الرواية وهو الأنموذج ذاته الذي جمع روايتي **(نوار اللوز)** و**(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**، الحاج المختار بنفوذه الواسعة، وسلطته الممتدة للحكومة، وأملاكه اللامعدودة، استطاع أن يشتري معظم أهل القرية بنقوده، إلا أن هناك ثلة معينة أبت إلا أن تتصدى له، ولأعماله المستبدة، هي جماعة عيسى وأتباعه، فبعد أن أُمّمَت نصف أراضيه تبعا لقانون الثورة الزراعية أبى إلا أن يسترجها، ويحمي ما تبقى منها بطريقه ملتوية.

اسمه كما هو ظاهر من الأسماء المركّبة لما شغلته من مساحة نصية مناقضة لشخصيته، نُعتَ بالحاج، لأدائه الحجّ أكثر من مرة، لكن ذلك لم يكبحه عن ارتكاب كل ما يناقض هذه الصفة، ويُعاكسها، يبدو أن الشارية ليست كنيته الأصلية بل تعوّد أهل القرية على تسميته بها، وكلمة الشارية كما هو ظاهر مشتقة من الشراء، ولثرائه المعهود تعود على

[1] – واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:205.

شراء كل ما تقع عينه عليه، لدرجة امتد شراءه حتى لأعناق أهل القرية « كه..كه.. الحاج المختار أهل القرية نسبة إلى سمنته .. البارح جاءني كان ككلب ممسوخ انتشل من مستنقع تُصبّ فيه كل بالوعات مراحض البلدية... جاء مع أهل العرس في محاولة لإقناعي بالقدوم مع شيوخ بالعباس... .»[1]

اعتمادا على الشاهد الآنف الذكر فإن اسم الشارية الملحق باسم المختار، اسم يدل على صفة السمنة عند أهل القرية، التي تشير بدورها إلى شبعه وطمعه الدائم، هذا ناهيك عن اسم المختار الذي يدل على اختياره، وتميّزه عن كل من معه، وعادة ينسب هذا الاسم لذوي الصفات الطيّبة التي تفردهم في المكانة إلا أن الشارية لا يمتُّ للاسم بصلة.

من هنا نصل إلى أن الاسم المركب الثلاثي يتضمن جملة من التناقضات تتناسب مع طبيعة الشخصية الحاملة له، فسلوكاته، وتصرفاته، ونيته الخبيثة تتناقض مع صفة الحاج التي نسبت له، واسم المختار يتنافى مع القيّم والمبادئ التي يؤمن بها ويحاول تطبيقها في حياته اليومية، أما صفة الشارية التي تشير للسمنة فهي تعكس مكره ورغبته الجامحة في تدمير أهل قريته، وأنانيته، برفض ما تدعو له الثورة الزراعية من قوانين فيها خير للجميع.

إن الاسم علامة، ودلالة على الشخصية الروائية، وبه تعرف ضمن الوسط السردي، وقد تعمل هذه العلامة على اختزال عديد من الصفات، والسلوكات التي يتميز بها صاحبها، فبمجرد ذكر الاسم حتى يتبادر إلى ذهن القارئ كل تلك المؤهلات والصفات، فالمقصدية ضرورة حتمية يعتمدها الروائي قبل أن يضع اسما لشخصية ما لا مجال للاعتباط في هذا المقام.

---

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:168.

2- البناء الخارجي لشخصيات الرواية:

للبنية الجسدية، وكيفية تقديمها دور كبير في تقريب صورة الشخصية المعروضة أمام القارئ، حتى تسهل عليه عملية الإدراك للعلاقة القائمة بين طبيعة الحدث القصصي والشخصية المعبّرة عنه.

نشير هنا قبل أن نستكمل دراسة الوصف الفزيولوجي لشخصيات رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** أنّ مجموع الشواهد؛ أي النصوص الدالة على ذلك مقتضبة، قد يكون همه في ذلك كيفية تقديم أفكاره التاريخية النابعة من الأنظمة السياسية، وماخلفته الثورة التحريرية عبر كتابته التخييلية؛ لذا نجد أنّ جل المساحة النصية احتلتها مجريات الحكي، وسيرورة الأحداث، والاشتباكات الحاصلة بين أهل القرية والحكومة، أو بين أهل القرية في حد ذاته؛ لذا قلّ اهتمامه بوصف الشخصية، وحصر تركيزه على الفعل، والوظيفة.

سنتطرق أولا لجملة الأوصاف المنسوبة لشخصية **(لخضر حمروش)**، صحيح أنّ هذه الشخصية غائبة عن الحكي، تُذكر غالبا ضمن استرجاعات الشخصية لا أكثر، ولكن يمكننا القول إن حضوره في النص وإن كان شكلي فقد احتلّ مكانة بارزة بالنسبة للشخصيات الأخرى، و يمكن اعتباره المحفز الأساس الذي حَمَّل بقية شخصيات الرواية- وعلى رأسهم عيسى بوصفه السارد الثاني بعد المؤلف- على تقديم، وتبنّي فعل الإخبارعن طبيعة الأوضاع الاجتماعية، والتاريخية التي كان يعيشها الجزائريون في فترة ما، كما حفزهم على معارضة الأوضاع السائدة، والمناداة بالبديل حتى وإن كان ذلك على حساب أرواحهم ، فالتضحية من شيّمهم قبل ذلك .

لدراسة البناء الخارجي لهذه الشخصيّة سنُجمل أهم ما ورد من أوصاف محالة لهذه الشخصية في الجدول الآتي:

الشخصية	الأوصاف الخارجية	الصفحة
لخضرحمروش	1-« إيه ياشمايمي....أنت كذلك كان من المفروض أن تكون رجل عملاقا مثل لخضر حمروش أو أكثر ...من يدري ؟؟؟؟.»	36
	2-« في تلك اللحظة بالذات ، تمنى لو رقص، ورقص حتى يرى حمروش ماثلا أمامه. بقامته الطويلة، وشعره الأصهب، في يده موس حادة يشحذها لذبحه من الرقبة... يذبحه، يذبحه، حتى يرى الدم يصاعد كنافورة عاليا، عاليا.»	39
	3-« الله يرحم ذلك الفم الرائع .. لخضر حمروش سيّد الرجال... الرأس مقطوعة، والفم يصرخ، والعين مفتوحة، لقبه وحده، كان يرعد الرعاع الذين أصبحوا اليوم (يحلوا و يرابطوا).»	58
	4-« في البداية خفت من وقارك وصمتك المطبق، وأسئلتك المحددة، لكن بعد ساعات خلق بيننا جو من المودة قرّبنا إلى بعضنا البعض أكثر.. كان سكنك عبارة عن قبو في بناية قديمة، وفي أحد الأحياء الخلفية للمدينة عرفت في النهاية أنك لست أكثرمن إنسان شقي تتقاذفه أفران المصانع والقذارات الجاهزة للمصنع.»	138
	5-« انعكست أشعة محرقة على النصل الذي لمع بشكل يعمي البصر وهو ينزل على رقبتك..نظرت إليّ بعينين كئيبتين ..تدحرجت خصلة شعرك الحمراء التي كانت تُغطّي كامل كامل جبهتك العريضة .. فاض الدم من فمك رأيتك تبتسم، وتريد أن تقول شيئا سدّه الدم الذي ملأ حلقك.. ثم هويت، فمددت يدي وعانقتك وبكيت ... بكيت وكنت تنزف...»	141
	6-« لمعت عيناك الزرقاوان تحت الشعاع، نفذ من غيمة صيفية بيضاء.. ثم نامتا تحت أصابعي التي انزلقت مرة أخرى على وجهك تحاول إغلاقهما .»	142-141

الجدول رقم (06): الأوصاف الخارجية لشخصية لخضر حمروش

تلك هي أهم الأوصاف الخارجية التي اتصفت بها شخصية البطل (لخضر حمروش)، الذي لم تبق منه إلا الذكرى التي حملها (عيسى) حتى تكون النار(الذكرى) التي تعاقبه على فعلته تلك.

نلحظ أن معظم الأوصاف التي نسبت إليه مرتبطة بفعل الذبح، وكأن الكاتب تعمّد أن تكون الصورة الوحيدة المرسومة لهذه الشخصية وهو(في حالة الموت)؛ أي ينقل الحدث عن طريق الوصف، وهذا يدل على تلك العلاقة الوثيقة بين الوصف والسرد، فلا تتم سيرورة السرد بدون وصف، ولا يتحقق الوصف بدون سرد، فحتمية تبعيتهما لبعضهما البعض تحدد إلزامية تلك العلاقة، وبصورة أدق، وهكذا يمكن القول إن الوصف يحتل مكانة الخادم الأمين للحكي.[1]

السارد في وصفه لهذه الشخصية حدد لنا مظهرها الخارجي الذي تتميز به، وهي أوصاف كلها تَنمُّ على الجمال، والرجولة، والقوة لشخص لا يستحق الموت في نظر قاتله (عيسى)، فكونه عملاقا، بطوله الفارع، وشعره الأصهب، ورجولته الصارخة، ووقاره و صمته وقلة كلامه ولون عيناه الزرقاوان، كلها أوصاف تدل على قيمة الرجل الخُلقيّة والخَلقيّة؛ لذا لم تكن وفاته أمرا عاديا بالنسبة لعيسى، ولأهل القرية.

إن إقحام السارد لهذه الشخصية في مجريات الحكي – نظرا لقرب العلاقة التي تجمعه ببطل الرواية عيسى، هذا الأخير الذي عمل على كتم صوته وقتله، وفي الآن ذاته هو من عمل على إيذاع صيته أمام القراء،– ساعد عيسى على تقريب الفكرة التي يودّ صاحب النص إيصالها للقارئ ، فالتاريخ لا يتعدى كونه ذكريات مُسجَّلة في عقول أشخاص نموت بموتهم ونحيا بحياتهم.

عملت الإيحاءات التي اعتمدها السارد أثناء وصفه لهذه الشخصية على توضيح صورته للقارئ أكثر، وزادت من واقعية تواجده، فلخضر لم يكن مجرد شخص قُتل لأجل

[1]– ينظر: جيرار جينت، حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص: 75، 76.

تصفيات خاصة، بل لمواقفه السياسة، وتنظيماته البارزة في فرنسا، ودعوته للانظمام إلى حزبه الذي وُجد أصلا لخدمة الوطن وأبناء الوطن، فدائما هناك أيادي خفية ترى الأمور بمنظارها الخاص« ياسي لخضر حمروش.. كانت دارك لا تخلو من الفرنسيين والعرب، في البداية لم يكن الأمر يستثيرني، لكن في النهاية وجدت نفسي غائسا حتى الآذان في متاعبهم التي كانت في الأساس متاعبنا.. دعوتني بقلب مفتوح للانظمام إلى الحزب.. لكن كلمة روج.. وحدها كانت تخيف، وتماطلتُ واكتفيتُ بالتعاطف معكم وأنا أتصور بأنّه يمكنني أن أخدم بلادي وأنا مستقل... .»[1]

استقامة لخضر لم تكن في صفاته فحسب، بل كانت أساسا في خدمته لوطنه حتى وهو بعيد عنه، لكن شاءت الأقدار أن يُقتل على ترابه، ولن يتراجع عن مبادئه، فانتمائه السياسي هو الذي جرّه لنهايته المحتومة، وانظمامه للشيوعية كان سببا في موته.

ندرك من مسيرة (لخضر) وما حدث له، ومن الهلع من **كلمة(روج)رمز الشيوعية**، عدم تقبل الأيديولوجيات الفكرية المتعددة في الجزائر إبان فترة الاستعمار، وما بعدها، حتى وإن كانت تخدم الوطن؛ إذ إن الانتماء الفكري يُحدّد الشخص الوطني من غيره بالنسبة لأحزاب معيّنة، ومن خرج عنها يكون مآله الموت، فالشيوعية – التي غدت في عصرنا هذا نظاما فكريا، وسياسيا قائما بذاته، له مُثبّتُوه الذين يعملون لأجل إرساء مبادئه– كانت نظاما مُحرّما إبّان الثورة، وكل من ناد به يعد خائنا؛ لذا نجد الكاتب **(واسيني)** يسترجع الذاكرة ليدافع عن هذه الشخصية الفذّة التي لم يكن جرمها سوى أنها تَبَنَّت انتماءً مخالفا لما كان متعارفًا عليه على الساحة السياسية والحزبية.

إن الحديث عن (لخضر حمروش) يقتضي الحديث عن (عيسى)، فهو الآخر برز في الرواية بدوره الاستذكاري البارز، مُتَّصفا بجملة من الأوصاف الخارجية التي تحدد ملامحه

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من مسيرة لخضر حمروش، ص:139.

الجسدية، وكلما تعرفنا على هذه الشخصية أكثر، كلما انغمسنا معها، وأدركنا طبيعة الفعل المُقبلة عليه، وما قامت به من أفعال ماضية.

عيسى يعد من الشخصيات الفاعلة في الحدث النصي ورغم ذلك لم يعرها الكاتب اهتماما وصفي كبير باستثناء تلك الأوصاف العارضة المقترنة بالحكي والمحققة لالتحام السياق الوصفي بالسياقات الحكائية الأخرى، وسنتعرض الآن لأهم الأوصاف الخارجية المنسوبة لهذه الشخصية:

الشخصية	الأوصاف الخارجية	الصفحة
عيسى	1-« يحاول أن يتكور داخل جلده الهرم وداخل عظامه التي بدأت تصطك، لكن اللحظة أضعف من أن تبسط عليه جناحيها الدافئتين.».	10
	2-« تعثّر مرة أخرى.. سقط.. نفض سرواله، ثم واصل سيره.. ياالله.. يبدو يا عيسى أنّك كبرت... الشيخوخة... .»	41
	3-« حاول أن يتذكّر، والتبن يئنّ تحت حذائه الخشن، ولكنّه خاف من أن تستيقظ فيه الأشياء الهرمة، التي مازالت تؤلمه حتى الآن كلما تذكرها. .»	91
	4-« أنت يا عيسى المسكين، لن تكون أكثر من عيسى... رجل مسن إلى حد بعيد ما يزال في قلبه نبض رويشدة ولخضر، وسنابل القمح والشعير»	95،94
	5-« التقى نظره، بنظر الروخا... أحسّ برائحة احتراق تصعد من أنفه، بشعره يبيضّ أكثر، فأكثر حتى يصبح كصوف خروف... غمزته بعينيها الواسعتين لوحت بيدها... ابتسم... شعر بأشياء باردة وملونة تتساقط على رأسه... صاحب ذلك ارتياح كبير... ملأ رئتيه عن آخرهما بهواء هذه المساءات الدافئة. .»	165
	6-« انحنيت لآخذ معطفي وجلبابي من الأرض. .»	194
	7-« لحظة الذوبان تبدأ من شعر الرأس الذي بدأ الشيب يعلوه. .»	197
	8-« عيناه المخيفتان الجميلتان، احمرّتا كالجمرة المتوهجة...شعر بدخان كثيف وساخن يصعد من قلبه ليحجب عنه أجمل الأشياء التي بدأ يغزو	248

	أعماقها.»	
	9-« ريشة كان، تسُوقها الأنسام... تحت"الرزة" التي سقطت قبل قليل، والتي وضعها بوحلاسة على رأسه، بان شعر عيسى جميلا وطويلا، لم تبيّض منه إلا بعض الشعيرات يسميها هو، مازحا بقلب أخضر كزيتون. .» « إيه.. شعرات محمد الهم و الغولة... إذا ضحكت أكلتك، وإذا بكيت مزقت لحمك..كه..كه.»	248

الجدول رقم (07): الأوصاف الخارجية لشخصية عيسى

هذه أهم الأوصاف البرّانية التي تحيلنا إلى شخصية (عيسى)، كما ذكرنا سابقا فهي مقارنة بالأوصاف الواردة في مختلف النصوص المدروسة كنماذج لهذه الدراسة، وما تقدمه لنا من شخصيات، مقتضبة جدا، وتكاد تنعدم.

كما نلحظ أن معظم الأوصاف الواردة في الشواهد الآنفة الذكر تُركّز على لباس الشخصية بالدرجة الأولى، وبعض الأوصاف الجسدية فيما يخص السن وكبره وهرمه؛ بحيث عُدّ الشعر هو العتبة المحيلة إلى ذلك فيما يظهر فيه من بياض.

اللباس أحد مظاهر الوصف الخارجي التي يمكن أن يعتمد عليها الكاتب في تقديم شخصياته؛ لدلالته (اللباس) الصريحة على طبيعة الفترة المُتحدّث عنها، وطبيعة المستوى الذي تعيشه الشخصية، فذكر المعطف، الحذاء الخشن، الجلباب، والرزة والبرنوس كلها ألبسة تشير إلى الماضي المرتبط بالأصالة، وبتعبير آخر فهي تمثّل جزءا من التاريخ، وتمثّل أيضا اللباس المعهود عند مجمل سكان الجزائر، وحتى المدن المجاورة، المُعبّرعن العربي الأصيل المتماسك بتراثه.

ومن ناحية أخرى نجد أن الكاتب في بعض المقاطع السردية، يُصوّر لنا المستوى المعيشي لعيسى من خلال اللباس أيضا، فسرواله الممزق، ومعطفه القديم، وحذائه الخشن إحالات قصديّة للإشارة إلى الحاجة، والفقر الذي يعيشهما عيسى بسبب مخلّفات الثورة من

ناحية، والبطالة التي عمت البلاد بسبب الملكية الخاصة التي نهض ضدها عيسى وجماعته من ناحية أخرى.

أما بالنسبة للبنية الجسدية، ذكرنا أن الكاتب وصف الشعر في مواضع عدة، والعينين المخيفتين، مقتصرا على هذين الصفتين لا غير، ليس من باب قلة الاهتمام بالشخصية، بل بالعكس قيمة الشخصية مكتسبة من المحكي، وما يتضمّنه من أحداث، وقيمة التفعيل في هذه الأحداث.

الشعر دليل الوقار إذا ابيضّ، بداية عهد جديد، فنظرا لكبر سن عيسى لم يجد الكاتب أحسن وسيلة للتعبيرعلى ذلك سوى الشعر، أما بالنسبة للعينين فهي المرآة العاكسة لصاحبها، وبالفعل مرارة الظروف التي مرّ بها عيسى حوّلت عينيه الجميلتين إلى عينين مخيفتين تتوقان للانتقام، والبحث عن الحقيقة.

إن قيمة البطل سواء الواقعي أو التخييلي، ليست بالكمّ الهائل الذي ينسب إليه من أوصاف، بل بقيمة العمل الذي صنعه، وصنيع عيسى وأمثاله في الدفاع عن الوطن، ومحاربة كل الجبهات التي من شأنها أن تنشر الفتنة الحزبيّة، والقلاقل السياسيّة، مثله في ذلك مثل لخضر الذي خلّد اسمه في سيرة تَخُصُّه بالذكر، وكل من عمل معه من أجل هذا الوطن، ولا نعرف لهم أثرا يُخلّد أسماءهم في سجل التاريخ.

نشير هنا أنّ الكاتب وإن لم يصرّح بالأوصاف الخارجية للشخصية، يمكننا أن نستنتج، أو نتخيّل جملة من الأوصاف تبعا لما يصدر عنها من أقوال، وتصرفات، وسلوكات وحتى أحداث، ولقد عبّر عيسى من خلال سرده لذكرياته المؤلمة، وحاضره الثائرعن روح العالم في الزمن الذي عاش فيه، بل روح الحضارة التي لطالما دافع عنها الكاتب «والرجال العظام لا يصنعون التاريخ ويُكيّفونه؛ إذ تستدعيهم "الأزمنة العظيمة"، أما الأزمنة

العظيمة فهي تلك الفترات الانتقالية التي ينهض فيها الجنس البشري من مستوى ما من مستويات الحرية و التنظيم إلى مستوى غيره.... .».[1]

بالفعل فقد كانت رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**وما عبّرت عنه شخصياتها تمثيلا صريحا لتلك الفترة التي ظهرت فيها تعدديّة الأحزاب، والأنظمة السياسية كالرأسمالية، والاشتراكية، وحتى الثورة الزراعية، وما لحقها من تأمميات حكومية، كل هذه الأنظمة هي محطات تاريخية تشير إلى مرجعيات متعددة اعتمادها الكاتب حتى يُقدّم لنا الجو العام الذي عاشته هذه النماذج التخييلية، وعاشه أناس واقعيون، دافعوا عن حقوقهم، واستردوها بالمطالبة المستمرة .

إلى جانب هذه الشخصيات الرئيسة المساعدة، هناك عنصرا آخرا، غالبا مايعيق تطلعاتها، ويحول دون تحقيق مطامحها، هي الشخصيات المعارضة أمثال شخصية (الحاج المختار الشارية) إحدى الشخصيات التي كان لها دور لا يستهان به في تأثيث العالم الحكائي بما تبناه من مبادئ انتهازية، عنصرية، كان تفاعله تفاعلا سلبية مع كافة شخصيات الرواية؛ لذا نُسبت له بعض الصفات المعبّرة عن طبيعة شخصيته السلبية:

الشخصية	الوصف الخارجي	الصفحة
الحاج المختار الشارية	1-« الحاج المختار ضبع... يقتل خصمه من بعيدا برائحته الكريهة ... هُزم في استرداد أراضيه، رغم الجبال والنجوم التي يستند عليها في العاصمة، وسيعيد اللعبة بكل تأكيد، ثانية.. ثالثة.. رابعة..إلى أن يجد نفسه في مستنقع نتن الرائحة.»	26
	2-« التبريحة من عند أخير الرجال سيدي المختار، وفي خاطر المرسيدس الكحلة التي تُظلّلها أسوار مقام الولي.. ياربي تحفظها من العين، وفي خاطر الزغرتات.. .»	98

[1] – إحسان سركيس: التأويل التاريخي، دور الفرد ، دار دمشق، (د، ط)، دمشق، (د، ت)، ص:29

	3-« كه..كه.. الحاج مختار.. أو الشارية كما يسميه أهل البلدة نسبة إلى سمنته.»	168
	4-« يومك آت يااالمختار، آت.. وستبول الدم.. رأسك الغليظة.. أسنانك وأنيابك التي تفترس كل من تصادفه...بطنك المنتفخ الذي تتذابح فيه صراخات اليتامى... الماكنة التي تلتهم كل الأجسام الضعيفة..ها أنت بكاملك تحت أقدامي. .»	209
	5-« جلس الحاج.. لمعت أسنانه المذهبة، أثر نصف ابتسامة صفراء أجبرها صاحبها على الخروج مرغمة.»	257

الجدول رقم (08): الأوصاف الخارجية لشخصية الحاج المختار الشارية

إن تحليل هذه الشخصية بالاعتماد على النصوص المستشهد بها في تجسيد البنية الخارجية، تنمُ عن مكانتها السلبيّة ضمن مجتمع يتطلّع للتغيّر الإيجابي؛ لذا نلحظ أنّ معظم الأوصاف ما هي إلا أوصاف شخصية جشعة أنانية محبة لذاتها.

كما هو معهود في الروايات -حتى التقليدية- منها، أن الشخصية المعارضة في النص غالبا ما تكون ذات غناء فاحش، سمينة منتفخة البطن؛ لثرائها وراحتها، كما هو الحال بالنسبة لهذه الشخصية، واتّصافها بملامح الثراء التي أشار إليها الكاتب، والمتمثلة في الأسنان المذهّبة التي غالبا ما تظهر من ابتساماته المصطنعة.

لقد تعمّد الكاتب اختيار مثل هذه الأوصاف حتى يتناسب الدال مع المدلول؛ أي الأوصاف الجسميّة مع ما تفكر به الشخصية من خواطر، وما يختلج بداخلها من أراء، والتي أفصح عنها (الحاج الشارية) بتصرفاته، وأفعاله السيّئة مع أهل القرية، فبعد قرار الثورة الزراعية، وتأميم الأراضي ضمن نظام الاشتراكية، نجد الرجل يعمل كل ما في وسعه لإعادة أراضيه، وعدم الرضوخ لهذا القانون، حتى وصل به طمعه لشراء النفوس الضعيفة المحتاجة،

وحرق محصول العام بأكمله مصدر معيشة الفلاحين، أضف إلى ذلك محاولاته المتكررة لقتل كل من له يد في معارضته، وعلى رأسهم عيسى.

من هنا نصل إلى أن شخصية (الحاج الشارية)، ماهي إلا وحدة دلالية ضمن منظومة سردية، عمل الكاتب على ملائمة دالها؛ أي ما تتمتّع به من صفات مع مدلولها، وما اختصت به من أفكار، حتى في نسجه للصفات نلاحظ ذلك التفنّن الوصفي في رسم الصورة السلبيّة للشخصية مازجا سيرورة الأحداث أثناء عملية النقل والإخبار بالوصف، والمتمثل في **المثال الرابع**؛ إذ إن الكاتب كلّما ينعته بصفة كلّما يبرر تلك الصفة بفعل يقابلها:

- **أسنانك ← تفترس كل من تصادفه.**
- **البطن المنتفخ ← تتذابح فيه صراخات اليتامى.**

تظهر صفة القصديّة فيما يختاره لنا الكاتب من أوصاف حتى يكسر تلك الجاهزيّة ، والنمطيّة التي تجعل من الشخصية **معطى قبلي جاهز وثابت**، فينقص من قيمتها السردية، ويقلل من مصداقيتها، وبالأخص إذا كانت الشخصية أنموذجا تخييليا مستوحى من أنموذج آخر مرجعي، تاريخي، فلا بدّ أن تطغى عليه الواقعية حتى يقرّب الحدث الروائي من القارئ، فتزيد نسبة المقبوليّة التي تتطلب نسبة عالية من المقروئية.

مما تقدّم يمكن القول إن الكاتب وُفّقَ إلى حد كبير في مطابقة دال شخصياته الروائية بمدلولها السردي، وكأننا نقول أنه تمكّن من المزج بين الدال المتخيّل؛ أي الأوصاف التخييلية التي تصورها لشخصياته مع المدلول المرجعي التاريخي الواقعي؛ لأن المضمون الذي تمثّله الشخصيات بأفكارها، وأرائها مستمد من الواقع التاريخي الذي عايشه الجزائريون إبّان فترة زمنية معيّنة؛ حيث برزت الأنظمة السياسية، والتعددية الحزبية، وكان ضحية هذه التعددية المواطن البسيط من أمثال عيسى، ومن معه.

من هنا شكّل لنا الكاتب وحدة دلالية سردية تطابق فيها دال الشخصية مع مدلولها الفكري.

3- الوصف الداخلي لشخصيات رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش:

مثلما كان للكاتب اهتمام ظاهر بالأوصاف الخارجية لشخصيات روايته على الرغم من قلتها وعمومها، فقد ركز أيضا على صفاتها الداخلية، ونستشف ذلك من خلال وقوفنا عند جملة من الأوصاف الجوانية المنسوبة لكل شخصية، والتي سنبدأها تبعا للترتيب الذي اعتمدناه في الوصف الخارجي بشخصية (لخضر).

إنّ السارد الخارجي في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** بوصفه لهذه الشخصية حدد لنا ملامحه الداخلية التي سنجملها في الجدول الآتي:

الشخصية	الأوصاف الداخلية	الصفحة
لخضر حمروش	1-« عندما يواجهني أطفال الأزقة الباردة بعيونهم الجميلة الحالمة... لوكنت حيا يا لخضر لعانقتهم ولنزلت بهم إلى أعماق الحفر التي عانقت رفات الشهداء.. فقط ليدركوا أنهم أبناء هؤلاء الخلف الطيّبيين.. »	15
	2-« أوه يالخضر؟؟أنت دائما تستفزني بهذه النظرة التي وراءها ألف حكاية..كنت دائما تقول كن رجلا ولا تهرب إلى الأمام، فقد تضييع وسط الزحام فلا تجد حتى نفسك، أنت صادق.. وحق محمد أنت أصدق إنسان رأيته في حياتي.. »	34
	3-« لو تعود الأيام التي تداخلت مع السنين، والمتاعب الكثيرة سأقدمك إلى لخضر، وسترين كم هو طيّب وعظيم.. وأن الدنيا بخير لكنها الأيام بنت الكلب.. ها مازلنا ننتظر الطفلة.. ظفائر طويلة.»	43

	4« كنت أنا وأنت في آخر الدورية.. قيل، أن اليوم سنقوم بتنفيذ عملية ما في الجنوب الغربي من البلاد، وسنقود معنا لخضر حمروش إلى المسؤولين الكبار لمحاسبته على بعض الأخطاء .. لكن الأوامر التي أعطيت لي كانت مخالفة لذلك تماما.. وكانت حاسته الغريبة، تعرف الحقيقة.. كل الحقيقة.. في لحظة من اللحظات، التفت نحوي.. لتعلم يا عيسى بأننا لم نرتكب أخطاء في حق هذه الثورة حتى الآن... ولكننا سنجبرعلى ارتكابها إذا فعلت ما اقترحته علي.. »	131

الجدول رقم (09): الأوصاف الداخلية لشخصية لخضر حمروش

لم يكن لخضر حمروش شخصية عادية يمكن المرور على ذكراها مرور الكرام، بل كان في حد ذاته مدرسة ثورية، تُعلم الأجيال اللاحقة قيمة التضحيّة في سبيل الوطن، فعلى الرغم من وفائه وروحه الوطنية إلا أنه أُتّهم غدرا بالخيّانة بسبب أرائه الجريئة، ومطالبته بالتغيير.

من هنا نجد أن الكاتب بناءً على معرفته القبلية لشخصية لخضر، ومكانته إبّان الثورة التحريرية، والصيت الذي شغله، يعرض جملة من الصفات الداخلية التي تميّز هذه الشخصية، فقد عُرف لخضر **بطيبته المعهودة، وروحه المرحة، وتواضعه** الذي تجلى في معاملته للآخرين، فقد كان بيته مقرا لتجمّع كل الجنسيات العربية، وغيرها خدمة لوطنه.

كما وصف لخضر في غير موضع من الرواية **بصدقه وجرأته في صراحته،** فالصدق كان سبيله في جلب محبة الآخرين من ناحية، وقول ما يجب أن يقال من ناحية أخرى؛ لذا دفع ثمن ذلك غاليا، دفع حياته حتى لا يخون مبادئه.

هذا ناهيك عن تمتّعه **بالحّس القومي،** ورغبته في حقن الدماء، وقد اعتمد الكاتب في تحديد هذا المملح إظهار المعاناة التي تكبّدها لخضر سواء داخل الوطن، أو خارجه خدمة له، و**شعوره بالأمانة الثقيلة** التي يحملها على كتفه على الرغم من إحساسه المسبّق بنيّة

عيسى في قتله، إلا أنه رضخ للأمر الواقع، وسايره في المشي إلى حذفه، لم يعارضه رغم إقناع عيسى له بالهروب إلا أنّه عَدّ ذلك خيانة، وأراد أن يموت تحت شعور الوفاء.

– « ستذبحني يا عيسى... »

– « لا .. ولكن.. أرجوك دعني أحررك من هذا الحبل، وفر... أُهرب يا أخي أينما شئت.. أرض الله واسعة.. »

– « ها قد عدنا لخرفاتك القديمة.. وقتها لن يلصقو التّهمة بي لي أنا وحدي، ولكن سيدفع ثمنها تنظيم بكامله.. وأنت نفسك ستصبح خائنا.. »

– « دعنا من التنظير يا لخضر، أنا لا أفهم فيه.. أهرب.. أهرب وكفى.. »

– « أنا لا أميل إلى ذلك، وليست لي رغبة في التنظيرعلى الإطلاق لكن لا أريد أن تسجل علينا أشياء بإمكاننا تفاديها.»

– « يا لخضر المسألة خطيرة.. قد تصل حد.. »

– « حد الذبح..كه..كه..قلها... »

– « يا لخضر افهمني.. هذا جمود..جمود.. »

.....

–« إذا خيرت بين الجمود والخيانة.. تيقن يا عيسى بأني سأختار الأول على الثانية... »[1]

نعم هي تلك التضحية التي قام بها لخضر حتى لا يوصف يوما بالخيانة، وحتى لا يُشَوّه العمل الذي كان يقوم به من أجل وطنه.

الملاحظ في هذا المقطع الحواري الذي دار بين شخصيتي عيسى، ولخضر أن السّارد حدد في سياق نصي مستقل مجمل الصفات الداخلية التي تميّز شخصية لخضرعن غيره من طيبة وتضحية، ومروءة ووفاء للعهد الذي قطعه على وطنه، وذلك الحس القومي العالي الذي تحمّل عواقبه حتى النهاية، ليبيّن لنا أن هذه الشخصية، رغم امتلاكها لكل صفات

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:130.

الرجولة، والقوّة والإقناع حتى تنفلت من قبضة الموت، وبمساعدة القاتل في حدّ ذاته، إلا أنها شخصية جريئة من الداخل، وأن القضية الوطنية تخصه لوحده، وكان عليه حمايتها، حتى لا ينجر معه أبرياء آخرون، وحتى يَرُّد على الذين اتهموه بالخيانة بهذا الفعل، هذا هو المعنى الإداراكي من وراء وصف هذه الشخصية بهذه الملامح

من هنا كان شيوع وتداول اسمه على مستوى المساحة النصية ممثلا حقيقيا للوظيفة الأساسية التي بنيت عليها شخصيته.

أما شخصية (عيسى) فهي الأخرى لها نصيبها البارز من الوصف الداخلي، وسنجمل أهم الأوصاف الداخلية في الجدول الآتي:

الشخصية	الأوصاف الداخلية	الصفحة
عيسى	1-« كثيرا ما تسكنني رجفة الحزن، عندما أواجه موقفا أكبر مني.. أكبر من تصوراتي الصغيرة.. الصغيرة جدا.. فأنا لست مثلك تماما.. مازلت أطمع.. لكني سرعان ما أحّس بفرح ينط في داخلي كأرنب صغير، عندما يواجهني أطفال الأزقة الباردة بعيونهم الجميلة الحالمة.. .»	15
	2-« اغفر لي يالخضر حمروش.. أنا هو أنا.. كما تراني.. لم أتغيّر كثيرا، ولكني مع ذلك، فقد تغيّرت، مع أني ما زلت أتكلم من حين لآخر بعاطفتي.. أدرك جيدا أن الذئاب لم تقل كلمتها الأخيرة.»	30
	3-« أصدقكم القول بأني في هذه اللحظة لست أكثر من مجرد عيسى البدوي المهموم... ابن موح المباصي الذي صال وجال في السجون ثم عاد ليحترق على هذه التربة بصمت.. وابن فطومة بنت الولي سيدي عبد الله بونخلات.. امرأة طيبّة، في زمن وظرف لا تكفي فيه الطيبوبة أبدا.»	98
	4-« على عكس عيسى القط، لا يقول إلا مافي صدره وحين يريد أن يكذب تظهر سذاجته، طيّب حتى الألم، قلة هم أمثالك ياوليد البلاد.. وعلى قلتهم نحمد الله، فما تزال البلاد بخير.»	168،167

	5-« الحق حق...عمي عيسى قلبه كبير كالبحر.. كليل هذه الساحة الواسعة لا يحمل حقد إلا لمن يؤذيه... السيّد بقي رجلا حتى اللحظة الأخيرة..لم يتغير حتى حين كان الموت يهدد رقبته..بل حتى حين اتهم بالخيانة العظمى في حق الوطن الذي حرقه في كل الأشياء العزيزة عليه.. أكل من تربته، كما أكل هو من لحمه.. »	226

الجدول رقم (10): الأوصاف الداخلية لشخصية عيسى

تلك هي أهم الصفات الداخلية التي وصفت بها شخصية (عيسى)، وهي تنم عن جملة من الخصال الحميدة، والرجولية التي اكتسبها إثر الويلات التي مرّ بها سواء في مسيرته مع لخضر، الذي علّمه الشيئ الكثير، أوفي وقوفه ضد أعداء الوطن، ووجهاء البيروقراطية، الذين أرادوا سلبه، وقريته حق الملكية و العيش.

مما وصف به عيسى **شعوره الدائم بالحزن** جراء العمل الشنيع الذي قام به في حق أخيه لخضر، وفي حق نفسه، فالمواقف الكبيرة، والصعبة غالبا ما تشعره بالحزن والخوف لعدم استطاعته التغلّب عليها، فخوفه على نفسه، وعلى عائلته كثيرا ما يضعف قوته، ويجعله حزينا لعدم تحقيق ما يرمي إليه؛ لذا نجده في مواقف كثيرة يسترجع ذكرياته مع لخضر ليستلهم منها القوة والجرأة، ويتغلب على حزنه ليحقق بعض المطامع التي تعيد لذة الفرح إلى شعوره، ولن يكون ذلك إلا باستعادته حقّه، وحق لخضر وأهل القرية، والوقوف في وجه الحاج الشارية، وأمثاله.

كما وصف في **المثال الثاني بسرعة تأثّره، وتماشيه مع عاطفته**، برزت مظاهر هذه الصفات إبّان محاولته قتل لخضر، فلولا سماعه لقلبه، وسرعة تأثره بالقرار الذي اتخذته ضده السلطة العليا لما أقدم على مثل هذا العمل، وأيضا تظهر سرعة تأثره بعد الصدمة الكبيرة التي ألمّت به بعد قتل لخضر، فقد قلبت كيانه رأسا على عقب، لم يتخل عن ثورته، وجمع حوله الجماهير الرافضة للاستغلال، وتمسكه بقيمه ومبادئه؛ ليصبح في الأخير بطل العمل الوطني في بسط نفوذ الاشتراكية، والمطالبة بحقوق الشعب في قانون الثورة الزراعية.

السارد يؤكد في غير موضع تأثره الكبير بقتله للخضر، ولم تتلاش مظاهر هذه الصدمة حتى ظفر بما كان يرمي إليه، وقد عمل الكاتب على ربط هذاالسياق الوصفي بمجريات الحكي؛ ليبيّن لنا أن إحساس شخصية عيسى بالحزن والندم سرعان ما تحول إلى محفّز وإبداع وطني نجم عنه فعل بطولي منجز.

كما اتسمت ملامحه الداخلية بصفة **سعة البال وطوله**، وقد برزت مظاهر هذه الصفة في صمود عيسى، وثباته على مبادئه على الرغم من النكبات التي مّرت به، وحاول متسببوها الهزّ بشخصيته، لكنّه أبى إلاّ أن يبقى صامدا، فارغامه على قتل صديقه، وسجنه دفاعا على شرفه، وشرف زوجته، وتهديده بالموت واتّهامه من جهة أخرى بخيانة وطنه، كما هو بارز في **المثال الخامس** لم يؤثر فيه.

كل ذلك لم ينقص من عزيمته في إتمام مساره الوطني، ومحاولته المستمرة في إقناع أهل قريته بنجاعة المبادئ والقيّم التي يؤمن بها، والتي ستكون سبيلهم الوحيد في استرداد حقوقهم، فلولا سعة باله، وصبره لما تمكّن من الوصول إلى النتيجة السردية التي إطلعّنا عليها.

نلحظ من خلال دراستنا لشخصيتي لخضر، وعيسى أن رواية**(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**، اتخذت من المرجعية التاريخية التي مثّلها لنا كل من عيسى، ولخضر مصدرا أساسيا في تشكيل موضوع الرواية؛ إذ انفتحت على تجارب تاريخية كان لها الصدى الواسع في تأسيس الدولة الجزائرية بعد الانهيار الذي خلّفه الاستعمار.

فالحديث عن أبطال الوطن وتضحياتهم، وصراعاتهم السياسية من ظهور لقانون الثورة الزراعية، ونظام الاشتراكية المناقض لسياسة البيروقراطية الفاسدة، والتعدديّة الحزبية، ونظرة الحكومة للشيوعية في بدايتها الأولى، كل هذه الأحداث التاريخية التي استدعتها الشخصيات الروائية، شغلت مجالا نصيا واسعا، قصد خلق تلك العلاقة الراسخة بين الكتابة الروائيّة الفنيّة، والحضور التاريخي، وتجاوز قضية التجنيس الأدبي.

مثلما كان لشخصيات(هذه الرواية) الرئيسة ملامحا داخلية تُثبت كيانها الروائي كنماذج نصية، فقد كان لشخصياتها الثانوية أيضا حضورا ملموسا، وكان لكل منها وصفه الداخلي المعبّر عن أرائه وتطلعاته، وسنعرض الصفات الداخلية لكل من شخصيتي الحاج المختار الشارية، وزوجة عيسى راشدة في الجدول الآتي:

الشخصية	الصفات الداخلية	الصفحة
الحاج المختار الشارية	1-« فرّت ابتسامة صفراء من بين قسمات الحاج المختار المهترية (...) أحسّ بخوف يتحرك داخله.. فكّر الحاج في أشياء كثيرة، حاول جاهدا مسحهامن الذاكرة "خاف..عاودته.. تذكّر اللحظة التي شلّت عيسى عن أيّة حركة... وكيف أرسل له شيخا مهترئا لا يقاوم.. تذكّر رويشدة التي ظلت وفيّة حتى البكاء تحت جثته، وكيف مزق ملابسها.»	187
	2-« علا الغبار.. شتّته الأنسام الخفيفة على أوجه الحاضرين.. شعر الحاج المختار بشيئ كالحقد يتكوّر في جسده، ويتحوّل إلى مدية حادة، انغرست على رأس القلب... »	223
	3-« شعرت بعينيه تتوجهان إليّ، بنوع من الخوف... أشياء ما كانت تحترق لتستعيد تكوينها(...) خاف أن أكون قد تفطّنت إلى شيئ.. فالسيّد يقتله الإصرار، ويبحث دائما عن بدائل يضعها في جيبه، يشهرها في وجه الفلاحين الذين يقفون ضدّه في المواجهة الضارية... »	233
	4-« صاح الحاج المختار، وهو يقتحم القاعة بوقاحة.. يرتجف، يسكنه رعب وخوف، من عاصفة، يعيشها كل ليلة في كوابيسه المزعجة... »	68

الجدول رقم (11): الأوصاف الداخلية لشخصية الحاج المختار الشارية

ذلك هو الأسلوب الاستبطاني الذي استعمله الكاتب حتى يطلعنا على العالم الداخلي لشخصيات روايته، ففي وصفه لشخصية الحاج المختار لاحظنا مدى تركيزه على ملمحي **الخوف والحقد**، فمعظم مناجاته، ومحادثاته الداخلية التي تبيّن مشاعره انحصرت في هاتين الصفتين.

شعوره الدائم بالخوف كان نتيجة حتمية لأعماله البذيئة السيّئة، فتمادي ظلمه للناس وبالأخص أهل قريته لدرجة أوصلته لحرق محصولهم السنوي، ومحاولة اغتصابه لرويشدة زوجة عيسى، واستغلاله لمن هو في حاجة، وعملياته المتكررة للاستيلاب حقوق الآخرين، كل هذه الأفعال كانت تزرع في قلبه الخوف، خوفا من انتقام أهل القرية، أومن سكين ينغرز خلسة في بطنه، وخاصة من طرف عيسى الذي طفح به الكيل من أعماله السيئة.

كما وصفه السارد أيضا بصفة **الحقد** الذي ملأ قلبه حتى التخمة، فبحكم امتلاكه لمساحات زراعية كبيرة، ومع ظهور قانون الثورة الزراعية الذي فرضته الثورة الاشتراكية، حتمت عليه الحكومة اقتطاع نصف الأراضي ومنحها لمن هو أحق بها، والأقدر على خدمتها، فتولّد الحقد من كل ذلك، ومن حبّ الناس لعيسى، والانظمام إلى اجتماعاته، وكرهه للخضرووصفه بالملعون، كل هذا ملأ روحه بالحقد والكره، وأصبح حلمه الوحيد القضاء على عيسى، واسترداد ملكياته.

« الشهداء.. الله.. الغبن، يخرج العقل.. وعدتهم بالتعويضات هذه السنة، وحتى السنة القادمة، مقابل استرداد أراضي مثل ما فعل الحاج خليفة، لكن الله غالب.. مع أن القضايا الإدارية بإمكاني تصفيتها مع السي موسى ولد القايد.. لكن رؤوسهم خشنة، خصوصا عيسى.. الأراضي راجعة وربي كبير.. أبشر ياميمون، لنا أكتاف عريضة في الوزارة...»[1]

لقد اعتمد الكاتب في عرضه لشخصية (الحاج المختار) على ربط الوصف الداخلي بالخارجي، وثبت ذلك في **المثال الرابع**، ففي تصويره لصفة **الخوف** الداخلية التي تميّز شخصيته على العموم، اعتمد الكاتب في تجسيده لهذا الملمح على إبراز بعض المظاهر الفزيولوجية الناجمة عن هذا الشعور من **صراخ ورجفة، ورعب، وكوابيس تسكنه في يقضته ومنامه، وبروز عينيه**، كل هذا الشعور ناتج عن أفعاله السيّئة، والتي ستترتب عليها عواقب وخيمة قد تؤدي به إلى الموت أو السجن.

---

[1] – واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:239.

من هنا فقد كان لهذا الوصف الداخلي الدور البارز في استكمال بناء الشخصية، واتخاذه وسيلة للتواصل من أجل معرفة شخصية (الحاج مختار الشارية).

مثلما أسند الكاتب لهذه الشخصيات أوصافا داخلية، وخارجية فقد أسند لها أيضا وظائف وأفعالا حكائية تقوم بها والتي سنقف عندها فيما يأتي:

4- وظائف شخصيات رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش:

تكمن كينونة الشخصية الروائية في مدى مشاركتها في العملية الإبداعية، ومن هنا يمكن تحديد الشخصية من خلال الأفعال المنسوبة لها ضمن حدود النص، ولاحظنا فيما تقدم أثناء دراستنا لوظائف **(رواية نوار اللوز)** أنّ الشخصيات تختلف بحسب نوعية وظائفها داخل القصة، فقد تضطلع بأداء وظيفة واحدة، أوعدة وظائف بحسب المعطيات التي أوكلت إليها.

سنقف الآن عند أهم الوظائف المسندة لشخصيات **(رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**، والأعمال التي أكسبتها أهميتها.

سنبدأ بدراسة الشخصيات الرئيسة بوصفها المحرك الأساسي لمجريات الحكي، والمتمثلة أساسا في شخصيتي(لخضروعيسى)على الرغم من كون شخصية لخضر شخصية مُضمرة لم تثبت وجودها الفعلي على مستوى النص، إلا أن ذلك لم ينقص بتاتا من قيمتها الحضورية، لكونها مرتبطة أساسا بوصل الحلقات السردية ضمن الرواية، بل يمكن القول بإنها ضمن الشخصيات المتعددة الجوانب، على الرغم من ضيق المساحة النصية التي استغلّتها بوصفها شخصية واقعية، لها حضورها المرجعي، ومصدقيتها الفعليّة .

لقد أوكل السارد لهذه الشخصية عدة وظائف سردية منها **وظيفة التضحيّة**، والتي تبدو مظاهرها بارزة في قوله: «... إيه يا عيسى...ستكون مهمتك صعبة يا رفيقي..، استغربت.. لأول مرة أسمع منك هذه الكلمة تصفني بها على غلاوتها وتقديرها عندك.. »

- « الكلمة أكبر مني يا سي لخضر... ...»

– « لا ياعيسى.. ثقتي فيك كبيرة.. ...»

نظرت إليّ من جديد.. كنت ستبقي.. يداك مكبلتان... ...»

– « ستمرّ عليك هذه اللحظة بصعوبة.. ...»

هذه المرة لم أحبك.. حزينا وخائفا كنت.. صحيح أن الذبح ليس مسألة صعبة بالنسبة لي، ولا يخيفني أبدا.. ولكن يا الله أنا الآن أقف وجها لوجه مع أعز إنسان (...) كنت تفكر في الصعوبات التي لا أستطيع تجاوزها بسهولة، وكنت أفكر في طريقة مثلى، أذبحك بها، وبدون أن تحس بألم ما وكيفما كان.

– « ستذبحني يا عيسى.....»

– « لا.. ولكن.. أرجوك دعني أحررك من هذا الحبل وفر..اهرب يا أخي أينما شئت(...)...»

– « ها قد عدنا لخرافاتك القديمة.. وقتها لن يلصقوا التهمة بي، لي أنا وحدي، ولكن سيدفع ثمنها تنظيم بكامله.. وأنت نفسك ستصبح خائنا.....»[1]

وأيضا قوله: « لخضر الله يرحمه كان ضحية هذه الظروف.. وصمد إلى آخر لحظة مع أنه تشمم الخطر قبل وقوعه..

خاف كجميع خلق الله، ولكنه استطاع أن يتجاوز لحظة خوفه بشيء أكبر حتى من تلك الأجواء الحارة التي تنتهكنا من الداخل، وبالماء البارد تقتلنا...»[2]

الكاتب وهو يقدّم لنا شخصية (لخضر) عمل على تحديد الوظائف المسندة إليه، ووقفنا عند ذلك من خلال المشاهد الحوارية التي دارت بينه وبين عيسى، موضحا كيفية إنجازه لهذه الوظيفة، **انصياعه لأمر عيسى، المشي معه دون مقاومة، رفضه الهروب على الرغم من**

[1] – واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:129، 130.

[2] – المصدر نفسه، ص:132، 133.

طلب عيسى له بذلك، واعتباره نوعا من الخيانة، تجاوزه لحظة الخوف، والرضوخ للأمر الواقع.

كل هذه الأفعال المصاحبة لوظيفة التضحية مكنتنا من معرفة طبيعة لخضر، وقناعاته الفكرية، والروح القومية التي يتمتّع بها، كل هذه المؤشرات إنّما كانت تدل على رفعة مستواه الاجتماعي، والمستوى الثقافي والفكري الذين كان يتمتع بهما؛ فبسبب فطنته وذكائه حرّض المنظمة المناقضة لأفكاره والخائفة منه في الآن ذاته من نشر التوعية، والفوضى بين الأوساط الاجتماعية وضمها إليه، فبادرت بقتله، وكان سبيلهم لذلك أعّز رفاقه (عيسى) حتى تنطفأ فيه الجرأة والمقاومة.

كما أسندت له **وظيفة الجرأة** في قوله: « هه... بسرعة نسوا كل شيئ ... وتسارعوا إلى المكاتب الأنيقة يبحثون عن قرارات يمكنهم بموجبها استرداد أراضيهم المؤمّمة.. أنا متأكد يا لخضر أنك لو كنت حيًّا لقلت كلمتك، وبقوة.. ربما بعنف.. فهؤلاء الناس يجبروننا على ارتكاب الحماقات، لدفع ثمن أخطائهم.»[1]

التضحية لن تأت إلا بمحفز الجرأة، والجرأة هي الدافع الأساس الذي يساعد صاحبه على تحمّل المتاعب والآلام لتحقيق ما يرمي إليه؛ لذا نجد السارد قد اعتمد على هذين الفعلين لينقل لنا ماضي(لخضر) ومسيرته الثورية، وبالفعل فالوظيفة الثانية الموكلة إليه جعلته قدوة القرية، وحضورها مقرون بكل المكونات الحكائية.

من هنا نصل إلى فهم القيمة البنائية التي يحتلها عنصر الوظيفة في استكمال بناء الشخصية، وبدونها تكون هذه الأخيرة مجرد بنية فارغة لا قيمة لها من الناحية السردية، ولا حتى على مستوى مصداقيتها؛ إذ إن الشخصية التخييلية تكتسب واقعيتها من خلال ارتباطها بمرجعية وظائفها.

---

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:16.

كما نلحظ أن السارد الخارجي أسند إلى الشخصية **الرئيسة الثانية (شخصية عيسى)** جملة من الوظائف السردية نذكر: منها **وظيفة الندم**، فبعد الفعل الشنيع (القتل) الذي قام به إيزاء صديقه (لخضر)، وهو مرغم تحت ضغط السلطات الأعلى منه، فقد قضى طيلة أيامه وهو يدفع ثمن هذا الفعل، واستفحلت مشاعر الندم كل حياته، ففي كل خطوة يخطوها، وفي كل فعل يقوم به، وفي كل كلمة ينطق بها، إلا وروح لخضر حاضرة معه.

« لقد سقط جمرة ملتهبة لنعيش رجالا وترتاح أنت.. أنت.. أنت يا ربي سيدي، فلتقطع يد دفعت رقبتك إلى برودة المدية.. الثورة يالخضر.. وللثورة حكام.. فهمتك يالخضر حمروش(ياوليد الدشرة)، لكني فهمتك متأخرا.. مع ذلك فما يزال لدينا متسع من الوقت لنثبت أن وراءك رجالا.».[1]

وفي قوله أيضا: « الآن دعني ياهذا الرجل... دعني يالخضر أسجُد عند أقدامك .. وحق محمد فهمتك.. وفهمتك متأخرا، لكن ما يزال بين يدي متسع من الوقت لأقول كلمتي.».[2]

ويشتد به الندم في حالة (لاصحوة)، وهو يرقص رقصته المعتادة للتكفير عن ذنبه « في لحظة زمنية ما، غير محددة على الإطلاق، أحسّ عيسى القط برعشة خوف مزمن لم يدرمصدرها.. من يعلم؟؟؟ قد تكون هذه الحكايات المتضاربة التي كنا نخيف بها الصبية..قد تكون أيام الفقر التي عشناها، ومازالت تتبعنا.. ربما الإحساس بالذنب.. فلخضر حمروش كان أنا إلا لحظة الذبح.. كنت أنا بكل نقصي وأنانيتي، وجبني...»[3].

إن الوظيفة الأساسية في مسرح الأحداث هي تلك التي أوكلت إلى عيسى **شعوره الدائم بالندم**، وكأن حضوره الحكائي اقتصر على استرجاع ذكرياته مع لخضر، وندمه الكبيرعما فعله به، فالذكريات والأيام، والصداقة التي قضاها معه لن تشفع له؛ لذا نستشف ملامح هذه

---

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:16.

[2]– المصدر نفسه، ص:90.

[3] – المصدر نفسه، ص:161.

الوظيفة تقريبا في كافة صفحات الرواية، وعلى أساسها يمكن تصنيف هذه الشخصية ضمن الشخصيات ذات **الوظيفة الحدثية**؛ أي أن وظيفتها تقوم أساسا على مدى قيامها بالفعل، وفي مدى تقبله، أو رفضه.[1]

عيسى قام بهذه الوظيفة؛ أي أنها أنجزت فعلا، ولكن مدى تقبله لهذه الوظيفة هو ذلك الصراع الذي عاشه مع نفسه، فمعرفته المسبقة بلخضر، وتيقّنه من براءته من الاتهامات المسندة إليه زاد الصراع تأزما؛ ولهذا نجده في كل مرة يُطمئن نفسه بالتكفير عن ذنبه، من خلال إتمام مسيرة لخضر، والسير على خطاه، وقول كلمته في إعلاء الحق، والمطالبة بما هو أجدى لهذا الوطن.

يعتبر **فعل الانتقام** الوظيفة الثانية المسندة لهذه الشخصية « ذات يوم فكرتُ في الانتقام من الحاج الشارية بطريقتي الخاصة، ولكن راشدة والأولاد، والزمن الصعب..فوراء هذا العنكبوت جدار من الناس(اللّي يحلوا ويربطوا)...ويحمل في حقيبته شهادة مزورة..وثيقة قدماء المجاهدين..يحكي الجميع عنه، أنه كان قوميا...».[2]

وتبرز أيضا في قوله: « صحيح أن لخضر مات.. وصحيح كذلك أن يد الميت لا تخرج من القبر.. لكن صحيح كذلك أنّ الذي عاش لحظة الذبح، لن يقبل نزول هذا النصل إلا على رقاب أعداء لخضر، والروخا، وعبد القادر.. النّمل.. الدّجال.. أيامك قريبة ياالحاج المختار...».[3]

إن ممارسة **فعل الانتقام** كانت موجهة من شخصية عيسى إلى هدفه الأول الحاج الشارية لما صدر عنه من أفعال مشينة مست بحياة عيسى، وشرفه وحقه.

---

[1] – ينظر: الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص:111.

[2] – واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:106، 107.

[3]– المصدر نفسه، ص:120.

ولاحظنا طيلة صفحات الرواية كيفية التجهيز، والتخطيط للقيام بهذه الوظيفة من (اجتماعات، ومطالبة بالحقوق، ومعرفة حقيقة حارق محصول الأهالي، الاعتداء على المختار بعد اعتدائه هو على زوجة عيسى) إلى أن أوقعه في شرأعماله في نهاية الرواية، فهذه الوظيفة كانت الوسيلة المساعدة لتحقيق ما كان يرمي إليه (عيسى)، وما اتصف به من كره وحقد وألم ومعاناة كان سببه هدف الانتقام.

لولا عيسى وجرأته، وقوة اندفاعه التي اكتسبها عن لخضر لما تمكّن أحد من أهالي القرية من صد كل هذه التظلّمات، والمطالبة بالتغيير، واسترداد حقوقهم.

إن **وظيفة الانتقام** في هذا النص جاءت مقرونة بمعطى حكائي آخر **وهو الأحداث،** ليوضح لنا (الكاتب) الأسباب التي حفزت الشخصية على القيام بهذه الوظيفة، لما حدث له هو بالدرجة الأولى، وللخضر ولعبد القادر، وللروخا وابنتها، ولكل شباب القرية، وهذا في حد ذاته تأكيدا على أنّ شخصية عيسى كان هدفها الأساس في سيرورة الحكي **الوصول إلى تطبيق العدالة،** العدل الذي لطالما نادى به لخضر وكان سبب وفاته.

ما قام به عيسى يضع القارئ منذ بداية الحكي في الجو السياسي، والنظام العام الذي سيطرعلى الجزائر في فترة الاستعمار، وما بعد الاستقلال، وكأن الكاتب هنا يعمل على إعادة كتابة التاريخ بصورة أوضح ليفهمه القارئ، ويُؤول ما يقرأه من أخبار، وأحداث حسب توجهها الصحيح، أو تبعا للمبدأ الذي يؤمن به.

أما بالنسبة للشخصيات الثانوية، هي الأخرى كان لها الدور الفعّال في إكمال نسيج النص بكل ما نُسب إليها من فنيات سردية تُشكّل بنيتها النصية، وسنركز على شخصية الحاج المختار.

الحاج المختار هو الشخصية الأولى المعادية، والمعارضة على مستوى النص؛ لذا نجد أنّ كل ما نسب من وظائف جاء كتمثيل حقيقي لشخصيتها الروائية، فقد أسند إليها السارد **وظيفة الخيانة** بكل ما تحتويه هذه الوظيفة من أفعال: **محاولة الاغتصاب- معارضة الرأي**

العام، وحرق المحصول، ويتجسّد ذلك في قوله: « فالمختار الذي هويتُ عليه بهراوة فأس، لم يكن لديّ الخيار أبدا.. فاللحظة القاتلة كانت أكبر منك ومني، لكن الكلب ابن الكلب في النهاية لم يمت.. وجدته فوقك..الله غالب صديقيني ياراشدة، كنت حبلى وكنت أخاف أن يأتي طفلي مطليا بشبقه ودمه، وقذاراته.. لكن عيني الطفل، كانتا ثمرة عرقي وجهدك.»[1].

تبدو خيانته بارزة أكثر في تصريحه بحرق محصول الأهالي بعد تعب دام أياما وأشهرا، وحجته في ذلك محاربة الكفر:« سأقولها علانية بأنّي حرقتُ المحصول؛ لأنّي كنت أقاوم الكفر، والفجور، والفسق.. وسيدي علي المرّوكي، والسعودي شاهدان على ذلك..ثم، والأكثر من هذا... لست أنا الذي حرق المحصول... أعطيتُ الأمر، وآخرون تحركوا... ويوم البعث كل يد تجازى على ما قترفت..سبحانه وتعالى ونعم الوكيل... ».[2]

إن الكاتب وهو يسند هذه الوظيفة لهذه الشخصية قام بتقديمه تبعا لتلك الصورة البشعة، بإحالتها كل الصفات الداخلية الدّالة على بناء هذه الشخصية، من كذّب، ونفاق، ورياء، فقط حتى يفلت من فعلته باسم الدين.

الحاج الشارية قام بأداء هذه الوظيفة في شكلها المطلوب، وهذا إن دّل على شيء، إنّما يدل على إصرار الشخصية المعادية – في معظم روايات واسيني– على تحقيق هدفها لتشويه صمعة بعض النماذج العربية الطيّبة، إلا أن التاريخ يأبى إلا أن يعيد للواقع مصداقيته، و يعرض الحقيقة كما هي موجودة، لا كما يجب أن تكون.

إن خيانة الحاج المختار لم تكن تجاه طرف بعينه، بل كانت خيانة وطن بأكمله في حرق كيانه، وتزوير حقائقه؛ لذا كان لهذه الوظيفة الدور البنائي في تقديم هذه الشخصية وتحديد فعلها.

---

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:92.

[2]– المصدر نفسه، ص:215.

بالاضافة إلى هذه الوظيفة، فقد أنجزت هذه الشخصية وظيفة أخرى للدلالة على تمردها وبؤس عاقبتها، وهي وظيفة **القمع والاستغلال**« لكنها الحقيقة يالله التي تتغلغل في الأعماق كسيف عربي أصيل... حين تنتهي الحكاية.. يتخيّل بعضهم أن الجنة تحت أقدام الإمام الذي يصدر الفتاوي ضد الثورة الزراعية، وتحت بطن الحاج المختار الشارية الذي يشوي يوميا خلائق الله، ويستمع إلى لحمها وهو يتفرقع كحبات البنّ الساخنة أما نحن، يبدو أننا سندفع الثمن في القبر قبل جهنم وبئس المصير.. ».[1]

لم يكف هذه الشخصية **وظيفة الخيانة** فحسب، بل أُسندت إليها أيضا وظيفة **القمع والاستغلال**؛ إذ تجلّت مظاهر القمع في تباهيه أمام الخلائق بأملاكه، وثرائه، ومكانته الاجتماعية، وبما ورثه عن البرجوازية، كما تجلّت مظاهر هذه الوظيفة أيضا في معاملته لناس القرية، وخاصة بعد حرق محصولهم و تجويعهم، فهذه الوظيفة تبيّن شخصيته الجائرة والمستبدة والأنانية، المحبة للتملّك والسيطرة.

بالنسبة لوظيفة الاستغلال فتظهر مؤشراتها فيما اتّصف (الحاج الشارية) به من انتهازه للفرص، وطمعه الزائد في امتلاك كل ما هو حوله من الأراضي والعباد، وحتى النساء(راشدة والروخا)؛ أضف إلى ذلك سعيه المفرط لجمع الأموال بكافة الطرق اللامشروعة، وحجته في ذلك تأويل الدين تبعا لمصالحه الخاصة، هذا ناهيك عن شراء الناس بدافع الحاجة لقضاء مخططاته المدمّرة، كل هذه المؤشرات عبارة عن دواعي دلالية لبناء شخصيّة صعبة مهمتها الأولى الإفساد، وما أكثر مثل هذه النماذج في مجتمعاتنا العربية.

مما تقدّم نصل في الأخير إلى أن الكاتب أو بالأحرى السارد الخارجي خلال تقديمه وإسناده الوظائف لشخصياته الروائية كان حياديا على قدر الإمكان، دون تدخّل ملموس في السياق الحكائي، خاصة أن النص يتسم بالمرجعية التاريخية، فعرض لنا الأحداث على ألسنة أصحابها، وكأنها مرئية تُبثُّ أمامنا بمصداقيتها الواقعية، صادرة عن الشخصية نفسها

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص:27.

دون زيف أو زيادة ونقصان، وقد أسهم هذا التشكيل على النص سمة الموضوعية البعيدة عن ذاتية الكاتب، مما زاد من جماليات السياق الحكائي **صفة التنوّع في عرض الوظائف** بين القمع والاستغلال والخوف، والإرشاد والانتقام، وسرعة التأثر والحب.

كل هذه الوظائف تدل على تعدد الحوافز التي تدفع أصحابها للقيام بها؛ لأنها ذات طبيعة إنسانية مستمدة من واقع الإنسان الجزائري الذي عاش فترة الصراعات، والانقلابات الحاصلة بين الأنظمة السياسية والتفرعات الحزبيّة، والقوانين الجديدة التي فرضها عليه الوضع الجديد، وما خلّفه الاستعمار؛ لذا كان الكاتب حريصا في عرض هذه الصورة التاريخية ليُسهّل على القارئ عملية استيعاب مظاهر الواقع الذي عاشه الجزائري في فترة ما ، والتعبير من ناحية أخرى عن رؤيته الخاصة التي تتسم بالتعدّد، وهي نتاج ما عاشه وما استوعبه مما وصل إليه من مرجعيات، ووثائق تاريخية أراد أن يقدمها في حلة الواقع الجديد.

مما توصلنا إليه أيضا من خلال دراستنا لوظائف شخصيات **(رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** ذلك التلازم المطلق بين الشخصية وما تقوم به من فعل، فلم نلحظ على أيّ شخصية نوعا من التنافر بين تقديم الشخصية، وما يستوجبه ذلك من صفات داخلية وخارجية، وبين مايوكل إليها من وظائف، وهي بذلك تكون قد حققت الوظيفة الدلالية في تقديم الشخصية الروائية.

ومن نماذج دراستنا للشخصيات أيضا **(رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج)** هذه الرواية التي تمثل بذاتها صرحا تاريخيا ناطقا، وتجسيدا واقعيا لسيرة أحد أبطال الجزائر (الأمير عبد القادر)؛ لذا هي تمثل رواية شخصية بالدرجة الأولى؛ وسنقدم على دراسة بنية شخصياتها وطبيعة تقديمها بوصفها شخصيات واقعية تتميّز بالنمو، والحركية، والتطور المستمر تبعا للزمان والمكان.

رابعا- بنية الشخصيات في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج:

سنبدأ تحليلنا لشخصيات هذه الرواية بدلالة الأسماء التي تحتويها، وإن كانت واقعية مستمدة من مرجعية ثابتة، وجاهزة، وموثقة، إلا أنّ ذلك لا يمنع من وجود ذلك الاتساق الشكلي بين اسم الشخصية، وما تتميّز به هذه الأخيرة في ذاتها من صفات داخلية، وخارجية، ووظائف سردية تُعبّرعن فكرها وميولاتها السياسية والدينية والاجتماعية، وسنقف عند بعض الشخصيات البارزة والتي كان لها الدور الفعّال في بناء تركيبة النص الفنيّة، ووصوله إلى درجة الجمال السردي الذي ينمّ عن براعة السبك والتنسيق بين مختلف المكونات.

1- الأسماء:

ما أكثر الأسماء الواردة في هذه الرواية، والتي اعتمد الكاتب في اختيارها أشكالا متعددة، فهي تخضع بالدرجة الأولى لطبيعة الرواية التاريخية التي تحدد أسماء بعينها دون الانزياح عن الحقائق التاريخية، وسنبيّن ذلك من خلال اختيار بعض الصّيغ الرائجة في النص، ونخصصها بالدراسة:

- **الأمير عبد القادر:** يُعد اسم **الأمير عبد القادر** ضمن الصّيغ الاسمية المركبة التي تشتمل على اللقب الاجتماعي بالإضافة إلى الاسم، لقد كانت هذه الشخصية بمثابة الأسطورة، كما كان يسميه أهل زمانه، ومن جاء بعدهم، من أبرز الشخصيات البارزة في تاريخ الأمة الجزائرية، والعربية، والعالمية على العموم لما بدر عنه من بطولات ملحمية خلّدت اسمه بما احتوت عليه من قيم مثلت تاريخ الجزائر القديم والحديث والمعاصر.

بالنسبة **لصفة الأمير**، هي تلك التسمية التي اختارها لنفسه بدلا من لقب السلطان رغم مبايعته سلطانا، وأميرا للمؤمنين، إلا أنّ عبد القادر اكتفى بلقب الأمير، حفاظا على أواصر العلاقة الممتدة مع ملك المغرب، وتفاديا لغضبه، وزيادة القلائل بين القبائل.[1]

[1] - ينظر: واسيني الأعرج: كتاب الأميرمسالك أبواب الحديد، ص:78

كانت هذه المبايعة دون سابق تخطيط « فعبد القادر لم يسع إلى الإمارة، بل هي التي سعت إليه، وفرضت نفسها عليه عندما بحثت الجزائر عن شخص يقودها وهي تواجه خطر محو شخصيتها. »[1]

بعد رفض الشيخ محي الدين والد عبد القادر تولى زمام الّأمور معتذرا بحجة سنّه، لم يجد سبيلا لإرضاء شعبه سوى أن يَمُنّ عليهم بولده عبد القادر، فهو الأقدر على ضبط أمور الدولة وحقن الدماء بين القبائل، ويحمل أعباء البلاد على الرغم من صغر سن.[2].

وهكذا اكتسب عبد القادر هذه التسمية، وإن كان غير طامحا منذ البداية لا إلى إمارة ولا إلى ملك، إلا أن ظروف البلاد هي التي دفعته لذلك.

إن تسمية الأمير وما تحتويه من دلالة معجمية« الأمير: ذو الأمر، والآمر، والأمير:الملك لنفاذ أمره، والجمع أمراء، وأمرفلان: إذ صيّر أميرا، والتأمير: تولية الإمارة، والائتمار: المشاورة.» [3]، جاءت مطابقة تماما لما أسند لهذه الشخصية من مميزات باطنية ودلالة وظائفية، فقد كانت من أولى انجازاته بعد توليه الحكم« إنشاء " مجلس شورى" المكون من أحدى عشر عضو من كبار العلماء والأعيان يمثلون المناطق المختلفة، وجعل على رأسهم قاضي قضاة الجزائر.»[4]

أما بالنسبة لاسم عبد القادر، فإن الدلالة المعجمية لهذه التسمية والتي تدل على القدرة، وامتلاك القوة والشجاعة، فقد جاءت مطابقة أيضا لما اتصفت به هذه الشخصية من ملامح

---

[1]– ناصر الدين سعيدوني : عصر الأمير عبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للابداع الشعري، (د، ط)، الكويت، 2000، ص:3

[2]– ينظر: الأمير عبد القادر: مذكرات الأمير عبد القادر(كتبها في السجن سنة1849)، تح: محمد الصغير بناني، شركة دارالأمة، ط:04، الجزائر، ص:141، 142.

[3]– حسن نور الدين: الأسماء العربية معانيها ومدلولاتها، دار الكتاب الحديث، ط:01، لبنان، 2002، ص:37.

[4]– أحمد درويش: في صحبةالأميرين أبي فراس الحمداني وعبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، (د.ط)، الكويت، 2000، ص: 156.

الاقتدار سواء من الناحية الجسمية، أو الأخلاقية (الجرأة والشجاعة)، ويتضح ذلك في تمكّنه(عبد القادر) من بناء دولة جزائرية قوية، منظمة عسكريا، وثقافيا ودينيا؛ إذ وصفه المؤرخ الفرنسي **أوغستان برنار**Augustin Bernart بقوله مترجما:«و قد أظهر الأمير(...) حنكة سياسية وبراعة فائقة وكان يتمتع بصفات تدل على أنّه خلق ليحكم.»[1]

هكذا كانت تسمية الأمير عبد القادر رمزا موحيا بكل ما تحمله من دلالات اجتماعية وفكرية، ودينية، وسياسية، ملائما للشخصية الحاملة لهذه التسمية، بما تتصف به من تشكيل داخلي وخارجي، وأفعال بنائيّة تُسهم في عرض الدلالات التي يودّ صاحب النص إيصالها للقارئ.

أما الشخصية الرئيسة الثانية التي سنركز على دراسة تسميتها تبعا لتواجدها الروائي، ومرجعيتها الواقعية **شخصية مونسينيورأنطوان دي بوش** Monseigneur Antoine Dupuch، والتي تعد الشخصية المركزية الثانية المساهمة في البناء السردي، لها الدور الهام في تفعيل الحدث الروائي، من الشخصيات الأجنبية الموظفة في الرواية، ارتبطت بفترة الاحتلال الفرنسي، كما كان لها الفضل في خروج الأمير من سجن أمبواز(Anboise)، ولم يهنأ لها بالا حتى رأت الأمير يركب سفينة لابرادور La Brador متجها إلى القسطنطينية بتركيا؛ إذ جعل(القس) مهمة الدفاع عن الأمير **حلمه الأول**، إلى جانب رجوعه إلى أرض الجزائر حتى وإن عاد إليها ميّتا« يجب أن يخرج من هذا السجن المفروض عليه في هذا القصر المفرغ من كل الحياة.»[2]

على الرغم من كون التسمية أجنبية ولا يتسنى لنا دراستها، إلا أننا إذا ما ربطناها بالشخصية نجد أنّها شخصية مرموقة لها مكانة بارزة في المجتمع الذي تنتمي إليه، ولا سيما

---

[1]– عبد الرحمان بن محمد الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، مطبوعات ديوان المطبوعات الجامعية، ط:07، الجزائر، ج:04، ص:63.

[2] – واسيني الأعرج: كتاب الأميرمسالك أبواب الحديد، ص:51.

أنّها تمثّل شخصية(قس)، الطرف الأعلى، والواسطة الواصلة بين العبد، وربه على حسب الاعتقاد المسيحي.

كما اقترن اسم دي بوش بصفة مونسينيور للدلالة على المرتبة الاجتماعية التي يحتلها، وخاصة أن هذه الألقاب انتشرت في الفترة المحددة في الرواية للدلالة على الطبقيّة الاجتماعية التي كان يعيشها المجتمع الفرنسي.

أما صفة مونسينيور فهي اللاحقة التي لازمت بعض الأسماء للدلالة على جلالة قدر الشخصية الحاملة لها، ومكانتها الاجتماعية، تطلق عادة على القس، وأعضاء الكنيسة، وبعض شخصيات العائلة الملكيّة، أو العائلات ذات الطبقة الراقية.

إن سلسلة الأسماء المتداولة في هذه الرواية كافية لوحدها أن تكون علامة دالة على مختلف الأحداث، والوظائف، والأفعال المنسوبة لحامليها، وهنا يبرز دور المرجعية في صياغة مختلف عناصر التشكيل السردي.

إن استدعاء الشخصيات التاريخية في (**رواية كتاب الأمير**) باستعمال الاسم في سياق السرد الروائي، كان اشتغالا فنيا بارزا ضمن الأشكال التي اعتمدها الروائي لإظهار الشخصية التاريخية، بل يمكن القول إن الاسم هو المركز الواصل بين الشخصية، وما تقوم به من أفعال، وما تنطق به من أقوال، دون التصريح الفعلي بذلك؛ لأنّ كتب التاريخ تكفّلت بنسبة الوظيفة والأقوال لأصحابها.

أما بالنسبة للكاتب فقد عمل على تكسير تلك النمطية، والجاهزية، وأخضع الشخصيات للواقع التخييلي من خلال الوقوف عند المواطن التي لم يتجرّأ التاريخ المساس، ولا الإحاطة بها، وتقديمها في فلم سردي مكتوب؛ فقط وحده الروائي الذي يتحكم في طرائق سرد، وعرض ما قالته وفعلته الشخصية التاريخية.

2- الوصف الخارجي لشخصيات رواية كتاب الأمير:

لا توجد أحداث من دون شخصيات روائية، ولا شخصيات من دون بناء داخلي وخارجي يكوّنها، ولقد تعددت أوصاف عرض الشخصيات في(**رواية كتاب الأمير**) وبالتفصيل المحدد لكل الملامح، لدرجة تعتقد فيها أن غرض الكاتب الأول من وراء ذلك الوصف التصويري الدقيق **التعريف، وتقريب الصورة**، إلا أن الكاتب اعتمد ذلك لمنطق دلالي معين، من خلال الربط الوثيق بين طبيعة الفعل المنجز من قبل الشخصية، والملامح التي تصطحب ذلك للوصول بالقارئ إلى الانغماس في العمل الفني، وإدراكه لوجهة نظر كاتبه، وتوجهه الفكري.

تلك هي الغاية التي اهتمت بها الرواية منذ بدايتها الأولى « إذعُنيت عناية كبيرة بالشخصية،لاسيما بملامحها الخارجية وتصوير مظهرها بدقة، فضلا عن منزلتها الاجتماعية وعلاقاتها بالآخرين، وجعلتها كالإنسان في عالم الحياة والواقع، تحبُّ، وتتزوج، وتنجب، وتدركها الشيخوخة، فتختلف، وتتفق، واهتمت-كذلك- بفرادة الشخصية حد الوصول بها إلى النمطية، والعمومية التي تجعل منها نموذج شبه كوني. .».[1]

سنقف في تحليلنا لأوصاف شخصيات **رواية كتاب الأمير** الخارجية عند الأسماء السابقة الذكر لجلاء وصفها بوضوح على المستوى النصي، ولاحتلالها المكانة الفعّالة في الحدث الروائي، وسنبدأها بإجمال أوصاف الشخصيتين الرئيستين (الأمير عبد القادر)- و(مونسينيور أنطوان دي بوش):

[1]- آلا ن روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مطفى إبراهيم مصطفي، دار المعارف، ط:01، مصر، (د.ت)، ص:34.

الشخصيات	البناء الخارجي للشخصية	الصفحة
الأمير عبد القادر	– وصفه الأب سوشي(lable suchet) بقوله:« بقامة متواضعة، يتجلى منه وقار عال، وجهه دائري وملامحه متكاملة لحيته كثة وتنحو نحو سواد ظاهر، بشرة وجهه بيضاء، مائلة إلى بعض الصفرة على الرغم من سمرتها من شدة الحر، عيناه الزرقاوان جميلتان وموحيتان، صامت نظرته دائما في حالة تأمل وخجل، ولكنه عندما يتحدّث تتقد عيناه بقوة.».	282
	–« قال ابن دوران الذي ظلّ صامتا، ينظر إلى حركات الأمير التي لم تكن متزنة كعادتها، يعرف جيدا أن الأمير ليس على ما يرام من عينيه ومن لون بشرته، عندما يكون غير مرتاح لشيئ، ينكسر صفاء العينين ويتمادى لون البشرة في صفرة داكنة.».	106
	–بدا وجهه« نحيفا وعميقا تحت تأثير الضوء القليل، وتعمقت الأخاديد التي نبتت في جنبات وجهه، وزادت لحيته التي حاول تهذيبها قليلا تشتتاعلى وجهه، فالتهمت أجزاء كثيرة من بهائه المعتاد و توهجه.».	423
	–« في الصباح ارتدى ألبسته التقليدية، حايك شديد البياض وبرنوسا قهويا.».	425
	–« عدّل الأمير من هندامه بعد أن وضع برنسه الرمادي على ظهره.».	105

الجدول رقم (12): الأوصاف الخارجية لشخصية الأمير عبد القادر

– شخصية القس مونسينيور دي يوش

الشخصيات	البناء الخارجي للشخصية	الصفحة
القس مونسينيور أنطوان دي يوش	–« بلحيته السوداء المنسدلة على صدره، والتي تكاد تغطي الجانب العلوي من الصليب الذي كان يتدلّى بارزا من عنقه، اللباس الفضفاض الأسود الذي كان يرتديه أعطاه سمنة غير حقيقية، أما قبضة يده اليمنى التي كانت تنام على ركبته فقد برز على سبابتها خاتم خشن لم يتركه مونسينيور ديبوش حتى مات بينما اليد اليسرى كانت تحتضن الإنجيل وتقبض عليه بلهفة كبيرة مخافة ضياعه.».	19

	-« رآه الحارس، عرفه، فقد تعود على وجهه البشوش دوما والذي يشرق نورا على الرغم من التهام اللحية الطويلة لجزء كبير منه.».	125
	-« عندما استيقظ كان يتكلم بصعوبة ودارت عيناه في محجريهما، وتقلصت عضلات جسده،فارتعبت، مسحت وجهه الملتهب بقليل من الماء البارد.».	204
	-« وضعت القطنية على ظهره، لف نفسه مثل المومياء بحيث لم يظهر إلا رأسه ووجهه وعينيه البراقتين وأصابعه التي لم تترك القلم ولا كأس الشاي الذي كنت قد وضعته بالقرب منه عندما كان منهمكا في الكتابة.».	89

الجدول رقم (13): الأوصاف الخارجية لشخصية القس مونسينيور دي يوش

إن الملاحظ لشخصيتي (الأمير عبد القادر)، و(مونسينيور دي بوش)يجد أن الكاتب أخضعهما لمنطق السرد الروائي، وذلك من خلال تحويل الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية، معتمدا على شكل معين من أشكال تقديم الشخصية التاريخية، ألا وهي **صيغة التقديم الغيري**، وفي هذه الحالة فإن صوت الشخصية التاريخية يختفي ويحلّ محلّه صوت آخر ضمن منظومة الحكي هو الذي يتكفّل بوصف الشخصية، ويكون في الآن ذاته قريبا منها ملمًّا بكل ما تقوم به من أفعال، وحركات، وما تقوله من أقوال وأراء.

معظم الأوصاف المنسوبة لشخصيتي (الأمير عبد القادر) وكذا (مونسينيور)، كما قلنا سلفا مقدمة **تقديما غيريا** إما عن **طريق الراوي جون موبي** أو عن طريق **أحد الشخصيات**، ذلك لكون الرواية في حدّ ذاتها مقدمة في **شكل استذكاري**، يعود السرد فيه إلى شخصية جون موبي وهو يفتح كتابا بقلم مونسينيوردي بوش بعنوان(**عبد القادر في قصر أمبواز**) الذي أهداه بدوره إلى رئيس الجمهورية الفرنسية لويس نابليون بونابرت.[1]

[1]- ينظر: واسيني الأعرج: كتاب الأميرمسالك أبواب الحديد، ص: 18.

ما ينسب للأميرمن أوصاف خارجية تنمّ عن صفات الرجولة، والصلابة، والقوة والاتزان، ورجاحة العقل التي اتصفت بها هذه الشخصية، مما جعلته أهلا للمنصب والمهام التي كلّف بها.

لقد اعتمد الكاتب في وصفه لهذه الشخصية على **مبدأ التدرج الوصفي**، فالقارئ كلما استرسل أكثر في القراءة، كلما تعرّف أكثر على ملامحها، وصفاتها، ولهذه الطريقة عدة أهداف يمكن تحقيقها على مستوى البناء السردي، فمن ناحية يتقصى لنا الكاتب جملة التغيرات الوصفية الحاصلة على شخصية الأمير ابتداء من العينين إلى غاية الجسد كله.

وهذا التردد والتغيّر ينتقل من الجزء إلى الكل؛ أي إن هذا التغيّر يلحق الجسد كله الذي تتغير صفاته كلما تغيّرت حالة الأمير تبعا للظروف العامة، ويدل هذا على التوتر الداخلي لنفسية الكاتب الذي جسّده على نفسية شخصياته، وذلك لخضوع الرواية لوقائع مرجعية مضبوطة، وعلى الكاتب أن يثبت قدرته الفنية على تطويع الشخصيات الواقعية لمتطلبات البناء التخييلي، من ناحية أخرى.

من خلال الأمثلة المذكورة سابقا ضمن الوصف الخارجي للشخصيات، نلحظ أن السارد ركّز في وصفه لشخصية الأمير على عرضه لملامح الوجه أكثر من عرضه للعناصر الأخرى المصاحبة لهذا الوصف محققا بذلك **مبدأ التشاكل الوصفي** بين النحافة والاصفرار والتوتر، وعدم الارتياح في **حالة الغضب أو الخوف أو الحزن**، وبين البياض والجمال والإيحاء في **حالة الثبات والاستقرار والأمن**، وقد خلّف هذا التشاكل نوعا من التكامل الضمني بين الصفات الخارجية.

إن معظم الأوصاف الخارجية المدرجة في الرواية مقرونة بنوعية اللباس، وقد تبيّن ذلك من خلال الأمثلة المذكورة آنفا، بوصفه عاملا من عوامل التعريف بالشخصية، فالمكانة الاجتماعية لشخصية ما تُحتّم عليها نوعية معيّنة من اللباس، كما تدل أيضاعلى الفترة

الزمنية المعبّر عنها داخل النص الروائي، فالباس في هذه الرواية وظف توظيفا رمزيا إيحائيا كعلامة دالة على الانتماء و الحضارة.

فمثلا نجده يركز على لباس البرنوس والحايك في غير موضع من الرواية، وهذا دليل كاف على الهوية الجزائرية، والعربية الأصيلة التي ينتمي إليها عبد القادر، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن اعتباره –وبالأخص أن الرواية ذات مرجعية تاريخية – علامة بارزة للحضور التاريخي الواقعي في النص.

تقصّد الكاتب ذكر بعض الألبسة دون غيرها في النص للإشارة إلى صفة التواضع التي تميّز بها الأمير، فكان غالبا ما يدعو عائلته إلى ذلك؛ لأن الظروف تحتّم عليه التخفيف من مظاهر البذخ والترف، فالمقام يستدعي ذلك كقوله:« ثم فجأة لاحظ بأن صدرأخيه مصطفى كان ما يزال مطرزا بالنياشين الذهبية على الرغم من أنّه طلب من العائلة التقليل بعض الشيء من مظاهر البذخ والتباهي.». [1]

هذه أهم الملامح الخارجية التي اتصفت بها (شخصية الأمير)، والتي كانت لها علاقة دلالية مع كل ما يصدر عنه من أفعال وأقوال، عمل السارد على إقحامها في الحكي في سياق نقله لمختلف الأحداث.

كما يمكن القول في هذا المقام إنه لا يخفى على القارئ مدى تأثير عنصري الزمان و المكان في إبراز ملامح الشخصية، و الذي نتج عنهما **عاملي التدرّج والتغيّر** في عرض الصفات تبعا لطبيعة الموضوع، وارتباطه بالواقع.

فوصف الشخصية هنا بالاضافة إلى وظيفته البنائية أنجز وظيفة دلالية؛ إذ يدل على طبيعة المجتمع والحياة، وحتى العلاقات القائمة بين الشخصيات.

---

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأميرمسالك أبواب الحديد، ص: 82.

أما بالنسبة لشخصية (القس مونسينيور دي بوش)؛ فهي الأخرى كان لها الحظ الوافر من الاهتمام بوصفها الشخصية النموذجية التي كرّست حياتها للدفاع عن الأمير، وهو الآخر قدّم تقديما غيريا على لسان الخادم (جون موبي).

إن معظم صفاته الخارجية مُثلت **بطريقة التشخيص التفصيلي** وكأنها ماثلة أمامنا بصفة مرئية، فما اتصف به من نوعية اللباس الديني، ولحية طويلة، وبشاشة الوجه، كلها صفات تدل على مكانته الدينية كونه قس، والاجتماعية وما تحمله من أبعاد، وكذا الطبقية .[1]

ورد هذا الوصف في الصفحات الأولى من الرواية ليكون بمثابة المرجع المُفسّر لمختلف التصرفات، والسلوكات التي يمكن أن تصدر عن هذه الشخصية؛ لذا نجد أن الكاتب لم يوردها في سياق نصي مستقل، بل حاكها في سياق حكي السارد لتَسُوق الجهات المعنية نحو براءة الأمير من مختلف التّهم الموجهة إليه عقب سجنه، هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى للتأثير في شخصية نابليون وغيره ممن يهمه الأمر لإطلاق سراحه، وتحقيق مبتغاه، فالسارد استغلّ ملامح هذه الشخصية ليعرض لنا الظروف التاريخية التي مرّبها الأمير، والعلاقة القائمة بين حضارتين مختلفتين يجمع بينهما شخصيتان لهما الهدف نفسه، السلم والحوار(دي بوش والأمير).

لا يفوتنا في هذا المقام أن ننوه من خلال الأوصاف الخارجية المنسوبة لهذه الشخصية أن الكاتب لم يركز على الجانب الجسدي المورفولوجي من الطول، والقصر، ولون العينين والشعر إلى غير ذلك، بقدر ما ركّز على الصفات الظاهرية التي تبرز الدين الذي تنتمي إليه هذه الشخصية، وبالأخص في (المثال الأول)، اللباس الفضفاض الأسود لباس الراهب والقس، والخاتم البارزعلى سبابة يده اليمنى على غير عادة المسلمين(عدم لبس الخاتم في

[1]– ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص:95.

الإصبع الذي يمثل دعامة الشهادة)، وكخاتمة لهذا التدرج الوصفي الإنجيل كرمز بارز للمسيحية.

هي الطريقة ذاتها التي اعتمدها السارد في ذكر الأوصاف **طريقة التدرج الوصفي**؛ إذ بدأ من اللحية الجهة العليا للجسد ثم انتقل إلى العنق والصليب المسدول عليه، إلى اللباس الذي يتدلّى على جسده ثم الأطراف.

تمثل شخصية (مونسينيور دي بوش) في هذا النص تمثيلا صريحا للآخر، الذي يتقابل في الآن ذاته مع الأنا والتي يمثلها (الأمير)، فكلاهما تعبير دال على نظرية الأنا والآخر، وقد تعمّد الكاتب عرض شخصية مونسينيور بهذه الصفات حتى ينفي ذلك التعارض المألوف بين الأنا والآخر، وليهيئ القارئ على تقبّل الآخركما هو بفكره وثقافته، وعاداته، ودينه؛ أي تقبّل الآخر في ذاته ومن أجل ذاته بغض النظر عن العوارض الأخرى.

لتأكيد هذه الفكرة نجد السارد يعمل على إعادة الأوصاف ذاتها مع بعض الزيادة، أو الحذف في عدة مواضع من الرواية (في صفحة 124- 439-285).

إذا كان منسينيور بصورته الكاملة وحسب الرواية مُمثلا للمسيحية بوصفه قسًا والأمير بتصوفه، وتدينه ممثلا للإسلام، نستطيع القول إن شخصية مونسينيور وظفت في النص لإنجاز **وظيفة دلالية**لإتمام العلاقة التباينية في الظاهر، والتشاكلية في الباطن، فإذا ما ذهبنا إلى الظاهر والذي يمثله الوضع الواقعي فنجد علاقة التباين بين الطرفين؛ لأن الوجهات الدينية، والتيارات الفكرية، والعوامل الحضارية مختلفة، تُحتّم على كلا الطرفين عدم تقبّل الآخر، فتكون العلاقة بينهما **علاقة انفصال**.

وإذا ما رجعنا إلى الرواية نجد أن الكاتب عمل على توظيف **مبدأ التحوّل** من خلال تحويل هذه العلاقة اعتمادا على الأحداث إلى نوع من **التواصل الفكري، والروحي بين الطرفين** محققا بذلك **إمكانية تحاور الحضارات مهما كانت العوائق والضغوطات**.

من خلال الأوصاف الخارجية المنسوبة لشخصية منسينيور والتي تتطابق تطابقا مطلقا مع ما يتصف به من أخلاق وفضائل، و شجاعة، وجرأة جعلته يُسخّر في هذه الرواية للقيام **بوظيفة الإنقاذ**؛ أي إنقاذ الأمير.

بالفعل فقط كانت معظم الحركات المسندة للقس، وأفعاله، وسلوكاته، ووظائفه المكمّلة للبناءالسردي ضمن المنظومة الوظائفية تدل على ذلك، فعلى الرغم من مرضه، وكبر سنه، وأوضاعه المزرية، إلا أنّه كان يتكبد عناء هذه المعاناة من أجل كتابة رسائله الموحية المؤثرة علّها تجدي نفعا إذا ما قرأها نابليون حتى يطلق سراح الأمير، وتفي فرنسا بالوعد الذي قطعته على نفسها؛ إذ عمل جون موبي في غير موضع من الرواية على وصف مونسينيور **كشخصية مساعدة للذات المنجز للفعل(الأمير)** بقوله:

« قبل أن أغرق في نوم أعادني من جديد نحو أمي رأيته منحني الظهر منكسرا، يخط بريشته الأنيقة كلماته التي كانت تأتي من أعماقه.» [1] ، وغيرها من الأمثلة كما هو ظاهر في (الشاهد الرابع) من الجدول والتي تعمل على رسم ملامح هذه الشخصية، وإثبات وجودها الفاعلي والمؤثّر في النص.

من وراء هذه الأوصاف يتضح أنّ هدف الكاتب الأول هو إبراز حقيقة الأحداث التاريخية، وكيفية تقديمها للقارئ في قالب تخييلي، ولا سيما حادثة انتقال الأمير إلى فرنسا وسجنه، وعرض مختلف الآراء الموجهة للأمير سواء كانت إيجابية أو سلبيّة، كقضية خيانته، ومحاولة تبرئته من هذه النظرة؛ لذا اهتم بسرد هذه الحقائق، واستمرارية حركة التتابع الروائي بدلا من القطع المطول بفعل الوصف.

يتبيّن لنا مما تقدّم أن الكاتب عمل جاهدا على توثيق الصلة بين عناصر البناء السردي في رواية **(كتاب الأمير)**؛ لذا نجده في مختلف الأوصاف الخارجية المذكورة يعمل على توفّر

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأميرمسالك أبواب الحديد، ص:222.

تلك الصلة التي تربطها بالأفعال السردية، وكأن الصفة لن تتحقق إلا بإنجاز الفعل، وإذا ما انتفى الفعل نفيت معه الصفة.

إن الوصف إلى جانب إنجازه الوظيفة البنائية على المستوى النصي، فهو أيضا يعمل على إنجاز **وظيفة حكائية و دلالية، وتواصلية يقتضيها منطق الحكي.**

3- الوصف الداخلي لشخصيات رواية كتاب الأمير:

مثلما للأوصاف الخارجية أهمية في تقديم الشخصية الروائية كذا الأهمية ذاتها تحتلها الأوصاف الداخلية حتى يكتمل البناء، ويتبيّن مدى مصداقية عرض الشخصية من عدمه، ربما يكون هذا هو المجال الذي يجد فيه الكاتب حريته، ولا سيما في عرض النصوص التاريخية، فبراعة التخييل تظهر من خلال الوصف الداخلي أمام مرجعية الأوصاف الخارجية المنقولة بتحفظ.

فيما يأتي سيكون عرضنا لأهم الأوصاف الداخلية للشخصيات المذكورة آنفا والتي من خلالها يتم عرض الفنيات التي اشتغل عليها الكاتب لمحاولة تزيين الوقائع والمحطّات التاريخية ببعض اللمسات الجمالية التخيلية:

الشخصيات	الأوصاف الداخلية للشخصية	الصفحة
الأمير عبد القادر	-« عندما قام من الصلاة كانت حمرة الغضب بادية على وجهه. نظرته اسودت فجأة وفقدت عيناه لونهما الأزرق الهادئ.».	ص81
	-«رأى مونسينيور دي بوش في عيني الأمير ضبابة حزن لم يكن قادرا على نسيانها.».	ص362
	-« فقد كان متواضعا، محبا لغيره، حليما دائما يؤثر غيره على نفسه، خجولا، فمرة مدحه أحد سكان الصحراء بقرضه للشعر واصفا شجاعته وخصاله، شعر الأمير بنوع من الخجل.».	ص260
	-« رأى في غفوته الثانية ضمن ما رآه التوحيدي وهو يأخذ سطل الماء البارد ويكبه على رأسه ليطفئ النار الأخرى التي تشتعل بداخله.».	ص455

القس مونسينيور دي بوش	-« كان مونسينيور دي بوش غارقا في صفاء غريب يشبه صفاء الموت حزينا إلى حد كبير لمرض الكوليرا الذي كان يأكل الأخضر واليابس، الفقير والغني.».	ص479
	-« مونسينيور دي بوش كان يحب الماء والصفاء والنور والسكينة على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحه إلا المنفى والجري وراء سعادة الآخرين حتى نسي نفسه، لقد منح كل شيء للدنيا ونسي أنه هو كذلك كائن بشري في حاجة لمن يأخذه من الكتف بشوق ومحبة.».	ص11

الجدول رقم (14): الأوصاف الداخلية لشخصيتي الأمير عبد القادر ومونسينيور دي يوش

إن السارد الخارجي وهو يصف لنا شخصية الأميروصفا داخليا صوّره لنا بملامح المقاتل الذي أحب وطنه، ودافع عنه دفاعا مستميتا، وضمن هذا التصوير حدد لنا جملة من الملامح الداخلية المتداخلة فيما بينها، فتارة يعرض لنا هذه الشخصية وهي قوية، تتمتع بالروح القتالية، وتارة يصوره في شدة التوتر مع تلك التراكمات النفسية بين الغضب والحزن، والتأمل، والانعزال.

فمن خلال (المثال الأول) نجد أن السارد الخارجي في الرواية وصف شخصية الأمير وهو في حالة غضب شديد، فحتى الصلاة لم تعمل على تهدئته، وقد قرن هذا الملمح الداخلي بجملة من الصفات الخارجية، والمظاهر الفيزيولوجية التي تنتج عن الشعور بالغضب **نظرته السوداوية، وفقدان عيناه للونهما الأصلي، احمرار وجهه**، هذا الشعور ناتج عن الظروف القاسية، والصعبة التي يمر بها الأمير وهو في حالة حرب، وما يترتب عليها من ضغوطات ومسؤوليات، ومشاورات.

واللافت للانتباه أكثر أن هذا الشعور هو شعور لا ينتهي إلا بانتهاء عامل الحرب؛ لذا نجد الكاتب يركز على تصوير الأمير في عديد من المقاطع الوصفية من النص وهو في

حالة الغضب، وكأنّه يريد أن يصل بنا إلى التوتّر الدائم الذي كان يعيشه في حياته. هذا القلق غالبا ما يؤدي به إلى الحزن و الكآبة التي تأسره، فلن يجد سبيلا لكتمهما إلا الكهف الذي اختطه لنفسه حتى يهرب إليه كلما ضاقت به الساعات، ألا وهو الصمت والانعزال .

ومن وسائل التخفيف التي لطالما اعتمدها الأمير، العودة لكتب ابن عربي، وابن خلدون للاستئناس بهما«عندما عاد إلى خيمته في المرتفعات، فتح كتاب ابن خلدون ثم خطّ على حوافيه بعض الكلمات.»[1] .

إن شدة تعلّق عبد القادر بهذه الكتب و بأصحابها، وأفكارهم، جعلت صلته بعالم الحلم واللاشعور تتوطّد لدرجة أن معظم أحلامه تُركّز على أحد العلماء، وبالأخص التوحيدي كما هو ممثّل في المقطع الوصفي (الرابع)من الجدول، ربما لأنّ حياة التوحيدي على حد تعبير الأمير هي المرآة العاكسة لحياته، فهو يستشيره في أحلامه، ويستعين بآرائه، وأفكاره، وهذا دليل صريح على تمسّكه بتعاليم دينه، والمحاولة للوصول إلى الدرجة المثلى في اتّخاذ الأحكام.

الحلم إحدى الوسائل التي يلجأ إليها اللاشعور لإبراز خوالج النفس، وهذا ما ظهر على شخصية الأمير بسبب حزنه، وقلقه، وتوتره.

ومن بين الصفات الداخلية التي اتصف بها الأمير حبه الصادق للآخرين، وتواضعه الملموس في معاملته للآخرين، حليما إذا ما اشتدّ به الغضب، وما أكثر مثل هذه المواقف في حياته.

إن تحلي الأمير بمختلف هذه الصفات جعلته أكثر تقربا للناس، فشعوره بالحب الناتج عن أسلوب التواضع الخالي من التملّق و الترفّع جعله أكثر تقربا من مجتمعه؛ لذا كان ملما بظروفهم واحتياجاتهم؛ ينتهج أصعب السبل لتجنب العواقب الوخيمة التي قد تؤذي أفراد شعبه، والسارد حدد مختلف هذه الملامح في سياق نصي تواصلي مع مسار الحكي،

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأميرمسالك أبواب الحديد، ص:272.

والأحداث ليبرز مدى أهمية الوصف في سبك الأحداث، وعرض الوظائف الموكلة لهذه الشخصية.

أما بالنسبة لشخصية القس مونسينيور دي بوش ونظرا للأهمية التي احتلها ضمن هذه المنظومة السردية، والتي تبررها وظائفه السامية، فقد نسبت له جملة من الملامح الداخلية الدالة على مكانته الدينية، والاجتماعية.

الصفة الداخلية الطاغية على شخصية القس هي (الحب) وهو ما يبرر مختلف تصرفاته وسلوكاته، وحتى أقواله، فقد أحبّ كل من تعامل معه وخاصة الأمير؛ لذا غالبا ما كان يشعر بالطمأنينة، والراحة النفسية، فلم ينتظر المقابل إيزاء حبه هذاحتى مع من يختلف معه في الفكر والدين.

إن تفكيره في الآخرين زاده حزنا، وهما، وتألما مما يفسر حزنه وشروده الدائم وكأنه نفسه، فكل ما يحدث في البلاد، وما يلحق العباد مثل مرض الكوليرا الذي انتشر في الجزائر إبان حكم الأمير زاده مرضا وتألما، وعلى الرغم من ذلك فقد كان يعمل جاهدا لمساعدة الآخرين مما أنساه نفسه.

كما طغى على نفسه (حب التأمل)، و(التفكير في أبسط الأمور)، وهذا أمر طبيعي إذا ما ربطناه بمرتبة السمو التي وُضع فيها، فقوة إيمانه، وسعة تفكيره، كانتا غالبا ما يمدانه بالعزيمة، والإرادة، كان طيّب القلب، ارتسمت طيبته على بشاشة وجهه الدائمة، وهذا ما جعل رفيقه جون موبي غالبا ما يردد عليه قوله: « لو كل الناس مثلك يا مونسينيور لتغيرّ وجه العالم البئيس.». [1]

إن إحدى الدعائم التي يقوم عليها البناء التكويني الداخلي لشخصية القس دي بوش هو الصبروسماحة القلب، وعطفه على الآخرين، وقد ساعدته هذه الصفات على أداء وظيفته السردية.

---

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأميرمسالك أبواب الحديد، ص:35.

4- وظائف(أفعال) الشخصيات في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج:

تتعدد الوظائف السردية المنسوبة للشخصية الروائية بحسب الأهمية التي تحتلها هاته الشخصية على المستوى النصي: « فبعضها قد تكون وظيفته هامشية لا تتعدى حضور موقف جماعي، أو التلفظ بكلمة في حوار، أوما شابه ذلك(...) وبعض الشخصيات قد تكون لها وظيفة أكثر أهمية من ذلك. فهي تتمتع بحضور، لكنه غير واضح، وثمة شخصيات تتمتع بحضور أقوى من سائر الشخوص، و تنصبُّ عليها اهتمامات الراوي، وتكثر الإشارة إليها. .».[1] .

وإذا ما تأملنا رواية كتاب الأمير لواسيني وجدنا من الوظائف كثيرا تبعا للشخصيات المذكورة في النص، فمنها من يقوم بأدوار مهمة يقوم عليها البناء النصي، وأخرى تقوم بأدوار ثانوية، لكنها تساعد في الآن ذاته على إتمام هذا البناء، كما نجد مجموعة كبيرة لا دور لها في الواقع، ولا وظيفة تُذكر، إلا أن حضورها في النص ضروري لإتمام أجزاء مهمة من بعض المشاهد السردية، أو لإتمام حوار ما.

تبعا لما ذكر من وظائف وأهمية، سنقوم بدراسة أهم الوظائف السردية لأهم الشخصيات الروائية من خلال دراستنا لرواية (كتاب الأمير).

بالنسبة للشخصية الرئيسة الأولى **شخصية الأمير عبد القادر**، ونظرا لأهميتها السردية، وموقعها المركزي، فقد نسب لها الكاتب عدة وظائف، وأوكل إليها عدة أفعال نذكر منها:

- **النهوض بوظيفة الدفاع:** جُهزت هذه الشخصية للقيام بهذه الوظيفة منذ الصغر؛ إذ نهض على تعلّم الفروسية، ومختلف فنون القتال، وصقل ذلك بالعلم والاطلاع، فتولدت في نفسه الرغبة في الدفاع عن وطنه، وأدت هذه الرغبة إلى تسليم نفسه للأعداء (الاستسلام) من أجل وطنه، وامتدّ دفاعه هذا إلى السجناء العرب لما طالب مونسينيور بتبادل السجناء

[1]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص:198، 199.

(المسيح بالمسلمين) « وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مسّ كذلك سجناء مسلمين الذين ينطفئون في سجونكم، أحب لأخيك ما تحبه لنفسك.».[1] .

كما نسبت له وظيفة أخرى أساسية، ألا وهي **وظيفة الحوار**، وتعدّ من أهم الوظائف التي بنيت عليها الرواية، كما تعدّ أنموذجا صريحا لما يُعرف بحوار الحضارات بين الفكر الإسلامي، والفكر المسيحي.

أنجز الأمير هذه الوظيفة من خلال المواقف التي انتهجها في معاملته للطرف الآخر، والتي تبرهن في غير موضع من الرواية على قابليته للحوار، والسعي إلى تحقيقه؛ إذ يقول: « وقد دعونا الكثير من الأروبيين للمجيء للاستقرار والعمل في بلدنا، وسمحنا لهم حتى بالتملك.»..[2] تعد الدعوة بداية ملموسة لتقبّل الآخر، ومحاولة التعامل معه.

بالفعل فقد شارك اليهود، والمسيح في عديد من العمليات الحربية من أمثال: **ابن دوران** الذي أشاد الأمير بعمله على الرغم من كونه يهودي الأصل: « لم نر منه مايؤذينا أما كونه يهوديا، فقد وجدنا الخير أحيانا في اليهود، والمسحيين أكثر مما وجدناه في إخواننا.». [3]

تعامل أيضا مع جنسيات مختلفة فرنسيين، وإيطاليين ونمساويين من أمثال: **حسين النمساوي، وليون روش**، كما وضع ثقته فيهم، وعاملهم معاملة الأخ لأخيه. كما نجد أن هذه الوظيفة هي إحدى الوسائل التي استعملها عبد القادر للإصلاح بين القبائل، ومحاولة جمع كلمتها تحت راية واحدة: « كنت أقاتل ليس فقط الفرنسيين ولكني كنت أقاتل حالة العمى التي كانت تصيب بعض حلفائي فيظنون أنهم ملاك الحقيقة فيكفرون ويقتلون من يشتهون. .». [4]

---

[1] – واسيني الأعرج: كتاب الأميرمسالك أبواب الحديد، ص:50.

[2] – المصدر نفسه، ص:231.

[3] – المصدر نفسه، ص:180.

[4] – المصدر نفسه، ص:128.

إن التابعد الكبير بين الضمير السياسي الذي كان الأمير يكافح لأجله، وسلوك التشتّت والتطاحن الذي كان سائدا بالمغرب العربي في أواسط القرن التاسع عشر من فوضى قبليّة ، وذهنيات إقطاعية، وأنظمة هاربة.[1] جعل الأمير أكثر وعيا بأهمية الحوار، وأكثر تفننا في تطبيق أساليبه لتمتين أواصر العلاقة بين أفراد الأمة الواحدة.

لقد تعدت هذه الوظيفة أهميتها البنائية لتحتل أهمية دلالية، ولتبيّن لنا أن الأمير رجل سلم من الطراز الأول قبل أن يكون رجل حرب وسيف، فقد عمل جاهدا على تقبّل مختلف الاقتراحات الموجّهة إليه من أجل تحقيق السلام على شرط أن يكون هذا الحوار حافظا لحقوق المسلمين وكرامتهم، وبكل ما يحتويه هذا الحق من احترام للديانات، والعادات، والتقاليد.

شخصية **مونسينيور دي بوش** هي الأخرى تتمتع بحضور قوي بوصفها ذات، وموضوع، ومركز اهتمام الكاتب إلى جانب شخصية الأمير؛ لذا أوكلت إليها وظائف عدة نذكر منها:- **وظيفة المساعدة**، بغض النظر عن وظيفة دي بوش الدينية كونه قس، والتي أساسها مساعدة الناس، فإن علاقة التواصل الفكري التي ربطته مع الأمير عبد القادر جعلته يكرّس كل جهوده لمساعدته، ومحاولة تطبيق العدالة التي كادت أن تُطمَس لولا مجهود هذا الرجل الطيب.

لم تقتصر مساعدته للأمير فحسب، بل امتدت لكل من أتيحت له القدرة لتقديمها له، فقد ساعد اليتامى بالجزائر، ودفع ثمن ذلك هروبه ليلا، كما قدّم المساعدة للمساجين المسيح، والعرب، ولم يهنأ له بال حتى تحقق حلمه، ورأى الأمير حرا طليقا: « حلماه الأساسيان هو أن ينقذ الأمير أولا، وأن يجد ثانيا روحا سخية تقبل بتنفيذ وصيته.».[2]

---

[1] – ينظر: الأمير عبد القادر: مذكرات الأمير عبد القادر، ص:13.

[2] – واسيني الأعرج: كتاب الأميرمسالك أبواب الحديد، ص:125.

إلى جانب هذه الوظيفة فقد كانت لمونسينيور **وظيفة التفاعل والتأثير** التي امتدت لتبيّن علاقاته العديدة مع أطراف عدة بحكم شخصيته الطيّبة، وتفكيره الموضوعي، فهذه الوظيفة تقوم أساسا على البناء الداخلي، وما يشعر به القسّ تجاه الآخرين، لإنجاز هذه الوظيفة، سُخّرت شخصيات عدة لتحقيق عامل التواصل، وما يتبعه من علاقات:

- دي بوش ⟵ الأمير ⟵ علاقة حب، وصداقة.
- دي بوش ⟵ جون موبي ⟵ علاقة أبوة، وحب، وصداقة.
- دي بوش ⟵ نابليون ⟵ علاقة احترام، ومودة.
- دي بوش ⟵ الأب سوشي ⟵ علاقة صداقة.

إن الكاتب فيما أسنده لهاته الشخصية وغيرها من الشخصيات الروائية، اعتمد على **المرجعية الواقعية المقرونة بحضوره الفني، وجماليات براعته الروائية**؛ لذا نلمس من ناحية موضوعيته عدم تدخله في سياق الحكي، وكأن الشخصيات هي العنصر الفعّال في القيام بإنجاز هذه الوظائف بنفسها، وذاتيته في تطويع الحدث التاريخي بطريقة فنية؛ إذ يُخضع كل وظيفة لحافز معين، فوظائف الأمير مرتبطة بحافز وطني قومي، ووظائف القس مرتبطة بحافز إنساني ديني.

من هنا عملت هذه الوظائف على توضيح الصورة التاريخية لهاته الشخصيات، وكشف بعض الحقائق الخاصة، لوضع القارئ أمام التجربة التاريخية الواقعية، وعرضها له بصورة فنية.

خامسا- دراسة شخصيات رواية كريما توريوم سوناتا لأشباح القدس:

أما بالنسبة للرواية الأخيرة من الدراسة **(رواية كريماتوريوم)** للكاتب واسيني الأعرج، فهي الأخرى أبدع الكاتب في رسم شخصياتها بصورة واضحة؛ إذ رجع إلى الماضي التاريخي الفني بكل ما يحتويه من تفكير، وأقاليم، ومناخ، وأمكنة، وأحداث، وعادات، وتقاليد وعرضه أمامنا في شكل جديد يجمع بين **الذاكرة المخفية، والرغبة الملحّة لإحياء هذه الذاكرة؛** لذا نجده قد اعتمد السرد كفنية ملائمة لعرض تاريخ جماعة، أو فرد بطريقة فنية مشوقة تقف عند كل صغيرة، وكبيرة دون أن يغفل أصوات أصحابها الذين يحتضنون بأقوالهم ما كان موجودا فعلا، وما يجب أن يكون.

هذه الرواية بكل ما تحويه من أخبار، وأحداث تاريخية، إلا أننا نجدها تُركّز على الشخصية العارضة لهذه التواريخ، وما تشير إليه من مواقف عالقة بذاكرة مي، تلك الفنانة الفلسطينية التي حمّلها شعور الاغتراب إلى إعادة بناء شتات الماضي من خلال ما سردته لابنها يوبا محاولة الحفاظ على ما تبقّى من هذه الذاكرة العالقة بين الماضي، والحاضر، وسنحاول فيما يلي دراسة أهم شخصيات هذه الرواية للوقوف عند تلك المحطات التي تصل بين وقائع زمن مضى، ورغبتها الملحة في إعادة معايشتها كوقائع حاضرة تعيشها بالذات.

إن الكاتب من وراء كتابته لهذا النص الذي قدّمه لنا في صورة ترجمة غيرية مازجا فيها التجربة الفردية التي عاشتها مي بالتجربة الجماعية للفلسطينين الذين رحلوا من أوطانهم بالغصب، يحاول بنصه هذا تقديم كتابة روائية تخاطب زمنا، وهي تتحدث عن زمن غائب مختلف.[1]، وهو بذلك يحاول أن يثبت أمام قرائه ما حدث بالفعل، وما كان يمكن أن يحدث؛ أي أنه اشتق من التاريخ الواقعي أحداثا تشبه الحاضر، ولكن لا تمثله بكافة الطرق.

[1]- ينظر: فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية المركز الثقافي العربي، ط:01، المغرب، لبنان، 2004.، ص:263.

ولمعرفة موقع الشخصيات من كل هذه التشابكات بين الأحداث الروائية لا بد أن نخضعها للتحليل لنقف عند الجزئيات الفنية التي اعتمدها المؤلف لبناء شخصياته، وسنبدأها كالعادة بالأسماء.

1- الأسماء:

إن الشخصية الرئيسة التي تعدّ البؤرة المحركة لمختلف العناصر السردية في الرواية هي شخصية (مي)، سميت بهذا الاسم تبركا بمريم العذراء التي كانت تحتل مكانة مقدسة في الوسط الذي ولدت فيه مي، وسطا يمزج بين كل الأديان السماوية: « كنت في أوبرا لانسكالا بميلانو، قبل سنوات، أعزف لا ترافياتا على البيانو، في حفل تكريمي لماريا كالاس، عندما انتابتني أمي، مي(أو مريم كما سماها جدي عند ولادتها) التي سرقها الموت مني قبل الآوان....».[1]

اسم مريم داخل النص من الأسماء التي تنطوي على تلك الصورة الشعبية، والاجتماعية، والسياسية التاريخية، فمجرد قراءته، وذكره حتى يتكشّف لنا أثر الحدث التاريخي على جماعات واسعة من الناس على اختلاف بين انتماءاتهم، بوصفها ترمز إلى قضية مشتركة اسمها فلسطين.

إن هذه الشخصية وعلى الرغم من استقلاليتها الكاملة في البناء النصي بداية من اسمها إلى غاية أفعالها، وتصرفاتها، وقدرها، ونهايتها، إلا أنها تبقى متّصلة بذلك الحضور التاريخي، بل تتعداه لتأخذ منزلة الوثائق التاريخية بما نقلته، وسردته على لسانها باستعمال فنية الاسترجاع الزمني كل ما عايشته، وسمعت عنه منذ صغرها حتى ساعة وفاتها، واسمها دليل على ذلك، عمل على اختزال كل ذكراها الواصلة بين الماضي والحاضر، محققا بذلك وظيفة دلالية ساعدت النص على بلوغه صفة المصداقية، بعيدا كل البعد على كل مفارقة يمكن أن تذبذب وعي القارئ، وتبعده عن المقصدية الروائية التي أرادها الكاتب.

---

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:12.

اسم مريم يشير إلى « تلك البنت الصغيرة التي دخلت نيويورك وهي لم تتجاوز الثامنة من عمرها، ثم وهي تنجب ابنها الأول والأخير حينما كان العرب يبكون هزيمة 67، لم تؤذيني الهزيمة كما تقول خالتي فهي كبقية الهزائم المتراكمة التي صرنا نخاف من تعدادها، إذ لا يهتم الميّت بالضربات التي تحرق جلده ولكن لأن حارة المغاربة التي كبرت فيها مسحت نهائيا وضمت إلى حارة اليهود بالقوة و تشرد أهلها.».[1]

إن هذا الاسم تبعا لحضوره الروائي ينتمي إلى منظومة الأسماءالمشتقة من واقع الحياة الماضية والحاضرة في الآن ذاته، وعلى الرغم من واقعيته، باعتبار مي تلك الفنانة الفلسطينية التى غادرت القدس في سنة 1848 بسبب ظروف قاهرة لتعيش في أمريكا، وتشق طريقها هنا، إلا أن الحنين يبقى يربطها بذلك المكان الذي ولدت، وتربّت فيه، وكانت أمنيتها قبل أن تموت أن تشم رائحة فلسطين، وتلمس تربتها ، لكنها ماتت دون أن تحقق هذه الأمنية، فالاسم له مصداقية واقعية، إلا أن مكانته ضمن منظومة أسماء الرواية كاسم مستعار لأحد شخصياتها الروائية البارزة، فهو اسم يتناسب مع الشخصية في أقوالها، وأفعالها وحتى في صفاتها الداخلية والخارجية.

ما يحمله هذا الاسم من دلالة تحيل على الآلام، والأحزان المريرة، كان كافيا لمطابقته لشخصية مي، تلك الفتاة التي عاشت حياتها وهي تتألم فراق العائلة، والوطن، وحتى الذكريات، فكان الاسم اسقاطا كليا مع ما تميزت به هذه الشخصية من صفات داخلية، وخارجية.

كما نشير هنا إلى أن هذا الاسم قليل الورود في النص؛ لأن الكاتب استعار عنه اسما آخر كاختزال لاسم (مريم)، وهو مي كما اعتادت أمها أن تناديها به، إلى جانب الأسماء الأخرى التي تشير إلى المحبة، والدلال التي تربت عليهما هذه الشخصية « مي.. مانو..

---

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:356.

مينوشا.. مايا.».[1] ومما يلفت الانتباه تجاه هذا الاسم **الدلالة العميقة** له في نص نسج على هذا الكم الهائل من المعلومات التاريخية، والحقد الدفين لليهود؛ إذ إن اسم مريم تَسمّى به المسلمون والنصارى، عدا اليهود، وكأن الحقد التاريخي الموروث بين اليهود، وبقية الأجناس البشرية امتد ليشمل حتى الأسماء.

من هنا نصل إلى أن هذه الشخصية عملت على تحرير هذا الاسم من دلالاته الضيّقة المنحصرة في المساحة الورقية ليشمل الدلالة العامة التي تصل بين المعرفة الفنيّة؛ أي (المتخيّل الروائي) بالمعرفة التاريخية المرتبطة بواقع حي ملموس.

أما الاسم الثاني في هذه الرواية والذي يستحق التعمق فيه كذلك هو اسم **(يوبا)**، يوبا هو الابن الوحيد لمي، والذي جمعته بأمه علاقة تتعدى البنوّة إلى الأخوّة، والأبوّة، والصداقة، وحتى الأمومة في بعض المواطن، بالأخص في الفترة الأخيرة من حياتها، وهي سجينة المستشفى والمرض.

لقد عُرض اسم يوبا في هذا النص بشكله المفرد مجردا من كل اللواحق التي تجعله معزولا عن كل الحيثيات التي تحدد ملامحه العامة، إلا أن الكاتب استفاض الحديث في إدراج سبب اختيار هذا الاسم على لسان والدته مي في شكل تواتري، حتى يزيح أي لبس، أو غموض يمكن أن يُنقص من مكانته كشخصية بارزة داخل النص.

إن اسم يوبا وعلى حسب رواية مي لم يأت هكذا من باب التقليد أو التفضيل، بل جاء بعد عديد من المشاوراة، والتمعن، والتفكير من طرف الوالدين وخاصة من جهة الأم بوصفه الطفل الأول، فوقع الاختيار على هذا الاسم.

– « كنت في شهري الرابع بك، اتفقنا على اسم البنت: لينا، كنت أريد أن أجعل من تلك الغيمة التي فيّ طفلة حقيقية من لحم ودم، أعجبه الاسم كثيرا، ثم قلت له: كيف نسميه

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:128.

إذا كان صبيا.؟ فذكر لي قائمة، وذكرت له قائمة، كانت الأسماء طويلة، وثقيلة في مجملها ألمانية، إيطالية، لاتينية عربية...كنت أحاول أن أجد اسما مشتركا يسعده ويسعدني...».[1]

واستمر البحث عن اسم يمثله المعنى، ويكون جديرا بتمثيل شخصية صاحبه إلى أن صّرحت مي بقولها: « فجأة سمعت الفنان يقدم مقطوعته وهو يكرر كلمة يوبا...يوبا.. تذكرت بلاد أجدادي البربر، في بلاد المغرب، بدون أن أعرف العلاقة...يوبا.. كل شيء مرّ بسرعة ولم أكن مطلقا جادة ولا واعية(...) غرقت في كلمة يوبا طويلا، وتذكرت ما قاله لي أخوالي و والدي عن اسمي وقصة جدي الذي سجلني بنشوة باسم صفية، لم يكن يوبا اسما عربيا على ذاكرتي، استحضرته بسرعة، وكأنه كان ينام في مكان معتم فيّ، ولا يستيقظ إلا على وقع جنون لم أكن قادرة على فهمه(...) رأيت خالي غسان و هو يحكي و يتوقف من حين لآخر لكي استوعب، قبل أن يواصل "يوبا... يوبا الثاني ، تحديدا هو واحد من أجدادك البربر، هو ابن الملك البربري يوبا الأول الذي قهره الرومان، ولد في 52 قبل الميلاد، وحكم من عاصمته سيزاري (شرشال) تحت وصاية رومانية كثيرا ما تمرّد عليها، وهو الذي تربّى في العز الروماني في حماية أوكتافيا، أخت الإمبراطور أوكتافيو، ومطلقة مارك أنطوان، اشترك يوبا الثاني في حملة الشرق بجانب أوكتافيو وكان بطلا وشجاعا وتزوج بكيلوباترا سلينا، ابنة ملكة مصر كيلوباترا ومارك أنطوان، بعد أن قهرهما في حملة الشرق، ظل يوبا الثاني مرتبطا باسم أجداده، وبربريته حتى موته، فهو من أشاع الثقافة والديمقراطية على أرض كانت في طور التكوين وعرضة للتحولات الكبرى، وترك نصوصا كثيرة عن مختلف الفنون خصوصا الفن التشكيلي، وأساطير المنطقة والطب والمسرح والآداب.. .».[2]

إن تعلق مي بأصولها البربرية المغربية الأندلسية، وحنينها إلى موطنها الأم، جعلها تقف عند هذا الاختيار لما يحمله من معاني، ودلالات موحية، ترمز إلى الشجاعة، والوفاء

---

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص: 275، 276.

[2]– المصدر نفسه، ص:276، 277.

على أساس أن يوبا على الرغم من تربيته الرومانية ظل مرتبطا بعروقه البربرية، وما يوبا في حقيقة الأمر إلا مي التي على الرغم من تربيتها الأمريكية إلا أنها ظلت مشدودة لأصلها البربري المغربي.

باختيارها لهذا الاسم أرادت أن تربط ابنها و للأبد بروح الشرق، وازداد تعلقها به عندما أشارت في الأخير إلى أن يوبا كان مهتما بالفن التشكيلي، وهي العاشقة لهذا الفن.

وأعجب الوالد أيضا بهذا الاسم لاعتقاده أنّه يمثل ذلك الجانب المبعثر، والعبثي في شخصيته « يووووووووه؟؟؟ لماذا لم أفكر في الاسم قبل اليوم، ما أغباني يوبا... يوبا كونراد yuba Konrad...أجمل ما يمكن أن يفكر فيه مخلوق استثنائي ومتوحش مثلي، يوبا كوني... .».[1]

إن البنية الشكلية التي اختارها الكاتب لشخصيات روايته ذات الصلة العميقة بأسمائها، إنما هو نوع من التوازي الفني على مستوى النص، تشير إلى تلك العلاقة الخارجية بين الإبداع الروائي والمرجعية الواقعية، وهذا التوازي يدل على ذلك التلاعب السردي الذي أقحم الكاتب نفسه فيه حتى يعمل على نقل الشخصية بتسميتها الخاصة من خارج النص (الواقع التاريخي الذي عاشته الشخصيات) إلى داخل الحيّز النصي عند تحويلها إلى شخصيات إبداعية.

لمعرفة الشخصية بعمق لا بدّ أن نتحرّى الوقوف عند ما يميّزها من بناء داخلي وخارجي، وهذا الذي سنفصل فيه الحديث فيما يأتي:

2- البناء الخارجي لشخصيات رواية كريماتوريوم:

إن شخصيات **(رواية كريماتوريوم)** هي شخصيات واقعية حيّة قبل أن تكون كائنات ورقية؛ لذا لم يكن من السهل على الكاتب رصد صفاتها إلا في إطار الإبداع الروائي، والفني باعتبار أن شخصية كل من **مي، ويوبا** مبنية أساسا على التشبّع الكلي بالفن سواء الرسم،

[1]-واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:462 .

أو الموسيقى، ومن هنا جاء التقديم؛ أي تقديم الشخصية مازجا الوصف بالحكي، ونقل الأحداث، فقدّم لنا الكاتب بذلك صور شخصياته بين عالمي **اللون واللحن**، سنقف بالتدرج عند أهم الصفات الخارجية المنسوبة لشخصية(مي) في الجدول الآتي:

الشخصية	البنـاء الخارجـي	الصفحة
شخصية مي	1-« أغمض عينيه مرة أخرى. حاول أن ينسى كل شيء وأن لا يتذكر إلا ملامح وجهها المضيئة وعينيها الممتلئتين بالحياة قبل أن ينطفأ.. .».	21
	2-« كانت في ذلك الصباح المشوش جالسة قبالة المرآة تمشط شعرها وتضحك من الشعر الأبيض الذي غزا رأسها وهو تحت الضوء الذي كانت تعكسه عليها المرايا بقوة حادة.».	38
	3-« من هي تلك الطفلة الصغيرة ذات الضفيرتين والشرائط الملونة التي لم تر غريبا يدق دارها أبدا إلا عندما رأت عسكر الإنجليز وهم يحاصرون بيتهم المقدسي عندما جاؤوا يفتشون عن والدها؟ .».	46
	4-« عبرتها ابتسامة شاردة مليئة بالطفولة والخجل والسرعة، ثم عادت إلى لوحتها مخافة أن تهرب منها ألوانها التي كانت قد ارتسمت في ذهنها.».	83
	5-« يضع رأسه على صدرها ويتدحرج بجانبها، يده وراء خصرها النحيف.».	90
	6-« رآها مرة أخرى في أقصى نصاعتها، تنزلق من إحدى اللوحات، وتنزل مدثرة، تحيط بعنقها كوفية شديدة الحمرة، ملفوفة في مانطو كشمير أسود كانت تحبّه لأنه يذكرها بأول خطوة لها في مدينة نيويورك.»	92

الجدول رقم (15): الأوصاف الخارجية لشخصية مي

إن كثرة الأوصاف الخارجية المنسوبة إلى مي في رواية كريماتوريوم تشير إلى دلالتين متناقضتين، تدل الأولى على رغبة الكاتب في توضيح الصورة الفزيولوجية لمي ليصل بالقارئ إلى مرحلة الاقناع، والانغماس في الأحداث، ويصل بعمله إلى المصدقية الفنية المحاذية للواقع الملموس.

أما بالنسبة للدلالة الثانية فإن كثرة الأوصاف، قد تسهم في تعقيد البنية الروائية، فالإفراط في استعمال الأوصاف، وإظهار أدق التفاصيل من شأنه أن يشغل أكبر قدر ممكن من المساحة النصية التي قد تكون مخصصة في الأصل لسيرورة الأحداث، ومن ناحية أخرى قد يتسبب هذا التزاحم الوصفي على مستوى النص في تداخل البنيات الأخرى مع بعضها البعض (الزمان والمكان) مما يؤثر على مدى استيعاب القارئ للنص بزيادة تركيزه وتمعنه.

مما تقدّم يمكن القول إن الكاتب استغل هذا الكم من الأوصاف باعتبار النص في الأساس عبارة عن سيرة ذاتية، البؤرة فيه شخصية مي، والظروف التي عاشت فيها هذه الشخصية؛ لذا وُفّق إلى حد بعيد في جعل معظم هذه الأوصاف عاملا تكميليا في بناء الزمن والمكان لتأثُّر الشخصية بهما، وأثرهما البارز في تكوين شخصية مي وفيما عُلق بذاكرتها.

كما نلحظ أيضا إن هذه الأوصاف في مجملها عبرت على ثلاث مراحل من حياة مي، مرحلة **الطفولة** كما هو ظاهر في المثال(رقم 03)، ومرحلة **الشباب والصحة**، ومثال ذلك الشاهد رقم(06)، ومرحلة **المرض والألم في المثال 02-05**-،وكأن الكاتب يريد أن يرصد لنا كل كبيرة وصغيرة عن هذه الشخصية، وخاصة أنها ذات صلة وطيدة بالواقع، وكل ما ينسب إليها فهو واقعي.

لقد وصفت شخصية مي في ريعان شبابها، وقمة تألقها بالجمال الخلاّب، والشعر الطويل والقامة المنتصبة، ولكن سرعان ما يختفي هذا الجمال بسبب المرض الذي تمكّن

منها وحوّلها من حالة إلى أخرى تعاني الألم؛ إذ عمل المؤلف على نقل مرضها، ومعاناتها مع أدق التفاصيل وهي على سرير المستشفى، جلسات العلاج الكيماوي، الأدوية التي تعينها على الاستمرار، وبين الفينة والأخرى تعمل فنية الاستذكار على استرجاع تلك الأيام، وهي في قمة تألقها، وهي فتاة صغيرة تلعب بين أزقة القدس.

عمل السارد في وصفه لهذه الشخصية على جمع الثنائيات الوصفية المتناقضة؛ ليُقرّب لنا رسم صورة ملامح هذه الشخصية، فتارة يذكر شعرها الطويل باسوداده الملفت لنظر، ثم يصوره وهو أبيض اللون، ثم سقوطه النهائي بفعل المرض والأدوية، يذكر لنا نشاطها الدائم، وتعلقها المستمر بالألوان، والرسم، ثم يصوّرها لنا وهي طريحة الفراش هزيلة الجسم لا تقوى حتى على الحركة، ثم يقدّم لنا ابتسامتها العريضة التي لا تفارقها، فجأة تختفي هذه الابتسامة ليحل محلها البكاء، والخوف، والألم.

إن السيرة الذاتية التي خلّفتها الفنانة الفلسطيبنية (مي) مكنت الكاتب من تحديد مظهرها الخارجي، وكأنه يتموضع في مكان قريب منها، يمكنه من رصد كل ما يميّزها فزيولوجيا، عاملا على ربط الأوصاف مع بعضها البعض في سياق خاص، يجعل القارئ يتعرف عليها بسهولة، ويتعايش مع مرضها، ويتتبّع رغبتها الملحة في التغلب على حالتها المزرية لتحقق حلمها في إتمام معرضها.

صحيح أن الكاتب أسرف في وصف هذه الشخصية بملامحها، ولباسها، وتصرفاتها، ورغباتها، إلا أنه يمكننا القول إن هذه الكثرة لم تخل أبدا بالشكل السردي للنص، بل زادته مصداقية، ولا سيما أن الكاتب كان يتحرى الجانب الفني الإبداعي في عرض الأوصاف بعيدا عن الموضوعية الجافة التي تجعل النص مُجردَ نقل مُجرد لمعلومات، وأوصاف موثّقة تاريخيا، وذلك من خلال عرض المقاطع في سياق الحكي جاعلا من الوصف وسيلته الأولى لعرض جملة من الحقائق التاريخية المتعلقة بأفراد، وبدول برمتها.

إن قيمة هذه الأوصاف تكمن في عدم تواترها؛ أي أن الكاتب تعمّد عدم تكرار الأوصاف الخارجية إلاّ في موضعها السردي الوصفي، فكل وصف حصره الكاتب تبعا لمخيّلته الروائية في موقف عرضه لحالة معيّنة للشخصية دون العودة إلى تكرارها في موضع آخر، فحتى سقوط الشعر الذي عانت منه الفنانة مي قدّمه لنا في صور مختلفة تخدم المقطع الوصفي الذي قيلت فيه، وهو بهذه الطريقة يُكسب أوصافه صفة الفرادة، والتميّز، وهنا تبرز براعة الكاتب في إعادة بلورة المقاطع الوصفية الواقعية تبعا لما تمليه عليه ضروريات السرد.

هذا بالنسبة للشخصية الأولى البارزة في نص **كريماتوريوم**، أما الشخصية الثانية، هي الأخرى احتلّت المكانة ذاتها من الأهمية لعلاقتها الوطيدة بالشخصية الأولى **شخصية(يوبا بن مي)**، و سنعمل على إجمال معظم صفاته الخارجية في الجدول الآتي:

الشخصية	الصفات الخارجية	الصفحة
	1-« اعتدل يوبا في مقعده ثم تحسس من جديد السماعة وقلم الرصاص الموضوع على أذنه اليمنى الذي كان يدون به النوتات الموسيقية الهاربة في رأسه المتعب، أغمض عينيه قليلا لكي لا يرى شخصا آخر غير أمه.».	22-21
	2-« تمتم يوبا قبل أن يندفن في صمته وحركات أصابعه التي لا تتوقف مخترقة بقايا البياضات على الورق.».	30
	3-« أغمض يوبا عينيه قليلا على كأس صافية من نبيذ إيطاليا الجبلي لم يستطع أن يكتم ابتسامة شاردة عندما رقص قلم الرصاص مرة أخرى بين أصابعه الناعمة، وهو لا يدري أنّه كان بحركته هذه، يختم الدائرة الثانية من السوناتا.».	41
	4-« بدا يوبا في لباسه الأسود كاختراق لهذا الصمت وهذه الحميمية البيضاء...كان كنقطة حبر صيني عائمة على سطح بحر من الحليب .».	49
	5-« عدل ظهره باستقامة، لكنه عندما وضع أصابعه على ملامس البيانو،	87

	شعر بثقلها وبآلاف الطيور تقوم من غفوتها و تهرب بعيدا، كان مغموما وجافا وحادا، بلا روح ولا ذاكرة، تنفّس بعمق كي يؤكد لنفسه أن لا شيء يمنعه من أن يكون هادئا ومرتاحا، عدّل لثاني مرة من قعدته بحيث زادت استقامته أكثر، أغمض عينيه.».	
	6-« حركات يوبا لم تتغير إلا قليلا، أعرفه حتى عندما يريد أن يخبئ خبرا يخاف أن يزعجني به، رأيت أشياء غامضة في عينيه. يوبا عندما ينكسر، ويصل ألمه درجاته القصوى، يصمت، ولكنه ابني وأعرفه جيدا.».	370

الجدول رقم (16): الأوصاف الخارجية لشخصية يوبا

إن الملاحظ للأوصاف الخارجية المنسوبة ليوبا مقارنة بأوصاف مي يجدها تحتل مساحة نصية أقل لظهورها المحتشم ولتوزعها عبر صفحات الرواية بشكل يكاد لا يظهر إلا بالتدقيق، والقراءة المتكررة، وهذا يشير إلى مكانته الثانوية على الرغم من أهميته في حياة مي.

نظرا لوعي الكاتب الأدبي، نجده يركز اهتمامه أثناء عرض هذه الشخصية على عرض تصرفاته، وأفعاله الملازمة لأحداث بعينها أكثر من تركيزه على عرض صفاته الخارجية، ومن ناحية أخرى إذا ما رجعنا إلى الأوصاف المدرجة ضمن الجدول السابق، نلحظ ورودها في سياق هام؛ أي ارتباطها بمكون حكائي آخر، فمثلا في المقاطع الوصفية رقم (1 و2 و5و3) نلحظ أن معظم الصفات الخارجية ليوبا تصوره لنا كشخصية هادئة، صامتة، قليل الابتسامة، شديد الارتباط بقلم الرصاص الذي لا يكاد يفارقه في كل جلساته مع نفسه، هذه الأوصاف لم ترد مستقلة بذاتها، بل تعمّد الكاتب عرضها أمام المسرود، وهي مرتبطة بالأحداث المصاحبة لتلك اللحظة، والصفة، ومرتبطة بالأوصاف الداخلية المبيّنة في حزنه، وخوفه، واشتياقه لأمه .

كما نلحظ من خلال (المثال رقم4)ذكره لبعض الصفات، والتصرفات التي تميّز يوبا وهو يعزف على البيانو من حركات ومشاعر؛ إذ عمل الكاتب في هذا المثال أيضا على

إقحام هذه الأوصاف ضمن الحكي، وكأن القارئ يعرف يوبا مسبقا، فتجنّب حشوه بجملة من الصفات الخارجية التي قد تخل بالقيمة السردية للرواية، واكتفى بذكرها في قالب كلي لكي يبيّن لنا مدى تأثرهذه الشخصية بالظواهر المكانية، والزمانية، وحتى الظروف التي عايشتها.

3- الصفات الداخلية لشخصيات رواية كريماتوريوم:

إن شخصيات رواية **كريماتوريوم** نماذج لشخصيات واقعية؛ لذا وجب على الكاتب تمثيلها، وتجسيمها تبعا لما تتصف به الشخصية الواقعية من مشاعر وأحاسيس، ومطابقة تحركاتها ونموها، وتغيّرها تبعا للظروف التي تمرّ بها، من هنا خص الروائي كل شخصية من شخصيات هذه الرواية بجملة من الصفات الداخلية المعبّرة عماهومخبأ في اللاشعور، وليكن بمثابة الطريقة الفنية التي ينتهجها ليُقدّم لنا شخصية ما، لا يعرف عنها شيئا سواء بتعبيره هو، أوبتعبير الشخصية في حد ذاته، وتُعدّ هذه الطريقة في عرض الأوصاف الداخلية من أوفر الفنيات تعبيرا على ذاتية الشخصية، وإزاحة ذلك الإبهام الذي يمكن أن ينقص من مصداقيتها، ومكانتها في الواقع.

قد يلجأ الكاتب إلى التنوع في عرض الصفات الداخلية لشخصياته تبعا للنماذج التي اختارها، ويصعب الأمر إذا ما كانت هذه الشخصية تمثل أنموذج الفنان الذي غالبا ما تتصارع المشاعر، والأحاسيس بداخله، فيصعب على الكاتب تقديمها، كما يصعب على القارئ فهمها؛ لأن نفسية الفنان تميل للشخصية الهشة، سريعة التأثربالمواقف التي تعترضها؛ لذا وجب عليه أن يختار لكل موقف حالة شعورية معيّنة، وسنتبين ذلك في شخصيتي مي ويوبا.

الشخصية	الصفات الداخلية	الصفحة
مي:	1-«هل جربت أن تُسرق منك مدينتك الوحيدة، بالضبط في اللحظة التي بدأت تعرفها فيها، وتستنشق كل صباح عطر تربتها. أنا جربت ذلك وأشعر بعنف الغياب، أطلب من الله صباحا ومساء أن يحفظك من ذلك الإحساس	29

	المدمر....».	
	2-« كانت كلما رسمت أو حتى كلما تكلمت، تتألم و تتمزق، كل سنوات عمرها لم تحادث إلا بياض اللوحة والألوان وتزيفها وذاكرتها الجريحة والمقطعة إلى آلاف الأجزاء الصغيرة التي كان يصعب عليها لمها.. .».	30
	3-« الفن يا يوبا، كانت مي تقول كلما داهمتها موجة الأحزان المبهمة، جرح تخرج منه شلالات النور و الآلام اللذيذة ولهذا نذهب نحوه بسعادة غريبة مثل ثور الكوريد الذي يركض نحو حتفه في الساحة وهو لا يدري ذلك .».	31
	4-« أقول هذا الكلام وأنا لا أعرف سر هذا الحزن كلما انتابتني أرضي الأولى، مثل المرض العضال والخوف الذي لا يعرف له مصدرا.. .».	47
	5-« شعر يوبا بأنفاس مي القوية وغضبها الكبير عندما يملأ عينيها حزن عميق...».	60
	6-« فأنا لا أكره أحدا يعرف جرح هذه المرأة ولا جرحي معها أنا لا أكره اليهود، فلا مشكلة بيني وبين دينهم، أمقت الصهيونية لأنها سرقت مني أرضي.. وذبحت أهلك و... .».	79
	7-« ألم يكن من الممكن أن تفصح لي بالحقيقة قبل سفري على الأقل بيني وبينك.؟ كنت زرت قبر مي وبكيت عليها يوما كاملا فهي تستحق مني ذلك على الأقل.؟ كان يمكن أن أعيش حدادي ولو في الخوف ورعشة الفقدان... .».	255
	8-« أحاول أن أملأ هذا الخوف المتمادي في صمتي بشيء يشبهني ويختلف عني في الوقت نفسه، لكي لا أستسلم....».	281
	9-« حارة المغاربة الذي سرقت مساحته وضمت إلى حيطان الحي اليهودي القديمة، ولا وجه جينا الذي كان يحضر في شكل هالة تضلل حزني وتمنحني بعض الراحة الداخلية، كلما حملت الفرشاة وغرقت في ألواني المتداخلة....».	281-282

	10-« كنت حزينة لأن كوني وجد ضالته و أحجاره، و كان يظنني وجدت بعضا من أشواقي القديمة، فقد وجدت ألما طاغية وقدرا لا يطاق من الأحزان و الجراح المرتقة والمفتوحة من جديد .».	316
	11-« أشعر بالخوف الكبير ممزوجا بالآلام الحادة، لا لأن الموت صار قريبا، مجرد رمشة مخطوفة، ولكن لأني لم أعش كل أحلامي على هذه الأرض، أشعر كأن مهمتي مبتورة، أو كأن جزءا مهما منها قتل في جسدي ودفن فيه حتى قبل نهايته... .».	365
	12-« أشعر بلذة غريبة، ربما كانت بفعل المورفين فقط، ولكن حزنا واسعا يعبر جسدي وعيني ويخترق ذاكرتي، بدأت الأشياء المحيطة بي تفقد أشكالها المعهودة، وتتحول إلى مجرد هلامات غريبة متحولة باستمرار .».	397

الجدول رقم (17): الأوصاف الداخلية لشخصية مي

تلك هي الحالة النفسية العاطفية والشعورية التي كانت تعيشها مي، المجملة في بعض المقاطع الوصفية، فالكاتب من خلالها حدد لنا أهم الملامح الداخلية التي تميّز شخصية مي، والتي تتمثل في **الحزن والخوف، والألم، والحنين، والشعور بالغربة، والكره**، معظمها تنم عن النظرة السوداوية، وعمق التشاؤم الذي كانت تعيشه مي بفعل ما حلّ بها من مرض، وما يتبعه من ألم، وما حمَّلته عليها ذاكرتها الحزينة من شوق، وحنين ممزوج بالحزن، والأسى، والكره لمن سلب منها فرحة العمر، وبراءة الطفولة.

لقد اعتمد الكاتب في تحديده لملامح الحزن، والألم كما هو مبيّن في المقاطع الوصفية رقم2-3-4-10-12 على إظهار أسباب حزنها، وألمها، وخوفها، فكانت كلما رأت حالتها المرضية، والمآل الذي انتهت إليه صحتها، طريحة الفراش، لا تملك القدرة على فعل أدنى الأشياء، وهي التي تعودت على الحركة والنشاط، واللعب بالألوان دون راحة ولا تهاون، وازداد حزنها بسبب الغربة الداخلية التي تعيشها،على الرغم من السنوات التي قضتها بعيدة على فلسطين إلاّ أن الذاكرة المعلّقة غالبا من تحرك فيها آلام الحنين إلى الطفولة والاشتياق

إلى أقرب الناس(والدتها وعائلتها التي افتقدتها في سن مبكرة)، فهذا الفراغ العاطفي زاد مي ألما، وحزنا.

كما نستشف مشاعر الخوف الطّاغي الذي تملّك قلب (مي) ممثلة أمامنا في المثال رقم(4 و8 و11)، فشخصية مي وعلى الرغم من ظهورها في عديد من المواضع النصية شخصية قوية، جريئة، تملك روح المواجهة، والاستمرارية، إلا أنها شخصية هشّة من الداخل بفعلّ الظروف القاسية التي عاشتها، وخلّفت لديها نوعا من الخوف، والقلق المستمر من الموت الذي تعودت عليه فيما بعد؛ لأنه صديق، صاحبها منذ الطفولة، وعرقلهاعلى إتمام المهمات التي أوكلت إليها، فداهمها الزمن دون أن تتمّها.

إن إدراك شخصية مي لحالتها الداخلية، ومحاولتها للتعايش معها هو الأساس الوصفي الذي بنيت عليه شخصيتها، وهو الممثل الحقيقي لطبيعة الوظيفة، والفعل السردي المنسوب لها.

معظم الملامح الداخلية الحزينة المنسوبة لهذه الشخصية ماهي إلا سياقات وصفية مناسبة لتمثيل الصفة الأساسية، وهي **الشعور بالاغتراب والحنين إلى الوطن الأم**، فمعظم الأنماط السلوكية الصادرة عنها هي تمثيل حقيقي لمشاعرها الداخلية؛ لذا تقصّد الكاتب أن يورد هذه الأوصاف في سياق سردي عام تشترك في عرضه معظم العناصر السردية .

أما بالنسبة لشخصية(**يوبا**) فهي الأخرى نهضت على جملة من الملامح الداخلية التي تحدد طابعها العاطفي، وحالتها النفسية لتقييم سلوكاتها، وما يصدر عنها من تصرفات، ومدى تعلقه بمي كأم وصديقة، ومرشد وموجه، خاصة أنّه لا يملك سواها، والجدول الآتي يحدد جملة من الصفات الداخلية التي تميّز هاته الشخصية:

الشخصية	الصفات الداخلية	الصفحة
	1-« أصبت بحالة ذعر داخلية تشبه الرجفة التي أحسستها وأنا أنحني على مياه نهر الأردن لبعثرة رماد مي على الماء وشممت الرائحة نفسها...».	17

	2-« لماذا لم أعر كراستها النيلية، قبل أن تودع خريفها الأخير الاهتمام الذي يليق بها.؟ هل هو الخوف من اللون المر الذي علق برؤوس أصابعها.؟ أو بكل بساطة، الخوف من التسليم بموتها النهائي بعد سنوات من افتقادها وكان ما يزال شوقي إليها كما في اللحظة الأولى، عندما ألصقتني بصدرها... .».	22
	3-« كل المقابر تتشابه عندما نعبر مداخلها لأول مرة، أو بعد زمن طويل، فهي تورث إحساسا غريبا بالخوف والرهبة، في البداية نشعر بالبرودة في الظهر، تبدأ في شكل وجع في الرأس قبل أن يتسرّب الألم إلى بقية الجسد كلدغة أفعوان يتخفى بين باطن الرجل ومسحة الحذاء. .».	48
	4-« شعر يوبا بنوع من الراحة الداخلية عندما رفع رأسه ورأى وجه مي صافيا كدمعة، ابتسم، مسح من على وجهه، بحركة آلية، عرقا باردا أحس به ينضح على جبهته المتعبة، ثم التفت نحو المدينة الغارقة في أضوائها التي كانت تخترقها مئات الألوان .».	58
	5-« في المساء عندما عدنا إلى النزل في الحي اليهودي القديم، غرق يوبا في إيقاع حزين كان يأتيه من وراء حفيف الأشجار التي كانت تتقاطع بأعناقها وأغصانها الكبيرة. سحب ورقة مرة أخرى من على المكتب، خطط عليها بعض العلامات... .».	353
	6-« هل تدرين يايما.هذه الرحلة أفادتني كثيرا في كتابة السوناتا ستحمل من روحك الكثير، سأسميها: سوناتا لفرشات القدس. - أنت تضعني في مصاف القديسين يا ابني، هل أستحق كل ذلك؟ .».	354
	7-« في الليل عندما جلست مع يوبا رأيت في عينيه حيرة خاصة، وحزنا كان ينزلق على ملامحه مثل الغيمة الثقيلة، كنت صامتة على الرغم من شروده....».	370

الجدول رقم (18): الأوصاف الداخلية لشخصية يوبا

إن السارد في السياق الوصفي الوارد في مختلف المقاطع السردية السابقة الذكر، والمجملة في الجدول، حدد لنا أهم الأوصاف الداخلية المنسوبة لشخصية يوبا، والمتمثلة في **شعوره بالخوف تارة، والحزن والألم تارة أخرى، إلى جانب سرعة التأثير** التي يمتلكها بفعل تعلّقه الكبير بوالدته، التي أورثته هذه الصفة.

إذا ما وقفنا عند صفة الخوف الداخلية، والتي تتمثل أكثر في المثال رقم(1و2و3)، نلحظ أن السارد حاول إظهارها معتمدا على تحديده لمسببات الإحساس بهذا الشعور الذي تملّك يوبا طيلة مرض والدته، خوفا أن يفتقدها في أي لحظة، وبعد موتها استمرت هذه الصفة، طاغية على مشاعره الداخلية؛ إذ إن التسليم بموتها، وابتعاده عنها إلى الأبد لم يكن بالأمر الهيّن عليه؛ لذا نراه في المثال الثاني يُصرّح و بعد مضيّ سنوات على وفاتها بحالة الرعب التي تجتاحه كلّما فكّر أنه افتقدها بصفة نهائية، فيزيد شوقه إلى رؤيتها، ومعانقتها، وشم روائحها التي لم تفارقه حتى بعد موتها.

كما اعتمد الكاتب في بنائه لهذه الشخصيةعلى صفة داخلية أخرى، والمتمثلة في صفة **الحزن**، الأمر طبيعي لشخص عاش الوحدة بكل معانيها وقد فقد السند الوحيد له، بعد فقدانه لكل عائلته (أمه مي)، التي كانت تمثّل بالنسبة له كل العائلة، ونستشف ذلك في المثال رقم(5 و7)؛ إذ أصبح الحزن هو المحفزو الدافع الذي غالبا ما يدعوه للبحث عن البديل لألمه، ألا وهي المقاطع الموسيقية والايقاعات اللحنيّة التي تخفف من وقع الألم عليه، وتعبّر أكثر عن معاناة الفقدان لديه.

إن سمو نظر الفنان دفعت الكاتب إلى تحميل هذه الشخصية بعضا من الصفات الداخلية المتناقضة، فمقدار حزنه وتألّمه وهو يرى والدته تعاني، بمقدار راحته عندما يلحظ ملامح الراحة، وبعض التحسن على صحة مي كما هو مجسد في المثال رقم(4).

وبمقدار حبه لمي، هذا الحب الذي جعله يرى والدته في مصاف الأنبياء والقدسين، وملهمة أفكاره التي يحمل من روحها الحب الكبير بمقدار ما يتخلله نوع من الكره، والتحسّر

لمّا يرى والدته وهي تعاني، فيتحسر على الظروف التي ساقتها لكل هذه المعاناة، ولا سيما شعورها الدائم بالغربة، والحنين إلى الوطن.

إن الكاتب وهو يقدّم لنا هذه الشخصية اعتمد على جملة من الصفات الداخلية ليقرب صورتها للقارئ، محققا بذلك **مبدأ المصداقية الفنية**، وخاصة أن لهذه الصفات سواء الداخلية منها أو الخارجية نصيبا من الواقعية، معتمدا في ذلك على ما خلّفته الفنانة مي في سيرتها الذاتية من مشاعر، وآلام وأوجاع.

الملاحظة الأخرى التي يجدر بنا الإشارة إليها في هذا المقام أنّ معظم الأوصاف الداخلية الواردة في الجدول لم ترد في سياق مستقل وخاص بالوصف فقط، بل معظمها ورد مقترنا بسياقات سردية أخرى، منها: **السياق المكاني** كما هو عليه في المثال رقم(1 و3 و5)، و **سياق الحكي المقترن بحادث الموت** في المثال رقم(2)، وكما يرد في مقاطع أخرى محفوفا **بالطابع الزمني**، وغالبا ما يكون للزمن تأثير بالغ على الحالة الشعورية للشخصية كما للّيل أثر على ملامح الحزن التي غلبت على وجه يوبا.

من هنا يمكن القول إن الوصف ليس بالعملية المحايدة عن بقية المكونات السردية الأخرى، بل تتشاكل كلها في منظومة واحدة للوصول إلى البناء الكلي.

كما يمكن القول أيضا، إذا ما وقفنا عند تلك العلاقة التي تربط بين التاريخ، والفن الروائي إن الوصف في هذا الإطار من أهم الفنيات التي يعتمد عليها الروائي لعرض الحدث التاريخي عرضا روائيا فنيا يتماشى مع طبيعة القص لا التأريخ.

4- وظائف شخصيات رواية كريماتوريوم:

يقوم النص السردي على جملة من المكونات الفنية، التي تسهم بطريقة ما في سيرورته وتبليغ دلالاته، ولكن الملاحظ على هذه العناصر أنّها أجزاء غير قارّة تتغيّر تبعا للحدث، أما بالنسبة لوظائف الشخصيات الروائية على حدّ تعبير **فلاديمير بروب** فهي عناصر ثابتة ومستمرة في النص السردي، فمهما تكررت هذه الشخصية، ومهما تغيّرت طرق تقديمها، فإنّ

الفعل السردي الموكل إليها يحافظ على ثباته.[1] للوصول إلى المعنى الذي يودّ صاحب النص الوصول به إلى إدراك القارئ.

من هنا وحتى نتعرف على دلالة الشخصية في النص،علينا التعرف أولا على طبيعة الفعل الذي ستقوم به، وهذا ما نرمي للوقوف عنده بدراستنا لوظائف شخصيات **رواية كريماتوريوم**، وسنستهلها بشخصية(مي).

تعد (مي) في رواية كريماتوريوم البؤرة التي يركز عليها البناء السردي؛ إذ تمثل دور السارد الثاني بعد الكاتب من خلال ما تنقله إلينا من أخبار، ومواقف تاريخية ذاتية وجماعية، من هنا فإن الوظيفة الأساسية التي انفردت بها هذه الشخصية هي وظيفة**(التذكّر)** باستعمال فنية الاسترجاع لتحقيق الوظيفة الأخرى اللاحقة واللازمة للوظيفة الأولى؛ ألا وهي **وظيفة الإخبار**.

إن الكاتب قدّم لنا الشخصية وهي تؤدي هذه الوظيفة بصورة تلقائية في سياق مدمج ضمن حركة الحكي، ولكن المعلومات التي نقلتها للقارئ سواء الخاصة بحياتها الشخصية، أو المواقف التاريخية التي عاشتها، أو نُقلت لها، ساهمت في إيضاح رؤية القارئ، وساعدته على إدراك موضوع الرواية، وما يتبعه من دلالات، ومثال ذلك قولها:

« منذ نصف قرن استيقظت مدينة الله على جرح الموت، أتذكّر جيدا يوم الثلاثاء29 نوفمبر1947 كانت العائلة كلها مجتمعة في ذلك المساء حول الترانزستر، عندما انتفض جدي الذي سمع الخبر قبلنا جميعا، على الرغم من ثقل سماعه. كانت الصدمة قوية؛ إذ ظلت الأفواه مشدوهة؛ قولوا لي أني لم أسمع جيدا؟ بهيك ببساطة قرروا تقسيم فلسطين، قبل شهر بالضبط كنت مع خالي غسان. في يوم الأحد 30 أكتوبر1947 في مخزن فايز

[1]– ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، تر:إبراهيم الخطيب، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، ط:01، الدار البيضاء، 1986، ص:35.

العلمي، في شارع مأمن الله، وأتذكر حالة الحزن التي كانت تملأ الوجوه المرتعشة(...) لاحظ الجميع المناشير التي وزعتها الوكالة اليهودية على سكان الأحياء المقدسية العربية، كتبت عليها بخط عربي جميل: أنتم أيها العرب، أبناء عم ساميين، حكّموا عقولكم ولا تردوا على زعمائكم من العرب فكل له مصلحة خاصة، انضموا معنا وسيروا على بركة الله لنقوم بتعمير البلاد من كل الوجوه و نسير فيها سوية كالإخوة... .».[1]

من خلال هذا المقطع السردي نلحظ المشاركة التي تسهم بها الشخصية في تشكيل حيثيات السرد، فعن طريق التذكر نعيش مع الشخصيات حركة التطور، والنمو الداخلي في سرد الوقائع قبل زمن الرواية وخلاله أيضا، ومن هنا فقد مكّننا هذا الفعل الاستذكاري، والإخباري من فهم نمط هذه الشخصية، والظروف التي عاشتها، والتي كان لها التأثير الكبيرعلى بنائها الداخلي، فكل ما يصدر عنها من مظاهر داخلية إلا وللأحداث الماضية والحاضرة دور فيه؛ إذ تقول:

« أو تظن يا يوبا أننا نعذب أنفسنا لأننا نشتهي فعل ذلك.؟ كنت أتمنى أن أنسى كل تلك الأشباح ولا أبقي من القدس إلا الذاكرة التي أشتهي أن أراها، ولكنه طغيان الصور التي لا سلطان لنا عليها، الذاكرة الملعونة، تضعنا أمام جراحاتنا في الوقت الذي تشاء... .».[2]

بالإضافة إلى هذه الوظيفة هناك وظائف أخرى نسبت لهذه الشخصية، منها وظيفة **(المواجهة)**، لطالما عاشت مي في صمت الهروب من الماضي، ومن القدس، ومن الذاكرة السوداء التي علقت بها، ولكن عندما أحسّت بقرب أجلها بدأت بالمواجهة الكلية للذكريات العالقة، والحنين للماضي، وللوطن وللعائلة:

---

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:124، 125.

[2] – المصدر نفسه، ص:38.

« لا يا يوبا... حذار كل تفكير مستميت في الماضي هو خيانة للحاضر، لم أكن مستعدة للبقاء في الماضي، دخلت في زمن كان علي أن أواجهه بكل ما أوتيت من قوة ومن صبر، وفعلت ذلك ولو أن الثمن كان باهضا في حياتي... .».[1]

إن تعلق مي بالماضي الذي أصبح جزءا من حياتها كان سبب معاناتها، وألمها وحزنها ، إلا أن فعل المواجهة خاصة وهي على فراش الموت جعلها تتغلّب على أثقال ذاكرة لم يبق منها إلا ما تعبّر به عنها في لوحاتها، وقد أوضح لنا السارد كيفية إنجازها لهذا الفعل؛ أي **فعل المواجهة**، وذلك بدفن كل ذكرياتها في كراستها النيلية، وإقناع نفسها بأن الحياة مستمرة بدون ذاكرة تكون سببا في ألمها، وغالبا ما كانت تنصح يوبا ألاّ يعود إلى ماض ميّت حتى لا يتذوق الألم الذي مرّت به.

« احذر يا يوبا أنّ تنفخ النار في الأشياء الميّتة، أترك الأشياء الجميلة تموت مثلما تشتهي وإلا ستعيش معلقا بين حاضر منفلت، وذاكرة تضيّعك في دورتها ولا تمنحك إلا الألم...».[2]

إن الملفت للانتباه في هذا المقام أن معظم ما اتصفت به هذه الشخصية من صفات داخلية **(الخوف . الحزن . الحنين . الألم)** كانت مقرونة بالأفعال الصادرة عنها، وبالتالي فإن قرن الوظيفة بباقي المكونات الحكائية يبيّن لنا النمط الذي تمتاز به هذه الشخصية، محققا بذلك مصداقية المقروئية لدى المتلقي، وبالأخص معرفته المسبّقة بخلفيته الواقعية .

أما الشخصية الثانية**(شخصية يوبا)** الابن الوحيد لمي، فقد أسندت له **وظيفة المساعدة:** « يكفي مي أنها وجدت ابنا يقف على رمادها، وبقايا عظامها بحب ولم يُنسه الزمن وجودها الأبدي المستديم.».[3]

---

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:50.

[2]– المصدر نفسه، ص:50

[3]– المصدر نفسه ، ص:52.

وأيضا في قوله: « تمنّى أن تكون مي حاضرة ولكنها انسحبت بعد أن خلّفت بين يديه سوناتا لم تكتمل، كانت تحمل اسمها وكثير من الوصايا التي كان عليه قطع بحار ظلمات لتأديتها في وقتها، وبالشكل الذي أرادته مي. فقد شعر بشلل غريب في غيابها.».[1]

إن مساعدة يوبا لمي لم يقتصر على حياتها فقط؛ إذ لازمها طيلة فترة مرضها، وساعدها على تحقيق حلمها في إتمام معرضها الأخير، وساعدها أيضا بعد وفاتها عندما حقّق لها أمنيتها الوحيدة **العودة إلى أرض الوطن**. حب يوبا لوالدته لم يكن حبا عاديا، فقد لازمه خيالها بعد سنوات من وفاتها، ولم ينس كلامها، وذكرياتها، وصدرها الحنون، وإنجاز هذه الوظيفة ما هو إلا مقابلا طبيعيا لما قدّمته له، كما أن هوس يوبا بمي كان إحدى الوسائل الفعّالة التي استخدمها الكاتب ليقربنا من الملامح الداخلية لهذه الشخصية من حب، وعطاء، ووفاء.

من هنا نصل في آخر المطاف إلى أن التعامل مع الشخصية التاريخية الواقعية ليس بالأمر الهيّن على الكاتب؛ لأنه محكوم بنقاط محددة لا يجوز له تجاوزها في كافة الظروف؛ إذ إن الحرية الممنوحة للأديب الراوي في التعامل مع التاريخ لا يعني أنّه باستطاعته أن يضلل قارئه ببعض الوقائع المزيّفة، ويبدّل التاريخ تبعا لموضوعه. لذلك نجد أنّ الصيّغ التقديمية لشخصيات الرواية، ولا سيما الأوصاف الداخلية هي الحيّز النصي الواسع الذي يمكن أن يبدع فيه الكاتب بحرية، وذلك بتطويع الأوصاف للفعل السردي.

كما يمكننا القول إن **واسيني الأعرج** قد أبدع في نماذجه الروائية هذه بالوقوف عند الحياة الشخصية، والدوافع الذاتية لمعظم الشخصيات الموظفة في نصوصه؛ إذ إن حياة الشخصيات التي لها مكانة تاريخية هي الوسيلة التي تمكّنه من التعامل مع الحقيقة التاريخية إلى الحدّ الذي يسمح له فيه بالابتكار من خلال إسقاطها على نماذج تخييلية حاضرة، وفي هذه الحالة يتمكّن من خلق فنية جديدة في سرد مثل هذه الوقائع، ألا وهي مزج الماضي

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:25، 26.

بالحاضر من خلال إعادة النظر في بعض الحقائق المستبطنة والمعلّقة في الذاكرة الجماعية على حساب الحاضر.

إن تعامل الكاتب مع شخصياته يحيل إلينا أنّه يتعامل مع شخصيات تقاربه في الزمن، وكأنه الناقل المستقصي لكل الوقائع، وربما مكّنه ذلك من إضافة بعض الجوانب الخيالية التي لم تزد الحقيقة التاريخية إلا وضوحا، وإقناعا، وكأننا نتعايش معها، وتعاصرنا في الزمن ذاته.

الفصل الرابع:

الزمن بين التخييل والواقع

أولا- مفهوم الزمن

ثانيا- دراسة الزمن التاريخي والفني في رواية ماتبقى من سيرة لخضر حمروش

1 - الزمن التاريخي ومرجعياته في رواية ماتبقى من سيرة لخضر حمروش

2 - الزمن الفني (زمن الخطاب)

ثالثا – بين الزمن الواقعي (التاريخي) والزمن السردي في رواية نوار اللوز

1 - الزمن التاريخي الواقعي في الرواية (زمن القصة)

2 - الزمن الفني

رابعا – رواية كتاب الأمير بين زمن القصة التاريخي وزمن الخطاب الفني

1 - الزمن الواقعي المؤرخ في رواية كتاب الأمير

2 - زمن الخطاب، الزمن التخييلي الفني في رواية كتاب الأمير

خامسا- بين الزمن التاريخي والزمن الفني في رواية كريماتوريوم

1 - الزمن التاريخي

2 - الزمن الفني

أولا- مفهوم الزمن:

يعد الزمن أحد العناصر الأساسية المعتمد عليها في بناء معمارية النص، ولا سيما السردي؛ إذ به يتمكن الكاتب من ربط أواصر الماضي بالحاضر، والبحث عن طريقة يتمكن من خلالها رصد نمو أحداث الرواية، ومن هنا فقد انصبّ اهتمام النقاد بهذه الفنية قديما وحديثا، وهناك من عدّها موضوعا أساسيا في الرواية لا مجرد وسيلة نعتمد عليها لضمان تسلسل مجريات الحكي.

نظرا لأهمية هذا العنصر السردي، فقد اختلف النقاد في تحديد مفهومه، وتقسيماته، وكيفية دراسته تبعا لتوجيهاتهم، وكيفية تعاملهم معه، وسنقف هنا عند أهم التعريفات النظرية التي نسبت لمفهوم الزمن.

يرى **جان بويون**(j.pouillion): إن الزمانية (la lemporalite)في تحديده للعلاقات الرابطة بين عناصر السرد (الشخصيات، والزمان والمكان، بأنها ليست شيئا موجودا أو كائنا؛ أي مستقلا بذاته ولكنها «الطابع الذي يأخذ كل ما يتحقق في الزمان.»[1].

الزمانية صفة لصيقة بكل ماله علاقة بتوقيت محدد ماضيا، وحاضرا، ومن هنا لا يمكننا بأي حال من الأحوال التخلي عن هذه الفنية، أو الإنقاص من أهميتها في بناء الخطاب بصفة عامة، والخطاب الروائي بصفة خاصة.

قبل أن نقف عند بعض المفاهيم المنسوبة للزمن، علينا أن نشير أولا إلى أن هذا المفهوم من المفاهيم المعقدة، التي يصعب على الناقد، وكل من له علاقة بدراسته تحديده تحديدا مطلقا لكونه:«مفهوما مجردا يفعل في الطبيعة ويظل مستقلا عنها، يؤثر في

[1]- سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص: 161.

تجارب الإنسان الذاتية وخبراته الموضوعية دون أدنى اكتراث بها، وهو إلى ذلك سيلان لا نهائي هارب يستحيل القبض عليه، أو تمثيله تمثيلا محسوسا.»[1].

إن الطبيعة الزئبقية للزمن، جعلت أراء الباحثين تتوسم بالتذبذب والاختلاف، وهذا تبعا للمنطلقات، ووجهات النظر التي كانوا ينفردون بها.

فهذا **بنفست**(benvniste) يميّز في تعريفه للزمن بين مفهومين مختلفين:

«1-الزمان الفيزيائي للعالم: ويحدده باعتباره مستمرا، وخطيا، وقابلا للتقسيم والتقطيع ومدته يقيسها الفرد حسب أحاسيسه وانفعالاته.

2- زمان الأحداث: وهو الزمان الذي يقابل الزمان الفيزيائي وله مطابقه النفسي عند الإنسان؛ إنه يغطي حياتنا باعتبارها متتالية من الأفعال، والأحداث، وفي رؤيتنا للكون، ولا يوجد غير هذا الزمان.» [2].

إن بنفنست في نظرته للزمن يعمل على تقسيمه تبعا لأحاسيسه، ومشاعره، وتبعا لواقعه ؛أي أن حياتنا بصفة عامة تخضع لنوعين من الزمن، الزمن النفسي الذاتي الذي قد يطول أو يقتصر تبعا لما نحس به، والزمن الموضوعي الذي يقيدنا بسيرورته الطبيعية دون أن نتدخل فيه.

أما بالنسبة **لغاستون باشلار** (GASTON BACHLAR) يرى في معظم دراساته النفسية للزمن «أن الفلسفة النفسية لم تعد سوى فلسفة زمنية.» [3]

ولقد ميز **تدوروف** في كتابه **(مقولات السرد)**عام 1966 بين زمن الخطاب، وزمن القصة ورأى أن زمن القصة« متعدد الأبعاد بينما زمن الخطاب خطي.»[4]

---

[1]- عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية، ص:27 .

[2]- سعيد يقطين: قال الرواي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص:161:

[3]- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، الأردن،2004، ص:17 .

[4]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص:103.

إن ما توصل إليه تدوروف هو ما انتهت الدراسات الحديثة، والمعاصرة إلى تبنيه في محاولة وقوفها عند الفروقات القائمة بين الزمن الفني المتخيل، والزمن الواقعي التاريخي، وكتحديد لما توصل إليه، وتدعيما لنظرته المتميزة للزمن، فقد انتهى إلى أن النص الروائي يتضمن نوعين من الأزمنة: «1-**أزمنة خارجية:** وهي زمن السرد؛ وهو زمن تاريخي، وزمن الكاتب وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، و زمن القارئ؛ وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النص.

2-أزمنة داخلية: وتتمثل في زمن النص: وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.»[1]

لفهم نظرة **تدوروف** للزمن، وحقيقة هذه التقسيمات، لابد أن نميز في العمل الأدبي بين زمان المتن الحكائي، وزمان المبني الحكائي، وهذا ما تطرق إليه **توماشفسكي** (tomachivski) في نصه المعنون بـ **(نظرية الأغراض)**؛ فالزمن الأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه، أما زمن الحكي؛ فهو الوقت الضروري لقراءة عمل ما (مدة العرض).

إن الزمن الأخير هو الذي يوازي المفهوم الذي لدينا عن حجم العمل (dimension) ويمكن الحصول على زمن المتن الحكائي « من خلال ثلاثة عناصر:

1-بواسطة تاريخ الفعل الدرامي .

2-بواسطة الإشارة إلى المدة الزمنية التي تشغلها الأحداث.

3-بواسطة خلق الانطباع بهذه المدة la durée .»[2]

---

[1]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص:103.

[2]- توماشفسكي: نظرية الأغراض، ص:192 ،193 .

نشير في هذا المقام إلى أن مصطلحي القصة والخطاب«ما هما إلا مرادف لمصطلحي المبنى ، والمتن الحكائي. »[1]

لعل ما توصل إليه الشكلانيون الروس، وعلى رأسهم **تودوروف وتوماشفسكي** عدا بلا منازع الأرضية الصلبة التي اعتمد عليها الدارسون فيما بعد أثناء دراستهم للنظام الزمني لقصة ما؛ لأنه (النظام الزمني) يقوم على دراسة العلاقة الكامنة بين زمن القصة؛ الزمن الحقيقي، الواقعي التاريخي،وزمن الحكاية (الكاذب)؛ أي المتخيّل، وتبعا لذلك وكما يرى **جيرار جنيت** في دراسته للزمن، علينا أولا أن نحدد ثلاث صلات أساسية هي:

«الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة، والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، و–الصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث، أوالمقاطع القصصية والمدة الكاذبة لروايتها في الحكاية؛ ويعني صلات السرعة، وصلات التواتر، العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية. »[2]

نفهم مما تقدم أنه للوصول إلى دراسة النظام الزمني في نص ما، لابد من عقد مقارنة بين عناصر الزمن في السرد بما يقابله من العناصر نفسها في الخطاب، وبذلك يتم الوصول إلى الزمن الروائي الذي نشير وفقه لأحداث الرواية.

ومن الباحثين من سار على الدرب نفسه مع إعطائه بعدا جديدا من أمثال **بنفنست، وجوليا كريستيفا** (julia kristive)، فالأول عمل على تحليل ودراسة العلاقات الزمانية في الفعل الفرنسي، وأعطاها بعدا لسانيا حصره في مقولة البعد اللساني، وانتهى إلى أن للتلفظ مستويين:«**المستوى الأول:** يظهر في حكي الأحداث الماضية؛ حيث تقدم

---

[1]– سعيد يقطين: قال الرواي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص:73 .

[2] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر:محمد معتصم وآخرون،الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط 2، (د.ب) ،1997، ص:46 .

الأحداث بدون تدخل من المتكلم ومستوى ثاني: يبرر من خلال التلفظ الذي يسعى من خلاله المتكلم إلى التأثير في المخاطب، وينعته باسم (الخطاب).».[1]

إذا ما أمعنا النظر في مقولة **(بنفسنت)** نجدها تصب في المجال نفسه الذي طرحه **تدوروف، وتوماشفسكي**؛ أي أن النص عنده إذا ما وقفنا فيه عند الأفعال، وزمنها وسياقاتها نجدها تقسّم الملفوظ إلى قسمين **الأول:** وهو ما ينقله لنا الكاتب دون تدخل منه ويكون فيه الزمن ارتدادي تاريخي واقعي، **والثاني:** يظهر في محاولات الكاتب إدخال ذاتيته، وبراعته الفنية؛ فيضعه في قالب زمني حاضر يفارق الماضي، ويلائم المضمون الذي هو بصدد عرضه، وقد سماه **(الخطاب)**.

جوليا كريستيفا هي الأخرى وقفت عند هذه النظرة مستعملة مصطلحات تميزها عن غيرها من الدارسين؛ إذ اعتبرت أن للزمن الروائي مظهرين: – زمنية الملفوظية السردية، – وزمنية الملفوظية.

فالأول يقتصر على الزمن التتابعي؛ أي التتابع الخطي في عرض الأحداث قبل أن يدخلها التحويل والتغيير من طرف الروائي، فالروائي في هذا المقال عليه أن يكون حياديا بعيدا عن الذاتية وظيفته الأولى سرد الوقائع، وهذا النوع من السرد يتصل بالوقائع التاريخية الموثقة، أما الشكل الثاني من السرد فيكون متصلا بخطاب الكاتب أكثر من مجرد نقل للحقائق المثبتة؛ إذ يعمل الروائي في هذه الحالة على التنسيق بين المادة الخام الموجودة لديه مع إمكانياته الإبداعية، ومن هنا يمكننا التمييز بين القصة والخطاب، وبالاعتماد على الزمن وهو الفصل في هذا المقام.[2]

---

[1]– سعيد يقطين: قال الرواي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص:21.

[2]–ينظر: عمرو عيلان:الأيدولوجيا وبنية الخطاب الروائي،دراسة سوسيو بنائية في الروايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، ط01، الجزائر،2001، ص:273 .

مما تقدم نصل إلى أن جميع الباحثين أشاروا في خضم حديثهم عن النصوص السردية، وكيفية دراستها، والخوض في مضمار التحليل، أنه على الباحث أن يميّز أثناء دراسته للهيكل الزمني، وهو عمود النصوص السردية بين الأزمنة الداخلية، والأزمنة الخارجية حتى يميز بين الواقع المعتمد عليها، والمتخيل المعاد عرضه .

إن إحساس القارئ بالزمان والمكان أثناء قراءته للنصوص الروائية، يمكنه من تمييز الرؤية القصصية التي اعتمدها الكاتب في عرض وقائع نصه؛ أي أن الأحداث وطريقة عرضها هي التي تفشي بسر حقيقتها أمام القارئ دون أن يطلعنا الكاتب على أسراره الإبداعية في إعادة قراءته للواقع « إن واقعية المرحلة، واقعية تسجيلية تعيد رسم حركة الواقع، وتقص "تقريرا عنها" دون أن تحفل باستبطان هذه الحركة ومعرفة قانونها واتجاهها ومغزاها. »[1]

لكل كاتب طريقة خاصة في إعادة قراءته للواقع الذي اعتمد عليه، واستلهم منه مضمونه السردي، فمنهم من يهتم بالشكل على حساب المضمون، وفي هذه الحالة يكون الإفراط في التلاعب بالفنيات السردية على الساحة الورقية، ظاهرا بشكل يستفز الباحث للبحث في طبيعة هذا الشكل الجديد، ومدى تأثيره على المضمون، ومنهم من يولي اهتمامه للمضمون، وهدفه في ذلك إسقاط المادة الغائبة على الحاضرة، ومحاولة المزج بينهما لإعطاء مضمون جديد، ولا يهمه الشكل، المهم أن يوصل فكرته الحاضرة للقارئ.

ومنهم من يعمل على الدلالة المزدوجة بين الشكل والمضمون، فيعتبر الفنيات السردية وسيلته لتحقيق الغاية، وهي الرؤية التي يتطلع لإذاعتها أمام قرائه؛ فيقدم لنا مضمونا جديدا على خطى أحداث تاريخية تسجيلية في قالب سردي جديد، يحفز الباحث التعرف على كيفية الاشتغال به.

---

[1]– نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، المغرب1987، ص: 90.

« إن العملية الإبداعية بصفة عامة، والرواية على وجه الخصوص لا تنشأ من فراغ؛ أي من خيال بحت، وإنما هي ثمرة للبنية الواقعية السائدة، الاجتماعية، والحياتية والثقافية على السواء، هذا من حيث كونها عملا مؤثرا ومتأثرا، يفيد ويستفيد من المحيط.»[1].

ولقد ركزنا في هذا الفصل على الزمن باعتباره أدق فنية يمكن أن يستعملها الكاتب؛ ليعيد بناء المادة الأولية لديه مهما كان توجهها في سياق حاضري، استعجالي.

واسيني الأعرج حاول إلى حد بعيد الاعتماد على الزمن الماضي التاريخي؛ لخلق وقائع جديدة تتماشى مع الزمن الحاضر الواقعي؛ إذ إن تعامله مع الحقائق التاريخية الجزائرية منها، أو العربية الموثقة يسمح في حدود الإبداع، والتفنن السردي أن يخلق حقيقة فنية جديدة رغبة منه في الحفاظ على التاريخ، واستنطاقه من ناحية، ومزجه ببعض الأكاذيب التخييلية لفتح شهية القارئ للاطلاع على بعض الحقائق المتعاقبة عبر الزمن.

وظفنا مصطلح الأكاذيب لا لشيء إلا لنبيّن أن الكاتب بعودته إلى تاريخ الأمم لم يكن مجرد متقصي، ومؤرخ يجترّ ما كتب في المدونات الماضية، ويقدمه بحبر جديد، ولكن الكاتب هنا نجده يعمل جاهدا لإلباس الماضي حلة الحاضر من جهة، ولإضاءة بعض الجوانب الغامضة التي كانت تستوجب الإيضاح، ولعرض الحقائق حسب مصداقية طبيعتها، لا كما صورها لنا الآخرون الذين تبنوا تسجيل التاريخ حسب أهوائهم، وحسب النظام الذي وجدوا فيه.

على التاريخ أن يسجل تسجيلا فطريا، موضوعيا غير خاضع لأي ضغوطات تبعية، ومن هنا فقد اعتمد الكاتب على صيغتي **القصة والخطاب**.

---

[1]– إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ص:285 .

سنبين في دراستنا هذه حيثيات القدرة الإبداعية للكاتب، والتي مكنته من وضع طريقة متميزة لاستحضار المرجعية التاريخية، بما تحمله من ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية، وفكرية، وحتى دينية، وإعادة بنائها بعد خلخلة نظامها التتابعي الخاطئ؛ لإبداع نص جديد يتماشى مع الحاضر، ويرى الماضي بعين الواقع؛ لتصحيح ما يستوجب تصحيحه، ولتعرية الثغور البالية وإعادة ملئها برؤية فكرية جديدة، لن يملكها إلا الكاتب في حد ذاته، ويبقى على القارئ هو الآخر رؤية هذا الجديد على حسب استيعابه، وإدراكه للمضمون النصي.

وسنبدأ دراستنا للزمن التاريخي، والزمن الواقعي الحاضر انطلاقا من رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**.

ثانيا- دراسة الزمن التاريخي والفني في رواية (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) :

يعد واسيني الأعرج من الكتاب الجزائريين الذين ركزوا اهتماماتهم الكتابية على التاريخ وقضاياه وتجسيد شخصياته؛ إذ إن عديدا من أعماله تركز على حياة شخصيات بعينها، وانتماءاتها الطبقية، ومدى حضورها في الذاكرة التاريخية، وقد لاحظنا ذلك في شخصية الأمير والفنانة مي، والشهيد لخضر بن حمروش.

إن رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** تشير إلى ذلك الطراز الروائي الذي يتداخل فيه الأدب بالتاريخ إلى حدّ الاندماج، والتمازج على حدّ وعي الكاتب العارف بالموضوع والمطلع على مضامينه سواء من الناحية المرجعية الموضوعية، أومن الناحية الروائية الفنية.

الكاتب في هذه الرواية وعلى الرغم من لجوئه في مختلف مقاطعها السردية إلى فنيات تعتمد بالدرجة الأولى على المرجعية التاريخية، وما تشتمل عليه من حالة اجتماعية، وسياسية، إلا أننا ومع ذلك نلمس ذلك الجانب الذي يوحي إلينا في كل تفصيل مهما كان دقيق بشخصية الكاتب، وهويته التاريخية وتوجهه الأيديولوجي، وذلك من خلال التعبير عن مواقفه من التاريخ، ومن الواقع المعيش، ومن الأنظمة السائدة، وحتى من الحكومة في حد ذاتها، وهذا ناتج عن التجاوزات، والانقلابات الحاصلة في تلك الفترة على ألسنة شخصيات واقعية عايشت الوضع، وولدت من رحمه، وشخصيات أخرى متخيّلة تثبت تواجده، وحضوره السردي من خلال أرائها.

إن الزمن الواقعي التاريخي في هذه الفترة المشار إليها في النص، وإن لم يصرح به الكاتب تصريحا مباشرا، إلا أنه يمكننا الوقوف عنده من خلال الوقائع والأحداث الحاصلة فيه، فهذه الفترة تحكي عن النضال الوطني ضد الاستعمار الفرنسي، وما يتخلل ذلك من مواقف سياسية ضد الأحزاب السائدة، والمطالبة بالبديل الحزبي الذي قد يعيد لأفراد المجتمع حقوقهم.

كأن الكاتب في هذه الرواية يريد التنويه بطريقة ما إلى تلك التصدعات والصراعات الأيديولوجية المتواجدة إبان الثورة، وما بعدها متكئة في ذلك على الذاكرة التاريخية والشعبية العالقة في مخيلة أبنائها؛ لتقول قولها، ولكن في حدود الخضوع لمنطق الكاتب، الذي يضيف بين الفنية، والأخرى إلى الترسيخ الواقعي عناصر غريبة عنه؛ ليبيّن انفعالاته، ومواقفه؛ وليبدع لنا صورا جديدة قد تقودنا إلى التعرف أكثر على أسرار الثورة وخطاباتها الأيديولوجية .

إن المتمعّن في روايات واسيني، وبالأخص رواية(**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**) يجد مظاهرا كثيرة تشدّه لهذه النصوص الإبداعية لا تقتصر على التحديد في الشكل الروائي فحسب، بل تتعدى ذلك لتصل إلى المضمون النصي الذي عمل في كثير من المواقف على خلخلة الحقيقة الواقعية، ولا سيما الجانب السياسي فيها، والذي يقودنا إلى استيعاب مدى الترابط بين تراكمات الواقع والماضي الذي خلفته الثورة. [1].

1-الزمن التاريخي ومرجعياته في رواية ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش:

إن الزمن التاريخي ذلك الزمن الذي يقوم على استنطاق الماضي للانتهاء إلى فكرة أو عبرة، أو مقولة تتضمن حدثا في فترة زمنية محددة على عكس الرواية التي تقوم في الأساس على مساءلة الحاضر، وتقصي حقائقه للاستقرار، والثبات على دلالة معينة تكون في الأصل فكرة متخيلة، استطاع الكاتب بإبداعه الفني إيصالها للقارئ، وعلى الرغم من اختلاف المنطلق، ونقطة البداية، إلا أنه بإمكان كل من التاريخ، والرواية أن يصلا إلى منتهى واحد؛ وهو إثبات حقيقة معينة .

يقوم التاريخ في الأساس على الزمن، فهو الفيصل الذي يحدد لنا تاريخية الحدث من معاصرته، وهو أيضا العنصر الذي تنطلق منه الرواية؛ لتتفق مع التاريخ فهي « اتفقت

---

[1]- ينظر: إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب،ط: 01، الجزائر، 2005، ص:74.

معه وهي تقاسمه وحدة الواقعي، والمتخيل، والذهاب من الحاضر إلى المستقبل.»[1] ، واعتبار التاريخ زمنا مرجعيا للتأمل في علاقاته، وتكويناته وطبيعة أحداثه.

انطلاقا مما تقدم وبالعودة إلى رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** يمكن القول إن الزمن المرجعي الحقيقي فيها يعود بالضبط إلى **حقبة الثورة التحريرية**، ومع بعد الثورة، وقد اعتمد الكاتب على المرجعية التاريخية لا من باب ترديد التاريخ، ولكن رغبة منه في استعادة أحداثه ووقائعه، واسترداد الحقائق المغمورة، بفنية سردية؛ لفهم نظمها الداخلية، وموقف المخيّلة العربية منها.

« إن الرواية التي تحاور التاريخ، رواية تحاول إثارة الحاضر استنادا إلى ما حدث في الماضي، وقدّم المؤرخ صياغة معينة له، وعليه يمكن القول إن الرواية تهدف من خلال تعاملها مع التاريخ أساسا إلى إعادة بعث ذلك التاريخ، وتأكيد قداسيته، وإما إلى نقده وتبيان ما أغفله وتجاوزه، أولم يمنحه حقه، ذلك أن التاريخ يكتب –غالبا– وفق قناعات نخب سلطوية تروم إحاطة ماضيها بهالة من رفعة، لن تتأتّ إلا بطمس وتغييب تاريخ صناع التاريخ الحقيقيين...»[2] .

وقبل أن نستفيض الكلام عن الزمن التاريخي لمضمون الرواية، علينا أن نقف أولا عند رأي واسيني في عرض حديثه عن علاقته الحميمية بالتاريخ الوطني في كتاباته الروائية وبالأخص **(رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**: « إنه كان في رأسه سؤال يتعلق باستعادة التاريخ الوطني الجزائري، وإعادة قراءته في زواياه الأكثر تخفيا.» [3]

---

[1]– فيصل الدارج: الرواية وتأويل التاريخ، ص:12.

[2]– فايد محمد: الرواية والذاكرة الوطنية، حوار الأدب التاريخ قراءة في نماذج روائية جزائرية، www.saada boulaued.blogspot.com ،17-01- 2015، 3:31مساء.

[3]– المرجع الالكتروني نفسه .

إن **واسيني الأعرج** يؤكد في معظم رواياته التي تعتمد على المرجعية التاريخية أن تعاطيه مع التاريخ يتجاوز تلك النظرة التي تجعل من التاريخ شيئا مقدسا، فللتاريخ أغلاطه، وعلينا تصويبها، ولهذا يلحظ على أعماله الروائية أنها تحتل مكانا فذا ضمن المنظومة الكتابية بين الواقع الذي تعودنا على حدوثه، ينقل لنا تاريخا متوقعا، ووقائعا مدسوسة ضمن طيات هذا التاريخ الذي أثاره الكاتب في رواية **(ماتبقى من سيرة لخضر حمروش)**.

كما قلنا سابقا الكاتب عمل على استعادة زمنيين مقدمين في قالب سردي: فترة الثورة، ونهوض الشعب ضد المستعمر، ومحاولة استعادة البلاد داخلها، وخارجها، كما فعل لخضر، ومن معه في فرنسا، وفترة ما بعد الاستقلال، الإصلاحات التي أقامتها الدولة لاستعادة مكانتها عندما أقرت قانون الثورة الزراعية في« 08 نوفمبر 1971؛ حيث أممت نحو مليون هكتار من الأراضي الزراعية، وأقيمت عليها تعاونيات الثورة الزراعية، وحددت الملكيات الكبيرة، ودُعّم الفلاحون بالقروض، والمواشي ورُفع شعار"الأرض لمن يخدمها" بهدف القضاء على نظام الخماسة.»[1]

بعد أن قررت الدولة توزيع الأراضي المؤمنة التي كانت ملكا للمستوطنين على الفلاحين من أمثال عيسى، وجماعته اعترضتهم عديد من الصعوبات في ظل التعددية الحزبية دون الاستفادة من هذه الأراضي، ولا سيما من قبل كبار المزارعين من أمثال الشارية «أريد أن أقول أنّ للعبة جذورا...سأذكركم بشيء ما...في التطوع الشتوي الماضي، وكما تعلمون، عمل بعض الإقطاعيين على استرداد أراضيهم المعلقة أحيانا،

[1] – أدمين: الزراعة في الجزائر ،w.w.w.elguelbe lkbir alfdal.com، 2015-12-18،12: 12

بالتحايل على القانون، وأحيانا بالتواطؤ مع بعض المسؤولين، وقد نجح بعضهم إلى حد بعيد، منهم ولد خليفة كما تعلمون...»[1].

حاول واسيني من خلال عودته إلى هذه المحطة التاريخية أن يشير إلى خيبات النظام الاشتراكي، الذي حاول إلى حد بعيد التسوية بين أفراد المجتمع في الملكية، وتوزيع الأراضي ومستلزماتها، إلا أن هيمنة كبار المزارعين، ومراوغتهم للأجهزة الإدارية، واستخدامهم لسياسة البيروقراطية الفاسدة، ولا سيما من طرف الإدارة التنفيذية، أسهم إلى حد بعيد في فشل هذا النظام على الرغم من الإيجابيات التي حققها في نظام حكم الرئيس هواري بومدين .

نلاحظ أن الكاتب استعار هذه الفترة الزمنية من التاريخ وتوثيقاته، وقدمها لنا في سياق سردي إبداعي مستعينا ببعض الشخصيات الشاهدة على الحدث؛ ليزيد من مصداقيته المرجعية؛ وللوقوف على بعض القضايا الحكومية والسياسية وحتى في ميدان الإصلاحات الزراعية وكانت شخصية(لخضر)الرمز الذي استعمله لاستعادة هذا التاريخ، وللإشارة إلى زمن آخر يتطلع إليه(لخضر)، زمن تكون فيه الكلمة الأخيرة للحق والمطالبة به .

إن هذا الزمن الواقعي، والذي يسمى في الدراسات السردية بزمن القصة، أعاد تقديمه الكاتب بأسلوب جديد ضمن كتاباته الجديدة، بشكل روائي يتجاوز ذلك التتابع الزمني ليقوم أساسا على المفارقات الزمنية، وسنحاول فيما يأتي الوقوف على الفنيات السردية التي اشتغل عليها الكاتب لإعادة إنتاج نص جديد يتوافق أكثر مع الزمن الحاضر الخطابي (الفني).

---

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:65 .

للدراسة السردية فنياتها، سواء ما تعلق فيها بالشخصيات، أو الزمان أو المكان، وإذا ما وقفنا عند الزمن، فقد حدد المنظرون في مجال السرد، وعلى رأسهم **جيرار جنيت** جملة من الصيغ لدراسة الزمن التخييلي، أو ما يسمى بزمن الخطاب، والوقوف عند فنياته.

إن للخطاب الروائي زمنه المستقل، والذي لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما للنظام الزمني المحكي؛ أي زمن القصة الطبيعي« فثمة بالضرورة تدخلات في القبل والبعد، ومرد هذه التدخلات إلى الاختلاف بين الزمنين من حيث طبيعتهما.»[1].

تظهر جمالية السرد الروائي في الخلخلة التي يعتمدها الكاتب للحدث المروي؛ إذ أن «اللعب بالأزمنة داخل القصة عمل جمالي بحت لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والجوهر، وإنما من حيث الصياغة والترتيب...»[2].

إن الكاتب ببعثرته للأحداث الروائية، مستعملا التقديم والتأخير عن طريق التذكر، وهو يعرض لنا قصة عيسى، وعلاقته بلخضر، ومصير كل منهما، لم تؤثر هذه الخلخلة على سيرورة الأحداث، إلا أنها تضع القارئ في عمل لا نهائي يحتاج إلى القراءة الواعية، والإدراك الفني.

لقد توصل **جيرار جنيت** (g.genette)في كتابه خطاب الحكاية أثناء استعراضه لعنصر الزمن في دراسته للرواية (بحثا عن الزمن الضائع) **لمرسيل بروست** إلى دراسة الزمن وفق عناصر ثلاثة:الترتيب(l'ordre)، والديمومة(ladurée)، والتواتر (lafrequence)، وسنستهل دراستنا لزمن الخطاب في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** بعنصر الترتيب.

---

[1]– ترفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبعوث ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط:02، (د.ب)، 1990 ، ص:48 .

[2]– سليمان كاصد: الموضوع والسرد، مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي للنشر والتوزيع، (د.ط)، الأردن 2002، ص:261.

2-الزمن الفني (زمن الخطاب) في الرواية:

2-1- الترتيب:

إن نسق الترتيب الزمني في الرواية الحديثة يختلف اختلافا بيّنا عما كان عليه في الرواية التقليدية؛ إذ كان ينهض على نظام التعاقب الزمني الخطي التتابعي المتسلسل « ولكن هذا النسق في الرواية الحديثة فقد خطيته، وأصبح اللامنطق هو المتحكم في الزمان الروائي بفعل الخروقات الزمنية التي يمارسها السارد على نظام تسلسل الأحداث الروائية.»[1]

يتعلق الترتيب أو النظام «بتحديد العلاقات بين النظام الزمني التتابعي للوقائع في المتن الحكائي(la diégése)، والنظام الزمني الزيف (pseudo temporel) لترتيبها في المحكي.» [2].

إذا ما عدنا إلى الروايات الحديثة نجد أن الكاتب تناسى تلك الضرورة التي تحتّم عليه تطابق أحداثه الروائية مع ترتيبها المنطقي الذي كانت عليه في الواقع، وبالأخص الروايات التي تستلهم مادتها الأولى من التاريخ؛ إذ يعتمدون عليه في الإسقاط ولا يمثلونه زمنيا .

وكهذا نجد كاتب مثل **واسيني الأعرج** في عرضه لحلقات نصوصه الحكائية يعتمد على بعثرة بنائها الزمني رغبة منه في مشاركة القارئ في عملية الإنتاج، فإن كان الترتيب الطبيعي للأحداث في القصة يقوم على الشكل الآتي: «س – ص- ك – ل فإن المبدع يخلخل هذا النظام حسب الإمكانات المتاحة، فنحصل مثلا على أحد الترتيبات الآتية :

ص – س- ك – ل

---

[1]- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص:237 .

[2]-عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية،مطبعة الأمنية، ط01، الرباط، 1999، ص:145

ص – ك– ل – س

ص – ل– س – ك

ك – ل– ص –س

ل–ص–ك–س.»[1].

هذا ما اشتغل عليه الكاتب واسيني في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**عن طريق فنية الاستذكار على لسان شخصية (عيسى) فأحدث جملة من المفارقات الزمنية القبلية، والبعدية محدثا بذلك نوعا من التنافر السردي الزمني التخييلي، بعد أن كانت في حالة مستقرة من التوافق، والتوازي الزمني في مرجعيته التاريخية وزمنه الواقعي؛ إذ إن المفارقات الزمنية تجعلنا نسلم تسلم منطقيا « بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زماني تام بين الحكاية والقصة، وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية.»[2]

إن فهمنا هذه المفاهيم يتأكد لنا أكثر بمحاولة تطبيقه على المدونة السردية، وهذا ما سنحاول دراسته من خلال وقوفنا عند مفارقتي الاسترجاع، والاستباق في **رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش؛** لعقد نوع من المقارنة بين عرض الأحداث الواقعية ذات المرجعية التاريخية، وموضعها التخييلي في نص الخطاب الروائي.

***– فنية الاسترجاع الزمني في رواية ماتبقى من سيرة لخضر حمروش :**

إن صيغة الاسترجاع أو الاستذكار (anaepsis) الزمني في الخطاب الروائي لها حدود مفاهمية محددة مضبوطة والتي قصد بها المنظرون دلالة ما « ونعني به - استرجاع لأحداث ماضية (rétrospection)؛ بحيث يقطع السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة.»[3].

---

[1]– حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص:18.

[2]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:47.

[3]– حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص:47.

الاستذكار فنية يوظفها الكاتب ليعود من خلالها إلى الماضي، ويحيل في الآن ذاته إلى أحداث سابقة عن الزمن الذي وصلته القصة. [1].

اعتمد **واسيني الأعرج** تطبيق هذه الفنية، والعودة إلى الوراء؛ أي الماضي المقيّد بين سجلات التاريخ، محاولا كتابة التاريخ الجزائري وحتى العربي روائيا مازجا في ذلك التاريخ بالفن.

وإذا ما عدنا إلى الرواية محل الدراسة، نجد أن الكاتب بناها في الأساس على ما علق في ذاكرة عيسى من ذكريات، وأحداث ووقائع جمعته مع لخضر في الماضي، وكانت محفزا دفعه إلى المطالبة بحقه في الحاضر؛ أي إن الماضي موجودا في الحاضر ونتعايش معه في شتى ظروفنا الحياتية.

سنحاول فيما يأتي إجمال أغلب المقاطع السردية التي صيغت وفقا لفنية الاسترجاع، وتبعا لنمط إنجازي معين تميز به الكاتب دون سواه:

الاسترجاع	نوعه	الصفحة
1-«سأتكلم ...الذاكرة مثقلة ..اسمع يا لخضر، إن صوتي يأتي..يأتي ساخنا مع الأغاني التي كنت تحفظها وأنت وراء خضرة الغاب. تلتهمك النيران ..جارحة لتلك الأيام التي أكلتنا وأكلت فينا كل الأعشاب الجميلة ...»	استرجاع داخلي	ص10
2-«راشدة..آه (يابنت الناس)..يوم عانقتها بشراسة ولأول مرة استثرت بداوتي لكني أسكنتها بحمام بارد من الوادي، وليلة الزفاف، أتذكر أني افترستها، ثم في خلوة ما ووراء حائط عتيق بكيت كالطفل حتى الصباح ..أصبت بغصة في القلب سكنني على إثرها جني أزرق، كان يتخبط بين ضلوع جدتي التي حكى ناس البلدة عنها كثيرا من الحكايات ليس غريبا، فقد كانت لها صداقة طفولة مع الحاجة حموشة، التي رفع لها	استرجاع خارجي	ص12

[1]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:121 .

(مقام) في أراضي الحاج المختار فجأة ».		
3-«إيه يا لخضر حمروش ماذا يمكنني أن أقول ..هؤلاء مرتاحون على الأقل، وحتى أنت ياعود السيسبان، يومها وضعتك في حفرة ضيقة كانت قد أعدت سلفا في أحد الوديان المهجورة ..وكان الزمن زمن البرد والجوع والخوف، لا يستبعد داخل ذلك الفقر، أن يكون ذئب ما، قد أتى على ما تبقى من جثتك..أو يكون أحد صغار هذه الذئاب المريضة قد مر من هناك، وعلى صهوة جواده، فأخذت بقايا عظامك حوافرالخيل والكلاب التي تصطاد أحلام الأطفال والناس الفقراء ...».	استرجاع داخلي	ص13
4-«ماريا يا لخضر، التي عانقتها وعانقتك متوحدة بك كأمواج البحر..ماذا فعلوا بها ؟؟؟ وجدناها ذات فجر زرقاء في أحد أزقة (مارساي)..لأنها كانت معك ومع ناس فقراء، يأكلون يوميا حصى الطرقات والحديد والإسمنت (...) طعنوها في القلب..كانت زرقاء ويابسة كحطبة مهملة في غابة محروقة ...وضعوها أمام الخباز، أن تقلل من المشي ليلا ومن الكلام كثيرا عن الاستعمار والقتل والإجرام ... أو ..أو ماريا..في البداية ظننتهم يمزحون، لكن في النهاية.. وجدنا أنفسنا وراء موكب جنائزي كبير..دفناها كما يدفن جميع خلق الله الفقراء، وعدنا نتذكر بصمت نتذكر كم كانت الأيام جميلة بحضورها ..ياالله...».	استرجاع داخلي	ص13-14
5-أنا الذي ذبحتك، وأنا الذي ردمتك في حفرة ..قالوا لي بأن أبلغك لتحفر قبرك لكني فعلت كل شيء بنفسي، وبدون علمك..كنت أخاف أن أشفق عليك وأذبح مكانك، وأنت تعرف البقية.»	استرجاع داخلي	ص14
6-«هذا الجو المتعكر، يذكر بأيام الشتاء الفائتة..يذكرني	استرجاع داخلي	ص17-18

بالعاصفة الثلجية التي هبت يوم خرجت من السجن ..الحاج المختار الشاردة..الذئب أحمر العين ،ما يزال حيا..غبت كثيرا في بطون السجن المتجئشة، ويوم عدت وجدت الوجه ذاته يمارس طقوسه القديمة فوق صهوة جواد مترهل..الضربة كانت قوية، لكن رأسه كانت صلبة كأحجار الوديان فلم تنفلق ..إيه الحاج المختار بوشارية واحد منهم. »		
7-«ياعيسى ياطفل هذه البلدة العاق ..اشرب حتى العمى ..اشرب..لكن لا تكذب على نفسك ..ألم يقل لك لخضر ذات يوم في إحدى الأحراش الخالية أحب ما شئت لكن تعلّم فقط كيف تدافع عن حبك حتى تضمن لنفسك بقاء حقيقيا...»	استرجاع داخلي	ص97
8-«وأنا في الفراش تذكرت أني هددت المتطوعين بالقتل ذات يوم، حين ولجوا التعاونية لأول مرة قلت وأناأصرخ ...وكانت تحترق في داخلي، كل الأعشاب البحرية الجميلة..».	استرجاع داخلي	ص104
9-«على كل حال جاءوني في يوم أحسست فيه بالغبن ..كانت استفادتي من الأرض شرطية، وليست دائمة...يعني أن قبولي كان مؤقتا وقضيتي ستظل مؤقتة إلى إشعار غير محدد...فقد اتهمني موسى ولد القايد طايب بالخيانة في حق الوطن...وقتها تذكرت كل شيء حتى اللحظة التي أجبرت فيها على ذبح لخضر... »	استرجاع داخلي	ص105
10-«تذكرت الكلاب التي حاصرتني أيام الاستعمار..الغبن ..الدم الذي يسيل من كل الأجسام التي رأيتها تتحرك أمامي ..لخضر..الله مع علمي مسبقا بأنه ليست له أية مسؤولية في الشيء الذي كان يجري قرب عيني ..».	استرجاع داخلي	ص:109

الجدول رقم:(19)المقاطع الاسترجاعية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش

هذه أهم الاسترجاعات الواردة في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**، قمنا بتقصي معظمها لنقف عند الزمن الذي استرجعه المؤلف، ويبدو أن معظم المقاطع السردية الاسترجاعية متعلقة بماض قريب من الشخصية الساردة لا البعيد، وفي الآن ذاته يبعد مداه عن الشخصية الكاتبة؛ أي المؤلف، وربما اعتمد المؤلف هذه الفنية لإيهام القارئ بالحدث الحقيقي، وليزيد من مصداقية نصه، فالشخصية الناقلة للحدث قريبة من الوقائع، بل عاشتها بكل صراعاتها وقراراتها ومبادئها، ثم يأتي الكاتب ليعيد نقل الحدث للمرة الثانية على ألسنة ذاكرة شعبية.

في مثل هذه الحالة عمل المؤلف على كسر وتيرة القص؛ ليعيد عرضه من جديد عرضا يتناسب مع الزمن الذي كتب فيه النص «الراوي يكسر زمن قصة، أو يكسر حاضر هذا القص ليفتحه على زمن ماض له، وقد يكرر الراوي (أو المؤلف الضمني) هذه اللعبة، فيكسّر زمن قصة أكثر من مرة، وبفتحه على ماض قريب حينا، وعلى ماض بعيد حينا آخر...وقد يتفنن في هذه اللعبة فيداخل بين عدة أزمنة ليخلق فضاء لعالم القصة.»[1].

اعتمد الكاتب في نصه، ولاسترجاع ماضي شخصياته، والتي تُمثل في حقيقة الأمر جزءا هاما من التاريخ، وما الشخصية، إلا وسيلة لتحقيق غاية عرض التاريخ من جديد، قلنا اعتمد على فنية التذكر؛ لذا نجده يكثر من فعل (تذكر) ومشتقاته، ومثال ذلك المثال رقم (1-2-6-8-10)، وأحيانا أخرى يسترجع الحدث السابق دون التصريح المباشر بالتذكر، أو الرجوع إلى الوراء ، وإنما يفهم الاسترجاع من السياق الحكائي .

إن معظم الأحداث الواقعة في هذه القصة، إذا ما اعتبرناها أحداثا واقعية متعلقة بفترة الثورة وما بعدها، وبالأخص في فترة الإصلاحات الوطنية التي شملت مختلف الميادين بما فيها السياسية، والزراعية (مضمون القص)؛ فهي تتضمن واقعا زمنيا تاريخيا تتسلسل فيه الأحداث بشكل خطي منطقي، فحاول الكاتب تبعا لقانون الترتيب السردي،

[1]– يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص:113 .

وبمعنى أدق الفني، عمل على بعثرة هذا الترتيب، وتفكيك حلقات السلسلة الزمنية المرتبة، وإعادة عرضها عرضا فنيا، لا تاريخيا .

نشير بهذا الصدد إلى أن مضمون الأحداث سواء كان بأسلوب المؤرخ، أو بأسلوب الروائي، يبقى قائما على حقيقة واحدة هي حقيقة الحدث الواقعي الذي وقع بالفعل، ويمكن الاختلاف في طريقة العرض، وزمن العرض، وهو الفيصل الذي يفصل بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي، وتبقى الإشارات الضمنية المنتشرة على المستوى النصي هي العلامة التي تقودنا إلى الزمن الحقيقي؛ أي زمن وقوع الأحداث، وقد بيّنا ذلك أثناء حديثنا على الزمن التاريخي؛ أي زمن القصة.

إن معظم الاسترجاعات تتعلق بالذكريات التي تربط عيسى بلخضر، كما هو عليه الحال في المثال رقم (1-3-4-5-7-10-)، فمضمون هذه الاسترجاعات ينقل لنا بالتدرج الوقائع الحياتية التي مرت بها شخصية لخضر، يبدأها بالأغاني التي كان يحفظها، ويغنّيها في الغابات، وكلها تعبر عن الحال الذي كانت تعيشه البلاد، ثم ينتقل بنا إلى (المثال الثالث) ليسترجع فيه ذكرى ذبحه لأقرب أصدقائه، وكيفية انجازه لهذا العمل، على الرغم من الصراع الداخلي الذي كان يجوبه، ولكن الأمر فوق طاقته، ثم يذكر في (المثال الرابع) تلك العلاقة التي جمعت لخضر مع الفتاة الفرنسية ماريا، ومساندة الثلاثة الرأي العام المدافع عن الفقراء، ومساندة الثورة من الخارج، وكان موت الفتاة ثمنا لأرائها المناهضة ولم تبق سوى الذكريات الماضية .

ومازال عيسى يتذكر لخضر، وندمه الذي لا ينتهي جراء ما صنعه فيه على الرغم من تأكده المطلق من أن لخضر لم يرتكب أي ذنب في حق الوطن، وأن خطأه الوحيد انضمامه لتيار سياسي معين على الرغم من نضاله الكبير سواء داخل الوطن أو خارجه، ذلك النضال الذي شهد له كل أبناء البلدة، والوطن بما في ذلك الأطفال والشيوخ، ويتجلى ذلك في المثال (5-10).

لخضر رجل شهم ذكراه لا تمحى بكل سهولة، بل يمكن اعتبار هذه الشخصية عاملا محفزا على الاستمرار في المطالبة بالحق لمن اتخذه قدوة، فكانت حياته مثالا يقتدى به من طرف أهل القرية مما ساعدهم على النهوض بالمؤسسات التعاونية، وغربلتها من الآراء المناهضة من أمثال الشارية؛ لذا كان اسمه يردد في كل اجتماع، أوعملية شعبية من طرف أهل القرية؛ لإصلاح البلاد من البيروقراطية الفاسدة التي لطالما أعاقت مخططات عيسى وجماعته، فنصائح لخضر وشجاعته، وأرائه الجريئة كانت الدافع الذي قوى عزيمة عيسى على الرغم من ندمه المستمر، ويظهر ذلك في المثال(7).

مازالت الذكريات المؤلمة تنخر ذاكرة عيسى، لتنتقل به إلى الفترة التي قضاها في السجن جراء دفاعه المستميت عن شرفه بسبب تهجم الحاج الشارية على زوجته راشدة، ضربه على رأسه حتى خيّل للجميع أنه سيلقى حتفه حتما، ولكن أنقذ منها بأعجوبة، وكان السجن ثمنا لذلك تاركا وراءه راشدة وأطفالها الصغار تواجه ويلات الزمن لوحدها، وقد تبين ذلك في المثال رقم (6).

أما ما استرجع في المثالين رقم (8-9)، فكان تعبيرا صادقا على الانقلاب الداخلي الذي اجتاح عيسى كلما تذكر المشاكل التي واجهها مع إدارة التعاونية، والتي لم تحرك ساكنا لتحل مشاكله، ومشاكل أهل القرية بسبب الفساد الذي سكن فيها، وبيروقراطية الإدارة التنفيذية داخل التعاونيات، أضف إلى ذلك تأخر الدولة في تقديم التعاونيات، والتجهيزات اللازمة لإتمام إصلاح الأراضي، فما كان المقابل إلا التهديد بالقتل إذا لم يحلوا له مشاكله.

إن الثمن الذي يدفعه مناضل مثل عيسى حمّلته الثورة أكثر من طاقته، وعرف بخدمته لمن هو أعلى منه، ووفائه للتيار الذي ينتمي إليه، ولو حتى على حساب أقرب الناس إليه سوى الراحة والاستقرار بعد الثورة، إلا أنه اتهم بخيانته العلنية للوطن، مما كان سببا في تعطيل إجراءات تملّكه لبعض الأراضي، تبعا لقانون الثورة الزراعية، وبالأخص انتمائه لإحدى التعاونيات الفلاحية كما هو مبيّن في المثال رقم(9).

كما لاحظنا في الأمثلة السابقة فإن صوت الراوي، أو كما يسميه البعض المؤلف، وبأزمنتها السردية وردت أغلبية الاسترجاعات فيها بصوت واحد، وهو صوت الشخصية الرئيسة (عيسى)، باستثناء بعض الأصوات التي وردت عرضا لخدمة الحوارات، أو لنقل الذكريات الفردية الذاتية المرتبطة بكل شخصية، كذكريات الحاج الشارية، والروخا والشمايمي.

قد يسال السائل أن من خصائص الروايات المعاصرة، والجديدة تعدد الأصوات، وهو النسق الزمني التطوري الذي تقوم عليه الرواية العربية الحديثة، ولكن نتدخل هنا؛ لنقول إن هذه الرواية لا تقوم بصفة مجملة على أحادية الصوت؛ أي إن كل شخصياتها تتمثل في (عيسى)، بل اقتصرت إشارتنا إلى هذه الأحادية في نسق الاسترجاعات، وربما اعتمد الكاتب على ذلك؛ لأن (عيسى)هو الشخصية الوحيدة التي عاشت مع لخضر ومغامراته السياسية والفكرية، وحتى الوطنية؛ ولذا فإن المصداقية الفنية هي التي حمّلت الكاتب على الاعتماد على شخصية(عيسى).

إن فنية الاسترجاع في الرواية، وانحسارها على بعض الشخصيات دون غيرها، لم يمنع النص من تدخل بعض المتوزايات الزمنية على ألسنة شخصيات أخرى، إما متحاورة أو واصفة، أو حالمة للمستقبل؛ إذ إن «المتوازيات الزمنية تحقق التفرد لكل شخصية بما تمتلك من رؤية خاصة، ووجهة نظر متميزة ومنفردة تجاه الكون والحياة والإنسان، وهذا يقود إلى موضوعية الكاتب، وعدم تعاطفه مع أحد الشخوص.» [1].

اتخذ **واسيني الأعرج** صيغة الاسترجاع الزمني في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**، وسيلة من وسائل المعرفة لما مضى من أحداث، حتى يوضح المرجعية الواقعية التي استند عليها في سبك عناصر نصه الفنية، وللكشف عن عمق الشخصيات الروائية ووجهات تفكيرها، والتي تعد استكمالا لوجهة نظر واحدة؛ وهي رؤيته الخاصة .

[1]– مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط:01، بيروت، الأردن، 2004، ص:102.

لقد سيطر الزمن الماضي على بنية النص في عديد من الصفحات، وقد بين الكاتب ذلك في العتبة الأولى (العنوان) **(ماتبقى من سيرة لخضر حمروش)**.

بداية بالعنوان إلى الاستهلال يغوص صوت عيسى في الماضي؛ ليتذكر لخضر، صوته الذي لم يفارق أذنه في جميع حالاته النفسية، وظروفه المعيشية العائلية، في تذكير زوجته وأبنائه بفضل هذه الشخصية عليه، والعملية؛ إذ لا يبرح تجمعا، أو اجتماعا، أو نقاشا إلا وصوت لخضر حاضرا، حتى غدا الجميع إذا ما رأوا (عيسى) تذكروا لخضر وسيرته، وحتى عندما سجن، وعندما خرج من السجن، وأراد أن يدافع عن حقه وجد صوت(لخضر) ينتظره، وانتهت مشاكل عيسى بسجن الحاج الشارية، ومازال لخضر في ذاكرة الماضي ينتظر من عيسى أن يفي بوعده، ويبحث عن رفاته، ويعلن عن قبر هذا البطل.

وإذا كان صوت عيسى حسب الرواية قد بدأ من ساعة ذهابه إلى عرس ابن أخ الحاج الشارية، والتي تمثل في الآن ذاته **نقطة النهاية**؛ فقد وقع بين هاتين النقطتين (البداية والنهاية) ارتدادات زمنية عادت بها الذاكرة إلى الماضي؛ لتعود فيما بعد إلى النقطة ذاتها الذهاب إلى العرس، وكأن كل الوقائع التي تحدث عنها عيسى قد تم استرجاعها في مدة مسيرته من بيته إلى العرس.

إن ما يؤكد امتداد الماضي المسترجع مع الحاضر الواقع؛ هو الصيغة التي وردت عليها الاسترجاعات، فكانت في شكل خطابي، ونعني به أن عيسى يتحدث مع لخضر، وكأنه يخاطبه في الآن ذاته: « سأتكلم...الذاكرة مثقلة...اسمع يا لخضر...»[1]

وأيضا في قوله :« واجهته يا لخضر..لم أصمت ..هذا ما كان بإمكاني فعله على كل حال...»[2].

---

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:10 .

[2]– المصدر نفسه، ص: ن.

إن صيغة المخاطب التي تواتر ذكرها في الرواية تدل على التواصل القائم بين ماض بعيد، وحاضر قريب، وشخصيته عاشت الزمنين، وعملت على تحقيق الاستمرارية بين زمن **لخضر** النازل باتجاه الماضي، وزمن **عيسى** الذي يمتد من الماضي ليصعد باتجاه الحاضر.

هكذا فإن الوقائع، والأحداث الماضية التي عمل المؤلف الضمني عرضها على القارئ لا تتجاوز في الزمن الطبيعي بضع ساعات، وإذا ما وقفنا عند فصول الرواية، نجد فصلين يتمحوران حول الماضي الأول، والثاني **(بقايا صور قديمة-الموت بجرأة)**، والفصل الثالث ينفرد بالحدث الحاضر على الرغم من الاسترجاعات التي تتخلله بين الفنية، والأخرى **(آلام الرقصة الأخيرة)**.

اعتمد الكاتب في الفصل الأول، والثاني على استرجاع الماضي الذي يمتد من فترة سفر عيسى إلى فرنسا إلى الذكريات التي جمعته مع لخضر، ثم عودتهما إلى الجزائر، وبعدها صدور القرار السياسي الذي قلب حياة (عيسى) رأسا على عقب، تكليفه مهمة قتل لخضر على الرغم من تأكده من براءة ذمته من الاتهامات التي نسبت إليه، إلى فترة ما بعد الثورة والاستقلال، بما تخللته هذه الفترة من صراعات سياسية، وفكرية، وإدارية إبان صدور قرار الثورة الزراعية، وتمليك الفلاحين الأراضي، ومعارضة كبار المزارعين ووجهاء القرية، ثم معاناة عيسى من كل هذه الصراعات.

وصولا إلى نقطة النهاية، والتي تمثل في الآن ذاته منطلق البداية، انفرد بها **الفصل الأخير**، وما حدث في عرس ابن أخ الشارية، ومحاولة عيسى إثبات ذاته، وانتقامه من الجهة المعارضة من خلال رقصاته، وحركاته وإيماءاته مع روخا، وكانت النهاية انقلاب الكل ضد الحاج الشارية، وجماعته ومساندة عيسى.

لقد عمد الروائي في هذه الرواية باستبدال الوقائع المتخيلة المعتادة، ببنية جديدة استدعى فيها وقائع تاريخية مفتوحة على الماضي، وهذا ما حمل الكاتب على استبدال الأساليب بين المباشر وغير المباشر والملفوظ السردي بين الاستباق والاسترجاع .

استطاع **واسيني** أن يعبر على الفترة الزمنية التاريخية المشار إليها سابقا من خلال عرض بعض الحقائق الواقعية، والتي تستدعى في الآن ذاته متلق فطن يفرق فيها بين الواقعي والفني؛ لتشكلهما في قالب تكاملي.

إن صياغة الرواية على شكل يفوق فيه نسبة الاسترجاعات المتعلقة بالماضي، تجعل الكتابة الروائية مكثفة بالمقاطع السردية المنقولة؛ أي التي يعتمد فيها الكاتب على استدعاء التاريخ مما أكسبها خاصية **التنوع النصي**، بدءا من **العنوان ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**، الذي يحيلنا مباشرة إلى شخصية متعلقة بالماضي، والتاريخ، أكثر من تعلقها بالوقائع المتخيلة، **إلى الفصول الفرعية**، وما تضمنته من دلائل مختزلة للعملية السردية، ومن هنا فإن هذا التنوع النصي، ولا سيما في المقاطع السردية للاسترجاعات، يجعلنا نميز بين الاسترجاعات الداخلية، والاسترجاعات الخارجية .

إذا وقفنا عند هذين النوعين من الاسترجاع، نجد وفرة الاسترجاعات الداخلية على حساب الاسترجاعات الخارجية، وقبل أن نحدد هذا التفاوت علينا أن نقف أولا عند مفهوم كل منهما .

***الاسترجاعات الخارجية (extérnal analepsis):**

« هو ذلك الاسترجاع الذي يتناول حادثة أسبق من المنطلق الزمني للحكاية الأولى، وبذلك تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى، الاسترجاعات الخارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى؛ لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك.» [1].

-الاسترجاعات الداخلية (enternal analepsis):

«وهو الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية؛ أي بعد بدايتها، والصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي.»[2].

---

[1]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:60 ،61 .

[2]- نضال الشمالي: الرواية التاريخ، ص:158.

إذا ما اعتبرنا أن زمن الحكاية الأولى في هذه الرواية، فترة شباب عيسى إبان الثورة وسفره إلى فرنسا، ثم تعرفه هناك على شخصية لخضر، وما تلى ذلك من أحداث ووقائع، فإن معظم الاسترجاعات السابقة الذكر تصنف ضمن الاسترجاع الداخلي؛ لكونه متعلقا بالحكاية الأولى، وكلها وقعت بعد نقطة البداية المشار إليها سابقا، وأغلبها تتمحور حول فكرة واحدة، **هي واقعة مقتل لخضر وما ترتب عن هذا الفعل**، وبالتالي فإن هذه الحادثة جاءت بعد المنطلق الزمني للحكاية الأولى، وسعتها ظلت مرتبطة بالفترة الممتدة من أواخر أيام الثورة إلى فترة إصدار قانون الثورة الزراعية؛ أي مدى طويل .

على الرغم من امتداد سعة الاسترجاعات الداخلية، إلا أننا نلحظ أن عيسى يتذكرها وكأنها حدثت بالأمس القريب، وربما اعتمد الكاتب هذا التصوير بإعطاء الحرية للشخصية المسترجعة دون انقطاع، أو خوف ليفصح لنا عن مكنونات الشخصية الذاتية، وهي بدورها تقدم لنا خبايا الماضي، وأهم المحطات التاريخية في حياة أفراد، كان لهم الدور البارز في تغيير مجرى التاريخ.

فمحتوى الاسترجاعات السابقة(1-3-4-5-7-10) المشار إليه في الجدول، كلها تحيلنا إلى العلاقة التي جمعت بين شخصيتي(لخضر، وعيسى)، مفادها الدفاع عن الهوية الوطنية، ثم ينقطع هذا التوحد ليتحول إلى انفصال (بقرار ذبح عيسى للخضر)، وما خلّفه هذا الفعل في حياة عيسى، فهذا الأخير عاد إلى الماضي البعيد ليسترجع ذكرياته مع لخضر، وعامل هذا الاسترجاع هو جملة **(ماتبقى من سيرة لخضر حمروش)**، فهذه البقايا العالقة هي التي ذكرت السارد بلخضر، وحفّزته على استرجاع الوقائع بأكملها.

لم تقف ذاكرة عيسى عند هذه الاسترجاعات البعيدة فحسب، بل تجاوزتها إلى ما هو أبعد منها زمنيا، وبذلك نسبت إلى الاسترجاعات الخارجية، وما نلاحظه على محتوى المثال(2) حين يتذكر عيسى اللحظة التي جمعته مع راشدة قبل الزفاف وبعده ينسب إلى

هذا النوع من الاسترجاعات؛ لكونه يمثل حادثة أسبق من المنطلق الزمني للحكاية الأولى، وقد استحضرها الكاتب؛ لتكون عاملا لإكمال الحكاية الأولى؛ أي إن وظيفتها على مستوى الاشتغال البنائي تنوير القارئ، وتزويده ببعض المعلومات سواء عن شخصية، أو فترة زمنية لتتضح الرؤيا أكثر.

مما تقدّم نصل إلى أن الرواية من ناحية البناء الزمني، اعتمدت وبصفة كلية على الماضي؛ ولذلك توالت السياقات الحكائية معتمدة على الذاكرة الماضية، وما هذه الذاكرة إلا جزء شاهد على المرجعية التاريخية، فارتبط الحاضر الذي يشير بطريقة ما إلى الواقع المتخيّل بالماضي الغائب الذي استحوذت عليه الارتدادات التاريخية؛ لتقريب الأحداث المتباعدة وفقا لصورة الحاضر، وهنا تكمن قيمة الزمن في الرواية.

***الاستباق وفنياته في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش:**

لم يقف تشكيل البنية الزمنية عند المفارقات الاسترجاعية فحسب، بل تضمن أيضا مفارقة الاستباق؛ إذ إن حيوية الذاكرة تحتم عن السارد الرجوع والعودة، والاهتمام بالمستقبل.

إن الكاتب في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**، وعلى الرغم من سياقها الاسترجاعي، إلا أنه أولى اهتماما بارزا بالاستشرافات الزمنية، وقبل الوقوف على كيفية اشتغال الكاتب على هذا النوع من المفارقات علينا أن نتعرف أولا على مفهوم الاستباق .

***الاستباق وفنياته في الرواية (prolepses):**

«هو مخالفة لسير زمن السرد، تقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يحن وقته بعد..»[1]، وقد أطلق عليه **(جيرار جنيت)** اسم (الاستشراف)، هذا النوع من

[1]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:165.

المفارقات عادة ما يكون أقل تواتر من الاسترجاعات، ويرد بالخصوص في الحكايات التي تسرد بضمير المتكلم لتميزها بالطابع الاستعادي وتلميحاتها إلى المستقبل.[1].

حتى نقف على مدى اشتعال الكاتب على هذه الفنية، وكيفية توظيفه لها في النص، سنقوم بتلخيص مجموعة من الاستباقات الواردة في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** في الجدول الآتي:

الاستباق	الصفحة
1-«المهدي،الذي سيأتي ..المهدي (يا دين الرب) لو يأتي إلى هنا سيفشل في مواجهة هذه الأوضاع.»	ص:11
2-«وحق محمد، سأشرب الليلة حتى العمى..سأرقص..سأرقص رقصة الموت الأبدي واقتلهم كالكلاب واحدا، واحدا، لحظة جنون طائشة قبل أن يشلوا أعضائي، وأصبح كحيوان صغير نزع الأطفال قوائمه، كما فعلوها ذات زمن ليست ببعيد...»	ص: 11
3-«افرح أو مارس حزنك بشهية؟؟فغدا في مثل هذا الوقت بالذات، في مكان ما، وفي زمن ما، لا أستطيع تحديده ستعود هذه البنادق التي يلوح بها في الهواء إلى صدوركم وإلى صدورنا...من يدري ؟؟؟ الأمر يحتمل احتمالين لا أكثر...»	ص:12
4-«فهذه الحشود..هذا النمل الذي يتكاثر بشكل مروع، لم يقل كلمته الأخيرة ...وحين يقولها، سيكون الأمر علامة بكل تأكيد...»	ص:16
5-«...آه يا ولد طايب الشنافة ...سيأتي زمن لخضر حمروش، وسترى كم سيكون قاسيا ابتلاع أرغفة الأطفال الفقراء...»	ص:23
6-«يبدو أننا سندفع الثمن في القبر، قبل جهنم وبئس المصير.. وسنندك دكا...حين نستيقظ بعد الموت، يضربنا الشاهد للجبهة، فنندم على أفعالنا ..وهكذا ...»	ص:27،28
7-«سأرقص الليلة..وحق دين محمد، سأرقص حتى التهلكة، وغدا مع الفجر حين أعود متعبا استغفر لي رويشدة القلب الكبير..سأثقب الأرض وأجعل السماء تهوي على رؤوسهم قطعا، قطعا..وأحرك التربة من أعماقها إلى أن تحتل وتلد تنينا مزركشا كألسنة	ص:99

[1]- ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:76 .

النار...» 8-«الأيام القادمة واعدة ..والليل يخبئ بين ضلوعه المحروقة كثيرا من الأسرار...الأيام القادمة تحمل علامات خاصة، سنبولهم جميعا واحدا واحدا، بدون استثناء ...» 9-«أنا متأكد، أنهم مصرون، أن من يأتي بعدهم، لن يترك المسألة تمر هكذا من تحت أنوفهم بكل بساطة...ولن يسمح أن يصيد صيادو الأرغفة اللقمة من الخلف، سيخرج كل ملفات..كل القوائم المنسية، والمهربة في السفن التجارية التي كادت تؤدي بحياتنا ذات مرة	ص: 101 ص:107-108

الجدول رقم:(20)المقاطع الاستشرافية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش

إن تواجد المفارقات الزمنية في نص الرواية، يتوالد بشكل تماثلي؛ إذ إن بنية الترتيب الزمني تتجزأ بين الاسترجاع، والاستباق، ولكل منهما حضوره المستقل، وكل منهما يتدخل في برمجة الملفوظ السردي، وهكذا فإن القيمة الفنية التي يستحوذ عليها الاسترجاع تُمثّل القيمة ذاتها التي يمكن أن يحتلها الاستباق؛ لأن السيرورة الزمنية تقوم على الماضي والحاضر والمستقبل، ولا يمكن الاستغناء عن أي جزء ضمن هذه السلسلة.

هكذا تبدو أهمية المقاطع السردية الاستيباقية في تشكيل النص الروائي؛ فمثلما كان للسارد علاقة وطيدة بالماضي، ارتسمت في استدعاء الذاكرة الأدبية للتاريخ، كذلك كانت له طموحات وتطلعات، وأفكار عمل جاهدا على مستوى النص تحقيقها.

عيسى لم يكن مجرد شخصية روائية، وظفت للقيام بدور معين، بل هي علامة دالة على الماضي والحاضر، والمستقبل في الآن ذاته، وهذا ما لاحظناه على الأمثلة السابقة، فمعظم الاستباقات الواردة في النص هي عبارة عن تطلعات تفاؤلية في خاطر عيسى؛ ليتصدّى بها للآراء المعارضة، وخيباته الماضية من جهة، وليكفر بها عن ذنبه المقترف في حق لخضر من جهة أخرى.

ومن ناحية أخرى يمكن القول إن المخفر لهذه التطلعات، والرؤى المستقبلية هو حضور شخصية لخضر في ذاكرة عيسى، فكلما عادت به الذاكرة إلى الوراء، كلما حملته على البحث عن البديل المتمثل في المستقبل، وإصلاح ما خلفته الذاكرة من تمييز وخيبات.

لقد أسهمت هذه المفارقة الزمنية (الاستباق) في تقديم جملة من المعطيات الحكائية، وتوضيحها في الآن ذاته أمام القارئ، سواء تحققت هذه المعطيات على المستوى النصي، أو لم تتحقق، المهم أنها عملت على فعل التلميح إلى أحداث وأفكار، ورغبات كانت سابقة في ترتيبها بالنسبة للمنظومة السردية داخل النص.

إن الأمر الملفت للانتباه في هذه الاستباقات أنها في معظمها مرتبطة بشخصية واحدة هي شخصية (عيسى)، فمثلما احتل المركز البؤرة في الاسترجاع، فهو كذلك في الاستباق، ومثلما كانت شخصية(لخضر)هي العمود الأساس في مضامين الاسترجاعات، كان كذلك في الاستباق، والفيصل بينهما الرؤيا، والزمن.

نلاحظ مما تقدم هيمنة ضمير المتكلم على أغلبية الاستباقات، وهذا تأييدا لنظرة **(جيرار جنيت)**، لكونه أكثر ملائمة من غيره من الضمائر؛ لأن السارد باستعماله يثبت لنا وجهة نظره، واهتمامه بالموضوع المطروح، على عكس ضمير الغائب، ومن ناحية أخرى فإن هذا النوع من الروايات؛ أي التي لها نصيب وافر من الواقعية، خاصة المرجعية التاريخية، فإن الكاتب فيها يسعى إلى إقناعنا بالرسالة المطروحة؛ لذا نجده في كل مرة يحاول أن يجعل من أحداثه أكثر قربا من الحقيقة، وإثباتها بما لديه من رصيد مسبق يشمل ذاكرة أمة، أو شعب، أو حقيقة تاريخية.

ضمير المتكلم في مثل هذه المقاطع السردية (الاستباقات) له وظيفة بيانية، ودلالية ولا سيما إذا استند إلى الراوي المتكلم (عيسى)، وهو الرابط الواصل بين المجال الحقيقي

وصياغته التخييلية «إن اللجوء إلى إدخال الراوي، وهو نقطة الالتقاء بين العالم المروي عنه ومكان الرواية، والوسيط بين الحقيقي والخيالي.»[1].

وقبل أن نواصل حديثنا عن الاستباق، وكيفية الاشتغال عليه، وفنيات توظيفه في النص الروائي، علينا أن نميز أولا بين أنواع الاستباق الواردة في النص، ودلالة كل منها، وكما هو متفق عليه أن للاستباق نوعين هما الاستباق الخارجي، والاستباق الداخلي، **فالخارجي** (external proplelsis)هو نوع من الاستباقات في أغلب الأحيان يكون له وظيفة ختامية تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية. [2]، كما يتضمن هذا النوع «مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل.»[3]، قد يكون ذلك من باب التشويق ولفت الانتباه؛ إذ إن القارئ لا بدّ له من عوامل تحفيزية تدفعه إلى استمرارية الاطلاع، وإلى المشاركة في العملية الإنتاجية من جهة أخرى .

أما **الاستباق الداخلي** (internal prolepsis): فإن **(جيرار جنيت)** يرى إن هذا النوع من الاستباقات «عادة ما يطرح نوعا من المشاكل وبالأخص مشكلة التداخل؛ أي مشكلة المزاوجة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي.»[4].

يمكن تحديد الاستباق الخارجي من خلال مظاهره السياقية التي يقدم وفقها، ومن بينها العناوين سواء الرئيسة منها أو الفرعية، فالعنوان باعتباره العتبة الأولى المحيلة لمضمون النص، يمكن اعتباره نوعا من الاستباق لما يتضمنه من مضمون يأتي بعده، ففي رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**، من خلال العنوان يمكن للقارئ أن يتنبأ

---

[1]– ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص:66 .

[2]– ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:77.

[3]– أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 267 .

[4]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 79 .

مسبقا بأن المضمون يحيل إلى الذكريات العالقة بذاكرة عيسى حول شخصية لخضر، ومساراته النضالية والحياتية .

ليس العنوان الرئيس فقط الذي ينفرد بهذه الميزة، أيضا نجد العناوين الفرعية تكفلت بتلخيص ما ورد بعدها من وقائع، وأحداث، فمثلا: عنوان القسم الأول من الرواية **(بقايا صور قديمة)** يحيلنا إلى تلك الومضات التي كانت تزور مخيلة عيسى كشريط صور مخزن ، كلما تذكر حادثة، كلما اطلع على تلك الصور التي لم تغب ولا لحظة من حياته؛ إذ كان يتذكرها دائما بما تذكره من آلام ومعاناة « حاول أن يستحضر الجلسة الأخيرة دفعة واحدة، لكنه أحس بضيق شديد الخناق على رئتيه ...بطعم ورائحة تشبه الأبخرة القادمة من تنور ساحرة تحرق عظام الموتى.»[1]

الأمر سيان بالنسبة للعنوان الثاني والثالث **(الموت بجرأة)** و**(آلام الرقصة الأخيرة)** الدلالة واضحة في عنوان القسم الثاني والثالث، فجملة الموت بجرأة، تحيلنا إلى الطريقة التي ذبح بها لخضر، وعلى الرغم من علمه مسبقا أن عيسى يقوده لنهايته، إلا أنه أكمل معه المسير، ولم يحرك ساكنا دون أي مواجهة، فموته تضحية من أجل وطنه، ومن أجل قضية كان يؤمن بها، ولا يمكن أن يتراجع عنها، فجرأته هي التي خلدت اسمه في ذاكرة شعب بأكمله .

(آلام الرقصة الأخيرة) هي الملخص الذي اختاره الروائي كي يصور لنا دلالة الحركات التي قام بها عيسى مع الروخا، والتي لم تكن مجرد رقصة عابرة، بل هي شحنة مليئة بالآلام والعبر، والمعاناة التي لطالما خبأها عيسى، وحان وقت إخراجها، وألحقها بكلمة الأخيرة باعتبارها المحطة السردية الأخيرة التي فُصل فيها الأمر، وقرر الجميع النهوض ضد الإقطاعية، وسياسة البيروقراطية الفاسدة التي عمت الإدارة، والشهادة ضد تخطيطات الحاج الشارية، ومحاولته لقمع أيّ مشروع من شأنه أن يصلح حال البلاد والعباد.

---

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص: 252.

أضف إلى ذلك أن من مظاهر الاستباق الخارجي الملخصات التي تسبق عادة الأحداث الروائية، يستعملها الكاتب ليساعد القدرات الاستيعابية لدى القراء على إدراك طبيعة الموضوع المعروض، وتكون أيضا بمثابة تمهيد عام للتفاصيل الدقيقة التي تصاحب وقوع الحدث عادة، ومن أمثلة ذلك ما ورد في المثال رقم(2)، ورقم(7)من الأمثلة الوارد في الجدول السابق الذكر .

لقد توعد عيسى في القسم الأول من الرواية، أن يرقص في إحدى أعراس الإقطاعيين الكبار رقصا قد يكون بمثابة انتقام، ورد الاعتبار له، وللخضر، ومن آمن بوجهة نظره، وعلى رأس أعدائه (الحاج ولد الشارية) وجماعته في المثال (2)، ونجده يؤكد الوعيد ذاته في المثال(7)بإضافة وصف عام لهذه الرقصة، وما يصاحبها من قفز، وضرب للأرض وتحريك الأترية من أعماقها، حقق هذا التلخيص الاستباقي وظيفته في القسم الثالث من الرواية (**آلام الرقصة الأخيرة**)، فقد صور لنا الكاتب هذه الرقصة المشار إليها سابقا بأدق تفاصيلها، واصفا عيسى والروخا، وهما يرقصان بكل ما أوتيا من قدرة، وبالفعل فقد اهتز لهذه الرقصات من عني بالأمر مسبقا، فالغيظ، والغضب، والتحسّر طغى على ملامح وجه ولد الشنافة، وولد الشارية، والمختار وغيرهم كثر، وكشاهد على ذلك قوله:

« يضرب بأقدامه ضربات متتالية، متناسقة مع حركات الروخا...رأس الحية ينسحق ...ترابا يصير..تنهد..ابتسم للروخا..ابتسمت له بهدوء ...»[1].

وفي قوله أيضا:«حاول عيسى أن يرعد أحشاء الحاج المختار الذي كان منغمسا مع القصاب وضارب الطبل..صوب البندقية نحوه ..اعترضتها رويشدة والأطفال بصدورهم ..خاف ..التفت إلى الروخا ..كانت هذه المرة جد قريبة منه ..همس في أذنها بعدما لثمها ولم تمانع ....

– النهايات تأتي دائما هكذا ...السرعة الخارقة...

---

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:252.

-الموت معك في رقصة مثل هذه، نزهة ...»[1].

لقد حاول في عديد من المرات، وهو يرقص حاملا بيده البندقية أن يصوبها في وجه أعدائه من أمثال المختار، وجاءته فكرة القتل، وهو المتعود على ذلك، لكن هذه المرة اعترضت طريقة راشدة، وأولاده، إذا ما دخل هو السجن كيف سيكون مصيرهم، ورغم ذلك كانت هذه الرقصة بمثابة أسهم رشقت في قلوب المتفرجين، ومما زاد حقد المختار وأصحابه أنه كان يرقص مع الروخا، وهذا لوحده يكفي لكيد البقية.

إن لهذا النوع من الاستباقات وظيفة مهمة سواء بالنسبة للقارئ -**الوظيفة الإعلامية**-؛ إذ تعلمه مسبقا بمجريات الحدث، **وفنية إبداعية** بالنسبة للكاتب الذي يثبت براعته الروائية في تلخيص الأحداث، وتقديمها للمتلقي في زمن أسبق من زمن عرضها.

ومن ناحية أخرى نلحظ أن الكاتب في هذا العرض الروائي، استغنى بصفة كلية عن الزمن لا الحاضر ولا المستقبل، وناب عن ذلك في تعبيره بالأحداث وسياقاتها، فلولا تتبعنا للنص لما أدركنا أن هناك أحداثا تم تقديمها مسبقا؛ ليتم عرضها فيما بعد بصفة تفصيلية، فالحدث ذاته وطريقة التقديم، ومكان عرضه على مستوى الرواية هي التي تحدد الاستباق الملخص (الخارجي) من عرضه في الوضعية العادية.

قد يتحقق الاستباق الخارجي داخل الرواية سواء عن طريق العنونة، أو الملخصات السبقية، وقد لا يتحقق تواجده على مستوى النص في بعض الأحيان، ومثال ذلك ما ورد في المثال رقم (6) من الجدول « يبدو أننا سندفع الثمن في القبر قبل جهنم وبئس المصير...وسندك دكا ...»[2].

---

[1]- واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص: 25

[2]- المصدر نفسه، ص:27، 28 .

صحيح أن هذا المقطع يحتوي على صيغة الاستباق، ولكن الكاتب لم يعلن عن تحققه في نهاية الرواية، فيبقى استباقا مفتوحا متعلقا بزمن المستقبل غير المحدد، وهذا النوع من الصيغ الاستباقية يقل وروده في النصوص الروائية، فهو خارج عن إطار الحكاية المعروضة وإمكانية حدوثه أم لا تبقى مبهم.

مثلما قد وظف الكاتب بعض الاستباقات ليضع القارئ في صورة المحكي سواء عن طريق العنوان أو الملخصات، والذي تناولناه سابقا ضمن إطار الاستباق الخارجي، كذلك نجد أن للاستباق الداخلي موضعه السردي في تشكيل بنية النص .

معظم الاستباقات الداخلية الواردة في النص هي استباقات تصنف ضمن الاستباقات الداخل حكائية؛ أي التي تدور في إطار الحكاية، ولا تخرج عنها؛ لتقدم لنا موضوعا آخر ونرى ذلك في المثال رقم: (3-5-8-9).

إن عيسى في كل ومضة يتذكر فيها لخضر، ينبأ مسبقا أن حق المغلوب على أمرهم سيرد، والملاك الكبار سيغلب على أمرهم، ويحقق بذلك حلم لخضر، ففي (المثال الثالث) يطمئن لخضر أن الأيام المقبلة سيواجه من في قلبه غيرة على وطنه كل من يحاول تخريب البلاد، وهذا ما حدث فعلا، عندما تكاتف الجميع سواء الطلبة، أو الفلاحين وحتى الراقصة روخا؛ ليوضع كل في مكانه المناسب، والأمر سيان بالنسبة للمثال (الخامس والثامن).

أما بالنسبة للمثال (التاسع)، فعيسى عندما يصور لنا الأوضاع المزرية التي يعيشها الأطفال والرجال، والنساء، والعجزة، يؤكد لنا أن هذه الفئات على الرغم من صمتها كي لا تُطرد يوميا من المصانع والتعاونيات من أجل لقمة العيش، تصرّ على أنه سيأتي يوما يتعلق بمن سيأتي بعدهم لن يتركوا المسألة على الشاكلة نفسها، بل سيتكلمون ويطالبون بحقوقهم ويحاربون من أوكلت له نفسه أن يأخذ شيئا ليس من حقه.

إن عيسى وهو ينقل لنا هذه التطلعات لم يكمل لنا ماذا حدث بعد هذه الآمال، ولكن بعد تتالي الأحداث، واسترسالها السردي، تحقق ما كان يصبو إليه الأهالي بمجرد مواجهة عيسى وأمثاله للمزارعين الكبار، وللإدارة، وللهيئات الفاسدة، وفتح المجال لإعادة التحقيق في بعض الملفات العالقة، والمتعلقة بمخلفات الثورة الزراعية، وبالتعاونيات؛ لتصفيتها من الفساد عندما يقرر ميمون وأمثاله الشهادة ضد عمه، وحتى الروخا لتشهد في قضية حرق المحصول.

ومن هنا يمكن تسمية هذا النوع من الاستباق الداخلي **بالاستباق الداخل حكائية التكميلي** والذي قصد به **(جيرار جنيت)** تلك الاستباقات«التي تسبب مقدما ثغرة لاحقة في الحكي وتعوض هذه الاستباقات عن حذف أو نقاصات مقبلة في الحكاية.».[1]

لقد لجأ السارد في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** باعتماده على فنيتي الاستباق والاسترجاع إلى تجاوز خطية الزمن، واستمراريته المتعارف عليها في الزمن الواقعي التاريخي؛ أي زمن القصة، إلى إعادة بناء الحدث السردي و« ترتيب الوقائع التي تشكل مهمة الحدث، ترتيبا مثاليا متوازيا أو متناوبا، أو متداخلا؛ أي عرضه خاضعا لتسلسل زمن صاعد أو متقطع أو متراجع. »[2].

كما لاحظنا مسبقا على الرغم من سيطرة الشكل الاسترجاعي على معظم المقاطع السردية الواردة في الحكاية، بحكم المرجعية التاريخية، والقالب الاستذكاري الذي قدمت ضمنه شخصية عيسى، إلا أن فنية الاستباق كان لها الدور الفعال في تشكيل الإطار الزماني لحركة الشخصية في النص.

لم يكتف واسيني الأعرج في تلاعبه بالزمن باستعمال فنيتي الاسترجاع والاستباق، بل تعداهما إلى عنصري التسريع، والتبطيء ضمن صيغة الديمومة الزمنية، وسنرى ذلك

---

[1]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 79،80.

[2]– عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص:121.

من خلال وقوفنا على كيفية اشتغاله، وتوظيفه لهذه الفنيات باحثا عن تشكيل جديد لرؤيته في بناء الزمن الروائي.

2-2-المدة ،الديمومة (duration):

المدة أو الاستغراق الزمني:«هو ذلك البند الذي يراقب – بالمفارقة بين القصة وزمن السرد– تسارع الأحداث أو تباطؤها، وربما جمودها، فهل استغرق حدث ما مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أولا. ؟». [1]

يشير (جيرار جنيت) إلى صعوبة عملية مقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية، وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات، فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته. [2].

لدراسة الاستغراق الزمني أو الديمومة اقترح **(جيرار جنيت)** أربع فنيات زمنية تكشف عن مواطن تسريع الحكي، ومواطن تبطيئه، فاستعمل في التسريع صيغتي (الخلاصة، والقطع) ، وفي التبطيء صيغتي (الوقفة، والمشهد)، وسنتعرض فيما يأتي لكل منهما:

2-2-1-تسريع الحكي:

تسريع الحكي في معناه العام «ضمور في زمن القصة مقابل الزمن السردي الآخر المحدث؛ بحيث يختصر الزمن الحقيقي في عبارة أو جملة،أو إشارة توحي بأن زمنا ما قد أنجز وتم تجاوزه.»[3]، وكما أشرنا سابقا لتحقيق هذه الصيغة على المستوى النصي في السرد فقد اقترح جيرار جنيت فنيتي المجمل والقطع.

---

[1]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:169.

[2]– ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:101.

[3]– نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص:170.

***المجمل أو الخلاصة (sommaire):**

يرمز له جيرار جنيت بـ:زح<زق:« وهو أن يتم ذكر سرد عدة سنوات سابقة في عدة فقرات أوعدة صفحات، ويتم هذا دون تفاصيل في ذكر الأحداث، أو نقل الأقوال، وهذا الشكل من العلاقات السردية قليل الحضور في النصوص السردية إجمالا. »[1].

قد يتردد استعمال مثل هذه الصيغ في النصوص الروائية التي تعتمد على الاسترجاع الزمني؛ إذ يعمد الكاتب إلى تلخيص ما استرده من أحداث، ووقائع لتحقيق الوظيفة الإعلامية، وتوضيح المسببات للوصول إلى النتائج، أما الصيغة الثانية من صيغ تسريع الحكي، فتتمثل في القطع:

***القطع أو الحذف(l'ellipse):**

يرمز له **جنيت** بـ ز ح =0،ز ق =ن،ا ذ ن ز.ح<&ز.ق : وهي فترة من زمن الحكاية يتجاوزها الروائي بعدم ذكر الأحداث التي وقعت فيها. [2]، ويقصد **(جيرار جنيت)** بالحذف الزمني إهمال ما يعرف بالنقصان، وتحليل الحذوف وغالبا ما يرتد إلى تفحص زمن القصة المحذوف. [3].

للوقوف على كيفية اشتغال هذه العلاقات السردية على المستوى النصي، سنركز على تطبيقها على نص رواية «**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**»؛ إذ إن البحث في مثل هذه الفنيات، ومدى استعمالها في النص يقودنا إلى معرفة التجربة الإبداعية التي اعتمدها الكاتب ؛ ليشرح لنا بنية، ونشأة عمله الأدبي، ومن ثمة يعمل على الربط بين الواقع والمتخيل، وهذا الأخير لا يتحقق إلا باستعمال مثل هذه الصيغ.

---

[1]– عمرو عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص:137.

[2]– ينظر: أحمد مرشد :البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 292.

[3]– ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:117.

***المجمل:**

سنبدأ دراستنا بالوقوف عند علاقة المجمل من التسريع السردي،وقد عملنا على إجمال معظم المقاطع السردية المشتغلة على هذه الصيغة في الجدول الآتي:

المجمل أو الخلاصة	الصفحة
1-«يالرب العالي..يتعرسون ...يطوون الملفات، والميت مازال ما برد دمه...أقسم برأسك يالخضر، وأقسم بلقبك المخيف"حمروش..أن اللعبة قديمة قدم هذا العالم. »	ص:11
2-«عبد القادر قالها واقفا كعود السيسبان..فاحترق وهو يحاول إطفاء النار..الفدان كان أكبر من قسوته الهزيلة، والتيجان كانت يابسة مثله، عندما وصلنا وجدناه فحمة.»	ص:16
3-«كه..كه..كان يصر أن يأخذها بتيجان قمحها...جاهزة ويدفع لنا التعويضات مقابل أخذ المحصول الذي كان طعما للشمس المحرقة والنيران..وحين حسم الأمر لصالح المتعاونين، أصبح يطالب باسترجاع أراضيه فقط، بعد هذا الصيف؟؟؟ من يدري؟؟ قد يكون هو حارق المحصول..والله الحاج المختار يدمر العالم من أجل الحفاظ على هذه الأرض، وهذه الأفواه التي ملأها تراب الغبن والعياء ...»	ص:19-20
4-«الرومية امرأة عجوز..جاءت منذ أزمنة بعيدة، إحدى أمهات "بيجار" تكونت لها مصالح طويلة عريضة، فبقيت مع ابنها ولم تعد مع الهاربين..فقدت زوجها في الحرب، فتزوجها أحد أثرياء القرية كانت لديه علاقة معها، حتى وهي متزوجة ..كان هناك شيء رقيق كالخيط يجمع بينهما فوق مجرد اللحظات الجنسية المجانية ..البعض يقول أن الطفل ابن الأول .. عيونة ...ربيعية ..قد يكون ولد الرومي؟؟؟» «والبعض الآخر يقول :أنه ابن الثاني ...»	ص:100
5-«رويشدة طفلة مقطوعة من شجرة مثلي..حامت بي كالطائر الجريح كل أولياء الله الصالحين..زاوية المسخوطين، زاوية سيدي ابن عمرو..سيدي علي..سيدي بوجنان..حمام ربي..حمام بوحجر؟؟ومع الفقر..كانت تنزع ثمن الأسفار من جلدها...»	ص:105

6-« في الأخير انتهى الأمر بسلام وعادت المياه تجري تحت أقدامي ..نهضت من فراشي، وخرجت من جديد إلى التعاونية..ذبحت راشدة معزة سوداء ، وشكرت كل الأولياء والصالحين، والذين يكتبون على خط الرمل والحروز.»	ص:106
7-«ذات يوم فكرت في الانتقام من الحاج الشارية بطريقتي الخاصة (....) يحمل في حقيبة بشهادة مزورة ..وثيقة قدماء المجاهدين ..يحكي الجميع عنه أنه كان قوميا ..يوم يركب صهوة جواده الثقيل تبدأ القيامة ..يجلد ويقتل عباد الله صباحا ومساء ..وفي آخر يوم دخل الغابة ونزل منها مجاهدا..هكذا يفعلون ..وبعد الاستقلال امتهن تهريب العملة الصعبة، والسفر إلى مكة، وتهريب الأبقار، والأغنام والحمير والبغال، وراء الحدود لبيعها هناك خوفا من المرحلة الثالثة من الثورة الزراعية ...»	ص:106-107
8-«إيه ياعيسى...مسكينة الطفلة ميلودة ..كبرت في الهم أخرجتها من دائرتي..المغلقة ..اكتريت لها دار في وهران مع جدتها، وكل شهر أدفع لها الإيجار ..ومن حين لآخر أزورها حين يقل الزبائن (...) في البداية كانت تأخذ مني النقود، والآن توقفت قالت أن الدولة منحتها كسائر الطلبة أصبحت تعول نفسها وجدتها ...»	ص:113
9-«إنها ابنة امرأة قتلت زوجها لتدخل الماخور، وتمارس الدعارة بشكل رسمي وحر..الله غالب ياعيسى..وأنت كبير العارفين، كان وقحا، ولم أكن صبورة..وحق الله، بعض المرات كنت أحن عليه لكنه تمادى ..يأتي بها ليلا إلى الدار، ويعرضها فوق السرير عارية..سكرانا يمارس الدعارة أمامي..وذات ليلة كنت حاملا، ضيعت صوابي، ورشدي ومع الفقر والحاجة ياعيسى والغيرة خلصته من الحياة، وإلى الأبد..هي هربت كالقطة ...»	ص:113-114
10-«ما فعله الشيخ الهبري بابنته...أرعب كل بنات البلدة...ذبحها من الأذن حتى الأذن، وخرج برأسها يجوب القرية ويصرخ (...) وقيل فيما بعد أن الطفلة لم تكن حاملا..فقد أجبرت على أكل نبتة تنفخ البطن من طرف زوجات إخوتها اللواتي كن يغرن من جمالها ...»	ص:186

الجدول رقم:(21) تمظهرات المجمل في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش

تبدأ حكاية عيسى مع لخضر في اللحظة التي فكر فيها ترك البلاد، والسفر إلى فرنسا تاركا وراءه عائلته وأصدقائه، وأعز ما تملك، وبما أن السرد ورد في هذا النص بميزة القالب الاسترجاعي، فقد اعتمد السارد على استرجاع مجريات الأحداث التي وقعت له في الفترة الماضية معتمدا في ذلك على جملة من الصيغ السردية، تمكّنه من عرض أكثر قدر ممكن من المعلومات والأخبار في أقل زمن، وكما أسلفنا الذكر، من الفنيات التي اعتمد عليها لتسريع عرض الأحداث، **صيغة الخلاصة:**

تهتم **صيغة الخلاصة** بعرض الأحداث متجاوزا في ذلك الأحداث التي تقل أهميتها على المستوى السردي، الأحداث الأساسية التي قد يطيل عليها الكلام في أحيان كثيرة.

كما هو مبين أمامنا في الجدول الآنف الذكر، فإن معظم المقاطع السردية الدالة على الخلاصة تشير إلى تلك المواقف العابرة، والمهمة في الآن ذاته؛ لكونها تلعب دور المكمّل للحدث الرئيس، فالزمن في الخلاصة « لا يكتسب أهميته من الأمور الخارجية التي تقع فيه ، فتصبح بعض الأحداث هامة؛ حيث إن المهم هو الحياة في سيرها أو بكونها

حياة لا أكثر ولا أقل، فهي القيمة المطلقة لا الحدث الخارجي. »[1].

ومن هنا فإن الخلاصة تكسب أهميتها من الدور الذي تلعبه على مستوى النص في إحداث ذلك التواصل بين المقاطع، والمشاهد الروائية.

إن تكثيف زمن السرد في معظم الملخصات المطروحة أمامنا أدى بالسارد إلى إبراز هذا النوع من التلخيصات الاسترجاعية؛ ليتجاوز تلك الإطالة والإطناب مختزلا جملة من

[1]– سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، مصر، 1984، ص:61.

الوقائع الماضية لعرضها بصورة إشارية، المهم فيها عامل الربط، والانسجام مع المقاطع السردية الأخرى.

إذا ما وقفنا عند إيقاع ملخصات الأحداث الماضية نجدها في شكل إشارات عابرة لما وقع فعلا في الواقع التاريخي، فمثلا في (المثال الأول) يعرض لنا ثلاثة وقائع سردية بما اشتملت عليه من أحداث، ومدة طويلة في عبارات ثلاث(يتعرسون–يطوون الملفات – وموت عبد القادر)هذه العبارات تكفي لوحدها أن تحتل مساحة نصية تفوق زمن عرضها، إلا أن الكاتب، وهو بصدد عرض شخصية جديدة، وهي شخصية عبد القادر، وتوضيح سبب موته، وعدم احترام وفاته، عرض لنا الصورة التي طوي بها سبب وفاته من طرف المستفيدين، ولكي يؤكد الخبر أضاف حدث العرس.

إن المرور السريع على فترات زمنية طويلة مثل هذه، والإشارة إليها بإيحاءات فقط، يدل على براعة السارد في سدّ ثغرات التساؤلات التي قد تطرح أثناء رفضه لحضور عرس بن أخ الشارية، وبيان سبب عداوته لهذا الأخير.

كذا الأمر في (المثال الثاني) وهو يسترسل الحديث عن شخصية عبد القادر،عرض لنا وفي عجالة سبب وفاته لإضاءة الجوانب المظلمة في القصة وإرجاع أصابع الاتهام للحاج الشارية حتى يربط بين المشاهد الثلاثة، ونجده في(المثال الثالث) يعرض لنا الخلاصة التي تربط بين المشهد الأول موت عبد القادر، والمشهد الثاني وفاته؛ ليبين لنا وبسرعة السبب الذي دفع الحاج الشارية إلى قتله، وحرق محصول تلك السنة للحفاظ على أرضه.

ويستمر السارد في عرض بعض الشخصيات الثانوية، والعابرة التي لم يتسع السرد لعرضها بالتفصيل، ولعدم أهميتها أيضا في (المثال الرابع، والثامن والعاشر)، عندما يعرفنا بشخصية كل من الرومية، وميلودة بنت الروخا، والشيخ الهبري وحادثة مقتل ابنته،

كلها شخصيات جديدة عمل السارد على تقديمها بصورة موجزة، محاولا كشف الشخصية، وإبراز بعض الجوانب الخاصة من حياتها، والتي تخدم القصة فقط، متجاوزا في الآن ذاته محطات طويلة من حياتها.

كما لاحظنا أن معظم هذه التلخيصات مرتبطة بالماضي، وهذا أمر طبيعي؛لأن القص بصفة عامة في هذا النص يعتمد على استرجاع الماضي.

ينتقل السارد للحديث عن حياته الخاصة مسترجعا بعض المحطات المؤلمة؛ إذ لخص لنا أحداث الماضي في صيغة تربطه بالحاضر بشكل مباشر، فالعداوة المستمرة بينه وبين الحاج الشارية لم تكن وليدة اللحظة، بل هي خلاصة عديد من الأفعال المشينة، والتصرفات المخلة التي جعلت عيسى يحمل كل هذا الحقد، وما غلب الأمر أكثر معارضة الحاج الشارية عيسى وأمثاله، من حقهم في الاستفادة من الأراضي الزراعية.

لتوضيح هذه الثغرات لخص وقائعها السارد في المثال (الخامس والسابع)، وقد فكر عيسى في عديد من المرات الانتقام من الحاج الشارية لاستغلاله في أوقات ضعفه، ولكن صورة راشدة، والأولاد دائما كانت تَحيل دون ذلك.

الملفت للانتباه في معظم الخلاصات، أنها وردت **بصيغة المتكلم**، باستثناء التلخيصات المحالة للحديث عن الشخصيات الجديدة، وردت **بصيغة الغائب**، كما هو مجسد في المثال رقم (4-8-9-10)، وحتى هذه الملخصات كانت ذات علاقة وطيدة بحياة السارد عيسى، ومن هنا فإن موضع **ضمير المتكلم** في هذه المقاطع زاد من يقينيتها وواقعيته؛ أي إن أحادية الصوت ترفع من قيمة صوت المؤلف على الرغم من أن البنية المرجعية للنص تستوجب تعدد الأصوات، ولقد انفرد السارد في عديد من المقاطع السردية بصوته الخاص، إثباتا لرأيه، ووجهة نظره، وحضوره الفعلي أثناء وقوع الحدث.

إن جمع السارد في نقله لمختلف الخلاصات، بين البنية الماضية، ومحاولة دمجها وإسقاطها على واقع حداثي، إنما يدل على ذلك المستوى الجمالي الذي وصل إليه الكاتب في عرضه لحيثيات القصة، وهذه إحدى الوظائف التي يحققها الحدث المسترجع، والمقدّم بمختلف الصيغ، والفنيات، ومنها الخلاصة « لتشكيل بلاغة روائية خاصة، تستند إلى خاصيتي التهجين والعتاقة كمظهرين جماليين في التحقيق النصي...» [1].

آخر ما يمكن أن نشير إليه في دراستنا لطبيعة الخلاصات الموظفة في هذا النص، أنها في معظمها تميزت بعدم التحديد؛ أي إن السارد لم يحدد لنا الفترة الزمنية الملخصة تحديدا صريحا، ربما يكون عوزه في ذلك يرد إلى اهتمامه المفرط بعرض الأحداث الحكائية الممتدة خلال فترة زمنية طويلة من أجل إحاطة القارئ بمختلف مجريات الحكي، حتى لا يوقعه في تلك الثغرات الاستفسارية، فقطع عليه الطريق ليوضح ذلك الغموض الذي قد يوحد بين المشاهد الروائية.

كنتيجة لطبيعة الخلاصة الاختصارية، يمكن القول إن السارد أثناء عرضه لمواقف وأحداث ماضية، يمكن أنه تذكر أحداثا أخرى توضح رؤيته؛ لذا نجده يقطع الحديث بين الفنية والأخرى ليعرض لنا الخلاصة، ثم يستكمل قصه لأحداث أخرى، وهذا الذي أشارت إليه الكاتبة مها حسن القصراوي تحت اسم **(الخلاصة الآنية)** التي تستوجبها اللحظة لتوضيح بعض المواقف. [2].

إن إحداث الإيقاع الزمني السريع على مستوى الرواية، لن يتحقق إلا بتوظيف صيغة الخلاصة التي تعمل على الربط بين زمن الحكاية، وزمن السرد، وهذا الذي يسعى الكاتب إلى تحقيقه من خلال استعانته في تشكيلاته الروائية بالمرجعيات التاريخية.

---

[1] – عبد الله حامدي: الرواية العربية والتراث قراءة في خصوصية الكتابة، مؤسسة النخلة للكتاب، (د.ط)، وجدة، (د.ت)، ص:187.

[2]– ينظر: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص:224.

***القطع:**

أما الشكل الثاني من أشكال التسريع لتقليص زمن الخطاب على حساب زمن الحكاية، هو فنية القطع، وكما أشرنا سابقا فإن الحذف هو إحدى الفنيات الزمنية التي ينتجها الكاتب في نصوصه؛ ليتجاوز بها عديدا من الأحداث والمسافات الزمنية لا بالاختصار والتقليص، وإنما بالإلغاء والقفز.

وسنقوم فيما يأتي بالوقوف عند بعض الأمثلة من نص **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** لتوضيح كيفية الاشتغال عليها.

نص القطع أو الحذف	الصفحة
1- «الأغلبية الجميلة التي سكنت القلوب منذ الأزمنة الأولى..».	ص09
2- «..قبل أيام فقط دفناه..كان طيب القلب..حملناه في القلب، الله يرحمك يا عبد القادر..كنت سيد الرجال...»	ص15، 16
3- «الظلمة..لم يقل شيئا..سمع أسلاك الكهرباء العتيقة تئن..بعضها تمزق منذ أكثر من أسبوع ..قبل أيام أحرق طفلا كان وراء خمس شويهان.»	ص25 ، 26
4- «عبد القادر..الله يرحم الرجال ..قبل أيام دفناه، واليوم نغسل أيدينا من رماده، ونتبرأ من دمه المحروق ...»	ص:99
5- «الرومية امرأة عجوز جاءت منذ أزمنة بعيدة إحدى أمهات بيجار تكونت لها مصالح، طويلة، عريضة، فبقيت مع ابنها ولم تعد مع الهاربين ... »	ص:100
6- «سنوات ياعيسى تمر كشرب الماء..تعود..أين الزوجة؟أين الأولاد؟؟أين الحيطان القديمة ؟؟فكل أرباب البلدة ،كانوا بين يديه ..كالمفاتيح..كه..كه..خاتم سليمان..القائد ..السلطات المحلية الفرنسية، الأراضي الواسعة التي أخذها من تعساء هذه البلدة، ليشيد هذه العوالم وتكون أنت فيها أحد الخدم..»	ص:201
7- «دخلت السجن..وبعد أسبوع قال لي السجان بأن السيد وقف	

على قدميه..لم أدر هل كان علي أن أحمد ربي أم أحزن..لكن صدقي يا لالة سيتي، أني بكيت فقط..وسط الغبن، تمنيت لو قتلته، وبعدهالا تهمني البقية ..».	ص:205
8- «قبل يومين كنت أحسست بالتعب..طلبت من الحاج المختار يوم راحة فقط، وكان وقتها قد حج حجته الأولى التي أخذ عليها لقب "مارابو" من الاستعمار..رفض وصرخ في وجهي، وقال إن الكلاب إذا استيقضت كارثة..وفي ذلك الفجر خرجت أجر جثتي جرا.. الدنيا في فصل الخريف... المرأة كانت قد نصحتني ..»	ص:205 ،206
9- «بعد ساعة كان كل واحد في عالم ..الصغير يغط في نوم عميق من حين لآخر يقفز بقوة ..الآخر يحاول أن يدخل بين الأرجل بحثا عن لحظة دفأ... »	ص:254

الجدول رقم:(22)تمظهرات القطع في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش

في رواية **(ماتبقى من سيرة لخضر حمروش)** حاول السارد أن يقفز على عديد من الفترات الزمنية المبيّنة في الأمثلة السابقة، مستعملا قرائن لفظية دالة على ذلك، على الرغم من كونه شخصية رئيسة معايشة للحدث، وكل ما حدث فيه من تفاصيل دقيقة، إلا أن الزمن الخطابي لا يسعه لإعادة كل هذه التفاصيل، ولا يمكنه أن يلتزم بالتسلسل الزمني؛ ولهذا نجده يلجأ لمثل هذه الفنية تفاديا لذكر عديد من الوقائع التي لا تخدم النص.

لم يكن من السهل على السارد تغطية فترة زمنية طويلة تمتد من قبل الثورة الجزائرية إلى ما بعد الثورة بالضبط إبان عرض قانون الثورة الزراعية؛ لذا نجده يلجأ في عديد من المرات إما للتلخيصات، أو الحذوف لإسقاط الأحداث اللامهمة من المقاطع السردية الحاضرة في النص، وإذا ما حاولنا الوقوف عند كل مثال من الأمثلة الواردة في الجدول نجد أن الكاتب تفنن في عرض الأحداث المقطوعة من خلال الإشارات السردية البارزة فيها.

في المثال الأول يقفز السارد عن ذكر تفاصيل الزمن الأول الذي لم يشر فيه إلا للأغنية التي لطالما رددها لخضر، فهو لا يورد ذكر ما حدث في هذا الزمن، وحصر تركيزه واسترجاعاته فقط على ما يخص شخصية (لخضر)، عدا ذلك فلا أهمية له، ولا سيما أن العتبة الأولى من النص (العنوان) تركز على بقايا سيرة لخضر من هذا الزمن بأكمله، وما يلفت الانتباه في هذا المثال أن الكاتب لم يحدد فترة هذه الأزمنة الطويلة ولا بأي شكل من أشكال التحديد (السنوات –الأشهر–الأيام).

لقد كانت حالة عيسى وهو يتلفظ بصيغة الأزمنة الأولى، حالة أقرب إلى الحزن، واليأس والندم من ناحية، والحنين والشوق من ناحية أخرى، بقدر ما يحن للأيام التي جمعته مع لخضر بقدر ما يخاف، ويحزن أثناء تذكرها بفعل الذنب الذي اقترفه تجاه أعز أصدقائه.

إن القطع في هذا المثال بقدر ما يدل على اقتطاع أحداث غير مهمة بالنسبة للسارد، بقدر ما يشير إلى رغبة الهروب لدى السارد؛ لارتباط المقطوع بمحن الألم والحزن.

وإذا ما وقفنا عند (المثال الثاني) والأمر سيان بالنسبة (للمثال الرابع) اشتغل السارد على الحذف بتوظيف إشارة **(قبل أيام)**، **فحدث دفن عبد القادر** حدث قبل هذه الأيام غير المعدودة، ثم يأتي اليوم الذي اجتمع فيه أهل القرية، وأعوانها متناسينا حادثة موت عبد القادر، وبين زمن الدفن، وزمن التذكر هناك فترة مقطوعة عبّر عنها السارد بصيغة أيام، غير محدد لعددها، ولا لما وقع فيها، السارد لم يحدد لنا الوقائع والأحداث التي حدثت بين نقطة البداية والنهاية، والتي كانت سببا في نسيان وفاة عبد القادر.

بينما نجده في المثال (الثالث، والسابع والثامن والتاسع) على التوالي يعمد إلى تحديد فترة الزمن المحذوف دون ذكر مضمونه:

- 3ـــــــ منذ أكثر من أسبوع.
- 7ـــــــ بعد أسبوع قال لي السجان.

- 8ـــــــ قبل يومين كنت أحسست بالتعب.

- 9ـــــــ بعد ساعة كان كل واحد في عالم.

في مختلف هذه الأمثلة نجد السارد يعلن عن الفترة الزمنية محددا إياها بصورة واضحة، ومباشرة، وبهذه الطريقة يسهل على القارئ تحديد ما حذفه من السياق السردي، ففي المثال الثالث يشير السارد إلى تحديد زمن انقطاع أسلاك الكهرباء؛ منذ أكثر من أسبوع، والبلدية لم تحرك ساكنا مما تسبب في نتائج وخيمة، وبين انقطاع الأسلاك، ومقتل الولد فترة أسبوع وزيادة، قفزها الراوي لعدم أهمية ما حدث فيها.

كذلك نجده يسقط الأحداث المغيّبة من السياق السردي المتسلسل في المثال السابع، فبعد أسبوع من سجن عيسى إثر ضربه للحاج المختار، أخبره السجان بأنه سيبقى، وأن الحاج مازال على قيد الحياة، فزمن ما قبل الحذف وما بعده؛ أي فترة نقل الخبر لا أهمية له ضمن الوقائع المنقولة، وبهذه الطريقة يتم تسريع الزمن.

صيغة (قبل يومين)، هي الإشارة التي اختارها السارد في المثال الثامن، فالحذف هنا مداه قصير جدا، مثله في ذلك مثل الشاهد التاسع (بعد ساعة)؛ إذ إن تعب عيسى بدأه قبل يومين، واستمر حتى بعد مضي هذه الفترة، ولكن جزئيات الحدث تجاوزها السارد لينتقل إلى وقائع أهم منها على مستوى التشكيل الضمني.

ويتدرج في إنزال مدى الحذف إلى ساعة؛ إذ إن الكاتب يدرك مسبقا أن ما حذف خلال هذه السويعة لا يضيف شيئا جديدا لمجريات الحكي؛ ولذا فضل حذفه على ذكره تجنبا للحشو والإطالة.

أما المدى الطويل للحذف كان له النصيب القليل من الذكر في المثال الخامس، والسادس (منذ أزمنة بعيدة – سنوات)، إن الامتداد الزمني السردي الطويل الذي قد يفوت الفترة المسترجعة يجعل الكاتب يكثر من القفزات الزمنية؛ لتجاوز الأحداث غير المهمة، والتركيز بين الفنية والأخرى على ما هو أهم، وما يزيد عدم أهميتها لجوء السارد إلى المحذوف غير المحدد، لعدم استطاعته تحديد الأيام الماضية.

والملفت للانتباه في المثال السادس أن السارد ذكر الفترة المحذوفة(سنوات)، والتي مرت على عيسى في ومضة واحدة، تسريع زمني يتضمنه تسريع نفسي يقف عند الزمن الذي يتحول فيه عيسى بعد أن كان بطل ثورة إلى خادم عند الحاج الشارية، العامل النفسي حمّل السارد على حذف فترة المعاناة؛ ليصل به الحال إلى العتبة، أين يصبح الألم والمعاناة أمرا عاديا بفعل التعود.

إن أي عمل روائي يحتم على كاتبه توظيف مثل هذه الصيغ السردية؛ إذ يسهل عليه الانتقال من حدث إلى آخر دون ثغرات تخل بعمله هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى قد يكثر الكاتب من الحذوف إذا كانت الفترة المتحدث عنها أكثر صلة بالتاريخ الطويل، فيصعب عليه رصد كل الأحداث بتطورها الكرونولوجي التفصيلي؛ لذا يلجأ إلى القطع لاختصار مدونته على الوقائع المهمة والتي تلعب دورا في ترسيخ وجهة نظره، واستكمال إبداعه وتشكيله الفني.

مثلما يعمل الكاتب في نصه على تسريع الحكي؛ لتجاوز اللحظات غير المهمة سواء بالحذف أو التلخيص، نجده أيضا يلجأ في بعض المواضع إلى إطالة السرد وإبطائه باعتماده على فنيتي المشهد والوصف.

2-2-2-أشكال إبطاء السرد في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش:

مثلما استعمل الدارسون للزمن وعلى رأسهم **(جيرار جنيت)** فنيات محددة لتسريعه، فقد حددوا أيضا فنيات أخرى مماثلة، ولكن هذه المرة تختص بتبطئ الزمن، فهذه الصيغة الزمنية لا تُحَقق على المستوى الداخلي للزمن، إلا باعتماد فنيتي الوقفة والمشهد:

***الوقفة أو الاستراحة(pause):** يرمزلها **جيرار جنيت** بـ:ز.ح=ن،ز.ق=0إذن، ز .ح>&ز.ق، أما الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي«توقعات معينة يحدثها الروائي

بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع الضرورة الزمنية، ويعطل حركتها.»[1].

إن استعمال الكاتب للوصف في خطابه الروائي إنما يعلن «عن تعطيل النسق الزمني للسرد، أو الحد من وتيرته، فيتوقف مسار القصة، مدى قد يطول أو يقصر ويبقى السرد في حالة انتظار فراغ الوصف من الاشتغال ليتابع مساره.»[2].

***المشهد أو الحوار (scène)**:يرمز له بـــ:ز.ح= ز.ق ، يرى **تدوروف** أن المشهد «هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر، وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا.»[3]

ونقصد به أيضا:«المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعف السرد والمشاهد بشكل عام تمثل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق.»[4]

إن تبطئ السرد في النصوص الروائية يعمل على تقريب الصورة المتخيلة إلى إدراك القارئ؛ إذ إن الوصف يحدد بدقة تشخيص الواقعة المنقولة سواء تعلقت بشخص، أو بمكان أو بشيء مادي، أما الحوار فيتيح الفرصة للشخصيات حتى تعبر عن أرائها وأفكارها، وما يجول بداخلها من أحكام، ووجهات نظر، فبمقدار ما يعطل التبطئ سيرورة السرد بمقدار ما يعمل على توضيح الأماكن الغامضة والمحدودة في النص.

*** الوقفة أو الاستراحة الوصفية:**

حتى نفهم كيفية اشتغال مثل هذه الصيغ في النص السردي، علينا بالوقوف عند كل فنية وطرق توظيفها في الرواية من خلال دراستنا لهذا الجانب في (**رواية ما تبقى من**

---

[1]– حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص:76.

[2]– بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب، ص:579.

[3]– تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص:49.

[4]–حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص:78.

سيرة لخضر حمروش)، وسنقف فيما يأتي عند بعض المقاطع السردية التي تستند لفنية الوقفة، أو الاستراحة لتوضيح ما تحمله بين طياتها ولإحداث ذلك التوازن السردي في عملية تطور الأحداث ونموها وتسلسلها، والجدول الآتي سيثبت ذلك:

الوقفة الوصفية	الصفحة
1-« صوت البارود..الزغاريد..أصوات غامضة أخرى تجتاح مسمعه ،يحس ببرودة لاذعة..يحاول أن يتكور داخل جلده الهرم، وداخل عظامه التي بدأت تصطك ..لكن اللحظة أضعف من أن تبسط عليه جناحيها الدافئتين.. »	ص:10
2- «تتدحرج إلى زقاق جديد، ضيق جدا ..الظلمة مقفرة ..كان يعرف كل المسالك فهو يتذكرها بالعادة والتكرار كحيوان هرم..الطريق الوحيد الذي يوصله بسرعة إلى داره المرمية خلف هوامش القرية طريق المقبرة»	ص:12
3-«زم شفتيه ..أحس برائحة ما تنبعث من المقبرة، تشبه إلى حد ما رائحة الجيفة..الحيض..الولادات المتفسخة ثم تتحول مع ابتعاده قليلا إلى روائح ورود خيالية..الطقس بارد..ولكنه منعش»	ص:14
4-«لكني سرعان ما أحس بفرح ينط في داخلي كأرنب صغير عندما يواجهني أطفال الأزقة الباردة بعيونهم الجميلة الحالمة ..»	ص:15
5-«تعثر..سقط..كادت أن تتكسر أسنانه الباقية.. شعر بدبيب كدبيب النمل يسري في ركبته..رضة مؤلمة ..»	ص:15
6-«هو ليل الفقراء ياحبيبي يأتي قاسيا...قاسيا كالجوع..والناس يدأبون وراءهم حفر عميقة..يسكنها الدود والنمل وحشرات أخرى تظل تحفر، وتحاول الوقوف ضد الموت، وضد النهايات البسيطة ...»	ص:16
7-«الحاج وأمثاله كالذئاب المريضة..هادئة جدا..لكن متى اقتربت منها كشرت عن أسنانها ولاحقتك متشممة مواطئ أقدامك، ولا تتوقف، إلا إذا مزقتك على مرأى من الناس لتكون عبرة لمن يعتبر...»	ص:20
8-«أحس بدوار في رأسه، ونشوة غريبة، مصحوبة برائحة التبن الغامل والتربة	ص:65

المبللة، تصاعد إلى أنفه ...بدا له العالم في حركات غيرعادية..يبدأ بدورات ثقيلة لكن سرعان ما يبدأ الدوران كعجلات سيارة مسروقة ... »	
9-«كانت تشبه وهران تماما..مارساي التي تأكل لحم الفقراء بالتقسيط وبشكل مدروس..جميلة جمال وهران الرائعة..العرب فيها كثيرون ..كنا عندما نلتقي بأحدهم، وفي أي مناسبة من المناسبات نتمنى لو يطول معه الحديث حتى الصباح تماما مثلما حدث معي حين رأيتك لأول مرة مع طابور الذين يبحثون عن عمل...وتحدثنا كثيرا في النهاية أخذتني معك إلى دارك..كانت تلك أولى اللحظات التي تفرعت كشجرة الصفصاف ...»	ص:134
10-«ابتسمت..مدت إلي يدها ..ارتعد كفها في كفي كعصفور مذبوح ..بنصل حاد، شعرت بشيء يشبه حريق الأبخرة التي تتصاعد من تنور ساحرة ..وبقامات غريبة تأتيني مع اختراق عوالم، وعوالم من الجمال، مشهدها يثير الرعب ويسكن في القلب حزنا أبديا ...»	ص:180

الجدول رقم:(23)الوقفة الوصفية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش

يشكّل السرد ظاهرة سردية متميزة تمكن الروائي من التعامل مع الأحداث، والوقائع والشخصيات بكل حرية مبديا في ذلك رأيه الخاص سواء تعلق ذلك بالمتخيل، أو بالواقع الحاضر، وهذا يدعون إلى التوقف عند تجربة **واسيني** في التعامل مع هذه الصيغة الروائية في نصه **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**.

لقد استطاع السارد في كل ما تقدم من الأمثلة أن يوقف تصاعد السرد؛ ليقدم لنا مشاهدا وصفية تساعد في عملية تشكيل بنيات النص، وتوضيح ما يمكن إيضاحه، وقد استعمل لتحقيق ذلك طريقتين لتقديم الوصف: **وصف مستقل عن الحكي، ووصف متداخل مع الحكي**، بحسب الضرورة التي يمليها عليه السياق من ناحية، ومن الناحية أخرى لإثبات تلك العلاقة المتداخلة بين الوصف، والحكي وبالأخص في الخطابات الروائية التي لا يمكن الاستغناء فيها لا على الحكي، ولا على الوصف، فكل منهما يكمل الآخر.

اعتمد السارد في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** في بعض الأحيان على الوصف لوحده مستقلا عن الحكي؛ للإبطاء من سرعة الحكي، ولتحقيق مبتغاة من الوصف كتحديد ملامح وحدود الموصوف، سواء طال هذا التحديد، أو قصر، في سياق نصي مستقل عن السيرورة السردية؛ أي الحكي، ومن أمثلة ذلك ما نشهده في مثال رقم:(1-3-5)، السارد كان بصدد نقل الأحداث في تسلسلها التصاعدي العادي، وفجأة يتوقف ليلجأ إلى وصف الشخصية، وحالتها المزرية في شتاء بارد أثناء سماعها أصوات البارود، مما زادها بردا وخوفا في المثال الأول.

وما يزال متمسكا بوصف الشخصية الروائية في (المثال الثالث) عند اقترابها من المقبرة، فتتحول علاقتها مع الأموات إلى علاقة تنافر جراء الرائحة المنبعثة من المقبرة، وسرعان ما تتحول إلى علاقة تآلف إذا ما ابتعد عنها؛ فتتحول تلك الرائحة الكريهة إلى رائحة ورود، وهذا كله في حدود الوصف المستقل عن الحكي، أما (المثال الخامس)؛ فهو الآخر يميل إلى وصف شخصية عيسى والحالة التي وصل إليها بعد سقوطه.

إن معظم الأوصاف الواردة في الأمثلة السابقة، والتي تتميز في الآن ذاته باستقلاليتها الكلية عن حيز الحكي، إنما اعتمدها الكاتب ليقدم لنا صورة الشخصيات الموصوفة كباب من أبواب تقديم الشخصية دون أن يخل هذا الوصف بجمال السبك النصي؛ لابتعاده عن سمة الحشو المخل، والإطناب الفارغ، بل بالعكس فقد ساهمت هذه الأوصاف في تشكيل صور الشخصيات الروائية، وتقريبها من ذاكرة القارئ.

أما بالنسبة للنوع الثاني من الوصف؛ **وهو المتداخل مع الحكي** يلجأ إليه الكاتب«وهو يقدم المادة الحكائية إلى جعل الحكي والوصف يتدخلان في سياق حكائي لتجسيد صورة الموصوف في مخيلة المتلقي.»[1].

[1]– أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص:313 .

لمعرفة كيفية توظيف هذا النوع من الوصف في رواية واسيني (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)، فقد وقفنا عند بعض الأمثلة في الجدول السابق بالإجمال وسنفصل فيها الحديث فيما يأتي:

إن المتأمل للأمثلة رقم: (2-4-7-8-9-10) يجد الوصف واردا في سياق الحكي؛ إذ إن هذا الأخير(الحكي) لم تكن حركته في هذه الأمثلة تنازلية دون نمو وزيادة، بل جاءت في شكل تطور تصاعدي، فعندما تقرأها تشعر بنوع من الحركة التي تدل هنا على تعاقب الوصف مع الحكي في تغير زمني يتحرك نحو الأمام، فالسارد عندما يصف لنا (عيسى) وهو عائد إلى منزله عبر طريقه المعتاد، لم يتوقف عند وصف الطريق في (المثال الثاني)، بل أدخل ضمنه الزمن؛ ليصل به إلى بيته في حركة مستمرة، وكذا في وصفه للفرحة التي تعم قلب الشخصية ذاتها، نجده يحكي لنا ضمن السياق المسبب الذي أحدث هذه الفرحة لمجرد رؤيته للأولاد حتى تنط تلك السعادة المفقودة بداخله.

ونجده أيضا يحرك الحدث الروائي مستعينا بالزمن التقدمي؛ ليبرهن على سيرورة الحكي في (المثال السابع) فهو يطرح أمامنا أوصافا معينة يتصف بها الحاج المختار، ولكن سرعان ما يحرك مضمون الحكي، ويغيّر هذه الأوصاف إلى النقيض،من هدوء وسكينة إلى الثورة والتكشير عن الأنياب حتى يهيئ نفسه لعرض ظلمه على الناس، فتحريك الوصف من حالة إلى حالة دليل ظاهر على تتابع الزمن المقرون بعملية الحكي، والأمر سيان بالنسبة للمثال (الثامن والتاسع والعاشر).

نلحظ على هذا النوع من الوصف صفة **التكامل التلازمي** بين الوصف والحكي،فكل منهما يكمل الآخر؛ حيث«أضفى على الحكي صفة التجسيد الخاصة بالوصف، فجعله يمتاز بالحيوية، وأضفى على الوصف صفة الحركة الخاصة بالحكي، فجعله يمتاز بالحيوية.»[1].

[1]– أحمد المرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص:314.

ويمكن الإشارة في هذه الدراسة إلى أن السارد في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** أولى أهمية كبيرة للوصف المنسوب للشخصية أكثر منه المنسوب للأشياء الجامدة أو للظواهر الطبيعية، ويدل هذا الاهتمام على المسار، والإطار الذي تنتمي إليه الرواية بحكم أنها رواية ترجمة غيرية أكثر منها رواية مكان تعج بالمناظر الطبيعية.

الكاتب ركز هنا على الشخصية ليتمكن من تجسيد ثراء تاريخنا الوطني بالشخصيات الوطنية، والأعلام البارزة، فسلك هذا الطريق ليُعرّف القارئ العربي عموما، والجزائري على وجه الخصوص بجملة من الشخصيات المغمورة على الرغم من حضورها التاريخي، كما يمكننا القول إن قيمة هذا الوصف تتجسد في دلالته المعرفية لتثقيف المتلقي.

***المشهد أو الحوار :**

يعد الحوار أحد المقومات الأساسية التي يستعملها الكاتب لتفصيل الحديث، والتعليق على موقف ما وبالأخص إذا تمدد ليشمل أدق التفاصيل، وتكون الشخصية فيه العامل الأول الذي يتقدم ليقطع التتابع السردي سواء كان حوارها داخليا أو خارجيا .

بما أن الرواية تتعامل مع الزمن الاسترجاعي؛ فيمكننا بهذا الصدد أن نقف عند الحوارات الاسترجاعية، والحوارات الآنية التي تمثل نقطة النهاية أو الوصول، ولكن قبل الخوض في غمار هذه التقسيمات علينا أن نقف أولا عند جملة من المشاهد الحوارية المستخلصة من الرواية:

المشاهد الحوارية	الصفحة
1« أخ...هذا المختار يالطيف؟..كلما تذكرته عثرت فيه كالمسمار الصدئ...أواه ياعيسى ياولد (موح المباصي) وولد فطومة بنت الولي سيدي عبد الله بونخلات، لم الحزن ؟؟ –هو ليل الفقراء يا حبيبي يأتي قاسيا ..قاسيا كالجوع والناس يدأبون وراءهم حفر عميقة ، يسكنها الدود، والنمل وحشرات أخرى تظل تحفر وتحاول الوقوف ضد الموت، وضد النهايات البسيطة »	ص:16،17 ص:21

2- «يا أخي حالة هذه ؟؟؟.. اللعبة هم أنشئوها لإفراغ الاجتماع من محتواه الحقيقي..هل جئنا نناقش شرعية الثورة الزراعية ..أم جئنا نتدارس مشاكل النظام التعاوني؟؟ ومشاكلنا الأساسية بالتحديد؟؟؟لا ..لا وحق الله هذه اللعبة لن تمر كما يشتهون وبالسهولة التي يتصورون، سنجرجرها من شعرها إلى قمة الهرم، وعليهم هناك أن يتخذوا موقفا أكثر وضوحا...ثقتنا في المستقبل ..كبيرة جدا ...»	ص:22
3-«سابقة خطيرة ياشيخ البلدية..لجنة الطعن لا تمتلك سلطة إعادة النظر في الثورة الزراعية، جئنا هنا لمناقشة الوضعية المترتبة على حرق المحصول وقضية القرية الاشتراكية ...» أعاد الطيب الموضوع إلى بداياته الأولى ...ياالسي الطيب تتهمني بجهل القانون ..أنت تتعدى صلاحياتك؟؟.. تهمني كثيرا هذه الحكاية، ويهمني جوع هؤلاء الخلق أنت تعرف أنه إذا لم يثبت في المسألة ولم تحل مشكلة المحصول، فالتعاونية مقدمة على الإفلاس والمجاعة وتتحمل جزءا كبيرا من هذه المسؤولية » «إذا كنت تريد أن ترى ما تشتهي أن ترى سنفتح الملفات من جديد ...» «أأفهم، أنك تدافع عمن حرقوا المحصول..وتعيد النظر في شرعية وجودنا.» «ياجماعة ...ياجماعة ..لسنا في مناظرة ...»	
4 -«لكن ياسادة، الشيخ لماذا هذه القرارات الآن فقط ؟؟ وفي هذا الاجتماع بالذات ؟؟ وفي هذا الوقت ؟؟» -ياعيسى..قلنا لكم من زمان إننا سننظر مع الحكومة في قضية التعويضات، سنحلها وإن كانت أكبر من مجرد إرادتنا الطيبة ..» -«وهل الحكومة هي التي حرقت المحصول ؟؟.» -«ليست البلدية بكل تأكيد، أو ستكيل لنا التهم مثل السي الطيب ؟؟؟» -«لكن قضية تأخر إنجاز القرية الفلاحية أنتم المسؤولون عنها» -«هذه مسألة أخرى ..أترك الكلمة ..غيرك يريد أن يتكلم »	ص:23، 24
5-«فاجأتها ذات مرة، وكنت قد لزمت الصمت مجبرا أيام عديدة	ص:105

«يا امرأة ..يا بنت الناس، نيّتي ناقصة ...» «ناقصة أو ليست ناقصة ؟؟الرجاء في الله .. » «صحيح ولكن ...» «لا تتكلم كثيرا، تعرف أن الكلام مضر بالصحة ...» «والصمت أكثر ...» 6-«سألتك : -«خير أنشاء الله يا روخا، ألم تكوني تريدينني ؟؟..» «رأيت خيطا من العرق، ينزل من جبينها إلى فمها مختلطا بدمعات محرقة ...» «لا ياعيسى ليس هذا ما أبكاني ..تصوريا وليد البلاد، إنها لحظة وستنتهي وسأعود إلى برودة القبر..تمنيت أن أكون مثلك امرأة بيت..أولاد ..وقد تكون وقتها، أنت زوجي..لم لا...» «ألست ابنة البلدة الطيبة..ألستوا حدة من بناتها وتعرفني وأعرفك ؟؟ «هذه البلدة ..الناس ..كبار الكلاب..كلهم يتحملون المسؤولية » 7-«السي عبد الصمد لماذا تطوعت ...» «لأني أحب وطني كجميع المناضلين ...» «أوف عمي عيسى المختار في واد ..وأنا في واد آخر ...» «ولكن على مايبدو العكس هو الذي أراه ...» «احترمه لأنه ليست بيننا أية حسابات قديمة وهذا لا يعني أننا لا نختلف...» «وموقفك من الثورة الزراعية متناقض مع حبك لوطنك ...» «أوف عمي مازلتم جاهلين ... الذنب ذنب الاستعمار ...» «صحيح يااسي عبد الصمد ... نحن أميون ربما ... ولكننا لسنا جاهلين أبدا والثورة الزراعية لم يصدقها أحد علينا ...اسأل الطيب أو بنت الروخا، فهما يتكلمان مثل لخضر الله يرحمه ...»	ص:121 ص:179

الجدول رقم:(24)المشاهد الحوارية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش

لقد حظي المشهد الحواري في هذه الرواية بعناية فائقة من طرف الكاتب؛ إذ أولاه اهتماما كبيرا لكثرة وروده على المستوى النصي من أجل تفعيل الحركة الزمنية للنص الروائي، ويمكن القول إن كثرة توظيفه دليل على إحالة الكاتب حرية إبداء الرأي، والتعبير لشخصياته، وتثبيت أواصر علاقتها بواقعية الحدث، ومرجعيته لإقحام الواقع في الخطاب المسرود.

إن ما يمكن ملاحظته على معظم الحوارات الواردة في النص، أنها مشاهد خارجية تعبر على ذوات شخصياتها، ورؤيتها تجاه القصة المعروضة، ولا سيما أن هذه القضية هي بؤرة الحديث (الثورة الزراعية، و ما لحقها من عواقب وأراء)؛ لذا نجد تفاوت الحوارات الخارجية على الداخلية لعرض المناقشات، والقضايا السياسية والاجتماعية على ساحة النقاش، وعلى الشخصية أن تثبت وجودها عن طريق تحركاتها وأقوالها وقراراتها.

كما قلنا مسبقا إن معظم المشاهد الحوارية كانت في سياق خارجي، كما هو مبين في المثال رقم (2-3-4-5-6-7)، باستثناء المثال رقم(1)، الذي ورد على صيغة الحوار الداخلي بين الشخصية وذاتها.

الكاتب بدأ روايته بسرد الحوارات الداخلية؛ إذ نجد عيسى يكلّم نفسه في مرات عديدة، تارة يعاتبها، ويلومها على رواسب الماضي، وأخرى بفض غيضه بعد النقاشات التي عادة ما ترهق نفسيته جراء الظلم الذي يطبق عليه، وعلى أهل بلدته من كبار الإقطاعيين.

بدأ السارد بتقديم المحتوى النفسي للشخصية حتى يبرزما يصدر عنها من تصرفات، وذلك عن طريق المونولوج« ذلك التكتيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها –دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي»[1]

أما بقية الأمثلة المشار إليها آنفا فقد وردت في شكل حوارات خارجية، وكان السرد فيها بضمير المتكلم «جئنا نتكلم، تهمني كثيرا هذه الحكاية، قلنا لكم من زمان، فاجأتها

[1]– مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص:244 .

ذات مرة، سألتك...»؛ ليمنح السارد للشخصية المجال لتقديم ما يجول بداخلها، وهذا ما نسب لعيسى في مختلف حواراته سواء مع رئيس البلدية، أوعبد الصمد أو الحاج المختار، وحتى الروخا، فمثلا نجده في المثال رقم(3و4)وهو يتنافس مع رئيس البلدية في حوار طويل حول قضية الثورة الزراعية، ومصير الأهالي بعد حرق محصول الموسم، وعلى من تُلقى تهمة هذا الفعل، ذكر أدق التفاصيل التي يمكن أن تصل بهذا الحوار إلى نهاية إيجابية ترضي كل الأطراف، وفي كل مقطع حواري نجد شخصية عيسى تتمسك برأيها وتصر على الاستنتاجات التي توصلت إليها بكل جرأة.

أما في المثال(5و6)، فنجد الحوار الخارجي تحوّل من صفته الآنية في المثال رقم (2-3-4)إلى الصفة الاسترجاعية المحافظة على صيغة المتكلم، وكأن السارد هنا، هو الشخصية المحاورة في الآن ذاته، يتحدث عن نفسه مسترجعا الحوارات الماضية (الماضي القريب) التي دارت بينه وبين رويشدة، والروخا أيضا، فالحوار الأول كان محدودا قصير المدى، أما الحوار الثاني فقد طال امتداده؛ لأن الطرف الثاني المتحاور كان بصدد نقل ما يجول بداخله من آلام تتبعها أحلام مستحيلة.

والمشهد الحواري رقم (7) هو الآخر اتسم بالطول أثناء المحاورة التي جرت بين عيسى وعبد الصمد حول موقفهما تجاه الثورة الزراعية؛ حيث كشف هذا الحوار عن رأي عيسى الناقم على الثورة الزراعية التي لم يجن منها سوى المعاناة والمشقة والصراعات الدائمة، وكأن تضحيته من أجل وطنه إبان الثورة لم تعطه حقه بعد الثورة، وأن كفاحه لم ينته بانتهاء الثورة التحريرية، بل استمر معه إلى بعد حين.

مما تقدم يمكن أن نقف عند جملة من الملاحظات التي اتسمت بها حوارات هذا النص، إن معظم الحوارات الواردة في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** حوارات مطولة اتسع مداها ليشمل قرابة عشرة مقاطع في بعض الحوارات؛ أي ما يقارب صفحة إلى ما أكثر، وبالتالي يمتد ويتسع ليشمل مساحة أكبر على حساب الفنيات السردية

الأخرى، وما تسبب في هذه الإطالة اهتمام السارد بالتفاصيل الدقيقة أثناء عرضه للمشاهد الحوارية مما زاد من سعته داخل الخطاب.

يعد الزمن الترددي الذي اشتغل عليه الكاتب بين الماضي المسترجع، والحاضر الآني ساعده على المزج بين الحوارات المسترجعة، والحوارات الآنية، على الرغم من كون النوع الثاني أكثر ظهور من النوع الأول؛ لأن السارد أثناء حديثه عن الماضي كان مجرد ناقل واصف أكثر منه شخصية حاضرة، أما في حديثه عن الحاضر سواء الآني منه (اللحظة المعروضة)، أو البعيد القريب(الماضي القريب)، فنجده منغمسا في الحدث يعايشه بكافة تفاصيله؛ لذا كانت مشاهده الحوارية آنية حاضرة لإثبات رأيه والدفاع عن مبادئه على عكس الماضي الذي تحدث عنه فقط بنبرة الندم، أو الحسرة (وما يصاحبهما من حنين).

إلى جانب هذه الميزة تميل الكفة في النص أيضا إلى ورود الحوارات الخارجية بين طرفين وأكثر، أكثر من الحوارات الداخلية التي انحصر ذكرها في بدايات الرواية، ربما يعود السبب في ذلك إلى أن الكاتب كان اهتمامه منصبا على كيفية الانشغال بالزمن السردي، بدلا من الزمن النفسي الذي يتمثل أساسا في المونولوج؛ حيث تعبر الشخصية عن مشاعرها وتطلعاتها وأحلامها.

أضف إلى ذلك أن التجربة الحياتية التي عاشها السارد المتمثل في شخصية عيسى حمّلت عليه نقل هذه التجربة إلى بقية الشخصيات من باب التكفير عن ذنبه، ومواصلة المسيرة التي بدأها (لخضر) في الدفاع عن وطنه، وعن المبادئ التي يؤمن بها.

من يتأمل الحوارات الواردة في نص الرواية، يتمكن من فهم لب الموضوع، فالحوار يمثل «دور بؤرة زمنية، أو قطب جاذب لكل أنواع الأخبار، والظروف التكميلية.»[1]، وخاصة أن المقاطع الحوارية كانت واقعية أكثر منها تخيلية؛ إذ اعتمد السارد على فنية الحوار لإثبات تأثره بالمرجعية التاريخية، وإعادة برمجة الأفكار الماضية بحسب ما تمليه

[1]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:121 .

عليه الضرورة الحالية، فالمناقشات المطولة التي دارت بين عيسى، وأهل القرية مكنتنا من فهم طبيعة الأوضاع السياسية والاجتماعية، وحتى الاقتصادية التي صاحبت البلاد في تلك الفترة.

وبطريقة ما توصلنا إلى الوظيفة البنائية والدلالية وحتى المعرفية التي يتبناها الحوار داخل الخطابات الروائية، فإلى جانب دوره في العمل على إبطاء زمن السرد، فهو يعمل على كشف الحدث القصصي، ونموه، وتطوره وصولا إلى عرض الأيديولوجيات التي يتبناها المتحاورون.

كما قلنا مسبقا إن الحدث الرئيس المعروض في هذه الرواية **(حدث مقتل لخضر)**، وما خلفه موته في نفسية القاتل الذي كان له فيما بعد بمثابة الدافع؛ للمطالبة بحقوقه، والدفاع عن الحريات الفردية التي كادت تُسلَب من طرف الإقطاعيين، إلا أن الحوار عمل على تقوية إدراك القارئ للحدث وإيهامه بالزمن الحاضر، بدلا عن الماضي، وذلك من خلال براعته الفنية، واهتمامه المفرط بتفاصيل الأمور الحياتية وأحداثها.

ثالثا- بين الزمن الواقعي(التاريخي) والمتخيل (السردي) في رواية نوار اللوز لواسيني الأعرج :

رواية **(نوار اللوز)** من الروايات التي اهتم فيها **واسيني** بالتاريخ والتراث، ومحاولة التشبث بإنقاذ الماضي للوقوف عند الحقائق المخفية، وتصويب الحقائق المزيفة؛ لذا نجد الكاتب هاهنا يعيد بلورة سيرة بأكملها في قالب حضاري يتلاءم مع الزمن الحاضر بشخصياته وأمكنته، وحتى أفكاره ووقائعه .

إن أي عمل مثل رواية **(نوار اللوز)** لا يمكن للكاتب أن يستغني فيه عن التاريخ؛ لكونه الأرضية التي ينطلق منها لبناء عمله الأدبي معتمدا على الأحداث التاريخية الكبرى، ووقائعها في هذه السيرة، متجاوزا التفاصيل الصغرى حتى يسدها بما يماثلها في الزمن الحاضر.

ومن هنا كان هذا النص التراثي القديم **(سيرة بنو هلال)** وسيلة مهمة في تجاوز الحاضر الآني في تسلسله الزمني إلى ماض بعيد مستحضر بأحداثه، وشخصياته، وأزمنته وحتى أمكنته.

هكذا نقول إن **واسيني الأعرج** في هذا العمل استطاع أن يكتب رواية واقعية البناء، وفي الآن ذاته تعبر عن رؤى جديدة تتماثل مع أفكاره، فهي تمثّل الجواب المناسب والمفصل لمختلف تساؤلاته، وتفتح باب التوقعات المحتملة أمام القارئ العربي لما يحدث في الحاضر، وما تفسير ما سيأتي في المستقبل.

1-الزمن التاريخي الواقعي في الرواية (زمن القصة):

أخذ الماضي جزءا كبيرا من رواية **(نوار اللوز)** من خلال الوقائع، والشخصيات (وبالتالي مَثّل الزمن الحقيقي للقصة)، والأحداث التاريخية الغابرة والتي تعود أساسا إلى النص الأصلي سيرة بنو هلال، لقد تعامل الروائي في هذا النص الإبداعي مع الأساليب التراثية الواردة في المرجع الأصلي، تعاملا خاصا يحيل إلى ذلك المستوى العالي من النضج الفني.

إذ يشعر القارئ وهو يطّلع على نص الرواية أنه يعيش الماضي والحاضر في آن واحد، وهذا ما حقق له القراءة في مجال الكتابة الأدبية من خلال وعيه التام الظاهر في مختلف نصوصه بأهمية التاريخ، والتراث كتصور جمالي فني، وفكري، يمكن إظهاره في الكتابات المعاصرة للانعتاق من الأشكال الكتابية الماضية، وتشكيل نصوص ورؤى حاضرة تفسر توجه جل الكتاب إلى التاريخ، وإعادة البحث فيه من أجل إعادة تأسيس المتخيل السردي على أساس التجانس بين الماضي والحاضر.

حتى نتعرف على هذا التماثل والتفاعل السردي بين قطبي الرواية الواسينية، **الفن والتاريخ**، علينا أن نبحث في طبيعة العلاقة الرابطة بين هذين القطبين من خلال دراسة الزمن الحقيقي، والزمن المتخيل في هذا النص آخذينا بعين الاعتبار خصوصية المتن الروائي المدروس.

يظهر نص رواية **(نوار اللوز)** في بنائه، وتشكيله الكلي، أنه نص منفتح على عوالم تاريخية وتراثية، من خلال تفاعله مع النص التراثي (سيرة بنو هلال)، وحتى نقف عند هذه العلاقة التفاعلية علينا أولا أن نحدد هذين الزمنين (التاريخي، والمتخيل)من خلال الإشارات السردية الموظفة في النص.

إن الزمن التاريخي المشار إليه في نص الرواية، يتحدث عن تلك الفترة التي هاجرت فيها جملة من القبائل العربية موطنها الأصلي(نجد) إلى أراضي المغرب العربي بحثا عن الخصوبة، «الرأي الشائع في زحف قبائل هلال وسليم ودريد والأثبج ورياح نحو تونس عبر الخرائط العربية، هو أن أرض هضبة نجد التي تأويهم- أو أرض (النجود السبعة) امحلت لسبع سنوات، تهدد فيها الجذب زرعها، وضرعها وبشرها، ما اضطر أهلها- كخليط من كل تلك القبائل إلى الهجرة، وترك الموطن القديم بحثا عن أرض بها مرعى، وخضرة فكانت فكرة الزحف إلى تونس الخضرا».[1]

[1]- عبد الرحمان الأنبودي: السيرة الهلالية، ص:09.

ويتأكد هذا التراث أكثر فيما ورد من حلقات متفرقة عن مفهرسة سيرة بني هلال الكبرى التي نقلتها لنا الكاتبة **روزلين ليلى قريش**، وحادثة انتقال الهلاليين من نجد إلى بلاد المغرب؛ إذ ورد في الحلقة«1-كان بنو هلال يعيشون في ديارهم بنجد، وكانت نجد أخصب بلاد العرب.

2- في القرن الخامس الهجري عمت البلاد المجاعة التي اشتدت على بني هلال مدة 7سنوات.

3-اجتمع أعيان القبيلة عند حسن بن سرحان يطلبون منه أن يرحلوا إلى أرض أخرى خضراء وخصبة....»[1].

اعتمد **واسيني الأعرج** على هذه الوقائع التاريخية التي تعود للقرن الخامس هجري، وأعاد تشكيلها في صورة حضارية تتلاءم مع فترة ما بعد الثورة التحريرية، جامعا بين النصين في تشكيل جديد يقوم على مخاطبة الحاضر للماضي على لسان صالح بن عامر الزوفري، وما تبعه من أصوات روائية، وما تعدد الأصوات في هذا النص، إلا دليلا صريحا على ذلك التفاعل الكائن بين البنية المستدعية(النص الغائب)، والبنية الحاضرة (النص المتخيل).

وهكذا امتزج الواقع بالمتخيل؛ ليقدم لنا تشكيلا جديدا يحتل فيه صوت المؤلف؛ أي صوت صالح بن عامر الزوفري مركز البؤرة وسط هذا الكم من الأصوات في نقل الأحداث واسترجاع الماضي، وهذا التوجه إن دل على شيئ إنما يدل على مقصدية الدلالة الروائية التي تبناها الكاتب في هذا النص، وأراد أن يقدمها للقارئ في قالب واقعي تخييلي مازجا فيه بين الحقيقة والخيال، مشتغلا في الآن ذاته بخصوصية كل منهما أثناء التشكيل السردي.

---

[1]- روزلين ليلى قريش: مفهرسة سيرة بني هلال الكبرى التغريبة، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر،2010 ،(ج:2)، ص:03.

ويمكن القول إن واسيني اعتمد في نصه هذا، أو غيره من النصوص المعتمدة على بنية الاستدعاء لاستنطاق الذاكرة والتاريخ، وإعادة الرؤيا الصحيحة إلى ما يمكن أن يزيّف إدراك القارئ من باب تصحيح التاريخ، وإعادة النظر فيه، بحسب ما تمليه علينا الساعة الراهنة.

كما قلنا مسبقا إن الكاتب حتى يوجه القارئ إلى الفترة الزمنية الماضية، فقد اعتمد على جملة من المؤشرات السردية المكتوبة في إطار تسلسل الأحداث، كمحفزات لاستقرار إدراك القارئ للبحث في ثنايا التاريخ عما يجب أن يكون، ويساعده على خلق تصور جديد سواء كان هذا التصور يعبر عن حالة تأييد، وموافقة؛ ليشكل بذلك بين القارئ والبنية المستدعية حالة اتصال وتوافق، أو يعبر عن حالة نقض، ورفض، وتشكيك؛ ليشكل بين القارئ والبنية المستحضرة حالة من الانفصال، والتعارض.

فما ورد في قوله:« الهلاليون الذين حفظنا حكاياتهم عن ظهر قلب من الناس الذين سبقونا في الشهادة، ومن أفواه القوالين، لم تكن المسافة متعبة بينهم وبين بلاد الغرب عائقا، لكن ياربه أبو زيد الهلالي، كان قذرا وحق محمد كان قذرا على الرغم من شجاعته.» [1].

وأيضا في قوله:«بقايا أولاد بني هلال كل ما أخشاه تحولكم هذه الظروف التعسة إلى الذرية الفاسدة التي خلفها الأمراء الذين غزو بلاد الغرب، قاتلوا التدجين بشراسة، وحاربوا نزوعات التجول الفاسد إلى "شيبان" أو "البريقع" أو "نصر الدين" رضيع الأمير دياب، أدركوا وسط المدن الشرسة التي أغلقت أبوابها في وجوههم أنهم ضحايا نطف الأمراء الطائشة، احذر يا البكاي، يا ابن حماد الزغيمي فهذه الصنعة فاسدة لم تعلمنا إلا الذل وطحن كبريائنا أمام أحقر كلاب أولاد لاليجو، احذر يا بني ولا تركب رأسك من أجل "باكيت" مالبورو.»[2].

---

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:49 .

[2]– المصدر نفسه، ص:43.

إن التصدع الزمني الموجود في هذه المؤشرات بين زمن ماض بعيد (ق 5 هجري)، وزمن ماض أقرب من الأول(فترة الاستعمار الفرنسي وما بعد عواقب الثورة)، وفترة الحاضر المتحدث عنها(زمن صالح بن عامر الزوفري)أدخل الشخصية البطلة في صراع، وجدل فكري مع بطل سيرة بني هلال، وما دل ذلك إلا على صراع من نوع آخر، وهو الصراع القائم بين الأزمنة، بين الماضي والحاضر، وكأن الكاتب من خلال ما تقدم يعمد إلى تعديل الرؤيا للماضي حتى يصح قولنا أن الحاضر ما هو في حقيقة الأمر إلا امتداد متواصل للماضي.

حتى نعرف طبيعة الصلة التي تربط بين الترتيب الزمني حسب وقوعه في القصة الواقعية سواء ما تعلق فيها بالزمن الماضي البعيد،أو الزمن الماضي القريب (إبان الثورة وما بعدها)، والأحداث في تتابعها الطبيعي، وكيفية الاشتغال عليها؛ لإعادة ترتيب زمنها، ترتيبا مزيفا حسب ما تمليه الضرورة الروائية، وطبيعة الحكي، علينا أن نقف عند أهم الفنيات، والصيغ السردية التي اشتغل عليها الروائي حتى ينقل الوقائع والأحداث من حيز الواقع، والتاريخ إلى حيز المتخيل والفن الروائي، ودراسته هذه الفنيات تقودنا إلى دراسة أنماط المفارقات الزمنية الواردة في الرواية ضمن إطار الزمن الفني أو الروائي.

2-الزمن الفني (زمن الخطاب وفنياته):

2-1-الترتيب:

لمعرفة مظاهر اشتغال الكاتب على كيفية بناء زمنه الفني داخل الرواية وربط العلاقات القائمة داخل منظومة الحكي، فقد ارتأى (جيرار جنيت)-كما أشرنا إليه سابقا- أن نبدأ دراستنا لمحور الترتيب على مستوى مفارقتي الاسترجاع والاستباق.

*** الاسترجاع:**

كما رأينا سابقا أن رواية **(نوار اللوز)** تميل إلى الاحتفاء بأحداث الماضي، وتطويعها مع الحاضر؛ لتقديم حكي ثان جديد، تابع للحكي الأول الماضي، ولكن لا يمثله،يعتمد بالدرجة الأولى على عنصر التكسير؛أي تكسير عمودية الحكي لإحداث ذلك التصدع

الزمني، فتتوارد الأحداث مختلطة، ومبعثرة، ساعة تقودنا إلى الماضي، ثم تعود بنا إلى الحاضر لتنتقل مرة أخرى إلى الماضي، وأحيانا تأخذنا إلى المستقبل المتخيل، وهكذا.

لقد تعددت الاسترجاعات الزمنية داخل الرواية بسبب تواتر الأحداث الماضية، ولدراسة طبيعة هذه العودة، علينا أن نقف عند بعض النماذج السردية التي تحيلنا لهذا النوع من المفارقات الزمنية.

المقاطع السردية الاسترجاعية	الصفحة
1-«ليلة البارح انتظرتك بحب العاشق المحترق، وحين جئتني في ساعة متأخرة من الليل، وكنت متعبا من السكر، حاولت لمسك فاحترقت بين أصابعي، بكيت كثيرا وبعدها أغمضت عينيك سحبت وراءك خيلك وقصدت بلاد الغرب التي كان الزناتي خليفة، قد أغلق أبوابها الأربعة، قبل أن يموت، وتسقط عيناه في سواد الخوف، وتسقطي أنت تحت قبضة دياب الزغبي ».	ص:8
2-«يروى أيها السادة الطيبون، والعهدة على سيدي علي التوتاني أن قبيلة أولاد عامر كانت مركز المتاعب، ومصدر قوة الهلاليين لكن الزمن دار عليها، فطحنها كما تطحن في هذه الأيام قلوبنا وحواسنا التي ما تزال تشتغل ...»	ص:9
3-«وكذا كان بأولاد عامر حين طمع فقيرهم في غنيهم، فدار عليهم الزمان وسيدور على ماتبقى من باقي هذه السلالة...».	ص:10
4-«تذكر طفولته التي قضاها في العراء، يلبس سروالا قصيرا مقطعا عند الركاب وعند الآليتين، العيون دامعة، الأنف ملتهب والمخاط الذي لا يعرف التوقف، وأكمام الأقمصة المتسخة ...»	ص:13
5-«أشنق نفسي مثل الخياري، مسكين الخياري، اغتاظ حتى كاد يموت حين فوجئ بقبور الشهداء تباع لغير الشهداء والأنبياء، وجد ذات فجر بارد مشنوقا مثل بلوطة يابسة في غابة متوحشة. »	ص:28
6-«تصور يا رومل أني لو قصصت عليك الحكاية ستموت من الضحك إلى حد البكاء السباتي دائما، جاءني ليلا كان بكل بساطة يريدني أن أتحول إلى أحد أزلامه الذين يلحسون نعاله (...) كان يريد مني أن أنفض أصابعي من دم العربي، وأركض	ص:100

كالأبله بالمكحلة ولزرق في عرس ولد أخيه لكني لم أفعل.» 7-« كان الصيف في تلك الأيام حارا، حين ركبنا قطارات (وجدة) وكانت الحرب العالمية الثانية في أشدها، سجلونا في سجلات كبيرة مخيفة كان هو من الدفعة الأولى التي غزت الصحراء المصرية، على أمل أن نقيم عرس ذات ليلة على أحراش بلدتنا المتعبة (...)كان يقول دائما أنه سيقدم على ارتكاب حماقة في حق نفسه، وأنه سيقوم بعملية انتحارية يقتل رومل وبعدها فلينكسر هذا العالم المشوه...»	ص:107-108

الجدول رقم(25)المقاطع الاسترجاعية في رواية نوار اللوز

إن الملاحظ على الأمثلة المقدمة سابقا أن الكاتب لم يتعامل مع زمن واحد أثناء عملية نقل الأحداث لتعدد الوقائع، والمقاصد التي يرمي إلى تبليغها من وراء شبكة التشكيل السردي؛ لذا نجد استرجاعاته متواترة بين الاسترجاعات الخارجية البعيدة المدى عن بداية المحكي الأول، واسترجاعات أخرى في الإطار الزمني ذاته مع نوع من التأخير في استرجاع الفترة المعروضة.

هذا المزج بين الاسترجاعات الداخلية، والخارجية من شأنه المساهمة في تفعيل رؤية الكاتب الذي عمل على تحديدها في هذا النص؛ لينفي عن القارئ العربي صفة الضياع بين الذاكرة الماضية، وخلفياتها وتطلعات الحاضر وعوائقه، وهذه الإستراتيجية إن دلت على شيء إنما تدل عن رغبة مستمرة من قبل الروائي في البحث عن شكل كتابي جديد، يعكس الوعي الفردي، وبالتالي الجماعي بالتاريخ، وخباياه محققا أبعادا دلالية وجمالية، وفكرية من خلال ما توصل إليه في الجانب التخييلي .

إذا ما رجعنا إلى الأمثلة الواردة في الجدول السابق الذكر، نلحظ أن السارد ركز على الاسترجاعات الخارجية في بعض المواضع النصية، كما هو مبين في المثال رقم (2-3-7)؛ إذ تناول في هذه الأمثلة أحداثا أسبق من المنطلق الزمني للحكاية المعروضة أمامنا، فالعودة إلى أحداث القرن الخامس من الهجرة، وأحداث الحرب العالمية الثانية ، تحيل إلى فترة خارجة عن نقطة انطلاق الحكاية، فتفردت بميزة العرض دون أن تختلط

مع أحداث الحكاية الثابتة، وقد لجأ السارد لعرض هذه الأحداث حتى يساعد القارئ على توضيح بعض التساؤلات التي قد تشغل باله، وتنير ذهنه بخصوص هذه السابقة.

وما وقع في ديار بني هلال، والصراعات بين القبائل، والمكائد المبيتة كان الأرضية التي انطلق منها الروائي؛ ليبرز بعض التصرفات، والأحكام القاسية التي غالبا ما يطلقها صالح بن عامر الزوفري تجاه أبي زيد الهلالي، وقبيلته، مما حتّم على الكاتب العودة إلى هذه الفترة لتوضيح سبب هذه الآراء، وقد برز ذلك بحديثه عن قبيلة أولاد عامر التي ينتمي إليها صالح وسبب سقوطها بفعل الصراعات والأطماع الزائدة، وكأنه يحذّر من بقي من هذه السلالة حتى لا يكون لهم المصير المشابه .

ومن ثمة يمكن القول إن كل استرجاع من الاسترجاعات الخارجية له مخفرا داخليا حاضرا يساعد السارد على استحضار الموقف الذي يشبهه في قصة الهلاليين؛ ليؤكد للقارئ مدى ارتباط الحاضر بالماضي.

إن الاسترجاعات المذكورة آنفا تتراوح بين الاسترجاعات الداخلية، والاسترجاعات الخارجية التي تخرج عن إطار الحكاية الأولى، وهذا ما أثبتناه من خلال حديثنا عن الاستدعاءات التي تعود إلى فترة زمن الهلاليين، وبالتالي فإن سعتها الزمنية تظل بأكملها خارج سعة الزمن المعروض في الحكاية الأولى، وقد وظفها السارد لتبرير الأسباب، وتوضيح الحقائق، والمساعدة على إعادة بناء بعض الوقائع الماضية من وجهة حديثة، وهذا الاسترجاع يؤكد على قيمة الزمن الماضي في بناء الزمن الحاضر.

كما نجد أيضا بعض الاسترجاعات الداخلية التي تعود إلى الحقل الزمني القريب من فترة انطلاق المحكي الأول، ومثال ذلك الشاهد رقم(1-4-5-6-7)كلها أمثلة تعبر عن استرجاعات داخلية من داخل زمن المحكي الأول من فترة ما قبل الاستقلال، وتذكر الاستعمار، وطرق محاربته إلى فترة ما بعد الاستعمار.

إن السارد في هذه الأمثلة التي مرت بها شخصية صالح بن عامر الزوفري يسترجع المراحل الحياتية منذ أن كان طفلا إلى أن صار شابا مشاركا في التجنيد الذي فرضته

فرنسا عليه، وعلى أمثاله من الشباب الجزائري، حتى يذكّر المتلقي بصورة الماضي العالقة بمخيلة هذه الشخصية، والتي كانت عاملا فعالا في الربط بين المشاهد الحكائية الماضية والحاضرة.

هكذا نصل إلى أن هذه المفارقات الزمنية كان لها الدور الفعال في تشكيل البنية الزمنية للنص الروائي على المستوى القصصي؛ إذ أسهمت في توضيح عديد من الوقائع الغامضة والثغرات الغائبة سواء ما تعلق فيها بالشخصية، وتوضيح معالمها، أو ما تعلق فيها بالحدث تاريخيا كان (مرجعيا)، أو تخييليا يمثل الحاضر، هذا كله من أجل توضيح، وتأكيد مقاصد الروائي الذي سعى جاهدا لإثباتها وإقناع القارئ بقبولها.

*** الاستباق:**

إن الاستباق من أكثر الفنيات الروائية الخاصة بالزمن، والمساعدة على إضفاء عنصر التشويق على النص الروائي؛ لتفتح المجال أمام القارئ للاطلاع أكثر حتى يصل إلى النهاية المنطقية للنص الذي أمامه، وسنحاول بدورنا معرفة المنحى الذي اشتغل عليه الروائي ليقدم استباقات معينة في سياق عرضه لنص رواية **نوار اللوز**.

الاستباقات الزمنية	الصفحة
1-«قيل فيما قيل، إن جيلنا سيمشي واقفا كأحطاب الزيتون، سيعلونا الدود وعيوننا مفتوحة، سننقرض، وسنضطر أن نجبر حكامنا أن يقدموا لنا شهادة انقراض تسهل لنا عملية الخصب، والزواج علّنا نتوصل إلى الحفاظ على السلالة التي ملأ ضجيجها الدنيا ذات زمن...»	ص:9-10
2-«هذه البلاد أحرقتنا في القلب، إما أن تتحول إلى امرأة وديعة وطيبة أو سأقوم على ارتكاب حماقة في حقها قبل أن أسقط محترقا عند أقدامها المحناة دائما ...»	ص:19
3-«سنذهب إلى السوق يا صديقي نستمع إلى حكايات عمر بوحلاني عن أبي زيد الهلالي(...) يتلو متران فقط، نسوق بضائعنا إذا كانت ظروفنا جيدة، ونعود، سأطلب من حماد الزعيمي أن يغير صفائح حدوتك...»	ص:26
4-«قد أنزل غدا إلى دار البلدية استفسر عن اسمي فأراضي السبايبي أممت، ويقولون	ص:110

أنهم سينصبون تعاونية بعين المكان وربي يفرجها بحكاية البرج وننتهي من صنعة الهم »	
5-«بدأت أقرف من هذه المهنة عندي نية لتركها، أو ترك رب هذه البلدة التي أخذت منا كل شيء، ولم تعطينا شيء ولا أني سأندم ...»	ص:117
6-«وحق محمد – فليكن-ياتجيب ياتخيب -سأقتحم الخوف، سأنزل إلى البلدية وسأقول كلمتي سآخذ حقي غصبا عن أولاد الكلبة الحرباء يقولون بأنهم سيعزلون رئيس البلدية؛ لأنه مورط مع السبايبي في قضايا تهريبية، وربما سيطردون حتى الكتاتبي...»	ص:118
7-«في البداية ظنوا أنها مجرد إنذارات بمطر غزير، لكن سرعان ما تيقنوا من أن البلدة مقدمة على أيام عصيبة حين بدأت كتل الثلج الخفيفة تتساقط لتملأ الطرقات والأسطح والأزقة الباردة التي لا تصلها الشمس »	ص: 161
8-«يقول الطالع الذي تأكد من تفاصيل الحكاية سيشرب من حليب الغزلان، والذئاب، وسيعود حتما إلى هذه البلدة مشهرا سيفه في وجه الذين حاولوا مسخه إلى قرد أليف».	ص:171

الجدول رقم:(26) الاستباقات الزمنية في رواية نوار اللوز

السارد في رواية **(نوار اللوز)** حكى مجموعة من الاستباقات القبلية داخل النص المحكي من خلال السياق النصي لا التعبير الزمني؛ إذ لم يحدد لنا الفترة الزمنية المستبقة، وإنما اعتمدنا على السياق الموحي لهذه الأحداث والوقائع.

إن وضع الشخصيات، والوضع العام الذي تعيشه، جعل السارد يستبق عديدا من النتائج سواء تلك المحققة داخل الإطار النصي، أوالتي لم نلاحظ تحققها وحدوثها، وبتعبير آخر فإن التشكيل السردي المتماسك، وسيرورة الأحداث الممتدة بين الماضي، والحاضر ساعدت السارد على لسان شخصيات النص التنبؤ بحدوث بعض المشاهد التي من شأنها أن تضع حدا للظروف والمعاناة التي عاشها صالح في تناقضه بين ماض يرفضه، وينقد أصحابه، وبين حاضر يحاول جاهدا إصلاحه، والسعي إلى تخليصه من أخطاء الماضي.

إذا ما عدنا إلى الأمثلة نلحظ أن جلها حقق حدوثه على المستوى النصي؛ بمعنى أنها تصنف ضمن «الاستباقات الداخلية التكميلية التي تسد جملة من التساؤلات القبلية والفراغات اللاحقة في الحكي.»[1]

السارد عادة مايشير إلى نص الاستباق في بداية القصة، وقد يشير إلى مدى تحققه من عدمه في الصفحات اللاحقة، والنوع الذي أنشرنا إليه قبل قليل هو ذلك النوع الذي يثبت وقوعه في الصفحات اللاحقة، ويسمى **بالاستباق الداخلي التكميلي**، وقد مثل السارد لهذا النوع من الاستباقات في المثال (1-2-3-4-5-6-7-8)؛ أي إن كل الاستباقات المذكورة في الجدول سدت فجواتها التكميلية أثناء تتابع مسار الحكي.

فالمثال الأول أشار فيه صالح بن عامر الزوفري إلى الطريقة التي يحافظ بها على نسل قبيلته، وبعد طول انتظار حملت لونجا لتنجب له ذلك الصبي الذي سيعيد أمجاد بني عامر.

وفي المثال الثاني يهدد صالح بإصلاح البلاد بعد أن يرتكب حماقة في حقها قبل أن يحدث لها ما حدث للقبائل الهلالية التي عمها الفساد، واندثرت؛ إذ يقرر في آخر صفحات الرواية أن يكشف كل أوراق الفساد أمام السلطات المعنية.

كما يتحقق المثال الثالث والرابع والخامس عندما ينزل صالح بن عامر الزوفري مع صديقه لزرق إلى السوق، ويقدما على فعل ما خططا له مسبقا، وبذهابه إلى البلدية حين يعلم بالمكيدة المبيتة ضده، وعدم وجود اسمه ضمن قائمة الأسماء المستفيدة، حينها يقرر ترك البلدة، هذه الفكرة التي أشار إليها مسبقا في المثال الخامس، فغاب عن الأنظار لمدة معينة تاركا وراءه لونجا، وأمل الهلاليين الذي سيعيد لهم مجدهم، ولكنه سرعان ما يعود ليتحقق تنبؤ الطالع المستبق في المثال الثامن، فلا مهرب له من بلدة حارب لأجلها كثيرا من الجهات، وسيكمل ثورته مع جماعة الإقطاعيين عندما سيكشف أوراقهم أمام الحكومة كما أشار إلى ذلك في المثال العاشر.

---

[1]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:79.

أما بالنسبة **للاستباقات الخارجية**، فقد اقتصر مدى الاشتغال عليها ضمن إطار العناوين الفصلية؛ إذ قسم الروائي نصه إلى فصول متكاملة ذات عناوين فرعية موحية، الفصل الأول **(تفاصيل صغيرة)** والفصل الثاني**(ناس البراريك)**، والفصل الثالث **(احتفالات موت غير معلن)** والفصل الرابع **(صهيل الجياد المتعبة)**.

يعد العنوان من مظاهر الاستباقات الخارجية، وأبرزها لتلخيص ما سيحدث في مضمون الرواية، وهذا ماينطبق على العناوين المشار إليها آنفا، فبمجرد ذكر العنوان تعمل مخيلة القارئ على تخيل ما سيأتي بعدها بصورة عامة لاعتباره العتبة الأولى التي تساعدنا على الولوج إلى مضمون الرواية.

(تفاصيل صغيرة) هي تلك العبارة التي تحفزنا للبحث عن هذه التفاصيل، والعمل على الربط بينها كعامل واصل بين الماضي، والحاضر من باب التحفيز والتشويق، و**(ناس البراريك)** تحيلنا إلى الحديث عن فئة معينة من فئات المجتمع، تعيش على كسب قوتها اليومي، ومحاربة الظلم، تلك هي طبقة صالح وأمثاله.

أما للاستباق الخارجي المضمن في العنوان الفرعي **(احتفالات موت غير معلن)** يشير إلى تلك الإشاعة التي تواترت بين ألسنة أهل البراريك عند اختفاء صالح ،وظن الجميع أن موته أمر حتمي، مع توظيف بعض الخرافات والأمور الروحانية لتفسير هذا الاختفاء المفاجئ، وحتى تنتهي سلسلة الأحداث المترابطة عن طريق العناوين يأتي العنوان الأخير ليختم الحلقة الأخيرة من هذه السلسلة **(صهيل الجياد المتعبة)**؛ حيث كان صهيل لزرق المصاب، وتعبه علامة أعلنت لونجا بحدث عودة صالح إلى البلدة؛ ليتم مسيرته، ومسيرة بني عامر المقتطعة، ويعيد الحقوق لأصحابها، ويكشف المظالم ،ويعيش في بلدة عانت ظلم البيروقراطية وعدم إنصاف الإدارة وتميز الإقطاعيين، فكل هذا يحتاج إلى إصلاح؛ لذا قرر صالح العودة حتى لا يترك لونجا ومن ساواها في المحبة بما فيها الأرض.

من خلال معرفة طرق اشتغال الاستباق على مستوى النص يمكن القول إن مختلف هذه الأنواع من الاستباق الزمني، حكي في مشاهد قبلية؛ لنقل الخبر قبل أوانه لإحداث نوع من التماسك بين مختلف المقاطع الحكائية في نص (الرواية)، محققة بذلك جملة من الوظائف منها: **الوظيفة البنائية** من خلال المساهمة الفعالة في تشكيل عناصر البناء السردي، والربط بين الأحداث.

وكذا **الوظيفة الدلالية** من خلال ما تحويه الاستباقات من دلالات مختلفة أيديولوجية فكرية خاصة بالكاتب، وفنية جمالية خاصة بالنص، تشير إلى أن انتظام الأحداث داخل النص لم يأت هكذا وليد الصدفة والاعتباط، وإنما نظمت بشكل دقيق، ومدروس، وموحي بما يميزها، **والوظيفة الإعلانية**؛ إذ يسعى السارد من خلالها إلى إعلان الملتقي بالأحداث اللاحقة قبل أوانها تشغيلا لفعل التوقع الموجود لدى المتلقي؛ أي إنها تعمل على تنشيط الحس الفني لدى القارئ لمساعدة الكاتب في إتمام العملية الإنتاجية، واقتحام عالم التشكيل الجديد والقراءة اللامنتهية التي يحاول واسيني إثباتها في نصوصه الروائية.

2-2- فنيات الاشتغال على صيغة الديمومة في نص نوار اللوز:

فنية الديمومة على حد تعبير(**جيرار جنيت**)، نظرا لاهتمامها بالمدة التي يقتصرها الحكي لنقل أخبار محددة، فقد قسمها تبعا لطول هذه المدة، وقصرها إلى صيغتين صيغة التسريع السردي وصيغة التبطئ السردي.

2-2-1-صيغ تسريع الحكي:

وسنبدأ تحليلنا لهذه المدة في مدونة **(نوار اللوز)** بصيغة التسريع التي تحتوي على فنيتي (الخلاصة والحذف)، فأما ***الخلاصة** فقد كثر تواترها في نص الرواية بشكل ملفت للانتباه وخاصة الخلاصات التي تقص لنا أحداثا تخص الهلاليين، وقصصهم، ولعلّ غرضه من ذلك (السارد) نقل جل الأحداث الراسخة في ذاكرته، والمرتبطة في الآن ذاته بالجانب التخييلي الذي سيعرضه أمامنا حتى تكون عملية المقارنة واضحة، ومستندة

لحقائق تاريخية مقنعة؛ ولمعرفة مظاهر تجلي الخلاصة عند **واسيني** وفي روايته، سنقف عند بعض الأمثلة للإعلان على كيفية الاشتغال على هذه الفنية:

الخلاصة	الصفحة
1- «يروى أيها السادة الطيبون، والعهدة على سيدي علي التواتي أن قبيلة أولاد عامر كانت مركز المتاعب، ومصدر قوة الهلاليين، لكن الزمن دار عليها، فطحنها كما تطحن في هذه الأيام قلوبنا. ».	ص:9
2-«تقول أمي التي جنت بدورها بعد أن التهم ذراعها الأيسر كلب أجرب ومكلوب، أني حين ولدت وأختي خضراء التي تزوجها رجل طيب دفعها عقمه إلى تبني ولد مهووسا بالتجارة، تلاحقت الأزمنة الجافة وتساقطت أمطار قوية على غير العادة، وأشرقت الشمس من المغرب (....) يومها كاد الطاعون يأتي على ما تبقى من السلالة، وليل الرحلات والسفر في البراري والفقر يلوي أعناق بقايا رجال القبيلة، كنت المعول عليه لكني كبرت فقيرا، والقبيلة التي تحضنني، تفككت أواصرها، وذهبت أخبارها مع الريح ... »	ص:10
3- « يقول حكماء البلدة الذين عرفوه عن قرب، كانت تجمعه بموح البزناسي محبة كبيرة على القتل وهدر دماء الصغار يسرقون الأطفال ذوي العيون «الزوهرية» يذبحونهم على أبواب المغارات، ويغسلون التربة بالدم والأمخاخ التي ينتزعونها من بقايا العظام المكسورة، ثم يقرؤون قرآنا ويلحون قلب المغارات المخيفة في محاولة يائسة للعثور على الكنز الذي حكى عنه الأسلاف (...) وحين يدخلها الشخص القادم على جواد أسود تتجارى النسوة نحوه، وتتنادين عند أقدامه .. »	ص:13
4-« يقول الكتاتبي أن السبايبي في ذلك اليوم تناوش كثيرا مع رئيس البلدية في محاولة لدفعه إلى التنازل عن تأميم الأراضي، وإغماض عينيه عن تقييده ضمن قائمة الذين تمسهم المرحلة الثالثة من الثورة الزراعية ... »	ص:40
5-« يكسر الخبز اليابس بشكل دقيق ثم ينشره على حافة الوادي التي كان يجلس عليها، وفي ساعة مسائية تأتي الطيور الملونة، ويأتي الحمام تأكل فتات الخبز من الحافة، ومن كفه وحين تنتهي تطير عاليا، عاليا يتتبع حركاتها وهي تحلق في	ص:106

الفضاءات العالية يلوح لها بخرقة بالية (...) ثم يعود ليتهالك على كرسي قديم، ينتظر الزبائن، ويأكل ما تبقى من يومه يبحث عن الخبز اليابس، ويوم يداهمه المرض والتعب، ويلازم الفراش مضطرا يأتي الحمام والطيور الملونة ينتظر بعض اللحظات على حافة النهر، تصفق عيونهم الصغيرة بيتم، وألم، ثم يطيران من جديد ليعدن في نفس الوقت من اليوم التالي ...»	
6-«يحكى مؤرخا أن أحدهم دخل مقهى في إحدى المدن الساحلية، وبقي حتى ساعة متأخرة من الليل، رفض أن يخرج، ألح صاحب المقهى، رفض مرة أخرى، حاول إرغامه فأخرج من حزامه نصلا قديما وأفرع أمعاء صاحب المقهى بكل برودة ثم انزلق بين الأزقة السوداء، والدروب الضيقة ولم يلق عليه القبض إلا بعد أيام وبالمصادفة، كان من الذين سكنوا البلدة متقدمين فشوهه تهريب المشروبات المسكرة والسبايبي، سكن جحرا مخيفا وضع عليها قطع من الزنك ...»	ص:112
7-«آخر المسروقين كان السي شقرون عامر لإدريس (مصلحة الغابات)قلب الدنيا وأقعدها، كان حماره وسيلته الوحيدة لجر الماء من الساقية وغزو الأسواق الشعبية. يقولون في مسيردا من لا حمار له، موته أحسن من حياته وذات فجر، حين أتعبه القنوط، عرفه من نهيقه ومن بحة صوته، وجده بكامل عافيته هذا هو منطق البلدة، يسرقون الحمار يحملونه بالبضائع، ويقطعون به الحدود التي لا تنتهي، فإذا مروا بسلام أطلقوا سراحه وأعادوه إلى صاحبه بسرية تامة، وإذا فوجئ بجمارك الحدود، هربوا وحجزت البضاعة وبيع الحمار في أحد الأسواق الشعبية.»	ص:161

الجدول رقم:(27)فنية الخلاصة الزمنية في رواية نوار اللوز

مما تقدم من الأمثلة نلحظ أن السارد قدم لنا مختلف التلخيصات، وما تحتويه من وقائع في زمن أقل بكثير من زمنها الطبيعي دون أدنى تحديد للفترة الملخصة.

إن السارد في رواية **(نوار اللوز)**، حاول أن يقدم لنا جملة من الأحداث المسترجعة، لخص أحداثها في بضعة أسطر، من خلال ذكر أهم الوقائع التي يمكن أن تعين القارئ

في عملية الاستيعاب، متجاوزا التفاصيل الهامشية غير المحققة لمقصوده من وراء الحكي؛ ولذلك نلحظ أن كل تلخيص من التلخيصات المذكورة آنفا كان يسعى الكاتب من وراء إدراجه في منظومة الحكي إلى إنجاز وظيفة معينة.

إذا ما وقفنا عند المثال رقم(1) نرى إن السارد يحكي لنا عن حقيقة قبيلة أولاد عامر إحدى الأفخاذ الأساسية في قبائل بني هلال، والدور الذي لعبته في النهوض بقوة الهلاليين، ولكن القلاقل، والصراعات كانت سببا في ضعفها واندثارها .

إن هذا التلخيص وظف أساسا لتحقيق الوظيفة الإعلامية؛ أي إنها تعلم القارئ بالسلالة التي ينتمي إليها صالح بن عامر، ولتجسيد طبيعة الخصال، والتفكير لدى هذه الشخصية الروائية الذي ورثه عن سلالته، كما يفسر ذلك الكره المبيت للهلاليين بسبب قمع الهلاليون لهذه القبيلة، ولقد تحققت هذه الوظيفة بمجرد استيعاب العلاقة التي تربط بين القبيلتين (بنو هلال، وأولاد عامر).

أما بالنسبة للأمثلة الأخرى رقم(2- 3- 4- 5- 6- 7)، فمعظمها ملخصات متعلقة بأحداث وقعت لشخصيات بعينها (صالح بن عامر- موح البزناسي- رومل- السارق الغريب عن البلدة- والسي شقرون)، فهذا ابن عامر الزوفري في المثال الثاني باعتباره ساردا مشاركا في الحكي يلخص لنا القول الذي نقل عن أمه فيما يخص ولادته والتغيرات الحاصلة في هذه الفترة؛ لينتقل السارد للمثال الثالث ويلخص لنا الأعمال المشينة المشتركة بين البزناسي والتوناني لربح المال بالطرق غير شرعية، ويستمر السارد في تلخيص الأحداث التي وقعت مع البزناسي عندما تنافس في المثال الرابع مع رئيس البلدية ليرغمه على التنازل عن فكرة تأميم الأراضي حتى لا تؤخذ مع الأراضي التي قرر توزيعها على أهالي البلدة.

وفي المثال الخامس يلخص لنا الكاتب مسيرة يوم بأكمله في بضعة أسطر على السلوكات المنسوبة لشخصية رومل، من نهوضه إلى غفوته المسائية، يبقى لنا المثال السادس والسابع، فخصّهما الكاتب لإضاءة بعض التصرفات الغامضة التي تحدث في البلدة حول عملية الاختلاس، وبيع المخدرات، وكذلك سرقة الحمير للقيام بعمليات التهريب.

من خلال الأمثلة المشار إليها سابقا، إن معظم الأزمنة الملخصة ضمن الحكاية هي أزمنة قصيرة لا تتعدى اليوم، كما هو مبينا في المثال رقم(2-3-4-5-6-)، أما الأمثلة الباقية، فإن الزمن الملخص كما هو ظاهر من خلال السياق يفوق اليوم الواحد، وقد يصل إلى سنوات؛ أي إن المؤلف ارتأى«أن يقدم لنا تلخيصا موجزا في عدد محدود الصفحات تغطي فترة زمنية تشتمل على عشرات السنين.».[1]

كما نستشف مما تقدّم أن معظم التلخيصات المقدمة متعلقة بالماضي، يمثل فيها الاسترجاع دورا هاما لتقديم جملة من الأحداث الروائية بصورة سريعة، وهنا يمكن القول إن هذا المجمل عمل على تحقيق وظيفة أساسية، وهي عرض الأحداث أمام القارئ – الماضية–؛ لتقديم المعلومات المهمة التي تفيد في عملية البناء السردي؛ لأن المضمون الحكائي المعروض هو الذي يوطد تلك العلاقة التي تربط بين النص والكاتب، والقارئ .

إن اشتغال الكاتب على المجمل يقوده إلى تخطي ذلك العائق الموجود بين الزمن الواقعي والزمن التخييلي، وذلك من خلال تقديم الأول في مضمار الثاني، مستغلا زمنا أقصر، ومساحة أقل، والغاية الإبلاغية ذاتها لإيصال مقصده، وهكذا تحول المجمل «إلى

[1]– مرسل فالح العجمي: الواقع والمتخيل أبحاث في السرد، تنظيرا وتطبيقا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (د.ط)، (د.ب)، 2014، ص:40 ،41.

ما يشبه البوصلة التي تخبر المتلقي بما حصل، أو يحصل من أحداث تهم ماضي أو حاضر الحكاية بأقل إشارة، وأسرع إشعار.»[1]

*** القطع:**

يعد القطع، أو الحذف الفينة الثانية من فنيات التسريع الزمني التي يمكن أن يوظفها الكاتب أثناء اشتغاله على النص الروائي متجاوزا جملة من الأحداث المنتمية إلى منظومة الحكي لعدم أهميتها في عملية الحكي ومن ثمة فإن الحذف« حالة يتم فيها السكوت التام عن التطرق إلى ما حدث في الحكاية، ولا يقدم عنه شيئا البتة في زمن الخطاب».[2]

لمعرفة كيفية الاشتغال على هذه الفنية السردية علينا فحص زمن الحكاية المحذوف بالاعتماد على القرائن الدالة على ذلك، وهذا لا يتأتى إلا بدارسة بعض النماذج السردية وهذا ما سنقوم به من خلال تحليلنا لرواية نوار اللوز.

القطع (الحذف)	الصفحة
1-«حتى رئيس البلدية بودلخة يا صالح، وجد ذات فجر يعوم منتفخا على سطح مياه الوادي، مطعونا عشر طعنات قاتلة وأقسم برأس عودي أن الذي وضعوه، وهو من السلالة التي تلاحقت مع سلالتنا هم أنفسهم الذين حاربوه حتى الموت...»	ص:11
2-«الحكومة دائما هكذا تثرثر أكثر مما تفعل، حكاية إنجاز سد بالمنطقة بدأ منذ أكثر من سنتين، وحتى الآن لم نر شيئا مهما في كل شهر يقولون، الشهر القادم وهكذا...».	ص:19
3-«لماذا كل هذا الحزن يا لونجا صمتك يعذبني عيونك القاسية تحرق قلبي الحادثة مر عليها أكثر من شهر ...».	ص:21

[1]- حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:149.

[2]- مرسل فالح العجمي: الواقع والمتخيل أبحاث في السرد، ص:41.

4-«هاهي مهنتي يا خويا صالح، التي أنقذتني من الجوع منذ أكثر من عشرين سنة تتحول إلى مهنة رخيصة أنا مذعور يا صالح، مذعور حتى الموت».	ص:35
5-«توقف سقوط الأمطار منذ أكثر من أسبوعين، حالة الصقيع الفجري والبرد، ظلت قائمة، عاد الناس إلى حركاتهم العادية بعدما دفنوا العربي وعبد الله ولد يامنة، وبقايا لحم وعظام السي لخضر الذي قددت جسده ذئاب الليل الشرسة عند الوادي...»	ص:99
6-«لأول مرة بعد أسبوعين كاملين تشعر بأنها أضحكته، ولاحظت فرحة تنطق على وجهه، وتتجاوز الزغب الذي يعطي الشعور بالانقباض والحزن...»	ص:105
7-«صبيحة أحد الأعياد وجد نفسه مجبرا على ذبح كلبه وطبخه ودفن رأسه في أحد الوديان الجافة (...) العربي كان صغيرا، ومع ذلك فقد شعر بالملوحة الزائدة في اللحم، سأل عن السبب، وحين لم يتلق إجابة واصل أكله ولم يتوقف، مرت أيام، وتفطن ناس البلدة الذين يلتقطون الأخبار، لم يكذّب المسألة، ولكنه تمنى في أعماقه أن لا يصل لخبر أبناءه...»	ص:109
8-« مرّ الليل والفجر باردين بشكل أزعج ناس البراريك...»	ص:159

الجدول رقم:(28) فنية القطع في رواية نوار اللوز

السارد في رواية **(نوار اللوز)** تعمّد حذف عديد من الأحداث غير المهمة، لا في زمن الحكاية الواقعية المسترجعة (السيرة)، ولا في زمن الخطاب المتخيّل، مازجا في ذلك بين الحذف الصريح المحدد، وغير المحدد، والحذف الضمني، وسنفصل ذلك في مناقشتنا للسياقات الحكائية المدرجة في الجدول.

إذا ما عدنا إلى المثال الأول من الجدول نجد السارد وأثناء نقله لحادثة قتل رئيس البلدية وهو يقص الحادثة بدأها مباشرة بتصوير القتيل في حالة وفاته دون أن يذكر لنا وقائع الحادثة، فالقارئ وهو يتأمل هذا السياق يجد نفسه أمام فراغ بارز في الحكي من

فترة التقاء رئيس البلدية ببعض الشخصيات إلى غاية وجوده مطعونا، وهكذا نكشف أن السارد تجاوز فترة زمنية غير محددة، هذا ما يطلق عليه **بالحذف الضمني** وهو نوع من القطع «لا يصرح السارد بوجوده، والمتلقي يمكنه أن يستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني، أوانحلال لاستمرارية الحكي ...»[1]

إن مثل هذه المحذوفات لا توظف في النص الروائي من باب الاعتباطية، بل وظفها الكاتب لتحقيق مقاصد معينة من أجل اشتراك القارئ في العملية الإبداعية؛ لتحفيزه على البحث على هذه الثغرات المقطوعة، وإعادة بنائها باستعمال عامل التخيّل لسدّ ذلك الخلل المتواجد على مستوى التسلسل الخطي للأحداث.

في مقابل الحذف الضمني نجد **الحذف الصريح** المقترن بأدلة أو قرائن معينة تثبت وجوده، وهذا ما نستشفه في الأمثلة الباقية من الجدول ، المثال رقم (2-3-4-5-6-7-8)؛ فمعظم الأحداث المقتطعة من السياقات الحكائية المذكورة في هاته الأمثلة فحدد زمنها المحذوف على التوالي:**(منذ أكثر من سنتين – مر عليها أكثر من شهر– منذ أكثر من عشرين سنة، منذ أكثر من أسبوعين، لأول مرة بعد أسبوعين كاملين– مرت الأيام–مر الليل والفجر باردين كان يوم آخر قد مر على دورته العادية).**

إن معظم الصيغ، والألفاظ المستعملة في بداية هذه المقاطع السردية، تشير إلى ثغرات زمنية على المستوى النصي بما تحتويه من أحداث، ووقائع غير مبرمجة في السياق السردي تعمّد الكاتب الإشارة إليها مستعملا هذه المؤشرات الزمنية؛ ليخبر القارئ أن هناك زمنا محددا قد فات، ومضى ضمن حلقاته الزمنية دون أن يقف عنده لتسريع وتيرة الحكي، وللتركيز على ما هو أهم.

[1]– أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم صنع الله، ص:299.

الأمثلة المجملة في المقاطع من (2إلى8)هي حذوف صريحة، ولكنها تجمع بين شكلين من أشكال الخذف الصريح (المحدد، وغير المحدد)، فالأول تم تحديد فترته المحذوفة، والثاني لم تحدد هذه الفترة ، وإذا ما طبقنا ذلك على الشواهد الأنفة الذكر، نجد أن المثال رقم (2-3-4-5-6) تدرّج ضمن **الحذف الصريح المحدد**؛ لأن الكاتب أعلن إعلانا صريحا عن الزمن المستبعد من الحكي مع ما يحتويه من أحداث، وتم الإشارة إليه بقرينة معينة حتى تعمل على ربط الحلقات الزمنية الفارغة، والممتلئة بالأحداث، حتى يدرك القارئ أثناء عملية الربط ذلك المضمون المحذوف.

أما بالنسبة للمثال رقم (7) اعتمادا على القرينة الزمنية (مرت الأيام)يعلن انتماءه إلى **الحذف الصريح غير المحدد**؛ أي إن الكاتب لم يحدد لنا بالضبط الفترة الزمنية المقصاة، واكتفى بذكر أيام مرت، حتى انتشر خبر أكل لحم الكلاب، ونشير هنا أن معظم الحذوف سواء أكانت صريحة، أو غير صريحة، محددة أو لا، فإن الكاتب بمجرد ذكرها في النص لا يعود إليها مرة ثانية لتغطية هذا الحذف عن طريق الاسترجاع مثلا، ويتم استدراكه، بل يفوته مباشرة، لينتقل إلى أحداث أخرى عبر المسار السردي.

يبقى لنا المثال رقم(8)نلحظ فيه أن الكاتب غيّر صيغة الحذف الصريح المحدد بالساعات والأيام، والسنوات، إلى صيغة أخرى محددة تفهم من السياق **(مر الليل والفجر باردين بشكل أزعج ناس البراريك...)**، فصيغة الليل بأكمله، والفجر أكثر دلالة سواء عند الكاتب، أوالقارئ منها على ذكر الساعات بالتحديد؛ لأن الفترة المسماة هي التي يشتد فيها البرد، والصقيع بشكل ملموس، واعتمادا على الدلالة والمقصدية ارتأى الكاتب ذكر الزمن، وربطه بالفترة المحددة من اليوم، ويمكن تفسير هذه الفترة وإخضاعها للتوقيف الزمني حتى نقف بالضبط عند الكم الساعي من هذا الزمن.

من هنا نصل إلى أن الحذف بكافة أنواعه هو إحدى الصيغ المساعدة على تسريع عملية الحكي سواء كانت هذه الصيغ لفظية أو غير لفظية، محددة أو غير محددة

فالهدف واحد، كما نصل إلى أن الحذف له دور كبير في إثراء النص السردي **من الناحية الفنية** بمعرفة كيفية اشتغاله، وأنواعه وتفرعاته، **ومن الناحية المعرفية**؛ إذ يساعد القارئ على البحث والتقصي لإدراك العلاقات المتوقعة بين ما هو موجود، وما هو محذوف؛ لأحداث نوع من التواصل، ناهيك عن الوظائف المحققة بوجوده، **الدلالية** منها المتعلقة بمقصديه المؤلف، **والجمالية الفنية** المتعلقة بالنص، **والتحفزية** المتعلقة بالقارئ.

2-2-2-صيغ تبطئ الحكي في رواية نوار اللوز:

***الوصف:**

كثيرا ما نجد الكاتب في نصه الروائي يقف في صفحات عدة؛ لينقل لنا الحدث بتفاصيله الدقيقة، واصفا ما تقع عينه عليه وصفا تفصيليا بهدف تقريب الموصوف إلى مخيّلة القارئ، ونجده بعد ذلك يعني من كل هذا تبطيء عملية السرد؛ لاستغلال زمن الخطاب على حساب زمن الحكاية.

يصبح الوصف أكثر تعقيدا، كلما وعى الكاتب أن النص المنتوج حديثا أكثر ارتباطا بنص مرجعي تبرز فيه معالم الأحداث، والوقائع التاريخية؛ لأن نصا من هذا النوع «يحتاج إلى قراءة خاصة تأخذه في كليته دون أن تسقط من اعتبارها هذه الحدود التي تفصل الواقعي عن التخييلي.»[1]

من هنا يمكن القول إنه على الروائي المهتم بالتاريخ، والمرجعيات التراثية أن يكون أكثر التزاما في بعض المواقع الكتابية بالفترة الزمنية التي يكتب عنها، ولن يجد حريته الكتابية فقط مع الجانب التخييلي الذي يبثه في نصه، وهذا ما اعتمد عليه واسيني في إنتاجه لنصوصه؛ إذ نجده أثناء تلاعبه بالزمن غالبا ما يذكر القارئ بالزمن التاريخي الواقعي الذي عاد إليه، واستلهم منه فكرته في الكتابة.

وحتى يبرز الكاتب براعته الكتابية نجده ينحاز في سرده قليلا عن الواقعية؛ ليعيد بناء التاريخ بحسب الظروف الراهنة، وهذا ما وجدناه في رواية (نوار اللوز)، فالكاتب وهو

[1]- سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، ص:69 .

يصف لنا الشخصيات، والعوالم، والأزمنة، كأنه يصف بنى من إنتاجه هو لا من إنتاج الواقع، وهذا ما يمكن أن نحدده بالتخييل في الكتابات الروائية، ولكي نفهم هذا الجانب الواصل والفاصل في الآن ذاته بين الماضي والحاضر، والواقع والمتخيل علينا أن نقف عند إحدى الفنيات التي تمكّن الكاتب من إيجاد حريته، وإحداث ذلك الإسقاط بين الجانبين (الواقعي، والمتخيل)، ويكون ذلك بتتبع المقاطع الوصفية الموجودة في النص:

المقاطع الوصفية	الصفحة
1-«رأسك خشن ياصالح الزوفري، ياوليد البراريك، مثل أحجار الوديان...»	ص:8
2-«في هذه البلدة التي ينبت فيها الخوف مع الرغيف، وتحزن شمسها وراء الغيوم الثقيلة، الموت والحياة وجهان لنمط واحد من الخلق، إنها البلدة التي تنام على أطراف الحدود، في الحروب هي أول من يدهس وآخر من يتذكره المؤرخون. مسيردا الجميلة التي يأكل حقولها دود لاليجو، جمارك الحدود يخشون أطفالها كطلقة رصاص يفتشون ألبستهم وقماطهم... »	ص:19
3-«ارتعدت الشجيرات الصغيرات التي تحيط بساحة السوق الشعبية تناهى إلى مسمعه وهو يقطع رحبة الحمير والبغال صوت الزنك وهو يصطك على الأسطح التي ينط عليها الصغار، يوميا كالأرانب الصغيرة، علت في الفضاءات العليا أوراق الصحف القديمة، وكراريس الأطفال المدرسية المهملة، والأعشاب اليابسة، وبقايا السجائر العتيقة وبقايات الأطفال التي يبست تحت ظلال البيوتات الواطئة التي تصلها الشمس المتأخرة ...»	ص:32
4-«لا يا صالح أنت مسكين وبسرعة يأخذك الهوى هي جنة الفقراء يا صديقي، ولحسن بن سرحان جواري نجد وبلاد الغرب، وأراضي بغداد وحلب ومصر، جنته، وحق محمد، لو لم يسقط بالمجان في إحدى الخيام المهملة في بلاد الغرب لكان تحول هو وأبو زيد الهلالي إلى تجار نفط ورقيق... »	ص:32
5-«الهلاليون الذين حفظنا حكاياتهم على ظهر قلب من الناس الذين سبقونا (...) أبو زيد الهلالي، كان قذرا وحق محمد كان قذرا على الرغم من شجاعته، بربري وهمجي، يحلم بتدمير العالم، بينه وبين هتلر شبه الدم والنجوم، فما الفرق	ص:49

بينه وبين الحاج الذي أكلت دباباته العالم، وخرمت صحة القهواجي رومل مسكين، تفو يالطيف، كل منهما عمل على تركيع المناطق التي دخلها بالنار والدم، والحق يقال فأبو زيد الهلالي كان شجاعا لكنه لم يكن شهما، وحين تسقط الشهامة عن الخيال يتحول إلى قزم، أوقواد في سوق النخاسين....»	
6-«وضع جثة العربي بين يديه، وفق لحظة شعر بها تطول إلى أكثر من سنة، تأمل الجموع التي كانت تأكلها الأشياء السوداء من الداخل، الأمطار تلطم وجهه بقسوة، شعره الأشخم الذي ورث خشونته من هذه الأمواج. »	ص:98
7-«كنت جميلة كهذه اللحظة، حين طلبت أن ترشق السيوف على الصدور، ورفض الدهام أن يحاربك لأنك امرأة، عيناك امتلأتا بالدم والنجوم التي لا تنطفئ، جرت بينكما معركة الدم، وتقاتلتما حتى حان عليكما الحين، ونعق فوق رأسيكما غراب البين، كان وقتها ملوك الهلاليين يحاولون ملك الشرف ليعودوا فيها حاكمين بحد السيف ووديان الدم هلكت بلاد المغرب، وأفل نجمها فجأة وبقيت أنت ابنة سرحان، كان الدرع بيدك ثقيلا فصلت رأسه عن جثته ...»	ص:123
8-«رفع عينيه المثقلتين بالعياء، والدمع المتكلس والدخان بانت له فجأة لونجا منتصبة عند الباب بجسد مرمري، طويل، في يديها إناء من البرغل المغربي، والحليب الفاتر الذي اختلط بخاره بالدخان الذي يملأ الحجرة الضيّقة، في البداية ظن نفسه أمام الجازية، لكنه سرعان ما تنبّه إلى تفاصيل وجهها عندما تسربت أنسام باردة إلى دماغه المرهق من فجوة الباب الذي لم يكن مغلقا بشكل كامل.».	ص:133

الجدول رقم:(29) المقاطع الوصفية في رواية نوار اللوز

نلاحظ من خلال الأمثلة السابقة الذكر أن الروائي في رواية **(نوار اللوز)** أثناء عملية الحكي كثيرا ماكان يتوقف؛ ليرصد لنا التفاصيل الوصفية للشخصية، أو الأمكنة، الطبيعة، أو مختلف الأشياء الأخرى، مازجا في أوصافه **بين المقاطع التي تشير إلى الماضي** المسترجع، كتلك الأوصاف المنسوبة للجازية، أو لأبي زيد الهلالي، ولقبيلة بني

هلال، أو للفترة الاستعمارية، **وبين المقاطع التي تشير إلى الزمن الحاضر** في حين الرواية، زمن صالح وناس البراريك.

نقول هنا إن رواية **(نوار اللوز)** كغيرها من الروايات التي تغرف من التاريخ التراثي لأمة من الأمم، وما وقع فيها من أحداث؛ لذلك نجدها تعتمد الجانب التخييلي إطارا موازيا للجالب الواقعي التاريخي؛ إذ يندمج كل منهما مع الآخر، وعلى هذا الأساس تقوم الرواية ببناء عالم خاص من الشخصيات، والمصائر، والخطابات المتعددة زمنيا، ومكانيا، كل ذلك يحدث انطلاقا من عالم متخيل.[1]

إن الملاحظ لمعظم الأوصاف الواردة في النص، يجد أنها تنقسم إلى قسمين: **أوصاف متداخلة مع الحكي، وأوصاف أخرى مستقلة عن الحكي**، أما النوع الأول، فينحصر فيه الكلام على وصف الموصوف فقط دون ربطه بالأحداث، ويتبيّن ذلك في المثال رقم (1-2-3-5-8).

من خلال هذه الأمثلة يتبين لنا أن الكاتب وهو يقص علينا أحداث روايته، لجأ في كثير من المواطن إلى قطع وتيرة الحكي؛ لينتقل إلى الوصف على سبيل التعريف، والإيضاح وإزاحة الغموض حول الموصوف، فمثلا نجده في المثال الأول، وهو ينقل لنا منزلة صالح في قبيلة بني عامر يقطع الحكي ليصفه لنا بأنه شخصية صلبة لا تنهار، ولا ترضخ بسهولة، كما نجد الإطار الوصفي المستقل عن الحكي في المثال الثاني، والعاشر،عندما يستهل الحكي عن مدينة مسيردا بجوها البارد المخيف، الذي يصعب التعود عليه إلا من طرف ناس البراريك، هذه المدينة التي عانت كثيرا ومازالت تعاني عبر التاريخ.

أما الوصف في المثال الخامس، والثامن، فانحصر في وصف الشخصيات الروائية، منها الشخصيات التاريخية، كأبي زيد الهلالي، الذي على الرغم مما سُجل في كتب التاريخ عن بطولاته، وشجاعته، يصوره صالح بن عامر الزوفري مجرد أصولي يعيش

[1]– ينظر: المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، ص:137.

على حساب القبائل الضعيفة، بامتلاك ما كانت تملك، أما لونجا، فهي الشخصية الثانية الموصوفة ضمن إطار الشخصيات المتخيلة، والتي أبدع السارد في وصف جمالها الذي ألهم صالح العزيمة على استغلاله؛ لإعادة بناء وزرع سلالة بني عامر المنقرضة عبر الأزمنة.

إن ميزة هذه المقاطع الوصفية كونها مستقلة عن الحكي جعلتها مجردة بصفة كلية عن الصيغة الزمنية؛ لذلك نجدها تستغل مساحة واسعة من النص؛ لتحقيق الوظائف البنائية الموكلة إليها، كالوظيفة الإعلانية؛ إذ تعمل على إعلان القارئ بالمجالات المحاذية للشيء الموصوف حتى يتسنى له فهمها واستيعابها، إلى جانب الوظيفة الدلالية التي تتيح للكاتب بث وجهة نظره، ورأيه الخاص بعد إيقاف سيرورة التطور الحكائي، ناهيك عن الناحية الجمالية التي تفنن الوصف في عرضها؛ ليتيح الفرصة للقارئ للتأمل، وربط الأحداث ببعضها البعض.

أما النوع الثاني من الوصف، **وهو الوصف المتداخل مع الحكي**، والذي «يلجأ إليه السارد في بعض الأحيان، وهو يقدّم المادة الحكائية؛ لجعل الوصف والحكي يتدخلان في سياق حكائي؛ لتجسيد صورة الموصوف في مخيلة المتلقي.»[1]

ويظهر اشتغال هذا النوع على مستوى الجدول في المثال رقم (3-4-6-7)، الوصف في هذه الأمثلة ورد متدخلا مع الحكي، ولا يوجد فاصلا بينهما غير السياق؛ إذ إن السارد وهو ينقل لنا الأحداث يستوقف لبرهة حتى يصف لنا ما أحيل إليه في الحكي، ولا يمكن الفصل بينهما **(الحكي والوصف)** بأي حال من الأحوال، بل ينصهر كل منهما في الآخر ليتشكلا في قالب واحد يحدده الزمن.

الزمن في هذه الأمثلة محدد غير منقطع، كما هو الحال في النوع الأول، ويتمثل لنا في شكل حلقات متباينة بين الحكي، والوصف، يربط بينها ذلك التتابع الخطي المتواجد في النص.

---

[1]- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص:313.

حتى نفهم هذا النوع أكثر علينا معرفة كيفية اشتغاله من خلال دراسة بعض السياقات المذكورة آنفا، فمثلا في المثال الرابع، والسادس، والسابع، وهو يصف لنا شخصية كل من الحسن بن سرحان، والعربي، والجازية يعمل على تداول الكلام بين الحكي والوصف، فيصف شخصية الحسن، ثم يقطع الوصف لينقل لنا الحادثة التي أهلكت الحسن، ومن معه تبعا للسيرة الهلالية، وسبب هلاكهم ما اتسموا به من أوصاف، وسلوكات كانت سببا في نهايتهم.

وكذا نجد الحكي والوصف يتماثلان لتشكيل النص، عندما يقدم لنا السارد شخصية العربي مستعملا الوصف في تصوير ملامح هذه الشخصية، والحكي عندما ينقل كيفية وضع العربي، والناس تلتف من حوله بين نساء ورجال، وتصرفات صالح إثر ذلك.

للوصف المتداخل مع الحكي دور بارز في تجسيد عامل الحركة التي تصاحب الحدث من خلال وقع الزمن على الوصف، فيحدث بذلك نوعا من الحيوية، والنشاط المتجدد بتجدد العلاقة القائمة بين الوصف، والحكي، كما تظهر أهميته أيضا في اعتماد الجانب التفسيري، فما تقوم به الشخصية من أفعال، وما تنطق به من أقوال خاضع للسياق الذي تنتمي إليه، وما يقع عليها من أحداث ووقائع، وبالتالي فإن كل منهما يعمل على تفسير الآخر؛ لإعانة القارئ في العملية الاستيعابية.

ومن هنا نصل إلى أن الوصف بكل أنواعه وعلى الرغم من كونه عامل تبطيء، لا تسريع يعمل أساسا على تعطيل سيرورة السرد، إلا أن اللجوء إليه من حتميات، وضروريات الكتابة الروائية، لما له من وظائف مساعدة في تشكيل إنتاج البنية الكلية.

***الحوار:**

المشهد هو الفنية السردية الوحيدة التي يتساوى فيها زمن القصة مع زمن الخطاب؛ إذ «يتوارى السارد ليفسح المجال لخطابات الشخوص: شهادات مرويات تاريخية، وثائق،

كتب، مذكرات، فالسارد يعمد إلى إيجاد شيء وسيط بينه وبين مادته المسرودة؛ إذ يسعى إلى إذابة الحواجز بين زمن السرد وزمن الأحداث...»[1].

المشهد بكل ما يحتويه من خصوصيات يعبر عن الشخصية وميولاتها وأرائها، ومكوناتها النفسية، يبقى في الأخير فنية سردية تحيل لمضمون معين سواء أكان هذا المضمون واقعيا ذا مرجعية تاريخية، أو تخييليا برع فيه الكاتب لتأكيد مقصدية معينة.

لدراسة الحوار في رواية(**نوار اللوز**)علينا الاستعانة ببعض المشاهد المستنبطة من مضمون الرواية، وسنرى ذلك من خلال الجدول الآتي:

المشهد الحواري	الصفحة
1-«تصور يا القهواجي الطيب، يا رومل، تصوري يا الجازية، يا أخت الحسن لو وجدنا شغلا بسيطا في حي البراريك ما أكلتنا مخاوف الحدود حين نفقد طعم الحياة ، نعود إلى أكل بعضنا البعض، نتآكل فيما بيننا كالحيوانات المفترسة، لاشيء في هذا الحي غير البرد والجوع، وبيوت التنك، والوحل وتصفية الحسابات القديمة بالمديّ والجنازات.»	ص:19
2-في البداية قلت لي مع ابتسامة عريضة ملأت خوائي المقفر. -«عمي صالح البقرة راح تموت بالجوع .أنا تعبانة و البرد يقتل»، تغابيت كعادتي معك. -«لم أفهم قصدك يا بنيتي » -«شوية تبن من رحبتك للبقرة، الناس مشحاحين في هذه الأيام » -«الرحبة قدامك.خذي اللي تحبي » اليوم كان باردا هذا الفجر أو أكثر، حين تزحلقت نحو الرحبة متأخرا أجلب التبن للزرق. -«آه يا ناري .يا ناري...»	ص:21
3-«حاول عبد الكريم أن يغير الحديث. -«شوف يا عمي صالح المنكر.الخيوط جاهزة.الكهرباء موجودة والقرية تعوم في الظلام» -«كه.كه يستنو رئيس الدائرة حتى يرضى ويدشن كهرباء القرية.» -«والله، في لحظة جنون سأشعل المحول وخليها تتفرقع» -«لازم لها واحد فهيم في الكهرباء ...»	ص:60

[1]- المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، ص:134.

–«يا بابا صالح المسألة لا تحتاج أكثر من تحريك القسم الأعلى من المحول». 4–«بتنا في المخفر نرتعد حتى ساعة متأخرة من الليل.» نظر إلينا بعيون شرسة ودموية كعيني الغراب. – الليلة ليلتكم.» –«يا أخي على الأقل أعطنا بطانية للنوم. البرد قاتل.» –«وهل أنا خادمك يا السي صالح حتى تأمرني. ثمة يموت قاسي، كان الجوع بدأ يخرم أمعاءنا. –«يا بابا صالح .الصبر .الصبر .هذا السيد كلب ». –«شوف يا العربي .والله أنا متحيّر .المسيردية تركتها مريضة ورائي وأخشى أن...» –«يا سيدي،لا أعتقد أنك تفهم في الولادة مثل زوجتك .لو كان هناك شيء ما لما تخرج من البيت...» 5–«سحب له كرسيا، بينما بقي هو جالسا على حافة النهر» –«لا بأس، وجهك اليوم مليح يا رومل» –«يا سيدي واش تحب. إنس الهم ينساك .هذه هي الدنيا، شيء رايح، شيء جاي، نبكي، نحزن، نتصور العالم لحظة الضعف تحت سيطرتنا، لكن سرعان ما تقود الأشياء إلى روتينها العادي، إيه يا خويا، يا صالح (قد ما عندك. قد ما تسوى). » –الدنيا قاسية، لكنها ما تزال بنت ناس» –«كبرنا يا صالح، وهذه الدنيا لم تعد لنا» –«إهه وين القط الحارق الذي هزم آليات رومل» –«كان زمن، وانتهى يا بابا.ورومل دفّعنا شبابنا...» –«وشطارة أكل لحم الكلاب، أيام العيد...» –«كه.كه.الله يخرب بيتك .هذا ما ورثناه من الحرب. كنا مجبرين يا أخي. الجوع ولعلعة الرصاص	ص:83 ص19

الجدول رقم (30) المشاهد الحوارية في رواية نوار اللوز

يعمل الحوار عادة على تقريب الصورة التخييلية إلى مدارك القارئ، كما يعمل على إثبات العلاقة القائمة بين الشخصية الروائية، وما تقوم به من سلوكات، وتصرفات، وما يصدر عنها من أقوال وأراء، هذا ناهيك عن الدور الذي يبرزه كعامل مسو بين زمن القصة، وزمن الخطاب على المستوى الافتراضي فقط عدا المستوى العملي، وسنتعرف على ذلك من خلال دراستنا للمشاهد الحوارية المشار إليها سابقا.

إن الاسترشاد بعدد من المشاهد يحيلنا إلى القوالب التي يمكن أن يعرض فيها الحوار سواء أكان حوارا داخليا، أو حوارا خارجيا، يعتمد على أطراف عدة، والملاحظ للرواية يجد أن القالب الثاني **الحوار الخارجي** غلب على القالب الأول في مختلف النماذج المعروضة، وهذا يدل على محاولة الكاتب لاستنطاق شخصياته والإدلاء بما تشعر به وما ترغب فيه.

إذا ما وقفنا عند بعض المقاطع الحوارية نجد أن الأطراف المشتركة في العملية الحوارية تسعى جاهدة لتجسيد أرائها ومشاعرها، ومثال ذلك المقاطع الحوارية التي تجمع بين لونجا وصالح، فالكاتب وهو يصور لنا الشخصية في حالتها الكلامية، إنما يفصح عن تلك المشاعر التي يكنّها الطرفان لبعضهما البعض، مع انعدام التصريح، فالحوار هنا عمل على إنجاز وظيفة بنائية أسهمت في تشكيل بناء الشخصية الداخلي بإضاءة بعض الجوانب، ودواخل الشخصية، والكشف عن رغباتها لإظهار ذلك الجانب الحسي.

لم يجسد الحوار هنا فقط مشاعر الحب، بل نجده في نماذج أخرى ينتقل لنا معظم مظاهر الرفض، والكره وخيبات الأمل سواء تجاه الماضي، وما خلّفه الهلاليون، أو الحاضر وما تقوم به الجهات المسؤولة في الدولة، وهذا ما وقفنا عنده في محتوى المشهد رقم (3)، والذي دار بين شخصية عبد الكريم، وعمي صالح عندما أراد الأول أن يعبّر عن رفضه للوضع العام الذي تعيشه البلاد، وبالأخص في حي البراريك من انعدام الإنارة وغيرها من الأمور التي تستوجب النهوض ضد رئيس البلدية.

هذا المثال أنموذجا صريحا عن بقية المقاطع الحوارية، التي تحكي مظاهر معينة من مظاهر الحياة اليومية التي يعيشها العربي في الحاضر الراهن سواء ما خص منها الذات المتحدثة، أو الممثلة تبعا للرأي الجماعي.

للحوار إسهامات بارزة في تجسيد الواقع الملموس من خلال المضمون الحكائي، ويتبين ذلك بصورة واضحة في الأعمال الروائية ذات المرجعية التاريخية؛ إذ إن عرض الأقوال فيها ينقلنا إلى حقائق واقعية معروضة في أحداث روائية، ويتمثل ذلك في المشهد رقم (5) عندما تنقل لنا المحاورة التي جرت بين صالح، وأبو العربي الأيام الصعبة التي خلفتها الحرب العالمية الثانية على الجزائريين، وما فعله رومل بهذا الشعب، واضطره إلى أكل لحم الكلاب جوعا، هذه الحقائق المتوالية بين الأسطر من شأنها أن تنير بعض الوقائع التاريخية أمام القارئ الجزائري؛ ليتعرف على تاريخه الثوري.

مما تقدم يمكن القول إن الحوار لم يكن في هذا النص وغيره من النصوص، مجرد نقل لأقوال عابرة تقودنا لوجهة معينة، بل هو فنية سردية مستقلة تعمل على تكسير رتابة الحكي زمنيا وتغيير عملية العرض الفني للأحداث في شكل ممسرح، بالإضافة إلى الدور المميز الذي يلعبه ضمن الحركة الزمنية في النص الروائي. [1]

أضف إلى ما تقدم أن للحوار وظائف عدة يشتغل الكاتب على تحقيقها داخل النص من وظيفة بنائية تساهم في تشكيل، وتجسيد البناء الداخلي للشخصيات، وإنارة بعض الجوانب الغامضة فيها، ووظيفة دلالية تقودنا إلى معرفة المقصدية الروائية التي يتقصّدها الكاتب ويحيلها على عاتق الشخصية لتُعنى بتبليغها ، ووظيفة فنية جمالية عندما يتساوى فيه زمني الخطاب والقصة متجنبا بذلك التداخل الذي يمكن أن يقع فيه القارئ.

[1]– ينظر: أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم صنع الله، ص:318.

رابعا–رواية كتاب الأمير لواسيني بين زمن القصة التاريخي وزمن الخطاب الفني:

رواية **(كتاب الأمير) لواسيني** من الروايات المعاصرة ضمن الكتابات الجديدة؛ لمرجعيتها التاريخية وإبداعها الفني، وتداخلها الزمني، ولقد أبدع فيها الكاتب لإعادة بناء زمن ماض بوجهة، ورؤى حديثة خدمة للحاضر، وتقصيا للماضي، وتبعا لذلك ارتأينا دراسة زمن هذه الرواية لمعرفة الفنيات التي اشتغل عليها الروائي حتى ينتج لنا نصا بهذه الضخامة، وذلك من خلال الوقوف عند الزمن الحقيقي المرتبط بفترة زمنية محددة ومؤرخة في سجلات توثيقية، ورؤى حاضرة تقودنا للزمن المستعجل وتساؤلاته وانشغالاته.

1–الزمن الواقعي المؤرخ في رواية كتاب الأمير:

الطابع التاريخي العميق للرواية جعلها منهلا لعديد من الدراسات الأدبية، ومن هنا« يصعب فض الاشتباك الحاصل بين الرواية والتاريخ، وإقامة جدار فاصل سميك بين الرواية، وما يسمى في حقل المعرفة التاريخية بالتسجيل التاريخي؛ لأن قطاعا من الكتابة الروائية في ماضي النوع الأدبي، وحاضره، يشتغل على المادة التاريخية نفسها التي يعيد المؤرخ ترتيبها،أو تأويل معناها، يقوم الروائي مستخدما التخييل، وإعادة بناء المرحلة التاريخية التي يتخذها موضوعا له بعملية تركيب جديدة للوقائع، والأحداث والظرف التاريخي والشخصيات.» [1]

إن طبيعة المادة الحكائية في رواية **(كتاب الأمير)**على مستوى البناء، والتشكيل النصي تجعلنا نقف عند تلك الفترات التاريخية الحاسمة في تاريخ الأمة الجزائرية؛ إذ قسم الروائي نصه إلى ثلاثة أبواب رئيسة كل باب يحتوي على جملة من الوقفات، وكل وقفة تضم أحداثا تاريخية محددة بفترات زمنية مؤرخة، تنقل لنا الأحداث، والوقائع، والتفاصيل التي يغلب عليها الطابع التاريخي مرتبطة أساسا بالسارد الذي أعاد نقلها لنا معتمدا على البعثرة الزمنية، نظرا للمدى الزمني الطويل الذي يفصل بين حدوث هذه الوقائع، وزمن

[1] حسن عزوز: من التعالق المعرفي التاريخي إلى الرؤيا الاستشرافية، رؤيا تخييلية لرواية (كتاب الأمير لواسيني الأعرج)www.manifest.univ-ouargla.dz /03/03/2013/ 15:19

سردها، فالكاتب تقصّد عرض بعض التواريخ دون غيرها؛ لتحقيق دلالة معينة، دون أن يضع في الحسبان ترتيب الطريقة، وتحديد النمط الذي ينتقل به من فترة إلى أخرى .

أول ما يثير انتباهنا في هذه الرواية بمجرد اطلاعنا على الصفحات الأولى **(الافتتاحية الزمنية)**، والتي حددها واسيني الأعرج بتاريخ 28/جويلية/ 1864 فجرا لضبط الصورة العامة والحدود الزمنية التي يمكن للقارئ أن ينتقل ضمنها، وكل ما يصاحبها من انطباعات خارجية خاصة بالجو العام؛ أي الظواهر الطبيعية المصاحبة للزمن، وبالضبط صيف 1864،«28 جويلية 1864 فجرا الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر، الساعة تحاذي الخامسة ...»[1].

ذلك هو الزمن التاريخي الذي انطلقت منه أحداث الرواية، والذي لا يمثل في حقيقة الأمر سوى محطة النهاية، والحلقة الختامية لسلسلة من الأحداث، استعمله الكاتب لإثارة فنية الاسترجاع والعودة إلى الوراء على لسان شخصية (جون موبي)، وهو بصدد تنفيذ وصية الأسقف(مونسينيور أنطوان ديبوش) الذي عين أول قس للجزائريين قبل البابا غريغوار السادس عشر سنة 1838. [2]

إن تاريخ 1864 الذي يمثل النهاية البداية لتنطلق الأحداث السردية ذات المرجعية التاريخية عن طريق الارتداد، وبالتدرج المرحلي؛ لإعادة سير الوقائع، ويمكن تحديدها بدخول مونسينيور إلى الجزائر، وتعرفه على الأمير، ومختلف الأحداث التي تعرض لها الأمير في معاركه، ثم سجنه بعد إعلان استسلامه، ونقله إلى فرنسا، ثم إطلاق سراحه بفضل القس وأخيرا انتقاله إلى المدينة التي اختارها بروسة.

إذا ما وقفنا عند التواريخ، وما صاحبها من أحداث في هذا النص، نجد أن الكاتب قد قسم نصه إلى(37 حدث)،الحدث الأول حدد بتاريخ 1832عام الجراد الأصفر، وعام

---

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:9.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص:546.

الموت والخراب؛حيث جف الماء ونضبت العيون، وكثر القتال، والحروب بين الأشقاء.[1]، ويليه (الحدث الثاني) في خريف 27نوفمبر1832، حين تم قراءة صك البيعة، وإعلان الأمير عبد القادر سلطانا وأميرا للمؤمنين.[2] وتتوالى الأحداث تبعا للأبواب، والوقفات؛ لنصل إلى (الحدث السابع والثلاثين)، والذي ابتدأت به افتتاحية الرواية في الباب الأول، وهو حدث تنفيذ جون موبي لوصية مونسينيور برمي الأتربة على بحر الجزائر، ووضع أكاليل الورود فيه، ووصول جثمان مونسينيور بتاريخ 28جويلية 1864[3].

وهكذا نصل إلى أن الزمن الطبيعي؛ أي زمن القصة في الرواية امتد من سنة 1832 إلى سنة 1864؛ أي أحداث فترة قدرت باثنين وثلاثين سنة، وثلاث مائة وأربعة وثمانين شهرا، في سرد قُدر بصفحات الرواية في(553) صفحة، وإذا ما قارنا ذلك بالزمن الروائي السردي، فنلقى أن السارد استرجع كل تلك الأحداث في فترة لا تتجاوز **(يوما واحدا)**بدايته بالفجر مع طلوع الشمس، ونهايته فيما بعد الظهر وقت وصول جثمان مونسينيور.

ولمعرفة تلك العلاقة القائمة بين الزمن الطبيعي المرجعي، والزمن المتخيل علينا معرفة كيفية اشتغال الكاتب على توظيف الفنيات السردية؛ لنقل هذا الزمن من حالته الواقعية إلى الحالة التخييلية من خلال تمثله على مستوى الخطاب الحكائي.

---

[1]– ينظر: واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:56.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص:79

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص:09.

2-زمن الخطاب، الزمن التخييلي الفني في رواية كتاب الأمير:

لدراسة هذا الزمن علينا الإشارة إلى أنماطه السردية المعمول بها في الدراسات الماضية، وسنستهلها بدراستنا للمفارقات الزمنية الاستباق والاسترجاع.

2-1-الترتيب:

*** الاسترجاع :**

تقوم رواية **(كتاب الأمير)** أساسا على الاسترجاعات الزمنية اعتمادا على المؤشرات التاريخية المنتشرة عبر المقاطع السردية، والتي تشير إلى أحداث وقعت في سنوات متتالية ابتداء من سنة 1832، ومن ثمة فإن هذه الرواية، وعلى الرغم من محتواها التاريخي المعتمد بالدرجة الأولى على الوثيقة، إلا أن الكاتب حاول أن يتجاوز فيها ذلك التسجيل وما يواليه من وصف، وتحليل تاريخي، وقدم لنا نصا روائيا فنيا جماليا من خلال تحطيم الحواجز بين زمن القصة، وزمن الخطاب، وصهرهما في قالب واحد يخلق ذلك الامتداد اللامتناهي بين الماضي والحاضر.

لمعرفة هذا الانصهار علينا الوقوف عند أهم عوامله، وفيما يأتي سنعرض بعض المقاطع الاسترجاعية من رواية كتاب الأمير.

الاسترجاعات	الصفحة
1-«يجب أن لا ننسى أبدا أن هذا الرجل الذي تدافع عنه اليوم ذبح أكثر من 300 سجين فرنسي في يوم واحد، إذا كنتم تعتبرون هذه الجريمة أمرا هينا، فأطلقوا سراحه، ومرغوا شرف هذه البلاد في الأوحال ...»	ص:29
2-«كل المحيط مغشوش أو خائف على مصالحه، ولم يبق أمامي إلا الرئيس وكل الذين سألتهم أكدوا لي أن نابليون يعرف جيدا ما معنى أن يعيش الإنسان منفيا، ويدرك بعمق آلام الإنسان وهو يواجه الكذبة القاسية ،مثلما فعل الإنجليز مع نابليون، عندما قادوه على متن سفينة كان يظنها مركبة النجاة، التاريخ ياعزيزتي جون يدرك أصحابه إن أجلا أو عاجلا ...»	ص:55

3-«اعرف أنهم قالوا عنه الكثير وأنه استولى على كل ذهب الداي لكن الذي أعرفه جيدا هو أنه كان ثقة كبيرة، معرفة قديمة بالنسبة لوالدي بينهما علاقة كبيرة، فقد منحناه كل الصلاحيات كان حلقة الوصل بيننا وبين الفرنسيين ...»	ص:180
4-«أيام الحرب جعلت سيدي مبارك يقرأ حسابا خاصا لكل التفاصيل وأن لا يستهين بالأشياء التي تبدو صغيرة، وهي ليست كذلك منذ أن شرف في جويلية 1837 بأخذ مكان عمه الحاج محي الدين الصغير الذي مات بوباء الريح الصفراء (الكوليرا)التي عمت مدينة مليانة، استقر بالمدينة وبقي بها حتى تحللت معاهدة التافنة في 1939 فقد إحدى عينيه بسبب حادث تافه، ولهذا من الصعب ضبط نظرته، ووجهتها عندما يخزر إنسانا محددا...»	ص:313
5-«في الظلمة الدامسة لم ير إلا بريق السكاكين وهي تلمع تحت ضوء القناديل الزيتية الخافتة، ولم تسمع إلا الصرخات المكتومة والحشرجات الكبيرة التي ظللت المكان بصوت أشبه إلى الأنين، كانت السكاكين تنغرس في الرقاب المتعبة بدون مجهود كبير إلا عندما تلاقي عظام الرقبة، حتى أن الكثير منهم كانت رؤوسهم تنخلع بسرعة ولا تكفي الجلدة الهشة للحفاظ عليها ...»	ص:354

الجدول رقم:(31) المقاطع الاسترجاعية في رواية كتاب الأمير

إن المرجعية التاريخية المعتمد عليها في هذه الرواية، حتمت على الكاتب توظيف مختلف أنواع الاسترجاع؛ لاستدعاء كافة الوقائع والأحداث التاريخية، وما يصاحبها من تواريخ وحيثيات ونتائج.

لقد أفرط الكاتب في توظيف الاسترجاعات الداخلية ذات الصلة الوثيقة بالحكاية الأولى بمختلف أشكالها وانقساماتها، فمثلا نجده في المثال رقم (1)، والمثال رقم(5)يعمل على توظيف الاسترجاعات الداخلية؛ إذ بدأ باسترجاع حادثة إعدام سجناء سيدي إبراهيم في بداية إحدى جلسات البانكي أثناء محاكمة الأمير، ويتمثل ذلك في المثال الأول مع

الذكر المقتضب، ثم نجده في الصفحة 354 في المثال الخامس يكمل استعادة الصورة العامة لهذه الحادثة، ويسمى هذا النوع من الاسترجاع **بالاسترجاع الداخل حكائية المثلي التكميلي**، ويضم الاستعادات التي توظف عادة لسد ثغرات فائتة تم الإشارة إليها مسبقا، ولم تكتمل فيأتي هذا النوع ليسد ذلك الفراغ ويحدث الاستمرار الزمني [1] .

ومن الاسترجاعات الداخلية أيضا نجد المثال رقم (2)، والذي يصور لنا تلك المماثلة التي جمعت مصير الأمير بمصير نابليون، لتكرر الموقف نفسه بين الأمير الذي نقضت فرنسا حقه في الانتقال إلى بروسة، وما حدث لنابليون الذي غدا سجينا لدى الإنجليز، وكان يعتقد أنه سينجو من السجن، ويسمى هذا النوع من الاسترجاعات الداخل الحكاية الأولى بالتكراري؛ لتكرار الواقعة بأشكال سردية مختلفة.

إذا ما انتقلنا إلى المثالين رقم (3و4) نجد سياق الاسترجاع الداخلي، قد تحول إلى نمط آخر يبتعد قليلا عن مسار الحكاية الأولى؛ إذ يتكفل السارد في هذا المقام بنقل بعض الوقائع المختلفة ضمنيا عن الحكاية الأولى، وذلك من خلال إدخال شخصية جديدة إلى القص، أو توضيح بعض الجوانب لشخصية ما غابت عن الأنظار مدة معينة، ثم استعاد ماضيها من جديد.[2] ، ويسمى هذا النوع من الاسترجاعات الداخلية **الخارج حكائية أو غيرية القصة.**

اشتغل الكاتب على هذا النوع من الاسترجاع، كما قلنا سابقا في توظيف المقطع السردي الاسترجاعي الثالث والرابع عند استعادته بالتوالي لشخصية ابن دوران، وشخصية سيدي مبارك؛ إذ عمل على إضاءة ماضي كل من الشخصيتين؛ ليهيئ القارئ بطريقة معينة أثناء تعامله مع هذه الشخصيات من خلال تحديد سلوكاتها، وعلاقتها بغيرها من الشخصيات.

---

[1]– ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:62 .

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص:61 .

كما عمل على استعادة ماضيها القريب، كما يبين ذلك عند حديثه على شخصية سيدي مبارك أثناء قيامه بالمهمة التي كلفه بها الأمير في الأراضي المغربية؛ إذ حدد لنا ملامحه وبناءه النفسي والأحداث التي تعرض لها لا لشيء، إلا لعقد تلك المقارنات الفنية بين زمن القصة الحاضر، والمتمثل في لحظة الاستعادة، والزمن الماضي لتحديد سعة المفارقة الزمنية.

إن ما تقدّم ذكره من استعادات اختص بها النوع الأول الداخلي، ومما لاحظناه أن هذا النوع يوظف أساسا للمساهمة في بناء وتشكيل عناصر النص السردي سواء ما اختص فيها بالشخصيات من خلال الكشف عن ملامحها العامة، أو الزمن في إثبات ذلك التداخل السردي الحاصل بين الزمن الحاضر المتخيل، والزمن الماضي التاريخي، أو بذكر الأمكنة وتحديد توجهاتها من خلال علاقتها بالشخصية، هذه الأخيرة المبنية أساسا على التغيرات الزمنية والتي تسهم في إنارة حاضر القص عن طريق استرجاع ماضيها.

تعمل مثل هذه الاسترجاعات على تحقيق جملة من الوظائف على المستوى النصي، منها الإعلامية لما تضيفه على ذهن القارئ سواء أكان أخبارا جديدة تخص بعض الشخصيات الروائية، أو معلومات إضافية تخدم الحكي، ووظيفة جمالية فنية تسهم في تعديل البناء السردي رغم تعارضها مع زمن الحكاية الأولى، إلا أن ذلك لا يؤثر على عملية القص.

مما تقدم ننتهي إلى أن **واسيني** لم يتعامل مع التاريخ من باب التسجيل، والتقرير والعرض فحسب، بل فاق ذلك الاشتغال الفني القائم أساسا على الاختيار، والتركيز على الجوانب الصافية ضمن ذلك الكل المكثف؛ ليقدم لنا عرضا روائيا تشخصيا لمحطات محددة، تمكننا من اكتشاف مختلف عناصر الصراع الداخلي، والخارجي إبان تلك الفترة بأسلوب فني يكشف عن حقيقة وأعماق الشخصيات ضمن هذه الصراعات.

*** الاستباق :**

يعد الاستباق المعادل الموضوعي المناقض، والمتمم في الآن ذاته لما ورد في أي نص سردي من استعادات روائية، وإذا ما وقفنا عند هذه المفارقة الزمنية الأمامية في رواية كتاب الأمير، نلحظ قلة المقاطع السردية الدالة على هذه الصيغة، مقارنة بالمفارقة الزمنية الأولى (الاسترجاع)، ربما يعود ذلك لطبيعة الرواية الضمنية، والتي تقوم أساسا على جملة من الوقائع، والأحداث التاريخية التي سعى الكاتب إلى عرضها في شكل آني لإسقاطه على الحاضر، وصراعاته دون أن يتطلع إلى المستقبل، وتأثير هذا الإسقاط على اللحظة اللاحقة لا الحاضرة على الرغم من محاولاته الضمنية للإشارة إلى دور التاريخ في إرساء معالم الحوار بين الحضارات، والديانات بفكرة طرحها على الساحة الأدبية وتطويرها تبعا لتطورات الزمن .

من هنا نجد ظهور الاستباق في النص مقتصرا على بعض التلميحات العامة التي تظهر هنا وهناك، ذات التواتر القليل وسنقف عند ذلك فيما يأتي:

الاستباقات	الصفحة
1-«أتمنى أن يمدني الله بعمر آخر لأخدم هذه الأرض التي حرمت منها في وقت مبكر، سأعطيها رفاة الجسد إذا كان رماد تربتي يسكت الأحقاد، ويوقظ حواس النور والحب في قلوب الناس، لم يكن مونسينيور يدري أنه كان يقطع وعدا على نفسه سيكبله حتى موته...»	ص:15
2-«لم تكن حربا كما توقعها الجنرال دوميشال والكابتن كافينياك اللذان كانا ينتظران ردة فعل قريبة مما يفعله الأمير عادة ...»	ص:96
3-«رفع الأمير الرايات البيضاء المختومة بيد مفتوحة كتب حولها بخط واضح : نصر من الله قريب، على الساعة الثانية صباحا بدأ هجومه بهدف المباغتة، كان يتقدم القوات، مدفع محدود المدى وآخر جبلي ثم تصليحه قبل بدء الهجوم بقليل ...»	ص:97
4-«الأمير وهو يحلم بمستقبله "رأى نفسه" يعبر شوارع بروسة متوجها إلى	ص:532-533

أكبر مساجدها أو منتدياتها الثقافية، رأى نفسه في الجامع الأموي بدمشق يمتشق كتابا ضخما أومخطوطة من مخطوطات المعلم الأكبر محي الدين بن عربي ...»	

الجدول رقم:(32) المقاطع الاستباقية في رواية كتاب الأمير

يعد الاستشراف هو الآخر إحدى الصيغ الفنية التي يعمد الكاتب توظيفها في النص لعرض وجهات نظره تبعا لما يتلاءم مع المضمون المعالج، سواء أكان هذا الأخير مضمونا واقعيا يستند للتاريخ، أو مضمونا خياليا يستند للإبداع والابتكار الروائي، وفي كلتا الحالتين يصحب الزمن المتناول سواء أكان ماضيا، أو حاضرا بعض الفقرات الأمامية كنوع من الاستباق لضمان استمرارية الترتيب الزمني، وعدم انقطاعه، أو تركه مفتوحا .

هذا الاستباق قد يتحقق حدوثه على مستوى النص، وخاصة في الروايات المرجعية بالإيجاب، أو بالسلب، وقد لا يتحقق ويبقى مجرد فكرة عابرة أو حلم ترآى لشخصية ما وسعت جاهدة لتحقيقه .

إذا ما عدنا إلى الرواية، نلحظ أن ورود الاستباق على الرغم من قلته إلا أنه يتميز بجمالية التنوع؛ إذ تفنن الكاتب في توظيفه، واشتغل على طرق عدة لعرضه، وإيصال مضمونه ودلالاته للقارئ.

يشير المثال رقم (1)من الجدول إلى الأمنيات التي لطالما حلم بها القس مونسينيور دي بوش، وتطلع إلى تحقيقها بكل ما يملك من قوة على سبيل الاستباق الداخلي التكراري، ونسبناه لهذا النوع؛ لأن السارد أشار إليه بداية ولم يكمل عرضه وتم تكراره في الصفحات اللاحقة لعرض تحقيق الوصية من قبل الخادم (جون موني) الذي تكفل بعد وفاة القس برمي رفاته مع تربة بوردو في بحر الجزائر، فالوصية تحققت أما التطلعات الاستشرافية التي تأملها القس لم تُحقق إذا ما ربطناه بالتأريخ الزمني؛ لأن التربة نثرت

بتاريخ 28 جويلية 1864 واستمر الاحتلال الفرنسي في الجزائر إلى غاية 1962؛ أي بعد الحادثة بقرن إلا سنتين.

أما بالنسبة للمثال رقم (2و3)، نشهد ذلك الارتباط الظاهر بين المثالين؛ إذ أن المثال الثالث جاء كتكملة وسد ثغره التساؤل المطروحة في المثال الثاني، فبعد الهجوم الذي قام به الفرنسيون بقيادة دوميشال، والكابتن كافينياك ضد قبائل الغرابة، جعله في حالة تأهب كلي لرد فعل الأمير، وهذا هو الاستباق الذي ورد أولا في المثال رقم (2)، فالقادة الفرنسيون يعلمون مسبقا أن الأمير غالبا ما يرد الهجومات الفرنسية، بهجومات أقوى منها، ولهذا كانت فرنسا في استعداد كلي متطلعة لهذا الرد.

يأتي المثال رقم (3) ليحقق تطلعات فرنسا، فبعد التصريح السابق جعل الكاتب المتلقي في حالة انتظار وتطلع لإمكانية حدوث هذا الرد من عدم حدوثه، إلا أن هذا الانتظار لم يطل، فسرعان ما تحقق الرد بمدى قصير جدا لا يتجاوز خمسة عشر سطرا، ويحال ذلك لتجنيب الكاتب وقوع القارئ في حالة من الذهول، والانتظار لتثبيت تركيزه، وتجنبه عديدا من التفسيرات التي قد يخلقها لسد الثغرات التي تحول بينه وبين فهم النص.

وإذا ما عدنا إلى المثال رقم (4)نشهد انتمائه تبعا لمضمونه إلى خانة الاستباقات الداخل حكائية التكميلية، والتي تشير إلى مقاطع سردية آنية توظف لسد ثغرة ذكرت مقدما، وهذا النوع قلّما يوجد إلا في حالة التلميحات الوجيزة، وتؤدي دور إعلان المتلقي بالأحداث القادمة .[1]

بعد زيارة الرئيس نابليون الأمير وهو في **قصر أمبواز** سجينا حفزته هذه الزيارة على الحلم والتطلع، فنراه يضع برنامجا لنفسه عند زيارته لتركيا، وبالفعل بعد تتالي الأحداث الروائية تحقق ما كان يصبوا إليه بمجرد ركوبه الباخرة متجها إلى بروسيا في«11ديسمبر 1852». [2]، هكذا تحقق الاستباق وتأكد بمجرد سفر الأمير إلى تركيا.

---

[1] – ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:80 ،81 .

[2] – واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:524.

مما تقدم نصل إلى أن الحضور الفعال الذي أحدثه الاستباق على المستوى النصي، لما حققه من وظيفة إعلانية، فبين الواقعة والأخرى نجد هذه المفارقة تزود القارئ بجملة من المعلومات والحقائق التي تنير قراءته، وترتب أفكاره، وتوثق استيعابه للنص، وبالأخص إذا ما كانت هذه المعلومات أكثر ارتباطا بالواقع.

إن الروائي بمقدار تحكمه في سيرورة الزمن تبقى هناك بعض الانزياحات، والمفارقات التي تفرض نفسها على الساحة النصية، وحتى يثبت الروائي جدارته الإبداعية الفنية في تشكيل حلقات سلسلته الزمنية عليه أن يميز بين الزمن الموثق القصصي، والزمن الفني (الخطاب) حتى لا يتجاوز الزمن الفاعل، ويبقى ما أروده عبارة عن فقرات فنية مثيرة للمتعة القرائية التي يمكن أن يحظى بها القارئ أثناء عملية التلقي.

2-2-المدة الزمنية: يدرس هذا العنصر كما أدرجنا مسبقا وفقا لمستوين؛ تسريع الحكي، وتبطيئ.

2-2-1-تسريع الحكي :

حاول **واسيني الأعرج** في كثير من المواقف تسريع الأحداث؛ لتحقيق أغراض روائية محددة معتمدا في ذلك على فنيتي الخلاصة والقطع .

*** الخلاصة :**

نشهد في هذه الفنية إطالة ملموسة على مستوى زمن الحكاية مقابل اختصار وتلخيص في زمن الحكي، اعتمادا على ما تم استرجاعه من مرويات سابقة لتحديد الفرق الفاصل في المدة، وسنحاول فيما يأتي عرض بعض النماذج الدالة على الإجمال من خلال مدونة **(كتاب الأمير)**.

الخلاصة	الصفحة
1-«لقد قلت هذا لكولونيل أوجين دوما، سلطان حرك الدنيا ولم يقعدها، عقد معاهدات مع ملوك كثيرين على هذه الأرض، يسترشد القريب والبعيد ،وبتجربته ثلاثة أيام كانت كافية لقلب سلطانه، هذه الأرض بنت كلب وخادعة. تأكدت أن لا سلطان على هذه	ص:45

الأرض إلا سلطان الله. »	
2-«شعر الجينرال دوميشال أن أقل من شهر كانت كافية لإعطائه صورة واضحة عما يجب فعله لفك الحصار الكبير على المدينة التي لم تعد قادرة على تحمل الجوع والأمراض التي بدأت تتفشى وتتسع. لقد قلت الفئران والقطط والكلاب لكن مع غيابهم بدأت الأمراض تزداد في المدينة ...».	ص:93
3-«استمرت عملية إخلاء المدينة بحسب الاتفاق قرابة الأسبوع من 02إلى17 جويلية تحت قيادة القبطان روفراي مساعد معسكر الجنرال بيجو.عندما خلت المدينة من الفرنسيين الذين خرجوا عن آخرهم بموجب الاتفاق... ».	ص:191
4-«في مدة سبع سنوات من العمل تركت ورائك جزءا من رفات القديس أوغستين، أرجعته من هجرته ومنفاه ،و سمينار بالجزائر العاصمة يديره قساوسة سان لزار ودير به أكثر من عشرين أب، ودار للسيدات بالساكري-كور لتربية الشباب، ومدرسة لإعادة تأهيل البنات التائبات ولحمايتهن من السقوط في الغوايات، وثلاثة بيوت للأخوات سان -فاسنون دوبول للتخفيف من آلام الناس، ودار لليتامى بالجزائر، وهران، جيجل قسنطينة، وسكيكدة، وبونة...»	ص:367
5-«أعود للتو من قصر أمبواز، قضيت أياما عديدة تحت شققه المضياف في حميمية نادرة مع ألمع سجين عرفه القصر. أعتقد أنني أكثر معرفة من غيري بعبد القادر وأستطيع اليوم أن أشهد بالحق من يكون هذا الرجل... ».	ص:20

الجدول رقم:(33) الخلاصة السردية في رواية كتاب الأمير

لقد مزج **واسيني الأعرج** في توظيفه للخلاصة داخل نصه الحكائي بين الملخصات المحددة من الناحية الزمنية، وغير المحددة التي يفهم زمنها الملخص من خلال السياق، ولعل هذا التنوع في حد ذاته باب من الأبواب التي تحيلنا إلى تلك العلاقة الظاهرة في السياق الحكائي بين التحديد التاريخي المرتبط بالمرجعيات التوثيقية، والتخييل الروائي الذي يلجأ للتاريخ، ليعرض لنا حدثا معينا في سياق فني.

وسمة التنوع في عرض الحدث الروائي تظهر أيضا في طريقة تلخيصه للأحداث، فتارة يعمد لتلخيص الفترة الزمنية في حد ذاتها، وأحيانا يكتفي بتلخيص الحادثة المطوّلة

في بضعة أسطر دون مراعاة للفترة التي اقتضتها، كأن يلخص لنا هجوما بأكمله، بكل ما يحويه من معدات وصراعات، وقلاقل في بضعة أسطر، وذلك من خلال نقلها على ألسنة الشخصيات المتحدثة، ويمكن أن نستشف هذه الفينات في عرض الخلاصة السردية من خلال دراستنا للأمثلة السابقة الذكر.

إن المتأمل للأمثلة رقم(1،2،3،4)، يلحظ أن السارد اهتم بتحديد المدة الملخصة تحديدا صريحا باستعمال ألفاظ بعينها على التوالي: **(ثلاثة أيام–أقل من شهر–قرابة أسبوع–في مدة سبع سنوات)**، كل مصطلح من هذه المصطلحات كفيل بتحديد المدة في زمنها الواقعي وكيف استطاع الكاتب إعادة بلورتها بحسب ما يلائم الزمن الخطابي، باستعمال مؤشرات تقودنا لما يعادلها في الزمن الحقيقي، فمثلا في المثال الأول نجد عبارة **ثلاثة أيام** كانت كفيلة باختصار المعاناة التي مر بها أوجين دوما، بقلب الأمور ضده؛ أي عجز الشخصية أمام الانقلابات الحاصلة في الحكم؛ لذلك بدت الأيام الثلاثة سريعة بما تعاقب عليها من أحداث متداخلة .

وكذا الأمر بالنسبة للمثال الثاني، فعبارة **أقل من شهر** تشير إلى فترة لا تتعدى 26 أو27 يوما، فهذه المدة كانت كافية لاطلاع دوميشال على خريطة التضاريس الخاصة بمنطقة وهران، وكيفية الإعداد للهجوم ضد القبائل المحاصرة للمنطقة، وتنظيم الهجوم بكل ما يحتاجه من تحضيرات عسكرية، فكل هذه الوقائع في النظام السردي تم نقلها في مساحة لا تتعدى أربعة أسطر لعرض أكثر قدر ممكن من الحقائق التاريخية في أقل مساحة ممكنة وتسخير غيرها لحقائق لاحقة .

أما بالنسبة للمثال الثالث والرابع، وبالتحديد الصريح بين الطول والقصر(أسبوع، وسبع سنوات) حاول السارد أن يقف عند أهم الأحداث، والمراحل الجماعية، والفردية إبان حقبة معينة من تاريخ الجزائر، ففي المثال الثالث يعرض لنا السارد شروط الاتفاقية المعقودة بين بيجو والأمير، ومن بينها إخلاء الجيوش الفرنسية بعض المدن الجزائرية،

منها تلمسان، ولقد تمّ تلخيص هذا الإخلاء في فترة محددة بأسبوع، وهنا نرى إن الكاتب ذكر المدة الملخصة دون ذكر التفاصيل الدقيقة التي يمكن أن تخلّ من توازن النقل المختصر، وتلحق به نوعا من الإطناب المخل.

وكذا الأمر في المثال الرابع؛ حيث لخص لنا الكاتب جل الأعمال التي قام بها القس مونسينيور إبان تواجده في الجزائر طوال سبع سنوات، محققا بذلك وظيفة إعلانية؛ إذ يعلمنا بأهم الانجازات الخيرية متجاوزا بذلك مدة طويلة تصل – حدّ السنوات– في أسطر قليلة لتحقيق ذلك الغرض.

إن معظم الملخصات السابقة الذكر وردت في سياق استرجاعي مشتملة على أحدث ماضية، ولتحقيق الإجمال لجأ الكاتب إلى المزج بين فنيتي الاسترجاع، والإجمال، ومن ثم جاء الاسترجاع بسرعة قياسية ضمن فنية التلخيص.

كما أسهم **التنوع اللفظي** في توظيف الفترات الزمنية الملخصة(**أقل من شهر– ثلاثة أيام –أسبوع)** في تأكيد التفاوت الحاصل بين هذه التحديدات، والصفحات المعبرة عنها، وهذا في حد ذاته دليلا ظاهرا على ذلك التمازج الحاصل بين الجانب التاريخي، والفني في إنتاج نص جديد يزامن الماضي و الحاضر في الآن ذاته.

إذا ما عدنا إلى المثال رقم(5)، فيتحول السارد في عرضه للملخصات من التحديد إلى اللا تحديد؛ أي الخلاصة غير المحددة وهي التي «تنأى عن تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية التي تحتويها.».[1]

مونسينيور وهو ينقل لنا الأيام التي قضاها مع الأمير في قصر أمبواز لم يحدد لنا عدد تلك الأيام، ولكن ضيق مساحة الحكي المتمثلة في ثلاثة أسطر بالقياس إلى زمن القصة الطويل، ويمكن تحديدها في تسعة أو عشرة أيام؛ إذ إن الاهتمام كان منصبا على الأحداث ، فكان تخيّر الألفاظ في مثل هذه السياقات أحسن ما يمكن أن يلجأ إليه السارد

[1]– أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم صنع الله، ص:289.

لخدمة السياق الحكائي، ومن هنا فإن الأسطر الثلاثة كانت كافية لنقل ما يحتاج إليه المتلقي حتى تضاء أمامه الحقائق الغامضة.

مما تقدم، يمكن القول إن الإجمال أو الخلاصة من أبرز الفنيات السردية التي يمكن أن يستغلها الكاتب لإثبات رؤيته الفكرية بحسب القوالب الاسترجاعية التي يوظفها، ومن ثمة يثبت لنا علاقته بالزمن، والذي يعني له في مواقع عدة بحثا عن الحقيقة، وإعادة بناء الماضي بعد إدراك ذلك التباين الملموس بينه، وبين الحاضر.

*** القطع(الحذف):**

القطع إحدى الصيغ السردية التي يعمل الكاتب على توظيفها في نصوصه الروائية؛ لتسريع القص متجاوزا عديدا من الفترات، والأزمنة لعدم أهميتها في البناء الضمني.

وسنقوم الآن بعرض بعض المقاطع السردية الدالة على الحذف، بهدف الإحاطة بنمط اشتغال هذه الفنية في رواية **(كتاب الأمير) لواسيني الأعرج:**

القطع أو الحذف	الصفحة
1-«سرا فيها يشتعل في الداخل مثل حبل البارود، ولا أحد يعرف متى ينفجر الكل.خصوصا مع التحركات الشعبية التي صارت تقليدا يوميا ينزلون بعد الظهر وفي الليل لا تسمع إلا رشقات الرصاص، وصوت البارود الذي تكتم أصواته الشوارع الضيقة وأخبار عدد الموتى أو الذين سيقوا إلى السجن...»	ص: 24
2-«الرياح الباردة جمدت كل شيء، وضيقت كل المساحات سنة مساحة أخرى تمر بسرعة..»	ص: 53
3-«أعرف أن مصابك كبير وإلا ما قطعت كل هذه المسافات بهذه الوضعية القاسية، و وسط هذه العواصف...»	ص:48
4-«بعد أن فتح كتاب الإشارات الإلهية في العلامة التي وضعها في آخر ليلة عندما فتحه، قبل شهرين بالضبط على صفحة الغريب...»	ص:148
5-«أيام عديدة لم أعرف فيها طعم النوم، في الليلة الأخيرة لم نكن كثيرين، أنا و أخت مسعفة وأخوه الذي لم يتوقف عن البكاء. كان سيدي يتألم والموت يزحف بقوة إلى عينيه... »	ص:205

الجدول رقم:(34) تمظهرات القطع في رواية كتاب الأمير

مما تقدم نلحظ أن الزمن في هذه الرواية مرتبطا أساسا بالحالة الشعورية للشخصية، فتارة نجدها أثناء عملية النقل تعمل على تبطئيه، وزيادة اتساع وتيرته، ومرات عدة تسهم إسهاما مشهودا في تسريعه، متخطيه الكثير من الوقائع ذات الوقع العابر على حالتها الشعورية، وبما أن الشخصية الروائية هي الصانع الرئيس لأحداث التاريخ، ولا سيما في رواية مثل رواية **كتاب الأمير**؛لاحتواء الزمن الشخصيات الرئيسة، وعلى رأسها شخصيتي الأمير عبد القادر ومونسينيور دي بوش.

لقد ارتبطت معظم المؤشرات الزمنية السردية ارتباطا وثيقا بالمؤشرات الزمنية الحكائية؛ أي القصصية، ومن ثمة لا يمكن الفصل بينهما بأي حال من الأحوال لكون الأشكال الأساسية المكونة للبنية السردية مستمدة من الزمن الواقعي، ومن هنا عمل الكاتب جاهدا على إظهار تلك العلاقة في قالب فني ممتع.

إذا ما عدنا إلى إيقاع التسريع في النص، خاصة صيغة القطع فيه، والتي تعد من أقصى الصيغ السردية المحققة للسرعة، فنلحظ ورودها أكثر على مستوى النص بأشكال عدة من حيث التحديد وعدمه؛ حيث تشترك مع الخلاصة في أقسامها التجزئية« لتسريع وتيرة السرد الروائي والقفز به في سرعة، وتجاوز مسافات زمنية يسقطها الراوي على حساب الزمن الروائي..» [1].

قد يلجأ الكاتب إلى الحذف، خاصة في استرداده لجملة من الوقائع التاريخية؛ لصعوبة سرده، ونقله لكل تفاصيل هذه الوقائع المحددة بالأيام والساعات، والدقائق؛ لذا نجده في كثير من الأحيان يستعمل القطع، أو الحذف؛ لينقل لنا فقط ماهو مهم على الساحة النصية والذي يخدم وجهة نظره في الآن ذاته مع مراعاة القدرة الاستيعابية للقارئ؛ إذ أن الحذف ساعده على فهم التحولات والقفزات السردية التي تطرأ على سرد الوقائع

[1]– مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص:232 .

التاريخية.[1].

حتى نستنبط أمثلة على هذه الفنية، وكيفية الاشتغال عليها، علينا العودة إلى الجدول وما يحتويه من مقاطع سردية؛ للوقوف على الفقرات السردية المتمثلة فيها، وطبيعة تشكيلها .

سنبدأ دراستنا للحذف بتلك الأمثلة المعلن فيها بالتصريح والتحديد عن المدة المقطوعة، ونرى ذلك في المثال رقم(2و4) باستعمال المؤشرات الزمنية الآتية:**(سنة أخرى تمر بسرعة– قبل شهرين بالضبط)**، وهذه المؤشرات تشير إلى المدة الزمنية المسقطة من الحكي.

في المثال الثاني، نلحظ أن السارد الناقل للحدث أقصى بصيغة صريحة الفترة الزمنية المقدرة بسنة؛ إذ إنه لم يشر إلى أي تفصيل، أو تلميح لبعض الأحداث الواقعة في هذه الفترة على الرغم من طولها، وامتدادها الزمني المقدر بسنة، وهذا يعني أنه حذف عديد من الأحداث التاريخية التي يمكن أن تغطي مساحة نصية واسعة، فتفادها لعدم أهمية ما احتوت عليه من وقائع تجنبا للحشو، والتكرار والإطناب المخلّ .

كذا الأمر بالنسبة للمثال الرابع، فالمؤشر الزمني شهرين، وما اقترن به من ظرف زماني قبلي أحالنا للمدة المقطوعة من زمن الحكي، فترة **ما قبل شهرين**، ولم يذكر عنها السارد أي شيء، ولو بالتلميح؛ لعدم ارتباطها بمضمون الرواية، فلا نعلم منها سوى أنها كانت آخر ليلة اطلع فيها الأمير على "كتاب الإشارات الإلهية"لأبي حيان التوحيدي.

قد يتساءل القارئ سواء على مستوى المثال الثاني أو الرابع على طبيعة هذا الإسقاط وما احتوى عليه، كثغرة ملفتة للانتباه، ولكن سرعان ما نجده ينغمس في قراءة ما يليها من وقائع ؛ لأن إدراكه واهتمامه منذ البداية منصبا على الأحداث المصرّح بها .

---

[1]– ينظر: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص:232 .

مثلما كان للحذف المحدد نصيبا ولو كان قليلا في تشكيل البنية السردية، نجد أيضا الحذف غير المحدد يفرض وجوده في النص على الرغم من أن السارد لم يحدد لنا الفترة الزمنية المقصاة من خلال المثال رقم(5).

الحذف في هذه الأمثلة يفهم من السياق الحكائي، فجون موبي عندما حكى على الحالة التي كان عليها القس في أيامه الأخيرة، ذكر عبارة أيام عديدة، إلا أنه في هذا السياق تجنب ذكر وتحديد عدد هذه الأيام، وما تضمنته عدا الأرق الذي أصابه في أيامه الأخيرة، وحتى لا يشعر القارئ بهذه الثغرة الزمنية نلحظ أن الكاتب سرعان ما استدرك هذا الإسقاط بالتركيز على الليلة الأخيرة قبل وفاته، والتي تلت تلك الأيام، الليلة التي أعلن فيها خبر وفاته بكل تفاصيل الموقف، فمن المنطقي أن يركز القارئ على هذه الليلة متجاوزا ما تم إسقاطه قبل ذلك .

إن المتأمل في طبيعة سياق معظم المقاطع السردية التي تحققت فيها صيغة الحذف يلحظ أن هذا الأخير قد أسهم في تحقيق جملة من الوظائف البنائية، والجمالية الفنية التي من شأنها أن تزيد من قيمة النص الروائي، أضف إلى ذلك أن إقصاء فترة زمنية ما قصيرة أو طويلة من النص، قد تحفز القارئ على المشاركة في العملية الإبداعية؛ فعندما نقرأ مثلا الأيام الأخيرة، نستطيع تخيّل ما قد يحدث خلال هذه الأيام وما هي الوقائع، والمعاناة التي مر بها القس قبل وفاته، وبذلك نكون بصفتنا قراء، بشكل أو بآخر نسهم في سدّ مثل تلك الفراغات الملموسة .

إذا ما عدنا إلى المثال رقم(1و4)، نجد أن السياق الذي وردت فيها هذه الأمثلة يختلف عما تم الإشارة إليه سابقا حول صياغة الحذوف، فهل يعد هذان المثالان حذفا يمكن أن نظمه للأمثلة السابقة أم لا. ؟

نعم تعد هذه الأمثلة، والسياقات التي وردت ضمنها إحدى الأقسام التي يعرف بها الحذف تحت مسمى **الحذف الضمني** (ellipse implicite) وهي تلك « التي لا يصرح

في النص بوجودها بالذات، وإنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني،أو انحلال للاستمرارية السردية. »[1].

هذا النوع من الحذف يختلف تماما عن الأنواع الأخرى؛ إذ لا يصرح فيه السارد بأي قرينة أو إشارة تثبت وجوده، وإنما يستدل عليه المتلقي من خلال الثغرات الزمنية التي يمكن أن يخلفها هذا النوع، ويمكن أن نتعرف على كيفية اشتغال هذا النوع من خلال دراستنا للمثال رقم(1و4) .

إن المتمعن في المثال الأول من الجدول أثناء حديث مونسينيور على الحركات الشعبية يلحظ أن مابين فترة مابعد الظهر وفي الليل هناك فترة زمنية مقطوعة أسقطها الكاتب من سلسلة أحداثه، ونأى عن ذكرها لعدم أهمية ما يحدث فيها في بناء نصه، ولكن المتخيل يمكن أن يخمن ما يحدث في هذه الفترة، ربما تستغلها بعض العناصر الشعبية؛ لتدبير الهجومات؛ والانقلابات ضد الحكومة الفرنسية .

لقد تم اكتشاف هذا الانقطاع الزمني في الحكي عن طريق حساب الفترة الزمنية المسقطة من بعد الظهر إلى الليل، فتعمد الكاتب إسقاطها، وإغفال القرائن الدالة على حذفها لعدم مشاركة ما يمكن أن تتضمنه في التشكيل الضمني.

الأمر سيّان بالنسبة للمثال رقم(4)، فالسارد عندما نقل لنا الحادثة التي جمعت مونسينيور مع زوجة ماسو لم ينقل لنا الظروف التي عانتها المرأة حتى تصل إلى مقر القس، فصور لنا المشهد الذي جمع بينهما مباشرة، ولكن يمكن للقارئ أن يتخيل الفترة المقطوعة أثناء التنقل بقوله:«ماقطعت كل هذه المسافات بهذه الوضعية القاسية.»[2] المسافات الطويلة تستغرق وقتا طويلا، وكل ما حدث في هذه الفترة قطع، وتم إجماله في

[1]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:119 .

[2] – واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:48.

كلمة واحدة (المسافات)، وهذا يعني أن هناك مقاطعا صغرى تجاوزها الكاتب ليستغل مساحاتها في سرد أحداث أخرى أكثر منها أهمية على مستوى النص .

مما تقدم يمكن القول إن الحذف على الرغم من إسقاط محتواه زمنيا وضمنيا، إلا أنه يبقى جزءا لا يتجزأ من البينة الكلية للنص، توظيفه ضروري لإتمام البناء السردي للنص الروائي ويرى **(جيرار جنيت)** أنه « مهما كثر عدد المحذوفات في النص فإنها تمثل جزءا من النص منعدما عمليا.»[1].

2-2-2-تبطئ الحكي :

تبطيء الحكي أيضا في النص الروائي له فنيات معينة يمكن أن يستغلها الكاتب لتمديد وتيرة الحكي، والزيادة من سعة مساحته وهي الوصف والحوار .

*** الوصف:**

لقد وردت في رواية **(كتاب الأمير)** عديد من المقاطع الوصفية في سياقات نصية مختلفة ، فمنها ما ورد في سياق مستقل تماما عن مضمون الرواية، ومنها ما ورد ضمن وتيرة المسار السردي، وحتى نميّز بين هذين النوعين علينا الوقوف عند بعض المقاطع التمثيلية، ودراستها للوقوف على طبيعة الاستراحات التي يلجأ إليها الكاتب بين الفنية والأخرى، والتي تقتضي بالضرورة قطع سيرورة المسار الزمني :

المقاطع الوصفية	الصفحة
1-«نحو أبعد وأنظف نقطة حيث لا زيوت ولا نفايات حيث لا شيء سوى الصفاء والنور، والحياة الصامتة للأشياء كما في بدأ الخليقة.»	ص:11
2-«في لحظة من اللحظات رأى جون موبي البحر كعروس تستقبل إكليل الزفاف، وتكتم بصعوبة سعادتها القصوى التي ارتسمت في عينيها المنكسرتين قليلا. »	ص:13
3-«انحنى الرجلان عميقا على حافة الزورق الذي مال قليلا على جنبه الأيمن، ثم	ص:17

[1] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص:119 ،120.

حمل كل واحد من جهة، الإكليل الكبير المرصع بالنوار، والأقحوان والنباتات الحية، ثم انحنيا في وقت واحد ووضعاه على وجه البحر في النقطة التي حدداها، أنها الأكثر صفاء...»	
4-«الدهليز الضيق المؤدي إلى الحجرات التي يحتجز فيها الأمير وعائلته المليئة برائحة الرطوبة، والعفن الذي يشبه الرائحة التي تخلفها الفئران عندما نعبر مكانا تاركة وراءها شعرها ورائحة بولها القوية التي تجرح خياشيم الأنف بحدة.»	ص:41،42
5-«قطعت العربة نهر اللوار عابرة الجسر الصغير المؤدي إلى قصر أمبواز قبل أن تتوقف نهائيا بمحاذاة كنيسة سانت هيبار ليبقى قليلا (..) قبل أن يتأمل الصفاء الحميمي الذي ينام فيه دوفانشي مستمتعا بالنور الهادئ الذي يتسرب من زجاج النوافذ الملونة والمعشقة بمختلف القطع التي تعكس النور مثل الشلالات الضوئية »	ص:124
6-«الحبات تتسابق إلى الذوبان بين أصابعه، تنزلق كقطرات ماء صاف أو حبات رمل ذهبية لم تطأ رجل إنسان ... »	ص:462

الجدول رقم (35) المقاطع الوصفية في رواية كتاب الأمير

إذا ما فصلنا في دراسة الأمثلة السابقة، وقمنا بتصنيفها تبعا لطبيعة الوصف، ومدى ارتباطه بالحكي، سنقف كما سبق الذكر عند نوعين من الأوصاف، وسنبدأها بالأوصاف المتداخلة مع الحكي، هذا النوع من الوصف يتميز بتداخله مع الحكي، نلحظ وروده في النص عبر عملية تناوبية بينه وبين الحكي، فتارة يورد مقطعا حكائيا ينقل لنا حدثا حكائيا، وتارة أخرى يلحقه بمقطع وصفي، فنلتمس بينهما صفة التكامل ويتمثل ذلك من خلال الأمثلة الواردة في الجدول رقم(3و5).

إن الظاهر على هذه الأمثلة اشتمالها على أكثر من مقطع، متناوبة بين الوصف والحكي ، فمثلا في المثال رقم (3)،إذا ما قمنا بتفصيل مقاطعه نجده كالآتي: المقطع الأول مقطعا حكائيا ينجز فعل الانحناء على حافة الزورق، بتوظيف حركة الميل، والمقطع الثاني مقطعا وصفيا، يصف لنا الإكليل الكبير المرصع بالنوار ثم يليها المقطع الثالث هو الآخر مقطعا حكائيا تمثل في فعل الانحناء التكراري، وبالتالي فإن هذا

الوصف اشتمل على ثلاثة مقاطع وصفية، هذا النوع من التناوب أطلق عليه ريكاردو (ricardou)، مصطلح (**التنازع النصي**).[1].

الوتيرة نفسها سيقت على منوالها بقية الأمثلة المتداخلة مع الحكي، ولقد كانت متنوعة الوصف بين وصف الشخصية، والمكان، والأشياء (وصف الأمير، مكان دفن الفنان ليوناردو دوفانشي، وإكليل الورد)على التوالي مع التركيز البارز على وصف الأشياء الدقيقة، والتفاصيل المبهمة، المساهمة في تزويد القارئ العربي ببعض الثقافات الخارجية، كما هو الحال في وصف قبر ليوناردو .

إن ما يميّز هذه الأوصاف أن الاستراحة فيها قصيرة، فسرعان ما يقطعها الحكي؛ ليكمل السيرورة الزمنية، وبالتالي تحافظ على حجم المساحة النصية دون زيادة كبيرة في حجم النص على عكس النوع الثاني المستقل عن الحكي .

أما بالنسبة للنوع الثاني الظاهر على الأمثلة رقم (1و2و4و6) الوصف المستقل عن الحكي، والذي يعد وقفة مطولة بعيدة كل البعد عن الحكي، قد يلجأ إليه السارد « لتحديد ملامح الموصوف في سياق نصي مستقل عن الحكي الأول، أو عن غيره.»[2]، ولمعرفة كيفية توظيف مثل هذا النوع من الوصف في الرواية علينا دراسة بعض الأوصاف الموحية، وأغراضها السردية .

من خلال الأوصاف الأربعة المشار إليها آنفا في الجدول، والتي تصنف ضمن هذا النوع ، لوحظ عليها بعض الميزات المشتركة؛ إذ إن كل وصف منها نجده متعلقا بعوالم خارجية مستقلة عن زمن الحكي، فالوصف الأول لجأ فيه الكاتب إلى المزج بين وصف

---

[1]– أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص:312 .

[2] – المرجع نفسه، ص:311 .

المكان وإحساس الشخصية بهذا المكان؛ أي وصف متصل بالحالة الشعورية للواصف، ومن هنا يمكن أن تأتي هذه الصورة في إطار مستقل عن المحكي الأول .

وكذا الأمر بالنسبة للمثال الثاني والرابع والسادس؛ إذ نجد أن الكاتب في كل منها يقطع السيرورة التصاعدية للتطور الزمني؛ لينقل لنا وصفا مجردا من الحركة يخضع لحالة تأملية متعلقة بحالة الشخصية الواصفة.

من هنا نصل إلى أن الوصف المستقل عن الحكي، وإن كان له أهمية ملموسة في تحديد ملامح الأشياء الموصوفة، وتقريب هيكلتها للقارئ بفعل التصوير، إلا أنه من ناحية أخرى يسهم في توقف تقدم الأحداث نحو الأمام، وثباتها في مستوى واحد، وهذه الميزة من شأنها أن تزيد في استغلال مساحة نصية أكبر من خلال زيادة سعة زمن الحكي، والتقليص في زمن القصة تبعا لبراعة الكاتب الوصفية، وما يضيفه من لمسات جمالية فنية على موصوفاته السردية، ويكون بوصفه هذا محققا للوظيفة الجمالية أثناء رسمه لصوره.

*** المشهد الحواري**

إن الحوار كما أشرنا إليه سابقا هو الفنية السردية الوحيدة التي يتساوى فيها زمن القصة مع زمن الحكي، فالواقع التاريخي الذي تنقله لنا شخصيات **(كتاب الأمير)** الواقعية، تم استدعاؤها على الشاكلة ذاتها، والسياق نفسه؛ لتعيد عرض الوقائع كما حدثت في الماضي دون زيادة أو نقصان، وعلى الرغم من اختلاف الأزمنة بين الماضي، والحاضر، إلا أن المضمون الحكائي ذاته لم يتغيّر بل تم إحياؤه في إطار الحوارات الخارجية، وحتى الداخلية، وسنورد بعض الأمثلة؛ لنقف عند هذه المعادلة المتساوية بين الزمن الواقعي القصصي، والزمن الفني الحكائي .

المشهد الحواري	الصفحة
1-«جياع.؟ -قليلا رد كبير الأطفال بخجل. -وهل تعرفون سبب جوعكم .؟ -جدا جدا، كرر الأطفال الصغار مثل الفريق الموسيقي. -من إذن.؟ -طبعا الأمير هو السبب، رد كبيرهم وهو يحاول أن يخبئ عينيه صمت العسكري قليلا، تعمق في عمق عيون الأطفال الصغار -معكم حق، خذوا، ثم أعطى لأصغرهم قطعة خبز. وقبل أن يمد الطفل الصغير يده نحو يد العسكري، التقت خزرته بخزرة أخيه الكبير، فامتنع عن أخذ الخبز، أخذ العسكري الطفل من يده وسحبه قليلا من المجموعة لكن أخاه تبعه حتى صار قريبا منه . -إنه أخي الصغير يا سيدي وأخاف عليه. -أعرف لن أكله، أنا أسأله لماذا لا يأخذ الخبز وهو في حاجة ماسة إليه. ؟ أعرف أنكم تتضورون جوعا. -صحيح ولكن ديننا يمنعنا من الأكل من أيديكم. -لماذا ؟ -لأنكم لا تتوضؤون. - ولكننا لسنا مسلمين مثلكم، وماذا يجب أن أفعل لكي يأكل أخوك الصغير الخبز؟ -أن تتوضأ أن تغسل يديك وذراعيك، ووجهك، وفمك وإذنيك، ورأسك ورجليك . طلب العسكري ماء من حراسه ثم انحنى أمام الإناء، وبدأ يغسل يديه وذراعيه ووجهه، وأذنيه ورأسه، ثم نزع حذاءه الخشن والجوارب التي كانت تغلفها بعد أن انتهى سأل الطفل من جديد : -والآن؟ -ممكن »	ص:168

2-«تعرف ياعزيزي جون، الناس الكبار عندما يصلون إلى درجة عليا من نكران الذات تنتفي تماما أنانيتهم، أرأيت كيف كان الأمير يحكي عن دوميشال.؟ -طبيعي لم تعد بينهما حرب، لقد انتهى كل شيء . -لا ياجون، الأحقاد تشتعل أكثر خصوصا عندما تنتهي الحروب بمنتصر ومنهزم، ومع ذلك الأمير يملك القدرة الكبيرة على تأمل كل شيء بتبصر وبعد نظر. -وهل سنقول كل هذا الكلام في الرسالة إلى السيد لويس نابليون.؟ -ولم لا؟ صحيح أننا أمام مسؤولية كبيرة، ولكني مرتاح الضمير فقد قطعت وعدا خاصا على نفسي، أن أقف عاريا أمام ضميري وأمام الله وإلا فلا معنى لرسالتي .»	ص:91

الجدول رقم :(36) المشاهد الحوارية في رواية كتاب الأمير

في هذين الحوارين بين الماضي والحاضر، نلحظ النبرة ذاتها والأسلوب نفسه، والحالة الشعورية المشبعة بالمبادئ الوطنية المشتركة بين السارد والشخصيات الروائية. [1]

إن الحوار القائم بين النصوص التاريخية، والروائية تحفز الكاتب على الانغماس في عمق الأحداث الماضية، وإعادة استحضارها بالنغمة ذاتها ولا سيما الحوار؛ إذ إن السارد يحافظ على القالب ذاته حتى لا يفقد تلك المقصدية، وذلك الصدق الفني الذي يساعد القارئ على التمسك بالنص وفهم مدلولاته.

معظم الحوارات الواردة في النص تغلب عليها هذه الميزة الثابتة؛ لأن الكاتب في كل مرة نجد له دورا جديدا، وذلك لأن السارد الظاهر في حد ذاته شخصية من شخصيات

[1] – ينظر: إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر:إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، (د.ب)،2000، ص:325 .

القصة (جون موبي)؛ ولذا نجده يركز على نقل الحقيقة التاريخية من وجهة نظر الكاتب أكثر من اهتمامه بطريقة نقلها.

لقد غلب الحوار الخارجي في نص رواية **(كتاب الأمير)** على الحوارات الداخلية؛ لكثرة الشخصيات من ناحية، ولاعتماد طريقة التقديم الغيري من ناحية أخرى؛ لذا نلحظ أن الإسهامات المتنوعة من طرف شخصيات الرواية قد أعطت النفس الطويل للسارد حتى ينقل لنا حوارات مطولة تفوق في عديد من المرات صفحة بكاملها.

ربما يعود سبب طول الحوارات في الرواية إلى تلك الرغبة الكامنة بذات الكاتب؛ لنقل أكبر قدر ممكن من المعلومات، وما يصاحبها من أحاسيس ومشاعر داخلية، وهو ما لاحظناه في المثال الأول والثاني، فالمحاورة التي جرت بين العسكري، والأطفال، وبين مونسينيور وجون موبي قد طالت لتتعدى في المثال الأول صفحة بأكملها بكل ما يحتويه هذا الحوار من دلالات ضمنية تسهم في تجسيد صفات الوطنية، وكذا صفات الأمير في المثال الثاني، وما ثبت عنه في معاملته للآخرين، وكلا المثالين تجسيد صريح لملامح الحوار القائم بين الأمم، والحضارات على الرغم من اختلاف الفكر، والتوجهات الدينية والسياسية .

لقد اعتمدنا على هذين المثالين على سبيل المثال لا الحصر كأنموذج ممثل لبقية الحوارات، التي تتميز بطولها وتشعبها، وتتعدد مضامينها، على الرغم من أن الرواية أساسا بنيت على سلسلة من الحوارات المرتبطة فيما بينها مع تركيزها على الحوارات الخارجية أكثر من الداخلية؛ لكونها تجسدت في سياقات استرجاعية مع العودة إلى الماضي، وإعادة بلورته في صورة حاضره، وذلك لا يتأتى عن طريق محاورة الذات، بل بمشاركة جملة من الشخصيات تسعى للتعبير عن تاريخ الأمة، والدفاع عن مبادئها، وتصويب الأفكار الخاطئة العالقة في ذاكرة التاريخ .

إلى جانب الوظيفة البنائية المحققة باستعمال الحوار في معادلة زمن القصة، بزمن الحكي ، فقد أسهم في إضاءة بعض الخلفيات الغامضة في ثنايا التاريخ، وذلك من خلال

تزويد القارئ بالمعلومات اللازمة للوصول إلى تلك الحقائق؛ ولذا نجده يحتل مساحة نصية واسعة تتلاءم فيها الفترات الزمنية مع كم المعلومات، والأخبار

خامسا- بين الزمن التاريخي والزمن الفني في رواية كريماتوريوم لواسيني الأعرج:

1-الزمن التاريخي في رواية كريماتوريوم:

يختلف الزمن التاريخي؛ أي زمن القصة الواقعي على الزمن الأدبي، فالزمن الأول يقوم أساسا على حقائق الواقع، بينما الزمن الأدبي يرتبط بمدى إدراك الفنان لمضمونه الحكائي ووعيه الأدبي، وحركته النفسية الداخلية، ومن هنا فإن الزمن الأدبي قريب من الزمن النفسي.[1]

إذا ما عدنا إلى الزمن القصصي في رواية**(كريماتوريوم)**؛ أي زمن الأحداث الواقعي التاريخي قبل صياغتها في قالب فني روائي، فنقف عند التواريخ المفترضة في الواقع والتي حددها الكاتب عن طريق المقاطع السردية، تبعا للتسلسل الزمني الموضوعي، بدءا من تاريخ دخول(مي) إلى مستشفى**(نيويورك المركزي)** في الفترة الممتدة من تاريخ 23 أكتوبر 1999إلى غاية ليلة الأربعاء31ديسمبر 1999، فجر الخميس1جانفي 2000تاريخ وفاة مي، ولم يقف الزمن الواقعي المؤرخ في هذه الرواية عند هذا التحديد الزمني فحسب، فعَن طريق انفتاح ذاكرة (مي)باستعمال فعل التذكّر إبان فترة تواجدها في المستشفى بسبب مرضها، نجد الشخصية حاضرة بصفة آنية باستعمال تقنية الاسترجاع داخل أزمنة عدة تعود إلى الماضي البعيد، والقريب، وذلك بالاستعانة بالكم الهائل من التواريخ المتعلقة بالقضية الفلسطينية .

لقد تطرّق الكاتب لجملة من الأزمنة الواقعية؛ ليساعدنا على تخيّل الفترة الزمنية الحقيقية بكل ما يحتويه من وقائع وأحداث، وشخصيات«فالروائي لا يطلب منه أن يجسد شكل الزمن الواقعي وصيرورته، وإنما مهمته تتجلى في خلق الإحساس بالمدة الزمنية

---

[1]- ينظر: شعبان عبد الكريم محمد: الراوية العربية الجديدة دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2013، ص:93.

الروائية، والإيهام التام بأن ما يعرضه هو الواقع الحقيقي، فقد يختصر في جملة واحدة أحداثا تستغرق مدة طويلة من الزمن الواقعي ... »[1]

لقد عادت بنا (مي) إلى نصف قرن من الزمن، بعد أن قررت بعد مرضها سنة 1999 كتابة يومياتها، منذ كانت طفلة تلعب بأزقة وشوارع حي المغاربة في القدس إلى أن تملّكها الموت، ومن الوصايا التي حمّلتها على كاهل (يوبا)؛ رمي رمادها في مياه القدس، ولقد كان لهذه الوصية عدة دلالات واقعية مشتركة بين مي وغيرها ممن أحب القدس وعشق ترابها وماءها، وسماءها، وكل ما فيها .

صرّح الكاتب واسيني عن الدلالات المبطنة من وراء كتابته لهذه الرواية بقوله:«إن الفكرة الجوهرية في مثل هذه الرموز أن إسرائيل وظفت الجانب الرمزي لبنائها؛ لأنه أكثر نفوذا وقوة من الأسلحة، وقد تفطنت إسرائيل لذلك واشتغلت عليه حيث رفضت دفن الرئيس ياسر عرفات وإدوارد سعيد؛ لأنها تدرك أن وجود القبر له دلالة رمزية تتحول إلى حقيقة رمزية لاحقا، وبالتالي رسالتها تقول إنه يمكن أن تقاومهم برمز آخر هو رمادنا الذي سيتغذى منه التراب والماء. »[2]

وبالتالي فإن العودة إلى الزمن الماضي؛ أي الزمن الواقعي، ما هو إلا ممارسة فعلية عن طريق التخيّل لإعادة إنتاج ذلك الواقع من جديد مع ما يتضمنه من معلومات، ورموز وإيحاءات تعكس الحاضر، وإعادة ترتيب علاقاته لتشكيل نص جديد يجمع بين المتخيّل والواقع، وبين الماضي والحاضر.

إن مي وهي تتذكر ما حدث لها في الماضي، كانت بطريقة ما تعيدنا إلى بدايات القصة الأولى مع الهجوم الذي شنته **قوات الهاجاناه** على الفلسطينيين، ومحاولة إخراجهم

---

[1]– مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص:40.

[2]– مدونات رايس: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس "رواية لواسيني الأعرج"، w.w.w.raispirit.blogspot.com، 24، مارس،2016–7:24 مساء.

بالقوة من أراضيهم، والمعارك التي جرت إبان تلك الفترة بين المقاومة العربية في القدس، والقوات الإسرائيلية مع سرد تفصيلي بين الحين والآخر لكل الوقائع، والأحداث«في 23 أفريل.في اليوم الذي كنت أواجه فيه الموت حيفا، كانت قوات الهاجاناه والإرغون واشتيرن تشن هجوما عنيفا على أربعة محاور.»[1]

الزمن القصصي المعروض في هذه الرواية يمتد مداه من فترة الهجوم على الأحياء العربية، ومنها حي المغاربة في القدس 1948،إلى فترة وفاة (مي) بالمستشفى المركزي بنيويورك سنة 1999-2000 .

لم يبق في ذاكرة (مي) من هذا الامتداد الزمني غير الألم، والفراق، والحنين، والرغبة وذلك الحقد الدفين اتجاه الصهاينة، وما فعلوه بعائلتها «القدس حارة المغاربة، البارحة ليلا وكعادتها، هاجمت مجموعات من فرق الهاجاناه بيت عائلة الحسيني العريقة بحثا عن أحد الأفراد المقاومين، ولكنهم لم يجدوا إلا الزوجة التي رفضت دخولهم، وقاومت غطرستهم، وعندما تدخلت الأم بالوسائل التي توفرت لها لحماية كنتها، أطلق عليها أحد عساكر الهاجاناه النار، بينما صعدت زوجة الابن إلى الطابق العلوي، وعندما اقتربوا منها رمت نفسها من الأعالي، وكانت حاملا في شهرها السابع، أما ابنتها الصغيرة والوحيدة، فقد قضت الليلة عند عائلة مسيحية قامت برعايتها رعاية تامة وحمتها من موت مؤكد.»[2]

مثلما كانت البداية من القدس، كانت النهاية أيضا في القدس، مي في أيامها الأخيرة قدمت طلب للقوات الإسرائيلية على أمل أن تدفن في أرضها الأم، ولكن القوات رفضت طلبها فلم يكن أمامها إلا أن تهب جسدها للمحرقة، حتى تنثر بقاياها في مياه القدس، وبهذا كان الزمن القصصي في النص زمنا انغلاقيا في مكان واحد، منه كانت البداية، وفيه نقطة الالتقاء النهائية.

---

[1]- واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:261.

[2]- المصدر نفسه، ص: 264.

«الإحساس الغريب أنك تعود إلى أرض لم تعد لك.؟ أرض سرقت منك، ثم نسبت لسارقها الذي يمنعك اليوم من العودة.؟ بل المذكرات التي كتبها العائدون حسستني بهذه العبثية الغريبة: لحظة الوقوف على الحدود، وأنت ترى أرضك على مرمى البصر، ويأتي من يقول لك من عساكر الحدود، ليست أرضك، ثم يتفحص وجهك جيدا، أو يثقلك بإجراءات إدارية لا طاقة لك على تحملها، قبل أن يعتذر منك ويمنعك من العبور...»[1]

من هنا كان الزمن الواقعي في هذه الرواية هو المدخل الأساس الذي افتتح به الكاتب نصه؛ ليعقد فيما بعد علاقات عدة مع الأحداث، والأمكنة النصية، وبذلك«تصير العلاقة بين المتخيل والواقع هي علاقة احتواء من جهة يستمد عناصره، ووحداته جميعا من الواقع أو من الممكن.»[2]

2-الزمن الفني(زمن الخطاب)في رواية كريماتوريوم :

إن عملية تجاوز التسجيل التاريخي للأحداث الموثقة في نص روائي ما يفترض على صاحبه الاعتماد على فنيات محددة ضمن النظام السردي المتعارف عليه حتى لا يوسم نصه بميزة التأريخ لا الإبداع الفني، وهو ما اعتمده الروائي **واسيني**؛ لإعادة إنتاج الواقع إنتاجا فنيا جديدا يجمع بين الذاتية الكتابية، والموضوعية المرجعية.

2-1- الترتيب:

من هنا نجده وظف مختلف الفنيات الزمنية لقراءة التاريخ من جديد، وسنبدأها بدراستنا لمفارقتي الاسترجاع والاستباق:

*** الاسترجاع:**

الاسترجاع في رواية**(كريماتوريوم)** الركيزة الأساس التي بُني عليها البرنامج الزمني السردي في هذا النص، وذلك نظرا لكثافة الاسترجاعات الورائية التي استحضرتها (مي)

---

[1]- واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:408.

[2]- حسين خمري: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، ص:59 ،60.

أثناء كتابتها لمذكراتها، والعودة إلى مرحلة الطفولة والشباب، وسنقف فيما يأتي عند أهم المقاطع الاسترجاعية الواردة في نص الرواية من خلال الجدول الآتي:

المقاطع الاسترجاعية	الصفحة
1-«تحسس يوبا أذنيه مرة أخرى. كان الصوت صافيا.ترك نفسه ينساب في عمق بيل كانتو...bel canto، واسترجاع ملامح فيوليتا كما بدت له في العرض الأول بباريس بفصوله الثلاثة ...»	ص:22
2-«تمتم يوبا وهو يسترجع بعض صفائه.ماذا لو لم يكن غويسيتي صاحب 39 سنة موجودا في باريس في شتاء1852مع معشوقته الكانتاتريس غويسيبينا ستريبوتي.؟ لولم يشاهد عرض لاترافياتا الأول في باريس في 2 فبراير1852؟ العشق سيد الخلق.»	ص:22-23
3-«هو يتذكر جيدا أنه فاجأها ذات فجر وهي تدندن أغنية أندلسية شجية قبل أن يذهب إلى عمله، في أوبرا نيويورك أغنية أجدادها الذين سرقت أشواقهم ومدنهم الجميلة، كانت تعجن ألوانها بحثا عن رسمها الهارب دائما، كما تعودت أن تفعل دوما قبل أن تبدأ أية لوحة ....»	ص:26
4-«كانت مي تشبه مدينتها في زهوها وألقها، يذكره هذا الفصل بها وهي في حالة حنينها وحزنها المتمادي في جبورته عليها، يوم دخلت المستشفى ويوم غادرته على متن سيارة باتجاه محرقة كانت أرحم من آلام الانفصال الأولى عن حضن أمها.»	ص:77
5-« قلت في الصندوق الخشبي الصغير، كراسة صغيرة لم تفقد لونها النيلي.ما أزال أذكر غلافها إلى اليوم.شاب وشابة يقبضان على يديهما وهما يبتسمان ويتوجهان إلى المدرسة، خذ أي قلم من أقلامي (...) عندما كنت صغيرة أدخل خالي غسان في دماغي سر اللعبة، عندما أهداني قلما بنفسجيا وعلبة صغيرة من الألوان الحارة وهو يمزح:«لايمكن لابنة أختي أن تكتب بقلم حزين، قلم رصاص لا يمكن لمي إلا أن ترسم الشموس ولن ترسم عالما رماديا ميتا ... »	ص:82
6-«منذ نصف قرن فقط، استيقظت مدينة الله على جرح الموت أتذكر جيدا يوم الثلاثاء 29 نوفمبر1947، كانت العائلة كلها مجتمعة في ذلك المساء حول الترانزستر، عندما انتفض جدي الذي سمع الخبر قبلنا جميعا، على الرغم من ثقل سماعه، كانت الصدمة	ص: 124

قوية؛ إذ ظلت الأفواه مشدوهة: قولوا لي أني لم أسمع جيدا؟بهيك بساطة قرروا تقسيم فلسطين؟ قبل شهر بالضبط كنت مع خالي غسان، في يوم الأحد 30 أكتوبر1947، في مخزن فايز العلمي، في شارع مأمن الله، وأتذكر حالة الحزن التي كانت تملأ الوجوه المرتعشة والتي اسودت فجأة وصارت كابية، لاحظ الجميع المناشير التي وزعتها الوكالة اليهودية على سكان الأحياء المقدسية العربية... ».	

الجدول رقم:(37)المقاطع الاسترجاعية في رواية كريماتوريوم

من هذه المقاطع السردية الاسترجاعية يمكننا الوقوف عند تصوّر كلي لتاريخ الأمة العربية، والفلسطينية على الخصوص، وذلك من خلال الامتداد المعروض بين الماضي والحاضر، والذي تجسّد بطريقة ما في تلك العلاقة التي ربطت الأم (مي) بابنها يوبا.

إن الرؤية الماضوية الثابتة في ذاكرة (مي) جعلتها شديدة الارتباط بالماضي الذي لطالما حاولت التخلي عنه؛ لعيشها كمواطنة أمريكية، ولكن الذكريات الأليمة والحرمان العاطفي والحنين للأم، والعائلة، والوطن أثرت عليها.

كلها محفزات جعلتها تسترد ما ترسّب لديها من ذكريات وأفكار موروثة، ولا سيما عندما أحسّت بدنو أجلها، قررت إعادة كتابة مذكراتها منذ لحظات الطفولة وهي في القدس في ذلك البيت الأندلسي العتيق مع العائلة والأحبة،ثم ذكرها بالتفصيل لأحداث ووقائع الأزمات العربية، وكيفية تسليم فلسطين لليهود إثر الاتفاق المبرم مع الإنجليز، وأهم المعارك التي خاضتها الثورات الشعبية كمحاولة لاسترداد الأراضي الفلسطينية، ثم هجوم القوات الإسرائيلية على أهالي القدس بما فيهم الأقليات المغاربية الأندلسية، ثم انتقالها مع الأب إلى نيويورك، ومن ثمة تبدأ المسيرة الجديدة للاندماج في عالم مغاير، إلا أن التفكير في العودة إلى أرضها الأولى بقي حلمها الغائب .

بعد نصف قرن من الغياب، هاهي مي تستعيد ماضيها المثبت في المقاطع السردية المدرجة في الجدول من المثال رقم (1)إلى المثال رقم (6)كلها استرجاعات ارتدادية ذات منحى معرفي إخباري تقريري على لسان الراوي يوبا؛ إذ حاولت مي من خلال هذا القص

أن تنقل لنا تلك الرحلة اللامتناهية نحو الماضي التاريخي الذي مرت به الشخصيات خلال فترات زمنية محددة، من يوم خروجها من القدس إلى يوم وفاتها في المستشفى المركزي بنيويورك، بعد أن حمّلت وصيتها ابنها يوبا على أن يساعدها على العودة إلى أرض الوطن.

فما أوردناه من أمثلة في الجدول السابق الذكر، لم يكن سوى بعض النماذج من ذلك الكل الذي يقوم أساسا على الاسترجاع، فالمتأمل في الأمثلة الثلاث الأولى باستعمال صيغة الفعل (تذكر، استرجع) يحاول السارد أن يصور لنا مي على حد تعبير يوبا، وهو يسترجع صورة أمه بمخيلة فنان حالم؛ فيجسد لنا ملامح تلك المرأة المفتونة بعشق الأندلس، والقدس مازجا هذا التصور بصور أخرى مماثلة لحالة من فنانين وموسيقيين.

ثم ننتقل إلى الأمثلة الباقية رقم (4-5-6)؛ لينتقل التصوير من جانبه التخييلي إلى الجانب الواقعي باسترجاع (مي)في مذاكرتها على لسان يوبا لبعض الأحداث التاريخية الموثقة، يلتحم التعبير الفني التخييلي بالواقعي الحقيقي، فيحمل هذا الالتحام القارئ على استرجاع تاريخ فلسطين، مع إضاءة بعض المحطات التاريخية التي من شأنها أن تساعد القارئ على فهم طبيعة الصراع القائم منذ القديم بين العرب المسلمين، وغير المسلمين، واليهود.

لقد بنيت الاسترجاعات المتواجدة في نص رواية**(كريماتوريوم)**على ظاهرة التوالد.[1]؛ فإذا كانت القصة الأولى التي بني عليها النص هي قصة (مي) الفنانة الفلسطينية التي تركت وطنها تحت وطأ، وضغوطات المستعمر، فإن معظم الأحداث التاريخية الأخرى، والتي تعد قصصا تاريخية، وحتى أخرى فنية ثقافية، قائمة بذاتها تشكّل قصصا أخرى فرعية، في الظاهر لا يبدو بينها أي علاقة تذكر، ولكن إذا ما عدنا للناقل، والمسترجع

[1]- ينظر: مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص:188.

لكل هذه القصص نجده واحدا، وبالتالي هذا الناقل هو الرابط بين مختلف الدلالات المعروضة في هذه القصص.

مثال ذلك ما أورده (يوبا) أثناء سماعه للموسيقى قصة غويسيي، ومعشوقته **الكانتاتريس غويسبينيا** في خضم حديثه على مي«ماذا لو لم يكن غويسيبي صاحب 39 سنة موجودا في باريس في شتاء 1852 مع معشوقته الكانتاتريس غويسيبينا ستريبوني؟ لو لم يشاهد عرض لاترافياتا الأول في باريس في فبراير1852؟ العشق سيد الخلق، ماذا لولم يكن في حالة حب عليا حولته إلى فراشة هشة، وفتحت حواسه على القلق الأقصى.؟ أليست فيوليتا إلا الوجه الآخر لحرقة غويسبينا التي كانت تملأه ؟ مثل فيوليتا تركت غويسيبينا كل شيء حتى ابنيها من أجل معشوقها الذي رأت فيه بداية الحياة ومنتهاها، فيوليتا المريضة بالسل ظلت مشدودة إلى عودة عشيقها ليدركها لحظات قبل النهاية، وتذهب هي نحو الموت السعيد مغمضة العينين...»[1]

وغيرها من القصص الكثير سواء ما تعلق منها بتاريخ فلسطين، أو بقصص الموسيقيين والفنانين، أو بتاريخ الأجداد في الأندلس، والقدس، أو الآثار المشرقية وغيرها، وتلك هي ميزة الكتابة الجديدة التي تنتمي إليها **رواية كريماتوريوم** .

-الملاحظة الأخرى التي يمكن أن نشهدها على جملة الاسترجاعات الواردة في الرواية سياقها التنوعي بين الاسترجاعات الداخل حكائية التي تنتمي للمحكي الأول، واسترجاعات خارج الحكائية، وما أكثرها في هذا النص لخروجها على زمن المحكى الأول، وكمثال على ذلك ما ورد في المثال رقم (2)، أما بقية الأمثلة فكلها تنتمي إلى إطار المحكي الأول زمنيا في علاقة تكاملية مهما كان المدى الذي يفصل بين الحدث المسترجع، وزمن الحكاية الأولى سواء بالطول أو بالقصر.

[1]- واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:22 ،23

نستنتج مما تقدم أن للاسترجاع الدور البارز في بناء الروايات ذات المرجعية التاريخية وخاصة في رواية **(كريماتوريوم)**لكونها نصا يجمع بين الإبداع القصصي، وفنيات كتابة المذكرات، ومن ثمة تعد هذه الرواية في كلياتها مفارقة زمنية بالنسبة لزمن الحكاية الأولى.[1] للجوء الكاتب لفنية التذكر، واستنهاض الذاكرة الفردية والجماعية؛ لعرض هذا الكم الهائل من الوقائع، والأحداث والمعلومات، وتلك هي الوظيفة الأساسية للاسترجاع في هذا النص.

*** فنية الاستباق في رواية كريماتوريوم :**

على الرغم من كون الرواية تنهض أساسا على الارتداد الزمني، إلا أن ذلك لم يمنع الكاتب من توظيف بعض المقاطع الاستباقية كمحفز فني يدفع المتلقي لتقصي الأحداث ومتابعة المروي، ولا سيما أن الرواية انطلاقا من افتتاحية النص تقوم على نوع من الاستباق المعلق (وصايا أمي):

الاستباقات	الصفحة
1-«يجب أن يعرف الجميع أنك ابنتي الوحيدة، وأنه من حقي أن أدللك وإلا لأي شيء يصلح المال.؟ أنت من سيسيّر هذا المطعم عندما أغيب.»	ص:234
2-«أبسّط عليك الأمور، بيتي في بروكلين هو ملكك من الآن، وقد كتبته باسمك عندما أموت، ولك حق خمسين بالمئة في المطعم والخمسين الثانية هي لأختيَّ لا أريد أن أترك كل شيء للآخرين، يعبثون فيه كما يشتهون ماجدة وسارة (...) أنا أعرف أنك ستأخذين كل ذلك مأخذ الجد.المسالة مصيرية وتهمك كثيرا في حياتك المستقبلية، هذه وسيلتي للحفاظ عليك، ولا أتركك عرضة للحاجة...»	ص:235
3-«لم أسأله قصدا عن غيابه الطويل في الشمال، ولكنه هو الذي بدأ بالحكي عن ظروف العمل القاسية وعن أصدقائه، وكيف استطاع في الأخير أن يجد عملا في مصانع الخشب وأنّه سينتقل قريبا إلى العمل في ميناء سياتل في ورشات صناعة	ص: 236

[1]- ينظر: نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، ص:88 .

السفن ..»	
4-«يومها تأكدت من خالتي أن ما حدث كان خطيرا ومدمرا، لا للحاضر وحده ولكن لمستقبل أجيال بكاملها، وأنه كان عليّ أن أطوي كل الصفحات القديمة لانتبه إلى الحقيقة المُرة للأرض التي ولدت، وكبرت على تربتها الطيّبة ..»	ص:249
5-«أرجو أن تحتفظ به بعد موتي، حتى السكن بإمكانك بيعه إذا ارتأيت ذلك ، ولن أغضب منك، على الرغم من أنه جزء مهم من روحي ...»	ص:372
6-«ناهيك عن رفض السلطات الإسرائيلية لطلبي بالدفن في القدس الذي لم أعره أية أهمية...»	ص:249

الجدول رقم:(38)المقاطع الاستباقية في رواية كريماتوريوم

إذا ما تمعنا مختلف الأمثلة الواردة في النص، والممثلة لمفارقة الاستباق وعلى الرغم من قلّتها، إلا أنها تكشف لنا على مظاهر العلاقة القائمة بين المتخيّل الروائي الذي أوحى للسارد بصياغة هذه المقاطع، وورود النص الواقعي(**المذكرات**)بين طيات النص الروائي.

إذن الاستباق واقع ملموس عند الكاتب، ومتخيّل سردي عند القارئ، ويتأكد ذلك من خلال الافتتاحية السردية التي افتتح بها الكاتب نص روايته أثناء تنفيذ (يوبا) لوصايا أمه، فالوصايا في حد ذاتها نوع من الاستباق، ابتدأه الكاتب بوفاة (مي) وعودة غبار رفاتها إلى أرض الوطن، الحلم الذي لطالما حلمت به وسعت إلى تحقيقه، والذي نستشفه من خلال الوقائع المسجّلة في ذاكرة (مي) بالعودة إلى الوراء، ونبش الماضي؛ لتفسير النظرة الأمامية، ويستمر السارد في سرد الوقائع، والحقائق، والأحداث التاريخية بشكل متسلسل متعاقب إلى أن يصل الحدث نفسه الذي ابتدأ منه الحكي في شكل استباق مغلق.

من هنا كانت أول سابقة داخلية واردة في هذا النص هي نصوص الوصايا، ثم تتلاحق بعض الاستباقات على الرغم من قلتها، فاستعمال الصيغة المستقبلية اللفظية في المثال رقم (1و2 و3)من خلال الأفعال **(من سيسيّر-ستأخذين-سينتقل قريبا)**، تؤكد وقوع سلسلة من الأحداث السردية اللاحقة، سواء تحققت على المستوى النصي، أو لا،

وبما أن السياق الروائي ورد في شكل سيرة، فهذا يوحي بشكل مباشر إلى تحققه على ساحة الواقع، فالخالة دنيا عندما تهيئ ابنة أختها (مي) لامتلاك ما تملكه بعد وفاتها، وفعلا اللاحقة الداخلية تبرر الحديث الوارد مسبقا، وكذا الأب الذي مهّد لانتقاله إلى مدينة ستايل للعمل من باب الترغيب ليحفز (مي) على العودة معه، إلا أن رغبته باءت بالفشل لعدم تحقق المطلب.

يستمر السارد في استعمال الصيغ المستقبلية الضمنية دون استعمال الصيغة الفعلية الصريحة في المثال رقم(4-5-6) فالسياق الحدثي هو الذي يحدد ذلك، ما سردته الخالة لمي عن الظروف التي كانت عليها فلسطين، والتي أجبرت الوالد حسن على ترك البلاد والفرار مع ابنته بعيدا جعل(مي) تتأكد من الضرر المستقبلي الذي سيلحق بالأجيال السابقة.

قرينة السياق أيضا هي التي حددت الصيغة المستقبلية في المثالين الخامس، والسادس، عندما تطلب (مي) من يوبا الاحتفاظ بذكرياتها بعد موتها إن رغب في ذلك، والحدث الأهم رفض السلطات الإسرائيلية لطلب (مي) القبلي بدفنها في أرضها الأم، فالطريقة ذاتها تتكرر في الأمثلة الثلاثة الأخيرة؛ لتحقيق العنصر الزمني الاستباقي.

نلاحظ مما تقدم أن معظم الاستباقات الواردة في النص، استباقات داخلية لا تتعدى زمن المحكي الأول، قامت على إنجاز وظائف دلالية وإعلامية، وحتى جمالية، بالاعتماد على بعض المعطيات القبلية، والبعدية فيما سُرد من أحداث تزيد من تأكيد النظرة الذاتية للكاتب، وتزويد المتلقي ببعض اللمحات المستقبلية لفتح شهيته للعودة إلى الوراء باعتماد السرد التسجيلي، وهذا كله في إطار جمالي أثناء تباين السرد بين الماضي، والحاضر، والمستقبل.

2-2- الديمومة وفنياتها في رواية كريماتوريوم:

حتى يسترد الكاتب فترة زمنية طويلة من تاريخ أمة من الأمم كمادة حكائية يعيد إنتاجها إنتاجا فنيا، عليه تحديد سرعة الحكي وفق مستويات معينة، وسنبدأها بمستوى التسريع.

2-2-1-تسريع الحكي :

في كثير من المواقف تعترض الكاتب عديد من الأحداث الممتدة لفترات زمنية طويلة، ويستغرق وقوعها مدى طويل، وعليه أن يلتزم بمساحة نصية محددة، فيضطر في هذه الحالة أن يعتمد على فنيات سردية تمكنه من تقليص هذه المدة ألا وهي: المجمل والقطع.

*** المجمل (الخلاصة):**

لقد وردت قصة (مي) في الواقع خلال فترة زمنية تفوق نصف قرن، إضافة إلى ما سبق هذه الفترة من استرجاعات خارجية في مساحة لا تتعدى 462 صفحة، وهنا نلاحظ أن عدد الصفحات بما تحتويه من أسطر، وجمل، وفقرات لا تعكس الفترة الزمنية الواقعية، وتفسير ذلك يعود إلى كثرة الخلاصات التي استغرقتها أغلب الأحداث الواردة في النص وسنقف عند بعض الخلاصات التي اعتمدها الكاتب للوصول إلى النهاية الحتمية التي آلت إليها (مي) بعد حلم طال عدة سنوات :

المجمل أو الخلاصة	الصفحة
1-«عندما خرجت في ذلك الصباح الباكر باتجاه ج.ف.كندي وسافرت نحو أورشليم، أرض لم أعرفها من قبل، ولم تعرفني إلا من خلال روايات جدي وأمي، محملا بثلاث جرات رخامية صغيرة مليئة برماد أمي المعجون بنوار البنفسج البري كما اشتهت،وسيل من الوصايا المكتوبة لم أضيّع أية لحظة بعثرت محتويات الجرة الأولى في نهر الأردن...»	ص:13
2-«مي ولدت مع صفرة أيلول في أرض لم تملك الوقت الكافي لمعرفتها ولا	ص:75

حتى لحبها، وانسحبت من الدنيا بدون ضجيج، عندما كانت نيويورك تغرق في كتل الثلج، وتلبس حداد القرن الجديد. كانت تحب الحياة ولكن هذا الحب نفسه باغتها ذات يوم بمرض لم تكن تتوقعه، انتشر في جسدها بدون أن تحس بوجوده، فقد أتى في صمت مستعيرا أحذية السراق، وراقصات البالي كي لا يسمعه أحد سرطان الرئة، أوالداء الصامت كما يسمونه، عندما عادت من مستشفى نيويوريك المركزي لم تتكسر على الرغم من هشاشتها المعروفة عندما أخبرها الدكتور هيرفي كروث في العيادة المركزية لأمراض السرطان التي يشرف عليها داخل المستشفى وقرأ عليها بدون مواربة ، نتائج الفحوصات..»	
3-«هذا المهبول الضائع، كان حبيبي لكن الموت اختطفه مني، سكتة قلبية تافهة لم تتح لنا حتى فرصة الزواج الرسمي، كذبت على والدي أننا تزوجنا لكي أريحه من مشكلة الحلال والحرام، من كان يتصور هذه النهاية الفجائعية.؟ ترك كل شيء في القدس حتى مصالحه الخاصة، وركض ورائي كالمجنون، لهذا أقول لك أن الدنيا جميلة وخادعة...»	ص:235
4-«بقيت صامتة لمدة يومين، وكنت أعرف أنها العلامات الأولى لموت أكيد، شعرت بأن قلبي قد توقف، وأني كنت أعيش على نبضاته الأخيرة في أعماقي لم أكن أرغب في الموت ولا حتى في الحياة، حالة من الخواء صعب علي يومها تحديدها...»	ص:244

الجدول رقم:(39)المجمل في رواية كريماتوريوم

عمل الكاتب فيما تقدّم من الأمثلة على إيجاز جملة من الحوادث الدالة على الماضي، بداية يقدم لنا وبإيجاز كيفية وصول يوبا إلى أورشليم؛ ليظهر على نهر الأردن من أجل تطبيق وصايا أمه متجاوزا التفاصيل الدقيقة؛ ليسير بالسرد مباشرة إلى الأحداث المهمة دون تحديد منه للمدة الزمنية التي قطعها حتى يصل إلى نهر الأردن.

ثم ينتقل بنا في المثال الثاني ليقدم في بضعة أسطر لا تتجاوز العشر مسيرة (مي) منذ ولادتها حتى سماعها خبر مرضها؛ أي مسيرة نصف قرن بكافة مغامراتها، وآلامها معتمدا على السرد التسجيلي، واصفا الحالة التي كانت عليها (مي) إبان سماعها خبر

مرضها، وإمكانية موتها دون أن يستغرق في التفاصيل المرحلية، مركزا فقط على صفة العموم الموجز دون تحديد للفترة الموجزة، ولكن يمكن إدراكها من التواريخ المسجلة على الساحة النصية، والمقدرة بخمسين سنة دون تحديد مضبط.

كذا الأمر بالنسبة للأمثلة اللاحقة معظمها تضمَّن خلاصة غير محددة، اعتمد فيها الكاتب على الصيغ التخصيصية بحديثه على موافق وشخصيات بعينها، كما هو الأمر في المثال(رقم3)أثناء حديثه على مواقف، ومحطات خاصة بشخصيات بعينها، بالنسبة لشخصية الإنجليزي ستيوورت، وعلاقته بالخالة دنيا.

يختلف الأمر بالنسبة للمثال(رقم 4)؛ إذ نجد السارد ينتقل من عدم التحديد في ملخصاته الأولى إلى المجمل المحدد باستعمال صيغ صريحة **(يومين)** محققا الوظيفة التأكيدية بالتدقيق في ذكر المدة الملخصة، ففي هذا المثال يحدد لنا الفترة التي ظلت فيها (مي) صامتة دون أن تكون لها علاقة بالعالم الخارجي، مركزا على الصفات والملامح سواء الخارجية، أو الداخلية التي كانت عليها مي طيلة يومين؛ لعدم اقتناعها (مي)بالخبر المسموع كوسيلة للهروب من واقعها، واصطدامها بالماضي المخفي، فضلت البقاء في عزلة عن طريق الصمت.

ويمكن القول إن السارد اعتمد هذا التحديد لتفادي ذكر التفاصيل، واعتمادها كوسيلة انتقال من حدث لآخر بالتركيز على المدة دون الاهتمام بمضمونها؛ أي بشكل عام كان هدفه الأساس إيصال الفترات الزمنية للانتقال من زمن إلى آخر، ومن مشهد إلى آخر، وهذا كله للتخلص من ذلك الزخم الهائل من المعلومات والتركيز على ذكر الوقائع التي كانت سببا في ألم (مي) ومعاناتها الدائمة من المرض والحنين.

وخلاصة القول إن جل التحديدات الواردة في نص **(كريماتوريوم)** لم تكن خاضعة للتحديدات الزمنية، باستثناء بعض الملخصات التي اضطرت السارد لتحديدها كمؤشر للتنقل لحدث آخر تفاديا للإطناب، والحشور والتكرار.

*** القطع أو الحذف:**

ثبت الحذف في نص الرواية في عدة مواطن سردية، وقد اعتمده الروائي لإهمال الهوامش، والتركيز على البنيات الحكائية المهمة، وسنقف على بعض الأمثلة التي تثبت اشتغال الكاتب على مثل هذه الفنية لإحداث ذلك التوازن بين المساحة النصية، والخبر المنقول:

الحذف	الصفحة
1-«كنت في أوبرا لاسكالا بميلانو، قبل سنوات، أعزف لاترافياتا على البيانو في حفل تكريمي لماريا كالاس عندما انتابتني أمي مي (أو مريم كما سماها جدي عند ولادتها، التي سرقها الموت مني قبل الأوان ...»	ص:12
2-«إنها بداية نوبات يوسي الذي فقد كل شيء حتى عقله منذ نكبة 48 ولا رهان لديه إلا التذكير بالأموات ...»	ص:17
3-«لماذا لم أنتبه طوال السنوات الماضية إلى أن عطبي كان هناك وبالضبط هناك حيث الطفولة المسروقة، والأشواق المسروقة، المدينة المسروقة، والذاكرة المنتهكة والحب المقتول. ؟»	ص: 22
4-«تمتم يوبا لم أخرج من نيويورك إلا منذ أقل من أسبوع لا لشيء سوى لأن بي رغبة كبيرة للنسيان ولتمادي الأشواق الغائبة أو ربما هربا من شيء غامض يشبه العجز ...»	ص:24

الجدول رقم:(40)تمظهرات القطع في رواية كريماتوريوم

نظرا لطول الفترة الزمنية المسطرة في هذا النص، والتي تقدر بأكثر من نصف قرن، وكثرة الأحداث التي تتضمنها، فقد عمل الكاتب على إسراع وتيرة الحكي في كثير من الصفحات، وذلك باشتغاله على فنية الإسقاط؛ أي إسقاط عديد من الأحداث الواقعية من

منظومة الحكي السردي، والإشارة إليها فقط بقرينة دالة على الفترة المحذوفة، أو تضمينها داخل النص في سياق حكائي عام.

من خلال الأمثلة السابقة الذكر نلحظ أن الكاتب كان صريحا في إدراج الإشارات الدالة على الحذوف سواء بالتحديد الزمني، أو بدونه على الرغم من تركيزه بصفة ملفتة للانتباه على الحذف غير المحدد أكثر من المحدد الذي اقتصر على المثال الرابع (أقل من أسبوع)، فقط من مجموع النماذج المستشهد بها، أما بقية النماذج فقد أعلن فيها الكاتب عن الحذوف الصريح بشكل عابر دون تحديد منه للفترة الزمنية المحذوفة، وإنما استئنسنا به عن طريق السياقات الحكائية.

ودون تفصيل في صيغة الحذف في كل أنموذج على حدى، نلحظ أن الكاتب كل تركيزه كان منصبا على المضمون الوارد بعد تحديد المدة المستبعدة، وكأن هذا التحديد لما هو مقطوع ، ماهو إلا وسيلة شكلية لإحداث غاية التخلص من مشهد إلى آخر، ولكن لا ننفي عليه أيضا بعض الدلالات المقصدية، والتي تشير إلى ابتعاد السارد عن ذكر الأحداث التي وقعت إبان الفترات المحذوفة، سواء لعدم أهميتها في المضمون الحكائي، أو للدلالة على السكوت المضمر الذي يشير إلى بعض المحطات التاريخية التي أبى السارد الكلام فيها فقط الإشارة إلى بعض الملامح التي قد تساعد القارئ على قراءة خلفياتها، ودلالاتها بعد إدراك المضمون الحكائي المذكور.

2-2-2-التبطئ الحكي:

*** الوصف:**

كان للوصف في نص رواية **(كريماتوريوم)** دورا هاما في تفعيل الحركة الكلية للنص، ولا سيما في توضيح عديد من الأحداث لتقريب الصورة المشهدية للقارئ، والتأثير عليه.

إن إثبات تأثير المقاطع الوصفية على المستوى الفني، والدلالي يتطلب منا الوقوف عند بعض النماذج السردية الواردة في النص؛ لمعرفة طريقة توظيف الوصف في المضمون الحكائي، ومدى الترابط الحاصل بينهما.

المقاطع الوصفية	الصفحة
1- «غاب أزيز الطائرة ذات المحركات النفاثة نهائيا، مخلفا وراءه تدفقا ناعما من الأصوات التي كان أنين ماريا كالاس يعلو عليها كلها صافية كانت جميلة ودافئة كحضن مومس مجروحة كانت نداءاتها الغامضة تتصاعد عاليا بدون أن تفقد أناقتها، ونعومتها كأنها تستنجد بسماء فقدت نشيد غيمها، ولونها الأول، سلسلة من الأنات المتلاحقة التي لا حدّ لشوقها وشكواها ...»	ص:24
2- «في أي شيء كانت ماريا أفضل منك.؟ صوتك عندما يخرج من القلب يجرح حتى الميت في قبره قبل أن يورثه حسا عميقا من الراحة الأبدية ...»	ص:27
3-«عندما تأمل يوبا اللوحات في انتظامها الجديد، شعر بمتعه كبيرة رأى مي سعيدة كما لم يراها أبدا في حياته، في قمة نشوتها لم يتغير شيء في اللوحات، ما تزال هي هي، بألوانها المشرقة حتى في دكنتها، وبفراشاتها التي تحيل إلى أصابع مي الرقيقة، وهي تنثر الأشعة الملونة مثل الذي ينثر نجوما على مساحات بكر في السماء، رآها في ذلك الصباح الجميل وهي مليئة بالحياة، تخلط الألوان، ثم وهي تصرخ مثل الطفل الذي وجد معادلته المستعصية ... »	ص:73
4-«أصبح فراشات القدس لونها الأول الذي يندمج مع إشعاعات الشمس وهي تنهض من وراء بحيرة هودسون، أويدخل في تجاويف سماء تبحث عن فضائها وألوانها، أو يغرق في عمق زرقة الماء ثم يعوم على السطح في شكل صفاء مشع كبقعة زيتية، لونها الذي لم تخل منه أية لوحة من لوحاتها في العمق ...»	ص:74
5-«ما كدت أنتهي من كلامي، حتى انفجرت مامي دنيا بالبكاء لم أرى خالتي في حياتي في هذا المنظر، كانت الدموع تلهب وجهها ، وعلتها حمرة خانقة حتى أني خفت عليها، خالتي امرأة شجاعة وجريئة لا تهتم بالناس كثيرا، مثلما يفعل	ص:240

المقدسيون عادة عندنا مامي رقيقة كالنور، وصافية كالشمس، قلبها في كفها كما يقال.»	

الجدول رقم:(41)المقاطع الوصفية في رواية كريماتوريوم

لقد هيمنت المقاطع المشهدية على نص رواية **(كريماتوريوم)** مما أسهم في تبطيء وتيرة الحكي في صفحات عدة، وبالتالي استغلال مساحة إضافية من النص .

الملاحظ على مختلف الأمثلة السابقة الذكر وما ورد فيها من أوصاف أنها أسهمت إلى حد كبير في التخفيف من سرعة الحكي، على الرغم من أن معظمها ورد في سياق متداخل مع الحكي؛ إذ برزت بعض الأفعال الحركية داخل إطار الوصف (غاب، يجرح، تنهض ، نلحظ، انفجرت، يفعل.).

إن الأفعال السابقة الذكر جمعت في حقيقة الأمر بين ميزتين: الميزة الأولى بروزها في إطار حركي لاقترانها بأحداث معينة؛ إذ إن الكاتب وهو يُضمّن أوصافه بعضا من الأفعال حاول أن ينفي على هذه المقاطع صفة الجمود الكلي لزمن الحكاية، والميزة الثانية بروزها في إطار وصفي؛ لأن هذه الأفعال على الرغم من دلالتها الحركية، إلا أنها تبقى أفعالا دالة على حالة وصفية؛ إذ إنها لا تسهم في النمو الزمني بصفة كبيرة بقدر ما تسهم في تصوير الأشياء وتقريب الصورة العامة كملفوظاتها أمام القارئ.

بينما نجد السارد في المثال الخامس ، يلجأ إلى التصريح بذلك التداخل الظاهر بين الوصف والحكي على خلاف الأمثلة الأخرى، وهو يصف لنا حالة دنيا عند سماعها خبر معيّن يسبق الحالة الوصفية مقطعا سببيا يبين فيه الكاتب الخبر الذي ارتاد دنيا حتى أوصلها إلى هذه الحالة؛ أي إنه بدأ المقطع السردي بسياق حكائي يحتوي على أحداث متلاحقة، ثم اتبعه بجملة من الأوصاف الناتجة عما ورد في المقطع الحكائي الأول.

إن الصراع القائم بين الوصف والحكي في هذين المثالين، قدّم لنا صورة جمالية موحية تزخر بالحيوية والحركية، ناهيك عن القيمة الدلالية الاختيارية التي يسعى من

ورائها الكاتب إلى تقديم شخصياته، والتعريف بدواخلها، وخاصة ما تعلق بتصرفاتها وتعليلها.

ربما يكون الوصف هو الفنية السردية التي تمكن الروائي من خلالها تصوير الشخصية الرئيسة في مراحل تاريخية متعددة، وتقديم جملة من الأحداث الواقعية في قالب تخييلي، خاصة إذا كان هذا التصوير بعين فنان مرهف الإحساس، يتقن المزج بين الخلفية التاريخية وطريقة تفكيكها إلى بنى جريئة، وإعادة إنتاجها تبعا لرؤية جديدة تجمع بين الماضي والحاضر؛ بحيث يسقط الماضي على الحاضر؛ للكشف على بعض المواضع المسكوت عنها.

*** الحوار**

يواصل السارد تبطيء سيرورة الحكي باعتماده على فنية الحوار؛ لإحداث التنوع في آليات التصوير، ونقل الأحداث ليخبرنا بآلام وأحلام ومعاناة مي طيلة صفحات الرواية .

في هذه الفنية تتكفل الشخصيات ذاتها بالتعبير عن نفسها، وعما يدور حولها دون تدخل من السارد الذي يختفي، وتحل محله هذه الشخصيات لتتكفل بعملية الإخبار والنقل؛ أي التواصل مباشرة مع المتلقي، وانطلاقا من ذلك فقد احتل الحوار مكانة متميزة داخل النص الروائي، وبالأخص ضمن مسار الزمن الحكائي.

حتى نستشف هذه الأهمية علينا أن نرصد بعض النماذج الروائية المعبرة عن الحوار وكيفيات صياغته :

المشـــاهد الحواريـــــة	الصفحة
1-«قلت لمرافقي نؤجل ذر الرماد للغد لأن الشمس طلعت وأمي ألحت علي وضع الجرة في الظلمة الأولى من الفجر الجديد؛ إذ تكون شهية الأموات مفتوحة للسماع، كما كانت تقول أمها، ثم سألته عن قبر يوسف، قال :يوسف من يا ابني.؟قلت:لم أسأل أمي، لم يستطع الشيخ الطاعن في السن أن يكتم ضحكته وهو يتكئ على شاهدة عالية لقبر منسي، أخذني من يدي وأراني أكثر من عشرين قبرا بنفس الاسم.»	ص:15
2-«لماذا سكتّ يا يما.؟غني كما تريدين.أريد أن أسمع صوتك الحنون كما لو أن عمري سنوات قلائل لا أعرف فيها معاني الكلمات، ولكن جراحاتها وأصداء موسيقاها.؟غني الله يبشرك.أغنية جدك الأندلسي.؟ -صوت كئيب.جدي مات وشبع موتا وآن له أن يرتاح من مذابح الأندلس، وأن يريحني معه كم أشتهي أن أزوره برفقتك، كم يبدو قريبا مني أكثر من أي زمن مضى، أشعر به يناديني نحو أرضه المفقودة ...لا صوت لي سأشوه أغنية عزيزة على قلبي وهي ما تبقى من ذاكرة سرقت مني. -يما...جئت لأراك ...واصلي فقط وكأني لست هنا . -طيب ...سأدندن مثلما أعرف، ما دمت تلح على ذلك . -أنت تتواضعين يا يما، مع أن صوتك اكبر من كل شيء. لو عرفت الدنيا فقط كيف تنصفك وتركتك تهيمين في شوارع القدس وأنت صغيرة تتشبعين من دروبها الضيقة وتربتها الأجورية وحجارتها الباردة صيفا والدافئة شتاء.	ص:26
3-«رآها في ذلك الصباح الجميل وهي مليئة بالحياة، تخلط الألوان، ثم وهي تصرخ مثل الطفل الذي وجد معادلته المستعصية : «-انظر يا يوبا ؟هل رأيت هذا اللون في حياتك من قبل ؟ -أبدا يا أمي ...أبدا..مذهل -بالضبط هذا ما كنت أريده وأبحث عنه طوال السنوات التي انقضت . فراشات القدس، هكذا أسميه، لقد نشأ من تمزقي وأشواقي الطفولية . -هل تدري أنه يحدث معنا أن نقضي عمرا بكامله نبحث فيه عن شيء غامض، وحدنا نعرف شكله وتفاصيله...»	ص:73

4-«قال مازحا: -على كل حال، أوسع من سكن القدس . كدت أصرخ في وجهه: ومن بعد؟هل توجد في هذا البيت حرارة أمي؟أخي وأختي؟حنا؟دفء حارة المغاربة وصرخات القطانين وباعة الخضر والبهارات الهندية. ؟ لم يذكر أمي ولو بحرف واحد.انتظرت منه أن يفعل، ولكنه ختم حديثه بأنه ينتظر استقرار الوضع ليعود إلى أرضه . تدخلت خالتي بعد صمت طويل: -فتصور يا حسن أنك ستعود يوما ؟تخطئ إذ تظن أن المسالة سهلة، المنفى يا حبيبي يبدأ بفكرة، ثم بخروج طارئ ومؤقت، ثم لا ندري بعد ذلك ماذا يحدث؟نجد أنفسنا داخل دوامة تدور بنا في كل الاتجاهات ولا ندري متى تتوقف ولا كيف.؟لأن المنفى هو الذي سيسيّر كل حيرتنا كما يشاء ...»	ص:254
5-«يا بابا يكفي أرجوك ما بدي أسمع ها الحديث.تعبت من الحروب التي سرقت أمي وأخي وأختي وحنا وأخوالي وطفولتي .» كدت أصرخ ، ولكني هذه المرة كذلك تمالكت صبري.كان أبي يتحدث بصوت أبح، كان يأتيني خافتا وكأنه يأتي من بئر أو من قبر . بابا...أريد أن أعرف شيئا آخر ...غير هذا ...أرجوك. كنت أريد أن أعرف ماذا حدث لأمي. لم يكن أبي قادرا على الإجابة مباشرة هذه المرة، وربما كانت الوحيدة والأخيرة، التي لازم فيها أسنانه، وقدم لي قصاصة صحفية مؤرخة في 10 أفريل 1948 جلبها معه، وكأنه كان يعرف طبيعة أسئلتي . -من حقك أن تعرفي التفاصيل.كنت صغيرة، ولم أكن أريد أن أكسر حياتك .فقد كنت هشة إلى أقصى الحدود . -وتظن يا أبي أني شفيت من هشاشتي؟لقد زاد الضر وأصبح الآن ينهشني من الداخل ...»	ص:263

الجدول رقم:(42)المشاهد الحوارية في رواية كريماتوريوم

ما نستشفه مما سبق ذكره من الحوارات أنها اقتصرت على الحوار الخارجي، وتلك هي الميزة العامة الملاحظة على المشاهد بغض النظر على ورود بعض المحاورات الداخلية التي برزت في إطار التفريغ العابر العفوي دون مقصدية دلالية، وهذا ما يدل على أهمية

الحوار الخارجي في قيادة المتلقي إلى الجوهر القصصي، والتعرف على الوقائع المحكية من وجهة نظر أصحابها.

على كل لقد أسهمت هذه المقاطع الحوارية، وغيرها من النماذج التي يعج بها نص الرواية في تبطيء سرعة إيصال المعلومة للقارئ بفعل إبطاء وتيرة الحكي، مما يزيد في تشويقه، ورغبته الملحة لمعرفة النهاية ولا يفوتنا في هذا المقام أن نقف عند تدخلات السارد بين الفنية والأخرى، بين الحوارات المعلقة كما هو مبينا في المثال الثالث والرابع والخامس، الذي يمثل في الآن ذاته الشخصية المتحاورة سواء يوبا في المثال الثالث، أو مي في المثالين الرابع والخامس، فاختلط صوت السارد بصوت المتحاورين؛ لإنجاز وظائف عدة دلالية بالوقوف عند مظاهر الحرمان، والتعلق بالماضي، ومظاهر القمع والاستغلال التي يمثلها التواجد الصهيوني في أرض القدس .

كما ورد في الصحيفة التي منحها الوالد حسن لابنته مي في المثال الخامس، وهذا في حد ذاته يعد نوعا من العودة التي أسهم فيها الحوار إلى الماضي، وفي الوقت نفسه مظهرا من مظاهر التطلع إلى المستقبل؛ لأن يوبا عندما صرح بمذكرات والدته، وبعد تنفيذ الوصية ترك الزمن مفتوحا نحو المستقبل من خلال التساؤلات التي لم يجد لها إجابات صريحة.

ما نود قوله مما تقدم إن الحوار لا يقتصر دوره على تقديم الشخصيات وما تتمتع به من ملامح وسلوكات وخصال، بل يتعدى ذلك بنائيا وضمنيا ليصل بين العالم الواقعي، والعالم المتخيل؛ أي ما تقوله الشخصية الواقعية عن تاريخ ماضيها، وما يقوله الروائي على لسان شخصياته المتخيلة، وهكذا يتحول النص الروائي إلى نص مزدوج المستويات، مستوى خارجي تمثله المرجعيات مهما كان توجهها، ومستوى داخلي ذاتي يرتبط بمدى وعي وإدراك الكاتب لرصيده المعرفي، ومن هنا تظهر الفنية التي تقوم عليها الدراسة في

إعادة إنتاج نص جديد يجمع بين الفن والتاريخ كملخص عام حول طبيعة صياغة الزمن في روايات **واسيني الأعرج**.

الفصل الخامس:

المكان بين حضوره التاريخي وبعده الفني

أولا- مفهوم المكان

ثانيا- المكان التاريخي الواقعي والفني التخييلي

ثالثا- المرجعية التاريخية للأمكنة في العمل الروائي

رابعا – بنية المكان التاريخية والفنية في روايات واسيني الأعرج

1 -الأماكن التاريخية الواقعية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش

2 -الأماكن الفنية المتخيلة في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش

3 -الأماكن التاريخية الواقعية في رواية نوار اللوز

4 -الأماكن المتخيلة في إطارها الفني في رواية نوار اللوز

5 -الأماكن الواقعية ذات البعد التاريخي في رواية كتاب الأمير

6 -بين المكان الفني والتاريخي في رواية كريماتوريوم

6-1- طبيعة المكان الواقعي التاريخي في رواية كريماتوريوم

6-2- الأماكن التخييلية في رواية كريماتوريوم

أولا- مفهوم المكان:

يعد المكان أحد أهم المقومات الأساسية لبناء أيّ نص روائي لاحتوائه كافة العناصر السردية، من هنا شغل هذا الأخير عديدا من الدراسات الحديثة؛ إذ اعتبروه المؤشر الصريح لما يشمله من شخصيات سواء الواقعية، أوالتخييلية، ومن أزمنة محددة، ومعينة.

يُشكّل المكان اعتمادا على ما تقدّم الوعاء الشامل لمختلف فنيات الكتابة الروائية، هذا ناهيك عن الوظائف المختلفة التي يحظى بإنجازها أثناء التشكّل الفني.

من هنا نجد اختلافا لجلّ الدارسين، والنقاد المهتمين بدراسة الفضاء الروائي في وضع مفهوم شامل لهذا المصطلح؛ إذ أخذ كل دارس يدلو بدلوه في هذا المجال، كل تبعا للمنطلق الذي ينطلق منه، وتبعا للوجهة، والهدف الذي يصبو لتحقيقه من وراء دراسته.

1- مفهوم المكان في الفلسفة :

لقد اختلف الفلاسفة منذ القديم في تحديد مفهوم شامل للمكان، فهذا**(أفلاطون)** ينظر إلى المكان على اعتبار كونه« الحاوي للموجودات المتكاثرة، ومحل التغيير والحركة في العالم المحسوس، عالم الظواهر غير الحقيقي.»[1].

معنى ذلك أنّ المكان يتداخل في علاقة تأثّرية مع الأشياء التي يحتويها، فلا هو بمعزل عنها، ولا هي تتشكّل من دونه؛ أي أنّ الموجود لا يتحدد وجوده إلاّ من خلال تواجده في حيّز مضبوط المعالم.

وهذا **(أرسطو)** هو الآخر يؤيّد نظرة أفلاطون بقوله: « هو الحاوي الأول، وهو ليس جزءا من الشيء؛ لأنّه مساو للشيء المحوي، وفيه الأعلى والأسفل، وهناك المكان الخاص وهو الذي يحويك لا أكثر منك، والمكان المشترك الذي يكون حيزا لجسمين أو أكثر.»[2].

---

[1]- فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية (دراسة نقدية)، فراديس للنشر والتوزيع ، ط:01، البحرين، 2003، ص:54.

[2]- المرجع نفسه، ص:55.

يرى أرسطو أنّ المكان وما يحتويه من أشياء في مرتبة واحدة من القيمة، بل تجاوز ذلك لتحديد أنواع المكان تبعا لعدد الموجودات. من هنا نستشّف أنّ كلا من أفلاطون، وأرسطو يُعرّفان المكان بحسب الوعي الحسي الملموس للإنسان في حدّ ذاته؛ أي بما يقدّمه هذا الأخير من أوصاف تفصيلية كانت أو تقديرية.

وإذا عدنا إلى الفلاسفة المحدثين، وبحسب ما ورد في المعجم الفلسفي للأستاذ **جميل صليبا** فإنّ المكان هو« وسط مثالي غير متداخل الأجزاء، حاو للأجسام المستقرة فيه، محيط بكل امتداد متناه، وهو متجانس الأقسام، متشابه الخواص في جميع الجهات، متصل، وغير محدد.»[1].

أما **(كانط)** فيرى إن المكان هو عبارة عن تصوّر ذهني جاهز مسبقا في ذهن الواصف، وأنّ ما يقدّمه من أوصاف تقديمية يُعرّف بها هذا المكان، ما هي في حقيقة الأمر إلا محفزات تعزيزية تقف عند الموجودات، فيعمل هذا الواصف على ما رآه أمامه من أشياء، ويحاول مطابقتها بالصورة الجاهزة مسبقا؛ لذا لا يمكن إدراك أكثر من مكان واحد في آن واحد لتعدد الأجزاء فيه، والأجزاء هي المسؤولة على تكوينه، وهي لا تكون سابقة عليه بأيّ حال من الأحوال. [2].

على الرغم من اختلاف مفهوم المكان عند الفلاسفة قديما وحديثا إلاّ أنّهم اتفقوا على أنّ هذا الأخير عنصرا مهما في حياة الإنسان، وأنّ أهميته تخضع أساسا لمدى إدراكه وإحساسه بوجوده، فلولا وجود الإنسان لما برزت أهمية المكان.

---

[1] – جميل صليبا: المعجم الفلسفي،دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، لبنان،(د.ط)،1982،ج:2 ص:412.

[2] – ينظر :أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط:01، بيروت، عمان، 2001، ص:11.

2 – مفهوم المكان في الأدب :

يتوقف مفهوم المكان في الأدب على الأهمية البالغة التي يظفر بها في إنجاز أيّ عمل روائي، ولا يمكن بأيّ حال الاستغناء عنه، لكونه المجال الذي تنجز فيه الأحداث، وتتنقل عبره الشخصيات، ونظرا لأهميته فقد اختلف الباحثون في تحديد مفهوم موحّد لهذا الأخير، وسنقف فيما يأتي عند بعض التعريفات على سبيل المثال لا الحصر:

المكان على حد تعبير **غاستون باشلار** (gaston bachlar) أكبر من كونه حيّزا محدد المعالم، بل« هو كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى.»[1].

إن المكان بحسب الرؤية التي ذهب إليها غاستون باشلار سواء أكان حقيقيا، أوتخييليا على مستوى العمل الأدبي يبقى دائما في حدود الحقيقة يُمثّل الواقع تمثيلا مباشرا، وله تأثيرا بالغا على نفسية من يتواجد فيه« المكان هنا هو كل شيء؛ حيث يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة– أية أداة غريبة هي؟– لا تسجل استمرارية واقعية بالمعنى البرجسوني، إننا عاجزون عن معايشة الاستمرارية التي تحطمت، نستطيع أن نفكر فيها فقط بمستوى تجريدي خال من الكثافة، إن أجود عيّنات الاستمرارية المتحجّرة الناتجة عن البقاء الطويل في المكان توجد في وعبر المكان.»[2].

وبالتالي فإن الاستمرارية المتنافية مع الزمن كونه عنصرا متغيّرا غير ثابتة، تتحقق على مستوى المكان، فالإنسان يستطيع استرجاع ماضيه، وذكرياته من خلال المكان في حدّ ذاته، وكلما خانتنا الذاكرة وتناسينا الماضي يعمل هذا الأخير على تنشيطها، وتحفيزها

---

[1]– منصور نعمان نجم الديلمي: المكان في النص: المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط:01، الأردن، 1999، ص:55.

[2]– غاستون باشلار :جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للخدمات والنشر والتوزيع، ط:02، (د.ب)، 1984، ص: 39

من جديد لارتباطه ارتباطا مباشرا بحياة البشر« ويمكن للإنسان أن يدركه إدراكا حسيا مباشرا.»[1]

يرى الناقد السوفياتي **يوري لوتمان (iouri lotman)**إن المكان هو المرآة العاكسة لرغبات الشخصيات، وأحوالهم الشخصية، ومستوياتهم الاجتماعية، وذلك وفقا لهندسة معينة، وتنظيم، خاص، وانطلاقا من ذلك يمكن للقارئ أن يتعرف على الشخصية الروائية من خلال المكان الذي تنتمي إليه.

يعمل الكاتب في نصه الإبداعي على خلق عالم روائي خاص مخالف للواقع نوعا ما حتى وإن كان مستمدا في الأصل من الواقع الكائن، وذلك يجعله وما يحتويه من مكونات وأجزاء في علاقة تأثّرية مع الشخصيات، وهي التي تحدد مدى أهميته من خلال تأثرها به. [2].

من النقاد العرب من يتفق مع نظرة **(يوري لوتمان)**، وهذا الناقد (ياسين النصير) يرى أن المكان« شأنه شأن أيّ عنصر من عناصر البناء الفني يتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناء خارجيا مرئيا، ولا حيزا محدد المساحة، ولا تركيبا من غرف وأسيجة، ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير، والمحتوى العاكس لسلوكيات وتصرفات أصحابه، هم يتعايشون معه، ويحاولون طبعه بحسب تاريخ ما. »[3].

من خلال نظرة كل من **يوري لوتمان، وياسين** النصير نستشف ذلك التقارب الملحوظ الجامع بينهما؛ إذ يتفق كل منهما على أنّ المكان هو تلك البوتقة الاجتماعية ذات الحدود

---

[1]– يوري لوتمان : مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم ، ألف، العدد06، القاهرة، 1986، ص:59.

[2] – ينظر: أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبر إبراهيم جبر، ص:15 .

[3]– حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر(أحمد عبد المعطي نموذخا)، عالم الكتب الحديث، جدارا، للكتاب العالمي، ط:01، إربد، عمان، الأردن، 2006، ص:23.

المعيّنة، لها تأثير كبير على الجانب الحسي الكامن بداخلنا، والذي يتحدد تبعا لإدراكنا لهذا المكان، ومن هنا يمكن القول إن أي مكان يحمل بطريقة، أو بأخرى إحدى بصمات صاحبه من خلال التفاعل الحاصل بينهما.

تبعا لما تقدّم نستنتج أنّ مصطلح المكان مقارنة بالمصطلحات الأخرى الدالة عليه كالفضاء، والحيّز هو أكثر المصطلحات النقديّة شيوعا على مستوى الاستعمالات السردية نظرا لما يحتويه من دلالات وإيحاءات، هي الأقرب في تحديد هوية العمل الفني.

مثلما اختلف الدارسون في تحديد مفهوم موحّد للمكان، فقد اختلفوا أيضا في طريقة دراسته، فهناك من درسه على أساس الانفتاح، والانغلاق، ومنهم من تصدّر التحليل بتقسيمه إلى أماكن رئيسة، وأخرى ثانوية، وهناك من اعتمد الوظيفة مقياسا لتحديد الأصناف المميزة للمكان. [1].

وبما أننا بصدد دراسة ذلك التفاعل الحاصل بين المرجعيات التاريخية، وأبعادها الفنية في روايات **(واسيني الأعرج)**، فقد اعتمدنا في ذلك بعض النماذج التي تعدّ تمثيلا صريحا للأسلوب الذي يعتمده الكاتب في إبداعاته، وغير المستقلة في الآن ذاته عن الكل، وإنما هي نصوص حيوية تربط بين الماضي المخفي، والحاضر السائر في طريق الخفاء، فقد ارتأينا دراسة المكان بحسب تواجده الواقعي المرجعي المسبق، أو حضوره الفني في إطار التخييل.

[1] – ينظر: عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، ط:01، تونس، 2003، ص:17.

ثانيا- المكان التاريخي (الواقعي)، والفني التخييلي:

1- الأمكنة التاريخية (الواقعية)(LES LIEUX REELS):

لقد لجأ عديد من الكتاب على اختلاف انتماءاتهم، وعصورهم إلى توظيف المكان كتجربة واقعية يتعامل فيها (الكاتب) مع أمكنة محلية كانت، أو قريبة له من التجربة الذاتية عبر أزمنة معينة، وذلك بهدف إثارة التفاعل الحاصل بينهما« فالمكان دون سواه يثير إحساسا بالمواطنة، وإحساسا آخر بالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فقد حمّله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، ومطمح شخوصهم، فكان وكان:واقعا، ورمزا تاريخيا قديما وآخر معاصرا، شرائح وقطاعات، مدنا أو قرى: حقيقية وأخرى مبنية في الخيال، كيانا تتلمسه وتراه، وكونا مهجورا أغرقته سديمات لا نهاية لها...»[1]

إن التاريخية التي تطبع بعض الأعمال الروائية تحتّم على الكاتب الانصياع لطبيعة النصوص المختارة، وتقييد المكان بحسب الفترة الزمنية المستحضرة، وما اختير فيها من أمكنة ممثلة لمسرح الأحداث، فما يهمنا في هذا الفصل من دراستنا للتمازج، والتفاعل التاريخي الفني، المكان بحضوره الواقعي، وتقديمه الفني « المكان من حيث هو كيان مادي يشكل جزءا هاما من التاريخ الخاص لذلك العمل، إلا أنه ليس الأرضية التي تتوزع على خارطتها الأحداث، ولا هو الشكل البلاستيكي المبني من الطوب والحجر والقصب، ولا هو ملجأ للشخوص المطاردين من الحرس والبوليس، كما أنه ليس متكأ للفن الرديء الذي يجد في أجزائه مادة للوصف المركب، وإنما هو ذلك الشيء الذي يستحيل الفن بدونه أن يسمى فنا...»[2].

إذن الأماكن الواقعية هي الأماكن الحقيقية ذات الحضور التاريخي، يعمد الكاتب توظيفها في النص للإشارة إلى وجود شيء جوهري مرتبط بزمان، ومكان معينين يساعدنا

---

[1]-ياسين النصير: الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط02، سوريا، 2010، ص:9.

[2] المرجع نفسه، ص:14، 15.

في دراسة هذا الواقع، وما يحدث فيه من وقائع وتغيرات، وبالتالي فهو وسيلة يستعملها الكاتب لتقريب الحدث الروائي للمتلقي، ومحاولة إقناعه بفكرة ما.

لقد اختلف الدارسون في تقديم مفهوم شامل للمكان الواقعي التاريخي، فهذه **(خالدة سعيد)** ترى إن المكان التاريخي هو ذلك المكان الذي يستحضره الكاتب في النص لارتباطه بحادثة تاريخية وقعت في الماضي، ويمكن اعتباره علامة دالة على سياق زمني معين، وبالتالي يكون المكان ككل مؤشر جاهز لماضي معين. [1].

يشير حضور المكان الواقعي في الرواية بشكل صريح إلى ذلك التفاعل الحاصل بين المكان، والإنسان، والمجتمع، وبالتالي يسهل على الكاتب كيفية التعامل مع الشخصيات التي تسكن هذا المكان، فمثلا المكان التاريخي، والذي يعد علامة زمنية تشير إلى مجتمع وجد خلال هذه الفترة، ترشد من ناحية أخرى المؤلف إلى كيفية تقديم، ومخاطبة، وفهم سلوكات الشخصيات المنتمية لهذا المكان، كما تمكّن القارئ من القيام بعملية القراءة المنطقية لهذا الوسط بما يتطابق مع صورة الواقع، وهنا تكمن أهمية المكان الواقعي في الرواية.

إن تواتر مثل هذه الأمكنة في الرواية يخلق فضاء شبيها بالفضاء الواقعي، ومن ثمة يعمل على إدماج الحكي في حدود الواقع الحقيقي، وحدود المحتمل الذي يتقبله القارئ، ويسلّم بحدوثه.[2].

من هنا نصل إلى أن المكان الواقعي ذا المرجعية التاريخية« هو ذلك المكان الذي يرتبط بظروفه التاريخية والاجتماعية.»[3].

لقد كان لمثل هذا النوع من الأمكنة في تاريخ كتاباتنا العربية المعاصرة حضورا كبيرا على مستوى الإبداع الذي حاول من خلاله الكُتّاب العودة إلى الماضي، وإعادة استحضاره لخلق ذلك التفاعل الحواري بين ماض مبهم نبحث دوما على خباياه لكشف الحقائق،

---

[1] – ينظر: حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي نموذجا)، ص:23

[2]– ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص:65.

[3]– ياسين النصير: الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، ص:26.

وحاضر جاهز متناقض مع حدود المنطق بفعل التجاوزات التي يفرضها الجو العام بكافة ظروفه.

من هنا نجد هؤلاء المؤلفين يسعون لإسقاط الماضي بما يحويه من نجاحات، وإخفاقات على الحاضر من باب الاتّعاظ والاقتداء، ولا يمكن أن نتخيل أحداث هذا الماضي، أو الحاضر بعيدا عن المكان لدلالته المباشرة على الزمن، وأحداثه، وتوجهات الشخصيات، وحقيقة تفكيرها.

2 – المكان الفني المتخيل :

إذا كنا قد بدأنا الحديث في هذا الفصل عن الأمكنة الحقيقية الواقعية فلا يمكن أن نهمل أهمية المكان الفني في الدراسات الأدبية؛ لذا نجد كثيرا من الأبحاث الروائية ركزت على هذا النوع من الأمكنة لحضوره البارز في الإبداعات القصصية، وعلى كل حال لا يمكن فصل المكان الواقعي عن المكان الفني لارتباطهما ببعض، فكل منهما يكمّل الآخر، وما الخيال إلا الصورة العاكسة لما يحدث في الواقع.

المكان الفني على حدّ تعبير(**حنان محمد موسى حمودة**)هو« المكان الذي يتشكّل بفعل الخيال لغويا؛ أي أن المكان هو المكان الملموس، والخيال هو: خيال الأديب الذي تكوَّن لديه عبر تاريخ طويل تحت وقع الظروف الاجتماعية، والنفسية، والسياسية، والدينية.»[1].

معنى ذلك أنّ ما يختزنه المؤلف من معلومات مسبقة، وما مرّ به من تجارب حياتية هي المؤهلات التي تساعده على رسم هندسة الأماكن الخيالية، والتفنن في بناء معماريتها بحسب ما عاشه في الماضي البعيد، أو الحاضر القريب، أو ما قرأه في كتب التاريخ، أو ما يتأمل حدوثه في مستقبل مجهول مهما ابتعدت الصورة التي يرسمها الفنان المبدع في كتاباته للمكان عن الواقع الملموس، إلّا أنه بطريقة ما« إذا كان المكان كمفهوم يبتعد عن الواقع،

[1] – حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر(أحمد عبد المعطي نموذجا)، ص:25

فإن المكان في العمل الفني يبتعد هو الآخر عن المكان في الأرض، ولكن ثمّة علاقة أكثر وشاجة بين الاثنين، ذلك أنّ درجة الانعكاسات التي يثيرها مكان ما له ملامحه، وحضوره، وكيانه على الفن، تكون أشد من سواه؛ ولذا يمكن أن يكون ثمة تشابه كبير هنا، ولا يكون هناك...[1].

إن كل مكان قصصي في أيّ نص قصصي كان لابدّ أن يحمل بين ثناياه بصمات المكان المرجعي الذي يستند عليه؛ لكي يكون هذا الأخير شاهدا على تلك المرجعية، ولا سيما إذا كانت مرجعية تاريخية، فاستحضار الأماكن التاريخية تجعلنا نحسّ بالمكان، والزمان، والأحداث، والشخصيات، وكل ما يتوقع حدوثه في تلك الفترة، فالإحساس القصصي بالزمكان ليس سوى حركة مستمرة لإحساسه التاريخي بالزمكان، وبالتالي فإن صيرورة النص الروائي ليست سوى جزء من صيرورة الواقع، وما يحدث في الواقع يمكنه إسقاطه على النص.

للمكان الفني في النص الروائي موضعا مهما، فهو العين التي يحاكي من خلالها الواقع المعيش، وما ينصب فيه من علاقة اجتماعية، وأحداث تاريخية، وتطورات سياسية واقتصادية، وبالتالي فهو الوعاء الذي يحوي كل هذه العناصر، ومهما حاول الروائي أن يبتعد عن واقعية المكان بما يضفيه عليه من خصائص فنية، ورؤى ذاتية إلا أنه يحاكي في الآن ذاته دلالات راسخة في وعي الكاتب، ووعي المجتمع الذي ينتمي إليه.

وفي قالب فني سردي يطغى عليه حضور المؤلف قدّم لنا هذه الحيثيات في صورة فنية تتلاءم مع السياق الضمني، وطبيعة الموضوع « فالمكان هو القرطاس المرئي القريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته، وفكره وفنونه، ومخاوفه، وآماله، وأسراره، وكل ما يتصل به،

---

[1]– ينظر: نجيب العوفي: مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، ط:01، لبنان، المغرب، 1987، ص:568.

وما وصل إليه من ماضيه؛ ليورثه إلى المستقبل، ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة سايكولوجية ساكنيه، وطريقة حياتهم، وكيفية تعاملهم مع الطبيعة؛أي المكان من خلال منظور التاريخ.»[1]

كل مكان فني له دلالات معينة تحاكيها للواقع سواء أكانت دلالات شخصية ذاتية متعلقة بوقع هذا المكان على نفسية المؤلف، وما خلّفه فيه من تأثيرات نفسية، أودلالات جماعية عامة متعلقة بالمجتمع، وهنا يظهر السياق التاريخي للمكان، فإذا اشتركت الجماعة في دلالة معينة، يسارع التاريخ لتوثيق هذه الدلالات حتى يكون شاهدا على هذه الأمكنة وعلاقتها بأصحابها.

ومن هنا فإن المكان في العمل الفني« شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات، ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية؛ولذا لا يصبح غطاء خارجيا، أو شيئا ثانويا،بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني، والروايات، أو القصائد التي تحسن استخدامه إنما تسجل جزءا من تاريخية الزمن المعاصر (...)، المكان هو الجغرافية الخلاّقة في العمل الفني. »[2].

مما تقدّم يمكن القول إن المكان الفني هو المرآة العاكسة لصورة المكان الواقعي، ولا يمكن رسم أمكنة من العدم، فكل حضور له ما يثبته في وعي الكاتب، واعتمادا على هذا الوعي يمكن للمؤلف أن يبدع في خلق صورة لأمكنة روائية تمثّل هوية العمل الأدبي، فالمكان هو المساحة التي تتعرف من خلالها على وجهة نظر الكاتب، وشخصياته، وطبيعة الخلفيات المتكأ عليها.

---

[1] – ياسين النصير: الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، ص:70.

[2] – المرجع نفسه، ص:70.

ثالثا – المرجعية التاريخية للأمكنة في العمل الروائي :

يحتل الحضور التاريخي موقعا مهما في كتابات **واسيني الأعرج**، هذا الأخير الذي حاول إعادة كتابة تاريخ الأمة العربية قاطبة، وتاريخ الجزائر على وجه الخصوص من خلال رواياته، وقد وقفنا على ذلك في عدة نصوص يستمد مادتها الحكائية الخام من بقايا التاريخ.

الكاتب في نصوصه يدعونا إلى نظرة جديدة للتاريخ تقوم على المساءلة الواعية لجملة من الوقائع الماضية؛ لكشف بعض الخفايا المبطّنة غير تلك الظاهرة للعيان، وبالتالي فهو يدعو القارئ الواعي إلى تجاوز النظرة الظاهرية لذلك التأويل الباطني.[1].

بما أننا بصدد دراسة المكان في روايات واسيني، فسنركز على الأمكنة التاريخية، وكيفية بنائها، والمقارنة بينها، وبين الأمكنة المتخيلة التي أدمجها الكاتب في إطار تشكيله الإبداعي واصلا بين الحضور الآني، والاستدعاء الماضوي.

عادة ما يختلف الكتاب في نظرتهم للتاريخ، وتصوراتهم القبلية بحسب المصادر التي يعتمدون عليها، وبحسب الوعي المتنامي الذي يمتلكه الكاتب تجاه المصادر في حد ذاتها وتجاه الأحداث المنقولة، **وعي مؤيد** يمتلك صورة ذهنية واحدة تؤيد الذاكرة الشعبية للأمم، أو **وعي مستنكر** لما بين أيديه من وثائق وحقائق، وهذا الأخير نجده يعمل جاهدا لإعادة تغيير مسارات الماضي بشنّ حملة تكذيبية ضد التاريخ، أو إعادة تصوير ما شكّ فيه من حقائق مزيفة، أو كشف كل ما هو مسكوت عنه، ومن هنا تختلف الرؤية الماضوية، والتصورات الخاصة للتاريخ.

المكان جزء هام من هذا التاريخ، بل هو الإطار الكلي العام الذي يُحدَّدُ إثره التاريخ، سواء على المستوى الإبداعي في الرواية، أوعلى المستوى الدراسي العام، فلا يمكن استيعاب الحدث، وتغيّراته الزمنية، وما احتواه من شخصيات إلا من خلال علاقته بالمكان.

---

[1] – ينظر: مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص:133

في أحيان عدة نجد المكان في إطار الوعي التاريخي للوقائع هو حلقة الوصل التي تساعد القارئ على فك بعض الألغاز التاريخية أثناء عملية مساءلة التاريخ؛ إذ يقودنا مباشرة إلى الدلالة الباطنية بصفتنا قراء مهتمين بالتاريخ لا تلك النظرة الظاهرية العابرة.

لقد ركزت معظم النماذج الروائية المختارة للدراسة على عنصر المكان، ولا سيما المكان التاريخي ذا الحضور الواقعي، الذي كانت له علاقة مباشرة بالأحداث المعروضة، وتصويرها؛ إذ عمل الكاتب في هذه النصوص على تقديم صورا تقريبية، قريبة للواقع الكائن في قالب فني، للوقوف على سلسلة العلاقات التي يقيمها المكان مع الزمن، والشخصيات، هذه الأخيرة التي كان اتصالها بالمكان مخالفا للاتصالات الأخرى من خلال تنقلاتها الإجبارية، أو الاختيارية.

لإثبات حضور المكان التاريخي في هذه الروايات نتطلّع مباشرة للتجسيدات، والتموقعات الجغرافية لهذه الأمكنة، ولمكانتها الفكرية، والاجتماعية، وحتى الدينية، والسياسية، وسنقف عند ذلك من خلال رصدنا للأمكنة الواقعية ذات الحضور التاريخي، ومقارنتها بالأمكنة التخييلية ذات الحضور الفني، وكيف استطاع الكاتب أن يمزج بينهما في قالب نصي واحد.؟ مع إعطاء أحقية المركزية الحكائية لكل منها على حسب التغيّرات السردية، وعلى حسب مستوى المادة الحكائية، وسنقوم فيما يأتي بمعاينة الأمكنة على صعيد النص الروائي، بداية من رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش لواسيني الأعرج)**.

رابعا- بنية المكان التاريخي والفني في روايات واسيني الأعرج:

1 - الأمكنة التاريخية الواقعية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش:

كل مكان ورد في النصوص الروائية للكاتب الجزائري(واسيني الأعرج)إلا وله خلفية معينة سواء أكانت هذه الخلفية ذات مرجعية تاريخية من خلال ارتباطها بزمن، وواقع معيّن، أو تخيلية، وهي الأخرى تحمل بين طياتها دلالات مرتبطة بالواقع، بل تُمثّل الأداة التي يستعملها الكاتب لإسقاط الواقع في إطار التلاعبات السردية التي تجعل القارئ أقرب إلى الواقع الراهن منه إلى الخيال.

انطلاقا مما سبق الإشارة إليه، سنعالج في هذا المبحث الأماكن الواقعية ذات البعد التاريخي، وقد ركزنا على الجانب التاريخي تبعا لطبيعة الأماكن الفعلية الحاضرة في نصوص الكاتب، التي تعمل على تصوير التاريخ، إلى جانب ارتباطها بشخصيات، وأزمنة، ووقائع وجدت في أزمنة غابرة، عمل الروائي على استظهارها للعودة إلى الحقيقة الأولى، وما يجب أن يكون.

إذا ما عدنا إلى الأماكن الواقعية الواردة في رواية**(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** وعلاقتها المباشرة بالتاريخ، نجد أن الكاتب قد ركّز في هذا النص دون إسهاب منه على مدن جزائرية بعينها؛ إذ عمل على تصويرها في الفترة المتزامنة مع زمن القص، وكل ما يتصل بهذا الزمن من وصف خاص للمكان، وعلاقة الشخصيات به، ومدى إدراكها للواقع الراهن، وعلاقة المكان بجملة الاضطرابات السياسية، والاقتصادية، وحتى الاجتماعية، وبهذا تتجلي علاقة هذا المكان بكافة العناصر التاريخية المؤثرة فيه.

من المدن المذكورة في هذه المدونة :

- **وهران:** تُعد مدينة وهران على تعبير عيسى هي نقطة المنتهى واللقاء، فمنها ودّع الأم الجزائر، وعَبرَها كان اللقاء بصاحبه الفذ (لخضر) في مرسيليا؛ لذا دائما نجده يربط بين وهران ومرساي، كلما اشتد به الحنين إلى العائلة، والوطن، والأحباب عَقَد هذه المقارنة

الوصلية، فما وهران إلا قطعة منفصلة جغرافية من فرنسا، ولكن تماثلها في العمران والمناظر، والجو العام للمدينة.

«تعد وهران الملقبة بالباهية هي ثاني أكبر مدن الجزائر بعد العاصمة، وإحدى أهم مدن المغرب العربي، تقع في شمال غرب الجزائر على بعد 432 كيلو مترا من الجزائر العاصمة، مطلة على خليج وهران في غرب البحر الأبيض المتوسط، ظلّت المدينة منذ عقود عديدة، ولا تزال مركزا اقتصاديا، وميناء بحريا هاما...».[1]

كان لمدينة وهران مكانة مميزة في قلب(عيسى)، فطيلة تواجده في فرنسا مع كل ما عاناه هناك من مشقّة العيش، والبحث المستمر عن العمل، إلى جانب معاناة الاغتراب والحنين لم تفارقه صورتها« كانت المحطة واسعة...كنا ننتظر القطار العائد من الأسفار المتعبة والذهاب إلى وهران...وهران التي في القلب...لأركب بعدها الباخرة العتيقة...أصل...وقد لا أصل.»[2]

إن تاريخ وهران الاقتصادي، وما تميزت به من موانئ تجارية، ورحلات خارجية جعل الكاتب يقف عندها في استرجاعات(عيسى)، وما حدث له وهو يستحضر المواقف التي جمعته مع لخضر، ولم يتوقف الأمر عند ارتباط هذه المدينة بشخصية (عيسى)، بل تعداه إلى شخصية (الروخا)، الأخرى كانت لها ذكريات خاصة تربطها بهذه المدينة، خاصة أن وهران بالنسبة لهذه الشخصية تمثّل (ميلودة)، الابنة المفقودة التي اضطرتها الظروف أن تبعدها عنها حتى لا تتأذى برذائل السيرة المنسوبة للأم، وحتى لا يمسّها الوسط العفن الذي تنتمي إليه الروخا.

« إيه يا عيسى...مسكينة الطفلة ميلودة...كبرت في الهم، والغبينة... تحمل لعنتي على ظهرها أبدا، قهرا بدويا...أخرجتها من دائرتي المغلقة...اكتريت لها دارا في وهران مع

---

[1] – الموسوعة الحرة ويكيبيديا .w.w.w.ar.wikipedia.org-04-21-2016، الساعة :18:35.

[2] – واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:86، 87.

جدتها، وكل شهر أدفع لها الإيجار. ومن حين لآخر أزورها حين يقل الزبائن...أحبها لا تتصور بأيّ شكل...(الكبدة) بنت الكلب،...ثمرة جهدي يا عيسى وحبي...في البداية كانت تأخذ مني النقود، والآن توقفت قالت إن الدولة منحتها كسائر الطلبة....أصبحت تعيل نفسها وجدتها...هناك بعض المصاعب لكنها تقول أنها ستتجاوزها، كبرت يا عيسى، وأصبحت تفهم..قيل لي في المرة الماضية، أنهم رأوها مع أحد ما في شوارع المدينة...»[1]

حب الروخا لوهران دائم لصلته بالراحة المفقودة، فكلما ذهبت لرؤية ابنتها إلا وتمنت البقاء هناك، إلا أن المسار الذي فرضته عليها الحياة يدعوها للعودة إلى مدينة المواخير، والحزن، أعلنت على ذلك في عدة مواضع حوارية، وهي تُعَبّر عن مشاعرها لعيسى، والذي يُعد الطرف الآخر الذي يشاركها في حب وهران من خلال الذكريات التي تربطهما بهذه المدينة.

-«لا يا السي عيسى...أنا أصبحت مريضة، وهم سبب مرضي...الحاج المختار الشارية وجماعته...كلهم ساهموا في قتلي...ومع كل هذا وذاك فصلتي بميلودة لا تزال قائمة...ومن حين لآخر، يرق قلب الباطرونة...فأرحل إلى وهران التي عشقتها وما أزال... لكن الله غالب...على كل، يوم أو يومان، أحسن من لا شيء. ثم أعود على أعقابي كارهة كل شيء حتى نفسي، أتذكّر بأني عند العودة، سأدخل المدينة التي تفوح منها رائحة المواخير الخانقة...فأحزن حتى أحسّ بنبض القلب يتوقف... ».[2]

مدينة وهران هنا تمثل المعادل الموضوعي لمشاعر الحنين والندم، والاشتياق بالنسبة لشخصية (عيسى)، ومشاعر الفرح، والأمومة، والراحة النفسية بالنسبة لشخصية (الروخا)، ومن هنا كانت مدينة وهران هي العامل المحرك، والمحفز للذاكرة الورائية لشخصية كل من عيسى والروخا، فاسمها ارتبط بالوقائع التي حدثت فيها خلال فترة زمنية مضت، ولم تَرث الشخصيات من هذا المكان غير الذكرى العالقة، على الرغم من أن الكاتب لم يتعمق في

---

[1]- واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:113.

[2] - المصدر نفسه، ص:117.

ذكر التفاصيل المُحالة لهذا المكان، إنما كان تركيزه منصبا على تصوير الأثر الذي تركه هذا الأخير(المكان) على نفسية الشخصيات من خلال إسقاط الماضي على الحاضر أثناء عملية الاسترجاع.

هنا تثبت العلاقة الثلاثية الجامعة بين الشخصيات، والزمان والمكان؛ إذ إن تأثر كل من عيسى والروخا بوهران تأثرا مرتبطا بالماضي، كان العامل الأساس في تعبير كل منهما على مشاعره، حزنه وفرحه، واشتياقه، وبالتالي أعطى لهذا المكان دلالة إيحائية؛ إذ غدت المؤشر الموحي للحالة الشعورية المستترة التي تعيشها الشخصيات، والتي لم تُبرز إلا بإثارة اسم هذا المكان، وشخصيتي لخضر وميلودة.

تبرز تاريخية هذا المكان بشكل ملموس باستحضار سيرة لخضر، وبالضبط فترة تواجده في فرنسا، المكان الذي بدأت منه الصداقة التي جمعت بين عيسى ولخضر، وبداية تاريخ الكفاح السياسي، فمنها كانت البداية، هكذا كان لهذا المكان في الموقع التاريخي مكانة وحضورا ملموسا؛ «إذ لا مكان إلا وله في الثقافة أو في التاريخ عامة لفائف يلتف بها ويتدثر ويودعها بعض أسراره وخفاياه.»[1].

وهران جزء من تاريخ عيسى، وعلاقته بلخضر، وعلى الرغم من غيابها الدائم عن الساحة النصية، إلا في بعض المواطن، إلا أنّ لها مكانتها الخاصة؛ لكونها تمثل قرينة حاضرة لصورة ماضية تكفي أن تكون عاملا شاهدا على التجربة الواقعية التي مرت بها شخصيات الرواية؛ لكونها مكانا واقعيا له حضورا تاريخيا مستقلا.

- سيدي بلعباس:

سيدي بلعباس هي المدينة الثانية ذات الحضور الواقعي في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**، تم الإشارة إليها بشكل مرحلي عابر من خلال تصريحات بعض شخصيات الرواية في قوله :

[1]- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ص:132.

-« ماذا يا عيسى لو جئتني كما كنت تجيء كل أسبوع إلى سيدي بلعباس، تبحث عن لحظة فرح داخل صدري...»[1]

وأيضا في قوله:« جاء مع أهل العرس في محاولة لإقناعي بالقدوم مع شيوخ بلعباس...».[2]

-«وحق لالة مكة..بنت البلاد أحسن من شيخات سيدي بلعباس.»[3]

-«بلعباس يا الحاج ملاذ العشاق..فرنسا كانت تسميها باريس الصغيرة...»[4].

من خلال ما تقدّم من شواهد نستشف أنّ مدينة **سيدي بلعباس** هي الملجأ الذي لجأت إليه الروخا لكسب قوتها-طبعا بطرق غير شرعية -؛ لأنها لم تجد غيره بعد أن قوبلت من طرف أهل قريتها بالرفض بعد حادثة مقتل زوجها، ولكن بعد انضمامها لفرقة فلكلورية موسيقية شعبية كراقصة أعراس، أصبحت مرغوبة في القرية ذاتها:«كه..كه..البلدة لم تعد ترفضني..وغنائي يخرج دم القلب، ويلهب لحظة الحنين... ورقصتي تزلزل الأرض وتفتتها إلى ذرات صغيرة..وناس البلدة أصبحوا طيّبين.....و..و...و...».[5]

اختار الكاتب منطقة **سيدي بلعباس** من الغرب الجزائري، لما عُرفت به هذه المنطقة من فرق موسيقية غنائية « التي نشأت بالغرب الجزائري، مدينة سيدي بعباس أولا، وتطورت في مدينة وهران، وتعود أصولها إلى شيوخ الأغنية البدوية، والتي يعتبر من روادها الشيخ حمادة، وعبد القادر الخالدي، والتي تعود جذورها القديمة إلى ما يسمى بالشيوخ...»[6]. وهي الفرقة التي ترقص معها الروخا.

---

[1]- واسيني الأعرج : ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:166.

[2] - المصدر نفسه، ص:168.

[3] - المصدر نفسه، ص:169

[4] - المصدر نفسه، ص: ن.

[5] - المصدر نفسه، ص:168، 169.

[6] - الموسوعة الحرة ويكيبيديا: www.arm.wikipedia.org، 4-ماي- 2016-، 1:11مساء.

كما وصفت هذه المدينة بجمالها لما تستحوذ عليه من مناظر طبيعية، وتراث عمراني أصيل يعود إلى فترة الاستعمار الفرنسي؛ لذا سميت بباريس الصغيرة، « تسمى مدينة سيدي بلعباس بباريس الصغيرة بالنظر إلى جمال وتناسق بنائها وعمرانها الذي يعود أغلبه إلى فترة الاستعمار الفرنسي، وقد حصلت سنة 1987على لقب أجمل مدينة جزائرية...»[1].

إن طبيعة مدينة سيدي بلعباس الجمالية والتراثية، وارتباطها العريق بالتراث الشعبي من أمثال، وأغاني، ورقصات، وحتى رصيد فكري تراثي، جعلت الكاتب يركّز نظره لهذا المكان في زاوية واحدة أثناء تخصيصه للقسم الثالث من روايته**(آلام الرقصة الأخيرة)** كمعادل لفظي يشير لتلك العلاقة الظاهرة بين هذا القسم، وما تضمنه من أحداث، ووقائع مركزة في أغلبها على الرقص وفنونه، وحركاته وسكناته التي برزت في سلوكات، وتصرفات الروخا مع عيسى، والغناء ومضامينه من خلال المقاطع النظمية الواردة في النص على ألسنة شيوخ الغرب الجزائري في الغناء من أمثال: الشيخ قدور عقيرية، والشيخ المنوّر، وتصوير ذلك التنسيق الظاهر بين القول، واللحن، والحركة.

« اقتربت من ضارب البندير والشيخ المنوّر..ابتسمت مع الشيخ قدور...أومأت بأصابعها..فهمها الجميع على التو..رجعت إلى عيسى بحركة جد خفيفة....

- ثلاث عرايشيات وثلاث سبايسيات..الواحدة وراء الأخرى...».[2].

مما يغري الكاتب بذكره لهذه المدينة أنها الأصل الذي صدر عنه الرقص، والغناء الشعبي، هذا الأخير الذي كان بالنسبة للشخصية البطلة الوسيلة المتاحة للوصول إلى الغاية المنشودة، وهي **الانتقام من الحاج المختار الشارية وجماعته،** وبالفعل نستشف ملامح هذا الانتقام في الصفحات الأخيرة عندما تفطّن الجميع لمعظم أفعال الحاج المختار، وجرائمه في حق عيسى، وحق أهل القرية.

---

[1]- كمال زايت: سيدي بلعباس مدينة الشعر الملحون وغناء الراي،.www.alquds.com ، 4-ماي-2016 ، 1:19 مساء.

[2]- واسيني الأعرج: ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش، ص:249، 250.

من هنا يمكن عقد المعادلة الآتية بين المكان وتراكماته التاريخية التراثية، وغاية الشخصية لتحقيق هدفها الانتقامي:- سيدي بلعباس ـــــ الرقص ـــــــ عامل الانتقام، واسترجاع المكانة المفقودة.

من الأسئلة الجوهرية التي يمكن أن يثيرها أيّ قارئ لهذه المدونة: ما العلاقة الجامعة بين حضور هذا المكان ضمن الأمكنة الواردة في النص، وبين الشخصية والحدث الرئيس ككل.؟.

في هذا الشأن يمكن القول إن شبكة الأحداث الواردة في الفصل الأخير من الرواية، وما ارتبط بها من مفاهيم هي **القناة الواصلة** بين إدراكنا لأهمية هذا المكان، وما يتلاءم معه من شخصيات، وأزمنة، ونهايات حتمية.

إن الذكريات الراسخة في هذه المنطقة، التي جمعت بين عيسى و الروخا هي التي دفعتهما لاستحضار الماضي مرة ثانية، من معاناة الروخا وحياتها المأساوية، وندم عيسى وتذكّره الدائم للخضر، ومحاولاته المتكررة للانتقام من أعداء البلاد، وهكذا كان الرقص هو المعادل الموضوعي لمكونات الشخصية، وكان المكان هو المعادل الموضوعي لاستحضار الماضي الأليم.

-مرساي –الالتقاء-بداية المشوار النهضوي :

إن المتمعّن في حضور هذا المكان على المستوى النصي على الرغم من كونه المكان الآخر المناقص للأنا الجزائري، ولا سيما إبان الثورة التحريرية، يرى أن هذا الأخير لم يكن حضوره في هذه المدونة حضورا افتراضيا، اعتباطيا، قادته الصدفة الكتابية، بل إن الكاتب كان متقصدا في ذكر هذا المكان، واستحضاره ضمن الأمكنة ذات الارتداد الواقعي التاريخي.

مدينة مارساي هي فضاء تاريخي فعلي حقيقي، له هوية وذاكرة حيّة تربط بينه، وبين شخصيات الرواية؛ إذ صورها لنا الكاتب في شكل قناة واصلة، وفي الآن ذاته فاصلة بين قطبين متناظرين(فرنسا، والجزائر)، (الغربة والوطن)، (الاستقرار و اللااستقرار).

من خلال تسلسل هذه التقاطبات اعتبرنا مرساي المدينة **الواصلة** لكونها محطة الالتقاء التي جمعت بين شخصيتي (عيسى ولخضر)، وبداية مسيرة الأحداث الكبرى سواء في فرنسا، أو في الجزائر، و**فاصلة** لاختلاف التوجهات الفكرية والحزبيّة، وحتى الدينية والاجتماعية.

أغلب الانتقالات التصويرية التي وقف عندها الكاتب وهو بصدد ذكر هذه المدينة تتمّ على العبور المرحلي في استحضارها؛ إذ لم يسهب في وصف هذا المكان بأبعاده الداخلية والخارجية، عدا كونها مدينة جميلة، إلا أنّه اهتم بجانب آخر من التصوير لا يتعدى ذلك الوصف التفصيلي الذي يمكن أن يتميز به المكان البؤرة الذي يمثّل الوسيلة الأساسية في بناء أحداث العالم الروائي.

لقد ربط الكاتب مدينة (مارساي) في وصفه بحدود المأساة، وكأن هذا المكان من الناحية التاريخية لا يرتبط إلا بكل ما هو مأساوي من منطلق الأحداث المرتبطة بالمكان في حدّ ذاته، ومنها كانت بداية المشوار الاكتشافي لشخصية (عيسى) بعد أن قرر ترك الوطن بسب الحاجة واليأس «بانت لي مارساي، والمدمرة التي رمتني على إسمنت هذه المدينة الباردة كبيرة...كبيرة..وصغيرين كطفلين كنا..عاريين حتى من أبسط الثياب والحكايات الجميلة التي كنا نتداول حكيها بالدور...»[1].

على الرغم من المعاناة التي تكبّدها (عيسى) بمجرد ما وطأت قدماه هذا المكان، إلا أنها علمته الكثير، حقائق لم تخطر على باله من قبل اكتشفها في مارسيليا« إيه يالخضر علمتني مارساي ما لم أتلقاه منك يا وليد البلدة التي لا تنساك أبدا.» [2].

إن موقف عيسى من هذه المدينة الجديدة، يتحدد من خلال أقواله، وتصرفاته، وسلوكاته، وذلك عن طريق إفصاحه عن العلاقة المتبادلة بين هذه المدينة، وما يشابهها في

---

[1] – واسيني الأعرج: ماتبقى من سيرة لحضر حمروش، ص:133.

[2] – المصدر نفسه، ص:134.

الجزائر على الرغم من اختلاف العالمين، إلا أنّ الحنين، والاشتياق يدفعه لعقد هذه المقارنة، أو بالأحرى هذه المشابهة.

« كانت تشبه وهران تماما..مارساي التي تأكل لحم الفقراء بالتقسيط، وبشكل مدروس...جميلة جمال وهران الرائعة...العرب فيها كثيرون..كنا عندما نلتقي بأحدهم، وفي أي مناسبة من المناسبات نتمنى لو يطول معه الحديث حتى الصباح...تماما مثلما حدث معي حين رأيتك لأول مرة مع طابور الذين يبحثون عن عمل...وتحدثنا كثيرا في النهاية أخذتني معك إلى دارك...كانت تلك أولى اللحظات التي تفرعت كشجرة صفصاف...»[1].

لم يتوقف موقف (عيسى) من هذا المكان عند حدود المشابهة التي تقرّبه إلى موطنة الأم، بل تعدت ذلك بكثير لتشمل حادثة اللقاء الأول مع رفيق دربه لخضر مارساي هي منطلق المسيرة لذاكرة ظلت متعلقة برجل، تذوّق معه تجربة الاكتشاف البطيء للعالم، وللسياسة، وللمجتمع اكتشافا متدرجا شيئا، فشيئا من لحظة اللقاء إلى غاية العودة، والذبح، والتذكّر محاولة الانتقام.[2] ، وهكذا كانت لقصص هذه المدينة ارتباطا تاريخيا بمسيرة عيسى مع لخضر؛ لذا نجده في غير موضع يتحدث عن تجاربه في هذه المدينة.

« كل يوم أبحث عن عمل..وفي النهاية تلفظنا شوارع المدينة العتيقة الواحد تلوى الآخر..وعندما يأتي المساء، وتشتعل أنوار المدينة، وذاكرة فقرائها..أعود إليكما..إلى القبو..أنت وماريا..قلباكما واسعان كالبحر الذي أصبح ضيقا وعفنا كمستنقع أغسل رجلي بالماء الساخن.

أداوي جراحي...تساعدني زوجتك ماريا...

---

[1]– واسيني الأعرج : ماتبقى من سيرة لحضر حمروش، ص:134.

[2]– ينظر: فاتح عبد السلام : ترييف السرد ، خطاب الشخصية الريفية في الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط:01، بيروت، عمان، 2001 ، ص:67.

ثم أنام في زاوية ما، حتى الصباح، لأنزل بعدها إلى المدينة و هي في أولى ساعات استيقاضها...تتثاءب...أحرث أزقتها، وشوارعها بحثا عن عمل يحل ما بيننا، وبين الجوع من حسابات قديمة....»[1].

ويستمر(عيسى) في استرجاعه للأحداث التي جمعته بهذا المكان، وقاطني هذا المكان (لخضر)، حتى يدمج لنا الشخصية في المكان، فتتحول بذلك شخصية لخضر لشخصية **مكانية يستدعى حضورها حضور مكان تواجدها**، وهذا ما لوحظ على وصف عيسى لمارساي، ولخضر وماريا، فلا يمكن ذكر أحدهما إلا بذكر المكان، وذلك « بإدخال المكان جزءا تركيبيا في ملامح البطل، وحركته وإطلاق دور المكان في تكوين حاضنة تنمو عبرها الشخصية فكأن المكان هنا يلد النموذج، ويرعاه من دون فضل ظاهر بينهما. »[2].

على الرغم من الأصول الجزائرية للخضر، إلا أن الرسم السردي الأول خلال لحظة اللقاء ربط صورة لخضر بمارساي، وبما أن المكان واقعي ذا أبعاد تاريخية تُجسّد الأحداث الماضية خلال الثورة التحريرية فقد أعطى لهذا اللقاء واقعية شديدة الرسوخ تجسدت في مواقف عدة جمعت الشخصيتين بالمكان نفسه.

إن دلالة هذا المكان الواقعي مستمدة من الأبعاد، والتشكيلات التي أحاطها الكاتب به، فبعد أن كان **مكانا مأساويا** في البداية لما ارتبط به من معاناة أثناء البحث عن العمل والمأوى، ومخاطر أثناء عملية الالتقاء، ليتحوّل فيما بعد إلى **مكان إيجابي** أثناء اللقاء الجامع بين عيسى ولخضر.

مما سبق يمكن القول إن بناء هذا المكان بكونه مكانا خارجيا، اتّخذه الكاتب كوسيلة في مادته الحكائية لإيصال خطاب معين يتضمن رؤى محددة تشير إلى تلك المعاناة التي

---

[1]– واسيني الأعرج : ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:134.

[2]– فاتح عبد السلام: ترييف السرد، خطاب الشخصية الريفية في الأدب، ص:150.

عاناها الجزائريون في فترة الاستعمار في فرنسا، وبالتالي إدانة هذا الواقع من خلال التصوير السلبي الحاصل لتلك المنطقة، حتى أنّ الإيجابية الوحيدة الحاصلة في هذا المكان، وهي الصداقة التي نمت بين الطرفين، انتهت نهاية مأساوية نتيجة للاختلافات البيّنة في الأيديولوجيات المكتسبة، والتي كان لهذا المكان دورا في انبعاثها، ونموّها.

« أشتغل في النهار، وفي المساء كنت أنام عندك، وأقدّر نعمتك ياسي لخضر حمروش كانت دارك لا تخلو من الفرنسيين والعرب، في البداية لم يكن الأمر يستثير مي لكن في النهاية وجدت نفسي غائسا حتى الآذان في متاعبكم التي كانت في الأساس متاعبنا...دعوتني بقلب مفتوح للانضمام إلى الحزب.. لكن كلمة "الروج" وحدها كانت تخيف، وتماطلت، واكتفيت بالتعاطف معكم وأنا أتصور بأنه يمكنني أن أخدم بلادي، وأنا مستقل...قلة المعارف، والتجارب يا لخضر..البلاد كانت قد بدأت تخوض حربا معلنة..وكان علي أن أعود إلى الوطن... »[1].

لقد كانت مارساي بالنسبة للخضر المأمن الذي حماه من معارضيه السياسيين، ولكنه بعد أن قرّر العودة إلى أرض الوطن بعد موت زوجته(ماريا) صحبة (عيسى) للانضمام للجبهة على الرغم من انضمامه لتنظيم مخالف تماما عمّا هو عليه النظام السياسي داخل الوطن، ورغم ذلك عاد لوطنه ليبرهن للجميع أن **الشيوعية** ليست خيانة، ولكن العكس ما كان ينتظره، الموت الحتمي من طرف أعز من صَاحبه في مسيرته (عيسى).

من خلال ما تمّ ذكره، والإشارة إليه مسبقا من **أمكنة واقعية ذات مرجعية تاريخية** يمكننا القول إن هذه الأماكن تحمل في معظمها ذاكرة تاريخية، ووضع اجتماعي، وسياسي وفكري معين ماثلا أمام القارئ، وبتعبير آخر أكثر دقة أن الكاتب لجأ لذكر مثل هذه الأماكن كوسيلة منه للحفاظ على أحداث بعينها، فكلما ذكرت هذه الأماكن كلما عمد المتلقي بطريقة آلية لاستحضار جملة من المواقف.

---

[1] – واسيني الأعرج : ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:139.

هكذا يمكننا إدراك أهمية المكان الواقعي التاريخي في النصوص الروائية« بحسب السلطة المرجعية التي اعتمدها الروائي، أو الجهة المهيمنة بحسب الفكر الأيديولوجي أو الاجتماعي أو غيرهما التي يخضع لها المكان فضلا عن أنه من دون شك يؤثر تأثيرا فاعلا في سلوك الإنسان.»[1].

إن العلاقة المشار إليها سابقا في النماذج المذكورة عن الأمكنة الواقعية التاريخية بين المكان، والشخصيات، تبيّن لنا أنّ العنصر الأخير يسهم في إظهار قيمة المكان من خلال حركاته، وسكناته، وتصرفاته، ووجهات نظره، وقد استطاع الكاتب إلى حد ما ترجمة رؤيته الفكرية، وتمرير أرائه الفردية حول تاريخ معين من خلال الأدوار التي نسبها لهذه الأمكنة.

[1]– فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، ص:60.

2 – الأماكن الفنية المتخليّة في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش :

على الرغم من طغيان المكان الواقعي ذا الاستحضار التاريخي على معظم نصوص الروائي واسيني الأعرج، إلا أن للجانب الخيالي نصيبه في بناء العالم الروائي، فالكاتب « يخلق عادة عالما روائيا تقع فيه أحداث الرواية، يعتبر انزياحا عن العالم الواقع باتجاه عالم متخيل، وإن كان في الأصل يستمده من عالم الواقع إلا أنه يختلف عنه اختلافا جوهريا يجعله قادرا على أن يَسم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية.»[1].

حاول الكاتب واسيني في رواية **(ماتبقى من سيرة لخضر حمروش)** أن يتخيّل أثناء نسجه لعمله الروائي بعض الأماكن المساعدة في حركة الشخصيات، وبناء الفضاء النهائي للنص حتى يكسبه خصوصية تفرق بينه، وبين النصوص الأخرى.

وردت الأماكن المتخيّلة في هذا النص في شكل تجانسي مع الأماكن الواقعية، فكل منهما يكمل الآخر، التاريخ كفيل بنقل العموميات، ويأتي الإبداع الروائي ليقف عند الخصوصيات التي يمكن أن تتماهى في النصوص الموثّقة، والأمر سيان بالنسبة للمكان، فالتاريخ يركز على الأماكن ذات الأحداث المعلومة، وتبقى تلك الثغرات المكانية التي تُحتّم على الكاتب التفنن في تخيّل أماكن هامشية في علاقتها بالواقع لإتمام الإطار العام لسيرورة الأحداث.

لقد وردت بعض الأماكن المتخيلة في نص الرواية لعدم توافقها مع المرجعية التاريخية من ناحية، ولسدّ بعض الثغرات البنائية من ناحية أخرى، ولكن هذا لم يمنع من إثبات مكانتها في خلق دلالات معينة، مبنية في الأصل على تكامل **الثنائية المكانية بين الواقع والمتخيل**، وسنحاول فيما يأتي الوقوف عند طبيعة بناء الأماكن المتخيلة، ومدى التوافق

[1]– أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص:15.

الحاصل بينها، وبين المرجعية التاريخية، فما هو موجود مسبقا ليس مثلما هو مستحدث في إطار تخيّلي.

إن المرجعية التاريخية التي تُميّز جلّ (روايات الأعرج) تحيلنا إلى تلك النظرة التي تَميَّز بها مبدعها في تركيزه **على الزمن** أثناء عملية الاسترداد الزمني للأحداث الماضوية، **على الشخصية** في علاقتها بالحدث المستحضر، يبقى **المكان** والذي يعدّ هنا **مساعدا رئيسيا** في إتمام عملية **التفعيل الزمني**، ولكن لا ننفي بصفة نهائية أنّ دوره جد مهم في إعادة بناء الماضي؛ لأنّ الماضي مرتبط بالإنسان، والإنسان لا يثبت وجوده إلا في إطار محدد، ومن هنا تبرز أهمية المكان في مثل هذا النوع من النصوص من خلال علاقته بالشخصية، والزمن.

أثناء دراستنا لرواية**(ماتبقى من سيرة لخضر حمروش)**، حاولنا الوقوف عند بعض النماذج المكانية التي أبدع الروائي في تشكيلها التخييلي، على الرغم من علاقتها الإسقاطية مع الواقع، غير أنها بعيدة كل البعد عن حضورها التاريخي، ومن هذه الأمكنة.

- **دار عيسى :**

لقد كان (بيت عيسى) هو ذلك المكان الذي عبّر(عيسى) من خلال تصويره على سخطه، وكرهه للواقع المرّ الذي يعيش فيه، بدليل أن معظم الصفات الموكلة لهذا المكان هي صفات سلبية بعيدة كل البعد عن التفاؤل، والسعادة، وأدنى مشاعر الراحة النفسية.

عادة ما يكون تصوير المكان، وإبراز تفاصليه مرتبطا بالحالة النفسية للشخصية المعبّرة عنه؛ إذن ما نُسبَ لهذا المكان في هذه الرواية ما هو إلا تعبير مبطّن، عَمَل الكاتب على تمريره من خلال وصف الشخصية في حدّ ذاتها؛ للتعبير عن المكان الذي ترتاده، أو تقطن فيه كوسيلة كاشفة للحالات الشعورية التي تعيشها الشخصية.

هذا عيسى يصف منزله بعد عودة مكلّلة بالتعب، ومرارة المشاكل التي تمر بها البلدة بقوله: «هل كان لا بد أن تأكلنا المسافات الطويلة وبرد الليل...ونطأ على هذه الأشواك

المنتصبة كالرماح في الأرض....هل كان لا بدّ من كل هذا، لنصل في النهاية إلى هذا القبو المظلم....؟؟؟

أخرج علبة الكبريت..عود ثقاب..أشعل القنديل الزيتي...بانت له الدار ضيّقة كأيام الحشر..ضيّقة أكثر مما كانت عليه..رائحة الإسطبل التي تزكم الأنوف..الحشرات الدقيقة التي لفظت أنفاسها على حيطان هذه الدار..ما تزال بقع دمها مرسومة على الجدران المهترئة في شبه خطوط، وأشكال سريالية مبعثرة، كيفما اتفق... مخلوقات صغيرة بعدد النجوم تأكلها رائحة القذرات والأتربة السوداء، وبرودة الاسمنت المحفر.»[1].

إن إدراك الشخصية لمأساوية المكان جعلها تقف عند جل الأوصاف السلبية؛ إذ صوّره لنا عيسى في شكل «مكان عدواني لامتيازه بالفقر المدقع.»[2]. فكل صغيرة، وكبيرة في هذا المكان تنمّ عن ظروف حياتية معينة، كان لها تأثيرها في تكوين شخصية عيسى، فعادة ما يكون البيت هو المآل الذي يعود إليه الشخص؛ ليتخلّص من متاعب الحياة، وسط دفئه، وذكرياته، واجتماع العائلة، إلا أن الصورة الخيالية التي اختارها المؤلف لهذا المكان معاكسا تماما لما هو مألوف، وما تكسير الصورة المعروفة، والمتداولة، إلا دليل صريح للتعبير عن التوتر العام الذي تعيشه الشخصية جراء ما ينتابها من حالات نفسية متضاربة بين الرغبة بالانتقام، والشعور بالذنب، ولوم الذات وإثبات الوجود، كل هذه المشاعر جعلت عيسى يهرب من واقعه إلى عالم آخر، يسعى من ورائه إصلاح حال المجتمع، والانقلاب على الوضع العام للبلاد.

مما تقدم يمكن القول إن الكاتب قد اعتمد في بنائه لهذا المكان التخييلي بالدرجة الأولى على **الحالة النفسية للشخصية الواصفة**، فجعله ذلك المكان **المعادي للذات**

---

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:71.

[2]– أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص:151.

المتكلمة، بالإضافة إلى طبيعته الانغلاقية، المنتفية تماما مع كل دواعي الانفتاح؛ لذا نجد عيسى غالبا ما يصفه بقوله: «القبو المظلم.»[1].

يقودنا الوصف هنا إلى تلك النظرة التشاؤمية التي يتصف بها عيسى بسبب النظام البيروقراطي الذي يقف في وجه أيّ طموح يمكن أن يسعى صاحبه لتحقيقه، وبالتالي يفقد كل توازن يمكن أن يُعينه على المواصلة، ومن هنا « يشكل البيت مجموعة من الصور التي تعطي الإنسانية براهين أو أوهام التوازن، ونحن نعيد تخيّل حقيقتها باستمرار، ولتمييز كل هذه الصور يعني أن نصف روح البيت، أنها تعني وضع علم نفس حقيقي للبيت.»[2].

وهكذا فإن التصوير؛ أي وجهة النظر التي يمكن أن يظفر بها الشخص إزاء الموجودات المحيطة به، يبرزها ذلك التوازن الذي تعيشه الشخصية داخل البيت، أو عدمه، وبالتالي لجأ الكاتب إلى تخيّل البيت بهذه الصورة القاسية كوسيلة صريحة لإدانة الواقع الذي يعيشه عيسى وأمثاله؛ لذا كانت ثوراتهم، وانقلاباتهم لها ما يبررها على الساحة الاجتماعية.

لم يقف وصف البيت عند هذا الحد، بل تجاوزه للوقوف عند التفاصيل الدقيقة، ويمكن القول: إنها صورة مبالغ فيها تلغي تماما سمات المأوى من الحماية والراحة، وتقربنا أكثر للواقع، والحالة الاجتماعية التي عاشها الجزائريون إبان فترة الاستعمار، وما بعد الاستقلال.

« رفع رأسه...تراءى له السقف واطئا يكاد يلمس رأسه، أو يسقط على هذه المخلوقات الصغيرة التي تنام في معظم الأيام على جوعها...حتى الأخشاب التي سرقت ليلا زمن الاستعمار، قد يطالب بها حارس الغابة ذات يوم سكنتها السوسة الغليظة، ومتخلف المخلوقات العجيبة التي تتساقط من حين لآخر، وبالضبط في لحظات الأكل بعض المرات نأكلها بدون أن ندري...وإذا صادف وان رأيناها ننزعها، ونوصل التهامنا للقمة سوداء.»[3].

---

[1]– واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:71.

[2]– غاستون باشلار: جماليات المكان، تر:غالب هلسا، ص:45.

[3]– واسيني الأعرج : ماتبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:72.

وأيضا في قوله: « حالة والله...يحسدوننا على علبة سردين مملوءة بالحشرات، وحائط مخرم من كل جهاته..يبدو أن قافلة الدمار مرت من هنا بكل أثقالها يوم كان الناس يسقطون كالنمل، مقابل أن تكون هذه الأرض لذويها الذين أكلوا الجوع والدود...والبقوقا.»[1].

كل هذه الأوصاف المنسوبة للبيت، والتي منحها الكاتب عناية فائقة، وتفنن في رسمها، وتقريب الصورة للقارئ من خلال الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة من السقف إلى الجدران،طبيعة الأكل، وعلاقته بالمكان، الروائح، مكونات البيت، الأشكال، الأتربة، الحيوانات، هي مظاهر إنتاجية اختارها الكاتب، وهو صاحب الحرية أمام الأماكن المتخيّلة لوصف هذا المكان بالتحديد، لتكون بمثابة العوامل التي لطالما أثرت على تصرفات عيسى، ورويشدة وحتى الأولاد، فعملت على محو الذات.

هو مكان فقدت فيه رويشدة أنوثتها، وأيام شبابها، وصحتها وحتى كرامتها، عندما شجّع هذا البيت لانعدام الأمان فيه باقتحام المختار المنزل، ومحاولته الاعتداء عليها، وفَقَد فيه عيسى راحته، وسكونه، واضطر الأولاد التأقلم مع الوضع لعدم وجود البديل، وبالتالي يمكن إجمال ما تقدّم في أنّ هذا المكان يحيل إلى **محو الذات** داخل مكان مغلق، فلم يجد عيسى بُدًا من الهروب إلى الخارج بحثا عن البديل لتحقيق ذاته، وللانتقام ممن أوصلوه لهذه الحال.

نلحظ هنا أنّ عامل التخييل منح الكاتب فرصة لبناء هذا المكان تبعا لنظرته الأفقية، واعتمادا على الخلفية الزمنية التي تعكس الملامح العامة لمجتمع عاش أزمات عدة خارجية، وداخلية، وبالتالي« فإن الظروف الاجتماعية والنفسية، والتاريخية لا تخلق المكان وحدها، فقد يكون للظروف السياسية كبير الأثر في خلق مكان لم يكن موجودا على أرض الواقع. »[2].

---

[1]– واسيني الأعرج : ماتبقى من سيرة لخضر حمروش، ص:72.

[2]– أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص:17.

إذن المكان الفني هو نتاج لجملة من الظروف، قد يعيشها المؤلف، أو يقرأ عنها، أو يهتم بالبحث فيها، وهذا الذي أراده الكاتب عندما اهتم بإعادة تاريخ فترة مابين الاستعمار، وما بعده، ومخلفات هذه الفترة من أنظمة سياسية، وقلاقل اجتماعية، وظروف حياتية، فحتمت عليه ظروف الإنتاج الإبداعي خلق بعض الأماكن التي لم تكن لها خلفية تاريخية؛ إذ نجده هاهنا يطرح هذه الأماكن في إطار الازدواجية الدلالية، الجامعة بين دلالة المرجعية لتطابق الواقع بالمتخيل، ودلالة النظرة أو الفكرة التي يود تحقيقها لما يحمله من أفكار وأراء.

وهذا تجسيدا لما ذهب إليه**(يوري لوتمان)** في خضم حديثة عن المكان الفني« نشأ الاهتمام بالمكان الفني نتيجة لظهور بعض الأفكار، والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تحدد أبعاده تحديدا معينا، هذا المكان (المكان الفني) من صفاته أنه متناه،غير أنه يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي، الذي يتجاوز حدود العمل الفني.»[1].

مما تقدم نصل إلى أنّ اهتمام الكاتب بالبيت وكيفية تصويره بهذه الدقة، ووقوفه عند أدق التفاصيل إن دلّ على شيء، إنّما يدل على حاجة المؤلف لإطار معين يبث من خلاله مضامين عدة لها ما يقابلها في الواقع الخارجي، وعلى الرغم من كون البيت عادة ما يكون ذلك المكان الأليف الذي يشتد تعلقنا به كلما مر الزمن، وفيه نسترجع ذكريات الماضي، وأيام الطفولة، ودفء العائلة، إلا أن الروائي هنا صوّره لنا في أسوء حالة تبعا للظروف المعبّر عنها.

- ساحة الرقص :

ساحة الرقص الأنموذج الثاني ضمن نماذج الأمكنة المتخيّلة التي تفنن صاحب النص في عرضها على الساحة النصية، وقد عبّر هذا المكان عن نفسه لاتخاذه شكلا مختلفا عن

[1] – يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، ص:88.

باقي الأمكنة الأخرى، بما فيه من حركات وسكنات، وتأثير على نفسية الشخصيات الموجودة على أرضيته.

ندرك من خلال اطلاعنا على مكانة هذا المكان في الرواية، أنّ ساحة الرقص من الأمكنة التي مكّنت الكاتب من تجاوز واقعية الحدث، ومنحه فسحة من الحرية لاستغلال عالمه الخيالي، ووضع الرّتشات الأخيرة المكمّلة لإنتاجه الإبداعي، وبالتالي فإن الأمكنة المتخيّلة هي سبيل المبدع لتجسيم خياله الروائي، والتعبير عن رغباته المكبوتة.

يرمز **مكان الرقص** في هذه الرواية إلى السلاح الذي استعمله كل من(عيسى، والروخا) للانتقام من ماض جائر بكل متاعبه، ومآسيه، وبالتالي فإن الرقص هو امتداد لمكان صنع الحدث؛ أي امتداد للحدث في حد ذاته؛ لأنه يعبر عن نمط معين لمجتمع ما في فترة زمنية معينة، وما يعكسه من سلوكات، وتصرفات، وأقوال، وأفعال هو تعبير صريح لفكر معين ضمن إطار فني إبداعي معين.

ما وصف به هذا المكان حسب تصريحات المبدع، وعلى لسان الراوي، من ملامح ومميزات يمكنه إبرازه كمكان إيجابي لما وَجَدته فيه الشخصيات من حرية، وتوازن، وتعبير عن الذات، وكأن هذا المكان ساعد الشخصيات وبالأخص شخصيتي الروخا، وعيسى للمصالحة مع الذات، وإثبات الكيان المفقود بفعل الظروف والضغوطات.

لإبراز أهمية المكان فقد تفنّن الكاتب في تصوير تفاصيله، وكل ما يتعلق به من أشياء وملامح وشخصيات، وتصرفات، وأقوال في لوحة فنية متكاملة، تعتمد على كل تفصيل، مهما كانت دقته ليصل بنا إلى المدلول المنتظر الذي لا يتحقق إلا من خلال داله.

مما وصف به هذا المكان قوله:« كانت الأضواء الكاشفة تنزل على هذه الدائرة الواسعة شلالات، شلالات، فتحولت الساحة إلى ليل، بعيون واسعة..الضوء المسلط، أكثر من العادي...يكشف الإبرة وهي تحت الأتربة...المحيط..وجوه شعبية عادية جدا، تسرق هذه اللحظات من ليل مملوء بالبؤس والحنين، ومع نجمة الفجر، تنزل إلى حقول القمح والشعير لتبدأ أحزان وأفراح من نوع جميل..ومن الجانب الآخر؛ حيث تمتد الكراسي الطويلة كبار

القوم والوجهاء والمدعون، الذين لا يفكرون إلا في قتل الوقت، وذبح الدينارات التي تكاثرت، تكاثرت حتى أصبح المرء يحار كيف يعدها..»[1].

ما يلاحظ على هذه الأوصاف التفصيلية أنّ الكاتب بلغته الشعرية الراقية تمكّن من تحويل المكان من مكان عادي إلى مكان تجاوز به كل معاني الحقيقة؛ ليؤدي دلالات اجتماعية وسياسية، فعملية التحضير، والتجهيز لمثل هذه الجلسات الرقصية إنّما تشير إلى ثقافة شعبية اهتم بها الجزائريون، وخاصة في مناطق الغرب الجزائري لاهتمامهم بالرقص الشعبي، والتسابق في عرض حركاته أمام الملء في الأفراح والمجالس، كما أن الجزء الثاني من المشهد يعبّر على تلك الفروقات الاجتماعية، ويمكن القول الطبقية بين أفراد المجتمع الجزائري.

استعان الكاتب للوصول لهذه المعاني بالمجاز، والإشارات، والرموز، **(الشلالات، العيون الواسعة، ليل مملوء بالبؤس، والحنين)** لتقريب المعنى، وتوضيحه، وتأكيده أيضا أمام القارئ الذي لن يجد بُدًا في إمعان خياله، وجمع شتات إدراكه؛ ليقف عند المعنى الذي يودّ صاحب النص إيصاله إلينا.

ما مكان الرقص إلا إشارة استعملها الكاتب بفعل خيالها للتعبير عن كل ماله علاقة بالخروج عن المألوف، تَشَكَّل هذا المكان فنيا ليُعبر عن تلك الرغبات، والمكونات التي كانت الشخصيات تودّ تحقيقها، وبالفعل فقط تم الوصول إلى المبتغى لتحقيق الذات.

كما لاحظنا مما تقدّم أنّ **المكان الفني** هو مكان حاضر، على عكس المكان الواقعي التاريخي، يقتصر على الأحداث الواقعة في الآن ذاته، كأن الكاتب يحاول رسم عالم خاص بالشخصية، ومدى وعيها لهذا المكان، فساحة الرقص أُدمجت ضمن الأمكنة البارزة في النص، والقسم الأخير في الرواية اقتصر على هذا المكان وما وقع فيه، فكان متلائما مع شخصية الروخا باعتبارها راقصة تابعة لإحدى الفرق الشعبية، وعيسى، وما عرف به من

[1] – واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص: 147.

براعة في الرقص، وتفنن في أداء الحركات، وتتبع الإيقاع، فالكاتب تخيّل أطر هذا المكان، ورسم أبعاده ليتلاءم مع بناء شخصيتي الروخا، وعيسى.

مما تقدم يمكن القول إن اختيار الكاتب لأمكنة رواياته سواء أكانت هذه الأخيرة واقعية، أو خيالية، يخضع في الأول والأخير لطبيعة الحدث المصوّر، والشخصيات التي تتبنّى تفعليه، والفترة الزمنية المُعبّر عنها، وبالتالي فإن المكان يُمثّل روح الإحساس الذي يتمتع به الكاتب تجاه قصة معينة، والفكر المبطّن الذي يودّ تمريره عبر أفعال، وأقوال، وتصرفات شخصياته، فالأمكنة التخييلية في الإبداع الروائي ما هي إلا جزء مكمّل للصورة النهائية إذا ما كانت تعبّر عن جانب واقعي مرتبط بتاريخ ما.

3- الأماكن التاريخية الواقعية في رواية (نوار اللوز لواسيني الأعرج) :

رواية(**نوار اللوز**) من الروايات الجزائرية التي عبّرت في فترة ماعن تشكيل فني مخالف لما هو مألوف على الساحة الأدبية؛ إذ حاول فيها المؤلف تخطّي واقعه الراهن، ليعود إلى واقع من نوع آخر يعمل على تصوير حقائق، ووقائع كانت غائبة نوعا ما على الساحة الفكرية، فحاول المؤلف من خلالها أن يخلق ذلك التآلف بين الموجود، واللاموجود للإطلاع على وقائع ماضية، مُعبّرة عن الحاضر بصورة جديدة لم يعهدهاالقارئ العربي.

(**نوار اللوز**) هي إعادة ترميم بناء هُدّم بفعل الزمن، والتيارات الخارجية، حاول الكاتب إعادة بنائه بلبنة جديدة، هي سيرة حاضرة سارت على الخطى ذاتها التي سارت عليها تغريبة الهلاليين مع بعض التعديلات التخييلية التي استحقتها الطبيعة الفنية.

بما أننا بصدد الحديث عن المكان في (رواية نوار اللوز)، نشير إلى المكانة التي احتلتها هذه الصيغة على المستوى الدلالي، والبنائي، والنصي باعتبار الإطار المحتوي لأحداث الرواية سواء في قالبها الواقعي التاريخي (تغريبة الهلاليين)، أو في قالبها الفني التخييلي (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، وسنبدأ دراستنا لعنصر المكان بالتركيز على الأماكن الواقعية ذات المرجعية التاريخية في الرواية.

لقد اهتم الكاتب في هذا النص بهذه الفنية من خلال الرؤية التي قُدّم إثرها المكان وهي رؤية متشظّية بين الماضي والحاضر، وبين الواقع والمتخيل؛ إذ حاول الكاتب من خلال رؤيته هذه دمج الواقع في اللاواقع؛ أي التاريخ مع المتخيّل الفني، فأنتج نصا امتداده إلى الوراء واقعي ذا جذور تاريخية، وإلى الأمام متخيّل يعتمد على التلاعبات الفنية، وفي هذه الحالة استوجب التركيز على الشخصيات، وبالأخص الرئيسة، فهي المسؤولة على نقل رؤية الكاتب للقراء.

« لما كان المكان في أيّ عمل روائي لا يتجدد إلا من خلال علاقة الشخصية به، لأن الإنسان هو الذي يسقط عليه الدلالة التي تَعبُرُ به من الوجود الجغرافي والهندسي الجاف، والأجوف إلى الوجود المكثّف والثري بالمداليل والمعاني، فيتحول من فضاء ميّت،

جامد إلى فضاء حي وكائن يؤثر ويتأثر، كان لزاما على القارئ أن يمسك بخصوصية الرؤية التي يقدّم من خلالها المكان.»[1].

من هنا يكون لاختيار الكاتب لأمكنة نصه الروائي دلالات معينة، تتحدد عبر التجربة الإبداعية، وعبر وعي الفنان للمقصود الذي يريد تبليغه، وبالأخص إذا كان هذا المقصود له خلفية تاريخية، نجده في ذلك يتحرى الدقة في عرض عناصر التشكيل الروائي حتى لا يقع في متاهة التحريف، واللاصدق الفني، معتبرا في ذلك بأوضاع المحيط الذي يعيش فيه كنوع من السرد التصويري الجامع بين القديم والحديث.

لقد اهتم واسيني في رواية **(نوار اللوز)** بالمكان سواء الواقعي في تغريبة الهلاليين، أو التخييلي في تغريبة صالح بن عامر الزوفري، وذلك يدل على رغبته الواضحة في الإشارة إلى ذلك التغيّر الفكري، والحضاري، والتراثي، والتاريخي الذي يقوم عليه الواقع العربي عموما، والجزائري على وجه الخصوص، وكأن الكاتب بهذا الغرض الفني أراد أن يزيح على القارئ العربي ذلك التشتّت التاريخي، والتشظّي الفكري الذي يعمل على تشويه الذاكرة الماضية، وإعادة إصلاح ما تمكّن إصلاحه.

من الأماكن الواقعية الضاربة في أعماق التاريخ، والتي كان لها حضورا بارزا على مستوى المساحة النصية:

– **بلاد المغرب:** لقد كان لبلاد المغرب في هذا النص حيزا واسعا من الاهتمام على أساس التسمية **التغريبة؛** أي التوجّه نحو الغرب، وعلى أساس الوجهة التي اختارها الهلاليون، عندما قرروا ترك موطنهم الأصلي نجد، واختيار أراضي المغرب العربي كأرض جديدة ينزحون إليها « عندما ننظر في مصطلح التغريبة في بني هلال، نجده يوحي إلى دلالتين متآزرتين، أولاهما تعني **التغرّب،** بمعنى مفارقة الوطن الأصل، مع ما تحمله مفارقة

[1]– كمال الريحاني :حركة السرد الروائي ومناخا ته في إستراتيجية التشكيل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط:01، عمان الأردن ، 2005، ص:98.

الوطن من معاناة وغربة، وثانيتهما: تعني التوجه نحو بلاد المغرب على اعتبار كون الوطن الأصل لإبطال التغريبة هو المشرق. »[1].

لم يقتصر ذكر المغرب في التغريبة الهلالية فقط، فقد أشار إليها الكاتب حتى في النص الحاضر باعتباره امتدادا للنص الغائب، صالح بن عامر الزوفري على الرغم من نظرته العدائية المتناقضة مع ماضي بني هلال، إلا أنه يعيش الظروف ذاتها، على اعتبار أن التاريخ في امتداد متواصل دون انقطاع؛ إذ كان يعيش في حياته الأولى على تهريب البضائع بشتّى أنواعها إلى الحدود المغربية الجزائرية، وما يتبع هذا العمل من صعوبات ومخاطر.

التوجه نحو الغرب حاضر بكل أنواعه، الجماعية عند الهلاليين؛ أي الهجرة الجماعية للبحث عن الكلأ والماء، والخصب والحياة الرغدة، وذاتية كما هو الحال عند صالح عندما قرّر في كثير من الأحيان تهريب السلع بالاعتماد على ذاته، مضطرا لتحقيق طموحاته، ولكون التهريب المورد الوحيد الذي وجده أمامه لتحصيل لقمته وسط ظروف اجتماعية، وسياسية قاهرة خلفها الاستعمار وويلاته، ومن أرائه التناقضية مع التغريبة التي قام بها بنو هلال قوله:« بكيت كثيرا وبعدها أغمضت عينيك، سحبت وراءك خيلك وقصدت بلاد الغرب التي كان الزناتي خليفة قد أغلق أبوابها الأربعة قبل أن يموت وتسقط عيناه في سواد الخوف، وتسقط أنت تحت قبضة ذياب الزغبي.»[2] .

وفي قوله أيضا:« لو كان فقط مثل أبي زيد الهلالي، يهرّب بضائع بلاد نجد إلى بوابات تونس الخشنة، كانت المسألة قد حلت، لو فقط كان مثله وخسرناه في الرحلة، كنا بكيناه ونسيناه لكنه كان لخضر يا عباد الله، ولم يكن أبا زيد الهلالي(أحد أتفه المهربين).»[3]

---

[1] – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص:92.

[2] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:08.

[3] – المصدر نفسه، ص:18.

ونجده يبرر سبب هجرة الهلاليين، وتركهم موطنهم الأصلي إلى المغرب بقوله: « وحق محمد، فأبوزيد الهلالي، هو أول من احترف التهريب، لو كانت أراضي نجد خصبة، ووزع خصبها بالعدل، ماركبت الجازية سرج عودها ونقلت مضارب خيامها إلى حدود الموت.»[1].

هاهو ذا (صالح) ينقد المغرب، وأهله في الانصياع لأوامر**الحسن بن سرحان** دون أدنى مقاومة، وكأن بلاد المغرب موطن الجبن، والخضوع« لست أبا زيد الهلالي، تحرّكه في إصبعك كخاتم سليمان، تحوّل إلى زبون طيب في بقالة الحسن بن سرحان لا ياالسبايبي، لست من بلاد أهل الغرب حتى أقدم لك الطاعة والخضوع، ولست من آل زغبي ياحسن حتى أضع المحارم مع أهلي على أعناقها وننزل لنظهر لك مبايعتنا.»[2].

هذا صالح يسرد لنا رحلته مع التهريب، وقطع المسافات البعيدة وصولا إلى بلاد المغرب« مرّ الليل باردا لكنه جميل، كانت الطرق السرية والوديان التي قطعناها كلها خالية، ومع الفجر الأول طلت قرية "بني دار"بتربتها الحمراء وببناياتها الواطئة الفقيرة، قضينا اليوم بكامله وراء الحدود، واشترينا الأقمشة والزعفران والمحيرقا للأعراس، تغذينا في أحد الأسواق الشعبية (الكبدة) والكباب والبصل المشوي على الجمر، وفي الليل عدنا محملين بغنائم بني هلال، لكن لعبة التهريب كانت أكبر منّا ومن طاقتنا، الكلاب طمّعوهم (...)

لم تدم مسيرتنا بهذا الليل الجميل طويلا، فقد كانت مصيبة ما تفتح عينيها في وجهينا المتعبين، وجدنا صعوبة كبيرة في قطع الوادي الكبير، لقد بدا لنا متسعا على غير عادته وعميقا، نزلنا على ظهور الدواب المرهقة، أرجلنا أتعبها الطمي، والطوب والوحل...الظلام غطّى المسافة التي تفصل الوادي عن اليابسة...».[3]

---

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:21.

[2]– المصدر نفسه، ص:40.

[3]– المصدر نفسه، ص:81، 82.

تلك هي بلاد المغرب ومتاعبها، الهجرة إليها لم تكن بالمطاوعة، والرضا، فالانتقال إليها سواء بالنسبة للهلاليين، أو صالح بن عامر، كانت اضطرارية، الظروف هي التي حتّمت كلا منهما على الانتقال لبلاد المغرب؛ لذا نجده في كل مرة يقدّم لنا صورة سلبية عن هذا المكان، فاسمه ارتبط بالمآسي والموت، والحزن والمخاطر«إن التوجه إلى بلاد المغرب لما فيه من مفارقة الوطن وغربته، لا يعني بالنسبة إلى عالم التغريبة غير الحزن والبكاء والدم.»[1].

لبلاد المغرب تاريخ ضارب في القدم، من خلال علاقته بالتنقّل، وبالأخص التهريب، ومحاولة سيطرة من انتقل إليها لتحقيق مبدأ الاستحواذ، وهذا ما لحظناه من خلال سيرة الهلاليين الذين قصدوا المغرب للبحث عن مورد مستقل للعيش، ولكن سرعان ما استغلوا الفرصة، وتُنشب حربا دامية بين الأجيال المستوطنة من أجل السلطة.

كانت تونس هي المقصودة في التغريبة الأولى باسم بلاد المغرب، فهذه الأخيرة«هي التي صنعت هذه الملحمة، وأثرت في تاريخ شمال إفريقيا تأثيرا رهيبا منذ بدء الرحيل تقريبا من منتصف القرن الخامس الهجري– الحادي عشر الميلادي– إلى أن استطاع (عبد المؤمن بن علي) أمام الموحدين، وقائدهم الانتصار على تلك الظاهرة التاريخية بعد أن بدأت صراعها ضد بعضها البعض، واستقلت بالمناطق على صورة إمارات، وإدارات ما سهل عليه مهمة القضاء على بقايا القبائل الزاحفة إما بـ"مغربتهم" أو بمطاردة فلولهم إلى جنوب النيل المصري مرة أخرى... »[2].

أما بالنسبة للتغريبة الثانية، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، المكان المقصود بالتهريب هي منطقة المغرب في حد ذاتها، وما والاها من حدود مقاربة مع الجزائر، وما يفصلها من

---

[1]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص:92.

[2]– عبد الرحمان الأنبودي: السيرة الهلالية، ص:9.

وديان(الوادي الكبير)، ومن دوائر، وقرى مجاورة (قرية بني الدار)، وهكذا كانت التغريبة الأولى احتواء للتغريبة الثانية، والأخيرة جزء متصل يحدد الامتداد التاريخي الحاصل بين الأزمنة والأمكنة، وحتى الأحداث.

لكن وبنظرة دقيقة للأحداث الواقعة سواء في التغريبة الأولى، أوالثانية من حروب، وقلاقل بين العشائر العربية، أومن تهريب، وما يحوفه من مخاطر أكسبت المكان كل ما هو سلبي من صفات، وملامح توحي إلى الأحداث الدامية التي أدت بالمسلمين إلى قتل بعضهم البعض، وما بالك بالعدو الخارجي.

لم تقتصر سلبية هذا المكان على ما وصل إلينا من معلومات تاريخية دستها الذاكرة الجماعية، بل استمرت سلبية المكان بالرغم من مناقضة أصحاب التغريبة الحديثة، صالح ومعاداته للهلاليين، إلا أن قساوة العيش، والحاجة الملحّة جعلته ينتقل للمكان ذاته المغرب لمواصلة المسيرة التي ورثها عن أجداده باعتباره من سلالة الهلاليين، ومن هنا أكسبت هذه الأحداث علاقة دلالية تكاملية بين المكان، وما يحتويه من أحداث، فالمغرب في هذا النص يشير إلى الحرب والتهريب، وكل منهما كان مصدره المغرب، ووجهته الأساسية بلاد المغرب.

مما تقدّم نلحظ تحوّل المكان(المغرب) من طبيعته الجغرافية، وما يجاوره من حدود شمالية وجنوبية، وشرقية، اختلف الدارسون في تحديدها.[1] إلى رمز دلالي يشير إلى دلالات عدة تاريخية، وتراثية وسياسية واجتماعية وحتى ثقافية حضارية، ودينية.

رؤية الكاتب موحية إلى أن للتاريخ أوزاره على المجتمعات اللاحقة، وما سجل أعقابه من أحداث سواء كانت واقعية حقيقية، أومُحرَّفة بفعل الزيادة، والتخصيص؛ بدليل ما خلفته السيرة الهلالية على حياة صالح، ولاسيما في حبّه الجنوني لبعض الشخصيات كالجازية،

---

[1]– ينظر: بن عمرة محمد: الفتح الإسلامي لبلاد المغرب، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر، 2008، ص: من11، إلى29.

وكرهه المبيّت لفئة معينة يحمل لواءها أبو زيد الهلالي وأمثاله، فلا يقتصر الامتداد على الزمن، والحدث فقط، بل يتعداه للمكان أيضا، فما يحمله المكان من قرائن لصيقة، وضاربة في التاريخ تعطيه صورة موروثة، حتى ولو حاول الزمن تغيير ملامح الصورة، إلا أن الماضي له سيطرته الخاصة، وتأثيره الإسقاطي سواء على الشخصيات، أو حتى على القارئ في حد ذاته.

لقد حاول صالح تغيير صورة المكان الموروثة في ارتباطه بالهلاليين، إلا أن الفعل أو بالأحرى الوظيفة الروائية الموكلة إليه أسهمت في استرجاع هذه الصورة عن طريق عملية الإسقاط بفعل التذكّر.

أخيرا يمكن القول إن الكاتب لرسم حدود مكانه الروائي استعان بجملة من الرموز والدلالات التي جمعها بفعل قراءاته المختلفة، ومرجعياته التاريخية، ورؤيته المستحدثة، والتي بثّها في هذا المكان الرئيس المفتوح لإيصال الحقيقة الجوهرية للقارئ، التي تشير إلى أبعاد القهر والقمع والفقر والمطاردة، والحاجة والاستغلال، التي يمكن أن يمارسها المكان على قاطنيه، وذلك في حدود الحالة النفسية، والاجتماعية التي يعيشها الكاتب من ناحية، والقارئ من ناحية أخرى.

لقد مثّل المكان في نص(**نوار اللوز**)عدة دلالات موحية بما فيها الاجتماعية، والسياسية والفكرية، فلم تقتصر وظيفته عند حدود التأطير فحسب، بل تجاوزتها لتساعد القارئ على فهم المقصود الروائي الذي حاول الكاتب أن يوصله إليه بوسائل عدة.

- **سيدي بلعباس:**

تعد مدينة سيدي بلعباس هي المكان الواقعي الثاني الذي استلهم منه صاحب النص بعضا من الأحداث الروائية، وكما أشرنا مسبقا فإن ولاية سيدي بلعباس من الولايات المشهود لها بالجمال، الواقعة في الغرب الجزائري، وما تكرار ورودها في نصوص الكاتب إلا دليل صريح على اهتمامه الملحوظ بهذه المدينة.

لقد مثلت ولاية سيدي بلعباس في رواية(**نوار اللوز**)دلالة جديدة مخالفة للدلالات المتوصل إليها في رواية(**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**)، فهي بوابة التهريب، الطريق الوحيد الذي كان صالح، ومن معه يسلكونه لتهريب الكتّان، وغيره من السلع، لكثرة سهولها ، وسهوبها، مما يسهّل عليهم الاختباء من الديوانة، ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ فقد كانت هذه المدينة ذلك المحفز الذي لطالما دفع صالح لتذكّر سلالته المرفوضة، وما قامت به من تنقلات عبر الطريق ذاته، فلا بدّ من تذكر الهلاليين ومضاربهم، وتاريخهم لتشابه المسيرة التي جمعت بين الطرفين.

« في طريقه إلى سيدي بلعباس داهمته مرغما أشياء عدة، وهو منهمك في استنطاق صمت السهول والسهوب التي كانت تتفلت بسرعة، لم يكن يعلم أن المتاعب مرهقة إلى هذه الدرجة،(...)شاهد في كل مكان بقايا مضارب بني هلال، و حق محمد من هنا مروا حين فاجأهم مرض السل والتيفوس و الطاعون والرمض والإسهال والجوع والجنون هذه بقايا مواطئ خيولهم، التهموا كل المماليك بالحرب وحزوا رقبة الزناتي خليفة ورأس التيمور لنك، عيون المارية المخيفة التهمت ملوك الأعاجم، أحرقت قلب الخرمند، وعلي شاه، الصنصيل والمغلّ، وبندر والنعمان(...).

إيه يا صالح بن عامر الزوفري، على هذه الأحراش اليابسة تنام بقايا الحرب الضروس، حرب الكلاب، حرب الذين تقاتلوا من أجل الملك وكذبوا علينا بأنهم تقاتلوا من أجلنا نحن الفقراء الذين نعيش من تهريب أعناقنا من سيوف القتلة.» [1]

تلك هي مدينة سيدي بلعباس، ذلك الجسر الممتد من الماضي الى الحاضر، وما يحدث في حاضر صالح ليس إلا جزءا لا يتجزأ من مسيرة مطولة لم تنته بعد، لقد تَمَّلكت هذه المدينة شخصية صالح، تملكته بذكريات الماضي، الذي كلما مرّ على جهة، أو طريق

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:48.

إلا واسترجع تلك الحروب، والصراعات التي وقعت بين الهلاليين، وأدت بهم إلى قطع الرؤوس للوصول إلى المبتغى وهو **المُلك**.

إن صالح وهو يصف لنا صعوبة المنطقة، وكثرة مخاطرها، كأنه بطريقة ما يثبت لنا رفضه لها لا لصعوبتها، وطرقها الوعرة، بل لأنّها تُذكّره بذلك الماضي الأليم الذي كلّما حاول أن يتعايش مع تاريخه الموجع، في إطار الرفض بكل ما يحتويه من شخصيات، وأزمنة، وأمكنة، وأحداث« سيدي بلعباس يا جيبي مرهقة، وطرقها وعرة، وغير سالكة صيفا فما بالك شتاء، الأمطار، والثلوج، وقطاع الطرق، وأين تهرب يا ولد أما، مع علمي المسبق بأنّ أجدادنا القدامى كما يصفهم سيدي علي التوتاني، كانوا يقطعون القفاز والمفاوزعلى ظهور الجياد المتوحشة، والبغال والحمير والجمال، لا شيء يستطيع الوقوف في وجه رحيلهم غير تعب المسافات الليلية...»[1].

إن تأثر صالح بهذا المكان لم يقتصر على امتداده التاريخي فحسب، في علاقته بماضيه، ومسيرة سلالته الهلالية، وأفعالهم داخل البلاد، بل مثلت حاضره أيضا؛ إذ كان عليه كلما قصد سيدي بلعباس أن لا ينسى زيارة(**طيطما**)، هذه المرأة التي تمثل **البيع والتجارة ظاهرا، والمتعة واللّذة باطنا**.

« وقلتَ أنّ بلعباس ستستقبل ما تبقّى معك من كتان. وبعدها نمرّ على«فلاج اللفت» آخذ دراهمي من طيطما وأغسل عيوني المتعبة على صدر إحداهن، هذه هي الدنيا وإذا اضطررت إلى أخذ سلعتي من طيطما سآخذها إذا لم تكن قد باعتها..».[2]

إذا ما قلنا سيدي بلعباس في هذا الموضع، تأتي مباشرة صورة طيطما رمز الرذيلة، والفساد؛ أي هي الصورة النقيض للوجه الأول المتصل بالتاريخ، بسلبياته، ومظاهره، فهذه المرأة كثيرا ما كانت تغري صالح للبقاء في سيدي بلعباس، بالرغم من لهفه للعودة إلى بلدته،

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:49.

[2] – المصدر نفسه، ص:51.

وكأن طيطما- إلى جانب التهريب- من العوامل المساعدة على وطأ هذه المدينة، إلى جانب احتضانها لأشهر أسواق الغرب، فعادة ما كان صالح يبيع ما تبقّى من سوق المسيردا في هذه المدينة الجميلة في نظره أحيانا، وأحيانا أخرى هي رمز للفساد، والاستغلال، والقمع، ونجده هاهنا يتفنن في وصف سيدي بلعباس بتناقضاته المعهودة.

« هاهي سيدي بلعباس بأحيائها الواسعة، وشوارعها التي لا تحدّ، مدينة رحبة الصدر، قاومت في زمن ما، جيوش الاحتلال، واستماتت حتى أشيع فيما بعد أنّها تحولت إلى ذرات من الرماد، عبثت بها رياح الشتاء، الأحياء الشعبية ما تزال بسيطة، كما كانت حيطانها مخرمة تتسلقها بعض الكتابات الرديئة، اسودت ألوانها أكثر فأكثر، زاد عدد الأطفال المتسخين بشكل يثير انتباه الزائر العادي، الأطفال، يا لطيف كالجراد، لا يأكلون إلا الحساء، وبقايا العظام التي يختطفونها من أفواه الكلاب. كما كانت أمي تفعل، وفي كل الأوقات تراهم منتشرين عند أبواب دورهم يتبرزون، ثم يقومون إلى اللعب بأوساخهم، وكأن شيئا لم يكن الصراخ والأوساخ تملأ جوف هذه الأزقة المظلمة.»[1]

لقد استفاض الكاتب في وصف مدينة سيدي بلعباس، باعتبارها مكانا طبيعيا، موجودا على الأرض، وظّفه الكاتب ليقرّب لنا الصورة العامة، ويوضح المكان، وطبيعته العمرانية والاجتماعية المعيشية وحتى الاقتصادية.[2]

هنا استمد المكان وظيفته الدلالية المشيرة إلى صعوبة الزمن الماضي، وويلاته مما خلّفه الاستعمار على الشعب الجزائري من قمع سياسي، واجتماعي ظاهر في وصفه للأحياء

---

[1] – واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:60 ،61.

[2] – ينظر: صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، ط:01، المغرب ، لبنان، 2003، ص:47.

والأطفال، والفقر المنتشر من الواقع في حد ذاته؛ أي الوظيفة الواقعية الموكلة للمكان، والتي تقوم أساسا على طرح الواقع كما هو دون أن تتخطى الحدود العامة للمدينة.

لم يكتف السارد بوصف أحياء **سيدي بلعباس** فحسب؛ إذ نجده هنا يخصص مساحة نصية واسعة ليصور لنا أسواقها، وذلك هو الأهم بالنسبة لصالح باعتباره تاجرا متجولا يقتات من هذه المهنة، معتمدا على مصادر التهريب، أسواق سيدي بلعباس أحسن مكان اختاره صالح لتسويق بضائعه المهربة.

يُعد السوق من الأماكن المفتوحة ذات الإقامة المؤقتة، يقصدها الشخص بائعا، أو مشتري لقضاء حاجة ثم يرحل، وقد وقف المؤلف عند الأسواق بالذات؛ لأنها تُمثّل أكثر الأماكن تحولا، وتغيّرا، من خلال ما يؤمها من ناس بمختلف الأشكال، والمراتب الاجتماعية، والثقافية عن مجتمع ما.[1]

« انتهى به الحي الشعبي، إلى رحبة السوق الواسعة، نفذت إلى أنفه روائح المأكولات الجاهزة، والشواء، والكاسطروطات المعدّة في أتعس الظروف، ورائحة الدخان الذي كان يحجب سماء سيدي بلعباس الكئيبة، بخجل من وراء الغيوم الثقيلة. يضاف إلى كل هذا رائحة الأوساخ، والجرذان التي تعشش في مثل هذه الأماكن.».[2]

ويُتمّ وصفه للسوق بقوله:« هه، حبوب سيدي بلعباس سخية، وأسواقها عامرة بالخلق الطيبين والمحتاجين، وطبعا، أينما كان الطيبون، حضر السّراق والحرامية، لا يدخل المطوي جيوبهم، وجوههم مشوهة بتشوهات أبدية، عيونهم غائرة كعيون القطط تدعو إلى نوع من الذعر، والخوف(...)، وبعد لحظات وجيزة كان صالح قد باع كل البضاعة التي كانت تحيط بخصره.».[3]

---

[1]– ينظر: فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، ص:80.

[2]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:61.

[3]– المصدر نفسه، ص:61.

تلك هي مدينة سيدي بلعباس بطبيعتها، وطرقها، وأحيائها، وأسواقها، ودور الرذيلة فيها (دار طيطما)، وفلاج اللفت الصدئ إحدى الأماكن الواقعية المختارة في هذه الرواية، وكما لاحظنا أن الكاتب أولاها اهتماما كبيرا لمرجعيتها التاريخية باعتبارها المَعبر الذي لطالما سلكه الهلاليون متجهين نحو المغرب، وبقايا مضاربهم على حد تعبير صالح، ومكانتها الحدودية باعتبارها الطريقة الوحيدة لتهريب الكتّان، فجمعت هذه المدينة العريقة بين ماض بعيد و حاضر حديث.

من هنا امتد فيها الزمن ليطوق المكان، ويعطينا صورة تفصيلية لمجتمع بأكمله بعلاقاته الإنسانية، والاجتماعية، وحتى الاقتصادية، علاقات تربط بين أصل السلالة، وما امتد عنها من جذور منبثقة في الجزائر، واختار الكاتب مدينة سيدي بلعباس؛ لكونها تقع في الغرب باتجاه المغرب، ونسبة كبيرة من القبائل التي تقطنها تنتمي إلى القبائل العامرية.

« ينتمي أغلب سكان سيدي بلعباس، وأجزاء كبيرة من ولاية عين تموشنت كما هو معلوم إلى القبائل العامرية(نسبة لـ:بني عامر)، وبالأخص إلى قبيلة بني حميد العامرية، بحكم أن منطقة سيدي بلعباس وتموشنت كانت منطقة نفوذ للقبائل العامرية منذ أزيد من 8قرون؛ أي منذ أن أقطعهم السلطان أبو حمو موسى الثاني منطقة تسالة (سيدي بلعباس)، وملاتة(عين تموشنت)، والمناطق الجنوبية الغربية لجبل هندور المطل على وهران.»[1].

إلى جانب موقعها الجغرافي، مكانتها التاريخية، ومرجعيتها الماضية، وأصول سكانها، وصلتهم بسلالة الهلاليين(بنو عامر) أحد فروع بنو هلال، فكلما مرّ بها صالح، كلما تذكّر هذه القبائل وماعلق بذاكرة أصحابها، ذاكرة مكان بكل فظاءاته، وطرقه ومواقعه، وحتى سهوله، وسهوبه.

---

[1]– قبائل وعروش ولاية سيدي بلعباس وعين تموشنتwww.tribusalgeriennes.wordipress.com ، 24-06-2016 ، 12:22.

سيدي بلعباس لم تكن مجرد مكان له حضورا جغرافيا استعان به الكاتب ليُلَوّن نصه بمسحة واقعية، بل هي مدينة، أو مكان يمثل عدة دلالات قائمة بذاتها، تمثل تاريخا بذاته.

- **مسيردا :**

مسيردا من منظور واسيني هي المكان الذي احتوى صالح، ومن معه، مُشكّلة بذلك المكان الرئيس لمجريات الحكي، وإصرار الكاتب على هذه التسمية إنما يحيل إلى واقع قائم بذاته يعبّر على إحدى الأماكن المغمورة بالنسبة للقارئ العربي، والمنتمية إلى الغرب الجزائري الواسع.

إن اختيار الكاتب لهذا المكان كفضاء يتحرك ضمنه شخصياته الروائية لم يكن من باب الاعتباط، أو المرحلية، بل تقصّد هذا الاختيار لارتباط هذا المكان بالمرجعية التاريخية التي يسعى منذ البداية إلى إثباتها بين ثنايا نصه، إلى جانب موقعها الجغرافي المحاذي للمغرب، وهذه المجاورة هي التي ساعدت صالح على تخطي الحدود لتهريب البضائع « مسيردة المنطقة الكائنة في أقصى الشمال الغربي على الحدود الغربية للجزائر مع المغرب، تنقسم إلى جهتين(أثر التقسيم الفرنسي المستعمر)، مسيردا الفواقة(العليا)، ومسيردا التحاتة (السفلى).»[1].

مسيردا هي إحدى المناطق التي تزخر بتراثها الثقافي، والتاريخي، التابعة لولاية تلمسان، وتعود أصول سكانها إلى القبائل الهلالية، **قبائل بني عامر الهلالية.**[2].

لاختيار المكان في رواية **(نوار اللوز)** دلالة فنية تتوازى والدلالة التاريخية، والمرجعية التي يودّ صاحب النص تبليغها، فتركيزه على منطقة الغرب الجزائري في اختياره لأماكن حركة شخصياته من **سيدي بلعباس إلى وهران إلى تلمسان** تعبير صارخ على التوجه نحو الغرب لممارسة مجريات التغريبة، على الشاكلة ذاتها التي سلكها الهلاليون، التوجه من

---

[1]– مسيردة، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، wwwar.m.wikipedia.org.، 26 جوان 2016، 10:43.

[2]–ينظر: التقسيم الإداري ولاية تلمسانwww.telemcen2011youcefi.blogspot.com، 26-06-2016 ، 10:02

الشرق إلى الغرب، هذا كله لتمثيل الامتداد التاريخي في الواقعي، وتقديمها في صورة فنية (الرواية).

الأماكن التي وطأها الهلاليون ضمن الغرب الجزائري هي ذاتها التي انطلق منها صالح (من مسيردا) عبورا بسهول سيدي بلعباس، وصولا إلى الحدود المغربية، المخطط ذاته الذي سلكه صالح لتحقيق مبتغاه..

هذه مسيردا كما يصفها صالح « إنّها البلدة التي تنام على أطراف الحدود في الحروب هي أول ما يدهس، وآخر من يذكره المؤرخون. مسيردا الجميلة التي يأكل حقولها دود لاليجو، جمارك الحدود يخشون أطفالها كطلقة رصاص، يفتشون ألسنتهم وقماطهم، تصوروا حتى الإمام الذي يصلي وراءه آلاف الخلق، قبل أن يموت وتبقى البلدة بدون إمام، كان مهربا وجدوا عنده بالبيت قطعا من كتان (جانيتو) و(الرتيلاء) وإسوارتين ذهبيتين.»[1].

لم يكن تاريخ مسيردا ممتدا للبعيد فقط، فقد كان لها نصيب من التاريخ القريب، تاريخ الثورة التحريرية، فمن قَطن هذه المنطقة وعلى رأسهم صالح، والذي وُصف بكونه عنصرا خطيرا جاهد ضد الاحتلال الفرنسي، وبقيت صورة كونه عنصرا خطيرا ممتدة حتى بعد الثورة؛ إذ حُرم من الاستفادة من كافة حقوقه بسبب هذا اللقب، وبقي مطاردا من طرف الديوانة، وعلى رأسهم النمس مطارد المهربين.

لقد كان لهذا المكان علاقة وطيدة مع التاريخ سواء مع حروب الهلاليين، أو حرب فرنسا، أو حرب الجمارك، فهي تمثّل دائما(الأنا)المُعبّر عن الذات الصامدة، والمتمثّلة في شخصية صالح، وأمثاله من الجزائريين ضد(الآخر) الذي يحاول طمس كيان هذا المكان إلى أن أضحت مسيردا رمزا للخوف، والموت، ودسائس المصالح الخاصة، وحدودها تمثل حدود الموت مع الديوانة.

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:19.

إذن مسيردا هي نقطة التقاء الحاضر بالماضي، والواقع بالمتخيّل، والصورة العاكسة للصراع القائم بين (الأنا) الذي تمثله شخصية صالح، هذه الأنا الرافضة (للآخر)، والمُمَثّل في صورة الهلاليين، والمستعمر، والديوانة، وبالتالي فهي المفترق المحدد لكل التوجهات السياسية، والتاريخية، وحتى الاجتماعية بما اشتملت عليه من أحداث، ووقائع.

إن الموقع الجغرافي الذي تتميز به هذه البلدة، هو الذي أَهَّلها لاحتلال هذه الأهمية، فكونها مُحَاطة بالجبال، وعلى الحدود الجزائرية المغربية، كانت معبر للهلاليين لبسط نفوذهم عبر الخط الممتد بين الأراضي الجزائرية، والمغربية ويمكن اعتبارها الطريق الآمن المحجوب عن الأعين، السبب ذاته الذي جعلها مستقطبة من طرف الفرنسيين؛ لكونها مخفية عن الأعين، ولكونها ملتقى الجبهات بين المجاهدين الجزائريين، والإمدادات الخارجية الحربية، إلى أن أصبحت حديثا طريق المهربين، من أراد التهريب، ونقل البضائع ما عليه إلاّ أن يطأ هذا المكان.

« شعر صالح بن عامر الزوفري، بأن سوادا ما يطوف على قمم الجبال التي تحتضن بلدة مسيردا المرمية على هوامش الانقراض، شم رائحة احتراق الأشياء الجميلة في داخله وأحسّ بلحظة احتضارها.» [1].

لكل مكان علاقة معينة بشخصياته، قد تكون هذه العلاقة **علاقة ودّية تآلفية** ناجمة عن ألفة مستمرة، وقد تكون **علاقة تنافرية**، وما لاحظناه عن هذا المكان (مسيردا) أنّ صالح وعلى الرغم من صراعاته الدائمة مع أهل القرية، وأعوانها، وإدارتها التي اعتبرته عنصرا خطرا، ورغم قراره المفاجئ بالرحيل هو ولزرق تاركا وراءه ذكرياته مع المسيردية، وأهل القرية ممن يكنون له الودّ، ولونجا وابنه المنتظر، إلا أن الحنين أعاده إليه مرة ثانية؛ لتوحّد ذاته مع هذا المكان، وقد برز هذا التوحد بسعيه المستمر لتغيير حال واقعه المزري، والبحث عن البديل.

---

[1]– واسيني الأعرج : نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:113.

عمل الكاتب هنا على تصوير جملة من الصفات الإيجابية المنسوبة لمسيردا، وجملة من الصفات السلبية التي تميزها عن غيرها من مناطق الغرب الجزائري، وذلك من باب اللجوء إلى فنية **أنسنة المكان**؛ لدلالته الصارخة على الحالة الاجتماعية، والنفسية التي يعيشها سكانه، تجلّى ذلك في حزن مسيردا، وأهلها على صالح إبان قراره بالرحيل، وندم كل من يُبيّت له الحقد، والضغينة.

« صالح متهم في نزاهته وتاريخه، شيء مقرف ياعباد الله (...) جرحوا صالح، أخرجوا له قانونا ما(؟؟؟) واتهموه بالخيانة الوطنية ليس غريبا، إنهم الآن يا صالح، وعليك أن تصدقني يبيعون قبور الشهداء في دار البلدية ويتوزعونها أملاكا وأرباحا، إنه الشتاء يا وليد (أحراش) مسيردا، كيف لا يحزن ؟؟؟!!! كيف لا يندم ؟؟؟!!!كيف لا تذرف عيناه دموع الغبن؟؟؟!!! كيف لا يهرب من الشتاء الذي يحاصره من كل الزوايا، صعب، وحق محمد صعب هذا العيش يا صويلح...»[1]

تبعا لذلك تولّد نوعا من الحميمية بين الشخصية، ومكان الإقامة، فكل منهما يمثّل الآخر، هذا ناهيك عن كون الأماكن في هذا النص، وبالأخص منطقة المسيردا مؤشرات مكانية ترمز إلى أحداث مسجلة في تاريخ الأمة الإسلامية (تغريبة بنو هلال)، وأهم المواقع التي تمركزوا فيها، أو مرّوا بها، وإلى الواقع الجزائري(الغرب)، وما حدث في هذه المنطقة من معارك طاحنة بين الجزائريين، والمستعمر الفرنسي.

من هنا يمكننا القول إن بلدة مسيردا هي تمثيل صريح لذلك الامتداد الزمكاني بين ماض مثّله التاريخ بقريبه، وبعيده، وحاضر مثّله الواقع المعيشي في دائرة الإسقاط الحدثي؛ أي أن المؤلف استعمل المكان كوسيلة مساعدة يبتغي من ورائها إسقاط أحداث الماضي، ومجرياته على مشاهد الواقع، محاولا في الآن ذاته العمل على إصلاح تلك النظرة المزيفة لبعض الحقائق المزيفة حتى يزيح ذلك الغموض المُهمش للماضي من خلال عمله على

[1] – واسيني الأعرج : نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:174، 175.

خلق نوع من التفاعل النصي بين بنية نص قديم غائب(التغريبة الهلالية)، ونص حديث حاضر (التغريبة العامرية).

4- الأماكن المتخيلة في إطارها الفني في رواية نوار اللوز :

مثلما كان للمكان في **(رواية نوار اللوز)** تميزا واقعيا بدلالاته التاريخية، أيضا نجد لها بعض الأماكن المتميزة فنيا، حاول من خلالها الكاتب البحث عن دلالات متخيّلة، مستنبطة من الواقع ذاته؛ لسدّ بعض الثغرات، واستدراك جملة التساؤلات التي يمكن أن يطرحها القارئ للربط بين الموجود، واللاموجود.

من الأمكنة التي كان لها حصورا فنيا، وبناء خياليا لاستيعاب بنيات النص، **البيت، حي البراريك،** وغيرها من الأمكنة، ونحن سنكتفي هنا بأنموذج من أمكنة الإقامة المغلقة، وأنموذج آخر من الأمكنة المفتوحة؛ للوقوف عند ذلك التفاعل الذي أحدثه صاحب النص بين الواقع والمتخيل، وبين المكان، وشخصيات العمل نفسه.

- **البيت:**

يمثل **البيت** ذلك المكان الحميمي الذي يجمع أحلام، وأمنيات، ورغبات، وآلام مجموعة من الناس، تجمع بينهم أمور مشتركة، وإن اختلفوا في وجهات النظر يبقى المنطلق واحد.

على حد تعبير **(غاستون باشلار)** في كتابه (جماليات المكان) فإن البيت « هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار، وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج، وأساسه هما أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة، كثيرا ما تتداخل، أو تتعارض وفي أحيان تنشّط بعضها بعضا...»[1].

لقد تفنن المؤلف في عرض أماكن إقامة شخصياته بين البيوت الإسمنتية، والطينية والسعفية، وكأنه يعرض أمامنا حقيقة الحياة الاجتماعية التي تعيشها المجتمعات العربية،

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

والمجتمع الجزائري على وجه الخصوص، ومدى تأثير المكان على تكوين شخصية قاطنيه، وتوجهاتهم الفكرية.

سنركز هنا على **بيت صالح**، ومدى تأثير هذا المكان على الازدواجية الشخصية التي يعيشها صالح بين تخيّلاته الهلالية، وواقعه المرير في ومضات وصفية سريعة اعتمدها الكاتب بين الفنية، والأخرى.

« حاول فتح عينه المتعبتين بتكاسل، برد الشتاء ينفذ إلى العظم كالإبر، ويقوي شهوة النوم، بدا له رأسه ثقيلا وأعضاؤه مرهقة، تسرب في دمه مذاق (المسواك) الهندي، والعطور الصحرواي الذي ينبعث من الجازية كلما تشقق حائط بيته الهرم قبل أن تعود على أعقابها.»[1].

يبدو لنا من خلال هذا الوصف أن البيت الذي يقطنه صالح من البيوت الطينية القديمة لتسرّب البرد إليه، وتشقق حيطانه، وهرمه لهرم صاحبه، ذكر البيت في هذا المقام ذكرا عاما دون الوقوف عند جزئياته؛ إذ اكتفى الكاتب بذكر لفظ البيت دون تركيز منه على مكوناته المفصّلة، ولكن من خلال القرائن التي تجمع بين الشخصية، وحالتها الاجتماعية يتبيّن لنا أن البيت في حالته المزرية، وهذا يدل على وضع اجتماعي واقتصادي معين ساد فترة زمنية معينة بلد الجزائر، وما يحتويه من مناطق.

بيت صغير تنعدم فيه أبسط وسائل الحياة اليومية، حتى الإضاءة يضطر صالح لسرقة شموع مقام الولي الذي يقابل الدار؛ ليوفر إنارته « أوف يا لزرق، ماذا يسرقون، الشمع ؟؟؟ مقام الولي الذي يواجه بيتي مملوء حتى الآذان بالشمع، الأطفال يسرقون من بيتي، وأنا أسرق من مقام الولي، أضيئه وآخذ البقية...»[2]

إن انفتاح البيت على مصراعيه أمام أطفال القرية يدل على بساطة مكوناته، بل انعدامها بصفة كلية، فلا يملك من وسائل الحماية غير الباب الخشبية الثقيلة التي تقيه

---

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:08.

[2]– المصدر نفسه، ص:27.

بعضا من أهوال الشتاء ببرده، وأمطاره، وثلوجه« فتح الباب الخشبية خرج في يده لجام عوده، نفذت إلى أنفه لفحة برد جليدية معطرة بأنسام الصباح.

أوف هذه الباب ثقيلة كعظام الموتى....»[1].

على الرغم من الذكريات التي تجمع صالح بالمسيردية في هذا البيت بحلوها ومرها، ومن أحلام يقظة جمعته بجملية الهلاليين الجازية، إلا أنه عانى في حدود هذا المكان من الأوضاع القاسية التي مرّ بها، من فقدانه لزوجته، وأطفاله المنتظرين، ناهيك عن معاناته خارج البيت مع أهل القرية، وأبناء لاليجو ممن يكنّون له الحقد الموروث، وينعتونه بالخائن.

هكذا تحول تتناوب الدلالة التي بُجملها هذا المكان **بين الأمل والتطلع إلى المستقبل المشرق** عندما ينتابه التفكير في لونجا، وحبه لها، واسترداد حقه المهضوم، على أمل إصلاح حال البلاد، والتخلي على مهنة التهريب التي أثقلت كاهله مع كبر سنه بعد إيجاد البديل، ودلالة **الحزن والألم**، والحسرة التي تحتّم عليه الانزواء بالبيت مع رفيق دربه لزرق.

إن البيت هو المكان الاختياري الذي اختاره صالح لإقامته، ولكن نظرا لتداخل الأحداث فَقَدَ صفته الاختيارية؛ ليجبر صالح فيما بعد مغادرته باحثا عن البديل لإيجاد راحته، لكنه يصطدم بواقع أكثر صعوبة من الواقع الذي يعيشه، فيضطر للعودة لإتمام مسيرته، ولكن هذه المرّة ليس بمفرده، بل مع لونجا وابنه المنتظر.

أكثر ميزة خصت هذا المكان هو ارتباطه بتاريخ بعيد، تاريخ الهلاليين؛ إذ أن الوحدة التي صبغت المكان، والتي لطالما عاشها صالح، غالبا ما تحمله لقصص بني هلال، وحروبهم وصراعاتهم، وأحداثهم، وأهم الوقائع التي أدت إلى دمارهم، كامتداد لهم بكونه من سلالة بني عامر.

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:27.

صالح كان يعيش حالة صراع بين ماض يرفضه لذاته، وحاضر يحاول جاهدا إصلاحه، فكشف لنا النص من خلال إحاطته العابرة بهذا المكان كونه مكانا وُظّف لاسترجاع التاريخ، والوقوف عند الخطايا التي وقع فيها الآباء ليتجنبها الأبناء.

على الرغم من الحدود الضيّقة لهذا المكان، وانغلاقه، إلا أن ذكريات صالح، وتعلقه بالماضي وتاريخ أجداده، حتى وإن اصطبغ هذا التعلق بالرفض والنقيض، ساعده على تحويل المكان من مكان مغلق إلى مكان مفتوح، يزوره فيه شخصيات التغريبة الأولى ويحاجيهم في أفعالهم وتصرفاتهم، وحتى قراراتهم، وبالتالي كان البيت هو الجسر الرابط بين الماضي، والحاضر بفعل التذكّر والتخيّل في الآن ذاته.

حاول المؤلف من خلال هذا المكان التخييلي أن يطبعه ببعض الصفات الواقعية المسنودة لتاريخ معين، ومهما كانت صيغة المكان القصصي، خيالية تفنّن صاحب النص في تجسيدها، إلا أن لها جانب من الواقع، فمصدر الخيال الواقع المسترجع، تعتمد عليه وترسم عالما جديدا يمزج بين الواقع والخيال.

- **حي البراريك:**

الأحياء كثيرة في مناطق الغرب الجزائري، ولكل منها خصائص معينة، إلا أن الكاتب قام في نصه هذا بالتركيز على نوع معين من هذه الأحياء، يمثّله **حي البراريك**، جمع براكة، ذلك المكان الذي يقطنه صالح وأمثاله، استطاع المؤلف من ورائه تجسيد أبعاد معينة، ليصبح في الأخير مؤشرا دالا على معنى خاص.

لقد مدّنا هذا المكان بصفتنا قراء بأبعاد تاريخية واجتماعية، وحتى سياسية، وفكرية خاصة بفئة معينة من مجمل فئات المجتمع، فئة عانت ويلات الاستعمار، واضطهاده، ويلات الفقر والحرمان، وظلم الطبقة الإقطاعية التي خلفها المستعمر، ناهيك عن التخلف الموروث الذي كان عائقا في وجه عديد من أبناء الحي للتحرّر، وإعادة الانطلاق مرة ثانية، من أمثال **رومل والعربي، ولونجا وصالح** وغيرهم كثر.

إن كلمة براكة لوحدها تكفي لمعرفة طبيعة المكان وطبيعة ساكنيه، وما هذا الأخير إلا أنموذجا صغيرا من نماذج عدة عاشها الجزائريون في ظل ضغوطات عدة، ومازالوا يعيشونها الآن تحت ظل الأحياء القصديرية، أو التعسفية، وهناك من يتبادر لذهنه أن البراكة هي تلك البيوت الجاهزة التي خلفها المستعمر بعد رحيله، واستغلّها بعض الجزائريين الذين لم يجدوا من دونها مأوى.

مهما كانت الطبيعة الهندسية لهذا المكان فإنها تشير إلى الفقر، والحاجة والحرمان، وهو البؤرة المكانية التي اختارها المؤلف لتكون الزاوية التي صوّر فيها جل أحداثه الروائية لاحتوائها على الشخصيات الرئيسة، وغيرها من الشخصيات المهمة لبناء هذا العمل الفني.

هذا الحي كما مثّله صاحب النص هو مقر التهريب والخراب، والفساد، اضطر أصحابه لمثل هذه الأعمال؛ لحاجتهم القصوى، فهو مكان معدم لا تتوفر فيه أدنى المحفزات التي تدفع صاحبها للبحث عن العمل الشريف، وبالتالي فإن شبابها وشيوخها لم يجدوا أمامهم سوى الحدود، تجنبهم شر الحياة بشهادة أهله.

« تصور يا القهواجي الطيب، يا رومل، تصوري يا الجازية، يا أخت الحسن لو وجدنا شغلا بسيطا في حي البراريك ما أكلتنا مخاوف الحدود، حين نفقد طعم الحياة، نعود إلى أكل بعضنا البعض، نتآكل فيما بيننا كالحيوانات المفترسة،لاشيء في هذا الحي غير البرد والجوع وبيوت التنك والوحل، وتصفية الحسابات القديمة بالمديّ والجنازات.» [1].

وما زاد الطين بلّة أن هذا الحي مهددا بالانهيار، والموت لمحاذاته وادي البلدة، فكلما امتلأ الوادي، كلما عاد على بيوت الحي وخلّفها خرابا رغم وعود البلدية لأكثر من سنتين ببناء سدّ يقيهم هذا الخطر، ولكن لا حياة لمن تنادي.

إذا نظرنا إلى هذا المكان ضمن خلفيات تاريخية، نجده في حقيقة الأمر ما هو إلا **نجد** مصغّرة، عندما اضطرت أهلها للبحث عن البديل، وهذا ما حاوله صالح، وعديد من شبان

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:19.

القرية إلى الهجرة بحثا عن طرق أخرى لكسب رزقهم، فالفقر الذي يعيشه أهل الحي، والقلاقل المستمرة هي السبب الرئيس في المرور نحو الغرب بحثا عما يسد الجوع.

كأن المغرب ميراث يتوارثه الهلاليون جيلا بعد جيلا، مهما اختلفت الأزمنة، والأسباب والظروف، الوجهة واحدة والغاية ذاتها، ما يصبو إليه صالح وأمثاله، هو ذاته ما رغب فيه أبوزيد وأنداده، وعلى الرغم من التناقض الظاهر بين الفكر الذي يتبناه صالح، وفكر الهلاليين إلا أن الدم جمع بينهما في الأخير؛ ليمتهن المهنة ذاتها التي امتهنها أجداده في السابق.

هذا المكان هو نقطة اللقاء، والمشابهة بين صالح بن عامر الزوفري سليل الهلاليين، ومن يكنّ لهم بالقرابة، فما تقاتل عليه الهلاليون هو سبب مشاكل أهل حي البراريك، فجوعهم وفقرهم، و كثرة البطالة، تجعلهم يترصّدون بعضهم البعض؛ لتنشب بينهم المشاجرة و العداوة على أتفه الأسباب، وكأن الأمر مبيت لمثل هذه النهايات.

« هؤلاء هم ناس البراريك، تقودهم أحيانا عواطفهم، فلا يفكرون لحظة واحدة في العاقبة، يتقاتلون من أجل أتفه الأسباب، الماء احتكره فلان، أغنام فلان أكلت قمحي، أبقار الفرخ ابن الفرخ التهمت كل الحصيدة، وحق محمد رأيت فلان الأقرع يغازل بنت فلانة بعينيه، الأحسن أن تتزوجها وإلا طار رأسك، المسائل المعقدة كثيرا ما تحل في عين المكان وقليلا ما يتدخل القضاء، تبدأ الأمور بسيطة ثم سرعان ما تتعقد، فتخرج السكاكين وتشهّر البنادق، وتتكاثف القبائل متجاوزة تناقضاتها الداخلية، وصراعاتها الثانوية... ».[1]

لاحظنا كيف أن المكان في انطلاقته التصويرية هو مكان خيالي، حاول الروائي بإبداعاته الفنية أن يسقط عليه مجريات الواقع بتاريخه الماضي، وحاضره الآني، فامتزج فيه الخيال بالواقع، وكأن ما أوردناه قبل قليل من مشهد روائي هو تكملة، أو جزء من التغريبة

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:106، 107.

الماضية، كيف بدأ الصراع بين القبائل الهلالية، والذي أدى بهم في الأخير إلى الفناء، ولم يتبق من سيرتهم سوى الأطلال يتذكرها أمثال صالح، ويعتبروا من زلاتها حتى لا يقعوا في المصيدة ذاتها.

لم يكتف المؤلف في وصفه لحي البراريك بما يمس طبيعة الأهالي فحسب، بل عمل على تقريب صورة المكان أكثر بذكر جزئياته، وحالته عند التغيرات الجوية؛ إذ يصوره لنا وهو في أصعب ظروفه، ولا سيما عندما تتهاطل أمطار الشتاء حتى يؤكد لنا مستوى المعاناة التي يقاسيها أهل الحي.

« لحظة تهب الرياح الباردة مصحوبة بزخات أمطار ثقيلة، تصفق مرتعدة، أسطح براكات الزنك، يحلق بعضها في السماء عاليا، ثم تتساقط بتثاقل على الوحل، فيتجارى الأطفال والأم والأب وأحيانا الجدة التي تآكلت، ثم يعيدون قطعة الزنك إلى موضعها الأول، ويضعون عليها كتلا ضخمة من الصخور، ناس البراريك يخافون من النهايات المفاجئة، فمع قدوم كل شتاء، تقطع هذه الزنكات المنتشرة على السطح رؤوس خلق الله أوتشرد عائلة بكاملها.»[1]

لذلك سمي بحي البراريك، وتلك هي طبيعته المأساوية، ومعاناة أهله القصوى، وبالتالي فإن التهريب عندهم لم يكن فعلا اختياريا، بتحصيل حاصل، بل هو نهاية حتمية أجبرتهم إليها تلك الظروف، وغيرها من المآسي.

يتكفل المكان هنا بكشف الحالة النفسية التي يعيشها أهل هذا الحي، ونظرتهم التشاؤمية للحياة، وبالتالي يغدو« مكانا نفسيا يعبر على العناصر الوجدانية للإنسان، كما أنه مكان منتج خلاق يساهم في بلورة المعنى وخلقه من جديد في صورة تتفق مع المعنى

[1]– واسيني الأعرج: نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، ص:160.

المقصود، ولا يبقى محايدا بل يساهم في الإلمام بجميع الجوانب المحيطة بفضائه ثقافيا وسياسيا واجتماعيا...»[1]

كل الأمكنة المذكورة في نص رواية(**نوار اللوز**) بطبيعتها الواقعية ذات البعد التاريخي أو التخييلية ذات البعد الفني، لها الدور الفعال في بناء وتجسيد الكل؛ لخلق معنى محدد تتفرع عنه دلالات عدة، تتنوع تبعا لوجهة القارئ، ومدى اقتناعه بمنطلقات النص، ومرجعياته، وبالتالي فإن كل مكان مهما كانت أهميته من قلتها، ولا نقول عدمها، إلا وقد أسهم في تلوين الفضاء الكلي بجانب ما من الجوانب الفنية التي يستلزمها أيّ نص روائي.

[1]– الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، دراسة في تقنيات السرد، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط:01، عمان، 2011، ص:110.

5 – الأماكن الواقعية ذات البعد التاريخي في رواية كتاب الأمير:

لقد مثّل المكان في رواية **(كتاب الأمير)** الشكل العام الذي تتحرك ضمنه مختلف أجزاء النص؛ إذ صوره لنا المؤلف في صورة شبكة من العلاقات المتداخلة، هدفها العام بناء الفضاء العام والكلي للنص، فلا تمرّ أيّ صفحة من صفحات الرواية دون أن نتعرف على مكان جديد، وباعتبار أن رواية**(كتاب الأمير)** تندرج ضمن البعد التاريخي؛ فهي تعتمد الأحداث، والأمكنة عناصرا مهمة لمكونها الرئيس ألا وهو الزمن.[1]، فميزتها الأولى أنها رواية من الروايات المرتبطة بالمكان.

الأمر طبيعي هنا؛ لأنّ المؤلف حتى يمثل لنا تاريخ فترة زمنية ما، عليه أن يهتم بإبراز تلك العلاقات المتواجدة بين الإنسان والمكان الذي يقيم فيه، والصراعات القائمة بين هذا الفرد والجماعة التي ينتمي إليها، أو لا ينتمي إليها في حدود معينة تحددها لنا البيئة التي يعيش فيها.

يمكن القول إن هذه الرواية هي تجربة فنية تطَلَّع إليها كاتب بارع؛ لتمثيل مرحلة ما من مراحل الثورة الجزائرية بمختلف تطوراتها السياسية والاجتماعية، والاقتصادية، وحتى الدينية والثقافية.

إذ حاول من خلالها(الرواية) مقاربة الواقع المعيشي في تلك الفترة من وجهاته المختلفة، وخاصة الوقوف عند تلك القضايا العسكرية، والسياسية المسكوت عنها تاريخيا، وإعادة تناولها لمعرفة تلك العوامل الدسيسة التي أدت إلى انهيار جانب كبير من الدولة العظيمة التي بناها الأمير عبد القادر.

لقد أجبرتنا الازدواجية الواقعية، والتخييلية التي يتمتع بها هذا النص، الوقوف عند الأمكنة التي احتلت مكانة بارزة في تغيير حركة السرد من الناحية الفنية، وحركة نظام الدولة من الناحية التاريخية، وعلى الرغم من أن معظم الأمكنة المذكورة في الرواية تنتمي إلى حيّز

[1]– ينظر: فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، ص:67.

الأماكن الواقعية ذات المرجعية التاريخية، إلا أننا سنقوم بمقاربة النص بالفصل بين الأماكن الواقعية، ودورها في السياق التاريخي، والأماكن المتخيلة وأهميتها في إتمام الرتشات الأخيرة لإنتاج نص بهذه الأهمية، معتمدين في ذلك على بعض النماذج، وكيفية تجسيدها بالاعتماد على الأنساق المرجعية (التاريخية)، والفنية المتخيل

سنحاول من خلال هذا البحث الدخول إلى عالم الأمكنة الواقعية سواء على مستوى الحدود الجزائرية، أوغيرها، ودورها الفعال في احتواء مجريات السرد، بالاعتماد كما ذكر مسبقا على الأنساق المرجعية التي اعتمدها الكاتب في كتابته؛ ليُمتّع نصه بخاصة الواقعية، والمصداقية التاريخية، ولكثرة الأماكن الواردة في النص سنختار تلك النماذج المهمة التي كان لها الدور الفعال في عملية التفاعل بين عناصر النص.

- **مدينة الجزائر:**

تعد الجزائر المكان الأول الذي احتضن أحداث الحكي، وتمثلت بؤرته بالنسبة للأمير عبد القادر، والقس الفرنسي مونسينيور، هذا الأخير الذي اعتبرها(الجزائر) حلمه الأول، والأخير بعد أن نفي منها ليعود إلى موطنه فرنسا، وتبقى الجزائر في الذاكرة التي لا تنسى.

رُمز لمدينة الجزائر في هذا النص باسم **الأميرالية**؛ إذ يواجهك الاسم مع فاتحة الرواية، ولقد اتخذ الكاتب من هذا المكان وهو عبارة « عن بناية قديمة على قدم البحر في ميناء الجزائر العاصمة.».[1] منطلقا لتوزيع أحداث روايته، اعتمد الجزء ليعبر على الكل، فالأميرالية هي الصورة العاكسة لمدينة الجزائر، وضعها واسيني موضع النقطة الفاصلة بين البحر سبيل المنفى، واليابسة الأم.

إذا ما عدنا إلى عمق التاريخ نجد أن اسم **الأميرالية** يشير إلى كونها « أول خط دفاعي بني في العهد العثماني يقع في خليج الجزائر الذي يبلغ 19كلم (الجهة الغربية لحوض البحر المتوسط)، وكانت تضم منارة فقط قبل العهد العثماني، بنيت في العهد الزيري

[1]– أحمد بوحسن: الرواية والتاريخ، www.ribata lkoutoub.com ، 21–جويلية–2016، 15:46.

بغرض إرشاد السفن، وتسهيل العلاقات التجارية؛ لتتحول بعد دخول الأتراك إلى قوة بحرية كبيرة، طيلة ثلاثة قرون من الزمن؛ حيث كان ميناؤها يشكل حصنا منيعا ضد الأعداء، إضافة إلى أنه يربط بين الجزائر، ودول أخرى...»[1].

وهكذا كان استحضار هذا المكان مرتبطا أساسا بواقع معين له علاقة ما بتاريخ الجزائر، فالأميرالية شهدت منذ أزمنة خلت حروب الجزائر، وانتصاراتها، وتنقلات جيوشها، بالإضافة إلى كونها المنبر الشاهد على الشعوب، والأمم، والدول التي تداولت على الجزائر؛ لذا اختارها الكاتب لتكون نقطة التواصل التي تجمع بين منطقتين لا جامع بينهما سوى الحرب؛ لتأتي شخصيتي (الأمير ومونسينيور دي بوش)، ويحاولان بجهودهما الخاصة خلق ذلك الحوار الذي لطالما كان شبه مستحيل بين الجزائر وفرنسا.

لهذا المكان ذاكرة حية متجذرة في تاريخ الشعب الجزائري منذ الوجود التركي إلى الفرنسي إلى يومنا هذا، وما الأمكنة التاريخية إلا شاهدا حيا على حضارة بعينها وأحداث ووقائع، ونظرا لتعلق القس مونسينيور بهذا المكان اختارها لتكون مأواه الأخير، فأخذ وعدا من خادمه أن يعيد رفاته لبلد حلمه الجزائر، ويقف عند الأميرالية التي اعتبرها الجسر الواصل بين البلدين.

إن الوقوف عند بعض النماذج الوصفية للأميرالية يقودنا لتخيّل الصورة المعاكسة للكل **الجزائر**، ومما ذكر من أوصاف عابرة على هذا المكان قوله:« غاب الميناء والأميرالية التي لم تظهر إلا بعض أعاليها، وانطفأت القصبة ببناياتها البيضاء التي تعودت أن تتسلق الجبل الذي يعطي بظهره للبحر.»[2].

---

[1] – صورية مديون:الأميرالية الجزائرية حصون الجزائر تشكل خطوط الدفاع الأولى،.www.djazairess.com، 21-7-2016، 16:03

[2]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:16.

وأيضا في ووصفه للشوارع المحاذية للأميرالية يقول:« الحاضرين الذين ملأوا حوافي شارع الإمبراطورة الممتدة على طول البحر، والمطل على الميناء، ومن أعالي الشرفات المزيّنة بالأقحوان ليلقوا النظرة الأخيرة على رفاة مونسينيور.»[1].

كلما قُدّم هذا المكان كلما وجدنا له نصيبا من المشاعر سواء كانت للأمير أو للقس، وهذا يدل على مكانة هذا الأخير بالنسبة لشخصيات الرواية، وبالأخص لارتباطها بالبحر؛ لأن هذا المكان «يمزج علاقة الماضي بالحاضر، والحياة بالوجدان، ليس سهلا على المرء ترك جلّ حياته تذهب درج الرياح، فالعلاقة بين الإنسان والبحر هي علاقة الذكرى والكدح...»[2].

حقا إن لهذا المكان علاقة بالحاضر والماضي، واستحضارها رمز صارخ لذلك التاريخ الزاخم بالأحداث، يكفي أن يذكر اسم المكان حتى يحتضن المكان بنفسه كل تلك الوقائع العالقة بذاكرة الجزائر.

- مدينة معسكر:

معسكر هي المكان الثاني الواقعي في الرواية، ويرمز لتاريخ أمة برمتها أنجبت مؤسس الدولة الجزائرية، فهي ضمن الأماكن الرئيسة المذكورة في النص؛ لارتباطها المباشر بأحداث عدة وقعت ضمن منظومة الحكي، فمنها كان منبت الأمير عبد الأمير، ومنها بدأ معاركه الأولى، وهي أول عاصمة سياسية اعتمدها الأمير في دولته، وهجوماته ضد المستعمر الفرنسي، وفيها كانت مبايعته الأولى أميرا على القبائل التي بايعته، بالإضافة إلى اتخاذها الجسر الذي يفتح مناطق العبور أمام الأمير، وخلفائه من خلال سهولها، ومرتفعاتها، وهضابها التي ألفها وترعرع فيها.

---

[1]- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:547، 548.

[2]- المصدر نفسه، ص:146.

إن الأهمية التي تبوأتها مدينة معسكر سواء على مستوى البعد الواقعي، أو الفني السردي عن طريق تقنية الاسترجاع بالتذكر؛ لارتباطها بالتاريخ، جعلت الكاتب يركز اهتمامه على وصفها مستحضرا تاريخها العريق، والبدايات الأولى لبنياتها، وشكلها العام.

« منذ الهجمات القديمة على المدينة ومعسكر تطوق نفسها بسور قديم بعرض خمسة أقدام، وعلو يصل إلى تسعة أمتار، وبحصن مثلث الجوانب في المرتفعات المحيطة بالمدينة مجهز بثلاثة مدافع من البرونز، تتكئ على عجلات قديمة صارت ملتصقة بالأرضية المثبتة عليها بسبب قلة الاستعمال والصيانة، تحتها قذائف كثيرة صارت تشبه الحجارة في لونها الخارجي، ثم القلعة أو البرج كما يسميها سكان المدينة، والذي يواجه من إحدى جهاته ساحة المدينة ذات الأبواب الثلاثة، الباب الشرقي المحروس بمدفعين، وباب علي الذي ينفتح على طريق تلمسان ووهران والمحروس بثلاثة مدافع وهو الباب الذي تعلق فيه الرؤوس للعبرة ، وتتم فيه الإعدامات، وأخيرا باب الإنقاذ الذي ينتهي بمنحدرات وادي تودمان..»[1]

تلك هي مدينة معسكر، التي تعد صرحا شاهدا على مجهودات الأمير في بناء دولة مستقلة، بعد أن عمل جاهدا انطلاقا من هذا المكان لإعادة البناء والتعمير تبعا لما تمليه الظروف الحربية؛ إذ طوّر أجهزة الأمن، وإعادة بناء المصانع، خاصة تلك التي تهتم بصنع الأسلحة، وإنتاج البارود مستعينا ببعض الخبراء، والمختصين في هذا المجال من الأجانب والأتراك واليهود، حاول تنظيم الجيش، وتقسيمه بحسب الكتائب والفيالق.[2].

مثلما كانت هذه المدينة مقر الانتصارات، كان لها أيضا نصيب من الخراب بعد الأمر الذي نفّذ من قبل أحد قادة فرنسا **القبطان سونقاريه** بحرقها كليا، إلا أن حنكة الأمير استدعته لمغادرة المكان قبل القيام بهذه العملية، فبعد أن كان هذا المكان رمز التطور والأمان، والاستقرار، تحوّل بفعل المستعمر إلى رمز للهلع، والموت والخراب، ولم يبق منه

---

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:65.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص:113.

في ذاكرة الأمير وحاشيته سوى ذكرى عابرة بعد أن تحولت إلى مكان إقامة مؤقت يرتادها الأمير أثناء تنقلاته إلى المدن المجاورة لها« معسكر كانت مجرد ذاكرة، لقد دمرت في الهجمة الأولى، ولم يعد بالإمكان الاتكال على مردودها.»[1].

لقد اكتسب هذا المكان من خلال الأوصاف المنسوبة له، والمستمدة بطبيعة الحال من السجلات الموثقة تاريخية، وظائف عدة أسهمت بشكل أو بآخر في استظهار تلك العلاقة التأثيرية بين المكان وشخصياته، بحضور هذا المكان يستحضر الكاتب مشاعر الألفة والحنين التي غمرت الأمير وهو بصدد البناء والفراق؛ إذن حضور المكان في هذه الحالة « معاضد لاستبطان الشخصية.»[2].

لولا شخصية الأمير لما اكتسب المكان هذه الأهمية، لقد ارتبطت هذه الأمكنة بآراء الأمير الفكرية الحديثة في عصره، والتي تنم عن النمو الحاصل في كافة الميادين في تلك الفترة، وما المكان إلا المرآة العاكسة لهذا التطور.

- **تكدامت :**

تكدامت هي العاصمة التي لطالما حلم بها الأمير، وسعى جاهدا إلى بنائها مستغلا فترات الهدنة والسلم، وتعتبر ضمن الأمكنة المحددة في الرواية التي استمدت واقعيتها ومصداقيتها من المرجعية التاريخية التي تستند إليها.

اختار الأمير هذا المكان ليكون عاصمة دولته المستجدة؛ لملائمة شكل المنطقة المناسب لصدّ الهجمات، فموقعها المهم خوّلها لأن تكون العاصمة الثانية للأمير بعد معسكر، أضف إلى ذلك بُعدها عن مرمى تواجد الاستعمار الفرنسي، فتوفر بذلك الأمان، والضمان لأفراد الدائرة.

---

[1] – واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:184.

[2] – الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص:59.

كما تميّز هذا المكان بتجذّره التاريخي، فهو« مكان له موقع وتاريخ، تكدامت كانت المكان، بين مليانة وخلافة معسكر، أسست هذه المدينة من طرف عبد الرحمان ابن رستم 761، وأخليت عندما استولى عليها الفاطميون في 909، بأشجارها العملاقة، والبلوط والزيتون، والتربة الصلبة والجبال، كانت نموذجية في صدّ الهجمات الكثيرة. صحيح أن طبيعتها قاسية؛ إذ أن البرودة القاسية تبدأ منذ شهر أكتوبر ولكن موقعها لا يضاهى. لا تختار الأمكنة هكذا، الذين وضعوني في هذا المكان كانوا يعرفون جيدا الدلالة.»[1].

إن المعلومات التي ضمّنها الكاتب في هذا الوصف، والخاصة بهذا المكان أسهمت بتزويد القارئ بكافة التفاصيل التي توضح له الصورة العامة التي يمكن أن يتخيلها أثناء قراءته للرواية، وإن هذا التداخل الحاصل بين الوصف والأحداث أضفى على المسار السردي إيقاعا حركيا خاصا زاد من جمال العمل الروائي.[2].

وإذا ما رجعنا إلى كتب التاريخ نجد حضور هذا المكان ضمن الأمكنة التي أنشأها الأمير إنشاء عسكريا للمحافظة على دولته وشعبه، ومما يثبت ذلك تلك الكلمات التي بعث بها إلى **الجنرال دوماس** أثناء إقامته في الجزائر كقنصل لفرنسا:

« لقد أقمت على حدود التل عددا من الحصون، كلفتني أموالا طائلة بينما كنت أواجه صعوبات جمّة، وكان الهدف من إقامتها هو إشعار قبائل الصحراء المضطربة بالسلطة والابتعاد عن هجماتكم. ولكنكم قد حطمتم هذه الحصون فيما بعد، لقد كانت تقع من جهة الغرب في سبدو، وفي سعيدة بالنسبة لجنوب تلمسان، وفي تاقدامت بالنسبة لجنوب معسكر، وفي تازة بالنسبة لجنوب شرق نفس المدينة (معسكر)، وفي بوغار بالنسبة لجنوب مليانة

[1]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:179.

[2]– ينظر: يوسف شكير: شعرية السرد الروائي عند إدوارد الخراط ، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة الفنون والآداب الكويت، العدد :02، المجلد :30، أكتوبر، ديسمبر، 2001، ص:259.

وفي بلخرطوم (الواقعة جنوب– شرق مدينة الجزائر) بالنسبة للمدية، وأخير في بسكرة بالنسبة لجنوب قسنطينة...»[1].

لقد كان لهذا المكان التاريخي دورا مهما من الناحية السياسية، العسكرية، والاقتصادية، وذلك من خلال تفنن الروائي في إثبات قوته، ومتانته، وصلابته، مقارنة بالأماكن الأخرى وهي في حالة حرب« كانت مركزا تجاريا بين التل والصحراء، شوكة في عيون القبائل المرتدة، تشكلها الدائري يمنحها قوة الدفاع من كل الجهات، وأبوابها تمنحها فرص أكبر للمناورة.»[2].

يثبت هذا المكان جدارة الأمير في إتباع استراتيجيات معينة لبناء صرح كبير يحافظ من خلاله على كيان دولته وأهله، ولكن سرعان ما تحوّل هذا الحلم إلى سراب بعد انهيار مدينة تكدامت« في 08ماي خرج الجيش من مستغانم ليبلغ تكدامت بعد ستة أيام، لم تقاوم تكدامت طويلا، فقد أخليت من سكانها، ومن قطعها الحربية المهمة، وبعض مصانع الأسلحة التي جلبت من أماكن مختلفة من أوربا، أعطى بيجو أمره بحرق كل شيء، بدأ باستعمال الألغام لتفجير كل البيوتات الواقفة، وأحرقت كل المحاصيل الزراعية والخلجان المحيطة بالمدينة.»[3].

لقد وفق الكاتب إلى حد بعيد في استغلال الحقائق التاريخية لصياغة أحداثه الروائية، وقد وقفنا عند ذلك من خلال تدرّجه القصصي في كيفية بناء المكان، ووصوله إلى أوجّه، ثم انهياره، بغض النظر عن البعثرة الزمنية المعتمدة في سرد الأحداث.

---

[1]– شارل هنري تشرشل: حياة الأمير عبد القادر، تر: أبو القاسم سعد الله ، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر، 2004، ص:179.

[2]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:179.

[3]– المصدر نفسه، ص:270.

رغم الصراع المسلّح على المكان من طرف العدو لفرض السيطرة الكلية عليه، وبسط نفوذه في المنطقة من أجل إخضاع الأمير ومن معه لسلطته.[1] إلا أن الأمير لم يستسلم وواصل نضاله، وبناء أماكن مشابهة في مواقع شتى من أرض الوطن؛ ليثبت للعدو أن الإدارة، والإيمان هما أساس الاستمرار.

- **فرنسا:**

فرنسا هي المكان (الآخر) الذي يواجه المكان (الأنا) الجزائر، وقد صوّرها الكاتب فنيا في عدة صور منها: **الآخر، الضد، العدو، المنفى، السجن،** قبل استسلام الأمير كانت تمثل العدو والخراب، وعندما انتقل إليها مرغما تحولت الصورة لتمثل **المنفى والسجن.**

عمل المؤلف على تصوير فرنسا وهي تخون العهد الذي قطعته على الأمير في إرساله إلى دولة عربية يختارها هو، وهنا يمكن القول أمام تاريخية المكان، وما جرى فيه من أحداث إن الكاتب **عمل على مزج الواقع بالجانب الفني** عندما حاول **أنسنة المكان** من خلال المفارقة التي مثلها في عدم الوفاء بالعهد، وتظهر هذه الفنية أكثر في التسمية السلبية التي نسبت إليه، والظاهرة في صفة القساوة « هذه السمة تعتري المكان نتيجة تصرفه تصرفا غير إنساني، وأخلاقي، يتنافى مع مبادئه الإنسانية السامية.» [2]

المنقول تاريخيا أنّ فرنسا أخلت بوعدها أمام الأمير عندما قرر الانتقال إلى فرنسا لطلب الأمان، وحقنا للدماء؛ لينتقل مرة أخرى لبلد عربي« لما فكر في اجتياز الحدود المغربية مرة أخرى، وجّه إليه السلطان المغربي تحت تهديد فرنسا قوات عسكرية أرغمته على مغادرة البلاد ثم طلب الأمان على يد القائد الفرنسي «لامورسيير» شريطة السماح له بمغادرة البلاد إلى المشرق، لكن الاستعمار نكث عهده وقام بنفيه إلى سجن أمبواز لمدة خمس

---

[1]– ينظر: سامي سويدان: فضاءات السرد ومدارات التخييل، الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية، دار الآداب، ط1، لبنان، 2006، ص:26.

[2]– أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط:01، الإسكندرية، 2003، ص:33.

سنوات أطلق بعد ذلك سراحه فاختار الهجرة إلى سوريا مع أسرته وأنصاره، ومكث هناك إلى أن أدركته المنية عام 1883م رحمه الله.»[1]

لقد تحولت فرنسا رغم انفتاحها على عوالم عدة إلى مكان مغلق في نظر الأمير؛ لأنها قطعت علاقته مع العالم الخارجي لتغدو سجنا مغلقا« تعرف يا مونسينيور أن مصير الأفراد قد لا يكون مهما كثيرا أمام البلدان العظيمة، يحزنني أن يتحول بلد الحرية والانفتاح إلى سجن كبير للآخرين.»[2]

وأيضا في وصفه لفرنسا« أما أنا فلا أرى فرنسا الآن إلا سجنا لي، ولمن معي، فلا فرق إذن عندي بين هذا القصر وباريس.»[3]

إن الكاتب أثناء حديثه على فرنسا، غالبا ما كان يركز على **مدينة باريس**، الجزء الذي يمثل الكل، فهذا المكان ورغم ما عرف عليه من جمال، وعمران، ورغم احتضانها لكل المعاني الإيجابية، فهي تمثل رمز الحرية والعدالة، إلا أنها خلقت نوعا من العداوة مع الأمير بعد حادثة خيانة العهد؛ إذ غدت تمثل صورة السجن لا غير.

لم تقتصر صورة هذا المكان عند حدود السجن فحسب، بل تعدته لتعقد علاقة مع مفهوم **الاغتراب الخارجي**؛ لذا نجد الأمير في غير موضع من الرواية أثناء سجنه يحاول الهروب النفسي، والروحي من حالة الاغتراب هذه عن طريق الاسترجاع، والتذكر؛ ليعيد بناء تلك العلاقة الواصلة بينه وبين وطنه بعاملي الشوق والحنين.

---

[1]– صالح فركوس: المختصر في تاريخ الجزائر من عهد الفينيقيين إلى خروج الفرنسيين (814ق.م–1962 م)، دار العلوم للنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر، 2003، ص:158.

[2]– واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 132.

[3]– المصدر نفسه، ص: 465

فهذا **مونسينيور دي بوش** هو الآخر يصف لنا **باريس** وصفا بعيدا نوعا ما عن انتمائه الوطني« مدينة بها الكثير من العطش إلى نفسها، جميلة ولكن سرا فيها يشتعل في الداخل مثل حبل البارود ولا أحد يعرف متى ينفجر الكل.»[1]

إن هذا الوصف على الرغم من واقعيته، إلا أنه وصف نفسي أكثر منه تفضيلي؛ لأن الشخصية الواصفة كانت تقدم لنا المكان في حدود ما تسمح به القيم والمشاعر، بأبعاد متناقضة، فعيناه تريان المدينة جميلة، إلا أن إحساسه يرفض الألفة، والحميمة التي يوفرها له هذا المكان رغم أصوله الفرنسية.

نشير في هذا المقام إلى أن صورة هذا المكان المأساوية السلبية الحزينة لم تستمر على هذه الشاكلة، فسرعان ما تتغير للنقيض الإيجابي بمجرد فك أسر الأمير، ومن معه، فشعر بمتعة الحرية بعد سجن دام قرابة خمس سنوات، بمجرد خروج الأمير إلى شوارع باريس حتى تتصافى تلك الثنائيات لتطغى على المكان ذاته من السلبية إلى الإيجابية، ومن العداوة إلى الامتنان والحب، ومن الخوف إلى الاطمئنان، ومن الحزن واليأس إلى الفرح والأمل، وتتغير علاقة الشخصية بالمكان.

« وهو يرمي بصره بعيدا بين البنايات الباريسية الضخمة، والسيارات التي كانت تملأ الشوارع النظيفة، بحركتها وضجيجها، والناس وهم يسيرون بانتظام في الحدائق المحيطة بالمدينة، العالم كان يتغير بسرعة كبيرة.» [2]

استمرت تنقلات الأمير عبر شوارع فرنسا، وباريس، وصولا إلى **بوردو، وأمبواز، وبو،** فقد زار الأمير «المقبرة الإسلامية التي نبتت على جنبات القصر.»[3]

---

[1] – واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص: 24

[2] – المصدر نفسه، ص:503.

[3] – المصدر نفسه، ص:502.

وأخيرا اتجه إلى مكان الإقامة المؤقتة الأول «اتجه الموكب نحو نزل الشرفة La terrasse الواقع بـ 50 شارع ريفولي Rivoli؛ حيث خصص للوفد جناح كامل للإقامة والراحة، بعد راحة قصيرة طلب الأمير من بواسوني أن يقوده إلى النزل، كان مندهشا من رشاقة البنايات وأماكن العبادة، وقوة حضورها. ». [1]

بعد ذلك ينتقل الأمير إلى المسرح لحضور أوبرا موسى لروسيني Rossini إثر دعوة أرسلها الرئيس نابليون إليه، وما لاقت هذه الدعوة إلا الدهشة والانبهار من براعة التصميم، وأدوار الممثلين، وحركاتهم، ورقصاتهم، وكل تفاصيل المكان.

لتجسيد القيمة الواقعية التاريخية للمكان لم يستثن الكاتب، ولا مكان من هذه الأمكنة الفرعية، بل زاد عن ذلك ذكر كل المناطق، والمحلات، والحدائق التي زارها الأمير أثناء جولته في باريس من قصر الرئيس **سان كلو** في بيت البرنس– الرئيس، وحدائقه الفائقة الجمال إلى الإسطبل، وما يحتويه من أحصنة ملكية التي ذكرته بسهول وطنه (متيجة ومعسكر)، بالإضافة إلى زيارة بعض المعالم الأثرية في فرنسا، من المتحف الذي جسّد فيه بعض المعارك التي جرت بين الجيش الفرنسي، وجيش الأمير عبد القادر بتفاصيلها الدقيقة «عندما وقف في فرساي أمام لوحة الاستيلاء على الزمالة من طرف الدوق دومال، اندهش من ضخامتها ودقة تفاصيلها، لوحة كبيرة أكبر لوحة في التاريخ، أكثر من 21 متر طولا وحوالي 100 متر مربع، تأملها الأمير بدون أن يخفي الآلام التي اشتعلت في بؤبؤي عينيه الذين تحركت فيهما مواجع الانهيارات، والانتصارات وصهيل الخيول الجامحة...» [2]

إن دقة الوصف، وتجسيم الواقع، وتصوير الأماكن بأبعادها الداخلية والخارجية جعلتنا ندرك الجهد الذي وقف عنده الكاتب؛ لتقريب الواقع إلى إدراك القارئ في قالب فني يمزج عدة صور في مكان واحد، ويجمع بين عدة دلالات في المكان ذاته، وما هذا التنقل، والتغيّر

---

[1] – واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:504.

[2]– المصدر نفسه، ص:198.

الوصفي الذي يلحق المكان الواحد، أو عدة أماكن من الصورة المؤيدة، إلا الصورة الضدية في السياق الروائي نتيجة تحول الرؤية الفكرية إلى الضد سواء لدى الراوي، أو لدى السلطة السياسية، فطبيعة المكان تتغير وفقا لرؤية الشخصيات، والعكس صحيح.[1]

ارتأينا جمع كل هذه الأماكن تحت عنوان واحد فرنسا، فكل هذه الأماكن الفرعية ما هي إلا جزء لا يتجزأ من هذا الكل، ولا تصح شمولية المكان، إلا إذا تم وصفه بكافة أبعاده؛ لذلك لم يكن بإمكاننا ذكر باريس مستقلة أو مرسيليا، أو أمبواز، وبوردو، وبو، وكل منها مستقل عن الآخر، فلذلك فضلنا جمع كل هذه الأماكن تحت عنوان واحد؛ لتجنب التكرار، والحشو والإطناب.

- **السجن:**

للسجن في هذا النص معان عدة، ويعد من أهم الأماكن الرئيسة المغلقة التي لها علاقة بالواقع التاريخي الذي مرت به مسيرة الأميرعبد القادر، والمكان الذي قلب كل الموازين في نظره هو، وحيال تاريخ الحضارة الفرنسية.

نشير بهذا الصدد إلى أن السجن في هذه الرواية لم يعرض على الشاكلة المعهودة في الروايات الأخرى، والتي غالبا ما تصوره لنا « كمؤسسة العقاب والمراقبة والتدمير.».[2]

بعد الاتفاق الذي أبرم بين الأمير، وحكومة فرنسا بالتخلي عن منصبه، وبلده مقابل نقله إلى بلد عربي، كان في نيّة الأمير صدق الاتفاق، ومراعاة قرار الانسحاب؛ ليضع نفسه بين أيدي الفرنسيين، وأن فرنسا في مقدورها إتمام الاتفاقية عن قناعة تامة« وكنت مقتنعا بأنهم عندما وعدوا بذلك، أنهم سيأخذونني إلى البلاد التي أعلنت لهم عن رغبتي في الذهاب إليها، لقد كان الاقتناع هو الذي جعلني اختار فرنسا لوضع ثقتي؛ لأن كلمة فرنسا تعتبر إلى

---

[1] – ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط:01، الإسكندرية، ص:106.

[2] – حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، ط:01، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص:147.

اليوم كلمة نافذة. وقد طلبت من الجنرال لامورسيير أن أذهب إلى الإسكندرية دون التوقف بوهران أو مدينة الجزائر أو أي ميناء في فرنسا.

–وهو لم يكتف بموافقة شفوية على هذا الطلب، بل أرسل إلي رسالة يضمن فيها رسميا تحقيق رغبتي ممضاة بالفرنسية، وعليها خاتمه بالعربية، وعندما وصلتني هذه الرسالة سلمت نفسي إليه اعتقادا مني بأن كلمة فرنسا هي كلمة واحدة (أصلي)، وقد اهتز هذا الاعتقاد في الوقت الحاضر، فثبتوني عليه بإعطائي حريتي، إنكم حققتم عملا يعد بالسعادة للجميع، فلا تدعوني فردا مستثنى من هذا للجميع.» [1]

تلك هي حيثيات رسالة الاتفاقية المبرمة بين الطرفين، والتي قطع إثرها الأمير بعدم إثارة الاضطرابات ضد الفرنسيين، سواء بصفة شخصية أو جماعية، شفاهة أو عملا، ولكن سيّان بين القول والفعل.

بقي الأمير أياما وليال ينتظر الرد على أمل تحقيق الرغبة فكان« يستقبل فجر كل يوم على أنه بشارة الحرية، وأخيرا وصل الجواب الذي طال انتظاره له، وفتحه بفارغ صبر، فكان مضمونه أن الجمهورية لا ترى نفسها مقيدة بأي التزام لعبد القادر، وأنها تعتبره كما تركته الحكومة السابقة أسيرا.». [2]

وهكذا دفع الأمير حريته ثمنا للصراعات السياسية التي كانت تعيشها حكومة فرنسا في ذلك الوقت، وبدأت مسيرته مع السجون الفرنسية؛ إذ بُدأ بنقله هو وعائلته، وحاشيته أولا إلى قلعة **لاملق** « أخذنا مباشرة نحو قلعة لاملق lamalgue التي بدت لهم المكان المناسب لاستقبالنا أنا وحاشيتي المكونة من ثمانية وثمانين شخصا، وحشروني كأي سارق أو رهينة...». [3]

---

[1] – شارل هنري تشرشل: حياة الأمير عبد القادر، ص:325.

[2] – المرجع نفسه، ص:326، 327.

[3] – واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:446.

ثم نقل بعدها إلى قصر هنري الرابع (Henri iv)، ثم إلى قصر أمبواز، إن السجن في كل هذه الأمكنة التي نقل إليها الأمير لم يكن مكانا عاديا، بل كان عبارة عن قصر كنوع من الاحترام لشخص الأمير، ولكن يبقى في الأخير عبارة عن سجن يقيّد حرية كل من دخل إليه.

لقد كانت هذه القصور بمثابة **الإقامة الجبرية المغلقة**؛ حيث الخوف والظلام والبرد « لم يكف البرد والظلمة، ووحشة المكان، الآن يسدون هذا الجزء الصغير من القصر حتى من رحمة الله والهواء والشمس.».[1]

ما مرّ به الأمير عبر هذه الأماكن المغلقة في فرنسا، بالاستناد على ما اعتمد عليه الكاتب من حقائق، ووثائق تاريخية، تقرّب لنا واقع الجو الذي عاشته الشخصية في تلك الفترة، فكان غالبا ما يملأ فراغه، وانطوائه المستمر، وكثرة عزلته بأعماله الفكرية، وقراءاته المتشعبة، وكنتيجة لهذا المجهود وما ثبت في المؤلفات الفكرية والتاريخية، أنه ألّف في سجنه هذا كتابين الأول بعنوان(**وحدانية الله**)، والثاني **(ذكر العاقل وتنبيه الغافل)**.[2].

بقي الأمير على هذه الحالة، لم يغادر غرفته، إلا نادرا عندما يجتمع بأسرته، و دام السجن خمس سنوات من عمره، إلى أن حدثت بعض التغيرات السياسية داخل الحكومة الفرنسية، وبعد الجهود المبذولة من طرف القس مونسينيور دي بوش لحث الرئيس نابليون بزيارة الأمير، وفعلا تم ذلك، وكان من نتائجه إعلان حرية الأمير ومن معه.

« تعاقبت الأيام، ثم حدث تغيير سار، رغم أنه كان غير متوقع، وذلك أن لويس نابليون، الذي أصبح ساخطا على النزاعات الحربية التي أحبطت مشاريعه، قد توجه إلى العاطفة القومية، فأظهر نفسه إلى فرنسا، فزارا الأقاليم، وعندما وصل إلى مدينة بلوة

---

[1] – واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص:466.

[2] – ينظر: شارل هنري تشرشل: حياة الأمير عبد القادر، ص:337.

blois أرسل كلمة إلى السيد بواسوني boissonot الذي كان يشرف على قصر أمبواز الذي لم يكن يبعد كثيرا عن تلك المدينة بأنه ينوي القيام بزيارة لعبد القادر...»[1].

التقى نابليون بالأمير في حفل مهيب يحوفه أعوان الرئيس، وقادة الأمير، وتم التقارب والتصريح بالرغبات المضمرة عند الطرفين، إلى أن صرّح الأمير قائلا:« أيها الأمير إنني غير معتاد على تقاليدكم، ولعلني على وشك أن أرتكب خطأ، ولكني أرجو أن أعبّر عن عواطفي نحوكم، ونحو الشخصيات المرموقة التي أراها حولكم، إن آخرين قد وعدوا بشيء لم ينجزوه، ولكن سموك قد أنجزت تعهدات لم يلتزم بها، فشكرا على كرمك الذي مكنني من أن أذهب للعيش في بلاد إسلامية، إن الكلمات تذهب كما تذهب الريح، أما الكتابة فهي خالدة...»[2].

وهكذا تحصّل الأمير على حريته، وتم نقله هو ومن معه إلى المكان الذي انتظره مطولا.

تتمثل القيمة الإبداعية الظاهرة في هذا النص في **كيفية تقديم التاريخي في قالب الفني**، لقد تتبع واسيني كل الأحداث التاريخية ما صرح به، وما أضمر في تناسق، وانسجام مسترسل، متدرجا في وصف الوقائع والأماكن، وقفا عند مختلف الأحداث التي من شأنها أن تضيء عدة جوانب ربما كانت مغيبة في تاريخ الأمة الإسلامية والجمهورية الفرنسية، وفي تاريخ الشخصيات عينها.

لقد اتخذ الكاتب المكان وسيلة اعتمد عليها في نمو أحداث سرده الروائي، وما ساعد على هذا النمو، متانة إسقاطه الواقعي، واستلهامه التاريخي، فكان لمعظم الأماكن الواقعية المذكورة سابقا دورها البارز في بناء الحدث الروائي، فبين الواقع والتاريخ، والفن، في هذه الرواية خط رفيع جدا لا يمكن ملاحظته إلا من خلال تلك الرؤى الفكرية والتنقلات الزمنية،

---

[1] – شارل هنري تشرشل: حياة الأمير عبد القادر، ص:337، 338.

[2]– المرجع نفسه، ص:340.

والانفتاحات المكانية التي حاول المؤلف أن يتخذها كعينات، أو آليات يستعملها ليوحي إلى هوية الماضي، وذلك من خلال الاشتغال على إنصاف جوانب من الماضي، وتبيان حقيقتها كحقيقة الأماكن مثلا، ومعاداة بعض الحقائق التي يعتمد تسييرها تبعا لرغبات سياسية، فُرض على المؤرخ إتباعها، والتصريح بها دون أي إساءة مزعمة لتاريخ أمة من الأمم.

ساهم المكان **الواقعي التاريخي** في هذا النص، في الوقوف عند كل تلك التحولات التاريخية والسياسية، وحتى الاقتصادية، والاجتماعية الدالة على الماضي الحضاري بصراعاته، وحواراته، وهفواته وأخطائه، ليأتي المؤلف ويصوره أمامنا من خلال التغيرات، والحركات، وطبيعة الظروف المعيشية، واضعا في الحسبان أنه يتعامل مع أماكن حقيقية واقعية لها حضورها التاريخي، فلم يكن من السهل توزيع حركة شخصياته في مثل هذا النوع من الأمكنة، ولكن رغم ذلك لاحظنا تمكّنه الإبداعي من خلق نوع من التمازج الإنتاجي بين ما هو فني تخييلي، وما هو واقعي تاريخي.

وفي الأخير ننوه هاهنا إلى أننا سنكتفي في دراستنا لأماكن رواية **(كتاب الأمير)** عند النوع الأول، (الأماكن الواقعية ذات الحضور التاريخي)؛ لسيطرتها على معظم الأماكن الواردة في الرواية؛ ولكونها منحت الفرصة للمؤلف لاستعادة الماضي، واسترداد العديد من الجوانب التاريخية في حق الجزائر، وفي حق شخصية الأمير، وتوضيح ما استوجب توضيحه منذ سنوات مضت.

6- بين المكان الفني والتاريخي في رواية كريماتوريوم لواسيني الأعرج :

إذا ما اطلعت على **(رواية كريماتوريوم)** تدرك منذ الوهلة الأولى من قراءاتها طبيعة السلطة المرجعية المسيطرة على النص، والتوجه الأيديولوجي الذي يتبناه المؤلف في نصه هذا؛ إذ تشعر بنوع من الصراع والتداخل المكاني بين شرق بعيد يمثله الماضي، وغرب قريب يمثله الحاضر.

إذ ولد هذا التناوب بين التلاقي، والتنافر بين مختلف الأمكنة الواردة في الرواية، نوعا من **العلاقة التلاحمية** بين المكان، والرواية، أشبه بأن تكون علاقة عضوية، فهذا الأخير **(المكان)** لم يؤثر في العملية السردية فحسب، ولا في تأكيد واقعية الأحداث، بل جعله مسمى تسمى به الرواية.[1] في علاقتها بالقدس، وصراعاته الماضية والحاضرة.

إن الثنائية التي تقوم عليها هذه الرواية **(مي، والقدس)**؛ أي **الشخصية والمكان** هي ثنائية رمزية أكثر منها سردية، هدفها فقط نقل حدث بعينه عاشته فنانة فلسطينية، بل هو طرح مباشر لقضية بعينها، كان المكان فيها وسيلة المؤلف للكشف عن رؤيته.

وسنحاول فيما يلي الوقوف عند المسار السردي الذي اشتغل عليه المؤلف لعرض أمكنته سواء تلك التي تَمُتُّ بصلة لتاريخ، وهوية ماثلة للعيان حاضرة بين ثنايا مؤلفات المؤرخين والكتاب والفنانين، أو التي اختارها الكاتب ليصل بها واقعا موجودا بمكان لم يكن موجودا أصلا على أرض الواقع، فيدمج هذا مع ذاك، وينتج نصا متكاملا يمثّل هوية اجتماعية وفنية، وتاريخية معينة.

---

[1]- ينظر: فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، ص:60.

6-1- طبيعة المكان الواقعي (التاريخي) في رواية كريماتوريوم:

كما ذكرنا سابقا أن المكان الواقعي هو ذلك المكان الممثل بحضوره الجغرافي على مستوى النص السردي، له حدود معينة، وتسميات معروفة، وسنبدأ مدونتنا هذه بدراسة المكان الواقعي الوارد في واجهة الرواية:

-الكريماتوريوم:

المكان الذي منه استمد صاحب النص تسميته المضمرة شكليا، والمتعالقة نصيا دلاليا؛ إذ تعود تسمية هذا المكان للمصير الذي اختارته مي لنفسها بعد قرار تناوبته بين أخذ ورد؛ إذ قررت في الأخير أن تمنح جسدها لهذا المكان **(الفرن الكهربائي)**، بعد أن لفت انتباهها تلك المطويات التي تنشرها **مؤسسة إليس أيلند** لمصاحبة الموتى إلى راحتهم الأخيرة، فتصرّح فيها قائلة :« مؤسسة مجهزة بآخر الاكتشافات العلمية، واحترام البيئة، حرفية عالية تسمح باحترام إرادة الفقيد بشكل كامل بما في ذلك الطقس الديني الذي يختاره لمرافقته، محرقة مؤسسة إليس أيلند تقترح عليكم خدمات كاملة، ومرافقة تبدأ من لحظة الانتقال إلى المحرقة حتى تسليم الرماد للشخص الذي تقترحونه، لدينا صالات استقبال مرافقي الفقيد وأصدقائه، وهي مفتوحة 24/24 أمام زبائنها، وصالة خلفية حميمية جدا، تَسع لمائة شخص لأداء الطقس الديني المختار بحسب رغبة الفقيد... »[1].

ليس من السهل على الإنسان أن يختار نهايته، وخاصة إذا كانت هذه النهاية لهيب محرقة تندثر فيها أعضاء الميت، لقد اختارت (مي)هذه النهاية حتى تجنب ابنها يوبا متاعب عملية الدفن، ومستلزمات الجنازة، وما إلى ذلك، فاختارت هذه المؤسسة حتى تكفيه عناء الأمر هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى حتى تُسهّل عملية نقل رمادها إلى الأرض التي تمنت العودة إليها من قبل « طريقة عالية في صناعة الموت، ومدهشة، شكرا، أفضل أن أتحول إلى رماد لأسهل نقلي إلى أرضي البعيدة التي لم أصلها وأنا حية.».[2]

---

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:135، 136.

[2] –المصدر نفسه، ص:139.

لقد كان للماضي أثره البالغ في اختيار طريقة الموت، والمكان الذي ستؤول إليه رفات مي، فذلك المكان الأليف الذي عاشت فيه طفولتها السعيدة لم يعتق ذاكرتها، فكان دائما ينتقل معها ليعيش في واقعها وخيالها، وحتى أحلامها إلى أن قررت العودة إليه.

إن تكرار مصطلح (الكريماتوريوم) في قسم معين من الرواية، وتسليط الضوء على هذا المكان لم يكن من باب التعريف فحسب، بإحاطة المتلقي بالمعلومات الكافية عن هذا المكان، ولا لأنه المصير الذي اختارته مي ليكون النهاية الحتمية التي ستأوي إليها، ولكنه مكان تتجسد فيه رغبات (مي) للوصول إلى حلمها نتيجة لصمودها، وتحديا للسلطات الإسرائيلية، ولتحقيق حلم والدها، والحنين الذي لطالما اجتاحها لأم افتقدتها، وعائلة مشتتة بحثت عنها في تاريخ القدس، وآن الأوان حتى تعود للأرض التي عشقتها.

إذن لهذا المكان دلالات عدة تتجاوز المعنى اللغوي لمعان، ودلالات آنية تثبت ذلك الصراع الذي عاشته (مي) طيلة تواجدها في أمريكا، صراع بين (أنا) عاشقة لوطن لم تذق فيه إلا طعم الطفولة، و(آخر) ذلك المصير الذي حتّم عليها أن تعيش بعيدة عن عائلتها وأحبائها، هكذا جاء هذا المكان (الكريماتوريوم) كي يُسهّل عليها عملية تقسيم جسدها بين هذا(الأنا) بحمل بقايا رماد عظامها لتوزع على أراضي القدس، وتبقي (للآخر) بعض العظام في المقبرة التي اعتاد (يوبا) كل يوم ثلاثاء شراء الورد الذي تحبه، وزيارتها، حتى يمتد وصالها بمن أحبت على أرض أمريكا.

مي وهي تستفسر عن طبيعة هذا المكان، وكيفية العمل به، إنما كانت تُحفّز القارئ وتشوقه أكثر للاستمتاع بلذة ما اختارت، وكأن **الوصف عملية تزيين وتجميل** استعان بها الكاتب؛ ليحول المكان من سلبيته المعهودة إلى إيجابية جديدة « بسيطة يا مدام يوضع الميت في التابوت بعد أن يؤنق، أو يغرس كما هو دارج في لغتنا، يفترض طبعا أن يكون قد اختار ألبسته التي يريدها، أو نلبسه نحن، كما يريد بوضع التابوت على الحصير الآلي الذي ينقله نحو الفرن الكهربائي، الذي يسمى في لغتنا الكريماتوريوم crematorium الذي يعمل على درجة 850 مئوية، مما يسمح بتبخر القطع الخشبية للتابوت والجسد الذي يتحول إلى

غاز وغبار خفيف، ولا يبقى منه إلا العظام التي يمكن الاحتفاظ بها كما هي لدفنها على الرغم من هشاشتها، أو طحنها ووضعها في أواني فخارية أو نحاسية أو رخامية مخصصة لذلك لدينا كل الأنواع وهي موجودة على المطويات الدعائية التي سلمناها لك بصورها وتشكيلاتها...».[1]

من الآلة كان المسمى، فالمحرقة هي اسم المكان، والحرق علامة على تميّزه؛ لذا نلحظ أن الروائي وهو يصف لنا مكان الحرق، وكيفية الحرق، وتجهيزاته، كان مُرَكّزا إلى حد ما على البعد النفسي للمكان باعتباره طاردا لشخصيات الرواية، وغالبا ما تسعى لعدم الحديث عنه أو زيارته ،أو التقرب منه حتى؛ لأنه نقل للفناء، فمي عندما أرادت الحديث فيه، والتفاهم مع السيد (كريستوف) ابن مسؤول المحرقة، اختارت الوقت الذي سيغيب فيه (يوبا) عن المستشفى؛ لوقع ذلك على نفسيته.

أما بالنسبة لها هي، فقد كان الحديث عنه ضرورة لا مفر منها، وما زاد انسجامها مع الموضوع كما قلنا مسبقا هو الراحة النفسية التي أحست بها مع السيد كريستوف:« حديثه المتماسك والمغري، يعطي شهوة كبيرة للموت، فكرت في خالتي دينا، مامي المسكينة، التي افتقدها وأشتاق لها كثيرا، فقد كانت هي أمي الصغيرة في غياب أمي الفعلية، كان يمكن أن أحتفظ بها بشكل دائم، ولكني سرعان ما طردت الفكرة من رأسي، مامي تملك عرش القلب بكامله ولا يوجد من ينافسها فيه...»[2] .

إن لحظة الموت المغري الذي أبدعه هذا المكان، جعلت مي تستحضر أحبائها، وتتوق لملاقتهم، فكان للتصوير ودقة رسم تفاصيل المكان، وواقعيته، سببا في إقامة تلك العلاقة القبلية بين الشخصية، والمكان، على الرغم من سلبيته؛ إذ تحررت (مي) من خوفها المعتاد من الموت، وفتحت المجال للحديث عليه مع صاحب المحرقة، وهي التي كانت تخافه فيما سبق؛ لكثرة تألمها منه، الأم، الأخت، الأخ، العائلة، الخالة، الأب، وهكذا كان للمكان

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:137.

[2]– المصدر نفسه، ص:139.

وواقعيته، وسطوته أثر بوضعها أمام الأمر الواقع حضورا واقعيا، ذا بعد نفسي من حيث تأثيره على مشاعر وأحاسيس الشخصية.

من هنا يمكن القول إن المكان الواقعي بسلبياته وإيجابياته، تقف أهميته سواء على مستوى مرجعيته التاريخية الحيّة، أو على مستوى صياغته الفنية الإبداعية على قدرة المبدع في تقريب صورته، ورسم تفاصيله، وتحديد الرؤى والدلالات المناطة به، من ثمة فقط يمكن القول إنه قدم لنا عالما فنيا بأمكنته الواقعية التي عاشت إثرها شخصيات معينة، مثلما هو الأمر بالنسبة للمحرقة، هذا المكان هو نقطة النهاية لشخصية مشتتة، ونقطة البداية للراحة المفقودة التي ستعيشها (مي) بعد أن يوضع غبارها على أرض القدس.

- **القدس:**

القدس **(الأرض المفقودة)** كما وسمتها الفنانة الفلسطينية(مي)، هذه الأرض التي افتقدتها منذ خروجها منها عام 1948 إلى غاية وفاتها بإحدى مستشفيات نيويورك، وهي على مشارف قرن جديد في جانفي عام 2000، مكان ظل في ذاكرة الشخصية قرابة نصف قرن من الغياب، ولم يغب ولا مرة عن ذاكرتها الممتلئة بشهوات الحياة.

سنقف في دراستنا لهذا المكان على الكل العام الذي يمثل القدس، وما يتبعه من جزئيات، ومسميات تحيل إلى أحيائه، وممراته وشوارعه وحتى تفاصيل هندسته.

القدس كما هو معروف مكانيا، وتاريخيا، ودينيا، له مكانته من كافة النواحي، مكان سكنته عديد من الأمم، وارتادته عديد من الأديان، الإسلام، والمسيحية، واليهودية « الأكثرية الساحقة من سكان مدينة القدس من أهلها المسلمين العرب، وهناك نسبة صغيرة من المسلمين الذين اختاروا الإقامة فيها بعد أن وفدوا إليها من أقطار إسلامية وعربية، عديدة مثل المغرب، ومصر، وسوريا، والعراق وغيرها من دول أسيا الوسطى...»[1].

[1]– القدس عبر التاريخ : مركز المعلومات الوطني الفلسطيني www.wafainfo.ps 8 أوت 2016، 7:33 مساء

المتعارف عليه أن القدس مدينة سكنتها أقوام عدة، وممن قطنوا هذا المكان تلك الأقليات المغاربية النازحة من الأندلس، أو من يعرف **بالمورسكيين**، وتعد (مي) من فروع هذه الشجرة، من أصول موريسكية نزحوا إلى المغرب بعد أن تم طردهم من طرف **فيليب الثاني**، وانتهى بهم الأمر في إحدى أحياء القدس مما يعرف **بحي المغاربة في القدس**.

«تمنيت أن أقرأ عن شجرة العائلة التي حدثني عنها والدي كثيرا، ولكنها هناك؛ حيث الأرض المسروقة، ربما تكون قد أحرقت أو ماتت مثلما البشر من كثرة الإهمال، ينتابني الإحساس وأنا أقرأ مسارات جدي، بأن التاريخ لا يمكنه إلا أن يدور في حلقة مفرغة، ومجترة بشكل دائم لدرجة أن عقول البشر تنغلق على الحقائق الزائفة، لم يكن قرار طرد الموريسكيين الذي اتخذه فيليب الثاني بعد انتفاضة جبال البشرات، طيبا ولا عاقلا، أبو عبد الله سلّم المدينة والمفاتيح، وانزوى إلى حض أمه يبكي مجدا ضائعا، لم يتح لسكانها فرصة الدفاع عن مدينتهم الأخيرة التي سلمت لإيزابيلا وفرديناند مقابل سلامة الحاكم الذي وقف حائرا ومرتبكا، على هضبة زفرة الموريسكي الأخيرة el ultimo suspiro d’el morroأجدادي الموريسكيون أطلقوا رصاصة الرحمة على أنفسهم، بدل أن يطلقها أبو عبد الله على رأسه حفاظا على بعض كبريائه.»[1].

المكان الذي تفرعت منه (مي) أرض الأندلس، مرورا بالمغرب التي احتضنتهم بعد أن طردوا من موطنهم الأصلي باتجاه إفريقيا الشمالية، وأخيرا استقر بهم الأمر في أراضي القدس، ومن هنا تبدأ حكاية (مي) مع هذا المكان.

يعد هذا المكان (القدس) البؤرة التي ارتكز عليها صاحب النص؛ لينسج هذا العمل الفني معتمدا في ذلك على السند التاريخي، حتى يتمكن من مدّ العلاقة بين الشخصيات والأزمنة، والأمكنة، والأحداث، من القدس بدأت حكاية (مي)، وعنده تنتهي بكل أفراحها

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:340، 341.

وآلامها« بالضبط هناك؛ حيث الطفولة المسروقة، الأشواق المسروقة، المدينة المسروقة، والذاكرة المنتهكة، والحب المقتول...».[1]

لقد استغل صاحب النص تعلق الشخصية البطلة بهذا المكان؛ ليعرفنا عليه، وعلى تاريخه، وعلى سر هذا التعلق، فالقدس لم يكن مجرد مكان له تاريخيته، وجذوره المتأصلة في القدم، بل هو يتجاوز ذلك ليصبح رمزا دالا على اعتقاد معين وأيديولوجيا ثابتة، وواقع حي لا بد من العودة إليه لمعرفة حقيقة التاريخ المسجل بين ثنايا الكتب.

عند ذكر القدس يشير الكاتب مباشرة إلى أماكن بعينها احتضنها هذا الاسم ليدل على الجزء من خلال الكل، باعتباره المكان المفتوح على أمكنة عدة فرعية، فكلما ذكر الكل إلا استرسل معه ذكر الأحياء الأخرى المنتمية إليه، أو التي تجاوره« رأيتها بعيني هاتين اللتين لم تمسسهما النار كما تقول مي، وهي تعبر شوارع المدينة المندسة خلف نثار الأجساد ورائحة البارود، تدور في الحارات، زاوية زاوية، وبابا بابا، الحرم القدسي الشريف، قبة الصخرة، المسجد الأقصى، باب الرحمة، حارة الشرفة، وحارة اليهود في الجزء الجنوبي الشرقي من المدينة، وحارة المغاربة من باب المغاربة، ثم حارة الأرمن، وباب النبي داوود وجبل الزيتون، وحارة النصارى في الجزء الشمالي الغربي من المدينة، وكنيسة القيامة، والباب الجديد وحارة السعدية وحارة باب حطة...»[2].

كل هذه الأماكن، والمعالم الأثرية مواقع دينية، وتاريخية اشتمل عليها اسم القدس فزادها واقعية، وقداسة، ومكانة على المستوى النصي، لكل منها تاريخ وقصة قائمة بذاتها تكفي الإشارة إليها باسم فقط لنفهم المضمون الأيديولوجي المودّ الحديث عنه.

تكرر اسم هذا المكان مرات عدة في نص الرواية من باب التفصيل، بذكر الأحداث الماضية، والذاكرة التاريخية السابقة التي مرّ بها هذا المكان، ومن باب التلميح لإثارة شعور ما، أو التعبير عن عاطفة مبهمة، وفي كلتا الحالتين نرى الكاتب عند ذكر هذا المكان، إنما

---

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس ، ص:22.

[2]– المصدر نفسه، ص:12.

يعبر عن فكر أيديولوجي معين، وموقفه هو في حد ذاته إزاء التاريخ الذي مرّ به هذا المكان، مازجا رؤيته هو برؤية الفنانة التي عانت كل أزمات هذا المكان، وهي قريبة أو بعيدة.

لا ريب في أن الكاتب وهو يرصد لنا تفاصيل، وأوصاف، وأسماء هذه الأمكنة الواقعية إنما يرصد لنا« نظرة البطلة لأطلال الماضي، وذلك هو شعوره الذي لا يخفى في تحسره على ذلك الماضي، وما آل إليه المكان، الذي هو تجسيد للزمن الغابر بمعنى من المعاني، وتجسيد لقيم الحياة التي أصبحت الآن عرضة للمساومة، والصراع عليها بين من يريد الاحتفاظ بها أو التخلي عنها...».[1].

لقد لجأ الكاتب في ذكره لهذا المكان إلى المزج بينه وبين التاريخ، فكل مكان يذكره وكل اسم يمر عليه، إلا ويستحضر تاريخه الماضي، وقصصه، ومن ثمة اتخذ القدس وأحيائه، وكل ما يحيط به أداة للتعبير عن الهوية، وهي **المعادل الموضوعي** الذي يمثل **(الأنا)** المتحدثة (مي)في صراعها مع (الآخر)، وهو الطرف المعارض أيً كانت صفته، فالقدس تمثل الآمان، والطفولة، والحلم الضائع، الأم، والوطن، العائلة، كلها معان تنضوي تحت اسم **القدس**.

من هنا يمكن القول إن هذا المكان بواقعيته، ومرجعيته التاريخية، وحضوره الروائي كان له الأثر البالغ« في التعبير عن هوية الشخوص، وميولات الكاتب الفكرية؛ إذ أن مضمون النص ما هو إلا خلاصة حياة إنسانية، وظروف معاشة فعلا، وحصيلة تاريخ طويل، وعادات وتقاليد، وأعراف مجتمع معين.»[2].

إن مي وهي في أقصى لحظات الألم، والوجع، نجدها تبحث عن الراحة المرحلية، فتعود بذاكرتها إلى ذلك الماضي البعيد، وتنبش في تاريخ ذاكرتها، باحثة عن الصورة الخالدة للقدس « أرخت جسدها عن آخره فتضاءلت الآلام التي لم تكن تحد من لدغتها إلا حقنات

---

[1]– إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص:153.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص:141.

المورفين المتتالية التي أصبحت ترفضها، تركت الهدهدات تأخذها بعيدا عن حواف مدينتها الأولى التي لم تنس أي تفصيل فيها: الممرات الصغيرة الموصلة إلى البوابات أو الطرقات الواسعة، القلاع العالية والقديمة جدا، معبر المغاربة، صوت المؤذن المليء بحنين الفقدان وهي لا تعرف لماذا كلما سمعته، وسمعت القرآن استحضرت الموت، لون التراب، وأشكال الزرابي التي كانت أمها تتمق بها الحيطان، أو تلك التي رأتها في مقام المغيث سيدي بومدين، بجانب حائط البراق التي تعبق بالحياة على الرغم من صغرها ورائحة مستخلصات العطور الطيبة الحادة العالقة بها، كانت مرصعة بالنباتات، والغزلان الهاربة، ومياه الجنينة والصوت الذي يخلفه انكسار الماء الذي يصعد عاليا من النافورة قبل أن ينزل منتظما ثم ممزقا نحو الأرضية، وألوان النوار والورود وعطرها الذي تعرفه واحدا واحدا، حتى الروائح المتشابكة التي تخرج من البيوتات في حارة المغاربة، والتي لا تنسى مطلقا عاداتها يوم الجمعة؛ إذ لا يشم المارون من هناك إلا الروائح الحادة للبهارات التي تنكه الأكلات وتغني مذاقها... »[1].

يبدو أن الفنانة من خلال تذكرها لهذه التفاصيل عن القدس، وما يحيط به، مشبعة بحب هذه الأمكنة القديمة، والأحياء الشعبية التي لعبت فيها ذات يوم، بأوليائها، وحدائقها وأزهارها، وبصفتها فنانة كانت تنقل لنا الصور الفنية المستخلصة من الواقع، محتفظة بما تتميز به هذه الأماكن من الفن الرفيع، والزخرف البديع، والآثار القديمة التي تذكرها بتاريخ هذا المكان.

تلك هي نظرة (مي) لهذا المكان الذي بات مجرد أطلال تتذكره في حين غرة؛ لتعبر عن شعورها الذي يحيل للحنين، والألم والحسرة على ذلك الماضي الجميل، وما آل إليه

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:111، 112.

القدس بعد تلك التقسيمات، والتعديلات اليهودية التي محت به كل ماله علاقة بالزمن الماضي.

إن اهتمام الكاتب بالبعد التاريخي لهذا المكان، وما تلاه من بعد فني، باعتبار الواصفة فنانة تشكيلية، تهتم بوقع الأمكنة على حالتها النفسية الشعورية، لم يلهه عن الاهتمام بالبعد الهندسي أيضا، فنجده في كل مرة، وهو يتحدث عن القدس، ويستحضر تلك الصور الماضية، إلا ويذكرنا دائما بهندسة المكان، وبناياته القديمة التي تحيلك إلى جانب القداسة فيها.

هذه (مي) وهي تسترجع أيام طفولتها وعلاقتها بالقدس، وصراعها الداخلي مع المكان باعتباره موضوع الحنين، تنقل لنا بين الفنية، والأخرى، هندسة الأماكن التي زارتها في طفولتها، وبقيت صورها محفورة في ذاكرتها، لافتتانها بجمال المكان، كما هو ماثل أمامنا في ذلك المشهد الذي ينقلنا إلى **كنيسة القيامة** عندما زارتها لأول مرة مع طانت جينا.

« تأكد لي يومها أن شيئا مهما في المدينة الطيبة التي كنا نسميها مدينة الله، كان قد انكسر، وأن الله أخلاها نهائيا، وأصبحت القدس مكانا قفرا مثل الدار المهجورة، صليت مع طانت جينا في كنيسة القيامة، خالي غسان قال لي صل حيثما شعرت أن الله قريب منك، ويمكن أن يسمعك، ولا يهم المكان، إن كان مسجدا، أو كنيسة، أو كنيسا شاركت معها في أسبوع الآلام في كنيسة القيامة، وكانت كل الطوائف الدينية، حاضرة كما هي العادة، فالمكان كان هو الموقع الحقيقي الذي جرى فيه صلب سيدنا المسيح، احتفال خميس الغسيل المقدس حضرته داخل كنيسة مار يعقوب في دير الأرمن من قبل، وشاهدت احتفالات سبت النور داخل أماكن عديدة في كنيسة القيامة، الشرفة المرتفعة المعروفة بنصف الدنيا، المقابلة لقبر سيدنا المسيح شرقا، ثم الكليري التي تشرف على ساحة القيامة من الداخل، ثم الساحات بجانب الجلجلة المشرفة، أيضا على باب الكنيسة من الداخل، فوق المغتسل، ثم من شبابيك الأرمن الثلاثة المطلة على القبر، إضافة إلى النوافذ السبع الواسعة العائدة لطائفة اللاتين والمطلة على قبر سيدنا المسيح داخل كنيسة القيامة، وشاهدت الناس من مختلف الطوائف

يحملون الشموع، وينتظرون فيضان النور المقدس لقضاء الشموع منه، وعند الساعة الواحدة والنصف قرع الجرس الكبير العائد للروم، الأرثودكس، ودوي رنينه داخل الكنيسة، وصحت مع الناس ابتهاجا بالنور المقدس، ومع خالي غسان، صليت في المسجد الأقصى طوال شهر رمضان بكاملة..... ».[1].

كما نلاحظ أيضا من خلال ما تقدم أن الكاتب، وهو يتعامل مع الأماكن التاريخية الواقعية، كالقدس مثلا، يركز في تعامله هذا على البعد الزمني؛ إذ يعمل في وصفه لهذه الأمكنة على مزج الزمن الحكائي، بالزمن السردي لدرجة يصعب فيها على القارئ التفرقة بين الزمنين، فبين ذكر لتواريخ، وأحداث ووقائع مر بها هذا المكان فعلا، وبين وصف وقطع وتلخيص في نقل الصورة الواقعية، وتقريبها للقارئ بمزج الواقع بالمتخيل، ويوازن بين الأمكنة التي تعيشها الفنانة في حاضرها ثم ينتقل بنا إلى ماض بعيد، أين عاشت هي طفولتها، وهنا تكمن المفارقة الزمنية، وعلاقتها بتصوير المكان التاريخي، وكيفية نقله من الماضي في خانة غير الموجود إلى الحاضر خانة الموجود بالاستحضار، و التذكر، تلك هي حالة الأمكنة التراثية التاريخية في رواية **(كريماتوريوم)**.

ومن القدس تنقلنا (مي) إلى الحي الذي عاشت فيه طفولتها بين شوارعه، وأزقته، حي المغاربة تلك الحارة التي اختارها جد مي، حتى تكون مرقده الأبدي "سيدي بومدين لمغيث الأندلسي"« جرني وراءه وهو يسرع الخطى نحو حي المغاربة في عمق القدس ليبني في نهاية المسلك، وراء حائط البراق، مقاما جليلا نام في حضنه بعد أن تعطر ولبس برنسه بألوانه الزاهية، ولم يستيقظ أبدا في الأيام التي تلت، عندما زاره الذين عرفوا سره، لم يجدوا أثرا له حتى صار لا يرى غيرها في الدنيا...»[2].

إذن حي المغاربة هو حي اختصت به تلك الفرقة الموريسكية النازحة من الأندلس، وعرفت به منذ آلاف السنين؛ إذ « تعد حارة المغاربة من المعالم الإسلامية التاريخية

---

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:127، 128.

[2]– المصدر نفسه، ص:11.

الواضحة في مدينة القدس، والدالة على الهيمنة الإسرائيلية التهويدية منذ احتلالها لمدينة القدس، وكانت تقع في الجانب الجنوبي الغربي لمدينة القدس إلى الغرب من المسجد الأقصى المبارك، منخفضة عن مستوى أرض ساحات المسجد الأقصى المبارك، ويحد حارة المغاربة من جهة الجنوب سور القدس وباب المغاربة، ومن الشرق الزاوية الفخرية، ويليها المسجد الأقصى المبارك، ومن جهة الشمال المدرسة التنكزية وقنطرة أم البنات، ومن جهة الغرب حارة الشرق، وكان يمكن الوصول اليها عبر زقاق يفصل بين زاوية المغاربة، وتربة الأمير بركة خان المعروف كذلك بالمكتبة الخالدية... »[1].

إن اهتمام الكاتب برواية قصة هذا الحي، وسكانه، يساعدنا بطريقة ما على معرفة المعلومة التي يودّ توصيلها إلينا، أو بالأحرى التعرف على ذاكرة هذا المكان، وقصة تاريخ قاطنيه، فغايته التعبير عن هوية هذا الشعب، ومعاناتهم إثر التنقلات التي حدثت لهم، ناهيك عن التظلمات التي أُخضعوا لها منذ إخراجهم لأول مرة من الأندلس، إلى غاية هربهم من القدس، ونتحدث بالضبط على عائلة (مي)كأنموذج معبر عن الكل.

أُتخذ هذا المكان؛ أي حي المغاربة في النص ككل وسيلة للتعبير، وبالتحديد لتشخيص واقع حي ضارب في تاريخ الأمة العربية الإسلامية من ناحية، ومن ناحية أخرى لنقل واقع اجتماعي وسياسي لبلد معين خلال فترة زمنية محددة؛ إذ يفيدنا هذا الإدراك على إقامة تلك العلاقات المتشابكة بين المكان ومكانته، وصورته خلال فترة تاريخية محددة، وعلاقة الاثنين بالشخوص، وما تشعر به، وبالتالي نجد أن المكان، أو حارة المغاربة في الرواية هي المحفز الرئيس، والسبب الأول في إثارة تلك المشاعر المتداخلة، والمختلطة التي تشعر بها (مي) سواء في الماضي، أو الحاضر.

إن تعلق مي بحي المغاربة خصوصا، وبالقدس عموما، إنما يحيلنا مباشرة إلى ذلك الواقع الأيديولوجي الذي تؤمن به، فطالما به عبرت عن تلك الصراعات الفكرية التي يجود

[1]– أشرف الفاضلي: نبذة عن حارة المغاربة في القدس الشريف، www.groups.google.com ،11، أوت،2016 ،7:5

بها تفكيرها الفني متعارضة من ناحية مع تاريخها القديم، ومؤيدة أحيانا أخرى لبعض القرارات المتخذة من قبل العائلة في حقها، وحق من غابوا عنها؛ ولذا نجد صورة هذا المكان حاضرة في كل المراحل الحياتية التي مرت بها منذ طفولتها إلى حين ساعة وفاتها.

« الأربعاء 22سبتمبر 1999.

اليوم ولدت في حارة المغاربة بالقدس.

في مثل هذا اليوم رأيت شعاع الشمس بعينين مفتوحتين عن آخرهما، في اللحظة التي خرج فيها من غيمة داكنة، هكذا تقول أمي، العائلة في قمة سعادتها، ودعت لي بطول العمر مثل أجدادي الأوائل، ويبدو أن قدر الموت اختصر كل الدعوات، والأزمنة، ولن يمهلني أكثر من هذا الفصل...». [1].

ويزداد التعلق بهذا المكان عندما يقرر الوجود الصهيوني محوه من الخريطة إثر التقسيمات المقررة سنة1947، والتي كان لها الوقع الكبير على نفسية أهل الحي، والقدس عامة، ذلك التاريخ بقي راسخا في ذاكرة (مي)؛ لأنه السبب الرئيس الذي منه ابتدأت الحركات الانقلابية والصراعات، والقلاقل داخل القدس الشريف.

« منذ نصف قرن فقط استيقظت مدينة الله على جرح الموت أتذكر جيدا يوم الثلاثاء 29 نوفمبر 1947، كانت العائلة كلها مجتمعة في ذلك المساء حول الترانزستر، عندما انتفض جدي الذي سمع الخبر قبلنا جميعا، على الرغم من ثقل سماعه، كانت الصدمة قوية؛ إذ ظلت الأفواه مشدوهة: قولوا لي أني لم أسمع جيدا؟ بهيك بساطة قرروا تقسيم فلسطين.؟ قبل شهر بالضبط كنت مع خالي غسان، في يوم الأحد 30 أكتوبر1947 في مخزن فايز العلمي في شارع مأمن الله، وأتذكر حالة الحزن التي كانت تملأ الوجوه المرتعشة، والتي اسودت فجأة وصارت كابية، لاحظ الجميع المناشير التي وزعتها الوكالة اليهودية على سكان الأحياء المقدسية العربية، كتبت عليها بخط عربي جميل: أنتم أيها

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:131.

العرب أبناء عم ساميين، حكّموا عقولكم ولا تردوا على زعمائكم من العرب، فكل له مصلحة خاصة، انضموا معنا وسيروا على بركة الله لنقوم بتعمير البلاد من كل الوجوه ونسير فيها سوية كالإخوان...»[1].

من الطبيعي أن يكون هناك انعكاس بارز لهذا التعبير على بنية المكان؛ ولهذا كان لخبر التقسيم أثره، فحارة المغاربة لم تكن مجرد حي عادي، تقطنه فرقة معينة من الناس، بل كان معلما تاريخيا قائما بذاته؛ لهذا كان محط أنظار اليهود، الذين حاولوا لعدة مرات محو هذا المكان بنية القضاء على الجماعات المهاجمة لليهود، ولكن هذا السبب كان مجرد غطاء خارجي تتكأ عليه الحكومة الصهيونية لقضاء أمرها، فالسبب غير المباشر للقضاء على هذا المكان؛ هو القضاء على إحدى معالم الكيان العربي باعتبار هذا الأخير ممثلا « لرابط المغاربة الذين قدموا القدس منذ الفتح الصلاحي عام 1187م، 583هـ.»[2].

اليهود هدفهم الأساسي في كل ذلك خلق مكان جديد وفق إرادتهم الداخلية، وفرضه على من حولهم بعد تنظيفه من الشوائب العربية الإسلامية، إلا أن هذا المكان أبى إلا أن يبقى صامدا في وجه العدو« اليهود لم يأخذوا كل المدينة، يقولون أنهم يعدون العدة لمسح حارة المغاربة لتوسيع حارة اليهود، ولكنهم إلى اليوم لم يستطيعوا فعل ذلك بسبب مقاومة السكان.؟ وما تزال الحياة ممكنة...»[3].

إن موقف الكاتب من هذا الحي على لسان شخوصه، كان له الأثر البالغ في تصوّر المكان، فالأحداث التاريخية التي مرت بهذا المكان، لما تخلله من نكبات، وهجومات، ونقصد التاريخ السلبي، والإيجابي، دليل ساطع على موقفه الأيديولوجي؛ ولذا انشغل الكاتب في الغالب أثناء حديثه على هذا الموقع، بعرض الأحداث التاريخية، والأحوال النفسية

---

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:124، 125.

[2]– رجال صادقو ما عاهدوا الله عليه: باب المغاربة، حي المغاربة، لماذا؟ www.muslm.or،12، أوت، 2016،18:08

[3]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:106.

الشعورية، والقضايا الفكرية أكثر من تركيزه على التفاصيل العمرانية الهندسية، وما يتصل بذلك من معينات.[1] .

بقيت (مي) متمسكة بهذا المكان حتى الدقائق الأخيرة من حياتها؛ إذ كان طلبها الأخير إيصال القليل من رمادها إلى هذه الأرض الطيبة، وعلى الرغم من معرفتها المسبقة باندثار هذا المكان (حي المغاربة)، ومحوه بصفة نهائية، إلا أن تعلقها الرحمي بقي ممتدا.

«أعرف أني سأتعبك بآخر أشباحي، ولكن هذا هو طلبي الأخير، إذا استطعت طبعا. اقرأ الوصية جيدا فهي عند المحامي، أدرك مشقة الرحلة حتى القدس، قليلا من رمادي على قبر أمي سيذكرها بوجودها الدائم فيّ، وعلى قبر يوسف، وفي نهر الأردن، وفي مزار جدي سيدي بومدين لمغيث وحارات القدس(.....).

- ولكنه فاجأني بنباهته التي لا تنام أبدا.

- يا يما كل هذا أعرفه، ارتاحي قليلا فقط، مزار سيدي بومدين الأندلسي لم يعد موجودا، كل حارة المغاربة انطفأت كما تعرفين من67، وأصبحت امتدادا للأحياء اليهودية، الزمن تبدل يا يما، ولا يمكنك أن تبقي على ذكرى عمرها نصف قرن حتى ولو كانت صادقة.؟»[2].

تلك هي ذكرى (مي) مع حي المغاربة في القدس، إن الحرمان الذي عانته من هذا المكان ولد لديها نوعا من الحنين والشوق اللامنتهي، شوقا امتد العمر بكامله، وقد حاول الكاتب بالاعتماد على مذكرات (مي)، وشحناتها الشعورية المتداخلة تصوير هذا المكان تصويرا تاريخيا معرفيا يقودنا ضمن سلسلة الأحداث المعروضة إلى الإطلاع على الحقيقة، والخلفيات المستترة على قضية تاريخ المغاربة، الذين قطنوا القدس ذات يوم ومآلهم السياسي والاجتماعي، وحتى الثقافي الفكري والديني.

---

[1]- ينظر: عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية ، الصورة والدلالة، ص:122.

[2]- واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:381، 382.

من هنا يمكن القول إن واقعية المكان، ومرجعيته التاريخية على مستوى هذا النص أكسبت المتن الحكائي جملة من الاعتبارات الخاصة التي من شأنها أن تميزه عن النصوص الأخرى، **أولها تسهيل عملية التواصل بين المبدع، والقارئ** الذي تحفزه قراءته لهذا النص على العودة لتاريخ الأصول الفلسطينية، وتاريخ البلد؛ لدعم إدراكه، واستيعابه للمضمون؛ أي استيعاب السياقات الفنية التي يبتدعها الكاتب، ومحاولة فهم العلاقات السردية الحكائية بالعودة لطبيعة المتن، من حيث واقعيته وصدق وقائعه.

« فالمتن إذن يوحي بصدقية وقائعه، لكن هذه الصدقية لا تنفي عنه طابع التخييلية التي اشتغلت بفاعلية خاصة، وهي تعيد بناء أحداث الواقع، وهذا التفاعل بين الوقائع الحقيقية والاشتغال التخييلي هو ما يمنح لهذه النصوص جمالية خاصة على مستوى البناء، كما يمنحها دلالة منفتحة قابلة للتحول بتحول الأزمنة وسياقات التلقي...»[1].

إذن يعد المكان في رواية **(كريماتوريوم)** إحدى المكونات السياقية العامة التي تساهم إلى حد بعيد في بناء تركيبة النص السردية، ومنحها جمالية التشكيل، والزيادة من فاعليتها الواقعية بالتعبير عن الحياة اليومية للإنسان خلال فترة زمنية معينة.

ومثلما اهتم الكاتب بحي المغاربة في القدس، اهتم أيضا بالمكان النقيض المعبّر عن (الآخر) في مكان آخر غير المكان الذي ولدت فيه (مي) وهو:

- نيويورك:

بعد الضغوطات السياسية التي عانتها عائلة مي، وبعد اشتداد الخناق على الأب (حسن) اضطرته الظروف أن يغادر القدس تاركا وراءه حياته، وعائلته، وكل ما له علاقة بالماضي، فبعد فتح باب الهجرة للاجئين السياسيين، والعمال القادمين من ألمانيا وإيرلندا، والهاربين من المجاعات الكبرى إلى أمريكا، كان والد مي من أوائل من سارع إلى ذلك« ففتح

[1]- سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد الغربي، ص:35، 36.

مركز الهجرة أليس أيلند 1892، والذي جعل من نيويورك أهم مركز لاستقبال المهاجرين، مكون من 33 بناية متجاورة ومتداخلة...»[1].

من هنا بدأت رحلة(مي) إلى نيويورك نشيد كل المحرومين من حق الحياة، والتي سرعان ما انغمست في حياتها الجديدة مع خالتها(دينا)، والتي وجدت فيها حنان الأم، ودفء العائلة الذي حرمت منه، على الرغم من صغر سنها، وعلى الرغم من ثقل ذاكرتها المحملة بالذكريات المؤلمة، إلا أنها تجاوزت كل هذه العقبات لتبدأ من جديد.

« لم يمنعن أصلي العربي من الدخول إلى الكثير من البيوت الأمريكية، والمتاحف، حظنا في أمريكا أن كل الناس على نفس الإيقاع، كلهم غرباء وأبناء هذه الأرض في الوقت نفسه، يحاول البعض أن يخل بهذا التوازن الاستثنائي، ولكنهم لن يختصروا هذه البلاد في دين أو أثنية متفردة وصغيرة.»[2].

نيويورك هي المدينة الثانية التي احتضنت مي بعد فلسطين، أحبتها رغم عشقها الطفولي للقدس مدينة الوحدة، والهوية العربية؛ لأنها وجدت فيها الأم المفقودة، والبيت المهدم، والراحة والطمأنينة؛ لممارستها للفن والفنانين، علمتها الإحساس، والتداخل الشعوري لتداخل فصولها، وأزمنتها واختلاط شعبها « هل تدري يا يوبا بأن هذه المدينة مجنونة تنتابها كل الفصول في اللحظة نفسها، ولهذا من الصعب عليك تثبيت صورة واقعية لها، سأبقى هنا يا يما، ولن أتحرك حتى تنسحب الغيمة، وأرى أولى أشعة الشمس المختبئة خلفها...»[3].

إن معظم الأوصاف المنسوبة لنيويورك تنمّ عن ذلك التذبذب الشعوري، والحالة المزاجية التي كانت تعيشها (مي)، جوها الممطر، وبرودتها الشديدة، وصمتها الدفين يشعر هذه الفنانة بالوحدة والاشتياق كلما تركت وحدها مفتقدة للأمان، إلا أنها سرعان ما تعبر على ذلك برسوماتها، ولوحاتها المثيرة والمستفزة للشعور المشرقي، فكل ما عاشته في هذه المرحلة

---

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:191.

[2]– المصدر نفسه، ص:41.

[3]– المصدر نفسه، ص:54.

(مرحلة الطفولة) نجده مجسدا في لوحاتها الفنية، بدلالاتها الرمزية، وإشاراتها، وإيماءاتها المخفية، عبرت بها عن ذاتها وتاريخها، هذا التاريخ الذي تناسته لأكثر من نصف قرن والتأمت الجروح القديمة، ولكن سرعان ما يأتي الموت، والمرض؛ ليوقظ كل شيء وتضيء مدينة الله النائمة من جديد.

لقد حقق الكاتب برسمه لهذا المكان **تقاطعات عدة بين الماضي والحاضر، بين المكان الرحمي والمكان المستجد، بين الأنا والآخر، بين الحب والعتاب، بين الموجود واللاموجود،** ويمكن اختصار كل ذلك بين **الموت والحياة** ، مثلما كان هذا المكان سبب في حياة مي بعد هروبها هي ووالدها ليلا إلى نيويورك، وبداية حياتها العائلية، والفنية، والدراسية، وحتى الأسرية بمجيء يوبا، كانت سببا للموت، وكأنها محطة العبور، أو بالأحرى الانتظار؛ ليكون الانطلاق من القدس ثم الوقوف لمدة؛ حيث تحدث القطيعة بين الواقع والمتخيل، بين الماضي والحاضر؛ ليتم العودة إلى المكان ذاته بعد انتهاء مرحلة القطيعة.

على حد تعبير الكاتب، واقعية المكان محددة بالأماكن الفرعية المنتمية لهذا الكل، والمتمثلة في الشوارع، والأحياء، والمتاحف، والمطاعم والمحطات، والمستشفيات، كلها أماكن عاشت فيها (مي)، واستقت تجاربها منها، علمتها كيف تتعايش مع ألمها، وكيف تتماسك في لحظات الضعف، وكيف تستمد قوتها مما هو موجود.

مطار ج.ف.كندي، شارع برودوي، حي نوليتا، شمال الحي الإيطالي أوليتيل الإيطالي، شارع إليزابيث، اليونيون سكويرباك، كل هذه الأماكن وغيرها كثير من أسماء الشوارع والأحياء والمعارض التي تنقلت عبرها مي، وكلها ترمز إلى مناظر براقة، ومعالم مشهورة في نيويورك، مدينة اختلطت فيها القيم، وتمازجت فيها الرؤى والأفكار والآراء حتى أصبح فيها كل مكان يرمز لفكرة معينة ولواقع وتاريخ ما، ولكيان اجتماعي محدد.

ضمن كل هذه الأمكنة المذكورة نركز على المعارض الفنية، أين تعرض مي لوحاتها المرسومة، والرواية تعجّ عجّا بمثل هذه الأمكنة المماثلة، وكأن الكاتب بصدد إحصاء المعارض الموجودة في نيويورك وغيرها، مع ذكر أرقام اللوحات وأسمائها وعناوينها،

والمعارض التي بيعت لها بدقة تامة، وتفاصيل مغرية، تغريك أكثر للاطلاع على مثل هذه المعلومات الفنية، ومعرفة تاريخها.

« مي كانت حالة متفردة في نيويورك ولهذا كان يزداد في كل معرض محبوها، رأيت يومها في معرض سيتي ويذات وولز بنيوجرسي كيف انهمر الناس عليها، وكيف بكوا مرضها وغيابها...»[1]

لقد ارتبطت مي بهذه الأماكن ارتباط المحتضر بمنقذه، فعلى الرغم من احتضارها وهي على سرير الموت، إلا أنّها أبت إلّا أن تتم معرضعها النهائي، وكأن هذا المعرض إثبات للذات التي توشك على الاندثار، فحتى تحفظ لها وجودها عليها أن تتم العمل.

«رافقني فرانشيسكو إلى غاليري سيتي ويذاوت وولز city without walls بنيوجرسي بصحبة إحدى الممرضات لإلقاء نظرة أخيرة على معرض لايف ياور، وتركيب آخر اللمسات لم أفاجأ في عمله، فقد بان كل شيء مرتبا بالمليمتر وواضحا بشكل فاق كل تصوراتي، وأعتقد أنه أحلى معارضي الفردية، لم يخطئ فرانشيسكو في أي تفصيل صغير وكأنه كان في عمق دماغي، سواء اللوحات أو الأطر التي اختارها لبعضها، أو المنحوتات أو المنشآت الشارحة الدقيقة التي وضعها في أسفل كل لوحة (...) كان المكان واسعا، وكنت أعوم في البياض، كالفراشة أنط من مكان إلى مكان بدون كلل ولاملل، وكعادة فرانشيسكو، لم يترك شيئا للصدفة حتى الإضاءة التي اختارها، بينت إلى أي حد يمكن لهذا الرجل أن يجعل من الأشياء العادية، حالات من الاستثناء، كانت الأنوار على العموم دافئة جدا وغير صادمة للنظر... »[2].

لاريب في أن الوصف المنسوب للمعارض، واللوحات وكيفية تنظيمها وتوزيعها على المكان هو أحد المحفزات التي تدفع القارئ بالاهتمام به، وإذا ما قمنا بعملية المقارنة بين هذا المكان وغيره من الأماكن الواقعية الأخرى، نجد أن الكاتب في إشارته إلى هذا المكان، يفرغ

---

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:66 .

[2] – المصدر نفسه، ص:402 .

كل ما في جعبة الشخصيات من مشاعر وعواطف دالة على الحالة العامة التي تعيشها هذه الأخيرة، مي وهي تنظر للوحات وكيفية تنظيمها يربطنا مباشرة بحالتها النفسية كيفما كانت، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن الكاتب استخدم مسميات الألواح التشكيلية التي رسمتها (مي)، ليشير إلى ذلك الأمل الذي تعقده هذه الأخيرة على المعرض في المحافظة على تاريخ مسيرتها الحياتية، ومسيرة مدينتها الضائعة، وكأن هذا المعرض جاء ليلم شتات سنوات من الضياع، كل صورة ترمز لفترة معينة من سيرتها الذاتية، ومعاناتها.

« توقفت طويلا عند الكثير منها: أسرار (الكراسة النيلية) التي رمتني في أحضان أمي منذ اللحظة الأولى، سمعت صراخها وهي تدافع عن نفسها قبل أن تستسلم للموت (ألام يوسف الخفيفة) التي حركت أصابعي المرتجفة، وجعلتني أتحسس أول قبلة مسروقة، (وجه أمي) الذي رسمته من بقايا ملامح ظلت مختزنة في ذاكرتي، فقد ركبتها قطعة قطعة حتى أصبح وجهها طيبا بملامح، كلما اقتربت منها زادت بعدا وغيابا (طعم الكوليرا الكاذب)،(معابر أليس آيلندا)،(أميرة في معطف أبي)، (مامي)، (باصات بروكلين الصفراء)، (مأتم عائلتي)،(ذئب في هيئة حمل) في هذه اللوحة ضحكت كثيرا ولا أدري لماذا على الرغم من قسوة مشهديتها، (أطلنتيك أفينيو)، (فراشات القدس)،(شرفات أورشليم)،(شموس أمي)...»[1].

ومازالت مي تتحدث عن لوحاتها، قصة مورد كل لوحة من حياة مي، فلم تترك ولا منعطف من حياتها سواء في القدس، أو في أمريكا لم تشر إليه، ولم تقف عنده، لهذا كان هذا المكان سيرة ذاتية مجسدة في لوحات، وروسومات حائطية، عانت (مي) لإتمام هذا المعرض حتى لفظت أنفاسها الأخيرة بعد السعادة التي عاشتها، وهي ترى المعرض ممتلئ بالزوار من متفرجين، ومشترين ومهتمين بالفن...الخ ، وهكذا أحست (مي) بالراحة؛ لأنها تعلم أن مسيرة نصف قرن من المعاناة لم تذهب سدًا.

---

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:403.

- المستشفى (مستشفى نيويورك المركزي):

يعد المستشفى هو الأخر من الأمكنة الواقعية المشار إليها في رواية (كريماتوريوم)، المحطة الأخيرة التي توقفت عندها(مي) قبل أن ترحل إلى ما لا عودة، فهو ضمن الأماكن البائسة التي قضت فيها مي أياما، وليال كلها ألم، ومعاناة ومرض، وأنين، واشتياق، فيه ظهرت علامات الصراع الداخلي بين الأزمنة، والأمكنة، والشخصيات، مكان جعل المؤلف يقحم كل الأمكنة الأخرى مع بعضها البعض بفعل عملية الاستحضار، وكأن هذا المكان المحفز الرئيس لعملية التذكّر.

يبيّن الروائي من خلال هذا المكان أن الموت هو الدافع الحقيقي للبحث عن الذات الضائعة، والماضي المنسي، والتاريخ المسكوت عنه، ففي المستشفى غالبا ما كانت (مي) تذهب بخيالاتها إلى مختلف المراحل الحياتية الماضية التي قضتها في فلسطين، وغيرها من الأماكن التي انتقلت إليها بهدف التدوين، مُركّزة في الآن ذاته على مختلف الوقائع، والأحداث التاريخية التي عاشتها، أو سمعت عنها في إطار السرد التاريخي.

إذ اهتم الكاتب في عرضه للأمكنة سواء للمستشفى، بعرض الأحداث، والوقائع بأيامها وأشهرها، وسنواتها، أو بعرض الأمكنة الأخرى، وتتبع أهم ما وقع فيها تاريخيا للزيادة في مصداقية العرض، وإشراك القارئ في عملية الإنتاج عن طريق مدى إدراكه للنص المعروض، فكلما كان الإدراك أوسع تحققت العلاقة الواصلة بين الكاتب، والقارئ عن طريق قناة التواصل (مضمون النص)، والعكس صحيح.

من هنا« اشتغل المؤلف على السرد التاريخي في تضاعيف متنه الحكائي بمعادلة الحوافز للوقائع والأحداث، وبموازنة الصدق الفني للصدق التاريخي، وباختفاء المرجعية المفترضة للواقع التاريخي إلى التخييل الموغل في المجازية والترميز، فحفلت كثير من

الحوافز بالتوثيق أو المرجعية، كالقول باليوميات أو تسجيل الوقائع اليومية، أو ذكر أول وثيقة ،أو ذكر المؤرخين... »[1].

لم يركز الكاتب كثيرا بذكر تفاصيل المكان، والتدقيق في رسم صورته، بل ركز على كشف صورة المعاناة التي قدمت بها الشخصية؛ أي علاقة الشخصية بالمكان « كان الليل قد حل عندما انتابتني حالة القنوط القصوى، وحيدة بمستشفى نيويورك المركزي، عندما خذلتني الكتابة، أغلقت الكراسة وفتحت نافذة غرفتي، وبدأت أتأمل الساحة، والطرقات التي امتلأت فجأة بأوراق البلطان الصفراء، حساسية تجاه الأوراق كبيرة، كلما تأملتها ازدادت رهافتي...»[2] .

إن الوحدة التي يخلفها المكان، والشعور بالنهاية، عوامل ساعدت (مي) على الهروب من واقعها الأليم الى واقع آخر أجمل ، واقع القدس، وهنا بدلا أن يكون المستشفى مكانا مغلقا، منحصرا في حدود معينة لا يمكن تجاوزها، وبالأخص للمريض، فقد عمل الكاتب على لسان الشخصية واعتمادا على وعيه بانفتاحه على عوالم خارجية، وأماكن أخرى تجنح لها مي كلما استفزتها الذاكرة « توغل بصري بعيدا في عمق شوارع نيويورك المحيطة بالمستشفى التي بدأت أمسحها واحدا واحدا، شارع ليكسيينغنتون بامتداده الكبير حيث يتوازى بانتظام مع الشارع الثالث، ثم الطريق 36 التي يتقاطع معها، بدت القدس بكل آلامها ووحدتها والغريب أن القدس تنتابني لأول مرة بهذا الشكل الحزين المليء بالصرخات التي كانت تأتي من الجوانب الخلفية للمدينة القديمة تلك المدينة المخبأة فيَّ، شيئا بدأت أتوغل في عمق العيون الغاضبة...»[3].

---

[1]– عبد الله أبو هيف: استلهام الموروث السردي العربي (دار المتعة نموذجا)، مجلة السرديات، جامعة منتوري قسنطينة الجزائر، العدد 1، جانفي 2004، ص:85.

[2]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:322.

[3]– المصدر نفسه، ص:124.

لهذا المكان (المستشفى) مكانة خاصة في النص، ففيه قامت المريضة بجمع شتاتها من الذاكرة، التاريخ، الماضي المشرق الذي عاشته، وضاع منها في لحظة خاطفة، ولم يبق منه سوى بعض التفاصيل الدقيقة الراسخة في الذاكرة؛ ولذا نجدها غالبا ما تعقد المقارنات بين نيويورك والقدس؛ أي الماضي والحاضر.

يعد مستشفى نيويورك من أشهر المستشفيات الأمريكية « ثالث أهم مستشفيات أمريكا، بعد نيويورك بريسبتريان هوسبطال، ومستشفى جبل سيناء المركزي nuer-York- presbyterain hôspital ;Mount Sinai médical center.»[1].

على الرغم من شهرته، وكبره، وأهميته، وتوفر كل وسائل الراحة، والعناية فيه، إلا أن (مي) لم تكن تشعر فيه إلا بالألم الجسدي، والفراغ النفسي.

« كل يوم يزداد ضيقا، والشمس كل صباح تزداد انكماشا، وضمورا، وحركتي كل يوم تنحصر في مربع جديد وضيق (..) فاختصر كل شيء في مستطيل لاشيء فيه يحق إلا الانتظار في قاعة الاستقبال في المستشفى، حتى هذا المستطيل زاد ضيقا؛ إذ أصبح من الصعب علي الخروج إلى ساحة الحديقة للرسم، ثم ضاقت القاعة وبدأت منذ أيام أكتفي بمساحة صغيرة اسمها السرير، وأعتقد أن السرير نفسه سيزداد ضيقا ليصير قبرا، بعدها بمدة قليلة ينتفي كل شيء، الأحلام، الأسماء، الأخبار، والأشواق الدفينة...»[2].

مما تقدم نلحظ أن للشعور وما تحس به الشخصية تأثير كبير على طبيعة الأوصاف التي تنسب للمكان، فهي كلما اشتد بها الألم، ووحشة الإحساس، كلما تَمثّل ذلك في وصفها للمكان؛ إذ صورت لنا المستشفى، وكأنه مكان ميت لا حياة فيه، مكان بلا روح لم تعتبره سوى ذلك الجسر الذي يأخذها إلى القدس، وأحيائه.

من هنا يمكن القول إن الكاتب، وهو يصف لنا الأماكن الواقعية، ويقرب صورتها للمتلقي، لم يصفها وصفا اعتباطيا عشوائيا، وإنما كان يحرص على وصف المكان وصفا

---

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:123.

[2]– المصدر نفسه، ص:363.

يتلاءم مع الصور التي تعبر بها الشخصية، ومن ورائها الكاتب على أفكارها، ومشاعرها تجاه العالم الخارجي، والماضي، والتاريخ...الخ.

لقد حاول الكاتب، وبالذات في تقديمه لصورة المكان المزج بين الجانب الواقعي الموجود والجانب التخييلي الفني؛ إذ صور لنا الفنانة مي وهي تتفنن وتبدع في خلق تلك الأوصاف الفنية التجريدية في نقل صورة المكان الذي يحيط بها، وهي بهذه الطريقة تلجأ إلى دغدغة مشاعر القارئ؛ ليعيش معها اللحظة، ويحتفظ بالصورة التي كانت ترسمها لعالم حرمت منه، ولعالم وجدت فيه دون سابق تخطيط.

6-2 الأماكن التخييلية في رواية كريماتوريوم :

قليلة هي الأماكن المتخيلة في رواية **(كريماتوريوم)**، بل تكاد تكون منعدمة على اعتبار أن النص يميل إلى السيرة الذاتية، وكل ما هو مسجل مستمد من الواقع المعيش؛ يعني قريبا من الواقع منه على الخيال، وبالتالي سنعتمد على أنموذج واحد حاولت الفنانة أن تضفي عليه بعضا من خيالها الفني، باعتبارها فنانة تشكيلية، واستكمل ذلك التصوير الإبداعي الكاتب؛ إذ فسح المجال لخياله بأن يجنح لبعض الأوصاف المتخيّلة حتى يسد تلك الفراغات السردية الوصفية، ويقرب صورة الخيال إلى حدود الواقع هذا المكان هو البيت.

- **البيت :**

في رواية **(كريماتوريوم)** نجد الكاتب يرسم لحوادث روايته فضاءات عدة: القدس، نيويورك، المستشفى، حارة المغاربة، ونجد **صورة البيت** مغيّبة نوعا ما باستثناء ما ورد منها في مواضع متفرقة، لا من باب الاهتمام والتركيز، وإنما من باب الضرورة السردية، ربما يعود ذلك إلى شعور(مي) بالنقص المتمثل في الحرمان العائلي بعد ترك بيتها في القدس، وترك الأب لها بعد القدوم إلى نيويورك، وعلى الرغم من أن الخالة (دنيا) احتضنتها احتضان العائلة، إلا أن الفراغ الأبوي، والبيتي، والعائلي كان له التأثير الكبير على تركيبة مي النفسية.

سنبدأ وصفنا هذا بأول بيت دخلته مي بعد انتقالها إلى نيويورك؛ وهو **البيت العائلي** في نيويورك، حقا إن هذا المكان مكانا واقعيا إلا أن برودة الوصف المنسوب إليه جعله يجنح للخيال أكثر من الواقع:« عندما دخلنا إلى البيت العائلي في بروكلين، وجدنا كل أفراد العائلة في انتظارنا، خالاتي كن جميلات، كل واحدة كانت في حضن زوجها ماعدا خالتي دنيا، كانت سيدة نفسها، الجميع يشتغلون في مطعم خالتي دنيا، التي كانت تشرف على كل التفاصيل قبل أن تنزوي في زاويتها في البيت لمراجعة الريبتوار الموسيقي الذي تشغل عليه في مطعمها.

أخذتني خالتي دينا من يدي وأرتني غرفتي، كانت تعرف ذوقي جيدا، حتى والدي اندهش من غرفة مليئة برسوم الفراشات، كانت وكأنها حيّة ترفرف وتنطق بشيء كان يملأ قلبي، ولم يكن بالغرفة عفش كثير، سرير صغير وكومدينا من الخشب الهندي، في الزاوية وطاولة للعمل، مما كان يعطيها اتساعا وإضاءة، كان البهو والمؤدي إلى المطبخ مليئا بالصور، صور أخوالي، جدي، الشيخ أمين الحسيني الذي كانت تعتبره آخر الأبطال، وحتى النشاشيبي إرضاء لأختها المتزوجة من آل النشاشيبي الذي لم يكن أحد في العائلة يحبه...» [1]

إن الكاتب على لسان (مي)، وهو يتعامل مع هذا المكان على الرغم من استناده لمعلومات مسجلة في مذكرات (مي)، إلا أنه من خلال الأوصاف المدرجة في المشهد السابق الذكر، نشعر بأن الكاتب وهو يتعامل مع هذا الفضاء (البيت)؛ أي الفضاء الفعلي المادي، لا يتعامل معه بطريقة مباشرة تجريدية؛ أي التعامل مع المكان كما هو موجود، بقدر ما يتعامل معه من خلال الصورة المتجسدة في مخيّلة (مي)، بعد أن رأت المكان وانطبعت عنه صور تمزج بين الحقيقة والخيال، وهي صورة ذهنية خيالية في أساسها.[2]

---

[1] – واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:208، 209.

[2] – ينظر: عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ص:391.

قد تكون الأوصاف المذكورة فيما هو منقول عن **بيت بروكلين**، هي أوصاف فعلية، وقد تكون من ناحية أخرى أوصافا مطابقة للخيال الذي عقدته مي مسبقا على هذا المكان؛ أي صدى لما تمنته مسبقا، فحاولت تجسيده بخيالها أكثر من واقعها؛ لتمثل به ذكريات سابقة.

البيت ذاته الذي كبرت فيه مي، بعد أن تركته لها خالتها ضمن ما ورثته من مملكاتها، تركته كما هو بعد أن أضافت عليه بعض اللمسات الفنية التي تنمّ عن ميولاتها في الرسم، وقد شاركها فيه يوبا الذي عشق المكان مثل أمه مي.

« كل شيء في البيت كان هادئا ومستسلما، الورود، اللوحات القديمة، البيانو، الخزانة العتيقة، الصندوق الصغير الذي خبأت فيه ذات زمن شؤوني الصغيرة وأسراري، إلا نقرات المطر، والفرشاة التي كانت تصعد وتنزل في حركة موسيقية شبه رتيبة...».[1]

نلحظ أن هذا المكان جد متميز؛ إذ يجمع بين أبعاد ثلاثة، فقُدّم لنا على شكل مكان خيالي، فني وجداني، واقعي، تقيم عليه مي أحلامها وأمانيها، وتبسط فيه عن طريق لوحاتها ما تراه، وما تتذكره من حقائق، ووقائع ماضية وحاضرة.

إن علاقة مي بهذا المكان علاقة تأثرية؛ بحيث جعلت منه موطن الراحة والإلهام والفن، كل حواسها متعلقة به، فهو يذكرها بكل ما هو عتيق، سرعان ما تنسى مخاوفها، وعزلتها ووحدتها:«هذا البيت الذي أقامت فيه مي موزعة بينه، وبين بروكلين، أن أطرد أشباحه ولا احتفظ إلا بروحه العميقة، وأنواره الخفية، لقد كان هذا البيت، الفضاء الجميل لمي عندما تنتابها نوبات الألوان ومخاوف العزلة...».[2]

يمكن القول إن الكاتب أثناء تقديمه لهذا المكان اهتم اهتماما واضحا باللغة الواصفة؛ حيث نجده يدخل اللغة في استحضاره للصور المنقولة؛ لصلتها المباشرة بالتعبير، فيتخيّر

---

[1]– واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص:356.

[2]– المصدر نفسه، ص:58.

الألفاظ الفنية المتصلة بطبيعة المعرفة التي تنتابها مي، وابنها يوبا، فهو يتعامل مع الفن تارة (الموسيقى والرسم)، ومع التاريخ تارة أخرى، ومع الخيال في بعض الأحيان، فأنتج لنا من كل ذلك أمكنة إبداعية، يتضافر فيها الواقع والتاريخ مع الفن والخيال.

من خلال الدراسة التي قمنا بها لمعرفة كيفية اشتغال الكاتب على تقديم الأماكن الروائية، ومن خلال توزيع الأماكن على الفضاء النصي، توصلنا إلى أن معظم الأماكن المدرجة في النص تميل إلى كفة الواقعية أكثر منها التخييلية، ويعود ذلك بالدرجة الأولى إلى طبيعة النص المدون ذا المرجعية التاريخية، فعامل الاستحضار يستلزم من الكاتب أن يلتزم إلى حد بعيد بما هو مدون أمامه من تسجيلات ووثائق وكتب، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أن إقحام المكان الواقعي في النص الروائي هو عبارة عن مطلب فني يحاول من خلاله الكاتب تأكيد واقعية أحداثه للقارئ، فمقدار الإدراك ملتزم بمصداقية العرض في حدود اللعب التخييلي الفني.

حاول الكاتب التركيز على البعد التاريخي في ربطه بين الأوصاف المكانية، والوقائع والأحداث التاريخية، وخاصة تلك التي تعبّر عن الهوية الوطنية، القدس، حي المغاربة والأندلس...الخ، وهو بهذه الطريقة يكون قد ضمن العزف على وتر الإحساس، والمشاعر؛ لأن القارئ العربي غالبا ما يميل للبحث عن انتمائه وهويته، والبحث عن الحقائق المضمرة المتعلقة بتاريخه.

إن المكان عنصر هام من العناصر المشكلة للحدث الروائي؛ إذ لاحظنا في عرضه، عرضا لمعظم التجارب التي عاشتها (مي) من خلال دمجها لأفكارها وأحلامها، وآلامها وذكرياتها، فوعيها القديم والحديث هو الذي يتحكم في عرضه للأماكن، وما يحيط بها من أوصاف مشخّصة« إن للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص؛ لأن الإنسان لا يشكل وحده المكان...».[1]

[1] – ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديد، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدان، (د.ط)، بيروت، 1971، ص:22.

وهكذا كان لتضافر البعد التاريخي، والفني في عرض الأماكن دوره في خلق ذلك الاتساق والانسجام الفني لتشكيل الحدث الروائي، والوصول إلى تحقيق الوظائف المنسوبة إليه من تاريخية إلى فنية، اجتماعية وأيديولوجية، وحتى تعبيرية شعورية من خلال ربط مشاعر الشخصيات بالمكان.

إن عملية الانتقال من السردية الواقعية التاريخية إلى التخيلية الفنية لعمل في قمة الإبداع الروائي؛ لأنه يعمل على إعادة التجارب الماضية في صورة الحاضر، ومحاولة إخضاعها، وتطويعها لمتطلبات الساعة، هذا ما اتبعه**(واسيني الأعرج)** في بناء وتشكيل عناصر أعماله الرواية؛ حيث اعتمد في إخراجه لأعماله، وعلى رأسها النماذج المدروسة على اعتبار التاريخ العربي الإسلامي الجزائري، والتراث القديم مصادر ضرورية، إعادة النظر في واقعنا وحاضرنا، وإعادة الاعتبار للعديد من الأفكار، والوقائع، والأحداث من باب التصويب لا الطعن والتنفيذ.

عمل الروائي في عرضه لمكونات السرد من شخصيات وزمان، ومكان وأحداث، ورؤى، بالتركيز على جانبين، **الجانب الأول:**هو **الجانب الفني،** فالإبداع يفرض الخصوصية الفنية، وقد حقق ذلك من خلال تلاعباته السردية، وأدواته المنهجية المستعملة في تشكيل نصوصه الموصلة في الآن ذاته لأفكاره الملائمة للسياق المعروض.

أما **الجانب الثاني:** فيتمثل في تركيزه واهتمامه **بالمقصدية المرجعية** التي تمليها عليه طبيعة المتن المعروض؛ إذ أعاد بناء أحداث الواقع، والتاريخ في حدود الحفاظ على هذه المقصدية، دون أن ينسى الاشتغال على الجانب الفني التخييلي، وهو ما يمنح هذه النصوص اسم «جنس الرواية » سواء على مستوى البناء أو المضموني.

خاتمة

انتهت دراستنا للتضافر الحاصل بين الجانب الفني والتاريخي في نماذج من روايات واسيني الأعرج، وما يميز كل جانب من الخصائص، وتبعا لذلك وقفنا عند جملة من النتائج المتوصل إليها نذكر منها:

- هيمنة المادة التاريخية على النماذج المدروسة من كتابات الروائي **واسيني الأعرج** بوصفها المرجع الأساس لإنتاج نصوص جديدة تقوم على التفاعل النصي بين التاريخ والفن.

- يتمكن القارئ –بالاطلاع على التاريخ وإدراكه– من إقامة المقارنة بين الواقع والمتخيل، وبين الماضي والحاضر، وبهذا يكون الماضي التاريخي سبيلا لوعي الحاضر.

- توظيف التاريخ في النصوص الروائية خاصية إبداعية متغيّرة غير ثابتة، تتغيّر تبعا للزمان والمكان، وقدرة المبدع على التفنّن، وإنتاج الجديد.

- تقاطع الرواية والتاريخ رؤية جديدة لنص الرواية، تتجاوز التأريخ التسجيلي إلى خطاب يقوم على تجربة التخييل بإقامة علاقة حقيقية مع التاريخ، وإسقاطه على واقع محدد.

- السياق النصي التاريخي يفرض على الكاتب استعمال جمل سردية معينة مع مراعاة خصوصية الإبداع الروائي.

- يهتم الخطاب الروائي بالتركيز على طريقة بناء النص وتقديم الموضوع، وكيفية اشتغال الكاتب على تشكيل الأحداث، وانسجامها واتّساقها، في حين يركز الخطاب التاريخي بصورة واضحة على الأحداث التاريخية أكثر من اهتمامه بطريقة عرضها أمام القارئ.

- أظهر الروائي **(واسيني)** اهتمامه الكبير بالتاريخ من خلال مزجه بين الحقيقة التاريخية، ومقتضيات الفن الروائي بدلالاته المتعددة.

- إن العلاقة الواصلة بين الجانبين(التاريخي والفني)، علاقة تكاملية كل منهما يكمّل الآخر في صياغة النصوص الروائية ذات المرجعية التاريخية؛ فيذوب التاريخ في الواقع، وتكون نهاية كل منهما بداية للآخر.

– يعدّ الروائي **(واسيني الأعرج)** من الروائيين الذين تبنوا المناخ التاريخي فقط، وترك لنفسه الحرية النسبية في بلورة المادة المعتمد عليها، بابتعاده عن الخطابات التأريخية الموثقة، والعمل على إبقاء المعطيات العامة للأحداث التاريخية، وإعادة بلورتها بطريقة فنية.

– للحدث التاريخي طرائق عدة لعرضه ضمن الخطاب الروائي، تتوقف عند مدى إدراك الكاتب للحدث، وموقع معنى الحدث في نفسه، فقد يسعى الكاتب لاستحضار الوقائع والشخصيات التاريخية كما هي دون زيادة أونقصان؛ للتعبير عن الواقع الذي يعيشه، كما هو الحال في استحضار شخصية (دياب) في رواية **(نوار اللوز)** للتعبير على دلالة معينة.

– سعى الكاتب لوضع جو تاريخي تتحرك ضمنه شخصيات غير تاريخية لم يتعرض لها التاريخ بدقة، مثلما فعل واسيني في تعامله مع شخصية (مي) في رواية **(كريماتوريوم)**؛ إذ يناقش في نصه بعض الفترات الزمنية المحددة في تاريخ العرب والفلسطينيين والمغاربة، واستطاع بذلك قراءة الأحداث التاريخية من خلال انعكاسها على المجتمع بصفة عامة وعلى شخصية مي بصفة خاصة.

– أما الطريقة الثالثة، فهي السرد التاريخي في مطلع الرواية، تهتم بوضع القارئ في الجو العام للحكي من مطلع الرواية ضمن الإطار التاريخي، واعتماد المؤشرات التاريخية في الصفحات الأولى من الرواية، ومثّلنا لذلك بالافتتاحية الزمنية لرواية **(كتاب الأمير)**.

– يمثّل انعكاس المعلومات التاريخية على تصرفات الشخصيات الطريقة الرابعة ضمن طرق نقل الحدث التاريخي؛ إذ يصوّر لنا الكاتب الحدث التاريخي من خلال ما تنقله لنا الشخصيات من أقوال، وما يصدر عنها من تصرفات، وقد مثّلنا لذلك بمختلف النصوص الروائية.

– قد يُمزج الحدث السردي بالتاريخي؛ فيتناوب الكاتب في عرضه بين إثبات قدراته الكتابية وعرضه للواقعة التاريخية، وبهذا يغدو التاريخ والسرد مجرد وسيلتين يعتمد عليهما الكاتب لتبليغ مراده.

– يتكرر الحدث التاريخي في الرواية الواحدة عدة مرات، وقد يُذكر مرة واحدة تبعا للعلاقة المتبادلة بين زمن السرد والحكاية، وتبعا لوجهات نظر الشخصيات؛ إذ تسعى كل شخصية لرواية الحدث بأسلوبها الخاص.

– من مميزات الكتابة الروائية التي اختص بها **واسيني**، التدرج في عرض الحدث تحقيقا لمبدإ التطور؛ إذ يعرض لنا الحدث التاريخي في سياق سردي عبر مراحل تطورية تسهم في بنائه واكتماله.

– يفرض الجدال الحاصل بين الواقع المعيش والذاكرة التاريخية على الكاتب تجاوز السرد التسجيلي المباشر إلى إدخال عنصر التخييل، حتى يتفنن في عرض هذا الواقع باستعمال أساليب معينة لتجنّب الوقوع في شباك التجريد.

– مثلما تركز الطرق التي يختارها الكاتب لعرض وقائع نصه على الحدث في حدّ ذاته، فإن الصّيغ السردية تقوم على علاقة الراوي بما يرويه، فقد يعتمد في نقله للحدث على حكي الحدث التاريخي في صورة سردية، أو يختار أقوالا تاريخية معينة على ألسنة شخصيات تاريخية، أو غير تاريخية للإشارة إلى الواقعة التاريخية.

– تميّزت النماذج المختارة للدراسة بعدد شخصياتها الكبير، وبخاصة التاريخية منها على حساب المتخيّلة، وبإمكانية الروائي على تقديم الشخصية في عبارات مختصرة على شكل نماذج بشرية تمثل تاريخا بعينه **كشخصية الأمير عبد القادر والشهيد لخضر بن حمروش، والفنانة مي**، أضف إلى ذلك شخصيات **السيرة الهلالية**.

– استثمر الكاتب صفات شخصياته الروائية الداخلية منها والخارجية، وكذا الأسماء المنسوبة لها كعلامات دالة على حقائق وتأويلات، وقراءات نقدية جديدة للتاريخ.

– اختار الروائي في نصوصه شخصيات بعينها دون أخرى لكونها أكثر قربا من الوسط الاجتماعي، سواء ما اتصل منها بتاريخ الجزائر، أم فلسطين، أم بأصل العرب وطريقة عيشهم، وما اهتمام الكاتب بالشخصية إلا دليل على رغبته الملحّة في إعادة الاعتبار إليها، وبالتالي للتاريخ الحقيقي، والإشارة للمحطات المسكوت عنها بإثارة حقيقتها من جديد بحسب ما تمليه الظروف.

– إن تعامل الكاتب مع شخصياته يحيل إلينا أنه يتعامل مع شخصيات تقاربه في الزمن، وكأنه الناقل المستقصي لكل الوقائع، هذا ما مكّنه من إضافة بعض الجوانب الخيالية التي لم تزد الحقيقة التاريخية إلا وضوحا.

– لقد هيمنت المفارقات الزمنية على مختلف روايات **واسيني الأعرج**، وهذا يدل بدوره على اهتمام الكاتب بالزمن كونه البنية الأساس في تشكيل النص الروائي بالاعتماد على فنياته السردية.

– إن التداخل الحاصل بين الزمن الواقعي التاريخي، والزمن الفني المتخيّل أدى إلى تحوّل الزمن من طبيعته التسلسلية التتابعية إلى طبيعة متغيّرة، تختلط فيها الأزمنة بين الماضي والحاضر والمستقبل.

– جل الفضاءات التي تمحورت فيها أحداث الرواية فضاءات واقعية تاريخية تتمّ على صراعات حربية واجتماعية وسياسية وفكرية عاشتها الشخصيات، وأثرت في الآن ذاته على طبيعة حياتها، وتكوينها النفسي والفزيولوجي.

– يعد المكان المحفّز الرئيس للشخصية على تحقيق أهدافها وطموحاتها، وتقرير مصائرها، بناءً على ما عاشته في الماضي، وما تعمل لأجله في الحاضر، وما تطمح له في المستقبل.

– كل مكان حاضر في النماذج المختارة للدراسة يحمل بين ثناياه قصة شعب أوأمة بأكملها، قصة ورثتها الأجيال، وكان المكان المؤشر البارز على استلهام موروثها في بناء روايات يتزاوج فيها الماضي بالحاضر، والواقع بالمتخيّل، والتاريخ بالفن.

واللّه الموفّق للصواب.

قائمة المصادر

و المراجع

***القرآن الكريم عن قراءة ورش**

قائمة المصادر:

- **واسيني الأعرج:**

1- كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، ط: 01، الجزائر، 2004.

2-كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، منشورات البغدادي، ط 01، الجزائر، 2008.

3-ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمتي، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت).

4- نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، دار الحداثة، ط: 01، لبنان، 1983.

قائمة المراجع العربية:

1- **أحمد حمد النعيمي:** إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط 01، بيروت، الأردن، 2014.

2- **أحمد درويش:** في صحبة الأميرين أبي فراس الحمداني وعبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، (د.ط)، الكويت، 2000.

3- **أحمد مرشد:** أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط: 01، الإسكندرية، 2003.

4- **أحمد مرشد:** البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د.ط)، بيروت، (د.ت).

5- **الأخضر بن السايح:** سطوة المكان وشعرية القص في رواية أكرة الجسد دراسة في تقنيات السرد، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط: 01، عمان، 2011.

6- **أسماء شاهين:** جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط: 01، بيروت، عمان، 2001.

7- **الأمير عبد القادر**: مذكرات الأمير عبد القادر (كتبها في السجن سنة 1849)، تح: محمد الصغير بناني، شركة دار الأمة، ط: 04، الجزائر.

8- **آمنة يوسف**: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار النشر والتوزيع، ط: 01، سورية، 1997.

9- **إبراهيم خليل**: بنية النص الروائي (دراسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط: 01، لبنان، الجزائر، 2010.

10- **إبراهيم السيّد**: نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 1998

11- **إبراهيم صحراوي**: تحليل الخطاب الأدبي، رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط: 01، الجزائر، 1999.

12- **إبراهيم عباس**: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، ط: 01، الجزائر، 2005.

13- **إبراهيم عباس**: الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في تبنية الموضوع، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، (د.ط)، الجزائر، 2002.

14- **إحسان سركيس**: التأويل التاريخي، دور الفرد، دار دمشق، (د.ط)، دمشق، (د.ت).

15- **بشير الوسلاتي**: مقاربات في الرواية والأقصوصة، منشورات سعيدان سوسة، ط: 01، تونس، 2001.

16- **بوشوشة بن جمعة**: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ط: 01، (د.ب)، 1999.

17- **جهاد عطا نعيسة**: في مشكلات السرد الروائي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2001.

18- **حسن بحراوي**: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط: 01، بيروت، الدار البيضاء، 2000.

19- **حسن نجمي:** شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، ط: 01، الدار البيضاء، بيروت، 2000.

20- **حسن نور الدين:** الأسماء العربية معانيها ومدلولاتها، دار الكتاب الحديث، ط: 01، لبنان، 2002.

21- **حميد لحميداني:** بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 03، الدار البيضاء، بيروت، 2000.

22- **حنان محمد موسى حمودة:** الزمكانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي نموذجا)، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، ط: 01، إربد، عمان، الأردن، 2006.

23- **عبد الرحمان الأنبودي:** السيرة الهلالية، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، (د.ط)، القاهرة، 2003، مج 02.

24- **عبد الرحمان بن محمد الجيلالي:** تاريخ الجزائر العام، مطبوعات ديوان المطبوعات الجامعية، ط: 07، الجزائر، ج: 04.

25- **روزلين ليلى قريش:** مفهرسة سيرة بني هلال الكبرى التغريبة، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر، 2010، ج: 02.

26- **سامي سويدان:** فضاءات السرد ومدارات التخييل، الحرب والقصة والهوية في الرواية العربية، دار الآداب، ط: 01، لبنان، 2006.

27- **سعيد جبار:** من السردية إلى التخييلية بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، ط:01،الرباط، الجزائر، بيروت، 2013.

28- **سعيد يقطين** : انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط: 02، المغرب، لبنان، 2001.

29- **سعيد يقطين:** تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط: 03، بيروت، الدار البيضاء، 1997.

30- **سعيد يقطين:** الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع ، ط:01 (د.ب)، 2006.

31- **سعيد يقطين:** قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط: 01، لبنان، المغرب، 1997.

32- **سلمان كاصد:** الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، (د.ط)، الأردن، 2002.

33- **سمر روحي الفيصل:** الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2003.

34- **سيزا أحمد قاسم:** بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، مصر، 1984.

35- **شعبان عبد الكريم محمد:** الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمان، 2013.

36- **شوقي عبد الحكيم:** السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 01، لبنان، 1984.

37- **الصادق قسومة:** طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، (د.ط)، تونس، 2000.

38- **صالح إبراهيم:** الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، ط: 01، المغرب، لبنان، 2003.

39- **صالح فركوس:** تاريخ الجزائر من ما قبل التاريخ إلى غاية الاستقلال المراحل الكبرى، دار العلوم للنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر، 2005.

40- **صالح فركوس:** المختصر في تاريخ الجزائر من عهد الفنيقيين إلى خروج الفرنسيين (814 ق.م – 1962 م)، دار العلوم للنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر، 2003.

41- **صالح ولعة:** المكان ودلالته في رواية " مدن الملح " لعبد الرحمان منيف، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط: 01، الأردن، 2010.

42- **عبد الصمد زايد:** المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، كلية الآداب منوية، دار محمد علي للنشر، ط: 01، تونس، 2003.

43- **عادل فريجات:** الخطاب وتقنيات السرد في النص الروائي السوري المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق،2009.

44- **عبد العالي بوطيب:** مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، ط: 01، الرباط 1999.

45- **عمر محمد عبد الواحد:** شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط: 01، المنيا، 2003.

46- **عمرو عيلان:** الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، ط: 01، الجزائر، 2001.

47- **عمرو عيلان:** في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2008.

48- **عبد الفتاح الجحمري:** التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، التركيب السردي، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط: 01، الدار البيضاء، 2002.

49- **فاتح عبد السلام:** ترييف السرد، خطاب الشخصية الريفية في الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط: 01، بيروت، عمان، 2001.

50- **فهد حسين:** المكان في الرواية البحرينية (دراسة نقدية)، فراديس للنشر والتوزيع، ط: 01، البحرين، 2003

51- **فيصل درّاج:** الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية المركز الثقافي العربي، ط:01، المغرب، لبنان، 2004.

52- **كمال الريحاني:** حركة السرد الروائي ومناخاته في إستراتيجية التشكيل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط: 01، عمان، الأردن، 2005.

53- **عبد الله إبراهيم:** السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط: 01، المغرب، لبنان، 2003.

54- **عبد الله إبراهيم:** المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط: 01، بيروت، الدار البيضاء.

55- **عبد الله حامدي:** الرواية العربية والتراث، قراءة في خصوصية الكتابة، مؤسسة النخلة للكتاب، (د.ط)، وجدة، (د.ت).

56- **محمد الخبو:** الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من سنة 1976 إلى سنة 1986، المغاربية للطباعة والإشهار، ط: 01، تونس، 2003.

57- **محمد بدوي:** الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط: 01، لبنان، 1993.

58- **محمد برادة وآخرون:** الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط: 01، (د.ب)، 1981.

59- **محمد بن عمرة:** الفتح الإسلامي لبلاد المغرب،ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر، 2008.

60- **محمد رياض وتار:** توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2002.

61- **محمد عزام:** شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2005.

62- **محمود صالح عالية:** البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، ط: 01، عمان، الأردن، 2005.

63- **مخلوف عامر**: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، بحث في الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات دار الأديب، ط: 01، الجزائر، 2005.

64- **مراد عبد الرحمان مبروك**: جيوبوليتيكا النص الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط: 01، الإسكندرية، (د.ب).

65- **مرسل فالح العجمي**: الواقع والمتخيّل أبحاث في السرد، تنظيرا وتطبيقا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (د.ط)، (د.ب)، 2014.

66- **بن مزيان بن شرقي**: التاريخ والمصير، قراءات في الفكر العربي المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط: 02، الجزائر، 2004.

67- **مصطفى المويقن**: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 01، سورية، 2001.

68- **عبد الملك مرتاض**: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق "، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر، 1995.

69- **منصور نعمان نجم الديلمي**: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط: 01، الأردن، 1999.

70- **مها حسن القصراوي**: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط: 01، بيروت، الأردن، 2004.

71- **ناصر الدين سعيدوني**: عصر الأمير عبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع االشعري، (د.ط)، الكويت، 2000.

72- **ناهضة ستار**: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2003.

73- **نبيلة زويش**: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، ط: 01، الجزائر، 2003.

74- **نبيلة زويش:** تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي (دراسة تطبيقية لقصة الطوفان في جلجامش)، دار الريحانة للكتاب، (د.ط)، الجزائر، 2007.

75- **نجيب العوفي:** مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، ط: 01، لبنان، المغرب، 1987.

76- **نضال الشمالي:** الرواية والتاريخ وبحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عالم الكتب الحديث، ط: 01، عمان، الأردن، 2006.

77- **ياسين النصير**:الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط: 02، سوريا، 2010.

78- **عبد الواسع الحميرى:** الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة، السلطة)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط:01، بيروت، لبنان، 2008.

79- **عبد الوهاب الرقيق:** في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، ط 01، تونس، 1998.

80- **يمنى العيد:** تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط: 01، لبنان، 1990.

المراجع المترجمة:

1- **إنريكي أندرسون إمبرت:** القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر:إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، (د.ب)، 2000.

2- **بول ريكور**: الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط: 01، لبنان، 2006، ج: 01.

3- **تزفيطان تودوروف:** الشعرية، تر: شكري المبغوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط: 02، (د.ب)، 1990.

4- **تزفيطان تودوروف:** مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط: 01، الجزائر، 2005.

5- **توماشيفسكي وآخرون:**نظرية الأغراض نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط: 01، بيروت، الرباط، 1982.

6- **جيرار جينيت:** خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت).

7- **جيرار جينيت وآخرون:** طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وآخرون، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط:01، الرباط، 1992.

8- **جينيت وآخرون:** الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، (د.ط)، المغرب، لبنان، 2002.

9- **جيرار جينيت وآخرون:** نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط: 01، (د.ب)، 1989.

10-**جيرالد برنس:** المصطلح السردي، تر: عابد خزن دار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1،القاهرة، 2003.

11-**رولان بارت:** مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط: 02، سورية، 2002.

12-**شارل هنري تشرشل:** حياة الأمير عبد القادر، تر: أبو القاسم سعد الله، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر، 2004.

13- **غاستون باشلار**: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للخدمات والنشر والتوزيع، ط: 02، (د.ب)، 1984.

14- **فلاديمير بروب**: مورفولوجية الخرافة، تر:إبراهيم الخطيب، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، ط:01، الدار البيضاء، 1986،

15- **فليب هامون**: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، (د.ط)، الرباط، 1990.

16- **ميشال بوتور**: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدان، (د.ط)، بيروت، 1971.

المعاجم والقواميس:

1- **جميل صليبا**: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، لبنان،(د.ط)، 1982.

2- **الفيروز أبادي**: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط: 02، بيروت، لبنان، 2008.

3- **ابن منظور**: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، ط: 01، بيروت، لبنان، 2005.

المجلات:

1- **مجلة ألف**، العدد: 06، القاهرة، 1986.

2- **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة، الفنون والآداب، العدد: 02، المجلد: 30، الكويت، أكتوبر، ديسمبر، 2001.

3- **مجلة السرديات**، مجلة محكّمة تصدر عن مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، العدد: 01، الجزائر، جانفي، 2004.

4- **مجلة العربي**، ط: 01، الكويت، 2009.

المواقع الإلكترونية:

1-www.ar.wikipedia.org

2-www.alquds.com

3-www.tribusalgeriennes.wordipress.com

4-www.telemcen2011youcefi.blogspot

5-www.ritabalkoutoub.com

6-www.djazairess.com

7-www.wafainfo.as

8-www.groups.google.com

9-www.muslm.or

10- www.soadboulaued.com

11- www.elguelbelkbirafdal.com

12- www.manifest-univ-ourgla.dj

13- www.raispirit.blogspot.com

الفهارس

الجدول رقم:	عنوان الجدول	الصفحة
01	الأوصاف الخارجية لشخصية صالح بن عامر الزوفري	276
02	الأوصاف الخارجية لشخصية لونجا	286
03	الأوصاف الخارجية لشخصية السبايبي	295
04	الأوصاف الداخلية لشخصية صالح بن عامر الزوفري	300
05	الأوصاف الداخلية لشخصية لونجا	305
06	الأوصاف الخارجية لشخصية لخضر حمروش	328
07	الأوصاف الخارجية لشخصية عيسى	332
08	الأوصاف الخارجية لشخصية الحاج المختار الشارية	335
09	الأوصاف الداخلية لشخصية لخضر حمروش	338
10	الأوصاف الداخلية لشخصية عيسى	340
11	الأوصاف الداخلية لشخصية الحاج المختار الشارية	343
12	الأوصاف الخارجية لشخصية الأمير عبد القادر	359
13	الأوصاف الخارجية لشخصية مونسينيور دي بوش	360
14	الأوصاف الداخلية لشخصية لشخصيتي الأمير عبد القادر ومونسينيور دي بوش	367
15	الأوصاف الخارجية لشخصية مي	380
16	الأوصاف الخارجية لشخصية يوبا	384

17	الأوصاف الداخلية لشخصية مي	387
18	الأوصاف الداخلية لشخصية يوبا	389
19	المقاطع الاسترجاعية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	416
20	المقاطع الاستشرافية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	427
21	تمظهرات المجمل في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	438
22	تمظهرات القطع أو الحذف في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	444
23	الوقف الوصفية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	450
24	المشاهد الحوارية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	455
25	المقاطع الاسترجاعية في رواية نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)	466
26	الاستباقات الزمنية في رواية نوار اللوز	469
27	فنية الخلاصة الزمنية في رواية نوار اللوز	474
28	فنية القطع في رواية نوار اللوز	478
29	المقاطع الوصفية في رواية نوار اللوز	483
30	المشاهد الحوارية في رواية نوار اللوز	488
31	المقاطع الاسترجاعية في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد	495
32	المقاطع الاستباقية في رواية كتاب الأمير	499
33	الخلاصة السردية في رواية كتاب الأمير	502

34	تمظهرات القطع في رواية كتاب الأمير	505
35	المقاطع الوصفية في رواية كتاب الأمير	511
36	المشاهد الحوارية في رواية كتاب الأمير	515
37	المقاطع الاسترجاعية في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس	522
38	لمقاطع الاستباقية في رواية كريماتوريوم	526
39	المجمل في رواية كريماتوريوم	529
40	تمظهرات القطع في رواية كريماتوريوم	351
41	المقاطع الوصفية في رواية كريماتوريوم	531
42	المشاهد الحوارية في رواية كريماتوريوم	537

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	/
مقدمة	أ-هـ
الفصل الأول:الخطاب الروائي جدل التاريخي والفني	
أولا- مفهوم الخطاب	07
ثانيا- الموازنة بين الخطاب الروائي والتاريخي	14
1-مفهوم الخطاب الروائي	14
2-مفهوم الخطاب التاريخي	17
ثالثا- طرائق عرض الحدث التاريخي	31
1-السرد التاريخي في مطلع الرواية	35
2-انعكاس المعلومات التاريخية على تصرفات الشخصيات	42
3-مزج السردي بالتاريخي	53
4-رواية الحدث التاريخي أكثر من مرة	74
5-التدرج التصاعدي في عرض الحدث التاريخي	91
رابعا- جدلية الواقع المعيش والذاكرة التاريخية	102
الفصل الثاني: الصيغ السردية للحدث التاريخي في الخطاب الروائي	
أولا- مفهوم الصيغة السردية	119

ثانيا– فنيات الصيغة السردية في الخطاب السردي	124
1– المسافة	124
1–1– حكي الأحداث	126
1–2– حكي الأقوال التاريخية	149
أ– الخطاب المسرود	150
ب– صيغة الخطاب غير المباشر	169
ج– صيغة الخطاب المباشر	197
الفصل الثالث:الشخصيات بين التخييل الفني والواقع التاريخي	
أولا– مفهوم الشخصية بين الفن والتاريخ	237
ثانيا– الشخصيات بين التخييل الفني والتاريخ الواقعي في رواية نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)	246
1–الأسماء	254
2–البناء الخارجي للشخصيات	272
3–البناء الداخلي لشخصيات نوار اللوز	297
4–وظائف الشخصيات	310
ثالثا– شخصيات رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	320
1– أسماء الشخصيات	320
2– البناء الخارجي لشخصيات الرواية	327

3- الوصف الداخلي لشخصيات رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	337
4-وظائف شخصيات الرواية	345
رابعا- بنية الشخصيات في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد	354
1-الأسماء	354
2-الوصف الخارجي لشخصيات رواية كتاب الأمير	358
3-الوصف الداخلي لشخصيات الرواية	366
4-وظائف(أفعال) الشخصيات في رواية كتاب الأمير	370
خامسا- دراسة شخصيات رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس	374
1-الأسماء	375
2-البناء الخارجي لشخصيات رواية كريماتوريوم	379
3-الصفات الداخلية لشخصيات الرواية	385
4-وظائف شخصيات رواية كريماتوريوم	391
الفصل الرابع:الزمن بين التخييل والواقع	
أولا- مفهوم الزمن	398
ثانيا- دراسة الزمن التاريخي والفني في رواية ماتبقى من سيرة لخضر حمروش	406
1- الزمن التاريخي ومرجعياته في رواية ماتبقى من سيرة لخضر حمروش	407
1-الزمن الفني (زمن الخطاب)في الرواية	412
2-1- الترتيب	412

* فنية الاسترجاع في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	413
* الاستباق وفنياته في الرواية	425
2-2- المدة أو الديمومة	435
2-2-1- تسريع الحكي	435
* المجمل	437
* القطع	443
2-2-2-أشكال إبطاء السرد في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	447
* الوقفة أو الاستراحة	448
* المشهد أو الحوار	453
ثالثا- بين الزمن الواقعي (التاريخي) والمتخيل السردي في رواية نوار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزوفري)	460
1-الزمن التاريخي الواقعي في الرواية (زمن القصة)	460
2-الزمن الفني (زمن الخطاب وفنياته)	464
2-1- الترتيب	464
* الاسترجاع	464
* الاستباق	468
2-2- فنيات الاشتغال على صيغة الديمومة في نص رواية نوار	472

اللوز	
2-2-1- صيغ تسريع الحكي	472
* الخلاصة	472
* القطع	477
2-2-2- صيغ تبطيء الحكي في رواية نوار اللوز	481
* الوصف	481
* الحوار	486
رابعا- رواية كتاب الأمير لواسيني بين زمن القصة التاريخي وزمن الخطاب الفني	491
1-الزمن الواقعي المؤرخ في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد	491
1-زمن الخطاب، الزمن التخييلي الفني في رواية كتاب الأمير	494
2-1- الترتيب	494
* الاسترجاع	494
* الاستباق	498
2-2- المدة الزمنية	501
2-2-1- تسريع الحكي	501
* الخلاصة	501

* القطع	505
2-2-2- تبطيء الحكي	510
* الوصف	510
* المشهد الحواري	513
خامسا- بين الزمن التاريخي والزمن الفني في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس	517
1-الزمن التاريخي في رواية كريماتوريوم	517
2-الزمن الفني (زمن الخطاب) في الرواية كريماتوريوم	520
2-1- الترتيب	520
* الاسترجاع	520
* الاستباق	525
2-2- الديمومة وفنياتها في رواية كريماتوريوم	528
2-2-1-تسريع الحكي	528
* المجمل (الخلاصة)	528
* القطع أو الحذف	531
2-2-2- تبطيء الحكي	532
* الوصف	532
* الحوار	535

الفصل الخامس: المكان بين حضوره التاريخي وبعده الفني	
أولا– مفهوم المكان	541
1–مفهوم المكان في الفلسفة	541
2–مفهوم المكان في الأدب	543
ثانيا: المكان التاريخي الواقعي والفني التخييلي	546
1–الأماكن التاريخية الواقعية	546
2–المكان الفني المتخيل	548
ثالثا– المرجعية التاريخية للأماكن في العمل الروائي	551
رابعا– بنية المكان التاريخي والفني في روايات واسيني الأعرج	553
1–الأماكن التاريخية الواقعية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	553
– وهران	553
– سيدي بالعباس	556
– مرساي– الالتقاء– بداية المشوار النهضوي	559
2– الأماكن الفنية المتخيلة في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	565
– دار عيسى	566
– ساحة الرقص	570
3–الأماكن التاريخية الواقعية في رواية في رواية نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)	574

- بلاد المغرب	575
- سيدي بالعباس	580
- مسيردا	586
4-الأماكن المتخيلة في إطارها الفني في رواية نوار اللوز	590
- البيت	590
- حي البراريك	593
5-الأمكنة الواقعية ذات البعد التاريخي في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد	598
- مدينة الجزائر	599
- مدينة معسكر	601
- تكدامت	603
- فرنسا	606
- السجن	610
6-بين المكان الفني والتاريخي في الرواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس	615
6-1- طبيعة المكان الواقعي (التاريخي) في رواية كريماتوريوم	616
- الكريماتوريوم	616
- القدس	619

– نيويورك	630
–المستشفى (مستشفى نيويورك المركزي)	635
6–2– الأماكن التخييلية في رواية كريماتوريوم	638
– البيت	638
خاتمة	644
المصادر و المراجع	650
فهرس الجداول	662
فهرس الموضوعات	665

ملخص:

من الحقائق الواضحة أن للتاريخ علاقة بكتابة الرواية، إذ أن هذه الأخيرة تبقى حيّة تبعا لتعاقب الأجيال بحسب القيم الإنسانية، والوقائع التاريخية التي تُمثل ثقافتنا الراسخة وواقعنا الملموس، فكلما اشتد الوعي الفكري للقارئ، كلما تعلق أكثر بتاريخه وما حدث فيه من حقائق وصراعات وإيديولوجيات.

التاريخ مظهر يمثل الواقع وهو يحاول أن يُسجل لنا ما ورثته الأجيال بما هو ظاهر ومعلوم، وما هو مسكوت عنه، ولإزاحة الغموض عن هذا الجانب جاءت الرواية؛ لتستنطق التاريخ، وتسائله انطلاقا من الحاضر عن بداياته الأولى محاولة بذلك معايشة الماضي الذي لا نهاية له باعتباره امتدادا للحاضر.

لقد اتفقت الرواية مع التاريخ واختلفت عنه في الآن ذاته؛ إذ اتفقت معه وهي تقاسمه وحدة الواقعي التاريخي، واختلفت عنه مبتعدة عن ذلك التسجيل الاجتراري الذي يفقد الرواية سمة الفنية والإبداع.

من هنا عملت الرواية برجوعها في مادتها الحكائية للتاريخ على إيجاد طرق إبداعية لإعادة نقل الوقائع التاريخية في قوالب تخييلية معتمدة في ذلك على طرق وأساليب محددة تميل إلى الفن والخيال الإبداعي الروائي أكثر من انتمائها للتسجيل التوثيقي.

وهذا ما حاول **واسيني الأعرج** ومن يماثله في هذا التوجه التمسك به وتمثيله في نصوصه الإبداعية بغية تحرير التاريخ الواقعي من صورته التوثيقية، وبالتالي تحرير إدراك القارئ العربي من قداسة الماضي وإعادة قراءته تبعا للظروف الحياتية الحاضرة.

تنهض نصوص الروائي الأعرج باختلاف مستوياتها الإبداعية وخاصة تلك التي تستند على المرجعية التاريخية في ظاهرها وباطنها على معالجة عديد من هموم الوطن والذات، لتأتي هذه الأخيرة وتحاول معالجة بعضا من هذه الهموم في قالب حداثي بما يتوافق مع التفكير الآني، مستخدمة في الآن ذاته جملة من الوثائق المؤرخة؛ لتضمن اتصالها بالماضي، وانفتاحها على الحاضر لمعالجة بعضا من القضايا المسكوت عنها ووضع القارئ العربي أمام الحقائق المستوجب معرفتها حتى لا يقع في إشكالية تضارب الحاضر مع الماضي وبالتالي يُغيّب المستقبل.

إن هذا النوع من الكتابة يجمع بين الماضي والحاضر والواقع والمتخيل، وبين التاريخ والفن، وهو يتميز عن غيره من المجهودات الفكرية والكتابات الروائية في المواقف المتخذة من الماضي والمتأثرة بالحاضر والمتأملة للمستقبل.

Résumé

Il est clair que l'histoire a un lien à l'écriture romanesque. Cette dernière reste vivante à travers les générations tant que celles-ci portent des valeurs humaines et restent tributaire des faits historiques qui représentent notre culture enracinée et notre présent palpable et toutes les fois que la conscience intellectuelle du lecteur s'approfondit, celui-ci s'attache davantage à son histoire et aux événements qui s'y sont déroulés et aux vérités, aux luttes et aux idéologies qui s'y rapportent.

L'histoire est unedémarche qui représente le réel et essaye de nous consigner ce que les générations ont hérité, non seulement, de faits vrais ou vraisemblables, maisaussi de ce qui a été occulté de son histoire. Et pour tenter d'élucider et dévoiler cette dissimulation, est venu le roman pour questionner l'histoire pour l'interroger, en partant du présent, despréambules historiques tentant ainsi de vivre le passé sans épilogue puisqu'il est le prolongement du présent.

Le roman et l'histoire se sont accordéstout en se désolidarisant. Le roman s'est accordé avec l'histoire du moment qu'ils partagent le fait historique ; et s'est désolidarisé avec l'événementiel ressassé de l'histoire qui privele roman de sa spécificité esthétique et créative.

Partant de là, même si ses matériaux romanesques sont historiques, le roman a cherché de trouver des voies créatives et ce pour rendre compte des événements historiques dans divers moules fictifs selon des démarches et des styles particuliers se rapportant à l'art et à la fiction créative, plutôt qu'à l'écriture documentaire.

C'est ce que le romancier WacinyLaredj et ses partisans défendent et représentent dans leurs créativités discursives romanesques voulant ainsi libérer l'histoire réaliste de sa représentation documentaire et de là, libérer la conscience du lecteur arabe de la sacralité du passé et d'inscrire sa lecture dans des contextes biotiques actuels.

Les différents discours romanesques de WacinyLaredj, qui dans leurs fondements, se basent sur des référents historiques dans leur apparence ; néanmoins, dans leurs portées créatives profondes, ses textes rendent compte de la vacuité de la patrie et son entité, ceci pour tenter de les résoudre dans un creuset moderniste conforme à une pensée ancrée dans une actualité et malgré ceci, le texte de Laredj demeure lié à un ensemble de documents historiques établissant un pont entre le présent et le passé. Son intention est de mettre la lumière sur certains faits, tus, dissimulés, occultés mettant ainsi le lecteur arabe devant des vérités sensées être connues et ce pour qu'il ne tombe pas dans la problématique des contradictions du présent avec le passé et par conséquent de peur que ne soit ainsi effacé le futur...

Ce type d'écriture allie le passé au présent, associe le réel au fictif et rencontre l'histoire à l'art. Il se distingue des autres tentatives intellectuelles et écritures romanesques par sa position vis-à-vis du passé, par son encrage au présent et par son attachement à des perspectifs avenirs...