الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان–

كليّة الآداب و اللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب الجزائري الحديث و المعاصر

جماليات السرد في الرّواية الجزائرية المعاصرة رواية "حمائم الشفق" للجيلالي خلاص أنموذجا

إعداد الطّالبة:
رجاء بلبشير

إشراف الأستاذة :
سفير بدرية

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د. مُحَمَّد ملياني	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيساً
د. سفير بدرية	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة تلمسان	مشرفاً ومقرّراً
أ.د. مُحَمَّد مرتاض	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	عضواً
د. طيبي حرة	أستاذة محاضرة	جامعة تلمسان	عضواً
أ.د. بوسغادي حبيب	أستاذ التّعليم العالي	جامعة عين تموشنت	عضواً
أ.د. آية الله عاشوري	أستاذ التّعليم العالي	جامعة بجاية	عضوا

العام الجامعي: 2021م–2022م

بسم الله الرَّحمن الرَّحيم

﴿قُل هل يَسۡتَوِي ٱلَّذِينَ يَعۡلَمُونَ وَٱلَّذِينَ لَا يَعۡلَمُونَۗ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُواْ ٱلۡأَلۡبَٰبِ ٩ ﴾

سورة الزُّمر، الآية 09.

إهداء

أهدي عملي هذا:

- إلى من وضع المولى – سبحانه و تعالى – الجنّة تحت قدميها ، ووقّرها في كتابه العزيز ... أمّي الحبيبة .
- إلى خالد الذّكر ، الذي وافته المنيّة و كان خير مثال لرب الأسرة ، أبي الحبيب ، رحمه الله و أسكنه فسيح جنانه .
- إلى من أنار دربي و كان دائما سرّ نجاحي ، و سندي و مشجّعي ، إلى زوجي .
- إلى من كانت لي عونا و دعما و سندا و ظهرا، أختي "نبيلة"، معك أكون أنا ... و بدونك لا أكون.
- إلى كل عائلتي التي كانت سببا في نجاحي و تفوّقي ...

و الحمد لله على هبة النّجاح ...

شكر و عرفان

- أحمدك ربّي و أشكر فضلك العظيم على ما ألهمتني به من قوّة و صبر في سبيل إعداد هذا البحث، فبعونك اللّهم و جزيل رحمتك تمّ ختامه، فلك الحمد و الشّكر كما ينبغي لجلال وجهك، و عظيم سلطانك يا أرحم الرّاحمين.
- و مصداقا لقول مبلّغ الرّسالة، و مؤدّي الأمانة نبيّ الرّحمة و نور العالمين سيّدنا محمّد صلّى الله عليه و سلّم «لا يشكرُ اللَّهَ من لا يشكر النَّاسَ»، أتقدّم بجزيل الشّكر للأستاذة الدّكتورة "سفير بدرية " (مشرفة) التي لم تبخل عليّ بنصائحها القيّمة، وتوجيهاتها السّديدة التي أفادتني كثيرا فكانت نعم المشرفة جزاها الله عني كلّ خير.
- و أتقدّم أيضا بجزيل الشّكر و الامتنان و وافر العرفان إلى الأستاذ الدّكتور "مُحَمَّد مرتاض" و الأستاذ "مُحَمَّد ملياني"، الذي كان نعم السّند و العون في كلّ شيئ، علما و خلقا و تعاملا، فله منّي جزيل الشّكر و من الله عظيم الثّواب و الأجر.
- و لا يفوتني أن أتقدّم بالشّكر الجزيل لأساتذتي الكرام، أعضاء لجنة المناقشة، لقبولهم مناقشة هذا البحث و صبرهم على عناء قراءته، كما أشكر السّادة الأساتذة الأفاضل الذين تكوّنت على يدهم.

رجاء بلبشير.

مقدّمة

إنّ الحديث عن الأجناس الأدبية بشكل عام ذو أهمية كبرى ، وخاصة عندما يتعلق الأمر أساسا بدراسة الجنس الروائي ، فقد حظيت الرواية باهتمام كبير من قبل منظّري الأدب والنّقد، باعتبارها ميدانا خصبا للدّراسة والتّنظير؛ حيث تعبّر عن المجتمع وقضاياه وتحوّلاته الاجتماعية والاقتصادية ،وتعبّر عن الذّات الانسانية وتصف حالها.

لتظهر فيها ملامح صورة الإنسان المبدع الذي استطاع أن يعي ما حوله، ويعيد صياغته في شكل فنّي يبهر به المتلقّي ويتجاوز به كل الحدود التي تقف عائقا ويحدّد بذاته وموضوعه الكيفية التي تجعل هذا الأخير نوعا سرديّا له مكانته الخاصة في الوجدان والوجود، بلا حدود.

وهكذا اتضحت خطوطها العريضة، مما مكّن المنظرين والأدباء، على حد سواء، من تكوين تصورات واضحة عنها، تمثلت في كثرة المؤلفات والدراسات التي تناولتها بالتحديد.

ولقد رغبت في دراسة جماليات السّرد في الرّواية الجزائرية المعاصرة عند "جيلالي خلاص" لأكشف عن رؤى تلتقي في أشياء وتختلف في الأخرى، عبّرت عن فكر الرّوائي ورؤاه وأحاسيسه وهواجسه، وعن حيوية الحياة الثقافية والأدبية للرّواية الجزائرية، وكمحاولة منّي في إثراء الخزانة الأدبية العربية آثرت مقاربة التّجربة الرّوائية عند جيلالي خلاص.

وانطلاقا من أهمية الدراسات السّردية والنّقدية ، فقد حاولت الولوج إلى المتن الروائي الجزائري من أجل كشف الستار عن أهم مصادر الجمالية السردية ، ومن هنا جاء التّفكير في القيام بهذا البحث الذي جاء موسوما "جماليات السّرد في الرّواية الجزائرية المعاصرة رواية "حمائم الشّفق" للجيلالي خلاص".

وطبيعة البحث قد فرضت إشكالية رئيسة :

كيف تجسّدت جمالية السرد في رواية حمائم الشفق ؟

وقد تضمنت الإشكالية التساؤلات الآتية :

ما هي آليات السّرد وسماته الفنية ؟ وإلى أيّ مدى استطاع الرّوائي أن يجسّد من خلالها عناصر تجربته الفنية في الرّواية؟ وما أثر الجمالية في السّرد الرّوائي من خلال الإحاطة بمختلف عناصره؟

وللإجابة عن هذه التّساؤلات، وضعت خطّة تمثّلت في مدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة.

تحدّثت في المدخل عن مفهوم الجمالية وبيّنت اشتقاقها اللّغوي العربي واللاتيني وعرّفتها في معناها الاصطلاحي من خلال عرض آراء الفلاسفة اليونانيين والعرب، ثمّ اتّجهت إلى مفهوم السّرد الرّوائي الذي يعدّ محور العمل وأتيت على ذكر عناصره المكوّنة له، وشرحت فيه أيضا عن العلاقة التي تربط الجمالية بالسرد الرّوائي والعلاقة القائمة بين عناصره.

وقع الاشتغال في الفصل الأوّل على "الارهاصات الأولى لنشأة الرّواية الجزائرية"؛ حيث مهّدت لهذا الفصل بالحديث عن بدايات نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية فلا بدمن إعطاء أهمّية لنشأة هذا الأدب وللإشكاليات والمواضيع التي يطرحها سواء على المستوى الفكري أو الفنّي، وألتمسها في أقوال الكتّاب أنفسهم وتصريحاتهم وفيما يكتبه الدارسون لأدبهم، إذ هناك من ينكر جزائرية هذا الأدب ويعدّه بسبب لغته أدبا فرنسيا، إلا أنه بسبب "الروح" التي كتب بها أدبا جزائريا خالصا لا مجال للطّعن فيه، ثم واصلت تتبّع نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية، وبيّنت الظروف والعوامل السّياسية التي ساعدت على ظهورها، ومختلف المراحل التي مرّت بها وأهم المواضيع

التي شغلت الكتّاب في كلّ مرحلة والخصائص الفنّية التي تميّزت بها أعمالهم الأدبية وتعرّضت لأهم القضايا التي طرحت بشأنها.

وعالجت في الفصل الثّاني "عناصر بناء الرّواية "حمائم الشفق"؛ ودرست بنية الرّواية من الجانب التّطبيقي، فقمت بتحليل عناصر خطابها التي تحدّد لنا الكيفية التي بنى بها الروائي نصه وقدّمه للمتلقي، وأبرزت أهم هذه العناصر التي يقوم عليها هذا البناء من حدث وزمان ومكان وشخصيات وحاولت الوقوف على جلّ مراميها ومدلولاتها العميقة ورموزها وما تحمله من جماليات ووصف.

وخصّصت الفصل الثّالث لدراسة "الأبعاد الدّلالية والجمالية في رواية "حمائم الشفق" بوصفها الوجه الأكثر إبرازا للجمالية والعلاقات الخطابية المتبلورة في النّص السردي، وعالجت في هذا الفصل جماليات التّشكيل اللّغوي من خلال الصّيغ الكبرى والصغرى للخطاب الرّوائي ثمّ انتقلت بعد هذا إلى دراسة الأبعاد الجمالية للرّواية من خلال التّطرق إلى الجوانب الثقافية والاجتماعية والسياسية والتّاريخية واستكشاف أبعاد الخطاب النصّي الإبداعي وهي خصوصية تترك شعورا يلتقي وينسجم مع الصياغة الفنّية الجمالية وذلك كلّه لتحقيق متعة المتلقى.

ومع نهاية هذا الفصل كانت الخاتمة، وعرضت فيها النّتائج التي توصّلت إليها من خلال هذه الدّراسة.

وقد فرض البحث في هذا الموضوع نمط منهجيته، إذ اعتمدت على المنهج الوصفي الذي يعتمد على دراسة تحليلية تكشف لنا عن الأساليب والعناصر الجمالية التي تسهم في بناء النص الرّوائي.

وقد اعتمدت في سبيل إعداد هذا البحث إلى مجموعة من المصادر التي لها علاقة مباشرة بموضوع الأطروحة ، أهمّها:

- " اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر" لواسيني الأعرج.

- "بنية النّص السّردي" لحميد لحميداني.
- "تحليل النّص السّردي" لمحمد بوعزة.
- "حمائم الشفق " جيلالي خلاص .
- "بنية الشكل الرّوائي" لحسن البحراوي.
- "الأصالة والتّغريب في الرّواية العربية" لأسماء معيكل.
- "في نظريّة الرّواية" لعبد المالك مرتاض.

كانت تلك أهمّ المراجع التي أنارت لي الطريق وسهّلت لي مهمّة إنجاز هذا البحث.

وقد واجهتني مجموعة من الصّعوبات والعراقيل التي عطّلت سير البحث، ولعل أهمّها:

شساعة الموضوع وتشعّبه، وصعوبة الحصول على المصادر والمراجع بسبب ما واجهه العالم من جائحة كورونا، إذ أغلقت الجامعات، وسدّت أبواب المكتبات، وألغيت الملتقيات والأيّام الدّراسية.

وعرفانا بالجميل وإقرارا بالفضل لا يسعني إلّا أن أتقدّم بالشّكر الجزيل للدّكتورة "سفير بدريّة" (المشرفة) ، لحسن توجيهها لي، ولما بذلته من جهد رغم ارتباطاتها المهنية والأسرية، فلها منّي أسمى معاني الشّكر والتّقدير والعرفان.

وإنّي لا أجيز لنفسي أن تسهو عن تقديم الشّكر الخالص لأساتذتي الأفاضل، أعضاء اللّجنة، الذين تفضّلوا مشكورين لقبول قراءة هذا البحث، وتحمّل عناء السّفر، والصّبر على نصب المناقشة، ومشاقّة الحكم والمداولة.

ولا أدّعي أنّني وصلت إلى الكمال، فالكمال لله تعالى وإنّما اجتهدت وأجري على الله، والله لا يضيع أجر من أحسن عملا.

تلمسان يوم: 16 ماي 2022م

رجاء بلبشير

مدخل:

مفاهيم حول المصطلحات

1/ مفهوم الجمالية:

أ/ الجمال لغة:

ارتبط الإحساس بالجمال عند الإنسان، ممّا جعله يسعى دائما من خلال التّذوّق والإدراك لتحقيق كلّ ما هو جماليّ من حوله، فيدفع هذا الإحساس بالمتذوّق إلى ردود أفعال وجدانية يترتّب عنها محاولة التّعبير عن الأحاسيس والمشاعر التي انتابته أثناء وبعد تدقيقه في الموضوع.

وقبل الخوض في الدّلالة الاصطلاحية لمفهوم الجمال، وجب علينا أن نعرّفه أوّلا من النّاحية اللّغوية؛ حيث ينحدر مصطلح الجمال لغة من المادّة (ج. م. ل) الواردة في معجم "لسان العرب" لابن منظور (ت 711 هـ) «والجَمَال: مَصْدَرُ الجَمِيل، وَالْفِعْلُ جَمُلَ الجَمَال الْحُسْنُ يَكُونُ فِي الْفِعْلِ والخَلْق. وَقَدْ جَمُلَ الرجُل، بِالضَّمِّ، جَمَالًا، فَهُوَ جَمِيل وجُمَال، بِالتَّخْفِيفِ؛ هَذِهِ عَنِ اللِّحْيَانِيِّ، وجُمَّال، الأَخيرة لَا تُكَسَّر. والجُمَّال، بِالضَّمِّ وَالتَّشْدِيدِ: أَجْمَل مِنَ الجَمِيل. وجَمَّلَهُ أَي زَيَّنه، والتَّجَمُّل: تَكَلُّف الجَمِيل، قَالَ: وَهَبْتُه مِنْ أَمَةٍ سَوْدَاءَ، ... لَيْسَتْ بِحَسْناء وَلَا جَمْلاء...

قَالَ ابْنُ الأَثير: والجَمَال يَقَعُ عَلَى الصُّوَر وَالْمَعَانِي، وَمِنْهُ الْحَدِيثُ: إِن اللَّهَ جَمِيل يُحِبُّ الجَمَال؛ أَي حَسَن الأَفعال كَامِلُ الأَوصاف».[1]

وورد في "أساس البلاغة" للزّمخشري (ت 538 هـ) «فلان يعامل النّاس بالجميل. وجامل صاحبه مجاملة، وعليك بالمداراة والمجاملة مع النّاس، وإذا أصبت بنائبة فتجمّل أي تصبّر».[2]

وقال "أبو حيّان الأندلسي" (ت 745 هـ) «وَالْجَمَالُ يَكُونُ فِي الصُّورَةِ بِحُسْنِ التَّرْكِيبِ يُدْرِكُهُ الْبَصَرُ، وَيُلْقِيهِ فِي أَلْقَابٍ، فَتَتَعَلَّقُ بِهِ النَّفْسُ مِنْ غَيْرِ مَعْرِفَةٍ. وَفِي الْأَخْلَاقِ بِاشْتِمَالِهَا عَلَى الصِّفَاتِ

---

[1]- ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين مُحَمَّد بن مكرم الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1997م، ج 11، ص 126، مادّة (جمل).

[2]- الزّمخشري أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد ، أساس البلاغة، تح: مُحَمَّد باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م، ج 1، ص 148.

الْمَحْمُودَةِ: كَالْعِلْمِ، وَالْعِفَّةِ، وَالْحِلْمِ، وَفِي الْأَفْعَالِ: بِوُجُودِهَا مُلَائِمَةً لِمَصَالِحِ الْخَلْقِ، وَجَلْبِ الْمَنْفَعَةِ إِلَيْهِمْ، وَصَرْفِ الشَّرِّ عَنْهُمْ»[1] فالجمال نسبيّ وليس ثابت، يختلف من شخص إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى.

ويمكننا القول إنّ «الجمال صفة متحقّقة في الأشياء، وهو سمة بارزة من سمات هذا الوجود، وإنّ النّفس تقطن إلى الجمال وتحسّه وتستجيب إليه، ولكن حظّ هذه النّفوس منه متفاوت، وهي تدركه بداهة بغير تفكير وتستقبله في فرح وسرور»[2] وهو مرادف للبهاء والحسن والرّوعة.

ورد ذكر الجمال في القرآن الكريم، في أكثر من آية بمعاني عديدة، يقول الله عزّ و جلّ: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾[3]، أي بهاء وحسن.

ولذكره في أكثر من موضع، يقول عزّ و جلّ: ﴿وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَإِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ﴾[4]، أي أعرض عنهم إعراضا جميلا واعف عنهم عفوا حسنا.

وفي سورة يوسف ورد ذكر قصّة النّبيّ عليه السّلام: ﴿قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَسَى اللَّهُ أَنْ يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾.[5]

وقوله أيضا عزّ و جلّ: ﴿وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ﴾[1]، أي صبر لا جزع فيه ولا شكاية، إلّا لله سبحانه وتعالى. فالجمال سمة بارزة في الكون، تمّ تأكيدها في القرآن الكريم في عدّة آيات.

---

[1]- أبو حيّان الأندلسي، البحر المحيط في التّفسير، تح: صدقي مُحَمَّد جميل، دار الفكر، بيروت، د ط، 1420هـ، ج6،ص507.

[2]- مُحَمَّد قطب، منهج الفنّ الإسلامي، دار الشّروق للنّشر، بيروت، لبنان، ط 6، 1983م، ص 85.

[3]- سورة النّحل، الآية 6.

[4]- سورة الحجر، الآية 85.

[5]- سورة يوسف، الآية 83.

ب/ الجمال اصطلاحا:

لقد تعدّدت مفاهيم الجمالية في الجانب الاصطلاحي حسب اختلاف التّخصّصات الفلسفيّة والفنّية والأدبية، إذ اشتقّ مصطلح «"الجمال" (Aesthetics) من الكلمة الإغريقية (aisthanesthai) والتي تشير إلى فعل الإدراك (to perceive)، وأيضا من كلمة (aistheta) ، التي تعني الأشياء القابلة للإدراك (things perceptible) وذلك مقابل الأشياء غير المادية أو المعنوية»[2]، ارتبطت هذه المصطلحات بدراسة الإدراك للجمال.

وعرّف "قاموس أكسفورد" الجماليات على أنّها «المعرفة المستمدّة من الحواسّ»[3]، وهو تعريف لا يحدّد خاصية مميّزة لهذه المعرفة، وكأقرب تعريف لما سبق يعتبر الفيلسوف الألماني "كانط"، علم الجمال بأنّه «العلم المتعلّق بالشّروط الخاصّة والإدراك الحسّي»[4]، ارتكز "كانط" في الجمال على الإدراك والإحساس.

انبعث علم الجمال في عصر النّهضة، على أنّه أحد الأنظمة المعرفية المعيارية التي تمثّل علم الأخلاق والمنطق والجماليات التي تدرس الخير والحقّ والجمال، لكن الأمور اختلطت بعد ذلك خاصّة بين الجمال والحقيقة على نحو كبير، فيمكن تتبّع علم الجمال بدءا من القرن الثّامن عشر، عندما وضع هذه الكلمة لأوّل مرّة من خلال الفيلسوف "جوتلين بومجارتن" (gottlib 1714-1762) . (Boumgarten).[5] الذي يعدّ من أهمّ المنظّرين لهذا العلم.

---

[1] – سورة يوسف، الآية 18.

[2]– شاكر عبد الحميد، التّفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التّذوّق الفنّي)، عالم المعرفة، الكويت، د ط، مارس 2001م، ص 18.

[3]– المرجع نفسه، ص 18.

[4]– المرجع نفسه، ص 18.

[5]– ينظر: شاكر عبد الحميد، التّفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التّذوّق الفنّي)، ص 19.

اتّفق معظم الباحثين أنّ علم الجمال (estheties) . (aestheticsor) ، نشأ في بداياته فرعا من فروع الفلسفة، ويتعلّق بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتمّ أيضا بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجمالية موجودة موضوعيّا في الأشياء التي ندركها أم توجد ذاتيّا في عقل الشّخص القائم بالإدراك ، أي أنّه في بداية النّشأة تعامل مع طبيعة الجمال والحكم المتعلّق به.[1]

كما يشير مصطلح "الجمال" في معناه التّقليدي إلى دراسة "الجمال في الفنّ والطّبيعة"، أمّا الاستعمال الحديث فينطوي على أكثر من ذلك: كطبيعة التّجربة الجمالية وأنماط التّعبير الفنّي وسيكولوجية الفنّ (وتعني عملية الإبداع أو التّذوّق أو كليهما معا) وما شابه ذلك من موضوعات[2]. مصطلح الجمال في الاستعمال الحديث يحرّك طاقة الإبداع ويدفع الشّخص لتذوّق عمليّة الفنّ.

ثمّ ميّز الفيلسوف "بيردسلي" "Beardsley " «بين فرعين من علم الجمال، اعتبرهما فرعين متمايزين، لكنّهما في الوقت نفسه مرتبطان أيضا، الأوّل مجال "الجماليات الفلسفية"، ويتعامل مع القضايا الخاصّة بمعنى وحقيقة ونوع الأحكام الجمالية، أمّا الثّاني فهو "الجماليات السّيكولوجية"، أو علم الجمال السّيكولوجي»[3]

تجمع نظريته بين المجالين لتتكامل ويتمّ من خلالهما دراسة العلاقات التي تربط بين الجماليات والفروع المعرفية الخاصّة، سواء بالفلسفة وعلم النّفس والفنون والنّقد الفنّي أيضا.

«وهذه الوحدة تنظر إلى علم الجمال أو الجماليات أنّها علم "بينيّ" (interdisciplinary) حيث تقوم من خلاله عدّة فروع معرفية، كلّ بطريقته ومناهجه ومفاهيمه الخاصّة».[4]

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 19.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 19.

[3]- المرجع نفسه، ص 19.

[4]- المرجع نفسه ، ص 19.

أمّا من حيث فقه اللّغة، فإنّ الجماليات، كانت تعني دراسة الإدراك الحسّي، لكن مع ولع "بومجارتن" بالشّعر خاصة والفنون عامّة، جعله يعيد تعريف حدود هذا الموضوع على أنّه «نظريّة الفنون العملية، أو علم المعرفة الحسّية ، وقد سار على هذا الدّرب لأنّه كان يعتقد أنّ اكتمال الوعي الحسّي يمكن أن يوجد في أنقى حالاته خلال الإدراك فائق الجمال»[1]، فحسب "بومجارتن"، اكتمال الوعي الحسّي لا يكون إلّا بالإدراك فائق الجمال.

2/ مفهوم مصطلح الجمالية من المنظور الفلسفي:

كان لآراء الفلاسفة الأثر البالغ في بلورة النّظرية الجمالية؛ حيث تعتبر الجمالية من حيث هذا المنظور «نزعة مثالية، تبحث في الخلفيات التّشكيلية، للإنتاج الأدبي والفنّي، وترمي (النّزعة الجمالية) إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، بغضّ النّظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقا من مقولة (الفنّ للفنّ)، وينتج كلّ عنصر جمالية، إذ لا توجد (جمالية مطلقة) بل (جمالية نسبية) تساهم فيها الأجيال، الحضارات، الإبداعات... ولعلّ شروط كلّ إبداعية هو بلوغ (الجمالية) إلى إحساس المعاصرين».[2]

يعتبرها الفيلسوف "بومارتن" على أنّها «العلم الذي يدرس انفعالات الإنسان ومشاعره ونشاطاته وعلاقاته الجمالية، في ذاته، في إنتاجه، كما في المعطيات المحيطة به، ودون أن يرتبط ذلك مباشرة بوجه استعمال أو بمنفعة عملية»[3] فالجمال عنده موجود في انفعالات الإنسان ونشاطاته وكلّ علاقاته الجمالية.

ومن وجهة أقرب هو العلم الذي يبحث في مسائل الجمال –البشاعة بنسبة أقلّ– بوجوهها الإبداعية والنّقدية والنّظرية. ويتناول طريقة إبداع الفنّانين لإنتاجاتهم والظّروف التي مرّوا بها، ويتناول

---

[1]– المرجع نفسه، ص 15-16.

[2]– سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط 1، 1985م، ص 62.

[3]– مُحَمَّد شفيق شيا، النّظريات الجمالية (كانط، هيجل، شوبنهاور) ، مؤسّسة نوفل للنّشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1985م، ص 14.

أيضا كيفية شعور وتذوّق الفرد لهذه الأعمال الفنية، وكيفية تثمين تلك الأعمال والآثار التي يتركها تذوّق هذه الأعمال الفنية في أفكار ومشاعر النّاس وحياتهم اليومية.

سنجد تنوّعا كبيرا بين نظريات وآراء الفلاسفة حول هذا المصطلح، لكنّنا سنقف عند أهمّها حيث يرى "كيسنوفان" أنّ الجميل هو ما يبلغ غايته على النّحو الأفضل وربط الجمال بالمنفعة، فأقرّ أنّ النّافع جميل بالنّسبة إلى ما ينتفع به.[1]

طلب الفيلسوف "سقراط" تحديد الجميل بذاته، فقد حاول أن «يبثّ أن للجمال معايير شاملة تقترب من المقاييس أو تكوّنها، والتماس المقاييس شرط يصعب تخيّل التّفكير السّقراطي من دونه، فهو من أخرج الفلسفة والعلم من متاهات الميوعة الدّلالية للمفردات وطالب بتحديد المفاهيم وضبطها... "سقراط" هو أوّل من حاول أن يعرّف الجمال من خلال مجموعة الخصائص الأساسية له... فكان الصّفاء والنّقاء هما الأساس الذي يولد في النّفس الإنسانية، الشّعور بالارتياح والسّرور والرّضى»[2]، إذ استطاع بهذه المقاييس أن يحدّد طبيعة هذا العلم وخصائصه الأساسية.

وتختلف فلسفة "سقراط" عن فلسفة "أفلاطون"، فيرى أفلاطون (347/427 ق م) «أنّ الجمال الحقيقيّ هو كلّ ما يصدر عن الحقيقة أو عالم المثل وجعل الجمال أحد أقطاب مثلّث عالم المثل الحقّ والخير والجمال... ويرى أيضا أنّ الجمال هو الانسجام والتّناظر والتّناسب، إذ حاول فهم الجمال المحسوس من خلال المقارنة بين الأشياء»[3]، إنّ تركيز أفلاطون في الجمال على المضمون والمثل العليا، وضع به للجمال درجات.

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 14.

[2]- عزّت السيّد أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس وإشراقات للنّشر، عمّان، الأردن، ط 2، 2013م، ص 18.

[3]- ينظر: عزّت السيّد أحمد، الجمال وعلم الجمال، ص 18.

الجمال عنده موجود في العقل البشري «ومن هذا المنطلق الأفلاطوني ظهرت في الفلسفة فكرة الجمال المطلق، الذي لا تغيّره أو تؤثّر فيه الظّروف، كما لا يتأثّر باختلاف الزّمان والمكان، ويكون علّة لكلّ جمال محسوس أو عارض على الأرض»[1]، ففلسفة أفلاطون فلسفة عقلية أسسها المثالية.

ويرى "أرسطو" (322/385 ق م) أنّ الخصائص الجوهرية التي يتألّف منها الجمال هي النّظام والتّناسق والتّجديد[2]، أمّا النّظريّة التي ذهب إليها حصرت بحاسّتي السّمع والبصر، ورأى أنّ إدراك الجمال هو بلوغ انسجام الوحدة في التّنوّع والاختلاف.

استطاع "أرسطو" بهذه المقاييس أن يحدّد طبيعة الفنون، فهو يعتمد على المحاكاة كأساس لفلسفته الفنية، ونظر إليها من منظورين هما: منظور طبيعيّ على أساس أنّ المحاكاة عامّة وغريزية لدى الجميع منذ الصّغر، ثمّ إنّ اللذّة التي يشعر بها الإنسان من النّظر إلى الأشياء المحكية أمر عامّ للجميع، ومنظور عقليّ حين يرى أنّ التّعليم ليس لذيذا للفلاسفة وحدهم، بل لسائر النّاس أيضا.[3]

وعلى الرّغم من أنّ الفلسفة العربية لم تأت بنظريات واضحة المعالم في علم الجمال، نجد تعريف "الجاحظ" للجمال على أنّه «مصطلح أدقّ وأرقّ من أن يدركه كلّ من أبصره وهذا يعني أنّ ليس كلّ متأمّل يقف ببساطة على حقيقة الجمال أو القبح... إنّ معرفة الجمال والقبح، لا تتأتّى إلّا للثّاقب النّظر، الماهر البصر، الطبّ في الصّناعة»[4]، ترك "الجاحظ" للتّأمّل والحذاقة في إدراك حقيقة الجمال قدرة أكبر في فهمه.

والجمال عند الفارابي (259هـ / 334هـ) يظهر من خلال «الصّورة الفنية من عمل مخيّلة الشّاعر، وإن كانت في النّهاية محاكاة للواقع وأنّ الشّعر والتّصوّر يشتركان في تحريك خيال الشّاعر

[1]- عبد المنعم عبّاس، القيم الجمالية، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، د ط، 1987م، ص 25.

[2]- ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي، دار الفكر العربي، القاهر، مصر، د ط ، 1992م، ص 187.

[3]- ينظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفنّ الجميل، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1997م، ص 28.

[4]- عزّت السيّد أحمد، الجمال وعلم الجمال، ص 20.

ومشاعر الإنسان»[1]، فحسب نظريته يرتكز الجمال على فهم المحاكاة ومدى تأثيرها على المشاعر لإحداث المتعة.

اختلفت مقاييس تحديد مصطلح "الجمال"، وبقي مفهومه نسبيّا ومتغيّرا حسب كلّ نظرية، لكنّ الإيقاع الجمالي المتجدّد والمتنوّع هو ما دفع بالإبداع إلى الأمام، وشكّل مصدرا مهمّا للمتعة الوجدانية والاستثارة المعرفية، إذ تبقى صلة الجمال بالجماليّ صلة فنّية خالصة.

3/ الجمالية في الرّواية:

يتعرّف القارئ من خلال الرّوايات على عدّة مجتمعات وذلك عن طريق مشاعرهم وعلاقاتهم مع الآخرين ومع العالم بطريقة أغنى من العلوم الإنسانية. فهم لا يحملون بعدا نفسيّا واجتماعيّا فحسب، بل يحملون بعدا تاريخيّا وسياسيّا وفلسفيّا أيضا؛ حيث تتناول هذه الأخيرة العديد من الأساليب التي يعيش بها النّاس في علاقاتهم وصراعاتهم وحياتهم الخاصّة والعامّة.

نكتشف من خلالها عالم الإنسانية الدّاخلي، أي عالم الذّاتية، وعالم الإنسانية الخارجي، أي عالم العقليات والثّقافات الأخرى، الذي تكشف عنه الرّواية أكثر فأكثر.[2]

يتّضح من هذا أنّ فنّ الرّواية والمسرح مثلا... وغيرها من الفنون لا تزوّدنا بالمعرفة فقط، بل بالشّعور الجماليّ أيضا. نكتشف من خلال العاطفة الجمالية ونتعلّم معرفة العالم، ولاسيما العالم الإنساني بطبيعته الخاصّة؛ حيث ينسج الواقع من الخيال، وينسج الخيال من الواقع، لأنّ الفنّ والجماليات، يغذّيان الخيال بالواقع ويغذّيان الواقع بالخيال.[3]

---

[1]- نايف بلّوز، علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، سوريا، ط 1، 2013م، ص 17.

[2]- ينظر : إدغار موران، في الجماليات، تر: يوسف تيبس، النّاشر وزارة الثّقافة والرّياضة، قطر، د ط، 2019م، ص 100.

[3]- المرجع نفسه، ص 100.

يقول "إدغار موران" أذهلني ما قاله الكاتب الياباني "شيميزو تاكاپوشى" Shimizu Takayoshi عن اكتشافه العمل الرّائع لدوستيوفسكي «عندما قرأت رواية الجريمة والعقاب، تأثّرت بها إلى درجة لم تحدث لي من قبل في حياتي، كان الأمر كما لو أنّ البرق صعقني في وسط الصّحراء... كانت مشاعري عميقة وورعة...». [1]

هنا تكون كونية الجمال فاعلة في المتلقّي على أوسع النّطاق؛ حيث تمنحنا الرّواية المشاعر الجمالية، والتي بدورها تجعلنا نفهم ونتحمّل لنواجه الإنسانية.

4/ السّرد:

أ/ السّرد لغة:

ورد تعريف السّرد في "لسان العرب" أنّه «تَقْدِمَةُ شيئ إِلى شيئ تأْتي بِهِ متَّسقاً بعضُه فِي أَثر بَعْضٍ مُتَتَابِعًا. سَرَد الْحَدِيثَ وَنَحْوَهُ يَسْرُدُه سَرْداً إِذا تَابَعَهُ. وَفُلَانٌ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا إِذا كَانَ جَيِّد السِّيَاقِ لَهُ. وَفِي صِفَةِ كَلَامِهِ ﷺ: لَمْ يَكُنْ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا، أَي يُتَابِعُهُ وَيَسْتَعْجِلُ فِيهِ. وسَرَد الْقُرْآنَ: تَابِعٌ قراءَته في حَدْر منه». [2]

وجاء تعريف السّرد في معجم العين كالتّالي «سرَدَ القراءة والحديث يَسرُدُه سَرْداً أي يُتابِعُ بعضَه بعضاً». [3]

ب/ السّرد اصطلاحا:

[1]- المرجع نفسه، ص 101.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج3 ، مادّة (سرد)، ص211.

[3]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي و إبراهيم السّامرّائي، دار ومكتبة الهلال، دط،ج7 ،مادّة (سرد)،ص226.

اهتمّ النقّاد والمفكّرون بشكل خاصّ بالمصطلح النّقدي الحديث وبأشكال الخطاب السّردي، فورد تعريف السّرد على أنّه «مجموع المكوّنات الرّوائية التي تتراوح بين الشّخصيات والزّمن والمكان والوصف والحوار والضّمائر وغيرها، وهذه المكوّنات لا يمكن الابتعاد في أيّ منها عن السّرد»[1] أي أنّه يقوم على عناصر لا يمكن الخروج أو الابتعاد عنها، ولا يمكن أن يكون العمل الأدبيّ بدونها أساسا.

يذهب "عبد المالك مرتاض" في تعريفه له على أنّه «الطّريقة التي يختارها الرّوائي أو القاصّ، أو حتّى المبدع الشّعبي (الحاكي) ليقدّم بها الحدث إلى المتلقّي، فكأنّ السّرد إذن هو نسج الكلام، ولكن في صورة الحكي... وبهذا المفهوم يعود السّرد إلى معناه القديم، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النّسج أيضا».[2]

وفي نفس السّياق يعرّف على أنّه «خطاب يقدّم حدث أو أكثر، وهو الحديث عن سلسلة من الوقائع والمواقف وهو صيغة من صيغ التّعبير والتّخاطب البشري، وحدث يرويه شخص ما عن شيئ ما، وليس مجرّد حدث مروي فقط، فقد يقدّم أحداثا متسلسلة، غير متناقضة أو متعارضة، عبر راو أو مخبر ويأخذ على عاتقه مهمّة ترتيب الأحداث ترتيبا منطقيّا»[3] أي أنّه يمثل سيرورة والتّتابع للأحداث.

كما يعتبره الغرب أنّه «سلسلة من الأحداث والوقائع، وإقامة بعض العلاقات بينهما، والإصلاح عموما يخصّ القصّة والملاحم القديمة والرّوايات الحديثة والقصص القصيرة».[4]

---

[1]– أسماء معيكل، الأصالة والتّغريب في الرّواية العربية، روايات حيدر حيدر نموذجا دراسة تطبيقية، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، د ط، 2011م، ص 284.

[2]– شعبان عبد الحكيم مُحَمَّد، الرّواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السّرد وقراءات نصيّة، مؤسّسة الورّاق للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط 1، 2014م، ص 37.

[3]– إدريس كريم مُحَمَّد، وحدات سردية في كتاب كليلة ودمنة (دراسات بنيوية) ، دار المجدلاوي للنّشر، عمّان، ط 1، 2009م، ص 28-29.

[4]– المرجع نفسه، ص 29.

«السّرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية) والرّواية هي سرد قبل كلّ شيئ، ذلك أنّ الرّوائي عندما يكتب رواية ما يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلّقان أحيانا بالتّسلسل الزّمني للأحداث، التي تقع في أزمة بعيدة أو قريبة، وإنّما هو قطع واختيار تقتضيه الضّرورة الفنّية، فالرّوائي ينظّم المادّة الخام التي تتألّف منها قصّته ليمنحها شكلا ناجحا مؤثّرا في نفس القارئ».[1]

كلّ عمل سردي يقوم على دعائم خاصّة، تمنحه الدّقّة والتّميّز عن غيره من الأعمال، أي أنّ السّرد حكي يختلف منواله الخاصّ حسب كلّ رؤية تعبيرية لكلّ سارد.

أمّا "حميد لحمداني" يعتبره «الكيفية التي تروى بها القصّة، عن طريق هذه القناة الرّاوي⇐القصّة ⇐المروى له وما تخضعه له من مؤثّرات، بعضها متعلّق بالرّاوي والمروي له، والبعض الآخر متعلّق بالقصّة ذاتها».[2]

هو عمليّة تواصليّة من مرسل إلى مرسل إليه مؤثّرا فيه عبر خطابه وعمله السّردي.

1.4/ جمالية السّرد وعلاقتها بالرّوائي:

تمرّ العمليّة السّردية بقنوات متسلسلة لتتواصل هذه العملية و تنطلق من الرّاوي أو السّارد الذي يعرض خطابه أو عمله السّردي الذي يسمى في الدراسات النقدية بالمروى، على شخص آخر يدعى المروي له لتتشكّل في الأخير ما يسمى بالبنية السّردية.

الرّاوي في هذه العملية السّردية التّواصلية يمثّل دور المنتج، أمّا المروي له فيمثّل دور المستهلك، أمّا الخطاب أو العمل السّردي فيمثّل دور السّلعة المنتجة، وتقوم العلاقة بينهما من خلال أسئلة

[1]– شعبان عبد الحكيم محمّد، الرّواية العربية الجديدة، ص 37.

[2]– حميد لحمداني، بنية النصّ السّردي، (من منظور النّقد الأدبي)، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر، بيروت، ط 1، 1991م، ص 45.

مباشرة وغير مباشرة تطرح سواء من الطّرف الأوّل، ليضمن حسن متابعة الثّاني لعمله، أو من طرف الثّاني (المروي له) ، وذلك حين مواجهة ما يستغربه أو ما لا يوافق منطقه من سرد الأوّل.[1]

أوّلا: السّارد:

من المعلوم أنّ البنية السّردية للخطاب تتشكّل من ثلاث مكوّنات: الرّاوي والمروى والمروي له، ففي الدّراسات السّردية يمكن أن نعرّف الرّاوي أو السّارد "narrator" بأنّه «ذلك الشّخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أم متخيّلة، ولا يشترط في الرّاوي أن يكون اسما متعيّنا، فقد يكتفي بأن يقتنع بصوت، أو يستعين بضمير ما، يسوغ بواسطته المروي، وتتّجه غايته السّردية إلى هذا الكون بوصفه منتجا للمروي، بما فيه من أحداث ووقائع، وتعنى برؤيته تجاه العالم المتخيّل الذي يكوِّنه السّرد وقد استأثر بعناية كبيرة في الدّراسات السّردية».[2]

وجاء في تعريف آخر للسّارد حسب "جيرالد برنس" على أنّه «الشّخص الذي يروي النّص، ويوجد راو واحد على الأقلّ لكلّ سرد، يتموقع في مستوى الحكي (المستوى الحكائي) شأنه شأن المخاطب الذي يخاطبه ويكمن بالطّبع وجود عدّة روّاة في سرد معيّن يخاطب كلّ منهم "مرويّا له" مختلفا أو نفس المروي له».[3]

تعدّدت المصطلحات واختلفت بين الدّارسين والنقّاد، فيرى "رولان بارت" (R. Barthes) أنّ الرّاوي والمروي له شخصيات أو كائنات من ورق، أمّا الرّوائي فله وجوده المادّي في الواقع.

---

[1]- ينظر: إدريس كريم مُحَمَّد، وحدات سردية في كتاب كليلة ودمنة دراسة بنيوية، دار المجدلاوي للنّشر، عمّان، ط 1، 2009م، ص 30-31.

[2]- شعبان عبد الحكيم مُحَمَّد، الرّواية العربية الجديدة، ص 39.

[3]- عبد المنعم زكريا قاضي، البنية السّردية في الرّواية (دراسة في ثلاثية خيري شبلي) ، الأماني لأبي علي حسن ولد خالي، عين للدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الكويت، ط 1، 2009م، ص 152-153.

الرّاوي حسب هذا المفهوم، يختلف عن الرّوائي (الشّخصية الواقعية) فالرّوائي (السّارد) الكاتب هو خالق العالم التّخييلي الذي تتكوّن منه روايته، وهو الذي اختار الرّاوي والأحداث والشّخصيات الرّوائية والبدايات والنّهايات، الرّوائي لا يظهر ظهورا مباشرا في عمله السّردي، إنّما يتستّر خلف قناع الرّاوي، معبّرا من خلاله عن موقفه.

كما تؤكّد "سيزا قاسم" أنّ الرّاوي هو أسلوب صياغة، أي أسلوب تقديم المادّة القصصية، أي أنّه بنية من بنيات القصّ، كما ترى أنّ الرّاوي قناع من الأقنعة العديدة التي تختفي ويتستّر خلفها الرّوائي لتقديم عمله السّردي.[1] ومن خلال هذه التّعريفات نرى أنّ الرّاوي يعبّر لنا بأسلوب صياغته للمادّة عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية، من خلال موقعه المحوري في الخطاب الرّوائي. أمّا أنواع الرّاوي من حيث تواجده في النصّ الرّوائي تنقسم إلى ثلاثة أنواع:

أ- الرّاوي المشارك الذّاتي:

«وهو المشارك في سياق الرّواية وأحداثها، من خلال استخدامه لضمير المتكلّم، أي أنّ الأحداث والمشاهد تصلنا من خلال الرّاوي نفسه».[2]

ب- الرّاوي الرّاصد الغيري:

«وهو راو غير موجود في الرّواية، لكنّه يرصد الأحداث بضمير الغائب».[3]

ج- الرّاوي المشارك "الرّاصد الذّاتي والغيري":

[1]- ينظر: شعبان عبد الحكيم مُحَمَّد، الرّواية العربية الجديدة، ص 42.

[2]- شعبان عبد الحكيم مُحَمَّد، الرّواية العربية الجديدة، ص 42.

[3]- المرجع نفسه ، ص 42.

«أن يكون مشاركا في الأحداث وراصدا لغيره في الوقت نفسه».[1]

يقوم السّارد بعدّة وظائف داخل الرّواية، فهو «القائم بسرد الأحداث والمشاهد والصّور الرّوائية، ويقوم بالتّنظيم الدّاخلي للخطاب القصصي، من حيث التّذكير بالأحداث أو السّبق لها أو التّأليف بينها، وهو الذي يبلغ المتلقّي بأبعاد القضيّة المسرودة في النصّ».[2]

ومن وظائفه أيضا «الوظيفة الانتباهية (phatique)، وتشتمل في اختبار وجود الاتّصال بينه وبين المرسل إليه... وتبرز في المقاطع التي يتواجد فيها القارئ على نطاق النصّ، حيث يخاطبه السّارد بصفة مباشرة، وله وظيفة استشهادية (testimovial) ، وتظهر هذه الوظيفة حين يثبت السّارد في خطاب المصدر الذي استمدّ منه معلوماته... وله وظيفة إيديولوجية أو تعليقية بهذا النّشاط التّفسيري للرّاوي... ووظيفة إفهامية (conative) وتأثيرية (Impyessine) تدمج القارئ في عالم الحكاية وتقنعه، وانطباعية تعبيرية (Experssive) تتجلّى في السّيرة الذّاتية (Autopiographie) أو الشّعر الغزلي».[3]

وحدّد لنا "تزفيتان تودوروف" (T. todotov) تجلّيات السّارد في النصّ ثلاثة أصناف:

الرّاوي > الشّخصية الحكائية (الرّؤيا من الخلف) version par derrière" ؛ حيث يستطيع أن يدرك الرّاوي ما يدور بخلد الأبطال، ويكون عارفا أكثر ممّا تعرفه الشّخصية الحكائية، وتتّضح أنّ العلاقة السّلطوية القائمة بين الرّاوي والشّخصية الحكائية هي ما أشرنا إليه

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 48-49.

[2]- شعبان عبد الحكيم محمّد، الرّواية العربية الجديدة، ص 44.

[3]- المرجع نفسه، ص 44-45.

بالسّرد الموضوعي.*-[1]

الرّاوي = الشّخصية الحكائية (الرّؤية مع) (version avec) «وتكون معرفة الرّاوي هنا على قدر معرفة الشّخصية الحكائية، فلا يقدّم لنا أيّ معلومات أو تفسيرات، إلّا بعد أن تكون الشّخصية نفسها قد توصّلت إليها».[2]

والواقع أنّ الرّاوي يكون هنا مصاحبا لشخصيات يتبادل معها المعرفة، بمسار الوقائع، وقد تكون الشّخصية نفسها تقوم برواية الأحداث « وهذا ما عبّرنا عنه (بالسّرد الذّاتي*) بمعنى أنّ السّارد هنا يعرف ما تعرفه الشّخصية».[3]

الرّاوي < الشّخصية (الرّؤية من الخارج) version de dehors «ولا يعرف الرّاوي في هذا النّوع الثّالث إلّا القليل ممّا تعرفه إحدى الشّخصيات الحكائية، والرّاوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال ويرى "تودوروف" أنّ جهل الرّاوي شِبه تام هنا، ليس إلّا أمرا اتّفاقيّا، وإلّا فإنّ حكيا من هذا النّوع لا يمكن فهمه».[4]

الأصناف التي حدّدها "تودوروف " تبيّن لنا جمالية العلاقة المعرفية والإبداعية للسّارد بالشّخصيات الرّوائية.

---

*- السّرد الموضوعيّ: في السّرد الموضوعي يكون الكاتب مقابلا للرّاوي المحايد الذي لا يتدخّل ليفسّر الأحداث، وإنّما ليصفها وصفا محايدا كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، لذلك يسمّى هذا السّرد موضوعيّا، لأنّه يترك الحرّية للقارئ ليفسّر ما يحكي له و يؤوّله. ينظر: حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص 47.

[1]- ينظر: حميد لحمداني، بنية النصّ السّردي، ص 48.

[2]- المرجع نفسه، ص 48.

*- السّرد الذّاتيّ: لا يقدّم فيه الأحداث إلّا من زاوية نظر الرّاوي، فهو يخبرنا بها ويعطيها تأويلا معيّنا، يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به، ونجد هذا في الرّوايات الرّومانسية، أو ذات البطل الإشكالي. ينظر: حميد لحمداني، بنية النصّ السّردي، ص 47.

[3]- حميد لحمداني، بنية النصّ السّردي، ص 47-48.

[4]- المرجع نفسه، ص 48.

ثانيا: المروي:

يمكن تعريف المروي بأنّه هو كلّ ما يصدر عن الرّاوي، وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطّرها فضاء من الزّمان والمكان، وتعدّ الحكاية جوهر المرئ حوله، بوصفها مكوّنا له وقد جرى التّفريق عند الشّكلانيين الرّوس في المروي بين المستويين:

المتن الحكائيّ ويقصد به المادّة الخام التي تشكّل جوهر الأحداث في سياقها التّاريخي، والمبنى الحكائيّ و يقصد به صياغة المادّة الخام في متوالية من الأحداث المروية بما تتضمّنه من ارتجاعات واستباقات وحذف، وعند "جاتمان" متن الحكاية يقابله القصّة (story) سلسلة من الأحداث محكومة بزمان ومكان.[1]

والخطاب (Discoure) « هو تعبير عن تلك الأحداث، فالقصّة محتوى التّعبير السّردي، أمّا الخطاب فهو شكل من ذلك التّعبير»[2]، حيث اعتمد معظم النقّاد والباحثين ما عرف بالتّصنيف الثّنائي، فميّزوا بين ما هو فعل وما هو قول، مستفيدين من الشّكلانيين الرّوس، الذين استخدموا مصطلحين محدّدين للدّلالة هما المتن الحكائيّ (Fable) وتعني الحكاية، كما يفترض أنّها حدثت في الواقع، أي بمراعاة منطقي التّتابع والتّراتب... وهو يحدّد وجود افتراضي قبلي، ومصطلح المبنى الحكائيّ (sujrt) والمقصود منه المتن الحكائيّ يكون مكتوبا أو مرويّا في صيغة فنية جمالية.[3]

ثالثا: المروي له:

بما أنّ الرّاوي يرسل خطابه السّردي فلابدّ من مخاطب يستقبل هذا الخطاب، و المروي له «قد يكون اسما معيّنا ضمن البنية السّردية، وهو –مع ذلك– كالرّاوي، شخصية من ورق، وقد يكون كائنا

[1]– ينظر: شعبان عبد الحكيم مُحَمَّد، الرّواية العربية الجديدة، ص 40.

[2]– المرجع نفسه، ص 40.

[3]– ينظر: مُحَمَّد صالح الشّنطي، أسئلة الفكر وفضاءات السّرد دراسة نظرية تطبيقية في الرّواية العربية المعاصرة، مؤسّسة الورّاق للنّشر والتّوزيع، عمّان، 2013م، ص 14.

مجهولا، أو متخيّلا لم يأت بعد، وقد يكون المجتمع بأسره، وقد يكون قضيّة أو فكرة ما يخاطبها الرّوائي، على سبيل التّخييل الفنّي».[1]

وحدّد "برنس" وظائف المروي له في العمل السّردي من خلال قوله «إنّه يتوسّط بين الرّاوي والقارئ، ويسهم في تأسيس هيكل السّرد، ويساعد في تحديد سمات الرّاوي، ويجلى المغزى، ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبيّ، كما إنّه يؤشّر المقصد الذي ينطوي عليه ذلك الأثر»[2]، البنية السّردية تبنى على ثلاثة أركان ومكوّنات، تتضافر فيما بينها وتبدع في صياغة العمل السّردي في قالب روائيّ يتوافق وسير هذه الأحداث.

فالسّرد فعل خياليّ أو حقيقيّ، ثمرته الخطاب، ويشمل على سبيل التّوسّع مجمل الظّروف الزّمانية والمكانية، الواقعية والخيالية، التي تحيط به، فهو عملية إنتاج يمثّل فيها الرّوائي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السّلعة المنتجة.[3]

ينطوي السّرد على عنصرين متكاملين ومتداخلين، وهما الحكاية والخطاب، بينما تمثّل الحكاية المحتوى أو سلسلة الأحداث من وقائع وأفعال، إضافة إلى ما يمكن أن يطلق عليه الموجودات (الشّخصيات والفضاء الزّمانيّ والمكانيّ) ويمثّل الخطاب التّعبير الذي يتكفّل بتقديم المحتوى إلى مستمع أو قارئ أو متلقّي.[4]

هذا يعني أنّ السّرد تخطيب لحكاية تحمل سيميائية سردية «إنّ السّرد بحث عن الحياة وإنّ الحياة بحث عن السّرد في لعبة مزدوجة من المطاردة، عالمان لا يؤوّلان إلّا بكون كلّ منهما تأويلا للآخر

[1]- شعبان عبد الحكيم مُحَمَّد، الرّواية العربية الجديدة، ص 51.

[2]- المرجع نفسه، ص 51.

[3]- ينظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصّية، دار التّكوين للنّشر والتّوزيع، سوريا، د ط، 2007م، ص 299.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 299-230.

ولذلك كان السّرد بأنواعه الخطابية الفضاء الذي تكتشف فيه "الذّات" وتغدو في متناول لعبة التّأويل، ولهذا فالحياة حتّى تُفهم تطارد السّرد لتتجلّى من خلاله».[1]

يتشارك الشّعور الجماليّ على نطاق واسع جدّا، فإنّه يتقوّى ويتطوّر في ظلّ ظروف شخصية أو ثقافية، أو تاريخية، أو اجتماعية معيّنة، نظرا لأنّه إنسانيّ بشكل عميق، لأنّ الحياة البشرية ثنائية القطب بين جزئها النّثري –تفعل أشياء بالضّرورة ودون متعة– وجزئها الشّعري على العكس من ذلك، نزدهر ونتشارك)... كلّ ما هو جمالي هو عنصر مندمج ودامج للجانب الشّعري للحياة.[2]

عندما يتّخذ الرّوائيّ طريقةً أو أسلوبا ما ما في كتابة الرّواية، فإنّه لا يفعل ذلك بناءً على اختيار عفوي ، إنّما ممارسة أسلوب ما في الكتابة تعبير عن رؤية جمالية وفكرية واجتماعية معا.

[1]– المرجع نفسه، ص 300.

[2]– إدغار موران، في الجماليات، تر: يوسف تيبس ، ص 16.

الفصل الأوّل:

الإرهاصات الأولى لنشأة الرّواية الجزائرية

1/ مفهوم الرّواية

أ/لغة

ب/ اصطلاحا

2/ نشأة الرواية الجزائرية

- نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية و تطوّرها
- الإرهاصات الأولى لنشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية و تطوّرها

3/ الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية قبل الاستقلال

4/ الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ما بعد الاستقلال

5/ الواقع و مضامين الرواية الجزائرية

6/ الرّواية الجزائرية ما بعد أكتوبر 1988

تعتبر الرّواية من أحدث الأنواع النّثرية التي عرفها العرب؛ حيث عبّر هذا الجنس النّثري عن اهتمامات ومشاكل الإنسان الحديث والمعاصر، وأثّر على المتلقّي (القارئ) بصورته السّردية المميّزة، وسنحاول من خلال دراستنا تقديم مفهوم أكثر دقّةً ووضوحا، لكن قبل انتقالنا إلى المفهوم الاصطلاحي والنّقدي لها، يجدر بنا أن نقدّم ولو باختصار المفهوم اللّغوي الذي أشارت إليه المعاجم في تفاسير متقاربة المعنى.

1/ مفهوم الرواية :

أ/ لغة:

ورد تعريفها في معجم "لسان العرب" على أنّها «روَّى فُلَانٌ فُلَانًا شِعْرًا إِذا رَوَاهُ لَهُ حَتَّى حَفِظه للرِّواية عَنْهُ. قَالَ الْجَوْهَرِيُّ: رَوَيْتُ الْحَدِيثَ والشِّعر رِوَاية فأَنا رَاوٍ، ورَوَّيْتُه الشِّعر تَرْوِيَةً أَي حَمَلْتُهُ عَلَى رِوايتِه، وأَرْوَيْتُه أَيضاً».[1]

كما جاء في "المعجم الوسيط" على أنّها «(روى) على الْبَعِير ريا: استقى لَهُم المَاء. وَالْبَعِير شدّ عَلَيْهِ بِالرَّوَاءِ. وَيُقَال روى على الرجل بِالرَّوَاءِ: شده عَلَيْهِ لِئَلَّا يسْقط من ظهر الْبَعِير عِنْد غَلَبَة النّوم والْحَدِيث أَو الشّعْر رِوَايَة حمله وَنَقله، وَيُقَال روى عَلَيْهِ الْكَذِب كذب عَلَيْهِ وَالْحَبل ريا أنعم فتله وَالزَّرْع سقَاهُ، (الرَّاوِي) رَاوِي الحَدِيث أَو الشّعْر حامله وناقله، (الرِّوَايَة) الْقِصَّة الطَّوِيلَة».[2]

من خلال ما سبق من تعاريف لغويّة، نلاحظ أنّ مصطلح الرّواية مشتقّ من الفعل (روى) والذي يعني الحمل والنّقل.

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج14،مادّة (روي)،ص348.

[2] – المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية بالقاهرة، دار الدّعوة، ج1 ،مادّة (روي)،ص384.

ب/ اصطلاحا:

أمّا اصطلاحا، فتعدّدت المفاهيم والمصطلحات بين النقّاد والدّارسين، وحملت عدّة تعاريف ومسمّيات، حسب تعدّد تصوّرات الدّارسين لهذا الموضوع أو لهذا الجنس، كلّ وحسب رؤيته وطريقته في التّعامل مع المصطلح، وذلك بغية تحديد مفهوم محكم ودقيق، ومن هذا المنطلق لابدّ من الإشارة إلى التّسمية وفكّ قضيّة الغموض في استخدام عدّة تعابير فنّية وتسميات مختلفة، سواء الموجودة في اللّغة العربية أو اللّغات الغربية.

«حيث يطلق عليها بالفرنسية مسمّيات (Novelle) و (Roman) و (conte) واستخدم في اللّغة الإنجليزية تعبير (Novel) ، للنّمط الأكثر طولا، استعير مسمّى (novella) لأقدم هذه الأنواع القصصية الثّلاثة. وقد كان من النّتائج السيّئة لذلك، أنّ الكثير من الكتّاب يعتبرون النّمط الثّاني (novella) مجرّد نوع أقصر من النّمط الأوّل (Novel) ، وليس نمطا قصصيّا متميّزا له تقاليده الأدبية الخاصة، والأكثر مدّعاة للخلط والتّشويش هو اختيار تعبير (short story) للنّمط الثّالث (conte)، وهو تعبير مركّب من اسم (story) الذي يحدّد نمطا عامّا من الأدب السّردي و (short) صفة تصف طول هذا النّمط (افتقاره للطّول)».[1]

هذا من جانب التّسميات الغربية (الإنجليزية والفرنسية) للمصطلح، أمّا اللّغة العربية، فانتهجت التّعابير المستعملة، فترجمت (short story) مقابل القصّة القصيرة، و (Novel) مقابل رواية في أغلب الأحيان، وهناك عدد قليل جدّا من الكتّاب في العالم العربي من يفضّلون استخدام تعبير (قصّة) كتسمية للرّواية، علما بأنّ كلمة (قصّة) إنّما تعبّر في الأساس عن مجمل الأدب القصصي السّردي ككلّ، وهو ما يطلق عليه بالإنجليزية (story) أو (Narrative).[2]

[1] – روجَرْآلن ، الرّواية العربية مقدّمة تاريخية ونقدية، تر: حقة إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثّقافة، المشروع القومي للتّرجمة، د ط، 1997م، ص 23.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 23.

كما يطلق تعبير الرّواية على أنماط شديدة التّنوّع من الكتابة، بحيث لا يجمع بينهما في الحقيقة إلّا كونها أعمالا نثرية مطوّلة، فالرّواية هي عمل أدبيّ ذو طول معيّن.[1]

كما يعرّفها "عبد المالك مرتاض" «إنّ المفهوم الأوّل للرّواية في اللّغة الفرنسية (roman) ، كان أيضا يعني عملا خياليّا سرديّا شعريّا جميعا، قبل أن يستحيل هذا المفهوم في القرن السّادس عشر إلى إبداع خيالي نثري، طويل نسبيّا، يقوم على رسم الشّخصيات، ثمّ تحليل نفسياتها وأهوائها، وتقصّي مصيرها ووصف مغامراتها»[2]، الرّواية جنس سرديّ منثور، وعالم شديد التّعقيد، متناهي التّركيب، متداخل الأصول.

بحكم اتّساع مادّتها وتركيبها ورحابة موضوعها، تتيح للرّاوي أن ينفث كلّ ما يجيش به صدره، وأن يقول كلّ ما يحلو له عن نفسه وعن شخصياته التي يتحدّث عنها، وعن الأحداث التي مرّت بهم وأسبابها، فلا يقتصر على الحكاية فقط، بل يتطرّق أيضا إلى حكاية الحكاية.[3]

وقد يكون أبسط وأشمل تعريف لها بأنّها «فنّ نثريّ، تخييليّ، طويل –نسبيّا– بالقياس إلى فنّ القصّة... فهو فنّ بسبب طوله يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا... ».[4]

رسم هذا النّمط السّردي بحثا إشكاليّا حول مفاهيمها وخصائصها، فتذهب "عزيزة مريدن" من خلال مفهومها على أنّها «أوسع من القصّة في أحداثها وشخصياتها، عدا أن تشغل حيّزا أكبر وزمنا

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، د ط، ديسمبر 1998م، ص 25.

[3]– ينظر: عبد الرّحيم الكردي، البنية السّردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب للنّشر، القاهرة، ط 3، مارس 2005م، ص 109.

[4]– يوسف آمنة، تقنيات السّرد في النّظرية التّطبيق، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط 2، 2015م، ص 25.

أطول، وتتعدّد مضامينها كما هي في القصّة، فتكون منها الرّوايات العاطفية، والفلسفية، والنّفسية، والاجتماعية والتّاريخية».[1]

من خلال ما سبق من تعاريف، نجمع على أنّ الرّواية جنس أدبيّ، نثريّ، تخييليّ، طويل عادة، يضمّ مجموعة من الأحداث، تشغل حيّزا كبيرا بتعدّد المواضيع، وتنمو وتتطوّر هذه الأخيرة عن طريق تضافر بنياتها السّردية؛ حيث تمثّل هذه الأخيرة نوعا من الذّاكرة الجماعية المتميّزة لكلّ جغرافية بشرية، وتكون في هذا الإطار بمثابة خزانة الحكايات، التي تحفظ المزايا الاجتماعية، والأنثروبولوجية لكلّ رقعة جغرافية، كما يمكن من خلالها التّطلّع إلى العادات والتّقاليد وأنماط العيش والفنون السّائدة في كلّ عصر إلى جانب عدّة تفاصيل حياتية أخرى.[2]

وبمحاولة تحديد الخصائص المشتركة لأغلب التّعاريف، اعتمد أغلب النّقاد والمفكّرين المقاييس التّالية لتعريف الرّواية تعريفا دقيقا.

«عمل نثريّ / جنس له شكل معيّن سلفا / لا يعكس سوى الملموس / يعتمد على الخيال / حكاية (مجموعة أحداث متسلسلة في الزّمن) سردا يفترض راويا»[3]، حاولوا من خلال هذه الاقتراحات جمع المقاييس التي تعمل على تنظيم كلّ الخصائص الأكيدة في العمل الرّوائيّ.

يرى الرّوائي "إي إم فوف ستر" (E.M.FOVSTER) أنّ الرواية «كتلة هائلة عديمة الشكل إلى حد بعيد ... إنها بكل وضوح ، تلك المنطقة الأكثر رطوبة و نداوة في الأدب ... » [4]

---

[1]- عزيزة مريدن، القصّة والرّواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1971م، ص 20.

[2]- ينظر: جيسي ماتز، تطور الرّواية الحديثة، تر: لطيفة الدّيليمي، دار المدى للنّشر، ط 1، 2016م، ص 08.

[3]- لوسيان غولدمان و جاك دوبواو وآخرون، البنيوية التّكوينية والنّقد الأدبي، تر: محمّد سبيلا، مؤسّسة الأبحاث العربية للنّشر، ط 2، 1986م، ص 102.

[4]- روجَرْآلن، الرّواية العربية، ص 18.

سنحاول في هذا الفصل عرض مجموعة من أهمّ المفاهيم والآراء حول الرّواية وذلك بالتّركيز على أبرز روّادها، "جورج لوكاتش" (Geovge lukacs) ، و "لوسيان غولدمان" (Lucien goldman)، و "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtin) ، و "سعيد يقطين"، فينطلق "لوكاتش" في تعريفه للرّواية من تعريف "هيغل" على أنّها «ملحمة بورجوازية».[1]

فإنّ الرّواية تصبح من منظور "لوكاتش" ذلك الشّكل التّعبيري المطابق للتّجزئة والتّشظّي، وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البورجوازي، والسّبب هو أنّ "لوكاتش" صاغ نظريته عن الرّواية في طورها الأوّل وفي فترة الحرب العالمية الأولى مع ما أفرزته من استلاب وتشظّ عاشه الفرد، الذي أحسّ الفرق الشّاسع بين قيمته وقيّم المجتمع الرأسمالي.[2] وهكذا تبدو الرّواية عند "لوكاتش"، انعكاسا للواقع الاقتصادي والسّياسي للمجتمع.

فإذا كان "هيغل" يرى في كتابه "علم الجمال" أنّ الرّواية تفريغ ثانوي من الملحمة ، وأنّ الفرق بينهما هو أنّ لغة الملحمة شعرية، ولغة الرّواية نثرية، وأنّ الشّكل الرّوائي هو تعبير عن الصّعود البورجوازي بتمرّده الرّومانسي وسقوطه الحياتي، وأنّ "جورج لوكاتش" آمن بهذه الآراء، فإنّ "ميخائيل باختين" على خلاف ذلك، يرى بأنّ الرّواية تمثّل نوعا أدبيّا دونيّا، لأنه يعبّر عن الطّبقات الدّنيا المسحوقة، من خلال المحاكاة السّاخرة والاحتفالات الشّعبية و (الكارنافالات) ، وقد استخلص "باختين" شكلين من أشكال الرّواية (الشّكل الكرنفالي) المعتمد على الثّقافة الشّعبية التي تعطي الضّحك والفكاهة أهمية كبرى، بينهما يعدّ مبتذلا في الثّقافة الرّسمية، وشكل ثاني هو شكل الرّواية متعدّدة الأصوات.[3]

---

[1]- عزّام مُحَمَّد، فضاء النصّ الرّوائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 1996م، ص 138.

[2]- ينظر: فايد مُحَمَّد و سحنين علي، أبحاث في الرّواية ونظريّة السّرد، طاكسيج كوم للّدراسات والنّشر، الدويرة، الجزائر، د ط، 2014م، ص 12.

[3]- مُحَمَّد عزّام، فضاء النصّ الرّوائي، ص 140.

كما "اعتبر باختين" مبدأ الحوار أو "الديالوج" مبدأ أساسي في الرّواية، فيقول إنّها «ككلّ ظاهرة متعدّدة الأسلوب... هي التّنوّع الاجتماعي للّغات».[1]

نستنتج من هذا أنّ اللّغة تمثّل الحجر الأساسي للرّواية في "نظرية الرّواية" عند "باختين"، فالنصّ الرّوائي غالبا ذو طبيعة حوارية؛ «حيث تتصارع الأصوات الإيديولوجية، وليس ثمّة غلبة لإيديولوجية أخرى، ولتعدّد الأصوات هذا ثلاثة أشكال: التّهجين، والعلاقة المتداخلة بين اللّغات، والحوارات».[2]

يربط "غولدمان" بين الظّواهر الاجتماعية والأدب (الرّواية) فعرّف الرّواية من الجانب السّوسيولوجي على أنّها جنسا ملحميّا، يصوّر في آن واحد، أقدارا بشرية وكذا المحيط الاجتماعي والطّبيعي الذي تحدث فيه هذه الأقدار، لكنّها كالملحمة، تختلف مع القصّة القصيرة في كونها تنزع إلى تصوّر الحياة تصويرا كليّا، ولا تكتفي بالتقاط أحد جوانبها، وعزله إراديّا باعتباره ظاهرة غريبة أو نادرة غير أنّ كلية الرّواية كلّية مصدوعة، وتحقيقها يعدّ أمرا وهميّا... ففي الرّواية يصبح البطل فردا، والقدر البشري سيرة حياة، أمّا المجتمع فيتحوّل إلى خلفية سوسيولوجية، كما أنّ الأشياء تصبح مجرّد إطار أو آنية منزلية، فتفقد بذلك علاقتها المباشرة بالحياة الإنسانية.[3]

تكون كلّية وشمولية في تناول الموضوعات أو من النّاحية الشّكلية، وتكون موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، فتكون معبّرة عن الفرد أو الجماعة أو الظّواهر وتفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمّن المجتمع الجماعات والطّبقات المتعارضة.[4]

ويذهب "سعيد يقطين" لتحديد النصّ الروائي بأنّه بنية دلالية تنتجها الذّات (الفردية أو الجماعية) ضمن بنية نصيّة منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدّدة، وهذا التّعريف يتضمّن

---

[1]- فايد مُحَمَّد و سحنين علي، أبحاث في الرّواية ونظريّة السّرد، ص 30.

[2]- مُحَمَّد عزّام، فضاء النصّ الرّوائي، ص 141.

[3]- ينظر: لوسيان غولدمان و جاك دوبواو وآخرون، البنيوية التّكوينية والنّقد الأدبي، ص 104.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 05.

عنصرين، العنصر البنيوي الذي يتضمّن في حدّ ذاته البنية الدّلالية والبنية النّصية والبنية الثّقافية والاجتماعية، والعنصر الإنتاجي؛ حيث العلاقات بين هذه البنيات علاقات فعل وتفاعل وصراع، أي علاقات إنتاجية، ومن خلال تضافر هذين العنصرين "البنيوي" و "الإنتاجي" في علاقة ذلك بالنصّ، نقف أمام انفتاح النصّ وديناميته تفاعله مع نصوص أخرى: ثقافية واجتماعية... وبهذا التّصوّر يتمّ تجاوز الوعي البنيوي، إلى الوعي البنيوي التّكويني، في مجال (السّوسيو سرديات).[1]

وبعد كلّ هذه الآراء والمفاهيم التي وردت عن الرّواية وعن النّقد الرّوائي عامّة، وعن إشكالية المصطلح المنبثقة عن التّفاعل بين النّقد والنّظريات خاصّة، يمكن القول : الرّواية هي النّوع الأدبيّ الوحيد الذي لا يزال طور التّكوين، وهو جنس قابل دوما للتّجاوز والإضافة والتّجديد.

2/ نشأة الرّواية الجزائرية:

1.2/ نشأة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية وتطوّرها:

تعتبر الرّواية ذلك الجنس الأدبي البارز في الأدب الجزائري؛ حيث عبّرت هذه الأخيرة عن التّحوّلات السّياسية والاجتماعية والثّقافية...، فأصبحت ظاهرة ثقافية ولغوية متنوّعة، أثير حولها وحول نشأتها الجدل عند العديد من النقّاد والدّارسين، فازدوجت لغة الكتابة الجزائرية والتّواصل بين عربية وفرنسية، وذلك وفق اللّغة التي يمتلك ناصيتها الكاتب الجزائري لتأدية رسالته.

«إنّ مسألة اللّغة المكتوبة لم تكن تهمّ كثيرا في مجتمع ترتفع فيه نسبة الأمية أكبر من 90 % قبل عام 1960م. »[2]، وباعتبار أنّ اللّغة هي الوسيلة الوحيدة التي يكتسب بها الأدب هويّته، فقد أخذت هذه الظّاهرة، ما يسمّى بالمأساة اللّغوية للمستعمر، فإنّ الكتابة الرّوائية باللّغة الفرنسية قد ساهمت في نموّ الأدب الفرنسي في تلك الآونة، فالكاتب يمتلك لغتين لا يستطيع أن يستخدم أدوات واحدة منهما في التّعبير، كما كان الكاتب يحسّ أنّ اللّغة الفرنسية هي اللّغة الأمّ، أمّا اللّغة العربية

[1] – ينظر: مُحَمَّد عزّام، فضاء النصّ الرّوائي، ص 144-143.

[2] – محمود قاسم، الأدب العربي المكتوب باللّغة الفرنسية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، د ط، 1996م، ص 105.

فكانت لغة غريبة بالنّسبة له في تلك الآونة، لذا اختار الكتابة بها دون أن يشعر بأيّ ندم، لأنّه لم يكن يملك سوى أن يفعل ذلك.[1]

إنّ الكتابة بالحرف الفرنسيّ، لا تعتبر مسألة إعجاب بالحضارة الفرنسية، إنّما هي قضيّة ظرف تاريخي، كان أكبر من مجرّد الرّغبة في الكتابة باللّغة العربية. هذا بالإضافة إلى أنّ اللّغة ليست ملكا لأحد، أو كما يقول الأديب الجزائري "مراد بوربون" «إنّ اللّغة الفرنسية ليست ملكا خاصّا للفرنسيين وليس سبيلها سبيل الملكية الخاصّة، بل إنّ أيّة لغة إمّا تكون ملكا لمن يسيطر عليها ويطاوعها للخلق الأدبيّ أو يعبّر بها عن حقيقة ذاته القومية، وليس في الكلام مبالغة إذا وضعنا في اعتبارنا الظّرف الخاصّ الذي كان يعيشه الشّعب الجزائري».[2]

وفي السّياق نفسه تطرح "آسيا جبّار" مقولتها عن هذه القضيّة قائلة «إنّ مادّة قصصي ذات محتوي عربي، وتأثيري بالحضارة العربية والتّربية الإسلامية، فأنا إذن أقرب إلى التّفكير باللّغة العربية الفصحى إلى التّفكير بالفرنسية دون إنكار فضل هذه اللّغة».[3]

كما كتب الكاتب "ياسين" أكثر من مرّة معبّرا بكتاباته عن موقف الكاتب الجزائري قائلا «موقف الكاتب الجزائري الذي يعبّر بالفرنسية هو أنّه بين خطّين من النّيران، يجبرانه أن يبدع أو يرتجل».[4]

شاءت الظّروف أن يولد الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية في ظروف تاريخية قاسية، من طرف أبناء جزائريين اختيروا بعناية، وهم قبل كلّ شيئ أبناء الطّبقة المثقّفة، وذلك باعتبارهم نتاجا

[1]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 105.

[2]- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986م، ص 70.

[3]- المرجع نفسه، ص 71.

[4]- محمود قاسم، الأدب العربي المكتوب باللّغة الفرنسية، ص 105.

للمدرسة الفرنسية، فمعظمهم من أبناء الذّوات، ممّن كانت أحوالهم العائلية ميسّرة، يحملون فكرة الاندماج في مجتمع المستوطنين، أي فكرة التّعايش مع الاستعمار.

حيث يعتبر (Jean déjeux) "جان ديجو" المؤرّخ الأوّل للأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية، بحيث أنّه يعتبر سنة 1920م الانطلاقة الحقيقية والبداية الفعلية لهذا الأدب النّاشئ، وذلك تزامنا مع صدور أوّل رواية يكتبها جزائريّ باللّغة الفرنسية للمؤلّف "القايد بن شريف"، الموسومة بعنوان "أحمد بن مصطفى القومي". وكما يواصل بحثه من خلال نصوص أخرى فيرجع المؤلّف إلى أنّ أوّل نصّ أدبيّ كان عبارة عن قصّة كتبت من طرف جزائريّ باللّغة الفرنسية، تعود لسنة 1891م ، نشرت من طرف "المجلّة الجزائرية التّونسية الأدبية والفنّية" كانت بعنوان "انتقام الشّيخ" لمحمّد بن رحال، مستقاة حسب ما يذكره من التّقاليد الاجتماعية الجزائرية.[1]

ويواصل بحثه الشّامل من خلال الجرائد والمجلّات التي كان يصدرها الفرنسيون في الجزائر خلال الفترة الممتدّة بين 1880م و 1920م بحثا عن نصوص أخرى لجزائريين آخرين، لكنّه لم يعثر إلّا على نصوص قليلة موقّعة بأسماء ذات "رنين" عربي –حسب تعبيره– مثل: "الجزائري" و "الرّاوي" و"الفرياني" فيشكّ كثيرا في حقيقة أصحابها، ويرجع إلى أنّها أسماء مستعارة لمستوطنين فرنسيين، ويستثني اثنين منهم أحدهما يدعى "أحمد بوري"، الذي نشر سنة 1912م في جريدة "الحق" رواية مسلسلة بعنوان "مسلمون و مسيحيون " ويعلّق على الرّواية بأنّها كتبت "بماء الورد"، والثّاني يدعى "سالم القطبي" الذي نشر مجموعات شعرية سنة 1917م بعنوان "حكايات وقصائد من إسلام" وأتبعها بمجموعة أخرى سنة 1920م بعنوان "أنداء مشرقية".[2]

[1]- Voir, Jean déjeux , situation de la littérature maghrébine de langue Française, O P U, Alger , 1982 , p 19 .

[2]- ينظر: أحمد منور، الأدب الجزائري باللّساني الفرنسي نشأته وتطوّره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2017م، ص 87-88.

فبعد طول هذا الفراغ المسجّل بين سنة 1891م وبين سنوات العشرينيات من القرن العشرين، لاسيما في مجال الرّواية، يتّخذ "جان ديجو" سنة 1920م كما سبق وذكرنا على أنّها الانطلاقة الفعلية لهذا الأدب النّاشئ على يد المؤلّف "القايد بن شريف".

يتبادر إلى ذهن القارئ التّساؤل حول غياب هذا الإنتاج الرّوائي من الظّهور في السّاحة الأدبية خلال كلّ هذه الفترة الطّويلة من الزّمن؟

من المعروف أنّ الظّروف السّياسية كانت السّبب الأكبر في تأخّر الإنتاج الرّوائي، فالجواب على هذا السّؤال يرجع إلى السّنة التي سبقت صدور أوّل رواية، وهو انتهاء الحرب العالمية الأولى وإعلان مبادئ ويلسون الشّهيرة، التي تحدّثت لأوّل مرّة عن حقّ الشّعوب في تقرير المصير والتي أعقبها انفراج نسبيّ في إجراءات سياسية وإدارية في تعاملات الإدارة الفرنسية مع الجزائريين، تمثّلت في قانون 4 فبراير 1919م ،حيث ألغت السّلطات الفرنسية الاستعمارية معظم موارد قانون "الأندجينا "العنصري الذي كان يحكم الجزائريين.

كانت الحكومة الفرنسية ترمي من وراء قيامها بتلك الإجراءات المساعدة على الانفراج إلى ردّ الجميل للجزائريين، فاعتبرته مكسبا مستحقّا، لكلّ من شاركوا في الحرب العالمية الأولى تحت العلم الفرنسي، كما كانت لفتة تقدير واعتراف لجهود العمّال الجزائريين الّذين كانوا يقيمون على ترابها وضمنوا استمرار دوران آلات المصنع الفرنسية طوال الحرب، وبناءً على كلّ هذه الاعتبارات، حصل الجزائريين لأوّل مرّة في تاريخ الاحتلال الفرنسي للجزائر على حقّ إنشاء الأحزاب السّياسية وإصدار الصّحف والمشاركة في الانتخابات المحلّية.[1]

اختارت فرنسا زمن منحها للجزائر هذه الامتيازات بعناية كبيرة، وذلك استعدادا للاحتفال بالذّكرى المئوية لاحتلال الجزائر، الذي يصادف سنة 1930م ؛ حيث كان لابدّ لها من إظهار ثمار "الرّسالة الحضارية"، أمام الرّأي العام العالمي، والفرنسي نفسه، فكان لابدّ عليها من تشجيع الأدب

[1]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 90-92.

ونشر الأعمال الأدبية للكتّاب من الأهالي، لترسم من خلالها صورة الجزائر الفرنسية المتحضّرة، موهمة الشّعب ومضلّلة فكره على أنّه تعلّم لغة سيّده وعاداته المتحضّرة، وأصبح يعبّر بتلك اللّغة عن مختلف شؤونه.[1]

وهذه الظّروف مكّنت الكتّاب من الإبداع، ممّا زاد في الإنتاج الرّوائي، فظهرت في عشرية 1920م-1930م بعض الأعمال الأدبية، بالإضافة إلى رواية "القايد بن شريف" التي سبق ذكرها، رواية "زهراء امرأة المنجمي" "zohra, la femme du mineur"، لعبد القادر الحاج حمّو، التي صدرت سنة 1925م ، ورواية "مأمون بدايات مثل أعلى" "Mamoun l ébauche d unidéal" لشكري خوجة والتي صدرت سنة 1928م، ورواية "العلج الأسير بربروسيا" " El-Euldj , captif des barbarresques" للكاتب نفسه والتي صدرت سنة 1929م.

فهذا العدد القليل من الأعمال الرّوائية لا يشكّل عامل فخر إذا ما قيس بحجم الدّعاية التي وضعتها فرنسا أو بطول فترة الاحتلال، لأنّ هذا العدد نفسه يعكس عقم المدرسة الاستعمارية وضآلة النّتائج التي خلّفتها سياسة هذا الاستعمار «وهكذا ظهرت فجأة، بعد أكثر من تسعين عاما من الاحتلال، أعمال أدبية باللّغة الفرنسية لجزائريين، كتبت على عجل للمناسبة، ونشرت على عجل أيضا، بالرّغم ممّا كانت تنطوي عليه من نقائص وعيوب...».[2]

يرى النقّاد والباحثون أنّ هؤلاء الرّوائيين كانوا ضحيّة للإدارة الفرنسية، فيقول "جان ديجو" «... فكان المؤلّفون (الجزائريون) يريدون أن يبرهنوا (للمستعمر) أنّهم تلاميذ نجباء ومقتدرون»[3]، بحيث يرى أنّهم بفضل هذا الاستعمار، أصبحوا مؤمنين بفكرة الاندماج والتّعايش مع المستعمر،؛ حيث أظهروا مدى إعجابهم وتشبّعهم بالثّقافة الفرنسية، وكذا مدى شعورهم بالامتنان الكبير اتّجاه فرنسا.

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 93.

[2]- المرجع نفسه ، ص 94.

[3]- Jean déjeux , situation de la littérature maghrébine de langue Française ,p 29.

وتندرج في هذا السّياق رواية "ابن الفقير" Le fils du pauvre الغنيّة عن التّعريف لمولود فرعون التي صدرت سنة 1953م، أمّا تاريخ كتابتها فيعود لسنة 1939م ؛ حيث يلتقي كاتبها مع كتّاب هذه المرحلة من خلال منطلقاتهم الفكرية، أي الإيمان بمبدأ سياسة الاندماج، والتّعايش مع الأوروبيين والأهالي، وهي الفكرة التي غرستها في نفسه "دار المعلّمين" ببوزريعة –الجزائر العاصمة– وقد كتب روايته "ابن الفقير" انطلاقا من منظور كان يعتقد فيه أنّ "الأهالي" قد أتيحت لهم فرصة التّعرّف على بلاد فرنسا وسكّانها عن طريق الهجرة وعن طريق المدرسة، لكنّه يختلف إلى حدّ ما عمّن سبقوه في هذا العمل، وذلك بطغيان السّيرة الذّاتية على عمله[1]، متّخذا من عنايته الفنّية لتصوير العادات والتّقاليد القبائلية، ويبيّن فيها كيف يكون الطّبع الحقيقيّ للرّجل القبائلي؛ حيث يولد هذا الطّفل في هذه المنطقة، من أجل المعركة و في سبيل الحياة (فهي عبارة عن سيرة ذاتية، تصف طفولة الكاتب ومراهقته).

لكن بالرّغم من أنّ مواضيع تلك الأعمال الأدبية لم تتناول الواقع المرير الذي عاشه الشّعب الجزائري، إلّا أنّها عكست وطرحت بعض القضايا والمواضيع التي طالما ظلّت هاجسا بالنّسبة للمجتمع المسلم عامّة والمجتمع الجزائري خاصّة «فالشيئ المؤكّد أنّه حتّى وإن جاءت ولادة الشّكل الرّوائي لدى الجزائريين في سنوات العشرينيات كاختيار فردي في أحد جانبي الظّاهرة، كما يرى مصطفى أشرف، فإنّ موضوع معاقرة الخمرة، وتعاطي الحشيش، ولعب القمار، لم يأت عفويّا، ولم يكن أبدا مجرّد مسألة شخصية، أو "موضة" أدبية لدى كتّاب هذه الفترة، لكنّه كان هاجسا اجتماعيّا، تحرّكه انشغالات وتساؤلات فكرية وسياسية عن الحدود الفاصلة بين المحرّم والمباح في الدّين والقانون المدني، بين حرّية الفرد بالمفهوم الغربي، والوازع الدّيني والأخلاقي بالمفهوم الإسلامي...».[2]

من هنا نلاحظ أنّ أزمة الهويّة لاحقت الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية منذ ولادته، فهذه العادات التي تحدّثنا عنها (معاقرة الخمرة، وتعاطي الحشيش، ولعب القمار...) هي عادات

[1]– أحمد منور، الأدب الجزائري باللّساني الفرنسي نشأته وتطوّره وقضاياه، ص 103.

[2]– المرجع نفسه، ص 96-97.

تشكّل جزءا صغيرا من الحياة اليومية العادية للفرنسيين، فصوّرها الرّوائيون كآثار سلبية انتشرت في المجتمع الجزائري نتيجة التّعايش والاحتكاك بالثّقافة الفرنسية، فتجسّدت هذه القضايا كخلفية فكرية سلبية في روايتي "زهراء امرأة المنجمي" لعبد القادر الحاج حمّو، ورواية "مأمون بدايات مثل أعلى" لشكري خوجة.

فتطوّرت في ما بعد انشغالات الكتّاب وتساؤلاتهم، إلى ما يشبه حيرة الانتماء أو أزمة الضّمير والبحث عن الذّات، فكان السّؤال المحيّر الذي يراود أذهان الكتّاب والسّياسيين والمثقّفين، يدور حول مسألة إمكانية حصول بعض الجزائريين على صفة المواطنة الفرنسية بوجه عام «فكيف يمكن للجزائري أن يصبح فرنسيّا، مع ما في ذلك من تناقض، لأنّه فرنسيّ بحكم واقع الاحتلال، ومع ما يترتّب على ذلك –في حالة حصوله على صفة مواطن فرنسيّ فعلا– من تبعات والتزامات وكيف يبقى في الوقت ذاته عربيّا مسلما؟».[1]

ويبقى هذا الموضوع هو الموضوع الرّئيسي والمحوريّ في الرّوايات التي ظهرت في الفترة الموالية ما بين 1929م-1948م ، نذكر من بينها رواية "مريم بين النّخيل" Myriem dans les palmes لمحمّد ولد الشّيخ التي صدرت سنة 1934م ، ورواية "بولنوار، فتى جزائري", Bou-elnouar

le jeune algérien لرابح زناتي التي صدرت سنة 1941م ، ورواية "ليلى فتاة جزائرية" leila jeunne fille d algérie لجميلة دبّاش والتي صدرت سنة 1948م.

ظلّت هذه الكتابات خلال هذه الفترة تعالج موضوع الذّات والهويّة، الذي تردّد إلى أذهان الجزائريين، لكن هذا الوضع لم يلبث طويلا لتبدأ الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية تؤسّس لنفسها متنا ومرآة تعكس نفسها، بدأ الرّوائي الجزائري يفكّر بفكر جديد لقلب الموازين؛ حيث (الأنا) الأهالي هو صاحب الكلمة، أي منتج الكلام عن الآخرين بمعنى أنَّ (الآخر) الفرنسي أصبح

[1]- المرجع نفسه، ص97-98.

في الهامش، أي أنّه نظر للفرنسيّ نظرة الغربيّ الأجنبيّ، كما نظر الفرنسيّ بدوره له نظرة احتقار ودونية، فاصطدموا بالهوّة العميقة التي فصلت بين الثّقافتين.

من هنا تغيّرت النّظرة الجزائرية وأدرك الجزائريّ هذه الهوّة من خلال ظهور تيّارات سياسية في تلك الفترة تطالب بالمساواة بين الجزائريين والفرنسيين، نذكر منها شخصية "فرحات عبّاس" الذي مثّل هذا الاتّجاه الاندماجي ونادى بالمساواة في الحقوق والواجبات بين الجزائريين والفرنسيين، ظلّت هذه السّمات والمواضيع غالبة على الرّواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية مع بداياتها، إلى أن مسّها التّغيير تماشيا مع ما فرضته الأحداث العالمية كانتهاء الحرب العالمية ومجازر 8 ماي 1945م إلى توجّه جديد ذو شكل مغاير وإلى اتّجاه تقدّمي يسير فيه جيل جديد من الشّباب.[1]

تطوّر الإنتاج الرّوائي تطوّرا كبيرا وواصل عطاءه الفنّي في الأربعينيات، فلقد زرع هذا التّوجّه الجديد الذي قاده "مُحَمَّد ديب" الدّهشة أوساط الفرنسيين الذين طالما اعتبروا أنّ التّلميذ تعلّم الدّرس جيّدا وفهمه، وهو الآن ينتفض ضد معلّمه، فقد اتّخذوا من الفرنسية التي كانت لغتهم الإبداعية سلاحا، يميطون به اللّثام عن حقيقة فرنسا وكاشفين به عن زيف ادّعاءاتها أمام العالم، مجسّدين حقيقة الظّلم والعدوان الذي يتعرّض له الشّعب الجزائريّ، ولهذا سمّي هذا التيّار بأدب المقاومة، ممّا جلب استنكار اليمانيين واختفاء اليساريين واعتبروه تأصيلا واضحا للّغة الفرنسية، حتّى أضحت صوت الشّعب ومنقذه.[2]

عرفت الأربعينيات خروجا عن التّقليد الذي سارت عليه الرّوايات الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية في الجزائر، لتصدر روايتين "ادريس" لعلي الحمّامي، ورواية "لبّيك" لمالك بن نبي، فكلا الكاتبين كانا بعيدين كلّ البعد عن الفكر الاندماجي، حيث كان الأوّل مناضلا ضدّ الاستعمار

[1]- ينظر: هوارية خليفة هوارية، نشأة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية وإشكالية الهوية والانتماء، دراسات معاصرة، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، منشورات مخبر الدّراسات النّقدية المعاصرة، العدد 2، جوان 2017م، ص 79-78.

[2]- ينظر: صليحة قصابي، البحث عن الذّات في الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية من أواخر الثّمانينيات إلى غاية 2003، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة مُحَمَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2017م/2018م، ص 17.

بالسّلاح والفكر وكان مؤمنا بفكرة الجزائر للجزائريين، أمّا الثّاني فهو مفكّر إسلامي وفيلسوف وأديب، عبّر عن توجّهه الفكري في كتابه "الظّاهرة القرآنية" والذي كان قد صدر قبل عام من روايته[1]، ثمّ شكّل بعد ذلك ظهور رواية "الدّار الكبيرة" لمحمّد ديب سنة 1952م منعطفا حاسما في تطوّر الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية.

فلأوّل مرّة تتجاوز فيه هذه الرّواية صالونات المثقّفين ومناقشاتهم الفوقية عن العدالة والمساواة في ظلّ الحكم الاستعماري، ووهم التّعايش السّلمي بين الأهالي والمعمّرين، عن طريق الدّعوة إلى الاندماج والزّواج المختلط... لتنزل إلى الطّبقات الدّنيا من المجتمع وتتحدّث عن هموم النّاس البسطاء من عامّة الشّعب وتصف أحوالهم المعيشية القاسية، ومعاناتهم من الجوع والفقر والجهل، ولأوّل مرّة تتحدّث عن النّضال السّياسي الجزائري وعن مناضلين يعيشون في الخفاء، مطاردين من طرف البوليس الاستعماري ولأوّل مرّة تطرح تساؤلات محدّدة وصريحة عن الهوية الوطنية وعن مفهوم الوطن.[2]

هكذا سارت أعمال "مُحَمَّد ديب" في توجّه جديد، ليواصل بتوجّهه هذا كتابة أجزاء أخرى مشكّلة امتدادا وتكملة لرواية "الدّار الكبيرة" في روايتي "الحريق" التي تشكّل الجزء الثّاني من عمله والصادرة بسنة 1954م ، ورواية "النّول" أو "مهنة الحياكة " التي تشكّل الجزء الثّالث الصّادرة سنة 1957م وهو آخر جزء يختم به ثلاثيته المشهورة.

استطاع "مُحَمَّد ديب" بثلاثيته المشهورة أن يسير بالرّواية إلى اتّجاهات جدّ واقعية، وأن يصوّر كلّ آلام ومآسي الشّعب الجزائري، ففي الجزء الأوّل من الثّلاثية يعطي "مُحَمَّد ديب" وصفا صارخا لحالة الفقر المدقع الذي كانت تعانيه الطّبقات العاملة في الجزائر، والتي وقعت في فخّ المدينة، لكنّها لم تستطع أن تعيش محترمة لا ماديّا ولا أخلاقيّا.

[1]- أحمد منور، الأدب الجزائري باللّساني الفرنسي نشأته وتطوّره وقضاياه، ص 104-105.

[2]- المرجع نفسه ، ص 106.

أمّا الجزء الثّاني والمتمثّل في "الحريق"، نقل الرّوائي البطل إلى الرّيف؛ حيث يصبح شاهدا على الفقر المادّي والنّفسي الذي كان يعانيه الفلّاحون وعلى حياتهم البائسة التي يعيشونها.

أمّا الجزء الأخير فيعود بنا المؤلّف إلى المدينة، مع البطل المراهق الذي يعمل في معمل النّسيج، فيصوّره كرجل يقف بوضوح كرمز للتّمرّد الجزائري المتزايد.[1]

يرى "واسيني الأعرج" أنّ المؤلّف "مُحَمَّد ديب" «قد أرسى ورفاقه، لبنات الواقعية الانتقادية في الأدب الجزائري، بل وكثيرا ما تجاوزوها ليفتحوا أبوابا أكثر اتّساعا في وجهها»[2]، قدّمت هذه الرّوايات صورة واضحة إلى ما آلت له الجزائر وعانته من فقر واستغلال وحرمان تحت وطأة الجهل والتّقاليد المقيّدة لحياة النّاس.

سارت العديد من الرّوايات على نفس الاتّجاه الذي سارت عليه أعمال "مُحَمَّد ديب"، نذكر منها: رواية "نوم عادل" la sommeil du juste لمؤلّفها "مولود معمري" سنة 1955م ، والتي كشفت هي الأخرى عن حالة الحرمان والفقر والبؤس والاستغلال الذي تعانيه القرى القبائلية، ورواية "نجمة" nedjma لكاتب ياسين الصّادرة سنة 1956م ؛ حيث أطلّ الكاتب بروايته على ملامح الوطن والتّاريخ والنّضال.

محور "نجمة" «هي "الجزائر"... وهذا المحور فيه قدر كبير مشترك مع الأماكن الأخرى العربية... أحداث وأشياء وعادات وطبيعة وأطلال وتقاليد وموازين وقيم متشابهة تؤكّد وحدة الشّعور ووحدة الثّقافة... فظروف الجزائر الموضوعية ذات صلة قريبة بالظّروف الموضوعية التي تحيط بالعالم العربي».[3]

---

[1]- ينظر: أبو قاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007م، ص 98-99.

[2]- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 74.

[3]- عبد رحمان باغي، البحث عن إيقاع جديد في الرّواية العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 1999م، ص 129.

تعرّضت الرّواية في مواضيعها إلى البطالة والفقر والاستغلال والمهانة التي تعرّض لها الشّعب الجزائري، كما تناولت في جانب من جوانبها مظاهرات 08 ماي 1945م، وصوّرت الوقائع القاسية التي قمع فيها المستعمر المتظاهرين، فكان هذا العمل بمثابة المؤشّر الذي يسبق الثّورة ويخطّط لها «وبقيت "نجمة" رائعة ياسين الرّوائية شاهدة على حياة الشّعب كما وصفها قائلا في مقدّمة النّسخة الفرنسية "إنّ نجمة قطعة من الشّعر، إنّها عمليّة خلق وإبداع، إنّ نجمة شاهد على حياة الشّعب».[1]

هذه الرّواية ليست قصّة على ورق، إنّما هي قصّة حيّة، قصّة الجزائر والجزائريين، رواية واقعية سليطة اللّسان تجرح وتدمي في سطورها من خلال تصويرها لكلّ مظاهر الحياة تحت الاحتلال، وهي الرّواية الوحيدة التي كتبها صاحبها، ثمّ انصرف بعد ذلك إلى كتابة الشّعر والمسرح بالخصوص.

أمّا «"المضلع النّجمي" Le polygone étoil" ، الذي صدر سنة 1966م ، والذي يعدّه بعض النّاس رواية الكاتب "الثّانية"، فهي في الحقيقة ليست إلّا الجزء الثّاني من "نجمة"، وهي لا تقلّ روعة عن جزئها الأوّل، لكنّها لم تترجم للعربية لحدّ الآن».[2]

هكذا واكبت الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية الأحداث التي عرفتها الجزائر، فتحوّلت مع الوقت الكتابات الرّوائية إلى نزعة ثورية نضالية، تتماشى مع الأحداث السّياسية، فظهرت في الفترة الموالية روايات تقدّم صورا واضحة من وقائع الثّورة المسلّحة مثل: رواية "الانطباع الأخير" dernière la impression لمالك حدّاد الصّادرة سنة 1958م ، ويواصل رسم جوّ الحرب في أعماله في رواية "التّلميذ والدّرس" "l'élève et le cour" الصّادرة سنة 1960م ، ورواية "رصيف الأزهار" الصّادرة سنة 1961م.

حيث صوّر لنا في رواياته المكتوبة باللّغة الفرنسية بطش الاستعمار وبشاعة أعماله، وعرض لنا فيها لوحات دامية من وقائع الثّورة، ولم يكن هو الوحيد من قدّم لنا صور الثّورة خلال تلك الفترة، بل

[1]- المرجع نفسه، ص 129.

[2]- ينظر: أحمد منور، ملامح أدبية دراسات في الرّواية الجزائرية، دار السّاحل للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 2008م، ص 106.

قدّم "مُحَمَّد ديب" من جديد وقائع أكثر من الأوّل في رواية "صيف الإفريقي" "un été africain" الصّادرة سنة 1959م ، ورواية "من يتذكّر البحر" الصّادرة سنة 1962م.

فقد استمرّت هذه السّنوات من الاستقلال بمعالجة قضايا الثّورة ومآسيها، فيمكن وصف هذه الأعمال بأنّها «كانت تصوّر كلّ بطش الاستعمار وبشاعة أعماله من جهة وتشيّد من جهة أخرى بكفاح الشّعب، وتتغنّى بأمجاده ومآثره القديمة والحديثة وتعمّق الإحساس بالوعي الوطني ووحدة الأمّة، وتلتقي مع كتابات وأبحاث تاريخية واجتماعية تاريخية ظهرت في هذه الفترة».[1]

اتّخذت عدّة أعمال روائية هذا الموضوع إطارا عامّا لها خلال تلك الفترة، نذكر منها رواية "أطفال العالم الجديد" "les enfants du nouveau monde" لآسيا جبّار، الصّادرة سنة 1962م، ورواية "الأفيون والعصا" "l'opium et le baton" لمولود معمري الصّادرة سنة 1965م، وروايتي "أصابع النّهار" "les cinq doigts du jour" لحسن بوزاهر، الصّادرة سنة 1967م ورواية "أسلاك الحياة الشّائكة" لصالح فلاّح الصّادرة سنة 1969م.

ثمّ بعد منتصف الستّينيات مباشرة، بدأ يظهر توجّه جديد يمسّ الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية، لاسيما في الرّواية، غلبت عليه النّزعة السّياسية الانتقادية، ولذلك أطلق عليه أحد الباحثين بأدب النّزعة الاحتجاجية، الاجتماعية السّياسية ونشر معظم هذا النّوع الاحتجاجي بفرنسا.

نذكر منها على الخصوص أعمال "مُحَمَّد ديب" الرّوائية التي ظهرت في الفترة ما بين 1968م و 1973م: "رقصة الملك" 1968م ، و "إله أرض البربر" 1970م و "معلّم الصّيد" 1973م ورواية مراد بوربون "المؤذّن" 1968م، و "التّطليق" la répudiation 1969م،و"ضربة شمس" l'insolation 1972م لرشيد بوجدرة، و"موت صالح باي" 1980م لنبيل فارس. فكلّ هذه الأعمال الرّوائية يجمعها قاسم مشترك واحد، يتمثّل في النّقد الشّديد اللّهجة للأوضاع السّياسية

[1] – أحمد منور، الأدب الجزائري باللّساني الفرنسي نشأته وتطوّره وقضاياه، ص 111.

والاجتماعية في الجزائر، حتّى وإن ركّزت على هذا الجانب أو ذاك، أو اختلفت الطّرق الفنية التي تعبّر بها.[1]

استمرّ هذا التّوجّه الانتقادي وساد كتابات الجزائريين باللّغة الفرنسية بعد عقد منتصف السّتّينيات بوجه عامّ؛ حيث أنّه نقد الأوضاع بحدّة قويّة وتعدّدت مظاهره وتنوّعت ولم تقف عند حدود المعارضة السّياسية البحتة، أو نقد الأوضاع الاجتماعية والفساد الإداري، ففي السّبعينيات طرحت مسائل أخرى، لعلّ أهمّها مسألة الهويّة الوطنية والهويّة الأمازيغية بالتّحديد[2]، نذكر منها روايات "الطّاهر جاوت" رواية "منزوع الملكية" الصّادرة سنة 1981م ورواية "الباحثون عن العظام" les chercheures dos الصّادرة سنة 1984م ورواية "اختراع الصّحراء" الصّادرة سنة 1987م، ورواية "العبور" la traversée لمولود معمري التي صدرت سنة 1982م التي عبّرت بشكل مباشر عن هذا الموضوع، وتتواصل الرّوايات التي تطرح العديد من الأسئلة حول هذا الموضوع، سواء بالتّصريح أو التّلميح أو بالمباشرة والرّمزية مثل أعمال "نبيل فارس" في رواية "ذاكرة الغائب" mémaire de l absent" الصّادرة سنة 1974م، ورواية "المنفى و الحيرة" lexil et le désavrai" الصّادرة سنة 1974م.[3]

ظلّت روايات هذه الفترة تتأرجح بين الواقع المعاش للشّعب الجزائري وبين التّحوّلات الاجتماعية والسّياسية، التي كانت تحدث في تلك الفترة، لابدّ من تسليط الضّوء على موضوع آخر ظلّ حاضرا على الدّوام في الرّوايات الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية، وهو موضوع السّيرة الذّاتية للمؤلّفين، نذكر منها رواية "الشّمس تحت الغربال" الصّادرة سنة 1982م ورواية "النّظرة المجروحة" الصّادرة سنة 1987م لرابح بلعمري.

[1]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 120-121.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 122.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 124.

أمّا مطلع التّسعينيات، أخذت تظهر أعمالا روائية عرفت برواية الأزمة المكتوبة باللّغة الفرنسية، نتيجة صعود المدّ الإسلامي ودخوله بقوّة إلى معترك السّياسة؛ حيث ظهرت أعمال روائية في هذا الأدب تنتقد هذا المدّ وتصوّره في شكل خطر سياسي واجتماعي داهم، يُهدِّد الدّيمقراطية والحرّيات العامّة، بشكل صريح ومباشر داعية إلى محاربته والتّصدّي له.[1]

من أبرز النّماذج في تلك الفترة أعمال "رشيد ميموني" في روايته "شرف القبيلة"

l honneur de la tribu "الصّادرة سنة 1989م ، ورواية "حزام السّلفة" la ceinture de l oagrese" الصّادرة سنة 1990م ورواية "اللّعنة" الصّادرة سنة 1993م.

إنّ نقد الدّين ليس جديدا في كتابات الرّوائيين الجزائريين باللّغة الفرنسية، بدءا برواية "بولنوار" لرشيد زناتي في الثّلاثينيات، وبرواية "المؤذّن" لمراد بوربون في السّتينيات، ورواية "اختراع الصّحراء" للطّاهر جاووت في الثّمانينيات، لكن أسلوب النّقد يتغيّر حسب وجهة نظر كل كاتب وحسب عقيدته السّياسية وحركة الظّواهر الاجتماعية، والتّغييرات السّياسية التي يتجلّى فيها الدّين.[2]

وقبل اختتام الحديث عن التّطوّر الذي عرفه أدب الجزائريين المكتوب باللّغة الفرنسية «لابدّ لنا أن نشير إلى أسماء كتّاب جدد من أصل جزائري برزوا في فرنسا خلال العقدين الأخيرين وهم في معظمهم من أبناء العمّال المهاجرين، ممّن أصبحوا يعرفون باسم "البور" من المهاجرين الجزائريين، أمثال "زليخا بوقرط" و "علي غالم" و "مهدي شارف" و " زيتوني" و "جانيت لشمت" و "آكلي تاجر" و "مُحَمَّد كتري" و "ناصر كتان" وغيرهم، فبحكم أنّ أصولهم جزائرية نجدهم كثيرا ما يتناولون موضوعات لها صلة من قريب أو بعيد بالجزائر والجزائريين، حتّى وإن تعلّقت تلك الموضوعات بجوانب من صميم الحياة اليومية في المجتمع الفرنسي المعاصر».[3]

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 124.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 125.

[3]- المرجع نفسه، ص 125-126.

مرّ تطوّر هذا الأدب بمراحل مختلفة يمكن ملاحظتها في أربع مراحل رئيسية، مرحلة ما بعد الحربين، والمرحلة التي تمتدّ ما بين نهاية الحرب العالمية الثّانية وقيام ثورة التّحرير في الفاتح من نوفمبر 1954م، ومرحلة الثّورة، ومرحلة ما بعد الاستقلال، وهي المرحلة التي عرفت تنوّعا كبيرا في الموضوعات والرّؤى والاتّجاهات، كما عرفت تأثّرا كبيرا بالأحداث السّياسية الكبيرة التي مرّ بها الوطن وعكست بصيغة فنّية وإيديولوجية ما تعرّض له الشّعب الجزائري في تلك الفترة.

2.2/ الإرهاصات الأولى لنشأة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية وتطوّرها:

ترتبط نشأة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية بالوضع الاجتماعي والسّياسي... للشّعب الجزائري، إذ لا يمكن فصل الكتابة الرّوائية عن الواقع المعاش، فهذا الفنّ الأدبي كغيره من الفنون الأخرى، لا ينبت في الفضاء أو من العدم، فلابدّ له من تربة خصبة، وبقدر خصوبة هذه التّربة تكون جودة الإنتاج، وخصوبة التّربة ها هنا نقصد بها وجود النّضج الفنّي.[1]

صحيح أنّ الرّواية الجزائرية حديثة العهد إذا ما قيست بالأجناس الأدبية الأخرى، إذ يرى "عبد الله الرّكيبي" «تأخّر ظهور الرّواية الفنّية، يرجع إلى أنّ هذا الفنّ صعب يحتاج إلى تأمّل طويل وإلى صبر وأناة ، ثمّ يتطلّب ظروف ملائمة تساعد على تطوّره وعناية الأدباء به».[2]

فقد عاش الأدب الجزائري نفس الظّروف والمشكلات التّاريخية والفكرية التي عاشها الأدب العربيّ بصفة عامّة، وإن تأخّر ظهور الإنتاج الرّوائي الجزائري المكتوب باللّغة العربية لم يكن من فراغ بل كان لأسباب وعوامل مختلفة، ولعلّ أبرز عامل من هذه العوامل تسبّب في هذا التّأخير هو الاستعمار الفرنسي وطول المدّة التي احتلّ فيها الوطن، فأثرّت سياسة العدوان التي انتهجها والحرب الاستئصالية التي مارسها على جميع الأصعدة عامّة، وعلى الأدبيّ الفنّي منها خاصّة.

[1] – ينظر: صالح مفقودة، أبحاث في الرّواية العربية، مخبر أبحاث في اللّغة والأدب العربي، بسكرة، الجزائر، ط 1، د س، ص 15.

[2] – عبد الله الرّكيبي، تطوّر النّثر الجزائري الحديث، ص 200.

فمثلما حارب الاستعمار الشّعب الجزائري كشعب لطالما كان يحارب من أجل استعادة كرامته وحرّياته، حارب اللّغة العربية أيضا، أي هويّة الشّعب وحاول محو كلّ تعاليمها وتدميرها، ففي هذه الظّروف وبطبيعة الحال، كان لابدّ أن تنموا أعمال أدبية خجولة ومحدودة جدّا.

«لقد أخمد الاستعمار الفرنسي جذوة العلوم والمعارف تحت أنقاض المساجد والكتاتيب والزّوايا التي دمّرها، فلم تبق منها سوى جمرات ضئيلة في بعض الكتاتيب، دفعتها العقيدة الدّينية فحافظت على لغة القرآن ومبادئ الدّين الحنيف في تعليم بسيط...».[1]

ولعلّ هناك ظروفا كثيرة أسهمت في جعل من يكتب باللّغة القومية مجهولا إلى حدّ ما، لأنّ أجهزة الإعلام والثّقافة الفرنسية قد روّجت لفكرة أنّ الثّقافة الفرنسية خلقت كتّابا بارزين في الجزائر وأنّ الاستعمار لم يكن شرّا، بل هو من زرع الحضارة في الجزائر، ولاشكّ أنّ النّاس في تلك الفترة قد تعوّدوا على قراءة الرّواية المكتوبة باللّغة الفرنسية وباتوا يردّدون أسماء كتّاب لا يعرفون عنهم الشيئ الكثير، بينما لا يكادون أن يسمعوا أو يعرفوا عن كتّاب الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية إلّا القليل.[2]

إنّ الكتّاب الجزائريين الذين كتبوا باللّغة القومية، كانوا قد اتّجهوا في بداية الأمر إلى جنس القصّة القصيرة، لأنّها تعبّر عن واقع الحياة اليومية، بأسلوب بسيط ملائم للتّعبير عن الموقف، أمّا الرّواية فهي تعالج عدّة قضايا من جوانب المجتمع الرّحابة والواسعة، ومن ثمّ فإنّ الكاتب كان يحتاج إلى تأمّل طويل كما سبق ذكر ذلك، كما أنّ الرّواية تتطلّب من كاتبها لغة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة، وهذا ما لم يتوفّر في البدايات الأولى ليتوفّر لاحقا، أي إلى ما بعد الاستقلال، كما أنّ كتّاب الرّواية الجزائرية لم يجدوا أمامهم نماذج روائية جزائرية يقلّدونها أو ينسجون على نفس قالبها ومنوالها، كما كان الأمر بالنّسبة للجزائريين الذين كتبوا باللّغة الفرنسية، لأنّهم وجدوا تراثا غنيّا ونماذج في الأدب الفرنسي.

[1] – عمّار بن زايد، النّقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990م، ص 19.

[2] – ينظر: عبد الله الرّكيبي، تطوّر النّثر الجزائري الحديث، ص 198-199.

3/ الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية قبل الاستقلال:

لطالما أثار النقّاد والدّارسون الجدل كثيرا حول أوّل رواية جزائرية مكتوبة باللّغة العربية، فأشارت بعض الدّراسات إلى أنّ أوّل عمل أدبيّ كُتب باللّسان العربيّ ويدخل في إطار جنس الرّواية، كتب قبل الاستقلال، وهو "حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق" للكاتب "مُحَمَّد بن إبراهيم" المدعو بالأمير مصطفى سنة 1849م، كان النّاقد أو الباحث "أبو قاسم سعد الله" قد عثر عليها كمخطوط في المكتبة الوطنية بالجزائر العاصمة، فقام بتحقيقها وطباعتها وأعلنها كرواية منشورة سنة 1977م، فقد صدرت هذه الرّواية ضمن الأعمال الكاملة لأبي قاسم سعد الله" وضمن سلسلة "تحقيق التّراث" المجلّد الرّابع عشر.

يقول المحقّق في وصف فنّي لها «... وهي النّسخة الوحيدة التي اطّلعنا عليها، في 106 ورقات ... مكتوبة بخطّ جيّد، تغلب عليه العبارات الانتقالية مثل قال صاحب الحديث، ومثل فلمّا فرغ من شعره إلخ ... والنصّ مكتوب بالنّثر البسيط الذي يتخلّله السّجع ويحتوي على عبارات عامية كثيرة وتراكيب عامّة أيضا، وفي النصّ أشعار متفرّقة تبلغ أحيانا القصيدة طولا، وهي بالعامية المهذّبة وفيها عبارة فصيحة وأحيانا شطرة كاملة من محفوظات المؤلّف... فالمؤلّف يبدو متمكّنا من الثّقافة العربية القديمة».[1]

المحقّق "أبو قاسم سعد الله" أمام نصّ كُتب وحُفظ في نسخة واحدة، يحاول من خلال قوله هذا وصف الطّريقة التي كتب بها الكاتب عمله، والبنية التي بنى عليها المؤلّف نصّه، كما حاول أن يظهر النّصوص التي اعتمدها المؤلّف خدمة لعمله الأدبيّ.

[1] – الطيّب ولد العروسي، أعلام من الأدب الجزائري الحديث، دار الحكمة للنّشر، الجزائر، د ط، 2009م، ص 33.

ثمّ يردف المحقّق وصفا آخرا أكثر دقّة لها ولموضوعها، فيقول «... حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق وما جرى لابن الملك الشّائع مع زهرة الأنس بنت التّاجر، وهي رواية تروي مغامرات عاطفية جرت بين البطلين المذكورين.

وقد كتبت بأسلوب رقيق جمع بين النّثر الصّافي الذي يكاد يكون فصيحا والشّعر الملحون. ولا نعرف أنّ أحد قد تعرّض لها بالدّرس أو النّشر. لذلك رأينا أن ننفض عنها الغبار، ناشرين إيّاها بين أيدي القرّاء والباحثين، لعلّها تنال لديهم حظّا من العناية والدّرس».[1]

حيث تعتبر هذه الرّواية أوّل جهد روائيّ جزائريّ معتبر، فهي باكورة الإبداع الرّوائي الجزائري والعربي، حسب العديد من النقّاد والدّارسين، وحتّى وإن لم يتّسم بالنّضج الأدبيّ، إلّا أنّه محاولة تحترم البنى والأساليب السّردية السّائدة آنذاك.

إلّا أنّ هذا الضّعف الفنّي، جعل "عمر بن قينة"، يتحفّظ في اعتبار هذا العمل الرّواية الأولى على مستوى الوطن العربي فيقول «إنّ الظّلال العامّة لهذا العمل الأدبيّ هي ظلال القصّة الشّعبية ...كان يمكن اعتبارها رواية فنّية لطول مسارها القصصي، ونموّ الأحداث فيها، لولا ضعف التّقنية القصصية، وضعف الحبكة، وترهل الصّياغة، وقد شاعت فيها العامية الجزائرية وهي من العناصر التي أخلّت بهذا العمل، وحرمته من أن يحمل اسم (الرّواية) في فترة متقدّمة، حين كتابته سنة 1849م...».[2]

ثمّ ليقطع الشكّ باليقين "بشير بويجرة" حين يؤكّد أنّ النصّ المذكور، أي "حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق" «هو النصّ الأدبيّ النّثري الذي يؤسّس للرّواية العربية ويؤصّل للرّواية الجزائرية»[3]،

---

[1]- رشيد يمينة، بواكير الرّواية الجزائرية دراسة تحليلية لبنية السّرد في خطاب "حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق"، دار تفتيلت للطّباعة والنّشر، الجزائر، دط، 2013م، ص 170.

[2]- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا... وأنواعا وقضايا... وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 3، 2017م، ص 36.

[3]- رشيد يمينة، بواكير الرواية الجزائرية دراسة تحليلية لبنية السّرد في خطاب "حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق"، ص 10.

ويبقى هذا النصّ الرّوائي شاهد على عصره، وعلامة فنّية رائدة في بنائه وأسلوبه؛ حيث جمع بين النّثر الصّافي القريب من الفصيح والعبارات العامية والشّعر.

بعد هذا العمل الإبداعي ساد الرّكود والجمود في حركة الأدب الرّوائي المكتوب باللّغة العربية، وكسدت سوق الإنتاج الأدبي فترة طويلة، فأحدثت فترة فراغ أو قطيعة في العمل الأدبي، وكأنّ الأدب أصبح ينتظر عهدا من الاستقرار والهدوء حتّى تشيع فيه الحياة وينهض ويتحرّك، فَقَدَ توازنه نتيجة الاحتلال وجمود الحركة الفكرية عموما وحركة الأدب خصوصا، فقد تشتّت كلّ الجهود العقلية المنتجة، وتشرّد الأدباء والشّعراء الوطنيين، واندمج بعضهم في حركة المقاومة التي أعلنها الشّعب لفترة طويلة ضدّ الاحتلال، فانشغلوا عن الأدب والشّعر ولم يعد يهمّهم التّعبير الجميل والوصف والغزل، لأنّ ذلك لم يعينهم عن النّار التي يتلظّون بها فتيلا، ولن يقف بينهم وبين الغاصبين حائلا، بل إنّهم لن يجدوا الوقت الذي يستمتعون فيه بمثل هذا الأدب[1]، لهذا كانت الأعمال الأدبية كما سبق وقلنا في تلك الفترة محدودة جدّا، والمحاولات التي تبعت هذا العمل الرّوائي كانت معدودة.

ولم تسجّل الرّواية إلّا حضورا ضعيفا طيلة الفترة الممتدّة من سنة 1930م إلى 1952م، إذ قلّ حضور هذا النّوع الأدبيّ بشكل ملحوظ بعد سنة 1930م، فلم تصدر إلّا روايات قليلة تعدّ على أصابع اليد «وكانت متخلّفة في طروحاتها عن التّطوّرات السّياسية، لكنّها عرفت بعد سنة 1952م تطوّرا ملحوظا بظهور روايات ذات طابع احتجاجي تصوّر تدهور الأوضاع الاجتماعية للشّعب، ولاسيما أوضاع الفلّاحين وسكّان الرّيف بوجه خاصّ، وكانت تشير بشكل صريح وواضح إلى المتسبّب في تلك الأوضاع وتسمّيه بالاسم وهو الاستعمار، لتتحوّل تلك النّزعة الاحتجاجية مع الوقت إلى نزعة نضالية ثورية».[2]

[1]- ينظر: أبو قاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007م، ص 22.

[2]- أحمد منور، ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، ص 200-201.

ظهرت محاولات أخرى بعده مباشرة «في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها ثلاثة رحلات جزائرية إلى باريس سنوات 1852م، 1878م، 1902م»[1]، تلتها أعمال تعانق الفنّ الرّوائي بوعي قصصي، فكان أوّل جهد معتبر فيها لأحمد رضا حوحو حين خطّ عمله الرّوائي الأوّل الموسوم: "غادة أمّ القرى"، الذي يعدّ أهمّ أثر أدبي، وهو من بواكير أعماله الذي أهّله لأن يكون من روّاد الرّواية العربية في الجزائر سنة 1947م.

فحاول من خلال عمله "غادة أمّ القرى"، أن يقول شيئا وأن يضيف إلى رصيد الرّواية العربية شيئا، فاستطاع أن يطرق أبواب العالم الرّوائي في ظلّ بورجوازية فرنسية قميئة عملت كلّ ما بوسعها لإعاقة تطوّر الإبداع كغيره من مجالات الفكر والفنّ الأخرى، وذلك عن طريق محاربة مضامينه واللّغة التي صيغ بها، فهو من الكتّاب الطّموحين الذين اجتهدوا في الخروج عن الإطار الضيّق الذي رسمه له الكتّاب المصلحون السّابقون.[2]

يكفي فخرا لأحمد رضا حوحو بأنّه حاول أن يكون من الأدباء الأوائل الذين يشقّون هذا الدّرب العسير، درب الكتابة الرّوائية بالرّغم من المحاولات المتعثّرة، كما اعتبر "واسيني لعرج" رواية "غادة أمّ القرى" «أوّل رواية جزائرية مكتوبة باللّغة العربية، كما اعتبرها كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرّغم من آفاقها المحدودة».[3]

عالجت هذه الرّواية وضع المرأة الحجازية والمعاناة التي تعيشها، فبدا للكاتب أنّ المرأة الجزائرية لا تختلف في ذلك عن الحجازية أبدا، فأهداها روايته من خلال سطور عميقة؛ حيث قال فيها «إلى

[1]- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 197.

[2]- ينظر: واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 130.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحبّ... من نعمة العلم... من نعمة الحرّية، إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود، إلى المرأة الجزائرية أقدّم هذه القصّة تعزية وسلوى».[1]

ثمّ توقّف الإنتاج الرّوائي حتّى بداية الخمسينيات، وهي مرحلة التّحضير لاندلاع الثّورة التّحريرية، لتظهر رواية "الطّالب المنكوب" لعبد المجيد الشّافعي سنة 1951م، اعتبرها بعض الدّارسين والنقّاد قصّة مطوّلة، بدأت تعانق الفنّ الرّوائي؛ حيث تصوّر حياة طالب في تونس سقط في حبّ فتاة كان الأمر يؤدّي به إلى الإغماء، فيقول "عبد الله الرّكيبي" عنها وعن مضمونها «مضمونها ساذج مثل طريقة التّعبير فيها».[2]

تبني الرّواية موضوعاتها على «إشكالية عربية وربّما عالمية، قديمة ظهرت مع بداية ظهور الإبداع الرّوائي، وبهذا المعنى لا يصبح موضوع رواية "الطّالب المنكوب" جديدا بل قديما، وقد استنفذته الرّواية العربية حتّى أصبح وسيلة من الوسائل التي يلجأ لها الكاتب للهروب من الواقع المعيش والمعقّد جدّا، الذي لا يمكن لنظرة فكرية وجمالية قاصرة أن تدرك أبعاده كلّها».[3]

كما اعتبرهما "مُحَمَّد مصايف" قصّتين طويلتين، لكنّه لا يرى مانعا في عدّ هذين العملين روايتين على سبيل التّجاوز والرّيادة في العمل الرّوائي، فيقول في هذا «بهذا الأسلوب الخاصّ، كُتبت كلّ من "غادة أمّ القرى" و "الطّالب المنكوب".

ومع ذلك فليس هناك ما يمنعنا من عدّ هذين العملين روايتين على سبيل التّجاوز، فتكون الرّواية الجزائرية العربية قد ظهرت قبل الاستقلال في شكل غير ناضج...».[4]

---

[1]- أحمد رضا حوحو، غادة أمّ القرى، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، 1988م، ص 5 (من الإهداء).

[2]- عبد الله الرّكيبي، تطوّر النّثر الجزائري الحديث، ص 200.

[3]- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 142.

[4]- مُحَمَّد مصايف، النّثر الجزائري الحديث، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1983م، ص 118.

أمّا المحاولة الرّوائية الموالية فكانت لنور الدّين بوجدرة في روايته "الحريق" التي صدرت سنة 1957م «فالحريق كأيّ رواية أخرى، يحاول من خلالها كاتبها جاهدا أن يسقط الذّاتي على الموضوعي، والموضوعي على الذّاتي، وهو بذلك يعطي الذّاتي معنى أكثر شمولية، وأكثر اتّساعا وأكثر التزاما بالعناصر الموضوعية التي ساهمت في تكوّنه».[1]

تحاول رواية "الحريق" منذ البداية أن تطرح البداهة التي صاحبت الثّورة الجزائرية وانطرحت بقوّة على الحركة الوطنية وعلى الشّعب الجزائري، وأنّ الحلّ السّياسي لم يعد نافعا لاجتثاث البورجوازية الكولونيالية التي عمّتها مصالحها الإمبريالية، لقد أصبحت في ظلّ هذه الأوضاع الثّورة وحدها هي الحلّ المطلوب، هذه الثّورة التي نضجت كلّ شروطها الموضوعية والذّاتية وفعلا فقد اشتعل الحريق الذي أتى على الأخضر واليابس.[2]

ويستمرّ البناء الرّوائي في تلك الفترة مع رواية "صوت الغرام" لمحمد منيع، ورواية "رمانة" للطّاهر وطّار، حاول "مُحَمَّد منيع" ونجح إلى حدّ بعيد، في أن يتقدّم بعمله نحو تشكيل روائيّ متقدّم إلى حدّ كبير في تلك الفترة، ويتجاوز ما جاء في أعمال "رضا حوحو" و "عبد المجيد الشّافعي".

«نظرا للظّرف التّاريخي بكلّ مفارقاته الاقتصادية والسّياسية والاجتماعية والثّقافية، زيادة على أنّ ثقافة الأديب نفسه وظروفه الخاصّة والموضوعية لم تكن لتساعد، ولا لتسهم في ظهور الرّواية، لكنّها خلقت التّربة الأولى التي ستبنى عليها أعمال أدبية جادّة فيما بعد، خصوصا مع التّحوّلات الدّيمقراطية في بداية السّبعينيات».[3]

[1]- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 372.

[2]- ينظر: واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 374.

[3]- المرجع نفسه ، ص 85.

إذا كانت الثّورة الجزائرية المسلّحة تعتبر تطوّرا حاسما لظروف الصّراع، فإنّ الرّواية الجزائرية استطاعت أن تبلور معالم الواقع الثّوري إبّان هذه الثّورة وأثناءها، وفي زمن الاستقلال، ولعلّ هذا الواقع بحركته قدّم للرّوائيين الجزائريين مادّة غنيّة ساعدتهم على الإبداع والتّكوين.[1]

4/ الرّواية الجزائرية ما بعد الاستقلال:

تعتبر بداية السّبعينيات، المرحلة الفعلية لميلاد الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية، فشهدت تطوّرا وتنوّعا لم تعرف له مثيلا من قبل، فظهرت عدّة أعمال روائية فنّية ناضجة ومتميّزة.

إنّ مرور حوالي عقد من الزّمن حتّى عهد الاستقلال، قبل ظهور الرّواية العربية الجزائرية النّاضجة الأولى أمر طبيعيّ اقتضته ضرورة التّمرّس والمحاولات في هذا الفنّ المعقّد، ودعت إليه الحاجة إلى دراسة الأوضاع الاجتماعية النّاجمة عن الثّورة الجزائرية، والمترتّبة على استرجاع الشّعب الجزائريّ لسيادته الوطنية، وهذا الوقوف عند الماضي الثّوري، وما نجم عنه من أوضاع سياسية واجتماعية خاصّة، وهو الذي جعل الفنّ الرّوائي الجزائري يتّجه في بداية الأمر إلى الثّورة، ويستقي منها بطولاتها وموضوعاته الأساسية.[2]

يقول "واسيني الأعرج" حول المرحلة الفعلية لميلاد الرّواية الجزائرية النّاضجة «... ليس سرّا إذا أطلقنا على السّبعينيات... عقد الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية، فقد شهدت هذه الفترة وحدها ما لم تشهده الفترات السّابقة من تاريخ الجزائر على الإطلاق، سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم ثقافية، فكانت الرّواية تجسيدا لذلك كلّه».[3]

---

[1]- ينظر: أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق ، د ط، 1996م، ص 86.

[2]- ينظر: محمّد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدّار العربية للكتاب، الجزائر، د ط، 1979م، ص 8.

[3]- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 111.

كما يقول "عبد الله الرّكيبي" عن هذه المرحلة «إنّ البدايات الحقيقية التي يمكن أن تدخل في مفهوم الرّواية هي التي ظهرت منذ سنوات قليلة، أي بداية السّبعينيات»[1]، في مطلع السّبعينيات ظهرت عدّة أعمال روائية متميّزة مثل: "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، و "ما لا تذروه الرّياح" لمحمد عرعار و "اللّاز" و "الزّلزال" للطّاهر وطّار، إضافة إلى إنتاجات أخرى ناضجة ومميّزة.

من المعروف أنّ أوّل رواية فنّية ناضجة ظهرت بعد الاستقلال هي رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، وهي أوّل رواية جادّة ومتكاملة كتبت باللّغة العربية، إذ أنّ المحاولات التي سبقتها "غادة أمّ القرى" لأحمد رضا حوحو و "الطّالب المنكوب" لعبد المجيد الشّافعي و "الحريق" لنور الدّين بوجدرة، على الرّغم من أهمّيتها بصفتها البدايات الأولى لهذا الفنّ في الجزائر، فإنّها لا تعدو أن تكون مجرّد محاولات أولى على درب هذا الفنّ.

لهذا يعدّ الرّوائي "عبد الحميد بن هدوقة"، رائد الرّواية الجزائرية الفنّية النّاضجة في مطلع السّبعينيات؛ حيث قدّم إسهاما رفيعا، وترك أثرا أدبيّا عميقا عكس في شكله الفنّي عدّة قضايا للوطن بعد الاستقلال؛ حيث ظهر هذا العمل الأدبيّ سنة 1971م.

كما يؤكّد "عبد الله الرّكيبي" أنّ رواية "ما لا تذروه الرّياح" لمحمد عرقاب قد ظهرت قبل "ريح الجنوب"، لكن رواية "ريح الجنوب" سبقتها زمنيّا في الكتابة.[2]

كتبها "عبد الحميد بن هدّوقة" في فترة كان الحديث السّياسي جاريا بشكل جدّي عن الثّورة الزّراعية، فأنجزها في 5 نوفمبر 1970م، تزكية للخطاب السّياسي الذي كان يلوّح بآمال واسعة للخروج بالرّيف من عزلته، ورفع الضّيم عن الفلاّح ودفع كلّ أشكال الاستغلال عن الإنسان، وسرعان ما تكرّس ذلك الخطاب الطّويل، في قانون الثّورة الزّراعية الصّادر رسميّا في 08 نوفمبر 1971م، ثمّ دخل في التّطبيق الفعلي له، فدشّن الرّئيس الرّاحل "هواري بومدين" في 17 جوان

[1]- عبد الله الرّكيبي، تطوّر النّثر الجزائري الحديث، ص 201.

[2]- المرجع نفسه ، ص 201.

1972م، أوّل تعاونية للثّورة الزّراعية في قرية "خميس الخنشلة" قرب مدينة الجزائر، ثمّ شرع في بناء القرى الاشتراكية (برمجت ألف قرية)، فكانت أوّل قرية يدشّنها الرّئيس "هواري بومدين" القرية الاشتراكية في "عين نحالة" بتاريخ 17 جوان 1957م.[1]

انتهى الرّوائي "عبد الحميد بن هدّوقة" من تحرير روايته في 5 نوفمبر 1970م، ونشرها في سنة 1971م، أمّا ميثاق الثّورة الزّراعية الذي سبق الحديث عنه فقد صدر رسميّا في نوفمبر 1971م.

الصّدق الفنّي والشّخص الواقعي يتكاملان ها هنا، لينبثق البناء الجمالي المتكامل «ذلك الإنجاز الفنّي الذي أضاف إلى قائمه النّتاج الجزائري الفكري وإلى الواقعية الانتقادية عملا جادّا بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى، ويكفي أنّها كانت نبوءة صادقه مثلما كانت ثلاثية "مُحَمَّد ديب"، ففي الوقت الذي تنبّأت فيه الأولى بالثّورة الزّراعيه تنبّأت الثّانية بالثّورة التّحريريّة الكبرى».[2]

اكتسبت هذه الأعمال حيويّتها، من المواضيع التي حاولت معالجتها بطريقة فنّية وإبداعية، فليس عبثا أن يقول "عبد المجيد مزيان" حول هذه الرّواية «إنّها حدث ثقافيّ يستجيب لمتطلّبات واحتياجات الأجيال الصّاعدة لأدب واقعيّ وملتزم».[3]

هكذا بدأ الكتّاب الجزائريون بعد هذا العمل، يتبارون في تأليف رواياتهم ونشرها، فتخطّوا رواية "اللّاز" للطّاهر وطّار في مرحلة التّأسيس خطوة متقدّمة ذات اعتبار، إن لم تكن بالموضوع فبالمعالجة المتطوّرة «وهي تجمع ملامح من أشكال سلوك واقع الثّورة الجزائرية (1954م-1962م) وواقع ما بعد الاستقلال، وما أفرزه الوضع من آفاق مختلفة (سياسية واجتماعية وثقافية) فصدرت هذه الرّواية 1972م».[4]

---

[1]- ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 198.

[2]- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 93.

[3]- المرجع نفسه، ص 384.

[4]- ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 220.

«إنّ "اللاّز" هي العمل الأدبيّ الجريء الفريد في شجاعته، الذي تناول قضيّة الثّورة الوطنية بعيدا عن الشّعارات التي تحتمي وراءها المواهب الهزيلة، فمعظم الذين كتبوا عن الثّورة فشلوا بشكل من الأشكال وسقطوا في (الدّيماغوجية Demagogie) المجّانية والشّعارية التي تضرّ بالعمل الأدبيّ أكثر ممّا تنفعه»[1]، ويواصل "الطّاهر وطّار" إبداعه الفنّي ليصدر رواية "الزّلزال" سنة 1974م، وتلتقي رواية "ريح الجنوب" مع رواية "الزّلزال" في معالجة موضوع "الثّورة الزّراعية".

«ما من أحد يقرأ روايتي "اللاّز" و "الزّلزال" إلّا ويحسّ أنّ صاحبها ينطلق من رؤية إيديولوجية واضحة، رؤية الاشتراكية العلمية والشّيوعية العالمية التي تنادي بوحدة الحركة العمّالية في العالم»[2]، هكذا اختار "الطّاهر وطّار" أدقّ لحظات الثّورة وأخرجها لاستلهام مادّته الحكائية وذلك باعتبارها التّيمة الكبرى.

وفي سنة 1975م ظهرت روايتي "نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدّوقة، ورواية "نار و نور" لعبد المالك مرتاض، وفي العام الموالي مباشرة صدرت رواية "طيور الظّهيرة" للرّوائي "مرزاق بقطاش"، حاول الأدب الجزائري في معظمه، وبمختلف اتّجاهاته أن يكون في مستوى الثّورة الوطنية، لكن الاختلاف حول تقويم هذا الأدب وتقويم اتّجاهاته السّياسية والفنّية يظلّ قائما نظرا لاختلاف التّجربة والوعي والممارسات اليومية لدى كلّ واحد، ومهما يكن فقد تناول هذا الأدب بتحيّز، قضايا الإنسان البسيط ونضالاته التي يخوضها على كافّة الأصعدة من أجل تغيير الأوضاع إلى ما هو أحسن.[3]

إنّ المتتبّع للأدب الجزائري، يعرف أنّه أدب ثوريّ عايش الثّورة بكلّ مفاهيمها وكلّ أبعادها، الثّورة المسلّحة، ضدّ الاستعمار الفرنسي، والثّورة مرحلة البناء والتّحوّل الاجتماعي... فمن المستحيل

[1]- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 91.

[2]- مُحَمَّد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 11.

[3]- ينظر: واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 93-92.

فصل الرّواية عن المتغيّرات الكبرى التي عرفها المجتمع الجزائريّ بكلّ تحوّلاته (السّياسية والحركية والنّضالية) فكانت المقاومة والرّدّ على الكولونيالية، كذا الحركة الوطنية والثّورة التّحريرية الكبرى، إحدى تجلّياتها ومحاورها الأساسية (الرّواية) فشكّلت الرّواية هذه التّحوّلات تعبيرا عن تمزّق وشرح الهوية، وشكّلت مظهرا من مظاهر الدّفاع والمقاومة، والبحث عن الذّات... فهذا الأدب عمل بجدٍّ و حرص على تغيير الواقع من خلال التزامه بقضاياه.[1]

توالى الإنتاج الفنّي الرّوائي، وصدرت العديد من الرّوايات باللّغة العربية ومن التّجارب الرّوائية في تلك الفترة روايات "واسيني لعرج": رواية "وقع الأحذية الخشنة" الصّادرة سنة 1981م، ورواية "أوجاع رجل غامر صوب البحر" الصّادرة 1983م، ورواية "نوّار اللّوز" أو "تغريبة صالح بن عامر الزّوفري" الصّادرة سنة 1982م، ورواية "ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش" الصّادرة سنة 1983م وهذه الرّواية مثّلت النّظرة النّقدية للتّاريخ الرّسمي الجزائري.

كما كتب "الحبيب السّايح" رواية "زمن التّمرّد" الصّادرة سنة 1985م، وفي نفس السّنة كتب الرّوائي "جيلالي خلاص" رواية "رائحة الكلب" ورواية "حمائم الشّفق" الصّادرة سنة 1988م، كما أخرج الرّوائي "رشيد بوجدرة" عدّة أعمال روائية نذكر منها: رواية "التّفكّك" الصّادرة سنة 1982م، و "معركة الزّقاق" الصّادرة سنة 1986م.[2]

من المستحيل ذكر جميع التّجارب الرّوائية التي ظهرت خلال هذه الفترة، لكن ما يلفت النّظر في هذا المنحى هو تعدّد المواقف والقضايا وإشكاليات الواقع الجزائري، فواصلت الرّواية تطوّرها بمواضيع وخصائص فنّية معاصرة وجديدة.

[1] – ينظر: حفناوي بعلى، تحوّلات الخطاب الرّوائي الجزائري آفاق التّجديد ومتاهات التّجريب، دار اليازوني العلمية للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، دط ، 2015م، ص 57.

[2] – ينظر: شادية بن يحي، الرّواية الجزائرية ومتغيّرات الواقع، ديوان العرب منبر حرّ للثّقافة والفكر الأدبي، السّبت 04 مايو 2013م .

بعد الاستقلال تغيّرت الظّروف العامّة، فتحقّق الاستقلال السّياسي وتأكّدت الشّخصية الوطنية، وقامت الدّولة الجزائرية، التي بدأت تعمل من أجل الحفاظ على المقوّمات الوطنية الحضارية، فلم يبقى لكتّابنا اليوم إلّا أن يهتمّوا بما يشغل بال الشّعب والجماهير الجزائرية بالدّرجة الأولى، لأنّه شعب ضحّى وكافح الثّورة المسلّحة بسنواتها الطّويلة وتضحيّاتها الكبرى، التي على إثرها خلقت الآثار الأليمة والعميقة في نفس المجتمع الجزائري.[1]

إنّ الأدب الجزائريّ قادر على التّطوّر وذلك بمواكبة الظّروف الجديدة للمجتمع، فقد استطاع الشّعب التّحرّر من الجوّ النّفسي والحضاري الذي كان يعشيه أثناء الثّورة، لينصرف في آخر الأمر إلى الاهتمام بمواضيع وقضايا أخرى كان يعاني منها.[2]

إنّ الملاحظ في الكتابات الرّوائية الجزائرية، سيرى أنّ الكتابات الرّوائية كانت تخلو من الرّواية النّسوية، فلم تظهر أيّ تجربة روائية.

ظلّ الصّوت النّسائي بعيدا عن السّاحة إلى أن شكّلت النّصوص الرّوائية لدى كلّ من "زوليخة السّعودي"، و "زهور ونيسي" «ما يشبه البداية في ارتياد عوالم الرّواية لدى المرأة الجزائرية رغم الاحترازات الكثيرة التي ينبغي على الباحث في هذا الباب إعلانها- لأنّ كلاها لم يستمرّ في العطاء بعد النصّ الأوّل مباشرة، ولتوضيح ذلك نشير إلى أنّ الكاتبة "زوليخة السّعودي" لم يصدر لها إلّا نصّ واحد عنوانه (الطّوفان)، والأدهى من ذلك أنّ هذا النصّ ظلّ غير مكتمل؛ حيث نُشِر منه ثلاث حلقات لا أكثر، وهي الحلقات التي نشرتها جريدة الحرية بقسنطينة حوالي سنة 1973م، وقد كان المشرف على الجريدة آنذاك الرّوائي "الطّاهر وطّار"، في حين لم يصدر للكاتبة "زهور ونيسي"

[1]- ينظر: مُحَمَّد مصايف، النّثر الجزائري الحديث، ص 119.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 121.

إلّا نصّها (من يوميات مدرسة حرّة) سنة 1979م، ولم تنشر بعده نصّا روائيّا طيلة أكثر من عقد من الزّمان».[1]

تعتبر التّجربة الرّوائية للكاتبة "زهور ونيسي" أوّل شمعة تضاء في درب الرّواية النّسوية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية، أمّا نصّ "زوليخة السّعودي" فقد بقي معلّقا وغير مكتمل الإنجاز «وهي نصّ سير ذاتي تستعيد فيه "زوليخة السّعودي" قصّة أخيها مُحَمَّد والأحداث التي مسّت البلاد بعد الاستقلال».[2]

وفي سنة 1993م، صدرت رواية "لونجة و الغول" لزهور لونيسي ورواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة "أحلام مستغانمي"، وهي كاتبة حطّمت المنفى اللّغوي الذي دفع إليه الاستعمار الفرنسي –مثقّفي الجزائر– فجمعت في روايتها "ذاكرة الجسد" بين منجز الرّواية العالمية وطرائف الحكي المحلّية الموروثة، كتبتها بلغة عربية جزلة وحُسن فنّي مرهف، وبهذا الإبداع كانت هذه التّجربة الرّوائية من الشّموع الأولى تضيء درب الرّواية النّسوية الجزائرية.[3]

وتبعتها محاولات أخرى لعدّة روائيات برزن في السّاحة الأدبية، استطعن محاورة النّصوص الأخرى بإبداعهنّ الفنّي، نذكر منها: "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي 1996م، و "رجل وثلاث نساء" لفاطمة العقون 1997م و "بين فكّي وطن" لزهرة ديك 1999م و "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق 1999م و "عابر سرير" لمستغانمي 2002م، و "وطن من زجاج" لياسمينة صالح 2006م.

[1]– مُحَمَّد فايد، الرّواية النّسائية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية (1970–2015) دراسة ببيلوغرافية، مجلّة المعيار، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، العدد 13، جوان 2016م، ص 7.

[2]– المرجع نفسه ، ص 7.

[3]– ينظر: رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الرّوائي، دار زهران للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط 1، 2010م، ص 17–18.

جاءت الرّواية النّسوية الجزائرية لتكفكف دموع الوطن، وطرحت قضايا وطنية سياسية دون أن تنس موضوع المرأة وعلاقتها بالواقع السّياسي والحضاري والذّاتي وواقعها، وإن كانت في كثير من الأحيان صورة مأساوية، امرأة مغتصبة وضحيّة الإرهاب والمجتمع، لتنتحر في نهاية المطاف.[1]

أمّا "آسيا جبّار" فقد عُرِفت بكتاباتها باللّغة الفرنسية، فهي نموذج لنساء عديدات تائهات بين حضارتين كما أنّها حاربت الفرنسيين بالفرنسية.

قد جرّبت "آسيا جبّار" الكتابة باللّغة العربية في مرحلة ما من حياتها، إلّا أنّها عجزت تماما عن التّعبير عمّا يجيش به صدرها، فالإبداع غالبا له لغة واحدة.

ولها عدّة روايات، فكانت روايتها الأولى "العطش" سنة 1956م، وهي في العشرين من عمرها. وعلى مدى أكثر من أربعين عاما لم نتشر "آسيا جبّار" سوى مجموعة قليلة من الرّوايات، فتّشت فيها جميعا عن جذور شعبها التّاريخية والاجتماعية، وعند استقلال الجزائر عادت إلى الجزائر تهنّئها، وهي تحمل بين أيديها مسوّدة روايتها الثّانية "أطفال العالم الجديد" سنة 1962م.

وفي عام 1967م عادت إلى فرنسا وهناك نشرت روايتها الثّالثة، وهي رواية "القبرات السّاذجة"؛ حيث تتحدّث فيها عن وضعية المرأة المسلمة في الوطن والمهجر، وسند ذلك الحين تصدّرت "آسيا جبّار" الحركة النّسائية في شمال إفريقيا.[2]

لجأت المرأة الجزائرية إلى الكتابة الرّوائية، لتحقيق ذاتها، فاستطاعت تحطيم جدار الصّمت، والتّعبير عن قضاياها التي طالت كانت مقموعة باسم الأعراف والتّقاليد الاجتماعية القديمة، والتّعبير عن قضايا مجتمعها بكلّ جرأة.

5/ الواقع ومضامين الرّواية الجزائرية:

[1]- فيروز بوخالفة، لغة السّرد النّسوي في أدب "زهور ونيسي"، رسالة ماجستير، تخصّص: الأدب الجزائري الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012م/2013م، ص 30.

[2]- ينظر: محمود قاسم، الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د ط، 1996م، ص 135-136.

تطوّر النّثر الجزائري وبالأخصّ الرّوائيّ منه، وبلور أفكاره وموضوعاته الأساسية، وساير النّهضة الثّقافية والاجتماعية والسّياسية للبلاد، فحاول أن يقدّم أو أن يبرز امتلاكا معرفيّا وجماليّا للرّاهن الذي تصدّر عنه زمانا ومكانا.

الأديب وهو «يعالج الواقع لا يتناول قضايا معيّنة بالدّراسة، كلّا ولا يقوم بتصوير الواقع كما هو، فالعمل الرّوائي كما العمل الفنّي ككلّ، تحطيم للواقع وبعثرة له ثمّ إعادة بنائة من جديد».[1]

يستورد الرّوائي مادّة خاما قبل كلّ شيئ ويقوم بعمليّة تصنيع وهي ما تسمّى بعمليّة الخلق الفنّي، حيث ينقل الواقعي، ويقوم بتركيب شيئ آخر فيه من الخيال بشيئ معتبر، حقيقة أنّ الخيال في الشّعر أوفر وأكثر حظّا من الرّواية، لكنّ هذه الأخيرة تتوفّر على القدر الكافي لها من موهبة الخيال، وهكذا يتمّ نقل المادّة من الموضوعيّ الواقعيّ إلى الفنّ الرّوائيّ عن طريق آلية تعرف بالتّخييل الرّوائي الذي يعدّ جوهر عمليّة الخلق الفنّي، فالخيال الفنّي خيال خلّاق، يجعل الأمور متماسكة، كما يوحّد العمل الفنّي ويوحي باحتمال واقعية العمل الرّوائي، ممّا يجعل القارئ أو النّاقد يتحدّث عن علاقة الرّواية بالواقع.[2]

كما لا ينبغي للأديب أن يكون مخلصا للواقع المرجعي لكي لا يكون تلميذا غشّاشا، يقوم بنقل الواقع نقلا آليّا ميكانيكيّا، فمرآة الأديب تعكس الأمور بطريقته الخاصّة، يوضّحها "محمود كامل الخطيب" بقوله «إنّ الرّواية تقدّم شبكة العلاقات الواقعية الاجتماعية إيّاها، لكنّ ذلك لا يتمّ عبر مرآة مستوية، بل عبر مرآة مقعّرة أو محدّبة أو عبر عدسة أو مصفاة أو عين أو مرآة خيال».[3]

فالعالم الرّوائي هو خلق لواقع جديد «إنّ الواقع الرّوائي هو المجهول، هو المحجوب وهو الوحيد الذي تتوجّب رؤيته، وهو فيما يبدو أوّل ما يتوجّب إدراكه، كما أنّه لا يقبل التّعبير عنه بأشكال

---

[1]- صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائرية، دار الشّروق للطّباعة والنّشر، بسكرة، الجزائر، د ط، 2009م، ص 34.

[2]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 34.

[3]- المرجع نفسه، ص 34.

معروضة ومستهلكة؛ حيث تدعو "ناتالي ساروت" إلى مواجهة واقع جديد، وكشف عوالم مجهولة من خلال عمليّة الخلق وتدعو إلى الجدّة في الطّرح، والابتعاد عن الموضوعات المألوفة بغية الوصول إلى أشكال جديدة وجميلة».[1]

تتعدّد الجوانب الشّكلية والفنية للرّواية الجزائرية، وتختلف باختلاف أساليبها وطرق التّناول فيها، لكن الرّابط الذي يجمع بينها هو أنّ جميعها تستظلّ تحت مظلّة الواقعية الواسعة، فالحسّ القويّ في التّعامل مع الواقع الجزائري الغنيّ والثّريّ كان الرّابط القويّ بين هذه النّصوص، وذلك بما فيه من تنوّع، فلا يخفى على أحد أنّ الرّواية الجزائرية صبغت بصبغة ثورية ونالت نصيبا واسعا من الاهتمام لما عالجته من قضايا الثّورة التّحريرية الكبرى، وقضايا التّطوّر التي مسّت المجتمع الجزائري.

«إنّ كافّة الأشكال الرّوائية المطروحة، سواء على صعيد المضامين، أو الجمالية الرّوائية، تجد مبرّراتها التّاريخية، في تاريخ الجزائر الثّقافي والسّياسي ذاته».[2]

إذا اعتبرنا الرّوايات الجزائرية الأولى التي ظهرت في خمسينيات القرن العشرين، أنّها لم تحفل بسمات فنّية محدّدة، لأنها تخطّت الجوانب التّقنيّة ولم تحفل إلّا فيما نذر فقط وبل لأنّها قليلة العدد، ولا تسفر عن نتائج ذات قيمة في التّاريخ الأدبي، فإنّها استطاعت أن تعطي لمحات عن الواقع الجزائري في ذلك الوقت من فقر وجهل وطموح وتطلّع إلى الأفضل عن طريق الحثّ عن العلم كما في رواية "الطّالب المنكوب" إلى جانب تصويرها الأعمال الوحشية للمستعمر الفرنسي وما ألحقه من دمار في القرى والمدن الجزائرية.

كذلك لم تغفل عن دور المرأة في المجتمع سواء في الجهاد أو في الأعمال الأخرى التي غاب عنها الرّجل أثناء تحضّنه الجبال أيّام الجهاد كما جاء في رواية "الحريق".[3]

---

[1]- المرجع نفسه، ص 35.

[2]- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 599.

[3]- ينظر: رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الرّوائي، ص 18.

أعطت رواية "الحريق" مثلا نظرة عن كلّ الأبعاد الواقعية في وقت كانت فيه اللّغة العربية محاربة بشكل مبالغ فيه، فقد استطاع "نور الدّين بوجدرة" أن يطرح نفس الموضوعات التي طرحتها الرّواية المكتوبة باللّغة الفرنسية، مستفيدا في ذلك من الإنجازات الواقعية للرّواية الغربية، فقد تلاحمت رواية "الحريق" بالثّورة ولو بشكل عاطفي، عكس ما فعلته ربّما روايات أخرى مثل: "حريق" لمحمد ديب و "الدّار لكبيرة" و "النّول"، و "نجمة ياسين"، و "القضية" لهنري علاق "henry alleg".[1]

حاول معظم هؤلاء الكتّاب «فضح قناع البورجوازية الفرنسية التي ظلّت تموّه وجودها بالشّعار القديم: مساواة، أخوّة، حرّية.

لقد كانت المادّة الوجودية الضّخمة التي تنطوي عليها الكتابات الجزائرية الواقعية وحصيلة مشاهدات الفنّانين التي كشفت فيها عن الواقع، تكافحان من أجل ضرورة إبدال العلاقات الاجتماعية الإنسانية بعلاقات أخرى، تقوم على مبادئ الإنسانية وكانت في مجموعها على اختلاف مستوياتها الفنّية تعكس بشكل واضح التّدرّج العضوي لصعود الثّورة».[2]

إنّ اتّساع هذه التّوجّهات الجمالية والنّقدية كان يُحدّد اتّجاه الفنّانين الجزائيين، في تناول السّمات المهيمنة في الحياة وتثبيتها في الكتابة.[3]

في الفترة التي سبقت قيام الثّورة التّحريرية برهن الكتّاب الذين أتينا على ذكر أعمالهم، على التزامهم بقضايا الشّعب الجزائري، ومن ثمّة برهنوا على انتمائهم لهذا الشّعب، وذلك عن طريق الأدب الاحتجاجي الذي كتبوه، وعبّروا فيه عن الوضعية المزرية التي كان يعيشها الجزائريون، فكانوا لسان حال الشّعب في تلك الفترة العصيبة التي شملت سنين الحرب العالمية الثّانية وما بعدها، لكن كان يجب على هؤلاء الكتّاب، بعد أن اندلعت ثورة التّحرير، أن يبرهنوا مرّة أخرى على قوّة انتمائهم إلى

[1]- ينظر: واسيني لعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 481.

[2]- المرجع نفسه ، ص 482.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 482.

الشّعب، وأن يكونوا ترجمانه لدى الرّأي العام الفرنسي والعالمي، وهذا ما حاولوا أن يقوموا به، بالرّغم من أنّ ذلك جاء متأخّرا، وذلك من خلال خطاب ذي خصائص مميّزة، حكمته ظروف خاصّة، لعلّ أبرزها وأهمّها أنّه يتوجّه إلى الجمهور الفرنسي.[1]

كما سبق القول أنّ معظم الرّوايات الجزائرية كانت تتغنّى بموضوع الثّورة، وكأنّ الفترة التي مرّت قبل عام 1970م كانت للاستعداد والتّهيّؤ والنّظر في الحاضر نظرة تأمّل وتعمّق، انطلاقا من ماضي الجهاد والكفاح.

رواية "ريح الجنوب" التي أثارت "قضايا كثيرة تتّصل بالأرض والمرأة، وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل كما تعالج الدّوافع الشّخصية التي تحرّك الإنسان وتقوده إلى مصيره، ثمّ تعرّض فيها لجانب الشرّ في الإنسان وصراعه الدّائم ضدّ رواسب الماضي ومحاولته للتّفوّق على نفسه، لكن يساق إلى نهاية لا يريدها، لأنّ الظّروف أقوى منه"[2]، أشارت هذه الأخيرة إلى موضوع التّأميم الزّراعي وظلم الإقطاعيين ومدى استغلالهم للنّاس...

«بالإضافة إلى استيفائها لشروط الفنّ الرّوائي، تعالج ولأوّل مرّة وفي واقعية متّزنة وهادفة، موضوعا اجتماعيّا يهمّ الجماهير الواسعة من الشّعب الجزائري».[3]

لقد تنفّست «ريح الجنوب» -عند فراغ المؤلّف من كتابتها- في ظروف برزت فيها الثّورة الزّراعية كحقيقة تاريخية، ذات جذور في المجتمع الجزائري، وأصبحت أكثر ضرورة وتأصيلا، ثمّ أبعد عمقا وأشدّ تنظيما قانونيّا، وكانت النّفوس تتهيّأ لاستقبال «ميثاق الثّورة الزّراعية» الذي صدر سنة 1971م لتكون الإجراءات صارمة عنيفة، مخيفة للإقطاعيين وضروب الإقطاعية مبشّرة ببداية النّهار

[1]- ينظر: أحمد منور، أزمة الهوية في الرّواية الجزائرية باللّغة الفرنسية، دار السّاحل للكتاب، الرّغاية، الجزائر، د ط، 2013م، ص 450.

[2]- عبد الله الرّكيبي، تطوّر النّثر الجزائري الحديث، ص 201.

[3]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الرّوائي، ص 19.

-كما يتمنّاها الجميع حقيقة كاملة محسّة لا قوانين ورقية ميّتة- نهاية لعهد الأكواخ و «الخماسة» والأجراء المستعبدين في ذلّ «الرّعي» و «الخمس» وتوفير الحياة الكريمة للجميع، وفكّ العزلة عن الرّيف الذي عانى المحن والآلام، أثناء الاحتلال والثّورة وعليه النّهوض بهذا الرّيف وإعطائه وجها جديدا، إن لم ينافس المدن، فليصمد في وجه مغرياتها على الأقلّ.[1]

يقول النقّاد في ذلك «إنّها اجتماعية، وواقعية صافية، وفيها شيئ من الرّومانسية والوجودية، وإنّها لا تخلو من الشّاعرية والرّمزية، وهناك من جعل الرّوائي واقعيّا نقديّا، يتّسم بوضوح الرّؤية تارة وقصورها تارة أخرى»[2]، فهي حدث ثقافيّ يستجيب لمتطلّبات واحتياجات الأجيال الصّاعدة.

يعدّ الإرث الإبداعي لعبد الحميد بن هدّوقة إرثا متنوّعا، إذ واصل الرّوائي إبداعه وكتاباته بأسلوب واقعي ملائم، حيث يضع نصب عينيه طبيعة الموضوع المتناول بكلّ أجوائه وملابساته، وقد وصل إلى حدّ ما لتحقيق هدفه بفطنة إبداعية، كما أنّ ارتكازه على جزء من الرّصيد الشّعبي، سواء من حيث الأمثال أو من حيث العادات والتّقاليد أسهم بشكل أو بآخر في إعطاء طابع حقيقي وأصيل للرّواية.[3]

فقد التزم هؤلاء الرّوائيون بأهدافهم التي حدّدوها لرواياتهم، فعلى سبيل المثال رواية "اللّاز" للطّاهر وطّار هي رواية تتحاور بكلّ واقعية مع مرحلة ثورية من مراحل الثّورة التّحريرية الجزائرية. جاءت كإنجاز فنّي ضخم، يطرح بكلّ واقعية وموضوعية قضيّة الثّورة الوطنية بكلّ خلفياتها التّاريخية، وطبيعة التّحالفات التي طرحت على مختلف القوى التي يهمّها استقلال الجزائر أوّلا، فقد حاول "الطّاهر وطّار" أن يركّز قدراته الإبداعية على كلّ السّلبيات التي صاحبت هذه الأحداث، وهي سلبيات ليست في النّهاية إلّا الوجه الآخر للتّناقض الطّبيعي الذي يحدث في أيّ ثورة وطنية، بما أنّها

---

[1]- ينظر: عمر بن قينة، دراسات في القصّة الجزائرية، (القصيرة والطّويلة) ، شركة دار الأمّة للطّباعة والنّشر، برج الكيفان، الجزائر، ط 1، 2012م، ص 205.

[2]- الطيب ولد العروسي، أعلام من الأدب الجزائري الحديث، ص 167.

[3]- ينظر: واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 384-400.

تضمّ فئات بشرية غير منسجمة طبقيّا بشكل كامل وإن كان يجمعها بشكل ما هدف واحد هو الاستقلال.[1]

وكأنّما الرّوائي كان يصفّي حسابه مع الماضي، لكي يفرّغ نفسه وجهده للحوار مع حاضر بلاده وحاضر أمّته فيما يلي من أعماله[2]، يرى بعض الدّارسين والنقّاد أنّها رواية «تؤرّخ لظهور الرّواية الإيديولوجية السّياسية في الأدب الجزائري الحديث، فقد عرض المؤلّف أحداثها عرضا واقعيّا بأسلوب بسيط دون الاهتمام بالصّياغة اللّغوية، لأنّ اهتمامه ينصبّ على الاعتناء بالأفكار ومضامينها الاجتماعية».[3]

ويدافع "الطّاهر وطّار" عن الواقعية بقوله «عندما كتبت "اللاّز" لم يكن قصدي التّقليل من شأن الثّورة، كانت كتاباتي نقدا ذاتيّا من داخل الثّورة».[4]

لقد استطاع "الطّاهر وطّار" بتجاربه الثّورية الجيّدة، أن يفتح مرحلة جديدة، لتطوّر الواقعية الاشتراكية في الرّواية الجزائرية، فهذه «الملحمة الرّوائية أعادت النّظر في التّاريخ بشكل ملحميّ صحيح، ولم تعتمد على المستهلك، وعلى ما هو قائم وجاهز، لتعطي أحكامها في القضية المحورية للرّواية، فوضّح "وطّار" بذلك المهمّة الإيديولوجية التي يولّدها الفنّ الرّوائي، إلّا وهي معرفة توضيح المحتوى المادّي للحركة التّاريخية وتوضيح اتّجاهاتها».[5]

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 494.

[2]- ينظر: عبد رحمان ياغي، البحث عن إيقاع جديد في رواية العربية، دار الفارابي للنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1999م، ص 142.

[3]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الرّوائي، ص 19.

[4]- المرجع نفسه، ص 20.

[5]- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 488-489.

وقد تابع "وطّار" بعد ذلك، الوعد الذي قطعه على نفسه بضرورة تتبّع الرّحلة النّضالية للجزائر عبر كافّة حقب تطوّرها التّاريخي، بدءا من "الثّورة الوطنية" "اللّاز" إلى الثّورة الدّيمقراطية الوطنية في "العشق والموت في الزّمن الحرّاشي" بكافّة إشكالاتها التّاريخية.[1]

عرفت الرّوايات الجزائرية نجاحا على مستوى المضامين والبناء الفنّي ولعلّ أنّ «ما يميّز هذا البناء النّاجح هو هذا السّير الهادئ الواعي في الخطّ المرسوم من أوّله إلى آخره. وربّما كانت روايات "اللّاز" و "الزّلزال" و "ريح الجنوب" و "الشّمس تشرق على الجميع" و "طيور الظّهيرة" أحسن نموذج في البناء الفنّي».[2]

إذا استبعدنا البدايات الأولى للرّواية الجزائرية التّالية: "حكاية العشّاق" لمحمد بن إبراهيم و "غادة أمّ القرى" لأحمد رضا حوحو، و "الطّالب المنكوب" لعبد المجيد الشّافعي، و "صوت الغرام" لمحمد منيع، فإنّ الأحداث الواقعية التي عالجتها الرّوايات الجزائرية تبنى على المحاور التّالية:

- الثّورة الجزائرية المسلّحة.
- التّطبيق الاشتراكي والثّورة الزّراعية.
- الجالية الجزائرية وواقع المهجر.
- الهجرة من الرّيف إلى المدينة، وقضايا أخرى.[3]

وقد جاء ذلك في عدد كبير من الرّوايات نذكر منها: روايتي "نار و نور" و "دماء و دموع" لعبد المالك مرتاض، فقد حاولت أن تكون في مستوى الثّورة أو على الأقلّ تُساير منجزاتها، فحملت رواية "نار و نور" «قصّة نضال وصراع مريرين من أجل الخبز والدّفء بكلمة موجزة من أجل استرداد

[1]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 489.

[2]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الرّوائي، ص 20.

[3]- ينظر: أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص 87.

كرامة الإنسان المداسة من طرف البورجوازية الفرنسية التي عملت كلّ ما وسعها لإذلال الشّعوب»[1]، فكان هدف الرّوائي هو تأكيد إيمان الشّباب المثقّف بالإرادة الثّورية.

أمّا الرّوايات التي صوّرت واقع الثّورة والمقاومة الشّعبية، إضافة إلى رواية "اللّاز" التي سبق ذكرها، رواية "طيور الظّهيرة" لمرزاق بقطاش، فهي رواية تعرض علينا كلّ الوقائع التي حدثت في المقاومة الشّعبية «وبالتّحديد منذ الإضراب الوطني عام 1957م، وتقف عند عالم الأطفال، وتطرح أمامهم مفهوم الثّورة، وكأنّه بهذا يريد أن يعرّفهم حقيقة الصّراع ويجعلهم بذلك يقومون بأعمال بطولية تدلّ على أنّ الوعي الثّوري قد امتدّ إلى الأطفال، ونضالهم لا يتمثّل بقذف الحجارة فقط، إنّها لأنّهم يؤدّون دورا مهمّا يضايق العدوّ...».[2]

وروايات أخرى تجلّى فيها تصوير الحدث والمقاومات الشّعبية ومواجهتها للاستعمار، نذكر منها: رواية "ليلة حميدة العسكري" لبوجادي علاوة ورواية "باب الرّيح" لجرودة علاوة، وهي روايات تحمل لوحات واقعية من حياة الثّورة الشّعبية.

كما تقدّم لنا الرّوائية "زهور ونيسي" رواية تحمل في مضمونها إسهامات المرأة ودورها الفعّال في المشاركة في الكفاح النّضالي ومواجهة الاستعمار من خلال روايتها الموسومة: "من يوميات مدرسة حرّة" قدّمت «حدثا يُبلوِر صورا من النّضال في حرب التّحرير... ركّزت على مشاركة المرأة في الثّورة ومقاومة الاستعمار إلى جانب أخيها الرّجل، ولم يقف الحدث عند معارك الفداء، وإنّما يمتدّ ليشمل الصّراع بين الغزو الثّقافي التّبشيري، وبين المدارس العربية الحرّة، ثمّ التّأكيد على الهوية الوطنية للشّخصية الجزائرية».[3]

---

[1]- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 165.

[2]- أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص 89.

[3]- المرجع نفسه، ص 91.

ولم تكن هذه الرّوايات فقط التي تناولت معركة التّحرير، وإنّما هناك روايات عدّة كانت أحداثها تدور حول ثورة نوفمبر، وقد عاشت الموضوعات السّابقة بشكل عامّ، منها رواية "نهاية الأمس" لعبد الحميد هدّوقة، ورواية "الانفجار" لمحمد حيدار، ورواية "المؤامرة" لمحمد مصايف، ورواية "كان الجرح ويا ما كان" لمحمد الأخضر عبد القادر السّائحي.

وفي الرّواية الأخيرة يقول "السّائحي" على لسان بطل روايته «لقد أبدع الشّعب الجزائري بنضاله المستميت لكلّ ما يثير الإحساس بجمال الثّورة وبانتصارها الحتمي، لقد مجّدت ثورة الجزائر بطلا واحدا هو الشّعب».[1]

مهما أجمعنا المواضيع المعالجة لقضيّة الثّورة، فإنّنا لا نستطيع التماس جميع جوانبها، فالوقوف عند الماضي الثّوري يوضّح الرّصيد الجمّ للرّواية الجزائرية، فصورتها التي صوّرها الأدباء الجزائريين بكلّ واقعية لم تكن مجسّدة في بُعد واحد، إنّما جاءت في اتّجاهات مختلفة، حاولنا الوقوف على أبرزها وأهمّها.

كما سبق الذّكر أنّ مع بداية السّبعينات أخذت الجزائر تشهد حركة أو هيمنة حسب رأي "مالك بن نبي"، وهذه الحركة تبلورت في الصّراع الذي أدّى إلى تغيير جذري في الواقع الجزائري نتيجة التّطبيق الاشتراكي، والعمل بالثّورات الثّلاث الزّراعية والصّناعية والثّقافية، وعلى الخصوص الثّورة الزّراعية، وليس من السّهل الوقوف في وجه الإقطاع والاستغلال بسبب تركة الاستعمار الفرنسي.

فرواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدّوقة «تثير قضايا كثيرة تتّصل بالأرض والمرأة، وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل والمؤلّف فيها ألمّ بحياة النّاس في القرية، وتحدّث عن الفرد، وروح

[1]- المرجع نفسه ، ص 92.

الجماعة، وعن الماضي القريب والبعيد أيضا...»[1]، عمّقت هذه الرّواية المفهوم الإيديولوجي للثّورة، وركّزت على محاربة الإقطاع، وعملت على طرح البديل.[2]

إذا كانت الواقعية سمة واضحة للرّواية الجزائرية «فإنّ الواقعية الاشتراكية تتجسّد في روايات "الطّاهر وطّار"، وهذا من خلال معاناته للواقع، ففي روايته "الزّلزال" يعيش الحدث قضايا الثّورة الزّراعية بجزئياتها، فهو يطرح حدثا رئيسا هو تأميم الأرض، وزلزال "وطّار" زلزال جماهيري يحاكم الإقطاع».[3]

وقد اعتبر "الطّاهر وطّار" أعماله وفاء بوعده الذي سجّله على نفسه في مقدّمة رواية "اللاّز" بقوله «سأقتطع من عمري سنوات أخرى، ساعة فساعة لأضع رسما جميلا لبلادي الثّائرة، بلاد التّسيير الذّاتي والثّورة الزّراعية وتأميم جميع الثّروات الطّبيعية».[4]

ثمّ تقف الرّواية الجزائرية الحديثة عند توجّه آخر، يتجسّد بالالتزام بقضايا الجماهير، ثمّ نقد الواقع المعاش، فكانت هذه الأعمال الرّوائية تصوّر في مضامينها الواقع اليومي، وتتعرّض إليه لنقده قصد البناء وليس العكس، أي (التّحريض) ، وهذا ما يسمّى بالواقعية النّقدية في الرّواية.

ومن النّماذج الرّوائية التي عايشت هذا الحدث رواية "بان الصّبح" لعبد الحميد بن هدّوقة «قدّمت لنا أسرة (الشّيخ علاوة) أو الجنرال كما تسمّيه بالأسرة أو (الثّكنة) التي تضمّ بين أفرادها الوصولي والبرجوازي، المزيّف والأخلاقي، كما أنّها احتوت على شخصية إيجابية هي ابنة شقيق الشّيخ علاوة، وكانت سببا في كشف الزّيف، وفضح هذا الوسط بكلّ متناقضاته، كان "بن هدّوقة" في هذه

[1]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 93.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 93.

[3]- المرجع نفسه، ص 94.

[4]- المرجع نفسه، ص 95.

الرّواية يرسم الوضوح الفكري لعالم المدينة الكبيرة أو العاصمة، بمؤسّساتها وإداراتها وصراع الطّبقات فيها ولا ينسى دوره في تبنّي الالتزام الوطني والوقوف إلى جانب قضايا الجزائر المصيريّة».[1]

ومن الرّوايات التي احتلّت وجها بارزا في تصوير الواقع ثمّ التّعرّض إلى سلبياته ونقدها، روايات "الطّاهر وطّار"، رواية "العشق والموت في زمن الحراشي" ورواية "عرس البغل" ورواية "الحوت والقصر" تتشكّل جمالية هذه الأعمال الرّوائية وواقعيتها من خلال جوهر الصّراع الذي يرتكز على الأساليب التّناقضية في طرحه للأحداث وفنّياتها.

كما يتعرّض الرّوائي "واسيني الأعرج" في رواياته إلى القهر الاجتماعي، فرواية "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"، تضع القارئ أمام حدث تتضافر فيه عوامل النّضال الثّوري ورسم الرّوائي القهر بصورة أكبر في روايته "نوار اللّوز" و "ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش".

وينقلنا الرّوائي "رشيد بوجدرة" في رواية "التّفكّك" إلى حدث يتناول فيه الواقع الذي يظهر للقارئ أنّه معقّد، لكنّه يطرح في جزئياتها الواقع الاجتماعي بكلّ طبقاته، وقد يبدو السّلوك الفردي للشّخصيات فيها شاذّ للقارئ، كما يمكن أن يبدو نضالا لقارئ آخر، و لا يجد الرّوائي مانعا من تقديم شخصياته...[2]

كما شغلت الرّواية الجزائرية في مضامينها الحديث عن موضوع "الهجرة"، فهذا الموضوع طُرِحَ بكثرة وخاصّة وأنّه بعد الاستقلال أخذت هجرة الجزائريين إلى فرنسا طابعا سلبيّا ولاشكّ أنّ رواية "ما لا تذروه الرّياح" لمحمد عرعار تشخّص لنا هذا الواقع، أي واقع المهجر أيّام حرب التّحرير، وزمن الاستقلال، حيث طرح الرّوائي العديد من الحقائق التي يعيشها المهاجرون في المنفى، كما عملت

[1]- المرجع نفسه ، ص 99.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 100-101.

الرّواية على كشف السّلبيات، إيمانا من الرّوائي بأنّ الثّورة ليست داخل الوطن فقط وإنّما تكون في كلّ مكان.[1]

ويضعنا الرّوائي "واسيني الأعرج" في رواية "جغرافية الأجسام المحروقة" على واقع الجزائريين في المهجر ويصوّر لنا كلّ المشاكل التي يتلقّونها فيه، فيطرح الصّراع بين شخصياته الرّوائية، ليقرّب القارئ من الأوضاع المعاشة هناك أكثر.

أمّا الهجرة الأخرى التي تعرّضت لها الرّوايات الجزائرية هي الهجرة داخل الوطن وذلك من الرّيف إلى المدينة، نجد الرّوائي "عبد الحميد بن هدّوقة" قد قدّم تصويرا دقيقا لها وللمشاكل التي تعرّضوا لها من خلال روايته "بان الصّبح"، فالرّواية الجزائرية كانت في مستوى الواقعية، عالجت الواقع بتحوّلاته وجزئياته، فلا يكاد أن يوجد محتوى روائي جزائري بعيد عن الواقع وعن القضايا التي عاشها الشّعب الجزائري.

عكست الرّواية الجزائرية بصيغة فنّية وإيديولوجية كلّ ما تعرّض له الشّعب الجزائري في فترة تاريخية عصيبة مرّ بها الوطن.

1.5/ الرّواية الجزائرية ما بعد أكتوبر 1988:

في مطلع التّسعينيات، ومع صعود المدّ الإسلامي في هذه الفترة، ودخوله بقوّة معترك السّياسة، أخذت تظهر أعمال روائية في هذا الأدب تنتقد هذا المدّ نقدا لاذعا، وتُصوّره في شكل خطر سياسي واجتماعي داهم، يهدّد الدّيمقراطية والحريات العامّة، ومن ثمّة تدعو بشكل صريح ومباشر إلى التّصدّي له ومحاربته بكلّ الوسائل؛ حيث تعدّ أعمال "رشيد ميموني" القصصية والرّوائية الأخيرة أبرز النّماذج في هذا الصّدد، مثل بعض نماذجه في مجموعته القصصية "حزام الغولة" 1990م، وروايته "اللّعنة" 1993م، التي تتّخذ من اعتصام الإسلاميين في ساحة أوّل ماي في شهر جوان 1991م،

[1]- ينظر: واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، ص 237-238.

واستيلائهم على قسم الاستعجالات في مستشفى مصطفى، بعد صدامهم مع قوّات الأمن، محورا لها.[1]

كان لهذه القضايا صدى ببعدها الانفعالي، وطبع خاصّ في معظم الكتابات التي عرفت باسم "روايات العشرية السّوداء" «فالأدب هو امتداد في زمن يلتقط مادّته ممّا هو ظرفي ويعلو عليه».[2]

الإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع الجزائري، ولا يُقاس بالمدّة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يفتعلها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها، لذلك فإنّ وقعه في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثّورة التّحريرية.[3]

فهذا الواقع جعل العديد من الكتّاب والرّوائيين يسجّلون مدى ثقله على الواقع فعكسوا بإبداعاتهم تلك الفترة السّاخنة من الجحيم الإرهابي بالجزائر، نذكر الأعمال التي تحدّثت عنه رواية "تيميمون" وهي رواية لرشيد بوجدرة صدرت سنة 1994م.

أثّر الإرهاب في هذه الرّواية «لم يجعل منه محرّك التّاريخ، بل ظاهرة طارئة على التّاريخ، وحدثا عارضا يعيق الحركة، ممّا يقطع حبل التّسلسل في القراءة، وسيبقى محطّة سوداء في طريق التّاريخ، كما تظهر الأخبار بقعا سوداء في جسد الرّواية، لكنّها عقبات لا تحول دون قراءة الرّواية كما لم تحل دون كتابتها، العقبات لا توقف مجرى التّاريخ وإن بقيت وشما في جسد التّاريخ».[4]

في هذه الفترة السّاخنة من تاريخ الوطن واصلوا إبداعاتهم فظهرت عدّة روايات مثل رواية "الشّمعة والدّهاليز" للطّاهر وطّار ورواية "سيّدة المقام" لواسيني الأعرج...

---

[1]- أحمد منور، أزمة الهوية في الرّواية الجزائرية باللّغة الفرنسية، ص 123.

[2]- عامر مخلوف، الرّواية والتّحوّلات في الجزائر دراسة نقدية في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 2000م، ص 64.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 65.

[4]- المرجع نفسه، ص 68.

اهتمّ الكتّاب في هذه الفترة بنبش الأعماق، وتفكيك خيوطها... وتصوير كلّ جزئياتها للقرّاء، فسيل الكتابة في هذه الفترة أصبح غزيرا لمدى شدّة الوضع وشدّة الآلام والآمال التي عاشها الشّعب الجزائري، فالأدب «هو امتداد في الزّمن يلتقط مادّته، ممّا هو ظرفي ويعلو عليه».[1]

تجلّت في أدب الثّورة ذروة التحام الذّات المبدعة بهموم الآخرين وسادت المبادئ العامّة والحرية، والاستقلال، والكفاح، وكرامة الشّعب فوق كرامة الفرد، فالتزم الكتّاب بالتّعبير عن عظمة الثّورة وشرعيتها التّاريخية، وقد يضحّي الفنّان في كثير من حالات الإبداع بروعة الفنّ إيمانا منه، لكي يصل إلى أعماق الجماهير ويصوّر أحاسيس شعبه بصدق بديع، تتعاضد فيه ذات المنشئ مع الذّات المتلقّية في عناق رائع، يستطيع في لحظات الثّورة أن يهدم الحواجز الجائرة ويتقدّم بالخطى الواثقة والثّابتة نحو شعاع غدّه السّاطع.[2]

كانت حياة الفنّ الرّوائي الجزائري في مختلف مراحله صعبة، تعكس أزمة هويّة حادّة، عبّرت عنها موضوعاته الكبرى، ممثّلة في موضوع الآفات الاجتماعية، ولاسيما آفة الخمر، التي عالجها في عقد العشرينيات، باعتبار الخمر رمزا للقيم الدّخيلة التي أتى بها المستعمر معه وقلبت المفاهيم والموازين في أعين الجزائريين، بحيث جعلت المحرّم شرعا مباحا قانونا، وممثّلة في مسألة الاندماج المستحيل، في عقدي الثّلاثينيات والأربعينيات، الذي كان مرفوضا من الطّرفين: المستعمِر والمستعمَر على السّواء، لعمق الخلاف والاختلاف بينهما، ولتضارب مصالحهما وتناقضها، وممثّلة أخيرا في مواضيع مخلّفات الحرب العالمية الثّانية وآثارها الاجتماعية المدمّرة على مختلف فئات الشّعب الجزائري، في الرّيف وفي المدينة، وممثّلة أخيرا في مواضيع حرب التّحرير، وهي المواضيع التي بدّدت الأوهام، وكشفت كلّ أنواع

[1]- المرجع نفسه ، ص 64.

[2]- ينظر: شريبط أحمد شريبط، دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث، منشورات المكتبة الوطنية، الجزائر، ط 1، 2007م، ص 40.

الزّيف الذي كان يمنع النّظر من رؤية الحقائق الواضحة، بحيث أظهرت أنّ لا مفرّ من تصحيح الأوضاع بشكل جذري ونهائي.[1]

ومن هنا يتّضح أنّ مضامين الخطاب الرّوائي الجزائري كانت تحاول أن تقرّب للقارئ حقيقة ما يجري في الجزائر، وتحسّسه بفداحة المشكلة، وتدفع به إلى اتّخاذ موقف فاعل ومؤثّر على مجريات الأحداث من أجل إيقاف دوّامة العنف، وإيجاد تسوية سلمية للأزمة.

[1]- ينظر: أحمد منور، أزمة الهوية في الرّواية الجزائرية باللّغة الفرنسية، ص 503-504.

الفصل الثّاني:

دراسة سردية لعناصر بناء رواية حمائم الشّفق.

1- العتبات النّصية.

- سميائية العنوان.
- البنية الدّلالية للعنونة.
- البنية التّركيبية للعنونة.
- الإيحاء لميلاد زمن الحرّية.

2- تمظهر الضّمائر العربية و دلالاتها عند جيلالي خلاص.

3- دراسة في جمالية الشّخصيات .

- الشّخصيات الرّئيسية .
- الشَّخصيات المساعدة.

4- زمكانية الرّواية .

- الزّمن و تجلياته و أبعاده .
- المفارقات الزمنية .
  - التّرتيب .
  - الاستباق و اشتغال الخيال .

5- تقنية السّرد الزّمني .

- إيقاع الزّمن .

- الزّمن من حيث البطئ و السّرعة .
- تعطيل السّرد.

6- بنية المكان.

- دلالات المكان .

7- جمالية المكان في الرّواية .

- دينامية الأماكن المفتوحة.
- المكان بين الإقامة والانتقال.
- أماكن الإقامة الاختيارية.
- أماكن الإقامة الإجبارية.
- أماكن الانتقال العامة.

تأخذ رواية "حمائم الشّفق" نصيبًا في دراستنا لجمال نسجها، وتَميّز أسلوبها، حيث يقول "عبد الحميد بن هدّوقة" عن هذه الرّواية «لقد أبدع "جيلالي خلاص" في هذه الرّواية حتّى جعلها إحدى الرّوائع التي قلّما يجود بها تاريخ الأدب».[1]

أمّا "ميشال عاصي" فقال أنّه لا يسع قارئ "حمائم الشّفق" «إلاّ أن يصنّفها ضمن الرّوايات العربية الكبيرة».[2]

وبذلك تمثّل رواية "حمائم الشّفق" الجزء الأوّل من ثلاثية (المطر والجراد)، لتمثّل روايتي "عواصف جزيرة الطّيور، والحبّ في المناطق المحرّمة" جزأيها الثّاني والثّالث. «وهذه الرّواية الصّادرة سنة 1986م، تعدّ تميّزا أسلوبيّا لكتابات "جيلالي خلاص" الرّوائية والقصصيّة، بالنّظر إلى طابع بنائها الّذي يستفيد من الأشكال السّردية المختلفة و التي عمِد إلى تشكيلها ونسجها بطريقة متميّزة، تتّبع لنا قراءات من عدّة منظورات».[3]

كما أرّخت الرّواية لحادثة وقعت بين مسيّري الدّولة والسّلطة المحلية والمركزية، في صيف 1985م؛ حيث قرّرت الدّولة الجزائرية هدم الأحياء القصديرية المبنية في ضواحي مدينة الجزائر وترحيل أهاليها إلى مدنهم وقراهم الأصلية، حيث نصبت لهم الخيام في ظروف مزرية، وبهذا القرار اللّاإنساني، وقعت مشادات كبيرة بين سكّان الأحياء و رجال الأمن.

فمن هذا المنطلق وهذا الحدث المؤلم، نسجت رواية "حمائم الشّفق" سردياتها، واعتمدت الرّواية في معمارها وأسلوبها (لعبة الضّمائر) على رقعة ومساحة السّرد، والّتي بدورها تقدّم دلالات وتوصيات

---

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشفق، المؤسسة الوطنية للاتّصال للنشر والإشهار، رويبة، الجزائر، ط 2، غلاف الصفحة.

[2] – المصدر نفسه .

[3] – عمر عيلان، الضمائر ودلالة التعدد الصيغة في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص، مجلّة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، العدد 17، جوان 2002م، ص 191.

وشحنات وتفعيلات، تتقدّم وتتأخّر، وتتراكض وتتراجع كالخيول على رقعة الشّطرنج/ النّسيج الرّوائي؛ حيث في النّهاية تتجاذب مختلف مساراتها ومداراتها وفصولها ومفاصلها ووقائعها لتكوّن نسيجا متخيّلا ملتحما.[1]

1/ العتبات النّصّية:

اهتمّت السّرديات الحديثة بدراسة العتبات وأطر النّص السّردي، وذلك باعتبارها إحدى مكوّنات السّرد، وذات الأهمية البالغة في التّحليل السّردي، فهي بمثابة المفتاح الرّئيسي للنّصوص السّردية.

1.1/ سيميائية العنوان:

يحمل العنوان مهمّة أساسية في تشكيل الخطاب الرّوائي، ويشكّل الرّسالة الّتي يسعى المؤلّف الضّمني لنقلها إلى القارئ، ولابدّ من توفير فيه شحنات دلالية عميقة ومكثّفة ليعود قادرا على حمل ثقل النصّ، فالعنوان لا يفهم بمعزل عن النّص، لأنّه يحمل قيمة دلالية كلّية.[2]

لذلك تعتبر (العنونة) ذات وظيفة استراتيجية، وسلطة النّص وواجهته الإعلامية، يؤشّر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النّص والمساهمة في فكّ غموضه.[3]

وبهذه الوظيفة أصبح النصّ الرّوائي قابلا للتّداول والقراءة، فارضا كينونته في العالم.

يحمل هذا الأخير في مجاورته للنّص الرّوائي «نصّا موازيا يتطلّب جهدا تحليليّا مضاعفا قد يفوق كافّة النّصوص الموازية الأخرى ولاسيما العناوين التّشكيلية الّتي تعتمد على البعد التّشكيلي ويتمثّل

---

[1] – ينظر: حفناوي بعلى، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص 373 .

[2] – ينظر: عبد المنعم زكريا قاضي، كتاب البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيرى شبلي) ، (الأماني لأبي على حسن:ولد خالي)، الناشرين للبحوث الإنسانية والاجتماعية، الكويت، ط 1، 2009م، ص 174.

[3] – خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للنشر، د ط، د ت، ص 365.

ذلك في العنوان الّذي نعجب بتركيبه وحسن صياغته، إلّا أنّ المجيء على النّص يدفعنا إلى التّساؤل عن الصّلة التي تُقام بين المضمون وتشكيلية العنوان».[1]

إذن فالعنوان هو البنية النّصيّة أو العتبة الّتي تربط المضمون الدّاخلي بالخارجي، والواقعي بالمتخيّل ليعكس مرآة النّص من خلال دلالاته الإيحائية.

2.1/ البنية الدّلالية للعنونة "حمائم الشّفق":

إنّ دراسة العنوان وما يحمله من أبعاد دلالية، دراسة بالغة الأهمية ، لأنّه يعتبر الإيحاء الرّابط بين مضمون النّص الدّاخلي و خارجه، فالعنوان أوّل علامة دلاليّة يواجهها القارئ؛ لأنّه «يؤسّس سياقا دلاليّا يهيّئ المستقبل لتلقّي العمل»[2]، ولتلقّي العمل الّذي بين أيدينا، وجب علينا التّطرّق إلى السّياق الدّلالي الّذي يحمله عنوان أنموذجنا الرّوائي الموسوم: "حمائم الشّفق".

ورد تعريف مصطلح "الحمائم " حسب لسان العرب «رَوَى الْأَزْهَرِيُّ عَنِ الشَّافِعِيِّ: كُلُّ مَا عَبَّ وَهَدَرَ فَهُوَ حَمَامٌ، يَدْخُلُ فِيهَا الْقَمَارِيُّ وَالدَّبَاسِيُّ وَالْفَوَاخِتُ، سَوَاءٌ كَانَتْ مُطَوَّقَةً أَوْ غَيْرَ مُطَوَّقَةٍ، آلِفَةً أَوْ وَحْشِيَّةً, قَالَ الْأَزْهَرِيُّ: جَعَلَ الشَّافِعِيُّ اسْمَ الْحَمَامِ وَاقِعًا عَلَى مَا عَبَّ وَهَدَرَ لَا عَلَى مَا كَانَ ذَا طَوْقٍ.

وَالْهَدِيل: صَوْتُ الْحَمَامِ كُلِّهِ، وَجَمْعُ الْحَمَامَةِ: حَمَّامَاتٌ وَحَمَائِمُ ، وَرُبَّمَا قَالُوا: حَمَامٌ لِلْوَاحِد، قَالَ الْجَوْهَرِيُّ: وَالْحَمَامُ عِنْدَ الْعَرَبِ: ذَوَاتُ الْأَطْوَاقِ مِنْ نَحْوِ الْفَوَاخِتِ وَالْقَمَارِيِّ وَسَاقِ حُرٍّ وَالْقَطَا وَالْوَرَاشِينِ وَأَشْبَاهِ ذَلِكَ، يَقَعُ عَلَى الذَّكَرِ وَالْأُنْثَى، لِأَنَّ الْهَاءَ إِنَّمَا دَخَلَتْهُ عَلَى أَنَّهُ وَاحِدٌ مِنْ جِنْسٍ لَا

[1] – معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، دط، دت، ص 21 .

[2] – محمّد فكري الجزار ، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1998م ، ص 45 .

لِلتَّأْنِيثِ، وَعِنْدَ الْعَامَّةِ أَنَّهَا الدَّوَاجِن فَقَطْ، الْوَاحِدَةُ: حَمَامَةٌ، قَالَ حُمَيْدُ بْنُ ثَوْرٍ الْهِلَالِيُّ؛ وَمَا هَاجَ هَذَا الشَّوْقَ إِلَّا حَمَامَةٌ دَعَتْ سَاقَ حُرٍّ، تَرْحَةً وَتَرَنُّمَا؛ وَالْحَمَامَةُ هَا هُنَا: قُمْرِيَّةٌ».[1]

أمّا دلالة "الشّفق" فجاء تعريفها في نفس المعجم على أنّها «بَقِيَّةُ ضَوْءِ الشَّمْسِ وَحُمْرَتُهَا فِي أَوَّلِ اللَّيْلِ تُرَى فِي الْمَغْرِبِ إِلَى صَلَاةِ الْعِشَاءِ. وَالشَّفَقُ النَّهَارُ أَيْضًا وَعَنِ الزَّجَّاجِ؛ وَقَدْ فُسِّرَ بِهِمَا جَمِيعًا قَوْلُهُ تَعَالَى: فَلَا أُقْسِمُ بِالشَّفَقِ. وَقَالَ الْخَلِيلُ: الشَّفَقُ الْحُمْرَةُ مِنْ غُرُوبِ الشَّمْسِ إِلَى وَقْتِ الْعِشَاءِ الْأَخِيرَةِ، فَإِذَا ذَهَبَ قِيلَ غَابَ الشَّفَقُ، وَكَانَ بَعْضُ الْفُقَهَاءِ يَقُولُ: الشَّفَقُ الْبَيَاضُ لِأَنَّ الْحُمْرَةَ تَذْهَبُ إِذَا أَظْلَمَتْ، وَإِنَّمَا الشَّفَقُ الْبَيَاضُ الَّذِي إِذَا ذَهَبَ صُلِّيَتِ الْعِشَاءُ الْأَخِيرَةُ، وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِصَوَابِ ذَلِكَ. وَقَالَ الْفَرَّاءُ: سَمِعْتُ بَعْضَ الْعَرَبِ يَقُولُ عَلَيْهِ ثَوْبٌ مَصْبُوغٌ كأنّه الشَّفَقُ، وَكَانَ أَحْمَرَ، فَهَذَا شَاهِدُ الْحُمْرَةِ. أَبُو عَمْرٍو: الشَّفَقُ الثَّوْبُ الْمَصْبُوغُ بِالْحُمْرَةِ ..... فِي السَّمَاءِ. وَأَشْفَقْنَا: دَخَلْنَا فِي الشَّفَقِ. وَأَشْفَقَ وَشَفَّقَ: أَتَى بِشَفَقٍ، وَفِي مَوَاقِيتِ الصَّلَاةِ حَتَّى يَغِيبَ الشَّفَقُ، وَهُوَ مِنَ الْأَضْدَادِ يَقَعُ عَلَى الْحُمْرَةِ الَّتِي تُرَى بَعْدَ مَغِيبِ الشَّمْسِ وَبِهِ أَخَذَ الشَّافِعِيُّ، وَعَلَى الْبَيَاضِ الْبَاقِي فِي الْأُفُقِ الْغَرْبِيّ بَعْدَ الْحُمْرَةِ الْمَذْكُورَةِ».[2]

3.1/ البنية التّركيبية للعنونة "حمائم الشّفق":

"حمائم الشّفق" ارتبطت من خلاله كلمة الحمائم بالشّفق، كما سبق و قلنا أنّ الشّفق في المفهوم اللّغوي هو المرحلة الانتقالية الّتي تنبئ بنهاية النّهار من غروب الشّمس إلى وقت العشاء، ليبرنس اللّيل الدّنيا بظلامه الحالك وهكذا يبرز لنا عنصر الزّمن من جديد ، لأنّ العنوان يحيلنا على تلك الفترة الزّمنية الّتي تميل فيها الشّمس للغروب فاقدة توهّجها، وذهبيتها مكتسبة ذاك اللّون الأحمر، بعد طول نهار متعب، معلنة عن شفق محمرّ لنهاية العصر المقبل لا محالة، اللّون الأحمر الّذي لطالما أغرى "برهان" رسّام المدينة المولع بجمالها فجسّد في لوحاته الاحمرار الشّفقي «لوحة «بياض» حيث

[1] – جمال الدّين محمّد بن مكرم ، ابن المنظور الإفريقي المصري ، لسان العرب ، المادة (حمم) ، ص1011.

[2] – المصدر نفسه ، المادة (شفق) ،ص 2292.

صقلت يمناك بأناملها ذات الأظافر اللّينة الرّقيقة صورة البحر الأزرق الهادىء العاكس لأشعّة الشّمس وقد أتعبها النّهار في نهاية العصر المحمرّ إعلانا لشفق ومقبل لا محالة ...»[1].

«ممّا أوحى لك لحظة شرعت في الرّسم بهذه اللّمسات الأظفرية الّتي توزّع اللّون بتقطّع معقّد هو ذاته الّذي يطبع صورة البحر العاكس لأشعّة الشّمس قبيل الشّفق، وقد راحت آخر النّوارس تبدو نقطا رمادية تارة ودكناء ذهبية تارة أخرى بينما هي تحوم فوق أعمدة السّفن الرّاسية والمادّة أشرعتها البيضاء المتربة بفعل انعكاس الأشعّة الشّمسية المحمرّة في بداية الغسق الآتى نازلا بتؤدة هناك من على قمّة الجبل المتربّع حاضنا المدينة البيضاء في سفحه كوليٍّ عجوز يباركها قبل اندثاره في حلكة اللّيل الّذي سيبرنس لا محالة الدّنيا بعد برهة، الشيئ الّذي يدفع بالدّم الفوار، رمز التّوفز القصي والاستنفار الأعظم... ليغزو آخر التّعرّجات طابعا تشابكها بدمويته الّتي طبعت سكّان المدينة إلى الأبد فأغرقت كلّ من سوّلت له نفسه محاولة مغازلة شواطئها...».[2]

أوّل ما يكشفه القارئ من خلال قراءة العنوان هو اختيار الرّوائي لكلمة الشّفق بالذّات، وذلك للدّلالة عن لونه الأحمر الدّموي، اللّون الّذي طُبِعَ على سكّان المدينة، الدّم الّذي أحاط بحمائم المدينة من كلّ جانب، وبكلّ أبناء المدينة البررة الأوفياء.

حيث يصوّر النّص الّذي بين أيدينا صراعا تاريخيّا داميا وطويلا، واستمرّ بين قوى متضاربة أجنبية وقوى داخلية، ففي الماضي كان بين قوى خارجية قَدِمَت من وراء البحار طمعا في الاستيلاء على المدينة وخيراتها، لكن أبنائها البررة وقفوا صامدين في وجوههم، دافعوا عنها بكلّ شجاعة «**تصرّمت سنوات طويلة مضنية وتتالت القرون مؤرقة ممضة كما تعاقبت أجيال المحاربين وهي لا تزداد سوى إصرار على اجتثاث أورام المحتلّين... تدعّموا أكثر وتدرّعوا بأشدّ ممّا سبق...**».[3]

---

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 26.

[2] – المصدر نفسه، ص 26.

[3] – المصدر نفسه، ص 189.

لتتحوّل إلى صراعات ونزاعات أخطر ممّا سبق، نزاعات داخلية (داخل السّلطة نفسها) فيما بعد إلى تناحرات مصرانية، أو أحشائية كما سمّاها الرّوائي بين فئتان واحدة تحاول المحافظة على الأوضاع كما هي؛ لأنّ الاضطراب واللّاستقرار يخدم مصالحها «**لا يهمّهم أيّ أهمية إلّا أن تستمرّ الأوضاع على الحال الّتي وجدوها من عهود الاستعباد رغم عسر المخاضات الإعصارية الّتي أنجبت الجلاء الأخير فمكّنتهم من الاستيلاء على مقاليد المشيخة دون وازع ردع...**».[1]

لم يكن يهمّهم شيئ سوى التّشييخ في عهد الاستعباد للاستيلاء على الغنائم الكبرى.

«**أمّا (الشّيوخ) الّذين تعاقبوا على المشيخة... فإن لم يكونوا يملكون شيئا، نظرا لاستيلاء العدوّ على جميع الأملاك... فإنّهم صاروا يحلمون بما بعد الجلاء؛ حيث قد تفتح لهم المدينة ذراعيها ضامّة إيّاهم إلى صدرها الكاعب لإرضاعهم حليبا سرعان ما يشيّد قصورا فخمة وحدائق غناء ونساء سخيات، ناهيك عن الأسفار عبر عواصم العالم وإيداع الغنائم في بنوك الرّيح والطّيران من فوق الأزقّة الوسخة والاختيال في ملابس الحرير الثّمين المستورد بمحلول عرق الأغبياء...**»[2]، بينما الرّعية غافلين ومشغولين بهموم الحياة الجديدة وخاصّة في السّنوات الأولى للجلاء كانت الفئة الأولى تحافظ على استقرار الأوضاع لتنهب الغنائم الكبرى.

أمّا الفئة الأخرى فترفض الظّلم المسلّط عليها من طرف السّلطة وترفض الواقع القاسي الّذي تعيشه، وترغب في التّغيير والتّجديد، وهنا يحدث الصّدام خاصّة وأنّ الفئة الأولى مستعدّة للقيام بأيّ شيئ حفاظا على عرش المدينة، ولو كان بقتل أبنائها وسجن حمائمها «**لقد أصيبوا بحمّى التّناحرات الأحشائية للاستيلاء على عرش المدينة المرتدّ لطول ما تآكل بلهيب حرب ضروس دامت**

[1] – المصدر نفسه، ص 177.

[2] – المصدر نفسه، ص 190.

خمسمائة سنة كاملة، لم يكن يشغلهم شيئ كإشعال فتيل التّصفية الجهنّمية لبعضهم البعض...».[1]

فالاغتيال والقتل هو الحلّ الأمثل في نظرهم، لكلّ مشاكلهم، ممّا زاد في عدد ضحاياهم «**منذ استيلائهم على أبنائكنّ بلا رحمة غداة تغييب جسد بوجبل إلى الأبد**».[2]

«**أيدي الجلاوزة المسمومة لن تترك من تلامسه قادرا على العودة إلى المدينة ولو لمجرّد تقبيل حجارتها وأسفلتها وحصاها قبل الرّحيل النّهائي إلى عالم المتاهة البالغة بلا رحمة...**».[3]

الحمائم الوفيّة للوطن حلّقت وطارت بأحلامها، وأفكارها الّتي فاقت أفكار الرّعيّة الّذين يرضون بحياة الذّل دون إبداء أيّ تذمّر أو اعتراض، حمائم تشبّثت منذ البداية بفكرة التّغيير والجهاد بمختلف الوسائل والطّرق ولو كلّفهم الأمر حياتهم «**كلّ شيئ يهون ويتبدّد ويندحر كفقاعات الصّابون، إلّا حبّ الأفكار وعبادتها فبسطها فراشا مخمليا يتنعّم به المقهورون...**»[4]. وإن كانت نهايتهم الموت أو بالأحرى القتل، فإنّ ذلك كان وقودا لإشعال فتيل التّحدّي الّذي سيستمرّ، وإن كُتِبَ للحمائم الموت فهناك من سيواصل المسيرة بعدها.

اختيار فترة الشّفق أو غروب الشّمس؛ أي نهاية النّهار، يمكن أن تعتمد فكرة أخرى وهي أنّ الرّوائي ليس لديه الرّغبة في حلول اللّيل والظّلام الدّامس، الّذي يُعيق أفكار الشّخصيات المناضلة ويوقف آمالها في التّغيير، التّوقّف عند الشّفق كان أمرا معلّلا للشّخصيات المناضلة.

ولن تجد هذه الشّخصيات أفضل من الضّوء والنّور لتحقيق ما سعت إليه، لذا ارتبطت بالشّفق وتوقّفت عنده وصارت لا ترغب في غيابه وتلاشيه، حمائم لا ترغب في مجيء اللّيل لما يبعثه فيها من

---

[1] – المصدر نفسه، ص 177.

[2] – المصدر نفسه، ص 172.

[3] – المصدر نفسه، ص 170 – 171.

[4] – المصدر نفسه، ص 143.

هلع ورعب، فالظّلام جميع دلالاته تؤدّي إلى معاني لفظية موحّدة، وهي الظّلمة الحالكة وهو ما يبعث الخوف والرّعب، والرّهبة في نفسية الإنسان.

«**الشّفق على الأبواب ينذر بِتَجهّم الطّبيعة ممّا كان يبعث الهلع حتّى في نفوس تلك النّوارس الّتي كانت تخاف بلا ريب أن تفقد بياضها إذا ما جنّ اللّيل**»،[1] بالرّغم من ظلام اللّيل وطوله إلّا أنّ الشّخصيات المناضلة (الحمائم) ظلّت تحاول محاربة اللّيل «... **لكن بدل أن يطاوعا النّعاس، يروحان ينبشان بخنجر من فولاذ طيّات الظّلام المدلهم**».[2]

الحمائم تخاف اللّيل لأنّها تدرك جيّدا أنّ الشّيخ الأكبر وجلاوزته يحاولون فرض سيطرتهم واستبدادهم «**فإذا الرّعية يعانون من العمى المفروض عليهم بسياسة تطويل اللّيل وتقصير النّهار (حتّى ترتاحوا أكثر أنتم المتبعون كما كانوا يقولون للرّعية)**».[3]

لمحاربة النّظام الفاسد المحيط بأبناء المدينة الأوفياء وحمائمها، ولتبقى مدينتهم مضاءة دوما، تمسّكوا بأحلامهم الّتي هم على أتمّ استعداد لتحقيقها ولو كلّفهم ذلك حياتهم، يدركون بأنّ الطّريق صعبة، ومحفورة بالمخاطر والعراقيل وتضحيّاتهم هي الّتي ستخلِّص المدينة من الظّلم والمعاناة، فهم على يقين بأنّ «**الشّررة الأولى لأتفه مصباح قد تلهب القلوب المدفونة تحت طيّات الحلكة القاتلة فإذا الأتون يلتهم الأسوار والحواجز هاصرا اللّيل ومصهرا ديجوره ليصنع منه فجرا لن تتأخّر شمسه**»[4]. لمح الكاتب للقارئ أنّ الفجر قريب والتّحرّر من الظّلام لن يتأخّر أكثر ممّا سبق.

[1] – المصدر نفسه، ص 192.

[2] – المصدر نفسه، ص 123.

[3] – المصدر نفسه، ص 123.

[4] – المصدر نفسه، ص 123.

4.1/ الإيحاء لميلاد زمن الحرّية:

وفي رؤية أخرى، يوحي عنوان "حمائم الشّفق" من خلال بعض صفحات الرّواية لميلاد زمن الحرّية، ترمي هذه المقاطع إلى أنّ الانتصار قادم لا محالة، وأنّ الحمائم العائدة من الجبل والبحر أثناء الشّفق للمبيت في أعشاشها المبنية سيساعدها اللّيل ببرودة نسائمه اللّيلية على استرجاع رشدها وإخماد نيرانها؛ لتظهر «**... نقاطا ذهبية تلمع أجنحتها المسرّحة في تحويمها المتهادي بكلّ لمعان المعدن الثّمين الّذي إذا خمدت عنه نار الصّهر موسعة لهبوب الرّيح يقشع عنه ذرّات الرّماد الأخيرة**»[1]. حيث تعمّد الرّوائي على تشبيه الحمائم العائدة لأعشاشها بالمعدن الثّمين، ويعني بها المناضلين الأوفياء للوطن وللرّعيّة، الّذين يعرفون قيمة الوطن والحرّية، والذين يضحّون في سبيله بحياتهم وبكلّ ما يملكون لأنّهم يدركون أنّهم يحملون بشائر المستقبل.

المعدن الثّمين الذّهبي النّاذر يلمّح لجيل جديد من نساء الجزائر الثّائرات المنتصرات على النّظام الفاسد؛ لأنّ المرأة الجزائرية لم تكن تعيش بعيدة عمّا يدور في وطنها من أحداث؛ حيث عانت الكثير، سواء من جرّاء الاحتلال أو من جرّاء الضّغوطات العائلية والتّقاليد الّتي فرضها المجتمع.

تطوّر الوعي الوطني هو ما زادها إصرارا على تحطيم الظّلام والعالم الضّيّق؛ لتمضي متعاونة مع الرّجل للتّحرّر من الاحتلال والنّظام الفاسد لميلاد زمن جديد زمن الحريّة «**صوّرهن دوما ثائرات مقبلات وفي أيديهنّ بشائر مستقبل يجسّد أحلام التّعيسات والتّعساء، فمن الجبن، بل من الخيانة أن يقفن صاغرات. إن أجهضت «ثورة الخيام»... فلا ريب أنّ ثورتهنّ المقبلة ستنتصر، لا لشيئ إلّا لأنّها سابقة فريدة لم ير العالم مثلها قطّ. أجل في هذا يكمن سرّ انتصارها المرتقب، وفي هذا عزاء كبير يشجّعهن على المضيّ قدما دون حسبان للعواقب الوخيمة، أو ليس ما يعانينه حاليّا أوخم ممّا قد يقع لهنّ فيما بعد؟ ثمّ ماذا؟ الذّاكرات لا تستحضر من التّاريخ الحالك لأمّهاتهن وجدّاتهن سوى صفائح سود تندر على أوجهها نقاط النّور، بل تنعدم تماما، الشيئ الّذي يجعل**

[1] -المصدر نفسه، ص 211.

التّراجع إلى الخلف أو حتّى مجرّد الوقوف الجامد خزيا لا مثيل له»[1]، من خلال هذا النّص يحاول الرّوائي أن يبيّن طريق سير المرأة الجزائرية من الهامشيّة إلى الفاعليّة حيث عانت أمّهاتهنّ وجدّاتهنّ التّهميش الاجتماعي لعقود طويلة، وهذا ما أدّى بها لتكون طاقة مهملة وعضوا غير فعّال وغير قادر على العطاء، إلّا أنّ الجيل الجديد قام بدور فاعل وفعّال في جميع التّحدّيات.

2/ تمظهر الضّمائر العربية و دلالاتها في الرّواية :

إنّ المتأمّل في الرّواية الّتي بين أيدينا، يرى أنّ "جيلالي خلاص" انفرد بميزة خطابية أو سردية جديدة لم تعهدها الرّواية الجزائرية من قبل، فأوّل ما تقع عليه عين القارئ هو تقسيم الرّوائي للرّواية إلى ثلاثة عشر فصلا ، يوظّف في كلّ فصل ضميرًا من الضّمائر اللّغوية النّحوية أو الصّرفية، لتشكّل فيما بينها النّسيج العام اللّغوي والفنّي للرّواية كاملة.

الضّمائر اللّغوية أو النّحوية ربطت بين سردية الرّواية، وواصلت الأحداث بالرّغم من اختلاف الضّمائر وتنقّلها من المتكلّم إلى الغائب إلى الجماعة ، فقلّما نجد مثلا السّرد الجماعي في الرّواية، لكن الرّوائي أبدع بهذه الميزة الخطابية في الرّواية، وشكّل النّسيج العام لها بالرّغم من اختلاف ضمائر السّرد أو القصّ.

الجدول الموالي يلخّص لنا جميع الضّمائر الّتي استخدمها الرّوائي في بناءه الرّوائي.

[1]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 209.

الضّمائر	تقسيمها في الرّواية	دلالاتها في الرّواية
أنا	من الصّفحة 22 – 09	بوجبل
أنتَ	25 - 38	رسام المدينة
أنتِ	41 – 54	جميلة
هو	57 – 70	ابن جميلة
هي	73 -86	مدينة الجزائر
نحن	89 -102	مجموعة من الشباب
أنتما – أنتما	105- 117	برهان و جميلة
هما	121- 133	بوجبل و برهان
هما	137 -149	الجوهر و جميلة
أنتم	153 – 164	رجال الجزائر
أنتنّ	167 – 179	نساء الجزائر
هم	183 – 196	الحكّام
هنّ	199 – 221	بنات الجزائر المستقلّة

قدّم لنا الرّوائي كلّ ضمير حسب الشّخصيات الّتي وظّفها في سرده الرّوائي ونوّع فيها حسب كلّ فئة من هذه الشّخوص، وكان لهذا التّنوّع اللّغوي في الضّمائر أثر كبير على عدم الانسجام الكبير في تسلسل الأحداث الرّوائية، فالانتقال من ضمير إلى ضمير نتج عنه الانتقال من حدث إلى آخر، فظهر تباين الأحداث داخل الرّواية.

فلولا وجود السّند الّذي كتبه الرّوائي "جيلالي خلاص" في آخر صفحة في الرّواية لصعب على القارئ فهم الأحداث وتنقّلها من فصل إلى فصل.

السّند «تاريخ مدينة لحقبة تتجاوز خمسة قرون. الحروب البرية والبحرية، الجلاء فالغزو من جديد، فالجلاء مرّة أخرى. تطاحنات مصرانية، ثورات، آمال فخيبات فآمال جديدة. هذه الرّواية محاولة جديدة ترتكز في بنائها على الضّمائر العربية الّتي تشكّل في حدّ ذاتها تحدّيا يتجاوز تحدّي المدينة».[1]

وردت الضّمائر في الرّواية على النّحو الآتي:

- **الضّمير "أنا":**

ويمثّل به شخصية "بوجبل"، هذا الاسم لم يكن اعتباطيّا، بل رمز إلى عدّة رموز وخلفيات، "بوجبل" كنية تطلق على الرّجل الّذي أقام بالجبل لمدّة طويلة، كما ترمز إلى الرّجل الصّلب الشّهم، الرّجل الثّوري الّذي لا تزعزعه الظّروف الخارجية، "بوجبل" رجل ثوري يسرد حياته، وهو مرمي على شاطئ البحر بعد أن عذّبه الجلاوزة «**أوحي إليه أن قد "دنت ساعتك يا بوجبل على أيدي الرّجال الأربعة**»[2]، بين الحياة والموت يسرد قصّة حياته الثّورية بضمير المتكلم "أنا" « **إنّني لم أكن لأركن التّفاؤل الخادع أو التّأمّل المسهي وإنّما صرخت مناديا رجال كتيبتي وسرعان ما انتشرنا عبر**

[1] – جيلالي خلاص ،حمائم الشّفق ، غلاف الرّواية.

[2] – المصدر نفسه، ص 10.

شوارع المدينة وأزقّتها مطاردين العدوّ أينما اختفى»،[1] من خلال هذا المقطع الوصفي يجمع القارئ على أنّ "بوجبل" يمثّل الرّجل الثّوري، المحبّ للوطن، المضحّي من أجله، والمكافح للفساد والعدوّ، أظهر من خلال هذا حبّه الكبير للمدينة في العديد من المقاطع في الفصل "أنا"، فيقول في بعضها «**الأسطورة هي بالفعل ولكم أحبّها لهذا السّبب بالذّات علاقتي بها تتجاوز ما سمّي بحبّ الوطن نفسه، أعتقد أنّني لا أعشق شيئا في الحياة كعشقي إيّاها بأزقّتها المتثعبنة وشوارعها المتحلزنة...**».[2]

وفي مقطع آخر «**في سبيل مدينتي رفضت كلّ شيئ إلاّ أن أبقى وفيّا لها، خادما في بلاطها**»[3].

في فصل الضّمير "أنا" تجسّدت شخصية تسرد حياتها الثّورية، تعيش بين ماض وحاضر، ماض يسترجع من خلاله التّاريخ الطّويل لمدينة الجزائر وحياته الثّوية في الجبل رفقة إخوته في السّلاح، وحاضر مؤلم يتأسّف ويتحسّر من خلاله؛ لأنّه أمل في التّغيير وطمح بتحقيق أهدافه (ببناء مدينة جديدة) إلّا أنّهم خطّطوا لقتله (الشّيخ الكبير وجلاوزته)، لأنّه وقف في وجه مخطّطاتهم ومشاريعهم للاستيلاء على المدينة وحاول الدّفاع عن أبناء وطنه، هكذا يسرد حياته وهو مرمي على شاطئ البحر بعد أن عذّبه الجلاوزة.

- **الضّمير "أنتَ":**

هذا الجزء يمثّل "رسّام المدينة"، تعمّد الكاتب في هذا الجزء بإدخال فنّ الرّسم ليعطي به وصفا دقيقا للمدينة، أي أنّه يجعلها صورة حيّة متحرّكة، تزخر بكلّ الألوان، من كثرة ما عُرِف بلوحاته لها، حتّى أصبح يضرب به المثل بالموقع الجغرافي للمدينة، أبدع الرّسام بريشته في عدّة لوحات وجعل كلّ

[1] – المصدر نفسه، ص 15.

[2] – المصدر نفسه، ص 17-18.

[3] – المصدر نفسه، ص 18.

لوحة تحمل خاصيتها ورمزيتها وقصّتها، أغلب هذه اللّوحات تعلّقت بالفترة التّاريخية الطّويلة والمريرة الّتي مرّت بها المدينة.

لوحته الشّهيرة "بياض" سمّاها لآخر ما علق في ذهنه من بياض لها «**كانت تخبو أمام ناظريك كلّما أوغلت السّفينة في البحر مخلّفة وراءها ذلك البياض، الّتي أبدعت المدينة خالقة أسطورتها ذات التّحلّب العاكس لأشعّة شمس لن تغيب عنها منذئذ**».[1]

فتلتها لوحة أخرى سمّاها "الحدب" «**إذ رأيت من بين ما رأيت أنّ التّحدّب المتعالي حتّى مشارف قمّة الجبل المشرف على "المدينة"، هو من شيمات سكّانها أصلا، إذ لولا ذلك كما شرحت على ظهر لوحتك الشّهيرة "الحدب"، لمّا بنو مدينتهم في هذا المكان بالذّات... أنت فنّان لم تخطئ عينيك ذلك من أوّل مرّة**»[2]. تلتها لوحات رهيبة أخرى (**المرأة ذات العيون الطّحلبية و لوحة الّي خرج منّا لا يعود إلّا لينا، مصارين**...) منها ما تصف المدينة بتفاصيلها، ومنها ما تمثّل فكر سكّانها، ومنها ما تسرد في صمت قصص المدينة.

وبذلك حاول الكاتب في هذا الجزء رسم المدينة الجديدة بفرشاة شابّ رسّام يأمل ويطمح إلى التّغيير، إلّا أنّ كلّ من يطمح إلى التّغيير والوقوف في وجه الحكّام سيلقى حتفه من طرفهم، داهمت الشّرطة منزل الرّسّام ومن يومها لم يعد...

- **الضّمير "أنتِ":**

هذا الجزء يمثّل "جميلة" زوجة الرّسّام، والابنة البكر لبوجبل، أمل حياته في تحقيق ما لم يستطع هو تحقيقه «**وحدك، لا غير، رحت تحلمين بالوصول إلى أمنية الأب، أي أن تكوني صورة المدينة الجميلة الصّامدة مدى العصور**»[3].

[1] – المصدر نفسه، ص 26.

[2] – المصدر نفسه، ص 32.

[3] – المصدر نفسه، ص 46 .

تعمّد الرّوائي في هذا الفصل أن يمثّل من خلال شخصية جميلة، نساء الجزائر المثقّفات والقويّات، درست هندسة معمارية لترسم مخطّطا لمدينة جديدة، تقمّصت دور المجنونة للاطّلاع ومعرفة أسرار المدينة، لدرجة أن أكّد الأطبّاء جنونها «**أنت مجنونة قسرا، فكلّ الأطبّاء النّفسيين يؤكّدون بالوثائق الرّسمية وغير الرّسمية أنّك مجنونة مصابة بازدواج الشّخصية الحادّ**».[1] إلّا أنّها رحلت بعسر الولادة «...**في تلك اللّيلة المرعبة الّتي أنارها (كما تؤكّد جدّته) هو بصرخته المدوّية المقشعة للدّيجور الحالك حتّى مشارف الجبل جنوبا وحتّى شاطئ البحر شمالا**»[2]. أنجبت فحلا ورث عن والديه وجدّه الكبرياء والشّجاعة.

أراد الكاتب أن يبيّن للقارئ أنّ الجيل الجديد جيل أصوله ثورية، يحبّ التّغيير وأنّ هذا الجيل لم ينقطع، بل خلف آباءه وجدوده.

- **الضّمير "هو":**

يمثّل ابن جميلة والرّسام، "الجيل الجديد" الّذي سيسير في طريق التّغيير انطلاقا من مخطّطات والدته المعمارية ولوحات والده الفنيّة «**الشّبيئ الّذي طار بذاكرته إلى الألوان الرّصاصية المذهبة والمتطحلبة للوحات أبيه، باني المدينة على أسس خرافية لم يفكّر فيها البناة الأصليون قطّ أو محو ما به هو بالذّات على جناحي نورس أمّه الجنوني راسما معها بفرشاة لا مرئية المخطّط العمراني للمدينة...**».[3]

[1] – المصدر نفسه، ص 44.

[2] – المصدر نفسه، ص 57.

[3] – المصدر نفسه، ص 70 .

أخبرته جدّته بحكاية الصّندوق الّذي تركته والدته له، الصّندوق الّذي يحمل خبايا وأسرار المشيخة والجلاوزة «**كانت قد قضت شهور حملها التّسعة متجوّلة في أحياء المدينة بأسرها وأنّها تركت له هذا الصّندوق**»[1]. ابن جميلة أو ما يمثّل الجيل الجديد سيحمل تباشير النّصر لتحرير وبناء مدينة جديدة وقوفا على تجارب والديه وجده.

الضّمير "هي":

ويمثّل هذا الضّمير "مدينة الجزائر"، تلك المدينة المعروفة بسحر جمال سواحلها، وصلابة أسوارها، وفنّية هندسة عمرانها العتيق، وهذا ما جعلها عرضة للسّيطرة والاحتلال من طرف الجلاوزة والشّيخ الأكبر،حيث استعمل الكاتب ضمير الغائب المؤنّث، فجعلها كالأمّ تحسّ وتشعر تتألّم، بهذا الضّمير أضفى عليها صفات الكائن الحي «**راحت المدينة، تقف صاغرة في غمرة الأمطار الهاطلة وهي تشاهد بعينيها الدّامعتين، دما قانيا، فئة متسلّطة من أبنائها العصاة تهدم على رأس أبنائها البررة عماراتهم ومحلّاتهم ومنازلهم جارفة حطامها المجبول بالدّماء السّخيّة إلى مشارف الضّواحي لبناء سور جديد يقف سدّا منيعا في وجه الحجيج إلى قلبها من حضرها المنفيين إلى الصّحاري الجرداء القاحلة، بتهمة التّلبّس بعشق أزقّتها المتحلزنة**».[2]

أصبحت المدينة سوداء رمادية، بعدما كانت لوحة فنّية مزهرة، هدموها وأكلوا أخضرها ويابسها، غابت تقاسيمها التّاريخية وزخارفها الحضارية، إلّا أنّ قلبها كان كالأمّ الثّكلى، ظلّ يحدس أنّ أبناءها البررة لن يصمتوا على ما عانته من اغتصاب لخيراتها وعمرانها من طرف الشّيخ الأكبر وجلاوزته والوصوليين.

[1] – المصدر نفسه، ص 58.

[2] – المصدر نفسه، ص 82.

ظلّ أملها قائما على يقين أنّها ستغتسل من دنس الشّيخ الأكبر وجلاوزته «**ومع اشتداد الحرّ قبيل موسم الحصاد، كانت المدينة تتأهّب لاستقبال أسطورة جديدة قد تمحو كافّة الأساطير الغابرة**».[1]

- **الضّمير "نحن":**

يمثّل هذا الضّمير مجموعة من الشّباب المظلومين، المسجونين منذ ثمانية عشر سنة، ربّما أراد الكاتب في هذا الفصل أن يمثّل شباب مدينة الجزائر، وهم يصارعون الأيّام ببطالتهم في الشّوارع، بسذاجة العشرينيات «**جريمتنا مثبة أوّلا ببطالتنا عن العمل (نحن الّذين استهلكنا كلّ أقلام ودواوين حانوت عمّي عمر لكتابة طلبيّات إلى جميع الإدارات والشّركات والهيئات والدّواوين دون جدوى)...**».[2]

«**دخلنا السّجن ونحن لم نتجاوز سذاجة العشرينيات، ويوم بعد يوم، رحنا نقتات من رحيق رطوبة العفن حتّى ناصفنا الثّلاثينات...كنّا مجرّد أنصار كرة القدم. كانت الدّنيا بالنّسبة إلينا كرة قدم...**»[3]. في سذاجة الشّباب وطيشه راحوا ضحيّة النّظام الفاسد فوجدوا أنفسهم أمام تُهمٍ لم يعرفوا حتّى معناها في ذلك السّن.

«**نحن مجرمون إذن لا مفرّ من التّوقيع على محاضر اتّهامنا بقتل الرّسّام الكبير وسرقة لوحاته الشّهيرة قصد تهريبها إلى الخارج لبيعها، (وهو مسّ بالتّراث الوطني، العبارة الّتي تعلّمناها في الاستجواب ولم نفهمها إلّا بعد سنوات من تواجدنا في السّجن)، فتوظيف الأموال المجناة في مشاريع مشتركة مع تلك العصابة الّتي ترمي إلى اغتيال الشّيخ الأكبر وتغيير نظام المشيخة ؟**»[4]

---

[1] -المصدر نفسه، ص 86.

[2] - المصدر نفسه، ص 94.

[3] - المصدر نفسه، ص 100.

[4] - المصدر نفسه، ص94.

مؤامرات من السّلطة راح ضحيّتها الشّباب، مشعل الوطن، كأنّ الكاتب يريد أن يقول أن السّلطة تخاف المثقّف كما أنّه تعمّد استخدام الضّمير نحن للشّباب؛ لأنّ الجزائر بلد شابّ وبطبيعة الحال الشّباب المثقّف سيكون واعي كلّ الوعي بما يدور في السّلطة، وسيرفض الظّلم وسيطالب بالتّغيير.

- **الضّمير "أنتما – أنتما":**

يجمع في هذا الضّمير بين رسّام المدينة "برهان" و "جميلة"، شخصيتان جمع بينهما الحبّ والإرادة في تغيير واقع المدينة «**لو نطقت المدينة لشهدت على أنّكما لم تكونا تتخيّلانها حلما فحسب وإنّما كنتما تخطّطان فعلا لتغيير وجهها المنكمش من جرّاء القرصنة الّتي كانت تعربد في البحار مرغمة المدافعين الأوائل على تحصين الأسوار وحلزنتها باتّجاه الجبال والأودية**».[1]

رفضا الخضوع والانصياع لأوامر الجلاوزة وقوانين الشّيخ الأكبر، أظهرا تحدّياتهما وصمودهما لكلّ الصّعوبات الّتي اعترضت طريقيهما، هكذا استطاعت لوحات الرّسّام التّعبيرية أن تعرّي وجه المدينة الحقيقي وتفضح أسرار وسرائر ممارسات المشيخة، فكانت السّبب الرّئيسي والمباشر في مداهمته لبيته واختطافه ثمّ اغتياله في النّهاية.

الضّمير "هما":

ويمثّل هذا الضّمير "بوجبل" وصهره "الرّسّام برهان"، حيث يحاول الكاتب في هذا الجزء أن يبيّن للقارئ بأنّ الفكر الثّوري الجزائري فكر واحد، فبالرّغم من اختلاف الفاصل الزّمني بينهما إلّا أنّ صورة الأوّل كانت قريبة من صورة الثّاني لأنّ هدفهما كان واحد «**أمّا صورتهما الحقيقية الّتي خلقاها**

[1] – جيلالي خلاّص، حمائم الشّفق، ص 111.

هما، فهي أن تبقى المدينة مضاءة دوما، الشيئ الّذي كانا يحاولان تحقيقه بمواجهة متاهات الظّلمة بمصابيحهما دون أن ينسيا أولئك البررة الّذين سبقوهما حاملين شموع بصيص الأمل»[1].

لم تكن أفكار الثّاني إلّا تكملة لأفكار الأوّل. تغنّى الأوّل بفكره الثّوري، وفكر ابنته البكر جميلة تماما مثل الثّاني حين تغنّى بلوحاته وألوانها متيقّنا أنّها الشيئ الوحيد الّذي لا يفنى إذا ما عصفت أيّام المدينة يوما.

الفكر الثّوري سواء كان رصاصا مدوّيا أو فنّا، فهدفه كان واحدًا ، حيث أنّهما ذهبا بمشاريعهما إلى أبعد الحدود للوقوف في وجه الشّيخ الأكبر وجلاوزته، وإنّما كلّ حكم أو فكر لا يخدم النّظام الفاسد سيؤدّي بصاحبه إلى الاغتيال «**بنفس الطّريقة اقتحموا بيتيهما ممّا طبع قضيّتهما بمأساة فريدة تتطابق دفّتاها، كلاهما كان يحبّ تلك المدينة، بل كلاهما ولع بعشقها. إذن هما صورتان لعشق واحد وليس الفاصل الزّمني سوى نشة كفّ بدرت من الأيّام هكذا عبثيّا»**.[2]

الضّمير "هما":

ويمثّل بهذا الضّمير "الجوهر" الأمّ وجميلة "البنت" «**فلو لم تكن الأولى أمّية (لكنّ تجربة رجلها الوحيد، الأوّل والأخير ثقّفتها بمسحج التّمرّد والتّحدّي فالثّورة) لكانت الثّانية صورة طبق الأصل عنها، لكنّ منطق الحياة الّذي لا يني يصهر مسحوقاته المعقّدة، كثيرا ما يمنح البنت تلك المسحة أو اللّمسة الإضافية مثلما يفتح الأستاذ لتلميذه في غالب الأحيان آفاقا أوسع من آفاقه هو ذاته»**.[3]

[1] – المصدر نفسه، ص 123 .

[2] – المصدر نفسه، ص 121.

[3] – المصدر نفسه، ص 137.

تتشابه قصّة الأمّ وابنتها نسبيّا، حيث تعمّد الكاتب إبراز هذا التّطابق وكأنّه يقول أنّ التّاريخ يعيد نفسه،كما تعمّد إظهار الجيل الجديد في صورة الجيل الّذي يسعى إلى التّغيير بفكره وعلمه وفنّه... فلم يكن تصوير حياة "الجوهر" أمّ جميلة الّتي لم تدرس ولم تحظى بفرصة في ذلك أصلا، غير فرصة زواجها في سنّ مبكّر، إلّا تشجيعا وأملا في نجاح إبنتها؛ لأنّها تعلم أنّ أولادها الأربعة لم ينجحوا بشيئ.

«**أمّا جميلة، فلو لم يكن فشل إخوتها الأربعة في الدّراسة ينغص نسيم قلبها، لكانت قد قضت طفولة سعيدة هادئة. والواقع أنّ النّقطة الفاصلة في حياتها كانت قد جرحت قلبها إلى الأبد في تلك اللّيلة الّتي دُوهِمَ فيها أبوها. منذئذ تغيّر كلّ شيئ. الدّراسة هي الوسيلة الوحيدة الّتي كانت تمنحها بعض العزاء**».[1]

هذا الخطاب كان قاسيا على الذّكور، لكنّ الرّوائي تعمّد إظهار هذه القسوة من خلال تنبّؤات شخصية "بوجبل" بأنّ الزّمن القادم هو زمن النّساء، فثقته بنجاح إبنته وتحقيق حلمه لم تكن من الهباء «**جميلة ستنجح أنا متأكّد. الجوهر أريدك أن تساعديها، لا تأبهي لما يفعل الأولاد الآخرون، فالزّمن القادم زمن النّساء زمنكنّ، زمنكما أنت وجميلة، تبّا للذّكور! ليذهبوا للجحيم**».[2] كان هذا الخطاب جدّ قاسيا على الذّكور، وكأنّ "بوجبل" أراد أن يقول أنّ الفحولة المثالية غابت في هذا الزّمن، حتّى وأنّه أصبح الزّمن زمن النّساء.

من أجل الوطن تقاسمت الأمّ و إبنتها الحزن نفسه ، وذلك باغتيال الجلاوزة لأزواجهما، فقد كانت مأساة لا تصدّق بالنّسبة لهما «**سيما وتجربتهما ما انفكّت توخز في قلبيهما بحدسيات تشاؤم مجهول غائر حتّى نخاع عظامهما منذ ليلة المداهمة للزّوج والأب، الرّجل الوحيد الّذي كان**

[1] – المصدر نفسه، ص 146.

[2] –المصدر نفسه، ص 20.

يشعرهما بالحبّ الدّافئ المزدان بالفحولة المثالية. صورة علقت بذهنيهما».[1] رجلان وامرأتان من معدن واحد لم تختلف قصّتهما كثيرا فلم تكن قصّة الثّاني إلّا تكملة لقصّة الأوّل.

- **الضّمير "أنتم":**

يمثّل هذا الضّمير سكّان المدينة، الّذين صمدوا لكلّ الاعتداءات والعنف الّذي سبّبه الحكم الفاسد «**منذ غابر الأزمنة، وأنتم تتعرّضون للاعتداءات السّافرة، تلك الّتي عصفت بأبنائكم ونسائكم ومتاعكم**»[2]. كانت الحرب ميدانهم والأرض بساطهم الّذي نسجته أيديهم.

«**أنتم الفحول الّذين أسرهم خليجها بين فكّيه إلى الأبد مُسَلسِلا أفئدتكم بأصفاد العشق الولهان ومثلما رؤوسكم بدموية النّمور إذا أوقفت بين مخالبها صيّادا مغرورا. سوّلت له نفسه الغوص في كثافة غابة كان يجهل مدى وحشية أخطارها**»[3]. سكّان المدينة عرفوا معاناة قاسية من أجل مدينتهم، وقفوا صامدين في وجه الشّيخ الأكبر وجلاوزته، لم يصدّقوا مشاريعه، وعلموا جيّدا أنّ هذا العهد عهد الطّغاة وسيعيشون حياتهم غزاة مصارعين لهم.

- **الضّمير "أنتنّ":**

يمثّل هذا الضّمير نساء المدينة أو نساء الجزائر بصفة عامّة، النّساء الفحلات الثّائرات اللّواتي حاربن كلّ ما تصدّى لهنّ سواءً بفكرهنّ أو بثورات أقمنها ضدّ الشّيخ الأكبر وجلاوزته «**ثورة الأرحام الّتي أعلنتُنَّها بلا هوادة على الشّيخ وجلاوزته فأخذتنّ تنجبنّ الأجنّة تلو الأجنّة لحدّ تناطح التّوائم في بطونكنّ في أغلب الأحيان، مثيرات حنق مخطّطي سياسة المشيخة الّذين شنوّا حملة رهيبة سخّروا لها ما حثل في خزائن الشّيخ الأكبر من فضلات. نفر منها شقر وشقروات**

[1] – المصدر نفسه، ص 148.

[2] – المصدر نفسه، ص 153.

[3] – المصدر نفسه، ص 156.

بلاد الصّقيع، رجاء أن تتوقّفن عن الإنجاب مقابل وعود حريرية تلفّ عائلات سعيدة...»[1]. لم يكنّ يؤمنّ بقرارات السّلطة؛ لأنّهنّ يعرفن جيّدا أنّها مخطّطات ومشاريع وهمية لا صحّة لها.

- **الضّمير "هم":**

ويمثّل في هذا الفصل كلّ الحكّام من جلاوزة ومشايخ؛ أي السّلطة الحاكمة الفاسدة، الّتي حاولت بكلّ الطّرق إلهاء الشّعب بمشاريع وحملات وهمية لا أساس لها، وذلك بغية أخذ الغنائم والاستيلاء عليها، فاغتالوا وسجنوا كلّ من حاول المساس بالمشيخة، كلّ من حاول كشف مخطّطاتهم أو أفكارهم، أي كلّ من حاول إيقاظ أفكار الرّعية بغية المطالبة بحقوقهم.

«كشفت تحرّياتهم أنّ الرّجل كان وراء الأفكار الّتي عصفت بعقول الرّعية، فثاروا يطالبون بحقّهم في الحياة العادلة».[2]

لقد سبق لنا في الفصل المعنون بالضّمير "أنا" الاطّلاع على شخصية "بوجبل" الرّجل الثّوري الّذي أجمعوا على أنّه سيهدم جميع مخطّطاتهم؛ لأنّه رفض الانضمام إليهم وإلى تشكيلة المشيخة، اختار الإقامة في حيّ الجبل، رافضا منحتهم الّتي تمثّلت في مواصلة الحياة الزّاهدة مستمتعا بحقّه من الرّفاهية «**... في ظهيرة نهار تلك اللّيلة، تشاوروا فأجمعوا على أنّ الرّجل سيقوض جميع مخطّطاتهم، إذ لم يستلوه من "حيّ الجبل" إلى الأبد... إذ أجمعت أغلبيّتهم على أنّه عين الصّواب، فكانت واقعة تلك اللّيلة...».**[3]

قامت السّلطة بحملة واسعة من الاتّهامات لشباب الأحياء الشّعبية على أنّهم قتلة "بوجبل"، كما أضفوا عليه لقب "الرّجل المشيخي" بعد إخفائه واغتياله، فامتلأت السّجون وانفجر غضب

[1] – المصدر نفسه، ص 171.

[2] – المصدر نفسه، ص 183.

[3] – المصدر نفسه، ص 184.

الأمّهات الثّكالى المتظاهرات، فقاموا بحملة أشدّ قسوة من سابقاتها... اشتعلت فتيلة النّيران، فأضحت المدينة أسيرة للمشايخ ولأفكارهم و لمخطّطاتهم.

الخداع لم يكن بين الرّعية والسّلطة فقط، بل دخلت نيرانه إلى قصر المشيخة، ليدخلوا في صراعات فيما بينهم من أجل الاستيلاء على العرش والحكم «... **أصيبوا بحمّى التّناحرات الأحشائية للاستيلاء على عرش المدينة المرمد لطول ما تآكل بلهيب حرب ضروس دامت خمسمائة سنة كاملة. لم يكن يشغلهم شيئ كإشعال فتيل التّصفية الجهنّمية لبعضهم البعض...**».[1] طالت معاناة المدينة، وأصبح قويّهم لا يرحم ضعيفهم، أصبح أكبر همّهم هو "التّشييخ" على عرش المدينة، ظهرت نواياهم المكبوتة منذ سنين. فهل سيكون هناك تصفية للحساب؟ أم ستتوالى ويلاتها لحدّ التّمرّد؟

- **الضّمير "هنّ":**

يمثّل هذا الفصل المعنون بهذا الضّمير، بنات الجزائر المستقلّة الفحلات كفحول جدودهنّ، أقمن هنّ الأخريات ثورة على السّلطة الفاسدة، بأفكار تحمل التّغيير والتّحدّي، فالزّمن زمنهنّ الحقيقي.

«**خطأ إذ يعتقد الرّجال أنّهم ثوّار الزّمن مغفّلين في غرورهم دورهن الحاسم، خاصّة وقد نضجن اليوم وصمّمن على أن يكنّ رمح الثّورة القادمة، لا نصله كما كانت أمّهاتهنّ المقبورات خلف الأسوار القاتمة. سيقدن الرّجال...**».[2]

صوّرهنّ الرّسّام في لوحاته ثائرات عازمات على التّغيير «**دوما ثائرات مقبلات وفي أيديهن بشائر مستقبل يجسّد أحلام التّعيسات والتّعساء، فمن الجبن بل من الخيانة أن يقفن صاغرات.**

[1] – المصدر نفسه، ص 191.

[2] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 206.

إن أجهضت "ثورة الخيام" الّتي قادها الرّجال قبل، فلا ريب أنّ ثورتهنّ المقبلة ستنتصر، لا لشيئ إلّا أنّها سابقة فريدة لمن يرى العالم مثلها قطّ».[1]

بنات الجزائر المستقلّة لن يقفن عند عتبة الصّمت، إنّما سيثرن ويفتحن آفاق عالم جديد سيكنّ يومئذ سلطاناته.

تقوم الرّواية في بنائها وأسلوبها على "لعبة الضمائر" «في رقعة ومساحة من السّرد الّتي بدورها تقدّم دلالات وتوصيلات وشحنات وتفعيلات. تتقدّم وتتأخّر، تتراكض وتتراجع كالخيول على رقعة الشّطرنج / النّسيج الرّوائي؛ حيث في النّهاية تتجاذب مختلف مساراتها ومداراتها وفصولها ومفاصلها ووقائعها لتكوّن نسيجا متخيّلا ملتحما».[2]

اعتمد المؤلّف في توزيع أحداث الرّواية، على ثلاثة عشر فصلا كما ذكرنا، وكلّ فصل يحمل ضميرًا ، ويعبّر عن شخصية محدّدة وعن مشاهد وأحداث عاشتها تلك الشّخصية، تتلاقى وتتباعد لترتبط فيما بعدها مع شخصية أخرى، سواء كانت بالمفرد أو بالجمع أو المخاطب أو الغائب؛ أي أنّه أتاح بهذه الضّمائر فرصة التّغلغل في أعماق الشّخصيات وتحقيق التّماهي والإبهام بتداخل الواقعي مع الخيالي وبالفنتازي.[3]

[1] – المصدر نفسه، ص 209 .

[2] – حفناوي بعلى، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص 373 .

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 374 .

3/ دراسة في جمالية الشّخصيات:

اهتمّت الدّراسات النّقديّة بدراسة الشّخصية باعتبارها عنصرا من العناصر الهامّة في بناء الرّواية، إذ «تعتبر العنصر الوحيد الّذي تتقاطع عنده كافّة العناصر الشّكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزّمنية والمكانية الضّرورية لنموّ الخطاب الرّوائي...».[1]

فالشّخصية الرّوائية تشكّل عنصرا هامّا وأساسيّا في البناء الرّوائي، ولا يستقيم ذلك البناء من دونها، فهي «نتاج عمل تأليفي».[2]كما عرّفها "رولان بارت"

و فسّر "حميد لحميداني" هذا القول بأنّه كان يقصد أنّ «هويّتنا موزّعة في النّص عبر الأوصاف والخصائص الّتي تستند إلى اسم "علم " يتكرّر ظهوره في الحكي».[3]

تختلف الشّخصية الحكائية أو الرّوائية الواحدة باختلاف و تعّدد القرّاء وتحليلاتهم، فهي عنصر متعدّد الوجوه، وذلك بحسب الزّاوية الّتي يتمّ دراسة تلك الشّخصية من خلالها.[4]

يتحدّد مفهوم الشّخصية في ضوء البنيوية الشّكلية على أنّها «تركيب أبدعته مخيّلة الرّاوي وجسّدته اللّغة، ولا سبيل إلى معرفة التّركيب إذا لم ننطلق من اللّغة الّتي جسّدته وجعلته الشيئ الوحيد الملموس بالنّسبة إلى النّاقد والقارئ على حدّ سواء...؛ أي أنّ الشّخصية وحدة دلالية ذات الدّال والمدلول كأيّ علامة لغوية».[5] تكون الشّخصية بمثابة الدّال وذلك بحيث أنّها تتّخذ عدّة أسماء أو

---

[1] – حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء–الزّمن – الشّخصية)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990م، ص 20.

[2] – حميد لحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثّقافي الغربي للطّباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1991م، ص 50.

[3] – المرجع نفسه، ص 51.

[4] – ينظر: أسماء معيكل، الأصالة والتغريب في الرّواية العربية، ص 331.

[5] – المرجع نفسه، ص 332.

صفات تلخّص هويّتنا. أمّا الشّخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جُمل متفرّقة في النّص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها.[1]

الشّخصية الرّوائية إذا هي شخصية «تخييلية تستمدّ عناصرها من الواقع، وتصوغها اللّغة ويقوم بإبداعها الرّوائي، هو صانعها الّذي يمزج بين ما خبره في الواقع وما تحتويه مخيّلته من تراكمات ورؤى مستقلّة. وتتأثّر عمليّة الخلق الشّخصية الرّوائية بالهدف المراد تحقيقه والتّعبير عنه من خلال العمل الرّوائي».[2]

إنّ هذه الأخيرة ستكون واسطة العقد بين جميع المشكلات؛ لأنّها هي من تصطنع اللّغة، وتبثّ وتستقبل الحوار، تصطنع المناجاة وهي من تصف المناظر... بمعنى آخر ستقود الأحداث وتنظّم الأفعال وتعطي القصّة بُعدها الحكائي، من خلال سلوكها وأهدافها وعواطفها... معمّرة المكان أو الفضاء ومتفاعلة مع الزّمن لتمنحه وتضفي عليه معنى جديدا، وتتكيّف معه في أطرافه الثّلاثة: الماضي، و الحاضر، و المستقبل.

يمكن أن تكون الشّخصية «مهمّة أو أقلّ أهمّية (وفقا لأهمية النّص)، فعّالة (حين تخضع للتّغيير) مستقرّة حينما لا يكون هناك تناقض (في صفاتها وأفعالها) أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب وسمات قليلة، ويمكن التّنبّؤ بسلوك مفاجئ ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها...».[3]

يستخدم الرّوائي عدّة طرق لتقديم شخصياته؛ لأنّه من خلالها ينقل الرّسالة الّتي يريد إيصالها لقارئه.

---

[1] – ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، ص 51.

[2] – أسماء معيكل، الأصالة والتّغريب في الرّواية العربية، ص 333.

[3] –جيرلد برنس، تر: عابد خزندار، مراجعة و تقديم: مُحَمَّد بريري، المصطلح السّردي، القاهرة، المجلس الأعلى للثّقافة، ط1، 2003 م، ص 42.

يمكن أن تُقدّم الشّخصية الرّوائية بأربعة طرق متباينة إمّا أن تعرّف نفسها بذاتها بضمير المتكلّم، أو بواسطة شخصية أخرى لتسرد لنا حياتها، أو بواسطة راو يكون موضعه خارج القصّة، أو بواسطة الشّخصية نفسها أو شخصية أخرى والرّاوي في نفس الوقت، ومن الطّرق الشّائعة في تقديم الشّخصية في السّرد الرّوائي إمّا أن يكون تقديمها بواسطة راوٍ خارجي أو عن طريق شخصية أخرى، نادرا ما يتمّ تقديم الشّخصية عن طريق نفسها إلّا من خلال ضمير المتكلّم أو من خلال الحوار الدّاخلي لها.

أي أنّ الشّخصية الرّوائية تُقدَّم بصفة عامّة بطريقة مباشرة، وتكون هذه الطّريقة حين تُقدِّم الشّخصية نفسها بنفسها باستعمال ضمير المتكلّم، فتقدِّم حينئذ معرفة مباشرة عن ذاتها دون وسيط، من خلال جمل تتلفّظ بها أو وصف تصف به ذاتها... مثلما نجد في المذكّرات اليومية والرّسائل و السّير الذاتية ...

أمّا التّقديم الغير مباشر فيكون فيه مصدر المعلومات عن الشّخصية وهو السّارد، حيث يقدّم وصفا عنها وعن طبائعها، أو يوكّل ذلك إلى شخصية أخرى من شخصيات الرّواية. وفي هذه الحالة يكون السّارد أو الشّخصية الّتي يوكّلها وسيطا بين الشّخصية والقارئ.[1]

أمّا عن تقسيم الشّخصية في النّص السّردي، فيكاد يتّفق الدّارسون مع اختلاف المسمّيات على أنّ «الشّخصيات من حيث حجم وجودها (مركزية وثانوية)، ومن حيث ثرائها الفنّي (مدوّرة أخرى مسطّحة)، وأطلق على الشّخصيات المدوّرة شخصيات نامية أو دينامية، وأطلق على الشّخصيات المسطّحة شخصيات ثابتة أو سكونية، ويقصد بالسّكونية هي الشّخصيات الجاهزة، من بداية العمل حتّى نهايته، أمّا الشّخصية الدّينامية هي الّتي تتطوّر مع الأحداث».[2]

[1] – ينظر: مُحَمَّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، تقنيات ومفاهيم، الدّار العربية للعلوم النّاشرون، بيروت، ط1، 2010م، ص 44.

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، ديسمبر 1998م، ص 99.

كما ينبّه "تودوروف" إلى أنّ تصنيف الشّخصيات يقوم استنادا على أهمية الدّور الّذي تقوم به في السّرد «فإنّه يجعلها على محاور ثلاثة، فهي إمّا تأتي كشخصية رئيسية أو ثانوية أو تقتصر على وظيفة مرحلية... وإنّ هذه ليست سوى حالات قصوى، فهناك طبعا حالات وسيطة لكنّها لا تؤثّر في وجاهة النّموذج الثّلاثي المعتمد»[1]. يفتح النّموذج الثّلاثي عنصر الوصف المساعد في الولوج والتّغلغل في أعماق الشّخصيات ويتيح تصنيفها وفق العمل.

من هذه المحاور ننطلق لدراسة الشّخصيات في هذا النّص الرّوائي لنصل إلى الكيفية الّتي قدّم بها الرّوائي شخصياته والتّقنيات الّتي اعتمدها في انتهاجه الطّريقة المباشرة والطّريقة الغير المباشرة، أو أنّه زاوج بين الطّريقتين والدّمج بينهما، ليُسهم في عمليّة البناء ورسم الملامح الحقيقية وتقديم كمّ هائل من المعلومات حول الشّخصيات.

أوّل ما يلمحه قارئ رواية "حمائم الشّفق" أنّ الرّوائي اعتمد طريقة الفصول في نسجه للرّواية وعنونَ كلّ فصل بضمير من الضّمائر العربية، الّتي لعبت دورا أساسيا هذه الأخيرة في تقديم الشّخصيات.

اختصّ كلّ فصل من فصول الرّواية بشخصية معيّنة أو بشخصيتين أو بمجموعة من الشّخصيات حسب الضّمير الّذي تَصَدّرَ الفصل إمّا أن يكون في (المفرد أو المثنّى أو الجمع)، وهذا لا يعني أنّ كلّ شخصية تذكر تفقد وجودها في باقي الفصول، بل فرضت حضورها وفقا للعلامة الّتي تجمعها مع باقي شخصيات الرّواية لتكوين الحدث. والعلاقة القائمة بين الشّخصيات تكون إمّا علاقة تلاحم أو علاقة اختلاف ، تعايش أو صراع حسب طبيعة المواقف والعالم الاجتماعي الّذي تريد الرّواية تقديمه.

[1] – حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء–الزّمن – الشّخصية)، ص 266.

1.3/ الشّخصيات الرّئيسية:

تأخذ الشّخصيات الرّئيسية في الرّواية حضورا طاغيا دون غيرها من الشّخصيات الأخرى.

كما تحظى بمكانة متفوّقة ومتميّزة، هذا ما يجعلها مركز اهتمام الشّخصيات الأخرى للسّارد، فيتوقّف عليها فهم التّجربة المطروحة في الرّواية فعليها نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الرّوائي.[1]

«تتعدّد معايير التّمييز بين الشّخصيات الرّئيسية، والثّانوية، بحكم اختلاف الأشكال الرّوائية، وتغيير معايير تقديم الفرد سواء عبر التّاريخ، أو اختلافهما من ثقافة إلى أخرى ومن مجتمع إلى آخر».[2]

- **شخصية بوجبل:**

قبل الخوض في دراسة الشّخصية، لابدّ من التّطلّع لسميائية الاسم ، فاسم "بوجبل" لم يكن اعتباطيّا في الرّواية، بل رمى إلى عدّة رموز وخلفيات.

"بوجبل" اسم ثوريّ، يطلق على الرّجل الشّهم العظيم الثّابت بمبادئه مثل الجبل الصّلب الّذي لا تزعزعه الظّروف الخارجية، الثّوري المخلص يبقى متمسّكا بقيمه ومبادئه الّتي ترفعه عن الذّل والخضوع للآخر، "بوجبل" كنية تطلق على الرّجل الّذي أقام مدّة طويلة في الجبل أو الرّجل الّذي جعل من الجبل مكانا لرفع السّلاح في وجوه كلّ من حاولوا سلب حقوق الرّعيّة.

قدّم الرّوائي معلومات عن هذه الشّخصية في كلّ الفصول، وجمع بين الطّريقة المباشرة وغير المباشرة في تقديمها؛ لأنّه مرّ على كلّ محطّات حياته، فالرّوائي لم يجمع المعلومات حول هذه الشّخصية

[1] – ينظر: محمّد بوعزة، تحليل النّص السّردي، تقنيات ومفاهيم، الدّار العربية للعلوم والنّاشرون، بيروت، ط1، 1431هـ، 2010م، ص 56، 57.

[2] – المرجع نفسه، ص 56.

في الضّمير أو الفصل المخصّص لها فقط، بل امتدّ إلى آخر فصل في تقديمه للمعلومات الخاصّة بها. حيث تكفّلت هذه الشّخصية بتقديم نفسها بنفسها في بداية الرّواية من خلال عدّة مقاطع...

«**نقابيّا كنت قبل اللّجوء إلى الجبل رفقة الجوهر، لأبقى نقابيّا رجل عدل يكافح في سبيل الحقّ حتّى آخر رمق في حياته**»[1]، يظهر تعريف هذه الشّخصية من خلال هذا المقطع، ليظهر للقارئ أنّ "بوجبل" رجل نقابيّ، ثوريّ، مناضل ومكافح من أجل وطنه ومدينته، عشق المدينة ودافع عن حقوقه وحقوق أبناء وطنه، حتّى تجاوز ما يسمّى حبّ الوطن.

«**أعتقد أنّني لا أعشق شيئا في الحياة كعشقي إيّاها بأزقّتها المتشعبنة وشوارعها المتحلزنة، وبيوتها المتسلحفة، حتّى النّساء الّتي أحببتهنّ لم يكنّ في الواقع سوى صورة لها. الجوهر، حبّي الكبير لها الّذي أنساني كلّ النّساء السّابقات في حياتي**».[2]

«**في سبيل مدينتي، رفضت كلّ شيئ، إلّا أن أبقى وفيّا لها، خادما في بلاطها**».[3]

«**حبيبتي أمل حياتي، الوحيدة الّتي لم تخيّب ظنّي، بعد أمّها؟ حلم هي ولكم أتوق إلى رؤيتها وهي تبني مدينة جديدة... حدّثتها عن أحلامي، فكشفت لي أنّ الأحلام الّتي تخفيها قد تكون أعظم من أحلامي مستقبلا، بلى الأكيد أنّها أكبر وأعظم من أحلامي**».[4]

من خلال هذه المقاطع جعلنا الكاتب نتعرّف على الشّخصية أكثر من خلال سرد ماضيها وأفكارها وثقافتها ونضالها وحتّى عائلتها.

[1] – جيلالي خلاّص، حمائم الشّفق، ص 17.

[2] – المصدر نفسه، ص 17- 18.

[3] – المصدر نفسه، ص 18.

[4] – المصدر نفسه، ص 19.

هذه الشّخصية لم تقدّم نفسها وعائلتها فحسب، ففي هذا المقطع أحالت أو تنبّأت وحدست بزمن آخر أيضا «**جميلة ستنجح، أنا متأكّد. الجوهر أريدك أن تساعديها، أتسمعينني؟ لابدّ أن تساعديها، لا تأبهي لما يفعله الأولاد الآخرون، فالزّمن القادم زمن النّساء، زمنكنّ، زمنكما أنت وجميلة**»[1]. فالثّورة القادمة لا محالة أنّ النّساء سيقدنها مبشّرات بمستقبل أفضل.

هذا من ناحية التّعريف المباشر للشّخصية وتقديمها لنفسها بنفسها «إنّ البطل نفسه هو مصدر نقل المعلومات إلى القارئ بدون وسيط، وبالتّالي يقدّم هذه المعلومات من خلال منظوره الذّاتي، ليس من منظور الآخر».[2]

سنحاول من خلال هذا الجدول جمع كلّ المعلومات الّتي قدّمتها الشّخصية عن نفسها من خلال عدّة تصنيفات سواء كانت خارجية أو اجتماعية أو نفسية.

الشّخصية	مصدر المعلومات	المعلومات		
		الصّفات الخارجية	الصّفات النّفسية	الصّفات الاجتماعية
بوجبل	الشّخصية نفسها بوجبل	-يقيم بحيّ الجبل. -شقّته في حيّ شعبي. -زوجته الجوهر. -لديه ابنة اسمها جميلة وأربعة أولاد.	متعب، يتوق إلى غفوة مريحة تبعده عن العذاب. حماسيّ، مناضل، مكافح، عاشق، محبّ للوطن. -خيّبت آماله يتأسّف ويتحسّر عن الوطن.	الفقر، الجوع، الحرب، كان نقابيًا، رجل ثوري، مثقّف.

[1] – المصدر نفسه، ص 20.

[2] –مُحَمَّد بوعزة ، تحليل النص السردي ، ، تقنيات و مفاهيم ، ص 45.

			الشجاعة، الظّلم، التّهديدات، الخطف، الاغتيال.	

أمّا التّقديم الغير مباشر لها، فكان على لسان السّارد وعلى لسان عدّة شخصيات أخرى، حسب ما تقتضيه ضرورة العلاقة بينهما في صنع الأحداث؛ أي أنّ الرّوائي لم يكتفي بطريقة واحدة في تقديم شخصيته، بل جمع بين الطّريقتين، واصل السّارد تقديم الشّخصية في عدّة فصول من الرّواية بطريقة غير مباشرة سنتطرّق إلى بعض المقاطع من هذا التّقديم.

حين رفض "بوجبل" الإغراءات المقدّمة له وذلك لإسكاته وردم أفكاره، استغرب فيها أهل السلطة و تساؤلو قائلين "**إذ كيف يفضّل رجل عانى كلّ تلك المعاناة خلال "حرب الجبل" أن يواصل حياة زاهدة رافضا الاستمتاع بحقّه في الرّفاهية الّتي بذل في سبيلها –كما كانوا يعتقدون، إذ يرون أن معاناتهم خلال حرب الجبل تمنحهم حقّ الاستمتاع بملذّات عهد الجلاء– أجمل سنوات عمره**».[1]

يظهر الرّجل الثّوري النّقابي من خلال هذا المقطع متشبّث بمبادئه الإنسانية، حيث استطاع بلوغ المجد والابتعاد عن الشّهوات وخيانة الوطن «**الملذّات طغت على أفكارهم وحواسّهم فلم يعودوا يرون من الحياة سوى ثلاثة المال والنّساء والخمر. حتّى الوطن وضعوه في الجيب حتّى لا يفلت منهم. غير أنّني لم أنصع وماذا أجني من هذه الفانية إن انصعت، مالا؟ نساء؟ خمورا؟ كلّها سهلة وبمقدور المرء أن يحصل عليها بنشة كفّ كما يقال في مدينتنا... إنّما المجد هو الصّعب...**

[1] – جيلالي خلاص ، حمائم الشفق ، ص 183.

إنّما الحبّ الّذي لا يفنى هو ما لا يقدر عليه غالبيّة البشر».[1] عَشِق المدينة حتّى الموت وهو الحبّ الّذي لا يفنى ولا يقدّر بأيّ ثمن ، وصل للمجد في حبّه لها.

هذه الشّخصية شغلت أكبر مساحة في السّرد من حيث ثرائها الفنّي ومن حيث حملها لأفكار هادفة إلى حدث معيّن، نستطيع فهمه من خلال تحرّكاتها وأفعالها وتصوّراتها ورُؤاها.

- **شخصية برهان:**

هي شخصية لا تقلّ أهمّية عن الشّخصيات الأخرى، ساهمت في صنع الأحداث وتسلسلها بأفعالها وأفكارها، قدّم الرّوائي هذه الشّخصية بطريقة غير مباشرة، خصّص لها فصلًا كاملاً عنونه بضمير المخاطب "أنت"، كما ورد ذكره في عدّة فصول أخرى حسب ما تقتضيه الأحداث وحسب ما تقتضيه علاقته بالشّخصيات الأخرى أيضا ، أراد الروائي من خلاله أن يرمز للرسّام الجزائريّ محمّد راسم ابن حي القصبة المبدع بفنّه التشكيلي و خاصة فن المنمنمات.

رسام المدينة "برهان" شخصية أطلق عليه عدّة تسميات عُرِف بتسمية "ولد الحومة" أو بتسمية "القاري" أو بـ "السّاهي" «**لم نكن نعرف إلّا ولد "الحومة" الرّجل "القاري" الّذي يشبه آباءنا في مشيته إذ كان يبدو ساهما دائما، حتّى إنّنا نابزناه بلقب غريب كعادتنا في الحيّ فأطلقنا عليه يوما حكمنا بال "السّاهي"...**».[2]

"القاري" هو مصطلح يستعمل في العامية الجزائرية يدلّ على الشّخص المثقّف، أو الشّخص الّذي لديه مستوى معيّن من التّعليم، أمّا "السّاهي" من السّهو، وهو ذلك الشّخص الّذي نجده دائما غائبا بعقله عن الواقع و غارقًا في أفكار وحلول يقدّمها لأبناء وطنه. أمّا تسمية "ولد الحومة" فهي أيضا مصطلح متداول في العامية الجزائرية، ويقصد به ابن المنطقة أو ابن الحيّ.

[1] – المصدر نفسه، ص 18.

[2] – المصدر نفسه، ص 90.

الرّسام الكبير العاشق للمدينة والمهووس بها، وصف من طرف أهل المدينة «**القاري الوحيد في "الحومة" ولم يدر بخلدنا يوما أنّه غنيّ (وكيف يكون غنيّا هو الّذي لا يلبس إلّا تلك الثّياب البسيطة ولا يملك إلّا سيارة صغيرة قديمة قد تنخر تنكها وتصدّأ هيكلها، ولا يسكن في الحيّ العالي؛ حيث يقيم الآخرون الّذين لا ينزلون حيّنا أبدا كما لا يلبسون ألبستنا المحلّية)...**».[1]

من خلال هذا الوصف تظهر شخصية "برهان" شخصية متواضعة وبسيطة ومثقّفة، يقطن في حيّ شعبيّ بسيط مع عامّة أبناء وطنه.

أمّا الوصف المادّي فلم نجد له رحابا واسعا في الرّواية إلّا ما ورد في تفاصيل لقائه الأوّل مع جميلة «**لم تتساءلي طويلا، وقد عرفتِ فيه الوجه الصّبوح ذا العينين السّوداوين المكحلتي الأهداب بذلك اللّون التّوتي الخلّاب المنعكس في ذات الوقت على الحاجبين المقوّسين كأنّما رسّاما ساحرا لمسهما بفرشاته العبقرية...**».[2]

ويتابع الرّوائي وصفه المادّي من منظور شخصية جميلة الّتي اشتركت معه في نفس القصّة «**لأوّل مرّة تكتشفين جمال رجل في تقاسيمه الرّقيقة المرسومة بيد سحرية الرّيشة فإذا ملامح المحيا الوضّاء سمحاء هادئة تنمّ على حزن محبّب بينما يعلو العينين السّاهمتين... يعلوهما حاجبان أسودان مقوّسان كالقمر إذ يظهر هلاله الأوّل في ليلة صافية ترصعها نجوم بعيدة...**»[3]. وفي مقطع آخر «**داخل المكتب مدّ كرسيّا خشبيّا وأشار إليك بالجلوس وابتسامته ما تزال عالقة بشفتيه الرّقيقتين المرمدتين بدخان السّجائر الكاوية لبشرتهما الغضّة مشققة حوافهما تلك الشّقوق المتناهية الّتي تهب في تعرّجاتها...**».[4]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 91.

[2] – المصدر نفسه، ص 41.

[3] – المصدر نفسه، ص 48،49.

[4] – المصدر نفسه، ص 51.

ومن خلال هذه المقاطع سنحاول جمع المعلومات في بطاقة سيميائية لهذه الشّخصية وإيضاح مصادر نقلها للمعلومات للقارئ.

الشّخصية	مصدر المعلومات	المعلومات		
		الصّفات الخارجية	الصّفات النّفسية	الصّفات الاجتماعية
برهان	-السّارد العالم بكلّ شيئ. -من منظور أبناء المدينة. -من منظور جميلة زوجته.	يقطن في حيّ شعبيّ "حيّ الجبل". فنّان. تشكيلي. -زوجته جميلة.	عاشق، محبّ، عبقريّ، مبدع، فحل، متحدّي، بسيط، متواضع.	مثقّف، رسّام، مبدع. وضعه المادّي بسيط. يحمل فكل ثوري، يطالب بالتّغيير.

رسّام المدينة أو الفنّان التّشكيلي لها، سحر المدينة بلوحاته الفنّية الّتي كشفت عن كلّ خباياها، من تراث وأساطير وثقافة ومعمارية، كما كشفت عن كلّ الممارسات التّعسّفية الّتي مارستها السّلطة على الرّعية.

"برهان" شابّ عاشق ومهووس بمدينته ووطنه، اشتهر بلوحاته الّتي نقدت السّلطويين؛ لأنّها رمت إلى بناء مدينة جديدة وحدست إلى مستقبل وزمن جديد.

رسم لوحة سمّاها "بياض" لوحة تصوّر المدينة «**حين رسمتَ لوحتك الشّهيرة "بياض" الّتي أبدعت المدينة خالقة، أسطورتها ذات التّحلب العاكس لأشعّة شمس لن تغيب عنها منذئذ**».[1]

عبّر بهذه اللّوحة عن المدينة الخيالية الّتي عشقها حتّى أصبح رمزا للتّعريف بالموقع الجغرافي لها.

وتستمرّ إبداعاته مع لوحات أخرى اختلفت تسمياتها كلّ لوحة ولها رمزيتها وما تحمله من تاريخ وتراث وثقافة، سنحاول الوقوف على بعض منها؛ لأنّه بهذا الفنّ الصّامت استطاع هو الآخر زعزعت نظام الشّيخ الأكبر وجلاوزته.

لوحة " **الي خرج منّا ما يعود إلاّ لينا**" سمّاها بمثل شعبي، وعادة ما توصف الأمثال الشّعبية بأنّها خبرة الشّعوب المتراكمة، كما حاول شرح هذه اللّوحة أكثر من خلال قوله «**إنّما تمثّل الفكر المقوّس المحدّب لسكّان المدينة الأوائل، الشيئ الّذي ورثته عنه ذرّيتهم المنحنية الأفكار المؤكّدة على مثَل أجدادها الشّهير" الي خرج منّا ما يعود إلّا لينا"**»[2]. فهذا المثل يمثّل خبرة الطّبقات الشّعبية، الّتي تعتبر من أصول البلد الّذي تنتمي إليه، فترمز هذه اللّوحة إلى المدى البعيد لترمي ببعدها أنّ كلّ شخص يحاول الخروج من المدينة، أو يحاول الخروج عن فكر أهل المدينة سيخرج، لكن سرعان ما ينحني ويعود إلى أصله ومنبته الأوّل.

استطاع التّعبير عن الواقع وعن أفكاره، والتّنبّؤ لزمن جديد غير الزّمن القديم والتّطلّع للحرية وبهذه اللّوحات استطاع زعزعت نظام الشّيخ الأكبر، فكان رسمه بارودا مدوّيا يفجّر النّظام الفاسد من خلال لوحتين سمّى اللّوحة الأولى بـ "الفيضان المعطاء"، والّتي صوّرت حشدا من الفتيات الكواعب يكتسحن المدينة من منحدرات الجبل، عاريات كيوم ولدتهنّ أمّهاتهن، وكأنّه يدعّم "بوجبل" في نظرته للزّمن الجديد أنّه زمن النّساء، حاولن التّحرّر من كلّ القيود الّتي تقيّدن بها في زمن ماضي، حتّى وصلن للتّمرّد، فالثّورة القادمة هي ثورتهنّ.

---

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 26.

[2] – المصدر نفسه، ص 35.

واللّوحة الثّانية هي لوحة "صبح الخلاص" المبشّرة من عنوانها إلى الحرّية، والتّطلّع إلى غد أفضل، إلى غد منتهي الظّلام، المبشّرة بصبح ونور على الوطن.

صوّرهنّ فيها «**دوما ثائرات مقبلات وفي أيديهنّ بشائر مستقبل يجسّد أحلام التّعيسات والتّعساء**».[1]

الرّسّام المفتون بحبّ الجزائر والمدينة، الرّجل الّذي ترسّخت أفكاره في تغييرها إلى الأفضل، الرّجل المثقّف الّذي زعزع النّظام بفنّه، داهموه لاغتياله هو الآخر، لأنّ فرشاة رسمه كانت سلاحا فجّر حكم الشّيخ الأكبر وجلاوزته.

- **شخصية جميلة:**

تعتبر "جميلة" إحدى الشّخصيات النّسوية الّتي أخذت رحابا واسعا في الرّواية، سواء من خلال مظهرها أو أفعالها أو أفكارها.

"جميلة" انطبق اسمها على شكلها، بدليل ما نجده على لسان عدّة شخصيات، ورد وصف مظهرها بالجمال على لسان أبناء حيّها بقولهم «**كنّا نسوق النّظر إليها كلّما فتحت النّافذة، لكن ما إن تخرج مارّة أمامنا حتّى كنّا نرهب جمالها فتتكبّل ألسنتنا وتسدل جفوننا حتّى إنّنا كثيرا ما كنّا نتراهن من منّا يستطيع أن يتجرّأ فيواجه ضياء وجنتيها بنظراته**».[2]

ويستمّر وصفها الخارجي من خلال زوجها رسّام المدينة؛ حيث رسم لوحة لها وسمّاها بـ "المرأة ذات العيون الطّحلبية" «**الطّحلب أنت! وإلّا ما هذا الّذي ترى في عينيها؟ الطّحلب أنت يا**

[1] – المصدر نفسه، ص 209.

[2] – المصدر نفسه، ص 93.

جميلة وبت تقول لها ذلك وهي مندهشة مستغربة... الخضرة الفريدة الّتي ظلّت تعذّبك وأنت تمزج اللّون تلو اللّون لإخراج لون لا يمكن إلّا أن يكون طحلبيّا كعيني جميلة».[1]

"جميلة" البنت البكر لـ "بوجبل" وأنثاه الوحيدة، المتشبّعة بأفكار نضالية وثورية، سعت إلى النّجاح لتحقيق حلمها وحلم والدها، في أن تصير مهندسة معمارية، وتبني مدينة جديدة خالية من الآلام والأحزان.

«**حبيبتي أمل حياتي، الوحيدة الّتي لم تخيّب ظنّي بعد أمّها! حلم هي ولكم أتوق إلى رؤيتها وهي تبني مدينة جديدة... هي تنوي أن تصير مهندسة معمارية، والأكيد أنّها ستبلغ مبتغاها**»[2]. وحدها لا غير راحت تحقق أمنية الأب «**أي أن تكوني صورة المدينة الجميلة الصّامدة على مدى العصور**».[3]

جمعهما الحبّ وتوحّد بينهما حلم بناء المدينة الجديدة كلّ حسب اختصاصه، فالرّسّام من خلال لوحاته الفنّية عكس عشقه وحبّه الشّديد للمدينة، أمّا "جميلة" فتمسّكت منذ صغرها بحلمها وحلم والدها حتّى صارت مهندسة معمارية تعمل على رسم مخطّط جديد للمدينة الّتي عشقتها هي الأخرى.

لم يكتفي الجلاوزة والشّيخ الأكبر باغتيال والدها وزوجها؛ لأنّهم حملوا أفكارًا وآمال التّغيير لغد أفضل، والآن انقضى كلّ شيئ... لحقها هي الأخرى الدّور، اتّهمت بالجنون وذلك بسندات ووثائق وشهادات الأطبّاء. «**رغم الجنون الّذي يوصمونك به (أنت مجنونة قسرا. فكلّ الأطبّاء النّفسيين يؤكّدون بالوثائق الرّسمية وغير الرّسمية أنّك مجنونة مصابة بازدواج الشّخصية الحاد**».[4]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 31.

[2] – المصدر نفسه، ص 19.

[3] – المصدر نفسه، ص 46.

[4] – المصدر نفسه، ص 44.

قضت "جميلة" شهور حملها متجوّلة في أحياء المدينة، للكشف عن خباياها وأسرارها، حتّى وضعت مخطّطا لتصميم مدينة جديدة كلّها أملا في أن يبنيها ابنها «**تناقلتنا... أخبار المجنونة جميلة الّتي قيل لنا أنّها وضعت تصميما لمدينة جديدة سيبنيها ابنها (أصحيح أنّها أنجبت ولدا أم أنّها مجرّد أسطورة؟)**»[1]. أنجبت "جميلة" ولدا، وتوفّيت في عسر ولادته تاركة أملها وحلمها في فحلها الّذي سيتولّى أمرها ببناء مدينة جديدة.

قدّم الرّوائي هذه الشّخصية بمصادر ووسائط مختلفة ومتنوّعة، سنحاول جمعها من خلال هذه البطاقة السّيميائية:

الشّخصية	مصدر المعلومات	المعلومات		
		الصّفات الخارجية	الصّفات النفسية	الصّفات الاجتماعية
جميلة	السّارد الغائب العالم بكلّ شيئ. -من منظور أبناء حيّها. -من منظور والدها. -من منظور زوجها الرّسام.	-حي شعبيّ (الحومة). -أسرتها (بوجبل، الجوهر ولها أربع إخوة) متزوّجة من رسّام المدينة ولها ابن	-مناضلة، متحدّية، طموحة، حزينة، مكتئبة.	مثقّفة، مهندسة معمارية.

[1] - المصدر نفسه، ص 99.

مثّلت "جميلة" الشّابة الطّموحة، المرأة المناضلة، كما مثّلت الجيل الجديد المثقّف الّذي يحبّ الوطن ويسعى جاهدا إلى التّغيير نحو غد أفضل، الجيل الّذي حمل كلّ هموم ومآسي الوطن، الجيل الثّائر على الوضع المعاش. مثّلت الجيل الّذي حاول بعث أفكار جديدة لكنّها أُخمدت من طرف النّظام والسّلطة.

2.3/ الشّخصيات المساعدة:

تقوم الشّخصيات الثّانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشّخصيات الرّئيسية، قد تربطها علاقة صداقة (الشّخصيات الرّئيسية) أو إحدى الشّخصيات الّتي تظهر في المشهد بين الحين والآخر، وقد تنهض بدور تكميلي مساعد للبطل أو العكس أو معيق له، وهي بصفة عامّة شخصيات أقلّ تعقيدا وعمقا من الشّخصيات الرّئيسية، ترسم على نحو سطحي، حتّى لا تحظى باهتمام السّارد في شكل بنائها السّردي.

- **شخصية الجوهر:**

اسم هذه الشّخصية اسم تراثي يرمز إلى الشّيئ الثّمين، والجوهر هو حقيقة الشيئ وأصالته، أمّا اسم الجوهر في الرّواية فيرمز إلى المرأة الجزائرية، المناضلة والمكافحة.

الجوهر من الشّخصيات النّسوية في الرّواية، تمثّل زوجة الثّوري "بوجبل" ووالدة "جميلة" المهندسة المعمارية، حيث أنّها كانت السّند الأكبر لهما.

لم نجد في الرّواية تركيزا على مظهرها الخارجي، إلّا لحظات فقدان وعي "بوجبل" في حين استرجاعه للحظات الرّومانسية والسّعيدة، الّتي عاشها مع زوجته «...**مازال ماؤها يتقاطر من بين ثنايا خصلاتها الفحمية بينما أنا منبطح فوق الرّمل الذّهبي أتأمّل جسدها الأهيف يقبل نحوي متجاوزا آخر المويجات النّاعمة المداعبة للبشرة القمحية الضّاربة إلى السّمرة...**».[1]

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 12.

الجوهر وهي شخصية أمّية لكنّها تملك مستوى متواضعا من الثّقافة ، وتجربة رجلها الوحيد بوجبل « **ثقّفتها بمسحج التّمرّد والتّحدّي فالثّورة**»[1].

ولدت الجوهر في قرية متشابهة الأكواخ، مطلية بالكلس ومسقّفة بالدّيس، ما إن بلغت الخامسة من عمرها حتّى سيقت خلف معزّات والديها، كانت تقضي طفولتها راعية بين الأحراش «**سراب هو العيش بها أيضا مثلما كانت طفولة الجوهر سرابا**».[2]

يصوّر الرّوائي الحياة البسيطة للجوهر بصفة خاصّة وللمرأة الجزائرية بصفة عامّة، في تلك الفترة كانت الحياة الاجتماعية يملأها الفقر والحرمان. فيحاول أن يقرّب الصّورة للقارئ أكثر «**كانت تفترش حصيرا خشنا نسج من الدّوم اليابس، تبيت ضفائره تلكز بشرتها الغضّة الّتي لم يكن يقيها لسعات البرد القارس... ليالي متقطّعة النّوم ولاسعة بسموم لفحات ثلوج الشّتاء أو مرعبة بقضقضات الدّيس حين تأخذ الرّياح العاتية في سل أعواده صانعة لقطرات المطر العزيز مجاري يا ما أيقظت العائلة...**»[3]. تنحدر الجوهر من عائلة ثورية «**الوالد التحق بالثّوار دون أن ينذر الأمّ وولديها**»[4]. سند الجوهر الوحيد بعده هو أخوها "علي" هو الآخر التحق بالثّوار ولم يعد لا الأب ولا الأخ.

في اليوم الّذي صمّمت فيه الفرار من منزل أقاربها وملاحقة والدها وأخوها، اعترض طريقها وأبطل مخطّطاتها زوجها "بوجبل" «**حين أطلّ هذا الأخير من خلال الغبش المنقشع، حبلت هي**

[1] – المصدر نفسه، ص 137.

[2] – المصدر نفسه، ص 144.

[3] – المصدر نفسه، ص 144.

[4] – المصدر نفسه، ص 144.

بجميلة في أوّل ليلة من ليالي الجلاء. لكأنّها أرادت أن تغير (أم هو الّذي أراد أن يعبر؟) بذلك ميلاد زمن جديد».[1]

أنجبت "جميلة" وأربعة أولاد آخرون، مثّلت الأمّ المكافحة والمناضلة الّتي تدعم وتساند أولادها، والزّوجة الّتي تقاسمت مع زوجها كلّ التّضحيات والمآسي في سبيل المدينة.

«**الجوهر، حبّي الكبير الّذي أنساني كلّ النّساء السّابقات في حياتي، الجوهر ذاتها حين أتخيّلها لا أتخيّلها سوى مدينة، ولا مدينة إلّا أنت أيّتها الكتلة البيضاء المستلحفة عبد قدم الجبل الشاهق. من هنا، لم تكن لي أمنية كتلك الّتي أراها فيها (المدينة) سعيدة».**[2]

طالما كانت لهما سندا، شجّعت ابنتها جميلة لمواصلة الدّراسة وتحقيق حلمها وحلم والدها، فخرجت للعمل كنشافّة في إحدى الشّركات «**واصلي أنا أتكفّل بالمصروف**»[3]. ربّت الجوهر ابن ابنتها "جميلة والرّسام" بعد أن انتقلت به للعيش في قرية بعيدة عن البحر والمدينة، خوفا من الجلاوزة والسّلطة، خوفا من أن يكون مصيره نفس مصير والده وجدّه.

«**لكم حذّرته من السّفر إلى البحر، قبل أن يشتدّ عوده... معلّلة رفضها بأنّهم سيختطفونه ويقتلونه أو يدسّونه في مكان مجهول كما فعلوا بأبيه وجدّه**»[4]. الجوهر رمز للمرأة المناضلة والمكافحة والمتحدّية الّتي ضحّت بحياتها من أجل أسرتها دون أن تتنازل عن مبادئها وأحلامها، بالرّغم من المآسي والآلام والأحزان الّتي عاشتها ووقفت عائقا في حياتها.

تعدّ الشّخصيات الّتي ورد ذكرها سابقا أي "بوجبل" والرّسام "برهان" و "جميلة" و "الجوهر" نموذجا للشّخصية الثّورية المتمسّكة بمبادئها وفكرها الثّوري التّحريري، الشّخصيات المضحّية بحياتها في

[1] – المصدر نفسه، ص146.

[2] – المصدر نفسه، ص 18.

[3] – المصدر نفسه، ص 146

[4] – المصدر نفسه، ص 46.

سبيل الوطن، تمكّنت عن طريق أفعالها النّضالية من نشر أفكارها ووعيها القومي، الهادف إلى تحطيم النّظام الفاسد والاستغلال والاستبداد.

شكّلت هذه الشّخصيات وحدة متلاحمة بهدفها وفكرها، مثّلت دور المسؤول عن الرّعيّة من أبناء الوطن، حتّى جسّدت الصّورة المثالية لحبّ الوطن والتّضحية في سبيله.

بالرّغم من تباينهم سنّا وفكرا ومنصبا، إلّا أنّهم صبّوا في الهدف والحلم نفسه وهو الحلم بمدينة جديدة سعيدة خالية من الآلام والعيش زمن جديد، زمن الحرّية وفكّ قيود الاستعمار، زمن العدالة...

- **شخصية "ابن جميلة وبرهان":**

ويمثّل الابن الّذي سيحاول تحقيق حلم والدته جميلة، والدته الّتي لم يرها ولم يكبر ويترعرع أمام عينيها، توفّيت في عسر ولادته فعاش وحيدا مع جدّته "الجوهر" الّتي حكت له تفاصيل آخر ما علق في ذهنها عن حياة والدته المجنونة بالجنون القسري «**عرف أنّ أمّه كانت وحيدة جدّته بين أخواله المسجونين في معتقل المدينة بتهمة (تؤكّدها محاضر الجلاوزة) قتل الرسّام الكبير، أبيه، وسرقة ثروته ولوحاته منذ ثماني عشرة سنة خلت، وإن كانت جدّته تصر بالأدله أنهم أبرياء**».[1]

كما عرف أنّ والدته قضت شهورَ حملها التّسعة متجوّلة في أحياء المدينة تاركة له تصميما لمدينة جديدة، وكلّها أملا أنّه سيبنيها حينما يكبر «**جميلة الّتي قيل لنا أنّها وضعت تصميما لمدينة جديدة سيبنيها ابنها...حالما يكبر، إذ قال جميع المنجمين أنّه سيكون نابغة المدينة ومحرّرها الأكبر**»[2]. ابتعدت به جدّته لتقطن في قرية بعيدة عن المدينة خوفا من أن يُختطف أو يقتل كما فعلوا بوالده وجدّه.

[1] -جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 57.

[2] - المصدر نفسه، ص 99.

قبل أن توافي المنيّة جدّته، كانت قد قضت عمرها في تحذيره من الجلاوزة والشّيخ الأكبر «**قضت عمرها كلّه في تحذيره من "عمايلهم" كما تسمّي مداهماتهم هي الّتي فقدت الأب ثمّ الزّوج ثمّ الصّهر غدرا ربّما لم تنساه حتّى وهي في الدّار الأخرى**».[1]

بعد أن اشتدّ عوده وبلغ حوالي ثماني عشر سنة، قرّر الخوض في رحلته إلى المدينة والبحر، وهو عازم على تحرير المدينة ووضع الأسس الأولى لبنائها من خلال المخطّط المورّثة إيّاه أمّه، والملف الضّخم المعقد المدسوس في الصّندوق «**جاء هو للبحث عن الأرضية الّتي سيبني عليها ولو تطلّب منه دك الصّوامع وقصور هذه المتبرنسة تحت نظراته السّاعة...**»[2].

قرّر مواصلة ما سبقه إليه جدّه ووالديه «**هو المقبل على اختراع نار جديدة قد لا تشبه البتّة تلك الّتي أوقدها جدّه الأوّل فجدّه الثّاني فأبوه فأمّه دون أن يتمكّنوا من رؤية ما أحرقته وما سمّدته برمادها**».[3]

ابن "جميلة" والرّسّام يرمز إلى الجيل الجديد القادم لتحقيق الأحلام، تبنى قضيّة الوطن وسيعمل على تحرير قيودها وسيصل إلى ما لم يصلوه من قبل ويظهر هذا من خلال الجملة التّنبّؤية الّتي تعمّد السّارد وضعها.

«**القادم سيعوّضكما كلّ ما لم يتوصّلا إليه بسبب مداهمة قوّات الدّيجور لهما وقد كانا في عزّ الرّجولة**»[4]، وفي مقطع آخر «**ستنجبين فحلا، أنت متأكّدة والنّورس الحائم بك على مشارف المدينة يلغط مؤكّدا بنبوءتك هذا لا ريب فيه**».[5]

---

[1] – المصدر نفسه، 67-68.

[2] – المصدر نفسه، ص 70.

[3] – المصدر نفسه، ص68.

[4] – المصدر نفسه، ص 47.

[5] – المصدر نفسه، ص 47.

فهو الجيل الجديد الّذي سيرث مخطّطات وتجارب ما سبقه، الجيل الّذي سيحمل تباشير النّصر لتحرير المدينة، الجيل المعوّل عليه لحمل أمانة قضيّة وطنية، الجيل المصمّم على مواجهة التّحدّيات والمصرّ على الاستمرار.

- **إخوة جميلة:**

من الشّخصيات السّاكنة أو الثّابتة، الّتي لم يرد ذكرها إلّا قليلا في الرّواية، هم أربعة ذكور، أبناء الثّوري "بوجبل" و "الجوهر" وإخوة "جميلة" الضّائعين الّذين خابت فيهم توقّعات والدهم «**بأسرع ممّا كان يتوقّع بالتّأكيد وإلّا ما ضاع التّوفيق، ابنه الذّكر الأوّل فانحرف إلى تعاطي الخمر ومقارعة الزّجاجات في "الحصائد" النّائية. " كيلو" هذا هو الابن الّذي علق عليه، كما تذكرين، آمالا كبيرة حين ولد فسمّاه تبركا بـ "التّوفيق"**».[1]

أمّا الذّكر الثّاني «**جمال الّذي تمنّيت أن يكون رسّاما بارعا ذات يوم... جمال وجميلة، الأخ والأخت اللّذان يحقّقان حلم الأب المستحيل، إبداع مالم يبدع، التّحدّي الدّائم للظّلم؟**»[2]، وفي مقطع آخر يبيّن كيف فشل الإخوة الأربعة قائلا «**ضاع التّوفيق وتخدّش جمال وانسلخ عز الدّين وتعربد الحميد لا توفيق ولا جمال ولا عز الدّين ولا حميد...**»[3]. "جميلة" الوحيدة الّتي حقّقت حلم والدها الّذي طالما حلم به، اعتقل إخوة "جميلة" بتهمة قتل زوجها، وسرقة ثروته ولوحاته، التّهمة الّتي اتّهمها بهم الشّيخ الأكبر والجلاوزة.

«**أخواله الأربعة المسجونين في معتقل المدينة بتهمة (تؤكّدها محاضر الجلاوزة) قتل الرّسّام الكبير،... وسرقة ثروته ولوحاته... وإن كانت جدّته تصرّ على أنّهم أبرياء، إذ كانوا قد سافروا**

[1] – المصدر نفسه، ص 45.

[2] – المصدر نفسه، ص 46.

[3] – المصدر نفسه، ص 46.

ليلة مقتل الرّسّام إلى مدينة "الحمراء" لمتابعة كرة القدم»[1]. بقوا في السّجن ينتظرون حرّيتهم، ولم يرد ذكرهم مرّة أخرى في الرّواية، فهذه الشّخصيات لم تشارك في سير الأحداث ونموّها بقيت ثابتة في السّرد.

- **شخصية السّلطة الحاكمة (الشّيخ الأكبر وجلاوزته):**

مرّت الرّواية على نماذج مختلفة من الشّخصيات نظرا للوضع السّياسي الّذي عاشته الجزائر، فاختلفت وظهرت على عدّة أوجه، إمّا شخصيات مدنية إقطاعية أو شخصيات استعمارية تمثّل حضارة أخرى؛ أي أنّها تمثّل الآخر على أرض الأنا أو السّلطة الحاكمة ووفدها غير المرغوب فيه، شخصيات تبرز معها ملامح العنف والقسوة.

«لا نحتاج إلى كثير من الاستدلال لكي نسوغ انتماء شخصية المستعمر إلى زمرة الشّخصيات المرهوبة... ظهر في الرّواية المغاربية كمغتصب يسلب الأرض ويستعبد الإنسان ويمارس جميع الوسائل للضّغط على النّاس وحملهم على القبول بالأمر والعيش تحت نير الاستعمار».[2]

إنّ الملامح العامّة الّتي تتشكّل منها الصّورة النّمطية للسّلطة أو الحاكم تظهر في «كلّ من ينسب إلى جهاز السّلطة السّياسية من أكبر رجالات البلاط إلى أصغر أيّ عون في المصلحة. إذن من خلال الحاكم تتشخّص السّلطة وكلّ مؤسّساتها لأنّها تمثّله أو تختزل في شخصيته».[3]

برزت هذه الشّخصيات بكثرة في الرّواية؛ حيث أنّ السّلطة عارضت مبادئ الشّخصيات الثّورية، والمحبّة للوطن والمضحيّة لأجله، الشّخصيات الطّموحة لبناء وطن يمجّد الحرية والعدالة، تقوم منازعات بين الرّعيّة، أي الشّخصيات الثّورية والسّياسية مع السّلطة، لأنّ الهمّ الأكبر للسّلطة

[1] – المصدر نفسه، ص 57– 58.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الزّمن – الشّخصية –الفضاء)، ص 296 .

[3] –سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدّار العربية للعلوم والنّاشرون، بيروت، ط1، 1433هـ – 2012م، ص 174.

والجلاوزة هو نهب خيرات البلاد واكتنازها وضمان مستقبل أولادهم، وزوجاتهم، وتضليل الشّعب بمشاريع ومخطّطات ترمي بالوطن إلى جوف حفرة، مشاريع أعدّتها عقول الشّمال، العقول الّتي لم تطلب طلبا إلّا وأهدي لها ولم يُرد طلبها «**بحيث لم يكن ليقدر على ردّ طلبها لا سيّما وهي لم تطلب إلّا أن يهديها ذهبية قموح الرّعية لا غير، مقابل مشروع العمر بالنّسبة له**».[1]

الشّيخ الأكبر الّذي هرم أخذ يفكّر في مستقبل زوجاته المتعدّدات و أبنائه ، بما قد يخلّفه لهم في بنوك عالم ما وراء البحار، فمفهوم الوطن إذن هو «**الوطن فالجيب**»[2]؛ أي أنّ الجيب الممتلئ الّذي سلب كلّ الخيرات ونهبها هو الوطن.

«**ساعة مدّ أيديهم لنفض صناديق خيرات المدينة قصد تهريب آخر ذرات تِبرها إلى ما وراء البحر لتثليجها في بلاد الصّقيع تحسّبا لأيّام التّقاعد أو العزل أو الإفلات من أسنان إحدى الثّورات العارمة**»[3].

خالفوا كلّ الوعود الّتي وعدوا بها الرّعية، فلم يهمّهم شيئ في ذلك الوقت سوى الاستيلاء على المدينة والتّفكير في أحلامهم ما بعد الجلاء «**حيث قد تفتح لهم المدينة ذراعيها ضامة إيّاهم إلى صدرها الكاعب لإرضاعهم حليبا سرعان ما يشيّد قصورا فخمة وحدائق غنّاء ونساء سخيّات ناهيك عن الأسفار عبر عواصم العالم وإيداع الغنائم في بنوك الرّيح...**».[4]

فحاولوا الحفاظ على الأوضاع كما هي معرقلين مسار الشّخصيات الثّورية، لأنّ همّهم الوحيد هو «**أن تستمرّ الأوضاع على الحال الّذي وجدوها من عهود الاستعباد ثمّ عسر المخاضات**

[1] – جيلالي خلاّص، حمائم الشّفق، ص 130.

[2] – المصدر نفسه، ص 132.

[3] – المصدر نفسه، ص 172.

[4] – المصدر نفسه، ص 190.

الإعصارية التي أنجبت الجلاء الأخير فمكّنتهم من الاستيلاء على مقاليد المشيخة دون وازع ردع».[1]

مثّلت هذه الشّخصيات مشاهد العنف والقوّة والنّهب، منصبها كان خدمة لنفسها وليس خدمة للرّعيّة مهما كلّف الأمر، فشخصية السّلطة الحاكمة تملك قانون التّحكّم في الرّعيّة وتسيّرهم على يدها بكلّ الوسائل والأفعال «إنّ إلحاح المستعمر على الظّهور بمظهر الشّخص المهاب في هيئته وسلوكه لا يعطينا الانطباع بقوّة الشّخصية وصلابتها بقدر ما يفاقم من وضعه كمحتل غاصب للحقوق يظلّ بحاجة دائمة إلى ممارسة العنف والإرهاب للمحافظة على وجوده».[2]

بالفعل ظلّت السّلطة تغصب الحقوق وظلّت بحاجة دائمة إلى ممارسة العنف والإرهاب ضدّ الشّخصيات الثّورية أو الشّخصيات المعارضة لمخطّطاتها ومشاريعها وذلك للحفاظ على استمرارية وجودها.

تتضافر صورة الشّيخ الأكبر مع جلاوزته من خلال ممارستهم الّتي تظهر في الرّواية، لتعكس كلّ أشكال العنف والقمع والتّعسّف القائم حيال السّلطة.

من خلال ذكرنا لشخصيات السّلطة، إنّ القارئ سيعمل على ربط الزّمن بواقعه وتاريخه وإلى الفترة الّتي كتبت فيها الرّواية وهي فترة الثّمانينيات في الجزائر.

الشّخصية المتحدّث عنها في الرّواية هي شخصية لا تميل للسّياسة، الشّخصية الّتي لا تعرف حتّى ما معنى الوطن، الشّخصية الّتي لا تملك طموحا، الشّخصية الّتي أتاحت لفرنسا من وضع قدمها الأولى عبر المحروقات لدعم صناعتها، وتصريف سلعتها الشّخصية الّتي تركت أيادي فرنسية تخطّط لمشاريع الدّولة وغيرها من القضايا الهامشية الّتي ذكرت في الرّواية، وتجسّدت من طرف الشّيخ الأكبر.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 177.

[2] –حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء–الزّمن –الشّخصية)، المركز الثّقافي للنّشر، بيروت، ط1، 1990م، ص 299.

4/ زمكانية الرّواية:

1.4/ الزّمن وتجلّياته وأبعاده:

يُعتبر الزّمن المعمارية الّتي تشيّد النّص الرّوائي فنّيا وجماليّا، فمن المستحيل أن نجد سردا أو نصّا روائيّا يخلو من هذا العنصر، في دراستنا للنّص الرّوائي لابدّ من الوقوف على دراسة الزّمن السّردي باعتباره منطق تتابع الأحداث ومنطق كشف أحوال الشّخصيات بمفارقاته الزّمنية.

الزّمن هو خيط وهمي مسيطر على كلّ التّصوّرات والأفكار والحركات، يختلف مفهومه بين العلماء والدّارسين ويرى علماء النّحو العرب بأنّ الزّمن لا يتجاوز ثلاثة امتدادات: الماضي – الحاضر – المستقبل، ويكون الحاضر أضيق الامتدادات وأشدّها انحصارا بحكم قوّة الأشياء، والحاضر مجرّد فترة انتقالية تربط بين مرحلتين اثنين: الماضي والمستقبل.[1]

كما قدّم "نعيم عطية" تعريفا للزّمن من خلال دراسته لدلالة الزّمن في الرّواية الحديثة «باعتباره عملا أدبيّا، ووسيلة اللّغة، فإنّه يتوسّط بين كلمة البداية والنّهاية، ويدور وسط هذا الفضاء، أمّا خارج هذا الوسط قبل وبعد البداية والنّهاية فلا وجود له».[2]

الزّمن الرّوائي هو زمن داخلي تخييلي يبتدعه الرّوائي ليوفّر الدّوافع المحرّكة للسّرد، كالتّتابع والتّشويق والإيقاع والاستمرارية... فالقارئ يستطيع دائما تمييز نوعيين من الزّمن الأوّل هو الزّمن الطّبيعي بمقاييسه المعروفة: السّنة، والشّهر واليوم... وهذه المقاييس مستمدّة من الزّمن الطّبيعي الخارجي، لكنّها غير متطابقة معها على الرّغم من أنّها تحمل أسماءها، فالسّاعة في الرّواية غير السّاعة في العالم الحقيقي الخارجي... زمن الرّواية كما سبق القول هو زمن تخييلي وليس زمنا حقيقيا.

---

[1] – ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص 17.

[2] – شريف حبيلة، بنية الخطاب الرّوائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، ط1، 2010 م، الأردن، ص 39.

أمّا الزّمن الثّاني هو الزّمن الذّاتي أو النّفسي أو الدّيمومة، وليس لهذا الزّمن مقاييس محدّدة لكن النّاقد قادر على معرفة سرعته بواسطة اللّغة الّتي تُعبّر عن الحياة الدّاخلية للشّخصية. الشّخصية تشعر بأنّ الزّمن طويل وقاس حين تكون حزينة، ولا تشعر بمروره حين تكون سعيدة... والزّمن النّفسي تخييلي أيضا، لهذا السّبب ارتبطت الدّيمومة بالشّخصية المتخيّلة وأُدرِكت من خلالها.[1]

كما يشكّل الزّمن إحدى أهمّ ركائز الحكي لكونه يعمّق الإحساس بالحدث وبالشّخصيات من بداية النصّ إلى نهايته لدى المتلقّي، وعادة ما يميّز البنيويون للحكي بين مستويين للزّمن: زمن القصّة – وزمن السّرد.[2]

ويؤكّد "جيرار جينيت"... كون الحكي مقطوعة زمنية تنقسم إلى قسمين:

«هناك زمن الشيئ المحكى، ومن جهة ثانية زمن الحكي، أي أنّ هناك زمنيين: الزّمن الدّال والزّمن المدلول، ويحيل "جيرار جنيت" نوعية العلاقة بين الزّمنيين على ما أسماه المنظّرون الألمان بزمن القصّة وزمن الحكي».[3]

زمن القصّة «وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصّة فلِكلّ قصّة بداية ونهاية، ويخضع زمن القصّة للتّتابع المنطقي ».[4]

زمن السّرد «وهو الزّمن الّذي يقدّم من خلاله السّارد القصّة، ويكون بالضّرورة مطابقا لزمن القصّة، ويستعمل بعض الباحثين زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السّرد».[5]

---

[1] – ينظر: أسماء معيكل، الأصالة والتّغريب في الرّواية العربية، ص 316.

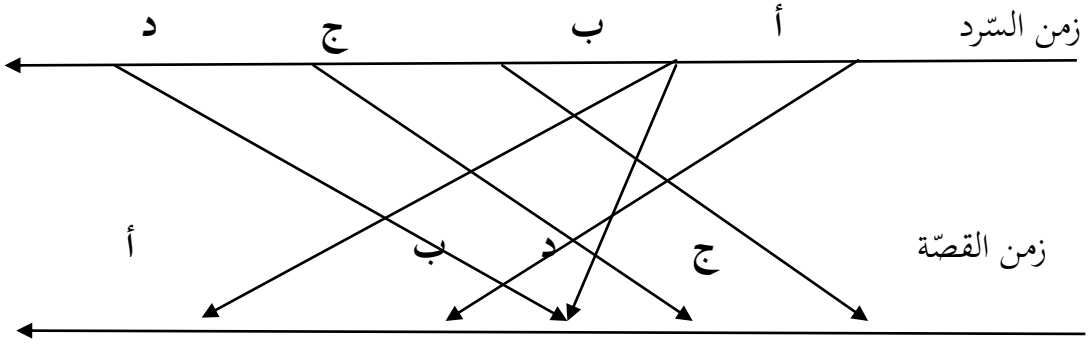
[2] –ينظر: مُحَمَّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، ص 87.

[3] –سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، (الزّمن –السّرد– التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م، ص 76.

[4] –مُحَمَّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، ص 87.

[5] – المرجع نفسه، ص 87.

لا يتقيّد زمن السّرد بالتّتابع المنطقي الّذي يشترطه زمن القصّة، وإنّ الاختلاف الحاصل بين زمن القصّة وزمن السّرد أدّى إلى الانزياح عن الحاضر لينتج ما يسمّى بالمفارقات الزّمنية (anachronie narrative) ويمكن توضيح هذه المفارقة بالمخطّط التّالي:



1

«إن الإمكانات الّتي يتيحها التّلاعب بالنّظام الزّمني لا حدود لها، ذلك أنّ الرّاوي قد يبتدئ في السّرد بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصّة، لكنّه يقطع بعد ذلك السّرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السّرد عن مكانها الطّبيعي في زمن القصّة».[2]

2.4/ المفارقات الزّمنية:

هذه المفارقات تكون إمّا مفارقة استرجاع للأحداث الماضية (rétrospection) أو تكون مفارقة استباق لأحداث لاحقة (anticipation) ولكلّ منها خصائص وأهداف تميّزها عن الأخرى.

[1] – حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص 74.

[2] – المرجع نفسه، ص 74.

1.2.4/ التّرتيب:

أ/ الاسترجاع (اشتغال الذّاكرة):

تظهر دلالة هذه المفارقة نوعا ما من تسميتها، فالاسترجاع هو العودة إلى الماضي عكس الاستباق تماما «الاسترجاع يجعل الزّمن يتوقّف ويعود بالذّهن إلى الوراء، بعكس الاستباق الّذي يحقّق قفزة متقدّمة على حساب الأحداث الّتي تتنامى ببطء في صعودها من الحاضر إلى المستقبل».[1] تسمّى هذه المفارقات بالتّرتيب.

أوّل مفارقة سنقف عليها هي الاسترجاع (analepsis)، حسب ما يعرّفه "جيرار برنس" (Gerald Burns) بأنّه «مفارقة زمنيّة تعيدنا إلى الماضي، بالنّسبة للّحظة الرّاهنة، أو استعادة لواقعة أو لوقائع حدثت قبل اللّحظة الرّاهنة (اللّحظة الّتي يتوقّف فيها القصّ الزّمني، لمساق الأحداث، ليدع النّطاق لعمليّة الاسترجاع...)، وإكمال الاسترجاع أو العودة بملأ الثّغرات السّابقة الّتي نتجت من الحذف أو الإغفال في السّرد، والاسترجاعات المتكرّرة والعودة تعيد تكرار الذّاكرة، أي ذكر وقائع ماضية».[2]

في النصّ الرّوائي الّذي بين أيدينا، نجد بكثرة هذه المفارقة، حيث يعود بنا الرّوائي بالذّاكرة إلى عدّة وقائع حيث نجد "بوجبل" في بداية الرّواية، وهو مستلقي على الأرض بين غياب الوعي وحضوره، يكشف بعودته إلى الماضي شخصيات مثّلت أسرته ومنها من جمعته علاقة بها ليفصح عن طبائعها وملامحها، فالرّجوع إلى الماضي هنا بمثابة الوصل بين الحاضر والماضي، فلابدّ من العودة إلى الماضي لفهم الحاضر.

[1] – صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية (1)، مخبر الأبحاث في اللُّغة والأدب الجزائري، جامعة مُحَّد خيضر بسكرة، ص 192.

[2] –جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، وتق: مُحَّد بريبري، المصطلح السّردي، ط1، 2003م، القاهرة، ص 25.

«**الأكيد أنّني مهما عانيت لن أبلغ حدّا يفوق ذلك الّذي عانيته أيّامها. الأوبئة والعطش والجوع، الجراح وهلم جرا من الطّعنات السّامة القاتلة**»[1]. في هذا المقطع الحكائي يعود بطل الرّواية بذاكرته إلى الماضي، ليسترجع مرحلة صعبة مرّ عليها في حياته لتزيده قوّة وتحمّلا لما يعيشه في الحاضر، وفي مقطع آخر «**حبيبتي أمل حياتي، الوحيدة الّتي لم تخيّب ظنّي بعد أمّها؟**»[2]. في هذا المقطع الاسترجاعي يتمّ الإشارة بإيجاز إلى ابنته الّتي لم تخيّب ظنّه كما سبقت إليه والدتها.

«تُحقِّق هذه الاستذكارات عددا من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات الّتي يخلّفها السّرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق الشّخصية... أو باطّلاعنا على حاضر الشّخصية».[3]

ب/ السّرد الاسترجاعي:

ومن أنماط الاسترجاع السّرد الاسترجاعي (récit analeptique)، ومن المؤشّرات اللّسانية الخاصّة بهذا السّرد هي الأفعال الدالّة على الزّمن الماضي مثل كنت وكانت وأحيانا تكون هذه المؤشّرات حين استعمال أفعال التّذكير مثل تذكّرت، أذكر، استعاد، يذكّرني...[4]

من الصّعب تعيين جميع المقاطع الّتي يبرز فيها الاستذكار؛ لأنّها مختلفة التّلوينات والأشكال، سنسترشد من بعض النّماذج فقط «**الآن أتذكّر. التّناحرات المصرانية الّتي خيّبت آمالي غداة الجلاء الأكبر. كنت أحدس شيئا**».[5]

وفي مقطع آخر «... **حتّى تذكّر أولئك الفحّامين الّذين كانوا يرتادون قريتهم ليلا لبيع فحمهم سرّا مخافة أن يتفطّن إليهم حرّاس الغابة السّلطويين فيحتجزون السّلطة ويودّعونهم**

[1] – جيلالي خلاّص، حمائم الشّفق، ص 19.

[2] – المصدر نفسه، ص 19.

[3] – حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 121 – 122.

[4] – مُحَمَّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، ص 89 – 90.

[5] – جيلالي خلاّص، حمائم الشّفق، ص17.

السّجن بدون محاكمة»[1] ، «**اليوم إنّنا نذكر ذلك، فإنّنا لنتأكّد أنّ تلك الاستجوابات كانت أولى الدّروس السّياسية الّتي لقّنها لنا الجلاوزة الأغبياء**».[2]

ظلّ يسترجع أحداث آل إليها أبناء المدينة وصوّر من خلال هذه الاسترجاعات صراعاتهم وكفاحهم ومقاومتهم لكلّ الصّعاب الّتي مرّت عليهم.

ومن بين أنماط وأنواع الاسترجاع يبقى التّفاوت بينها واضحا خلال قراءة المقاطع الاستذكارية لنجد مفارقة تحيلنا لمعرفة المدّة المسترجعة وضبط فترتها.

- **مدى الاستذكار:**

حيث نستطيع من خلاله «تحديد مدّة الاستذكار بالقياس إلى زمن القصّة وذلك من خلال الإشارة إلى الفترة الزّمنية الّتي يمكنها أن تكون واضحة ومعلومة بهذا القدر أو ذاك».[3]

سنحاول الوقوف على نماذج أو مقاطع سردية تحمل استذكارات بعيدة المدى ومحدّدة التّواريخ تارة أخرى «**لحدّ الآن مازالت المدينة تتذكّر "عام الجراد" برعيّة تقشعرّ لها أبدان حضرها وهم يرون تلك الأحداث الغريبة الّتي عاشوها طيلة سبعة أيّام بنهاراتها ولياليها لدرجة أنّ الوقائع أنستهم ببشاعتها مجازر حرب الخمسة قرون الّتي خاضتها المدينة لتتحرّر من آخر الغزاة البحريّين**».[4]

سيؤوّل لنا ويمكّننا هذا المقطع من قياس مدى الاستذكار بالرّجوع إلى تاريخ "غزو الجراد" للوطن أو للجزائر؛ لأنّها في الحقيقة تعرّضت لفترة من الفترات السّابقة إلى هذه الظّاهرة الطّبيعية وهي

---

[1] – المصدر نفسه، ص 66 .

[2] – المصدر نفسه، ص 91.

[3] – حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 122- 123.

[4] – جيلالي خلاّص، حمائم الشّفق، ص 74، 75.

غزو الجراد في الشّوارع والأحياء والأسطح والبيوت والمزارع والأراضي الفلاحية؛ ليأكل كلّ أخضر ويابس ويترك المدينة صحراء قاحلة، حتّى سمّي غزوه بالحرب لأنّه بمثابة الحرب العسيرة.

يعود السّارد بالذّاكرة إلى الوراء ولم يفلت منه تحديد الفترة أو مدّة هذا الغزو وهو سبعة أيّام بلياليها ونهاراتها، وهي المدّة الّتي يغطّيها الاستذكار، حيث استطاع بهذا الاسترجاع المزدوج أن يصوّر الزّمان بالضّبط وأن يحدّد المكان، أي المدينة.

كما عاد بنا في المقطع نفسه إلى مجازر حرب الخمسة قرون الّتي خاضتها المدينة للتّحرّر من الغزاة، فقارن السّارد بين وضعين مختلفين ومتشابهين في الوقت نفسه، بين ظاهرة طبيعية وهي "غزو الجراد" الّذي سمّاه بالحرب وبين الحرب الحقيقية الّتي خاضتها المدينة.

وفي مقطع آخر «...**منذ ثماني عشرة سنة خلت، وإن كانت جدّته تصرّ بالأدلّة على أنّهم أبرياء، إذ كانوا قد سافروا ليلة مقتل الرّسام إلى مدينة الحمراء لمتابعة كرة القدم، حدث الموسم الرّياضي في ذلك العام والّتي جرت بين فريق "البيضاء" (أكبر فرق المدينة وأكثرها شعبية، منذ أن كان تأسيسه هدفا سياسيّا استتر به أوائل الوطنيين لنشر دعواهم الأولى للتّمرّد على الغزاة) و "فريق الحمراء" المشهور هو الآخر بسجلّه التّاريخي كمدرسة ثانية للوطنية)**».[1]

يعود بنا هذا المقطع إلى ثماني عشرة سنة مضت من الزّمن، فهذا النّوع ها هنا من الاستذكار حدّده مداه ذاتيّا، وضبط المدّة الّتي عاد إليها بكامل الدّقّة، أمّا حدث الموسم الرّياضي أو بالأحرى المقابلة الرّياضية الّتي جرت في مدينة "الحمراء"، فلابدّ للقارئ من معطيات سابقة لتأويل تاريخ هذه الحادثة الرّياضية، وذلك ليتمكّن من معرفة وتحديد الفترة الّتي تعود إليها الرّواية، إمّا تحديدا نسبيّا أو تحديدا دقيقا.

[1] – المصدر نفسه، ص 58.

وفي مقطع آخر يعود بالذّاكرة إلى أحداث حدثت منذ تسعة وعشرين سنة خلت «**في نفس السّاعة من الهزيع الأخير من اللّيل، خلخلوا بابيهما. الأوّل داهموه هذه تسعا وعشرين سنة خلت، أمّا الثّاني فقد وصل دوره بِناءً على دفاتر تحرّياتهم بعد عشر سنوات تامّة من واقعة الأوّل**»[1].

هنا السّارد يعود بنا إلى تسعة و عشرين سنة خلت، ليصوّر عبر ذلك الفترة الّتي عاشها الشّخص الأوّل وهو "بوجبل" ليقاربه و يقارنه بصورة الرّسّام "برهان"؛ أي أنّه بالرّغم من الوقت المستغرق بين صورة الأوّل والثّاني، إلّا أنّه يقارن بين الصّورتين بهذا النّوع من الاسترجاع.

2.2.4/ الاستباق واشتغال التّخييل:

وفيه يفتح الرّوائي أو السّارد المجال للتّأويلات المستقبلية «يقضي هذا النّمط من السّرد بقلب نظام الأحداث في الرّواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محلّ أخرى سابقة عليها في الحدوث».[2]

«وهو مخالف لسير زمن السّرد، يقوم على تجاوز الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد»[3]، أي أنّه إذا كان استرجاع الماضي يتوقّف فيه السّرد المتنامي صعدا من الحاضر إلى المستقبل ليعود إلى الوراء، فإنّ استشراف المستقبل يذهب بالسّرد المتنامي صعدا من الحاضر إلى المستقبل، ليقفز إلى الأمام متخطّيا النّقطة الّتي وصل إليها، فالاستشراف يكمن في استيحاء أحداث سابقة للنّقطة الّتي وصل إليها السّرد.[4]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 121.

[2] –حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 132.

[3] – شعبان عبد الحكيم مُحَمَّد، آليات السّرد في الرّواية العربية الجديدة، (دراسة في آليات السّرد وقراءات نصّية)، ط1، 2014م، ص 107.

[4] – ينظر: موريس أبو ناضر، الألسنية والنّقد الأدبي في النّظرية والممارسة، دط، دت، ص 92.

يرسم لنا الرّوائي مجموعة من الإيحاءات التي يتطلّع بها إلى ما سيحدث في وقت لاحق من الزّمن «في حالات كثيرة يكون الاستشراف مجرّد استباق زمني، الغرض منه هو التّطلّع إلى ما هو متوقّع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة، وقد يتّخذ هذا الاستباق صيغة تطلّعات مجرّدة تقوم بها الشّخصية لمستقبلها الخاصّ فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه».[1]

ومن هذه التّطلّعات المستقبلية نجد شخصية "بوجبل" وهو مرمي على شاطئ البحر، سيستبق موته بقوله «**جاء دوري لأُقتَل وهل في هذا ما يدهش؟ لم أتصوّر نفسي في النّهاية إلّا مقتولا، حتّى كوابيسي كانت تجسّد قتلي**»[2]، وهو بين غياب الوعي وحضوره، تتحدّث هنا الشّخصية عن المصير الّتي ستؤول إليه أو يحلّ بها، لنتأكّد ممّا سبق استباقه في مقطع موالي «**آه ... إنّي أختنق... أشعر ببرودة ماء أجاج... البحر بلا شكّ؟ إنّي أختنق أختن...**»[3]، وبالفعل صدقت تخمينات البطل قبل موته وعرف مصيره وما حلّ به، أي أنّ استشرافه تحوّل إلى واقع حقيقي.

مفارقة زمنية	موضوع الاستباق	وظيفته	مؤشّراته
السّرد الاستباقي	توقع البطل لما سيحلّ به (أي موته).	القلق والضّياع. حالة انتظار بين غياب الوعي وحضوره.	موته. أصبح خياله حقيقة حلّت به.

[1] –حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 133.

[2] –جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 22.

[3] – المصدر نفسه، ص 22.

في هذا المقطع تصبح وظيفة السّرد الاستباقي بالنّسبة للبطل هي تجاوز عن حالة القلق النّاتجة عن وضعية الانتظار.

وفي مقطع آخر يوحي "بوجبل" إلى الزّمن القادم، إلى الزّمن الّذي سيقدنه النّساء فيقول «**جميلة، ستنجح، أنا متأكّد. الجوهر أريدك أن تساعديها، أتسمعينني؟ لابدّ أن تساعديها، لا تأبهي لما يفعل الأولاد الآخرون، فالزّمن القادم زمن النّساء، زمنكنّ...**».[1]

فهذا المقطع عبارة عن استباق زمني يتوقّع فيه البطل الزّمن القادم، البطل يستشرف للمجهول، أي أنّه يدخل باب التّوقّع التّخيّل للمستقبل.

وهنا أيضا يكون هذا الاستباق توقّعا صريحا لما سيحدث، وبالفعل في الفصول الموالية للرّواية سوف يحدث ما تنبّأ له بطل الرّواية، وستسير الأحداث في الاتّجاه الّذي خطّطه، ويتّضح ذلك بالمقطع الموالي «**من الجبل سينحدرون ومن البحر سينبجسن زاحفات على أسوار المدينة وحامياتها وحصونها حتّى إذا التقين نسفنَ هذا الزّمن الغاشم، مفجّرات ينابيع رقراقة تروح تغسل المدينة، تغسلها إلى أن تخرجها في صورة رائعة، لا مكان للقبح في شوارعها ومبانيها وساحاتها. خطأ أن يعتقد الرّجال أنّهم ثوّار الزّمن، مغفّلين في غرورهم، دورهنّ الحاسم، خاصّة وقد نضجن اليوم**»[2]، وفي مقطع آخر «**جاء دورهنّ المنتظر مذ طلعت شمس الخالق**».[3]

[1] – المصدر نفسه، ص 20.

[2] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 206.

[3] – المصدر نفسه، ص 206.

المفارقة الزّمنية	موضوع الاستباق	وظيفته	مؤشّراته
السّرد الاستباقي	البطل يتوقّع زمن جديد (زمن النّساء).	يحفّز زوجته على مساعدة ابنته بالنّجاح لأنّ الزّمن القادم سيكون لهنّ.	فعلا يحصل ما توقّعه البطل ويتجسّد إيحاءه. قد جاء دورهنّ المنتظر فعلا.

فهذا النّوع من الاستباق أو الاستشراق، يمهّد للأحداث والوقائع الّتي ستقع لاحقا، حيث أنّ الكاتب وهو يستعمل هذا النّوع من الاستشراقات «يبقى حرّا إلى حدّ ما في الوفاء، أو عدم الوفاء، لما هيّئ له الشيئ الّذي يؤدّي للحالة الأخيرة»[1]، أي أنّ الكاتب يحاول أن يخبر القارئ بطريقة ضمنية عن الأحداث، و يهيّئ له دلالات، ليعلن عمّا سيأتي في السّرد لاحقا.

5/ تقنية السّرد الزّمني:

1.5/ إيقاع السّرد:

1.1.5/ الزّمن من حيث البطء والسّرعة:

يعتبر إيقاع الزّمن من منظور الدّراسات السّردية «وتيرة سرد للأحداث، من حيث درجة سرعتها أو بطئها. في حالة السّرعة سيتقلّص زمن القصّة ويختزل، ويتمّ سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة أو بضع كلمات، بتوظيف تقنيات زمنية، وسردية، أهمّها الخلاصة (sommaire) والحذف (ellipse). وفي حالة البطء يتمّ تعطيل زمن القصّة وتأخيره ووقف السّرد بتوظيف تقنيات سردية مثل المشهد (scéne) والوقفة (pause)».[2]

[1] -حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 136.

[2] -ينظر: مُحَمَّد بن عزة، تحليل النص السّردي، ص 92.

1.2.5/ تسريع السّرد:

يكون تسريع إيقاع السّرد حين يلجأ السّارد إلى تلخيص أحداث ووقائع ولا يذكر عنها إلّا القليل، أو حين يحذف مراحل زمنية من السّرد ولا يذكر ما حدث فيها إطلاقا.[1]

الخلاصة:

تعتبر الخلاصة تقنية زمنية تكون فيها وحدة زمن القصّة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، أي أنّ الزّمن السّردي فيها يكون أقلّ بكثير من الزّمن الطّبيعي، تلخِّص وتختزل فيها الرّواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة.[2]

تكمن الخلاصة في «تلخيص عدّة أيّام، أو عدّة أسابيع، أو عدّة سنوات في مقاطع أو صفحات قليلة ومن دون الخوض في ذكر التّفاصيل حول الأعمال والأقوال الّتي تتضمّنها الصّفحات أو المقاطع المشار إليها».[3]

يعمد الرّوائي "جيلالي خلاص" إلى تلخيص أحداث وتقديمها بطريقة موجزة ومكثّفة، فيعمد إلى تقديم حياة شخصية "الجوهر" زوجة "بوجبل" بإيجاز ويعمد إلى اختزال عدّة أحداث في حياتها.

كما يبدأ الكاتب بتسريع السّرد وهو يقدّم مراحل مختلفة في حياتها، فيقول «**كانت الجوهر قد ولدت في بيت طيني مطلي بالكلس ومسقّف بالدّيس بقرية تلتصق أكواخها المتشابهة... سراب هو العيش بها أيضا... ما إن بلغت الخامسة حتّى سيقت خلف معزات والديها...**»[4]، يقوم الكاتب بتسريع السّرد حتّى يتمكّن من تصوير مراحل من حياتها دون عرض كلّ التّفاصيل، لخّص حياتها وظروفها القاسية الّتي عاشتها في القرية، اختزل سرده في هذه الأسطر خمسة سنوات من

[1] – ينظر، المرجع نفسه، ص 93.

[2] – ينظر: حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 145.

[3] – موريس أبو ناضر، الألسنية والنّقد الأدبي في النّظرية والممارسة، ص 98.

[4] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 143، 144.

طفولتها، بدأ السّرد فيها بميلادها ليختزل طفولتها، أي سنّها الأقلّ من خمسة سنوات بكلمة السّراب.

وفي مقطع آخر يقوم الكاتب بحكي موجز وسريع عن دراسة جميلة حتّى تخرّجها«**ليالي بيض في حلّ المعادلات ونهارات سود في المواصلات الوهمية وردهات الجامعة الفوضوية حتّى إذا انقضت سنوات العذاب وتخرّجت تيقّنت أنّها حصلت لا على شهادة مهندسة معمارية وإنّما على شهادة الصّبر والجلد، إذ أظهرت لها تجربتها أنّ ليست الدّراسة الصّعبة في هذه المدينة وإنّما الشيئ الصّعب فعلا هو هذا الجوّ المحبط الميئس...**»[1] هنا يلخّص لنا المسار العلمي الّذي خاضته "جميلة" لدراسة الهندسة المعمارية، حيث أنّه اختزل كلّ سنوات دراستها في الأسطر السّابقة أو بمصطلح سنوات العذاب، فالنصّ يختزل سنوات عديدة ويسردها في أسطر جدّ وجيزة.

ورد تلخيص التّاريخ هو الآخر في شكل مقاطع، حيث أنّ المدّة التي غطّت الأحداث التّاريخية أكبر بكثير، أي أنّ الزّمن السّردي هنا أقلّ بكثير من الزّمن الطّبيعي«**خمسة قرون كاملة دامت حربكم الجبلية، لكنّكم لم تيأسوا أبدا، العام تلو العام، كنتم تبردون سلاح العدوّ بملصقاتكم الّتي شحذتها عشريات القحط المجدب لنفوسكم إلّا من عزائمها المنيعة**».[2]

يعتمد الكاتب هنا تقنية التّلخيص وذلك لتقديم الأحداث بسرعة وباختزال، متجنّبا كلّ التّفاصيل الّتي تومئ إلى الإطالة، وبهذه التّقنية نجح في تغطية السّنوات والشّهور والأيّام بطريقة موجزة ومكثّفة.

[1] -المصدر نفسه، ص 146- 147.

[2] - المصدر نفسه، ص 162.

- **الحذف: (ellipse):**

وهو حذف فترات وأحداث من السّرد، دون التّطرّق لها، فيعرّف على أنّه «شكل من أشكال السّرد القصصي، يتكوّن من إشارات محدّدة للفترات الزّمنية الّتي تستغرقها الأحداث في تناميها باتّجاه المستقبل، أو في تراجعها نحو الماضي».[1]

«ويحدث الحذف عندما يسكت السّرد عن جزء من القصّة»[2]، أي أنّ السّرد لا يتطرّق للوقائع والأحداث ولا يذكر منها شيئا، يمكن أن يشير إليها بشكل ظاهري أو بعبارات زمنية تدلّ على موضع الحذف مثل (ومرّت أسابيع)، (مضت عشر سنوات) أو (بعد مرور سنتين).

يرى "حسن البحراوي" أنّ للحذف دورا حاسما في اقتصاد السّرد، ويُعتبر وسيلة نموذجية في تسريع وتيرة السّرد عن طريق إلغاء الزّمن الميّت للقصّة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقلّ إشارة أو بدونها.[3]

تطرّق الرّوائي إلى هذه التّقنية الزّمنية في سرده فتجسّدت من خلال المقطع التّالي: «**"الدّهريبة"، آه" الدّهريبة لن أنساها أبدا، حلما سحريّا كانت. قرون خمسة تصرّمت بحذافيرها، منذ أن سقطت أوّل قذفة مدفعية على السّور البحري للمدينة. وبشحنة تلك الحقبة الزّمنية الطّويلة الثّقيلة الوزن كانت "الدّهريبة"**».[4]

في سرده عن هذا الهجوم الّذي سمّي بالدّهريبة، هو مأساة عاشتها المدينة منذ خمسة قرون لم يتعرّض الرّوائي لذكر وقائع وأحداث هذه الحقبة الزّمنية الطّويلة وحذف ذلك حذفا ضمنيّا؛ لأنّه لم

[1] – موريس أبو ناضر، الألسنية والنّقد الأدبي في النّظرية والممارسة، ص 98.

[2] – مُحَمَّد بن عزّة، تحليل النّص السّردي، ص 94.

[3] – ينظر: حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 156.

[4] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 14.

يحدّد المدّة الزّمنية المحذوفة، وفتح المجال للقارئ وثقافته التّاريخية عن هذا الهجوم بتحديدها وتقديرها، ليركّز بذلك في سرده على مراحل أخرى يراها أكثر أهمية وخدمة لسرده.

وفي مقطع آخر: "**منذ غابر الأزمنة وأنتم تتعرّضون للاعتداءات السّافرة، تلك الّتي عصفت بأبنائكم ونسائكم ومتاعكم**"[1]، حذف الرّوائي فترة غير محدّدة تعرّضوا لها، تعرّضوا فيها للاعتداءات والظّلم واكتفى بالإشارة إلى موضع الحذف بإشارات زمنية لم تحدّد المدّة المحذوفة، جعل المدّة تشير إلى وقت طويل أو بعيد، أي أنّ الرّوائي لم يعيّن الزّمن الّذي دارت فيه هذه الأحداث، فواجه القارئ بأحداث لا يذكر ولا يفسّر دواعيها.

تتفاوت المقاطع السّردية الخاضعة لتقنية الحذف، فيكون إمّا الحذف فيها ظاهري أو ضمني، حيث يتجسّد الحذف الظّاهري في الرّواية في الأحداث الّتي جرت في السّجن «**اليوم وقد انقضت ثماني عشرة سنة على سجننا، لا يسعنا إلّا أن نغطس في النّهر، لكن بدل أن ننصاع للتيار يجرفنا إلى الضّفّة كما كنّا نفعل من قبل مازحين، نروح نصارع تيّاره صاعدين مجراه في محاولة قد تكلّفنا الكثير**».[2]

يحذف السّارد أحداث ووقائع هذه الفترة الزّمنية، الفترة الّتي قضاها مجموعة من شباب المدينة في السّجن، اكتفى بذكر الفترة وتحديدها، أي المدّة الّتي استغرقتها هذه الفترة، حذفت في السّرد وقفز عليها السّارد مكتفيا بضبط أعوامها الّتي قدّرها بثماني عشر سنة.

وفي سياق الحذف الضّمني أي الحذف الّذي لا يحدّد فيه الرّوائي حجم الفترة الزّمنية المحذوفة، نجد الرّوائي في هذه المقاطع يغطّي أحداثًا طيلة السّنة من خلال الإشارة الزّمنية الّتي تركها للقارئ، أي من خلال تعاقب الفصول (الخريف، الشّتاء، الرّبيع، الصّيف)، حيث أنّه اختصر هذه الأحداث في بعض المقاطع السّردية فقط، ممّا ساهم في تسريع عمليّة السّرد.

[1] – المصدر نفسه، ص 153.

[2] – المصدر نفسه، ص 95.

«هذا العام استقبلت المدينة الخريف، على غير عادتها، بضَمَّة مباغتة مثيرة لعجاج دائرية سرعان ما تعالت ناسجة في الأجواء رِداءا رمليا...».[1]

«في ذلك الصّيف تعرّضت المدينة لأبشع غزو عرفته في تاريخها الطّويل الدّامي».[2]

«وحين أقبل ذلك الخريف الهدّام برماله وعواصفه وتمرّده العارم، حاولت المدينة عبثا الصّمود مرتكزة على أسسها المنخورة...».[3]

«ما إن انقضى ذلك الخريف العاصف، حتّى تغيّر وجه المدينة لشدّة ما تخدّدت أسواره وانهدمت عماراته وتحفّرت أزقّته. لقد خرجت المدينة تستقبل الشّتاء القارس عارية كالفحمة...».[4]

إنّ قارئ الرّواية سيلاحظ هذا التّسريع بعبارات كان يستخدمها الكاتب بين الحين والآخر، مثلما انقضى ذلك الخريف العاصف، خرجت المدينة تستقبل الشّتاء، أقبل الرّبيع... تعمّد تسريع الأحداث واختصارها لمدة سنة متعقّبا كلّ الفصول «**كما علّمتنا الأيام أيضا أنّ تمرّدا كهذا الّذي حملته زوابع الخريف الرّملية فأطفأت أمطار الشّتاء الهاطلة قشرته دون لبّه الّذي سرعان ما تذكّر ففجّر قوقعه الفحم الخامدة مشتعلا في الرّبيع المولى، علمتها أن غضبا كهذا لن يزيده الصّيف بحره المتراقص سرابا يغشى الأبصار المزمهرة الحدقات، إلا تذكية ستلهب سنابل "الصّابة" المذهبة قبيل الحصاد**»[5]. تعقّب كل الفصول بطريقة التّسريع مهملا في نفس الوقت فترات ومراحل كاملة، تاركا مهمة تحديد الزّمن المحذوف للقارئ.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 73.

[2] – المصدر نفسه، ص 74.

[3] – المصدر نفسه، ص 77.

[4] – المصدر نفسه، ص 79.

[5] – المصدر نفسه، ص 85.

كما يمكن للقارئ أن يدرك محذوفات أخرى في الرّواية حين تتعاقب الأحداث والفصول فمثلا نجد الرّوائي في الفصل الخاص بجميلة يحذف شهور حملها وكيف مرّت هذه الشّهور التسعة، ويكتفي بذكر الحمل فقط «**أنت حبلى بحلمه الّذي طالما رافق رحلتكما رغم قصرها الحياتي وإن كانت طويلة طول الخلود إنّك تشعرين في كل لحظة بالتّواصل الّذي مازال بل سيظلّ يربطكما للأبد**»[1]. «**قد قضت شهور حملها التّسعة متجولة في أحياء المدينة بأسرها**»[2].

اكتفى الرّوائي بذكر هذه المؤشّرات فقط، حاذفا تسعة أشهر من حياة جميلة ومن الأحداث الّتي رافقتها أثناء تجوّلها في المدينة، لينتهي حلمها في آخر فصل مخصّص لها بالموت في عسر الولادة «**ثم تشتدّ الآلام مرعدة كامل جسدك فمصعدة شبه أنامل تروح تضغط بقسوة على صدرك فعنقك حتى... الاختناق فالعدّ**»[3].

ثم في الفصل الموالي تماما، نجد أنفسنا مباشرة، ننتقل إلى حياة ابن جميلة الّذي أصبح شابا يعيش مع جدّته، بعيد عن المدينة، شاب يتجاوز السّابعة عشر من عمره «**ولقد حذّرتة من السّفر إلى البحر، قبل أن يشتدّ عوده، حتى أنّه تجاوز السّابعة عشرة ولم يره، معلّلة رفضها بأنّهم سيختطفونه ويقتلونه أو يدسّونه في مكان مجهول كما فعلوا بأبيه وجدّه**»[4].

السّارد هنا تعمّد تقنية الحذف، فحذف سبعة عشر سنة من حياة ابن جميلة، ليبدأ الفصل الخاص به المعنون "هو" بحياة شاب مراهق وليس طفلا، حذف طفولته ودراسته وحياته مع جدّته ... وجملة من الأحداث والأمور الّتي سكت عنها لتسريع السّرد تارك للقارئ مهمّة التّخمين والتّصوّر.

[1] – المصدر نفسه، ص 47.

[2] – المصدر نفسه، ص 58.

[3] – المصدر نفسه، ص 54.

[4] – المصدر نفسه، ص 64.

2.2.5- تعطيل السّرد:

وتنتج هذه التّقنية عن «توظيف تقنيات زمنية تؤدي إلى إيقاع إبطاء السّرد وتعطيل وتيرته، أهمها المشهد والوقفة»[1].

- **المشهد (scène):**

ويقصد بتقنية المشهد «المقطع الحواري حيث يتوقّف السّرد ويسند السّارد الكلام للشّخصيات، فتتكلّم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السّارد أو وساطته، وفي هذه الحالة يسمى بالسّرد المشهدي (récit scénique)»[2].

يقوم المشهد «على الحوار المعبّر عنه لغويّا والموزّع إلى ردود متناوبة (répliques) كما هو مألوف في النّصوص الدّرامية... وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشّخصية المتحدّثة فلا يضفي عليه أيّ صبغة أدبية أو فنّية وإنّما يتركه على صورته الشّفوية الخاصة به... فتكون المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التّعدّد اللّغوي وتجريب أساليب الكلام واللّهجات والرّطانات الإقليمية والمهنية...»[3].

أي أنّ المشهد في السّرد هو أقرب المقاطع الرّوائية إلى التّطابق مع الحوار في الرّواية بحيث يصعب دائما أن يصنّف بأنّه بطيء أو سريع أو متوقّف[4]؛ أي أنّه بشكل عام يكاد يتساوى فيه الزّمن السّردي مع الزّمن الطّبيعي من حيث مدّة الاستغراق.

ويتجلى مقطع الّذي يمثل لنا المشهد في الرّواية من خلال أوّل لقاء جمع بين جميلة وبرهان في مكان العمل، حيث ترك السّارد المجال للشّخصيات كما صوّر المشهد بصورة شفوية طبيعية؛ أي أنه

---

[1] -مُحَمَّد بن عزّة، تحليل النّص السّردي، ص 94.

[2] -المرجع نفسه، ص 95.

[3] - حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 166.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص 78.

فتح المجال لممارسة لهجات أخرى وهي اللّهجة العامية الجزائرية، اللّهجة المتداولة بين عامة الشّعب، حيث تعمّد الرّوائي على ترك المشهد بلغته وعلى طبيعته.

«... **جئت مبكرة اليوم... ماجاش حد؟ تعالي اتريحي في مكتبي حتى ايجو...**».

«**تشربي قهوة وإلا شاي...**».

«**قهوة إذا كاين**».

«**نعم**».

«**قهوة... شكرا**».

«**آه قهوة... كقهوة شعرك**»[1].

لم يكتف الرّوائي بترك المجال للشّخصيات وفقط، بل مزج بين الوصف والحوار بالعامية، في الوقت ذاته، وهذا ما زاد في تعطيل عملية السّرد وتطويل المشهد.

أطراف المشهد	موضوع المشهد	مؤشّراته
جميلة / برهان	أوّل لقاء لهما في العمل.	الحوار بالعامية بينهما يجسد المشهد على طبيعته.

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 50– 51.

«إنّ تطعيم الحوار باللّهجة العامية مقصود، ولعلّه يسعى إلى إضفاء صفة الواقعية على ما يقدّمه وإقناع المتلقي بما يطرحه الكاتب من خلال الحوار الواقعي الحي، كما يضع بذلك حاجزًا بين لغته ولغة الشّخصيات المتحاورة ليضمن لنفسه الحرّية فيما يقول ويطرح عن طريق تلك الشّخصيات»[1] و في مشهد آخر بين ابن جميلة والرّجل الّذي يبيع الفحم نلمح مقطع حواري آخر ترك في السّارد مجال للّغة العامية.

«**سامحني... حسبتك شامبيط البايلك...**».

«**مساء الخير، اشعال ابقى للبحر؟**»

«**البحر؟...**»

«**إيه... البحر... ابعيد منا... " "..آه..**»

«**لا...لا – مابقالوش بزاف طريق ستعة وتوصلو...**»

«**روح بالعقل، اوليدي، احرز روحك من اشنابطية**»

« **شكرا.. صح.. أيكثّر خيرك**»[2].

في طريق رحلته إلى البحر والمدينة، التقى بالرّجل العجوز، الفحّام الّذي اختبأ مخافة من حرّاس الغابة أو كما يسمونهم بالعامية "شنابطية"، حيث صوّر لنا جيلالي خلاّص هذا المشهد مضفيا عليه حالة شعورية من الخوف والوصف، و مساهما بها في تعطيل السّرد و إبطائه.

[1] – أسماء معيكل، التّأصيل والتّغريب في الرّواية العربية، ص 314، 315.

[2] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 67، 68.

أطراف المشهد	موضوع المشهد	مؤشّراته
ابن جميلة الرّجل العجوز	إرشاده طريق البحر والمدينة وتحذيره من الجلاوزة.	الحوار بالعاميّة.

في المشهد يتراجع السّرد لصالح الحوار، حيث نلاحظ أنّ السّارد في هذه المشاهد يتخلى عن الدّور التّنظيمي للحوار (أي بتنظيمه للحوار بكلمات قبل الولوج إليه. قال – قالت...) ترك شخصياته تتبادل الحوار مباشرة[1].

ومن المشاهد الدّرامية الأخرى، نجد في الفصل الأول من الرّواية في الجزء المعنون بضمير "أنا"، نوع آخر من الحوار، حيث عَمِل على تعطيل السّرد وجعلنا نغوص في أعماق الشّخصية، وهو الحوار الدّاخلي أو ما يسمى عند النّقاد والدّارسين "بالمونولوج الدّاخلي" أو الخطاب الدّاخلي، وهو نوع من الأساليب الفنّية الّذي يمثّل «حوارا داخليا مصاغا ب "لفّة داخلية" بين أنا مكتملة وأنا مصغية»[2]. ويمكن اعتبار المونولوج الدّاخلي «كإعادة إنتاج محاكية لخطاب الشّخصية. يمنح الراوي لما يستشهد به من الأفكار الصّامتة لهذا الأخير السّلطة ذاتها الّتي يعطيها لما يستشهد به من كلامه عندما يكون موجّها إلى شخصيات أخرى»[3].

المونولوج يعني «الحوار الدّاخلي وهو ذلك التّكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المستوى النّفسي للشّخصية والعمليات لديها – دون التّكلّم بذلك على نحو كلّي أو جزئي – في اللّحظة الّتي

[1] – ينظر: مُحَمَّد بن عزّة، تحليل النّص السّردي، ص 96.

[2] – زياد عوف، الأثر الإيديولوجي في النّص الرّوائي، ثلاثية نجيب محفوظ، مؤسسة النّوري للنّشر والطّباعة، دط، 1993م، ص 216.

[3] – المرجع نفسه، ص 216.

توجد فيها العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكّل للتّعبير عنها على نحو مقصود»[1].

قدّم الرّوائي شخصية "بوجبل" في الحوار الدّاخلي بينه وبين نفسه (المونولوج)، تحدّث عن نفسه وتساءل عن المصير الّذي سيلقاه بعد ما اختطفه الجلاوزة ورموا به أرضا على شاطئ البحر فيقول «**كانوا قد تركوني الآن، بعد أن دلّوا جسدي المرضوض العاري تماما (كانوا قد جرّدوني من ملابسي، حال إيصالي الشّاطئ المرجاني الأمغر الصخور)... لن يرتاب فيه أحد غداة العثور على جثّتي (وهل سيعثر عليها أحد ما؟)... (أم سأغرق حتى قاع البحر...) لم أصدّق أنّهم تخلوا عنّي نهائيا، لذلك حاولت ما إن استطعت لزوم مكاني مُتَماوتا أطول مدّة ممكنة...**»[2].

«...**وفجأة شعرت بوحشة قاتلة. كابوس غيهبي مقيت داهمني على حين غرّة مالئا الأفق بظلال أخطبوطية مرعبة. أين أنا؟ ماذا وقع لي؟ والجوهر والأولاد أهم نيام قربي أم... لماذا سحبت الجوهر الغطاء عن جسدي تاركة البرد يلدغني حتى النّخاع؟ لم يكن من عادتها أن تفعل. لكم أتوق إلى دفئها الحنون السّخي. كلاّ أنا الآن وحدي عرضة للبرد، للأوجاع للعطش (لقد جفّ حلقي ولكم أتوق إلى جرعة ماء)... وحدي أنا إذن...**»[3].

«...**أين أنا؟ يبدوا أنّني غفوت قليلا. البرد يلسعني، أين الجوهر، ترى لماذا لا تغطيني... الجوهر... الجوهر... أين هي؟ ليس من عادتها أن تترك البيت وتخرج**»[4].

يمثل هذا المونولوج حالة من حالات الاستبطان الدّاخلي، عكس لنا وضعا، ونفسا مرهقة لشخصية "بوجبل" بدى عليه من خلال هذه المقاطع الشّعور بالعجز وانعدام القدرة على فعل أي

[1] – أسماء معيكل، الأصالة والتّغريب في الرّواية العربية، ص 308.

[2] –جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، 09.

[3] – المصدر نفسه، ص 14.

[4] – المصدر نفسه، ص 16.

شيئ، وظلّ يتصارع من خلال كلامه بين القدرة والرّغبة والعجز والضّعف، أما إشارات التّعجّب والاستفهام الّتي استخدمها السّارد أعطت انطباعا بالعفوية والتّلقائية للشّخصية.

في هذا المونولوج أعطى الرّوائي مكانة للآخر من خلال كلامه وطريقة تحاوره مع نفسه، أي أنّ شخصية "بوجبل" الرّوائية أخذت الآخر بعين الاعتبار ووجّه خطابه له، ممّا ساهم في تعطيل عملية السّرد.

- **الوقفة (Pause):**

تعتبر الوقفة تقنية من تقنيات تعطيل السّرد، وهي «ما يحدث من توقّفات وتعليق للسّرد، بسبب لجوء السّارد إلى الوصف والخواطر والتّأملات. فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السّرد لفترة من الزمن»[1].

لجوء السّارد إلى الوصف عادة ما يقتضي انقطاع سيرورة الزّمن وتعطيل حركة السّرد،و إنّ الوصف باعتباره استراحة (pause) أو توقّفا زمنيّا، يلجأ السّارد من خلاله إلى وصف الأحداث والأشخاص والأماكن وتوضيح بعض الأفكار، وفي هذه الوقفة الوصفية ينعدم الزّمن الطّبيعي ويتحدّد الزّمن السّردي، حيث يُنظر إلى الوقفة الوصفية «كنتيجة لانعدام التّوازي بين زمن القصّة وزمن الخطاب، حيث يتقلّص زمن التّخيّل وينكمش أمام اتّساع زمن الكتابة ويترتّب عن ذلك التّباطؤ في التّتابع الزّمني للقصّة أي وقف السّرد بمعناه المتناهي»[2].

من خلال هذه التّعاريف نلاحظ أنّ الوقفة نقيضة الحذف، تظهر في توقّف مسار السّرد «فيظل زمن القصّة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمّته، حيث ينقطع سير الأحداث

[1] – مُحَمَّد بن عزة، تحليل الخطاب السّردي، ص 96.

[2] – حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 179.

ويتوقّف الرّاوي ليصف شيئا أو مكانا أو شخصا»[1]. تهدف هذه الوقفات الوصفية، إلى إضاءة الحدث القادم في السّرد كما تتجلّى فيها أسلوبية الرّوائي.

تتضمّن الرّواية الّتي بين أيدينا عدّة مقاطع تحمل مقوّمات الوقفة الوصفية، تتمثّل الوقفة الزّمنية في هذا المقطع كالآتي «**جئت فيه رفقة الجوهر إلى البحر... إلى هذا المكان بالذّات؟ حيث هو محياها ينجبس من تحت الماء بارق الثّغر إثر غطسة مازال مأواها يتقاطر من بين ثنايا خصلاتها الفحمية بينما أنا منبطح فوق الرّمل الذّهبي أتأمل جسدها الأهيف يُقبل نحوي متجاوزا آخر المويجات الناعمة المداعبة للبشرة القمحيّة الضّاربة إلى السّمرة، مثيرة كوامن غيرتي المخبوءة... أبحرت بأناملي في أعماق الشّعر الفحمي، أعصره في تلك القطرات اللّجينيّة، حيث طفقت (القطرات) تنحدر في تؤده على وجهي موخزة ببرودتها بشرتي السّاخنة المحميّة بالشّمس الوّهاجة الّتي كنت أقابلها وأنا منطرح على قفاي...**»[2].

لقاء بوجبل مع الجوهر زوجته الّتي أسرت قلبه على شاطئ البحر، فتحت مجالا لوصف الجوهر وتفاصيلها وتفاصيل ملامحها الدّقيقة، فالوصف هنا يرصد كلّ الخصائص بكل دقّة من لون الشّعر، إلى البشرة، إلى المشاعر... فلحظات الوصف ها هنا امتدّت إلى أكثر من صفحة، لتحتلّ مساحة سردية واسعة، ومن هنا ندرك ما تلعبه هذه التّقنية لتعطيل السّرد وإبطائه، يُبنى الوصف في المقطع على الرؤية البصرية للموصوف وذلك من خلال استخدامه للفعل والتّأمّل.

[1] -مُحَمَّد عزّام، دراسة شعرية الخطاب السّردي، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2005م، ص 113.

[2] -جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 12.

الموصوف	صيغة الوصف	أبعاده	وظيفة الوقفة الوصفية
الجوهر	الرّؤية البصرية	فحميّ، السّمرة، اللّجينية، الوهاجة. الحركة: منطرح، منبطح.	تعطير سير حركة الأحداث. وإبطاء وتيرة السّرد.

وفي مقطع آخر يتوقّف جيلالي خلاّ، بوقفة وصفية ، لوصف المدينة من فوق الجبل:

«أمّا من فوق الجبل فالمدينة تبدو كسيل حمم تنحدر من بركان ضخم مندس تحت الجبل في منتصف سفحه حتى إذا بلغت أسفله راحت تتركّد تتكدّس عائمة بموازاة البحر وكأنّ عائقا عتيدا يسدّ عليها المنفذ إلى الماء، وقد يكون كذلك بالفعل، متمثّلا في تلك الصّخور الرّمادية والأرجوانية الّتي تعلوا السّاحل بطوله رافعة على رؤوسها البنايات والأسوار المتينة الّتي بُنِيَت بمحاذاة البحر، ممّا يعيد للرّائي من فوق الجبل صواب بصره فيغرق في تأمّل بنيان المدينة...»[1].

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 78.

الموصوف	صيغة الوصف	أبعاده	وظيفة الوقفة الوصفية
المدينة	الرّؤية البصرية	الشّكل: عائمة، ضخمة، متينة. اللّون: رمادية، أرجوانية. المادة: صخور، بنايات، أسوار، جبل.	تعطيل سير حركة الأحداث. وإبطاء وتيرة السّرد.

في هذا المقطع يقدّم الرّوائي وصفا دقيقا للمدينة، لا يمكن للواصف أن يقدّمه إلاّ إذا تأمّل في الموصوف جيّدا، و أوقف السّارد سيرورة الأحداث وراح يصف المدينة من أعلى الجبل، حيث إنه أراد من خلال هذا الوصف إعطاء صورة واضحة عنها.

أمّا الوصف المسهب البعيد عن الأحداث فقد أدّى إلى بطء الإيقاع في الرّواية وخاصة من خلال كثرة وصفه للمدينة، ولكلّ المراحل الّتي مرّت بها والآلام الّتي شهدتها، وعكّرت صفو حياتها، وأفقدتها كلّ ما هو جميل.

عندما يقف الوصف عند أدقّ التّفاصيل الصّغيرة فهنا يقوم بوظيفة التّخييل، مما يجعل القارئ يشعر وكأنّه يعيش في الواقع لا عالم الخيال، وهنا يخلق له انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع[1].

إنّ القارئ يعثر في هذه النّصوص أو المقاطع السّردية، ذات البعد البانورامي، على أبرز ما تقوم عليه الوقفة الوصفية «فهي تقوم على الرّؤية البصرية الشّبيهة بما تلتقطه عدسة الكاميرا، ويتوفّر على

[1] –ينظر: سيزا قاسم، بناء الرّواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ،مهرجان القراءة، القاهرة، يونيو، 1978 م، ص 115.

أفعال وصيغ تؤشّر على الحركة الّتي تنتقل بها العين الواصفة وهي تشكّل المنظر البانورامي (سرح ببصره – راميا بنظراته إلى مدى أبعد)...»[1].

أغلب وقفاته الوصفية في الرّواية تقوم على الرؤية وهي العنصر الحاسم في عملية الوصف، وبدون أي شكّ الوصف القائم عن طريق النّظر هو الأكثر تطرّقا واستخداما وتداولا في بناء المقاطع الوصفية لدى الكتّاب، فالوصف هو الّذي يجعلنا نرى الأشياء عن طريق وظيفته التّصويرية والّتي تعتبر هذه الأخيرة وظيفة إدراكية في المرتبة الأولى، فمن المعروف أنّه يقوم على أساس الحواس، وبالتّالي هي الّتي تساعد على توسيع مجال الرّؤية باشتراك السّمع واللّمس والحركة والشّم[2].

6- بنية المكان:

1.6 – المكان كمصطلح:

يعتبر المكان الرّكن الأساسي والمكوّن المحوري في العمل الرّوائي، بحيث لا يمكن تصوّر أي عمل سردي قائم بدون مكان ولا يمكن عزله عن باقي المكوّنات السّردية الأخرى، لعلاقته الوطيدة بها فمن الصّعب فهم الدّور النّصّي الّذي يقوم عليه السّرد دون ربطه بمكان وزمان محدّدين وأحداث وشخصيات معنية.

كما يمثّل المكان في الرّواية «مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والدّيكور الّذي تجري فيه الأحداث والشّخصيات الّتي يستلزمها الحدث، أي الشّخص الّذي يحكي القصّة، والشّخصيات المشاركة فيها»[3].

فالمكان عنصر مهم في الرّواية؛ لأنّه يتحوّل في بعض الأعمال إلى فضاء يحتوي على كلّ العناصر الرّوائية.

---

[1] – حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 181.

[2] – المرجع نفسه، ص 180.

[3] –شعبان عبد الحكيم مُحَمَّد، آليات السّرد في الرّواية العربية الجديدة، ص 81.

فقد يكون إمّا «مجرّد مكان تتحرّك فيه الشّخوص وتقع فيه الأحداث دون أن يشكّل أثرا على الشّخوص وأفكارهم وفلسفاتهم، وقد يكون حاضرا بقوّة وسحر، وهكذا يعطي حيوية وقيمة للمكان، بحيث أنّه لو سُلبت الرّواية مكانها سقطت فكرتها وتداعى بنيانها وانهار المنطق الحاكم لشخصياتها»[1]؛ لأنّ حضور المكان الرّوائي بمعالمه في الرّواية و تفاصيل أشيائه يحقّق للنص متعة وصدقا فنّيا يستسعره المتلقي وينسجم معه[2].

أي أنّه إذا وجد روح المكان بارزة بكلّ معالمها، يكون له تواصل انسجام مع النّص الرّوائي.

لا بد من تسليط الضّوء والوقوف عند قضيّة مهمّة هي قضيّة المصطلح، فعادة ما تصادفنا هذه القضية عند محاولة دراسة موضوع المكان، لتعدّد وجهات النّقاد والدّارسين، تعدّد ظهور عدّة مصطلحات حول المكان: حيّز، مكان، فضاء، موقع، فراغ، ولعلّ هذه المصطلحات الأكثر استخداما في الدّراسات السّردية هو مصطلح المكان والفضاء.

كما اكتفى النّقاد في اللّغات الثّلاثة باستخدام كلمة المكان (place ; lieu)(الموقع) للدّلالة على كلّ أنواع المكان من حيث لم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ بعد. ولاختلاف مستويات التّرجمة ضاقت محدودية كلمة (lieu) (الموقع) فبدؤوا باستخدام كلمة (Espace) (الفضاء / فراغ) ، لم يرض نقّاد الإنجليزية عن اتساع (place / space) (مكان / فراغ) فأضافوا كلمة (Location) (بقعة) للتّعبير دائما عن المكان المحدّد لوقوع الحدث.

فنجد النّقاد المحدثين يستخدمون هذه المصطلحات في موقعين مختلفين للبعد المكاني: أحدهما محدّد يرتكز فيه مكان وقوع الحدث، والآخر أكثر اتساعا ويعبّر عن الفراغ المتّسع الّذي تكتشف فيه الأحداث[3].

---

[1] –علي عبد الرّؤوف، مدن العرب في رواياتهم، مدارات للأبحاث والنّشر، القاهرة، ط1، يناير 2017م، ص 56.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 56.

[3] – ينظر: سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 105، 106.

ويعتبر مصطلح الفضاء ذو صلة وثيقة بالمكان وسندرك ذلك من خلال بعض المفاهيم الموجزة:

- الفضاء مكان، ولكنّه غير محدّد إنّه متّسع، وفارغ وخال.
- المكان شيئ محدّد، ولا يتعدّى مفهومه (الموضع).
- إطلاق مفهوم (الفضاء) على الصّحراء يشير إلى تمييز العرب قديما بين المفهومات... فقد اكتسبت (الصّحراء) صفة (الفضاء) وتجاوزت لفظ المكان.
- إطلاق مفهوم الفضاء على المسافات الواقعة بين الكواكب والنّجوم، يشير إلى انتقال الدّلالة قبل معانيها السّابقة إلى حيّز جديد أضافته الاكتشافات العلمية الحديثة.

صفتا الفراغ والخلو اللّتين يحملهما مصطلح الفضاء، لا تعنيان عدم احتواء الفضاء على الحدث أو الحركة أو الحياة، إنّما غلبة الأشياء المادّية المحسوسة الّتي يحملها الفضاء[1].

أمّا مصطلح الحيّز في النّقد الجزائري على الخصوص أولاه الدكتور "عبد المالك مرتاض" اجتهادا خاصا في ضبط المعنى، فيذهب إلى «إنّنا نميّز بين المجال والمكان والحيّز الّذي آثرناه بالاستعمال من بين هذه المصطلحات كلّها للّياقة... إنّ المكان يعني الجغرافيا، وإنّ الفضاء يعني الأجواء العليا الّتي لا سيادة لأي بلد فيها، والفضاء يعني الفراغ بالضّرورة، أمّا المجال فقد يعني الحيّز الأعلى الّذي يقوم فوق وطن ما والّذي يكون في متناول الطّيران وتحت سيادة ذلك الوطن وسلطته، بينما الحيّز في تصوّرنا واستعمالنا الّذي دأبنا عليه قادر على أن يشمل كل ذلك بحيث يكون اتجاها وبعدا أو مجالا و فضاءً وجوّا وفراغا وامتلاءً »[2].

فبعض النّقاد من يفضّل عزوفه عن لفظ المكان ويستخدم لفظ الحيّز أو ألفاظًا أخرى في أعماله النقّدية عن قناعة لا رجعة فيها.

[1] - ينظر: عبد رحمان بن زورة، شعرية الفضاء في النّقد الرّوائي المغاربي المعاصر، (المفهوم والتّحولات)، مركز الكتاب الأكاديمي للنّشر، عمان، ط1، 2018 م، ص 226 - 227.

[2] - المرجع نفسه، ص 20.

كما سبق وقلنا، إنّ الفضاء مطلق لا يكون من دون صلات مع الأشياء الخارجية، حتى لا يبقى دائما متشابها وثابتا، وبالتالي يكون فارغا، وهذا لا يعني أنّ الفضاء حاوٍ للأشياء المادية وغير المادية، حيث نلجأ إلى لفظة الفضاء فإنّنا نعني الفضاء الورقي (حيّز الرّواية) الّذي حوى الأمكنة وترجمها إلى واقع معيش[1].

وهو المصطلح الشّائع بين الدّارسين والنّقاد فعادة ما يتم تداول مصطلحي الفضاء في البنية المكانية المتردّدة في مسار الحكي، فالفضاء منطقيا أشمل وأوسع من مفهوم المكان، والفضاء في الرّواية هو مجموعة من الأمكنة الّتي تقوم عليها الحركة الرّوائية، أي أنّ المكان هو مكوّن الفضاء، فما دامت الأمكنة في الرّواية متعدّدة ومتفاوتة، فإنّ الفضاء في الرّواية هو الّذي يلفّها جميعا، فهو العالم الواسع الّذي يشتمل على مجموعة من الأحداث الرّوائية، أي أنّ الفضاء يتّسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشّخصيات والحوادث[2].

تمكّن الناقد "حميد لحميداني" من تحديد مصطلح أدق كما تمكّن من ضبط علاقة المكان بالفضاء ليبيّن لنا أنّ مفهوم الفضاء يتّخذ أربعة أشكال وهي:

الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولّد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الّذي يتحرّك فيه الأبطال أو يُفترض أنّهم يتحرّكون فيه.

فضاء النّص: وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنّه متعلّق بالمكان الّذي تشغله الكتابة الرّوائية أو الحكاية باعتبارها أحرفا طباعيه – على مساحة من ورق ضمن الأبعاد الثّلاثة للكتاب.

الفضاء الدّلالي: ويشير إلى الصّورة الّتي تخلّفها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد، يرتبط بالدّلالة المجازية بشكل عام.

---

[1] – ينظر: علي عبد الرّؤوف، مدن العرب في رواياتهم، ص 90.

[2] – ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص 63 -64.

الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطّريقة الّتي يستطيع الرّاوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحرّكون على واجهة تشبه واجهة خشبة المسرح[1].

ويذهب الباحث السّيميائي "يوري لوتمان" بتعريف أدق فيقول «هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظّواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيّرة ...إلخ) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة /العادية (مثل: الاتّصال، المسافة...)»[2].

يستند المكان في الرّواية على بعد تخييلي (Imaginary)، لينتهي ارتباطه نسبيا ببعده الفزيائي (physical)، و هذا الانتقال بين الدّراسات الفزيائية والأدبية يجعل مفهوم المكان يحدّد دلالته ويتوسّع ببعده الفيزيقي ليشمل أبعادًا رمزية وإيديولوجية بل وأسطورية تسهم في بناء النّص بوصفه عالما متخيّلا من خلال اللّغة[3].

أمّا إذا كان المكان الواقعي يتحدّد بعلاقته ومفاهيمه المكانية (أعلى، أسفل، متصّل، داخل، خارج...)[4]، فإنّ المكان الرّوائي بالمقارنة بالمكان الواقعي، إضافة إلى أبعاده المكانية يتميّز بكونه:

- **الفضاء اللّفظي**:

الفضاء اللّفظي يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسّينما والمسرح، أي عن كلّ الأماكن الّتي ندركها بالبصر والسّمع، إنّه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة فهو يتشكّل كموضوع للفكر الّذي يخلقه الرّوائي ويحمّله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه[5].

---

[1] – المرجع نفسه، 62.

[2] – يوري لوتمان، تر: سيزا قاسم دراز، جماليات المكان، مشكلة المكان الفنّي، مجلّة عيون، العدد 8، 1أفريل 1987م، ص 69.

[3] – ينظر: علي عبد الرّؤوف، مدن العرب في رواياتهم، ص 57.

[4] – ينظر: مُحَمَّد بن عزّة، تحليل النّص السّردي، ص 99.

[5] – ينظر: حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 27.

يتشكّل الفضاء الرّوائي من كلمات وألفاظ تستطيع اللّغة التّعبير عنها، وتحقيق مظهرها التّخييلي الّذي تجري فيه سيرورة الحكي وعلى هذا النّحو يكتسب المكان أهمية في قيام السّرد الرّوائي، فلا حدث بدون زمان ومكان ولا سرد بدون مكان، فمن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السّرد أن يؤدي رسالته الحكائية[1].

وفي حديثنا عن الفضاء اللّفظي يرى الدكتور "عبد المالك مرتاض" في ذلك، ولكن بمصطلح نقدي غير الفضاء والمكان وإنّما الحيّز «الأديب يرسم حيّزا إن شاء أن يكون ضخما ضخّمه، وإن شاء أن يكون ضئيلا ضأّله، وإن شاء أن يكون ممتدّا مدّده... بحيث لا تنهض في وجهه حدود الجغرافيا، ولا ارتفاع الجبال... إنّه يمتدّ مع الحيّز إلى أقصى الآفاق الممكنة، فيتحرّك به إن شاء ويتوقّف به إن شاء ويركض به إن شاء...»[2].

الحيّز الرّوائي كما سماه "عبد المالك مرتاض" عالم دون حدود في السرد ممتد ومستمر ومفتوح على جميع الاتّجاهات ، يستطيع الرّوائي أن يتعامل مع حيّزه، كما يستطيع وقت ما شاء أن يتّخذ منه إطارا يستحضر من خلاله كل المعالم والمشكلات السّردية من (شخصيات وحدث وزمان ...) « فلا بد من تلك الأطر والفضاءات والمساحات المكانية الّتي تشكل خريطة عمله. أو بتعبير أدق، لا بد للرّوائي من خلق الفضاء المكاني الّذي سيتحرّك عليه وخلاله البشر، من أبطال قصّته، خشبة المسرح الرّوائي: السّاحات والميادين، والأسواق، والمباني، والمقاهي، والشّوارع»[3].

يرى "لوتمان" في تحليله للمكان الفني «أنّ اللّغة هي النّظام الأولى لتحويل العالم إلى أنساق... فإنّ اللّغة ليست قائمة من التّسميات لكنّها مجموعة من العلاقات الخاضعة لقواعد وقوانين»[4].

---

[1] -المرجع نفسه، ص 29.

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص 134-135.

[3] – علي عبد الرّؤوف، مدن العرب في رواياتهم، ص 58.

[4] – يوري لوتمان، جماليات المكان، مشكلة المكان الفنّي، ص 64-65.

حسب قول "لوتمان" لابدّ للرّوائي خلال استخدامه اللّغة هذه الخاصية الجوهرية لتحديد مكان ومساحة محدّدة من قيامها على قواعد وقوانين أساسية فنّية لرسم أبعاد المكان الفنّي.

- **الفضاء الثّقافي:**

يتشكل الفضاء الثّقافي من كلمات وقيم ومشاعر وتصوّرات... هذا ما يجعله فضاءً ثقافيا يتميّز به السّرد نتيجة طابعه اللّفظي الخالص[1].

الفضاء الّذي يعيش فيه البشر هو فضاء ثقافي، يحوّل الإنسان من خلاله معطيات الواقع المحسوس إلى دلالات وتصوّرات قيّمة، وتكسب هذه الدّلالات قيمتها من خلال إدخالها في نظام اللّغة.

«فاللّغة هي المقابل اللامحسوس لعالم المحسوسات. واللّغة مخزون –كنز– مجرّد من العلامات ينوب عن عالم الواقع ويحلّ محلّه، وهذه العملية ليست عملية سلبية، أو بريئة، لكنّها متشبّعة بالقيمة، فالأشياء تسمى ولكن – في الوقت ذاته – تكون هذه التّسمية حاملة لدلالة إيجابية أو سلبية خلال نسجها في منظومة ثقافية»[2].

- **الفضاء المتخيّل :**

تتشكّل القصّة المتخيّلة داخل العالم الحكائي ويكتسب معناه من خلال العلاقات الّتي تضفيها الشّخصيات بأحداثها «إنّ الفضاء في السّرد إلى جانب بنيته الطّوبوغرافية (الجغرافية المكانية) يملك جانبا حكائيا تخييليا يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسية، لذا حتى ولو كان الفضاء الرّوائي يمتلك امتدادات واقعية، بمعنى يحيل على أمكنة لها وجود في الواقع، فإنّ ما يهم في السّرد هو الجانب الحكائي التّخييلي للفضاء أي الدور الحكائي النّصي الّذي يقوم به داخل السّرد»[3].

---

[1] – ينظر: مُحَمَّد بن عزّة، تحليل النّص السّردي، ص 100.

[2] – يوري لوتمان، جماليات المكان، مشكلة المكان الفنّي، ص 64.

[3] – مُحَمَّد بن عزّة، تحليل النّص السّردي، ص 100.

يرسم الفضاء البناء المعماري للرّواية من خلال حركة الشّخصيات في العمل الرّوائي، وفق زمن معيّن وسرد محدّد، وهذا ما يدل على تأديته الدّور المهم في فهم علاقته بالأفراد والأحداث عامة.

كما أنّ الخيال يمنح إضافات لقيم الواقع، فأينما يلقى واقعا بأقلّ صفات يبني جدرانا من ظلال دقيقة، مريحا القارئ بوهم الخيال أو العكس[1].

تتعدّد معايير تصنيف المكان وتختلف باختلاف النّظريات والدّراسات فمنها من اهتم بأبعاده ورموزه ومنها من اهتم بسوسيولوجيته ومنه من اهتم بديناميته، وفي بحثنا هذا سنحاول تقديم صورة عن دينامية المكان وأنطولوجياته وجمالياته الرّوائية.

7- جمالية المكان في الرّواية :

1.7 _ دينامية الأماكن المفتوحة:

أ- المدينة:

- **المدينة كفضاء:**

تعتبر المدينة الفضاء الّذي يحمل تاريخ و إيديولوجيات الإنسان لذلك اهتم السّرد الرّوائي بفكرة الاهتمام بالمدينة والتّعامل مع شوارعها وعمرانها.

«فن الرّواية هو ابن المدينة بامتياز، نشأ فيها على أيدي أبناء الطّبقة المتوسطة المتعلمة الّذين أرادوا أن يقصّوا حكاية الحياة في المدينة»[2]. حيث استعمل جيلالي خلاص هذا الفضاء في سرده الرّوائي واعتبره مركز الثّقل السّردي فراح يصور المدينة الّتي حملت أحداث مختلفة وعديدة وأضفت على سرده حركة وتطورا.

---

[1] - ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، مجد المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتّوزيع ، ط6، 2006، 1427هـ، ص 35-36.

[2] - علي عبد الرّؤوف، مدن العرب في رواياتهم، ص 65.

إنّ قارى رواية "حمائم الشّفق" سيلاحظ أنّ المكان الرّئيسي في الرّواية هو "المدينة" خلال فترة زمنية محدّدة جاءت تجسد أبعادا مختلفة على مستويات اجتماعية ، وسياسية، وثقافية...

«الرّواية مثل المدينة تعكس حياة من يعيشها ومن يكتبها، تضع الكاتبة أو (الكاتب) نفسها في الرّواية، هذا الوضع أو الموضع هو شكل من أشكال المكان، وشعور من يكتب نحو المكان والزّمان... المدينة مثل الرّواية، كائن حي مستقل قائم بذاته ولذاته، وهي موجوده كالطّبعة وما وراء الطّبيعة، في الجغرافيا والتّاريخ والثّقافة والعقيدة»[1].

وقف الرّوائي على تصوير حياة المدينة وشكلها، ووصف أزقتها وشوارعها وبحارها وجبالها وعمرانها... أي أنه أبدع في تصويرها جغرافيا ومعماريا.

من فوق الجبل يرسم معماريتها «**من قمة الجبل الشّاهق، كنت أرقب رفقة إخوة السلاح معمار المدينة المتراقصة البياض كسراب تلوح به أشعة الشّمس، فإذا هي (المدينة) تبدوا كقوقعة سلحفاة غولية شهباء رأسها (قعر الخليج المدنس تحت السّاحل حيث باب البحر) مخفي وأرجلها الأمامية منفرجة شرقا وغربا (الباب الشّرقي والباب الغربي)، وكأنها (السّلحفاة ام المدينة؟) أصيبت في عمقها فانبطحت متفلطحة تعاني حسرات الموت المنمل عبر هيكلها بأوجاعه المقيتة**»[2].

المدينة حسب ما وصفها الرّوائي أخذت شكل السّلحفاة لناظرها ومتأملها من أعلى الجبل هذا من حيث الوصف المعماري للمكان، أما آخر مقطع فالقارئ سيستنتج أن المدينة مصابة في عمقها وذلك نتيجة ما مرت به من حسرات وأوجاع.

[1] – المرجع نفسه، ص 100.

[2] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 14.

المدينة هنا عبارة عن مساحة دينامية ثقافية، تحظى باهتمام الرّوائي خاصة والنّاقد المحلّل أو القارئ عامة، فالمدينة من خلال هذا المقطع هي «انعكاس التّاريخ على الجغرافيا»[1].

يحاول الرّوائي أن يقدّم للقارئ أو النّاقد إضاءات بارزة لتاريخ المدينة وما أضحت عليه «الرّوائي لا يتعامل مع المكان بوصفه حيزا جغرافيا فقط، ولكن بوصفه حيزا إنسانيا أيضا»[2].

يواصل في مقطع آخر وصفه للمدينة وصف تحليلي وتفصيلي «**أمّا المدينة تبدوا كسيل حمم تنحدر من بركان ضخم خفي مندس تحت الجبل في منتصف سفحه حتى إذا بلغت أسفله راحت تتركد وتتدكس عائمة بموازاة البحر وكأن عائقا عتيدا يسدّ عليها المنفذ إلى الماء، وقد يكون كذلك بالفعل، متمثلا في تلك الصّخور الرّمادية أو الأرجوانية الّتي تعلوا السّاحل بطوله رافعة على رؤوسها البنايات والأسوار المتينة الّتي بنيت بمحاذاة البحر مما يعيد للرّائي من فوق الجبل صوابه وبصره فيغرق في تأمل بنيان المدينة**»[3].

يصور انحدار المدينة من أعلى الجبل وكأنه يقترب بهذا التّصوير من الواقع الاجتماعي الحضاري بمتغيراته الاجتماعية والسّياسية والاقتصادية، فهنا المشهد العمراني للمدينة وانحداره يمثل التّحولات الثّقافية والاجتماعية والسّياسية، ولا يمثل المدينة فقط، وعلى لسان شخصياته يصف عماراتها ومبانيها من على ظهر الباخرة.

« **بعد أن انفصلت قدماك الناعمتان عن إسفلت الحي الشّعبي المتقوقعة بيوته هناك في أعالي الرّابية المحدبة حيث بدت لك العمارات الحمراء، السّقوف هنا وبيضاؤها أو رماديتها هناك بنوافذها، تلك الثّقوب السّوداء المتفتحة على البحر الأزرق المجلو كبساط نيلي موشي بندف**

[1] – علي عبد الرّؤوف ، مدن العرب في رواياتهم ،ص 65.

[2] – المرجع نفسه ، ص 95.

[3] – جيلالي خلاص ، حمائم الشفق ، ص 78.

رغوة متبايضة تارة والمتمردة تارة أخرى، بدت (العمارات) لك تماما كمربعات قوقعة سلحفاة صغيرة...»[1].

ربط المدينة وتحدبها بقوقعة السّلحفاة أمّا شكل بيوتها وعماراتها فيبدو كمربعات سلحفاة صغيرة (رافقت طفولته)؛ أي أنها بدأت تكبر وتتوسع شيئا فشيئا.

إن تشبيهه للمدينة بقوقعة السّلحفاة لم يكن إعتباطيا وإنما كان رمزا لصلابة المدينة، فقوقعة السّلحفاة تتميز بالصّلابة وبالفعل، فالمدينة وقفت صامدة صلبة كل الاعتداءات والحروب الّتي شهدتها.

«**هي الّتي خلقت بصمودها الدّهري أسطورة المناعة فلم تثنها القذائف المتساقطة عليها من عرض البحر، خلال تلك الحملات الشّمالية المتوالية بلا طائل من عصر إلى عصر، كما لم تنخر أسوارها العتيدة لطمات الأمواج العالية...**»[2]. ففي هذا الوصف تتمدّد وتنمو ملامح الصّلابة للمدينة، فهي أسطورة المناعة الّتي تغالب الزّمن بقوتها ومعجزاتها.

تعمقت الإشارات أكثر وسيسهل على القارئ من خلال هذا الوصف ربط المدينة بالتّاريخ مباشرة سواء من خلال معماريتها أو قصص صمودها... « الارتكاز على التّاريخ إبتغاء تقديم سرد روائي معاصر لا يقلّل من أهمية الطّرح الخيالي في ذهن الكاتب، وهذا مفتاح مهم لفهم الرّواية التّاريخية ولإدراك علاقة الرّواية بالتّاريخ وخاصة عندما تؤرّخ وتوثّق المكان، هنا تتأرجح الرّواية تأرجحا إيجابيا بين سرد وقائق ووصف أماكن صيغت في الماضي، وبين قدرتها على تقديم إطار خيالي لهذا السّياق التّاريخي»[3].

---

[1] – المصدر نفسه، ص 25.

[2] – المصدر نفسه، ص 81.

[3] – علي عبد الرّؤوف، مدن العرب في رواياتهم، ص 44.

شكل المدينة ومعماريتها غالبا ما يرتبط باحتلالات سابقة بنوا حضارتهم فيها وتركوا لمستهم التّاريخية «**كان المحتلون قد بنوا للمدينة خمسة أبواب، بني كل واحد منها وفتح بمناسبة مرور قرن على الاحتلال، فكان باب البحر أو باب يخلد به الغزاة بمرور مئة عام على نزولهم بالمدينة تلاه طوال القرون المتعاقبة على التّواجد الأجنبي باب الجبل وباب الشّرق وباب الغرب وباب الجنوب**»[1].

كل باب يمثل قصة تاريخية محدّدة، و احتلالًا معينًا لحروب قد جرت مئة عام سابقة ، بنيت خمسة أبواب للمدينة لحقبة تاريخية جد طويلة، و لم يكتف الرّوائي بربط المدينة بالتّاريخ فقط بل ربطها بالفن التّشكيلي ليرسم رسام المدينة "برهان" الفنان العاشق لها لوحة سماها "بالحدب".

«**الحدب في رأيك هو أيضا روح الاستعداد والاستنفار الدّائم الّذي قلت أنّه يطبع سلوك السّكان لما عانوا على مر العهود الغابرة والآنية من ويلات الغزاة والقساة... سرعان ما يتحدبون لها كالأسود أو النّمور المتوحشة إذ تشعر بالخطر الدّاهم فتتحدب وتروح تتصنت الخشخشة المقتربة حتى إذا تأكدت، كما يتأكد الحضر دائما من الخطر المحدق فعلا، تحدبت كالنابض إذ تضغطه ثم فجأة تنقض على الفريسة ممزقة صلبها تماما**»[2].

التّحدب الّذي يميز المدينة جعل من سكانها مدافعين عنها حيث شبههم بالأسود والنّمور في شجاعتهم.

وفي مقطع آخر يقول «**إن التّحدب لا يمكن أن يزول، أي أن السّلام الّذي يقال أنه يسود المدينة حاليا لن يطول مادامت هي محدودبة أي مستعدة مستنفرة للحرب القادمة**»[3].

---

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 195.

[2] – المصدر نفسه، ص 33.

[3] – المصدر نفسه، ص 33.

أبعاد الأحاديب من خلال هذه المقاطع توحي بعدم استقرار المدينة، فالأحاديب هنا تعكس المحتوى الثّقافي لحياة أهل المدينة أيضا.

التّحدب ترك أثر نفسي في سكان المدينة، تناغمت في هذا المكان لغة المكان مع خاصية الجسد لتشكل خاصية ثقافية.

لأنّ المكان يمد الإنسان بمجموعة من الأفعال والدّلالات والصّفات الإنسانيّة الّتي تكسبه الشّجاعة في مواجهة العدو والاستعداد الدّائم للدفاع والمواجهة، فلوحات الرّسام برهان بمثابة المرآة الفنية العاكسة لحقيقة المدينة.

كما عُرِفت المدينة بالأقواس في العمران تعبيرا عن دلالة ثقافية وتاريخية أخرى سماها رسام المدينة بمثل شعبي «الي خرج منا لا يعود إلا لينا»، وهذا المثل الشّعبي معناه « **أي أنّ ما يخرج من أرض المدينة مهما تطاول عموده عنوة إلى السّماء لن يعود إلا لمنطلقه ومنبته، إذ سرعان ما ينحني يتقوس ويقفل هابطا نازلا من الجهة الأخرى لينغرز مرة أخرى – في الأرض المعطاء الّتي أنبتت قدمه الأولى، مرتكز التّوثب المغرور اللاواعي عند الشّعور الفتوي بتلك القوة الّتي تبدو لصاحبها خارقة عنيدة لا تقهر**»[1].

أقواس المدينة هنا تمثل «**الفكر المقوس المحدب لسكان المدينة الأوائل، الشيئ الّذي ورثته عنهم ذريتهم المنحنية الأفكار المؤكّدة على مثل أجدادها الشّهير**»[2]. التّقوس وانحدار الأقواس لم يمثل شكل المدينة وواجهتها فقط، بل مثّل فكر سكانها المتوارث عبر الأجيال.

هنا تظهر قيمة المعرفة الدّاخلية للمكان، من خلال قراءة مجتمع هذا المكان وفكرهم ومستوى تفاعلهم.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 34.

[2] – المصدر نفسه،ص 35.

لذا، فإن لكلّ مدينة أو مكان محتواه البنائي والثّقافي «المدينة تعبر عن قصص وسرد ديناميكي لحياة مجتمع هذه المدينة»[1].

يحيل الرّوائي من خلال فضاء المدينة للكاتب إدراك وفهم واستيعاب معطيات هذا المكان سواءً من حيث شكله المعماري أو من خلال إدارك العلاقة الوثيقة بين الحركة المعمارية والعمرانية بالسّرد الرّوائي. وهذا التّداخل العميق يمكن أن يصوغ آفاقا جديدة من خلال تعبيره عن الحالة العامة للمجتمع.

فالمدينة هي المكان الوحيد الّذي تختلط فيه القيم اختلاطا يصعب فيه التّمييز بين الصّديق والعدو، وبين الخير والشّر[2].

– المدينة كشخصية:

اهتم العديد من الرّوائيين بتقديم المدينة ككائن حي ولم يعبر جيلالي خلاص عن المدينة كمكان يزخر بالحركة فقط، بل انطلق إلى أبعد حدود السّرد والخيال؛ ليجعل من هذا الفضاء كائنًا حيًّا أو شخصية تحس وتتألم وتفرح وتتفاؤل، جعلها تمثل الأم الحنونة لأبنائها وسكانها... وغيرها من الصّفات والأدوار الّتي جعلها تحظى بها في سرده.

فمن خلال تقديم الرّوائي للمدينة ككائن حي ،سيقدم للقارئ بطبيعة الحال خلفيات عنها وحقائق حسّية أقرب من وصفها كمكان.

[1] – علي عبد الرّؤوف، مدن العرب في رواياتهم، ص237.

[2] – ينظر: ابراهيم جنداري، الفضاء الرّوائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطّباعة والنّشر والتّأليف، دمشق، ط 1، 2013م، ص 220.

«المدن أجساد لها روائح وإختمارات شمائل وتأليل أعراق وثمالات...»[1]. المدينة كالجسد أخذت صورة حية متحركة، من خلال تاريخها وواقعها، حيث نجح جيلالي خلاص في مقاطعه الوصفية بجعلها كائن حي ينبض بالحياة.

من صورها المتحركة في سرده الرّوائي، صورة يصورها فيها صامدة وتقاوم «**وإن كانت المدينة تنتحب تحت السّيول الجارفة...كانت تقاوم التّجلط المثلج لأقدامها، بتلك الرّوح العنيدة الجموح الّتي عرفت بها على مر العصور العسيرة الّتي خلقت بصمودها الدّهري اسطورة المناعة...**»[2].

«**كانت تنتحب وتقاوم، لكل الدّاء الّذي تسلّل هذه المرة إلى عمقها... قهرته بمناعتها الأسطورية**»[3].

رغم العنف الّذي شهدته إلاّ أنّها ظلّت صامدة بالفعل هي أسطورة المناعة في المقاومة، لم تكن مدينة عادية وفقط، بل كانت تقترب من الشّخصية الّتي لها شعور، تنتحب وتقاوم وتكافح بروحها العنيفة، تعمّق الرّوائي في جعلها صورة حية متحركة تظهر من خلالها أسطوريتها وتاريخها، يواصل الكاتب ربط المدينة بالمرأة فلجمالها كانت ساحرة ومحل أطماع كل السّلطة والغزاة «**إعتلى أحدهم صلبها بمخملية كبار فحول العشاق والمتسلطين ،إذ إفتض بكارتها في صمت دون أن يمنحها فرصة الصّراخ لاويا فخذي خليجها حتى الإنفراج الأقصى... حين يقبلون على عذراء باهرة الجمال ساحرة العينين...**»[4].

[1] – علي عبد الرّؤوف، مدن العرب في رواياتهم، ص 83.

[2] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 81.

[3] – المصدر نفسه، ص 81.

[4] – المصدر نفسه، ص 193.

المدينة العذراء السّاحرة، إفتضت بكرتها من طرف العشاق المتسلطين ومن طرف أفكارهم فأضحت أسيرة للمشايخ والّسلطويين «**وقد كانت أحدوثة العصر التاريخية الدامية لما عانته المدينة من مغتصبين لورودها وريحانها وأزهارها...**»[1].

لسحرها وجمالها كانت عرضة المغتصبين مثلت الأم الثّكلى الّتي تحدس مصيرها ومصير أبناءها فيقول الرّوائي «**كالأم الثّكلى، راحت المدينة، تقف صاغرة في غمرة الأمطار الهاطلة وهي تشاهد بعينيها الدّامعتين دما قانيا، فئة متسلطة من أبنائها العصاة تهدم على رؤوس أبناءها البررة عماراتهم ومحلاتهم ومنازلهم...**»[2].

ظلّت المدينة تقف صاغرة «**كأي أم حنون يعز عليها أن تقتل فئة من أبنائها فئة أخرى يجري في عروقها نفس الدّم ذاك الذي اختلط بالأمس مكونا نهرا سيالا جارفا فاض على الغزاة فطمى جثتهم وعتادهم وأسلحتهم في أوحال لم تكف مياه البحر لتصفية تعكرها وتلطيف نتانتها**»[3]. المدينة هنا كأي أم ظل قلبها يحدس ويخبأ شيئا عن ما سيحدث لها من استبداد وعبودية واستيلاءات.

أمّا في حديثه عن الأحداث الأخرى الّتي عرفتها المدينة فظل يربطها بالكائن الحي وظلّ يعتبرها شخصية تتذكر حتى الكوارث الطبيعية التي شهدتها فيقول «... **والواقع أنّ المدينة مازالت تتذكر ذلك العام الأصفر الّذي فاجأها صيفه الحار بعجاج الجراد تلك**»[4].

[1] – المصدر نفسه، ص 86.

[2] – المصدر نفسه، ص 82.

[3] – المصدر نفسه، ص 82.

[4] – المصدر نفسه، ص 73.

«استقبلت المدينة الخريف على غير عادتها بضمّة مباغتة مثيرة للعجاج دائرية سرعان ما تعالت ناسجة في الأجواء رداءً رمليا...»[1].

يرسم الرّوائي شكل المدينة كشخصية من خلال تعاقب الفصول، ففي فصل الخريف خرجت لشن حرب طبيعية لم تشهدها من قبل وهو الجراد «...**خريف غير عادي، توجست المدينة بأسرها شرا يحدق... بأبنائها البررة**»[2]. كانت تعتقد أنّ الجبل سيحميها شر هذه الكارثة الطّبيعية إلاّ أنها «...**تفطّنت إلى أنّها لم تحصّن أسوارها باتجاه البر لاعتقادها أنّ لا عدو سيأتي من تلك الناحية وأن الجبل وحد كاف لحمايتها**»[3].

فخرجت المدينة على غير عادتها تستقبل فصلًا آخر، بمواصفات أخرى «**استقبلته المدينة، على غير عادتها بحبور متفحم لم يخف النار الحاثلة في صلبها، تماما كعانس تحتضن زبونا غاليا...**»[4]، يواصل الرّوائي وصف شعورها بالخيبة قائلا «**وأية خيبة كتلك الّتي تتربع في قلب المدينة الّتي لم تستطع أن تنسى ثكلها، أبناءها البررة المطرودين خارج أسوارها...**»[5].

الضّربات الّتي شهدتها المدينة سواءً بالأحداث الطّبيعية الّتي شهدتها أو بالدّمار الّذي عرفته من طرف السّلطة، ربطها السّارد مباشرة بالعجوز الّتي لا تتحمّل الصّمود وتهرم من الضّربات المتوالية «**ماكاد الشّتاء القارس يولي حتى كانت المدينة قد تخددت وجناتها المتوردة فبدت وهي تودع آخر**

[1] – المصدر نفسه، ص 73.

[2] – المصدر نفسه، ص75.

[3] – المصدر نفسه، ص 76.

[4] – المصدر نفسه، ص80.

[5] – المصدر نفسه، ص 80.

الأمطار المدرارة عجوزا عرجاء تهدت خدودها وعلا التسوس الموحل أزقتها حافرا عبر أزقتها وشوارعها الباهية بالأمس، خنادق لم تكفي برمها جثث أبناءها البررة»[1].

بعد هذا التّمرد والثّورة العارمة الّتي شهدتها يتوالا الرّبيع على المدينة ليرافقه الرّوائي بوصف المدينة كشخصية «**لم تنبثق أولى أعشاب الرّبيع الفضة من الحدائق الناجية من الدمار، حتى كانت المدينة، تلفظ أنفاسها الأخيرة تحت هدير تمرد كاسح منحدر من فوهة بركان خفي في ذروة الجبل الّذي إرتج من أصله دافعا بحمم الغضب الشّعبي إلى قعر المدينة**»[2]. العجوز العرجاء الّتي خرجت من الشّتاء القارس متمردة كادت تلفظ أنفاسها الأخيرة في هذه الثّورة العارمة الطّويلة والمريرة في ربيع هذا العام «... **لم يكن موسم جدل الطّبيعة وإنما هو العقم أصحاب الأرض الطّيبة إثر ذلك الشّتاء القارس فلم تظهر ولم تعشوشب و إنما التهبت بتلك الحمى التّمردية...**»[3].

يواصل الرّوائي توالي فصل الصّيف على المدينة بوصفها كشخصية، تنهض من تحت الأنقاض والحطام وتقف صاغرة صامدة أمام الثّورة العارمة الّتي شهدتها «**ومع ذلك فالمدينة راحت تنتظر الصّيف ببصيص من الأمل يشبه التّوجس والتّطير، إذ كانت التّجارب السّابقة وما أكثرها في حياتها المتقلبة قد علمتها أنّ الغضب يتلوه دوما هدوء نسبي يروح يتمدد ويتمطى إلى أن يتثاءب عن فجر تحريري يثلج قلوب حضرها بعد المعاناة**»[4].

اعتبر المدينة شخصية تتعلّم من الحياة دروسها وذلك من خلال ما عاشته من تمردات وصدمات واستيلاءات، وظواهر طبيعية فمختلف هذه المواسم والثّورات العارمة الّتي عرفتها من خلال تاريخها الطّويل المرير تركت درسا في حياتها لتتعلم منه مواجهة ما ستعيشه، فيلخص الرّوائي تعلم

[1] – المصدر نفسه، ص 83.

[2] – المصدر نفسه، ص 83.

[3] – المصدر نفسه، ص 83.

[4] – المصدر نفسه، ص 85.

المدينة من الأيام السّابقة دروسا «**علمتها الأيام أيضا أن تمردا كهذا الّذي حملته زوابع الخريف الرّملية فأطفأت أمطار الشّتاء الهاطلة قشرته دون لبه الّذي سرعان ما تذكى ففجر قوقعه الفحم الخامدة مشتعلا في الرّبيع المولي، علمتها أن غضبا كهذا لن يزيده الصّيف بحره المتراقص سرابا يغشى الأبصار المزمهرة الحدقات، إلّا تذكية ستلهب سنابل «الصّابة» المذهبة قبيل الحصاد**»[1].

المدينة كشخصية تعلّمت من الأيام كما يتعلّم الإنسان منها، أيامًا تسير بها نحو المجهول، تعلمت مما سبق الصّمود والوقوف في الثّورات والظّلمات والتّصدي لكلّ أنواع الألم والهموم و الابتعاد عن خيبات الأمل لأنّ اللّيل يعقبه النّهار ولكل نزول صعود، فربط المكان بالشّخصية الإنسانية يقرب من القارئ المعنى والتّأويل اللّغوي للفهم العميق له، حيث أنّها اتخذت مع كل فصل شكلا ووجها جديدا يتقلب بمظاهره الطّبيعية والنّفسية والاجتماعية والسّياسية والإقتصادية.

نجح توالي الفصول في تحقيق حركية المدينة، فهي المكان الرّئيسي في الرّواية حيث أنّه جعل منها فضاءً له علاقة بالشّخصيات، تنمو وتتحرّك وتحس وتحدس وتفكر، فكانت الكلمات الّتي وصفها بها الرّوائي وقرّبها للشّخصية تزداد فهما وتأويلا من خلال جمله البليغة الّتي تحلّل وتفسر هذا المكان على أكمل معنى من هذا الجانب.

ب- الجبل (القرية):

حظيّ الجبل أو القرية بعناية كبيرة في أغلب النّصوص السّردية، فهو من الفضاءات الصّغرى المفتوحة في الرّواية غالبا ما نجده يتقابل ضمن ثنائية (المدينة- القرية)؛ لأن الجبل عادة ما يكون بعيدا عن المدينة ويحمل قرى صغيرة بمستوى ثقافي و اجتماعي مختلف.

كما يعتبر الجبل فضاء ثوري غالبا ما يحتضن العمليات الثّورية ضدّ العدو، ورد ذكر الجبل في رواية "حمائم الشّفق" كمكان ثوري بامتياز؛ لأنه احتوى الثّورة طيلة القرون الّتي تجاوزتها المدينة.

[1] - المصدر نفسه، ص 85.

من قمة الجبل الشّاهق تقوى عزيمة الثّوري بوجبل «**كنت أرقب رفقة إخوة السّلاح معمار المدينة...**»[1]. الرّجل الثّوري "بوجبل" حتى من اسمه الجبلي يعطي عزيمة الدّفاع وحماية المدينة، أعطى صورة الفحولة والتّحدي «**بدأ حياته نقابيا في إحدى شركات الغزاة قبل أن يصعد إلى الجبل ملتحقا بالثّوار**»[2].

الجبل غالبا ما يرتبط بالثّورة، إذ عادة ما يمثل الملجأ الّذي يحتضن الثّوار «... **وكانت الحرب... فتبخر الجبل في دخان نار القنابل والعبوات ناثرا أشلاء الدّشرة طوبا مدكوكا وديسا مرمدا، الوالد التحق بالثّوار دون أن ينذر الأم وولديها...**»[3]. شعلت نيران الثّورة بالجبال، مما جعل ثوارها يصعدون إليها تاركين كل شيئ وراءهم في سبيل بلوغ آمالهم وأحلامهم الّتي عاشوا في سبيل تحقيقها.

«**إذ لم يكن في الدّنيا شيئ يعادل ولعكم بعشقها كما لم يكن في المعمورة جيش قادر على افتكاكها من أحضانكم أنتم الفحول الّذين أسرهم خليجها بين فكيه إلى الأبد مسلسلا أفئدتكم بأصفاد العشق الولهان وملثما رؤوسكم بدموية النّسور، إذا أوقعت بين مخالبها صيادا مغرورا سولت له نفسه الغوص في كثافة غابة كان يجهل مدى وحشية أخطارها**»[4]. لا شيئ يشفي غليل الثّوار إلى حين لجوئهم للجبل وإرعاد فرائسهم بطلقاتهم المدوّية.

«**خمسة قرون كاملة دامت حربكم الجبلية، لكنكم لم تيأسوا أبدا. العام تلو العام، كنتم تبردون سلاح العدو بمصقلاتكم شحذتها عشريات القحط المجدب لنفوسكم إلاّ من عزائمها**

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 14.

[2] – المصدر نفسه، ص 183.

[3] – المصدر نفسه، ص 145.

[4] – المصدر نفسه، ص 156.

المنيعة، لم تشفوا غليلكم إلّا حين نشرتم أجساد الغزاة غسيلا مهلهلا»[1]. دامية وطويلة الحرب الّتي خاضوها إلاّ أنّ عزائمهم المنيعة لم تكن سوى «**امتحانات قاسية ما فتئت أن أكسبتم مناعة جديدة راحت تعاند ذرى الجبل العتيد حتى وقفت على رؤوسها الشّاهقة حيث لم يفتها أن تلتقط لمحات رفرفات أجنحة النّوارس البيضاء...»**[2].

حرب الجبل كانت قاسية ودمويّة وجهنّمية تقوم على معاناة عسيرة فكان «**المشايخ العائدون من حرب الجبل الورمية يصفون بعضهم بعضا، لا يرحم قويهم ضعيفهم ولا يهمهم، عدا «التّشيخ» على عرش المدينة، شيئ من مآسي هذه الأخيرة وحرائقها وتأوهاتها تحت آلام المخاض العسير لميلاد زمن الحرية الّتي طالما تلوث في جبلها معكرة صفو جوها بغيوم البارود وعجاج فرقعات القنابل وأدخنة النيران المحرقة لأحشائها ليل نهار طيلة خمسة قرون كاملة من الوحم المقزز المقيئ بأوبئته ومجاعاته وتشرداته وجراحه ومنياته»**[3].

بعد أن انفجر ينبوع النصر لم يكن يهمّ المشايخ شيئ من هذه التّناحرات والحرب المريرة سوى «**التّقابل لجمع ما وسعت أيديهم من غنائم ثمينة لم يستطع الغزاة أخذها في تقهقرهم المشتّت الأشعث من جراء رعب الهزيمة المعجّجة ...»**[4]. من أجل مقاصدهم والاستيلاء على الغنائم، أصيب المشايخ بحمى التّناحرات الأحشائية من أجل الاستيلاء على المدينة. ظلّ الجبل في الرّواية يمثّل المكان الّذي يحتضن الثّوّار، المكان الّذي تكبر فيه المناعة والعزيمة، المكان الّذي يصنع الفحولة، المكان الّذي يولد فيه الحرّية على يد أبناءه الّذين ينزلون به كالصّاعقة لإثبات ذاتهم وهويّتهم.

[1] – المصدر نفسه، ص 162.

[2] – المصدر نفسه، ص 161.

[3] – المصدر نفسه، ص 192-193.

[4] – المصدر نفسه، ص 193.

- **القرية:**

لم يكتف الرّوائي بربط فضائه بالمدينة وفقط بل تفرغ إلى مكان آخر وهو القرية... القرية ذلك المكان البعيد عن المدينة الّذي لطالما يتّسم بالهدوء، لقلة قاطنيها ويتّسم بالبساطة وبمظاهر حياة خاصة ذات طابع بدوي.

من خلال قراءة رواية "حمائم الشّفق" نجد أن دينامية الأماكن المفتوحة مسّت القرية في بنية الفضاء الرّوائي.

فالقرية تمثل القطب الاجتماعي الّذي يتجاذب مع المدينة ضمن ثنائية **المدينة / القرية** من النّماذج الّتي وردت في الرّواية «**كانت الجوهر قد ولدت في بيت طيني مطلي بالكلس ومسقف بالدّيس بقرية تلتصق أكواخها المتشابهة في الإنبعاج والعفونة يفسح الجبل الوعر كقواقع حلازين جمدتها عاصفة هوجاء على صفحة جدار أحرش مفرغة إيّاها من بصاقها السّافح متعقدا متلويا كتلك الدّروب النِّشاز المتسلحفة بين بيوت الدّشرة مضفية عليها وحشة قاسية تيأس من بلوغها أعين الصّاعدين إليها وقد كلّت أقدامهم من التّعثر بالحجارة الناتئة وتخاذلت ركباتهم من مقاومة الوعورة...**»[1].

ويواصل الرّوائي وصف القرية «**القرية ذاتها كانت تبدو كالسراب إذا ما لمعت أشعة الشّمس الصّيفية منعكسة من على ديس سقوفها أو لفّها ضّباب الشّتاء الكثيف مبرنسا دروبها الملتوية وأكواخها المبعثرة**»[2].

من خلال وصفه هذا تظهر عدّة فروق سواء من حيث عمرانها أو من حيث المستوى الاجتماعي، حيث أنّ القرية تقترب إلى الخاصية البدوية من خلال وصف بيوتها المسقفة بالدّيس

[1] – المصدر نفسه، ص 143.

[2] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 143 ، 144.

وأكواخها المتناثرة هنا وهناك والأحراش المحيطة بها، والحياة الاجتماعية فيها تقابلت مع الحياة الاجتماعية للمدينة وقيست عليها، فغالبا ما تبدو في جميع صورها عسيرة للعيش.

«أما إذا جنح اللّيل، فقد كانت تفترش حصيرا خشنا نسج من الدّوم اليابس، تبيت ظفائره تلكز بشرتها الغضة الّتي لم يكن يقيها لسعات البرد القارس سوى زفير أخيها الصّغير... هي تشدّ بكلتا يديها الغطاء المهلهل المنسوج من شعر الماعز دون أن تتلافى انزلاقه من على جسديهما إذا ما طوح بها النّوم في متاهاته، ليالي متقطعة النّوم ولا سعة بسموم لفحات الثّلوج الشّتاء أو مرعبة بقضقضات الدّيس حين تأخذ الرّياح العاتية في سل أعواده صانعة لقطرات المطر الغزير مجاري يا ما أيقظت العائلة كلها مشفطة من على أشفار أفرادها آخر كوابيس النوم المشتت»[1].

إنّ الوصف الّذي أضافه الرّوائي على القرية وبيوتها وبعض أثاثها المستعمل يبيّن الجانب الإيديولوجي من الحياة الاجتماعية لسكّان القرى، كما أنه تعمّد استعمال بعض المفردات البدوية للأثاث والفراش مثل: الحصير الخشن المنسوج من الدّوم اليابس، الغطاء المهلهل من شعر الماعز، أسقف الدّيس...، بهذه الميزات والأوصاف اختار تمثيل أكواخ القرى.

لكن بالرّغم من الحياة العسيرة فيها إلاّ أنّه رسم علاقة أسريّة و اجتماعية وطيدة بينهم، قائمة على الدّفء والمحبّة، بالرّغم من قساوة حياة القرية إلا أن الحياة الاجتماعية فيها متماسكة وهذا ما يجعلها صورة منفردة ومتميزة بفكرها وتقاليدها وأخلاق أهلها.

لقد أتاح لنا الرّوائي من خلال هاته الومضات أن نرى عدة جوانب متباينة من خلال فضائين مختلفين وهما المدينة / القرية.

[1] – المصدر نفسه، ص 144.

ج- البحر:

يعتبر البحر من الأماكن المفتوحة الّتي شغلت حيّزا مهمّا في السّرد الرّوائي، و لاتّساع هذا المكان ومدى انفتاحه سجّل حضورا قويا في رواية "حمائم الشفق".

بما أنّ الرّواية تحكي على تاريخ مدينة الجزائر خلال حقبة معينة من الزّمن، فلا يمكن إخفاء أو نسيان أنّ مدينة الجزائر مدينة ساحلية مطلة على البحر الأبيض المتوسط الّذي يتّخذ شريطا ساحليا طويلا على عدة مدن جزائرية أخرى.

حيث يعتبر البحر رافدا من روافد الثّقافة بين الشّعوب، سواء لأنه طريق جد هام للتّجار والمسافرين أو أنه أكبر شاهد في التّاريخ على الحروب الّتي شهدتها المدينة، وقد عرفت مدينة الجزائر العديد من الحضارات عبر هذا المكان الرّحب الواسع فمنها ما كانت ذات علاقة تجارية وطيدة بها ومنها من كانت عدوة للوطن.

لم يكتف جيلالي خلاص من خلال سرده لتاريخ المدينة بسرد مدينة الجزائر وأزقتها وبناياتها وتاريخها فقط، بل اعتبر البحر جزءا لا يتجزأ من هذا التّاريخ كما اعتبره رمز مميز لها «**حيث بدت لك العمارات الحمراء السّقوف هنا والبيضاؤها أو الرّماديتها هناك بنوافذها، تلك الثّقوب السّوداء المتفتحة على البحر الأزرق المجلو كبساط نيلي موشي بندف الرّغوة المتبايضة تارة والمترمدة ثارة أخرى**»[1].

يحاول ربط المدينة بالبحر «**وأنت تقف على سطح السّفينة الموغلة في عرض البحر الكابح لامتداد أقواس المدينة إلى عمقه، لاحسا أقدامها المغروسة في قاعه ولافا إياها بلزوجة أعشابه ذات الخضرة المسودّة**»[2]. لشده حبه وعشقه الشّديد بهذا المكان الرّحب حرص على دقّة وصف

[1] - جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 25.

[2] - المصدر نفسه، ص 25.

المدينة وتشبيهها بالسّفينة الأسطوية الّتي ترسو في هذا الفضاء «**سفينة أسطورية يغسل البحر مرساها بأمواجه النيلية المزبدة بصابون الارتطام على الصّخور**»[1].

لمدى حرصه على دقة وصف البحر وجماله، جعل فرشاة الرّسام تسحر القارئ بلوحة فنية تصور لنا هذا الفضاء بتفاصيله «**تلك الخربشة العبقرية الّتي تفتقت عنها قريحتك حيث أظهرت عرض البحر، وقد رست به السّفن الشّراعية السّوداء أو الرمادية بأشرعتها البيضاء المتطاولة إلى السّماء عنوة، أظهرته (البحر) كبساط من تلك الأبسطة المخملية**»[2]. يتزايد ويتعاظم وصفه للبحر بالبساط المخملي الّذي ينبسط مقابل المدينة ويطبع صورة البحر العاكسة لأشعة الشّمس الحامل لسفنه الرّاسية بأشرعتها البيضاء.

تجسد إبداع الرّسام من خلال ما تحمله نفسيته اتجاه البحر، فهذا الفن يعكس الاهتمام البالغ ومدى تغلغل هذا الفضاء في نفسه، من فن الرّسم إلى حلم ابن جميلة وهو رؤية البحر، الحلم الّذي قضى عدة سنوات وهو يطمح إليه «**البحر، ذاك السحر المعجج في مخيلته مالئا خياشيمه برائحته المفعمة بملوحة عذبة المذاق كتلك الطّحالب الّتي تقول جدته أن أباه أهداها لأمه قبل وفاته... البحر ذو النّسمة المنعشة يجتدبه الآن بقوة**»[3].

وبعد صبر طويل خاض ابن جميلة رحلته لاكتشاف البحر، الفضاء الّذي عاشه بكلّ أحاسيسه في مخيّلته وحلمه ثم أقبل من بعيد كما لم يكن يتوقّع «**لم يصدّق أنّ ذلك الماء المترامي بلا أطراف هو البحر**»[4].

---

[1] – المصدر نفسه، ص 73.

[2] – المصدر نفسه، ص 26.

[3] – المصدر نفسه، ص 59 – 60.

[4] – المصدر نفسه، ص 68.

«إذن هذا هو البحر يقبل أو بالأحرى بداله كذلك، وإن كان قد استدرك الأمر فقال في نفسه أنه ينبسط هنا، كما تجثم الصّحراء هناك على مشارف قريته النّائية الآن خلف مرتفعات الجبل جنوبا، إنّما الفرق الوحيد في المنظر قد يكمن في تلك الميوعة المترجرجة الّتي ما فتئت تدفع أمواجها لتلثم أسس المدينة البيضاء وكأنها تعاين صلابة أسوارها حتى إذا ما أحدثت تصدّعا هاجمت بتيار أقوى محاولة زحزحة ذلك الجسم الغريب الماد أنفه إلى الماء في فضول مغضب»[1].

حبه للبحر جعله ينظر إليه نظرة العاشق، فلم يكن بالنّسبة إليه مكانا عاديا بل كان مكانا سحريا، كان حلما يسعى إلى بلوغه.

كما جعله الرّوائي ملجأ يلجأ إليه العشاق (بوجبل _ الجوهر) (جميلة_ برهان) «**وقد كنت مولعا في صغرك بالغوص حتى الأعماق لنتر جذورها، لا لشيئ سوى لإشباع غريزة التّحدي الكامنة في ذاتك كما وعيت عند نضجك وكما شرحت أنت ذلك للحبيبة في أول نزهة قادتكما إلى شاطئ البحر السحري**»[2]. نفس المكان جمع بوجبل والجوهر «...**جئت فيه رفقة الجوهر إلى البحر... إلى هذا المكان بالذات! حيث ها هو محياها ينبجس من تحت الماء بارق الشعر إثر غطسة مازال مأوها يتقاطر من بين ثنايا خصلاتها الفحمية بينما أنا منبطح فوق الرّمل الذّهبي...**»[3]. البحر حسب هذه المقاطع السّردية ذلك المكان الّذي يفضله العشاق؛ لأنه في وسعه يعبر عن الحب اللاّنهائي المرتبط بنفسية العشاق.

كما أنه أكبر شاهد على تاريخ مدينة الجزائر في الرواية، فلم يصور لنا الرّوائي البحر من الجانب الجغرافي والجمالي فقط بل صوره أيضا كمكان لمواجهة المد الاستعماري ومكانا دفاعيا لمواجهة العدو والتّصدي له «**لم يكن ليخفى على البحر الدّامع الخشوع عند سواحلكم الصّخرية، واعدا إياكم،**

[1] – المصدر نفسه ، ص 69.

[2] – المصدر نفسه ، ص28.

[3] – المصدر نفسه، ص 12.

بوفود أمواجه الآتية والعادية في طاعة لا مشروطة، أن هو ههنا يقف بزوابعه وهوله في وجه كل من تسول له نفسه محاولة تكحيل عينيه بمرود نقى جميلتكم، المدينة الأخطبوطية المغرية المغرقة لأفحل القراصنة»[1].

البحر هنا يحمل رمز القوة والرّهبة ضدّ كل من يمد يده إلى المدينة وفي مقطع آخر عن التحدي والصمود «**وأي مدينة أخرى صمدت صمود مدينتكم لا سيما حين حاصرها ذات فجر مكفهر أمبراطور زمانه، ذاك الذي لم تكن الشّمس لتغيب عن أراضيه أبدا، وقد رست، بعرض الميناء مخفية رأسي الخليج شرقا وغربا، خمسة وسبعون قادسا وأربعمائة وواحدة وخمسون سفينة تقل خمسة وثلاثين ألف غاز يشهرون سيوفهم وبنادقهم ومسدساتهم ويسددون إلى السّاحل الصّخري مدافع قوادسهم وسفنهم المرمدة لضباب الأفق؟»**[2].

مثّل ميدان الحروب البحرية الّتي شهدتها المدينة، حيث جعل الرّوائي هذا المكان ذو قوة يتصدى لكل هجومات العدو لفترة جد طويلة «**البحر برمته ثار متقينا طحالبه عبر أمواج راحت تمطر الأشرعة ممزقة قماشها إربا إربا كما باتت تعلو بالسّفن والقوادس حتى لتخالها قطع قش تطوح بها ريح ثم تنزلها متقعرة ببقاياها بلا هوادة. تناثرت المراكب البحرية من مراسيها وحادت عن مواقعها وأخذت تتصادم إلى أن أغرقت بعضها معظمها**»[3]. بفضل أمواجه استطاع التّصدي لهذا الهجوم مغرقا أغلب سفنه.

ساهم هذا الفضاء في تحرير المدينة من الغزاة، ليصوره الرّوائي ضاحكا معبرا عن فرحته بصبح الجلاء «**انبلج صبح الجلاء ذات يوم راشا بأشعة شمس صيفية حارة أفول الغزاة المتقهقرة بلا توان الى مراكبها وسفنها قصد اللّجوء إلى موطنها هناك وراء زرقة البحر المجلو الضّاحكة أمواجه**

[1] – المصدر نفسه، ص 153.

[2] –المصدر نفسه، ص 153.

[3] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 155.

بأسنان ناصعة لم يكن بمستطاعها رغاويها البصاقية الّتي كانت تنفلت من بين قواطعها ممطرة المندحرين مبلّلة إيّاهم حتى حبس النّخاع»[1].

أما من الجانب الثّقافي فقد كان البحر رافدا من روافد الثّقافة وذلك لنزول عدة حضارات بموانئه، فالجيوش التي دخلت المدينة رغم أنها عدوة ودخلت لسلب خيراتها واستعمارها إلا أنها تركت حضارات وثقافات عديدة ومختلفة «**شعوبا كثيرة رست بسواحل المدينة مهجنة عرقها الطّاهر، إذ كيف يمكن نكران نزول الجيوش الفنيقية والرّومانية والعربية والقطلانية والبيزنطية والوندالية والجنوية والأسبانية والتّركية، خلال حقب التاريخ المتقلب للمدينة وكيف يمكن نكران تأثيرها في العمران والتّضاريس»**[2]. إنّ تنوع الحضارات والجيوش الّتي نزلت إلى الموانئ يفسر وجود التّنوع العرقي واللّغوي والدّيني والثّقافي والحضاري في المدينة.

2.7- المكان بين الإقامة والانتقال:

يمكن اتخاذ تقاطب المكان الأداة المركزية في هذا التّقسيم، سواء من خلال محاولة تفكيك هذا الفضاء بين (مغلق مفتوح) أو (إقامة وانتقال)؛ أي أن الأماكن الّتي تقع داخل الرّواية تختلف، مؤسِّسة باختلافها الفضاء الشّامل لها.

تتوزع الفضاءات وتتنوع سواءً من حيث الوظيفة والدّلالة، يمكننا أن نميز بين «أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال لكي نحصل على ثنائية ضدية أولى سيتلوها اكتشاف ثنائيات وتقاطبات أخرى تابعة أو ملحقة وهكذا صار بإستطاعتنا أن نعثر مثلا ضمن أماكن الإقامة على تقاطب جديد بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية (المنزل مقابل السّجن)، وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الرّاقية والشّعبية، القديمة ، والجديدة، الضّيقة والمتسعة... القريبة والنّائية إلخ»[3].

---

[1] - المصدر نفسه، ص 191.

[2] - المصدر نفسه، ص 186.

[3] - حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 40.

من المستحيل متابعة وملاحقة كل التّقاطبات الثّنائية اللانهائية، فقد اقتصرنا في بحثنا على نموذج تمثيلي واحد وهو التّقاطب الحاصل بين أماكن الإقامة وأماكن الانتقال، ملحقة بذلك بعض التّقاطبات الفرعية المرتبطة بكل طرف لاستثمار التّحليل البنيوي الجمالي المكان.

1.2.7- أماكن الإقامة الاختيارية:

أ- الأماكن المغلقة:

- **البيت:**

يعتبر البيت مأوى الإنسان والفضاء السّكني له، كما يمثل مستودع ذكرياته؛ لأنه يعيش فيه تفاصيل حياته الأشد خصوصية مع أسرته ومحيطه.

فهو فضاء يجسد قيمة الألفة للإنسان ويأوييه بشعور الرّاحة والطمأنينة حيث يقول باشلار في كتاب جماليات المكان «حين نتذكر البيوت والحجرات فإنّنا نتعلم أن السّكن داخل أنفسنا»[1].

من خلال هذا القول، نستنتج مدى ارتباط الجانب النّفسي للإنسان بالبيت وما يمنحه هذا المكان من هدوء وراحة وطمأنينة «البيت هو ركننا في هذا العالم. إنه كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى»[2].

البيت هو الكون الّذي يحمل ويدمج أفكارًا وذكريات وأحلام الإنسانية، فالبيت جسد وروح يمنح الماضي والمستقبل والحاضر ديناميات مختلفة، فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مشتّتا.

استعمل الرّوائي البيوت في سرده كغيره من الرّوائيين، ودقّق في تصويرها ووصفها، و راح يعرض حيثياتها ومكوناتها بدّقة التّصوير الفوتوغرافي إذ حاول أن يرسم بيوت مدينة الجزائر وينقل جميع

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 1984م، ص 32.

[2] –المرجع نفسه، ص 36.

تفاصيلها «**الدّيار الرّاهنة تتألف من طابقين وسطح أفقي بحيث تعتبر أرضيتها طابقا سفليا تكثر بداخله السّواري الأسطوانية المنحوتة من الرّخام أو الحجر الجيري دون أن تفتح لساكنيها سوى باب متين مقوس الجزء العلوي ومستطيل الجزء السّفلي ومثبت في رف من رخام برصع الجدار الّذي يعلوه إفريز أو طنف من القرميد يكون في غالب الأحيان أخضر داكنا (طحلبي؟) بينما تتوسط الباب فتحة مسيّجة بالحديد تساعد على الرّؤية إلى الخارج، ويترصّع مصرعه بالمسامير الدّاعمة لمتانته، وتتدلى بقلبه (المصراع) حلقة معدنية لدقّ الباب من قبل الضيوف المنتظرين...**»[1]

إنّ الرّؤية الفنية الجمالية الّتي ينظر بها الرّوائي للبيت هي رؤية متّسعة مهتمة بجميع التّفاصيل الصّغيرة العالقة بذهنه من خلال ارتباط هذه التّفاصيل بذكريات خاصة أو بجانب من جوانب العمران في فترة من الفترات التّاريخية السّابقة مضيفا عليها بعدا حضاريا.

يواصل وصف القصور المرصعة ببهاء جديد «**يضيف إلى طوابقها الأولى حيث كان الضّيوف يستقبلون، شققا عديدة بدل تلك الغرف الضّيقة الّتي تنفتح كلّها نحو وسط الدّار، وقد خلت من الشّبابيك فصوص الخواتم وتقوسات الخلاخل، بدل أن تكون كذلك الواسعة بل لم تكن بها سوى كوات صغيرة نادرا ما تفتح للأنهج، يضيف إليها شققا عديدة تدعم دفئا...**»[2]. «**غرف الطّابق الثّاني من كل قصر، وقد ترصعت جدرانه هو الآخر بالفسيفساء وطوت في بعض زواياها خزائن الألبسة والطّنافس؟ والسّتائر الحريرية الثّمينة؟**»[3].

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 111- 112.

[2] – المصدر نفسه، ص 112.

[3] – المصدر نفسه، ص 113.

الأثاث الّذي وصفه خلال هذا المقطع في حدّ ذاته يعبّر عن طبقة اجتماعية معينة ولم يصفه من فراغ «عن طريق الأثاث يمكن تأريخ الأسرة الّتي تملكه، ومن أيّ عصر هي، كما يمكن معرفة وضعها الاجتماعي من سمات عصرها»[1].

الأثاث هنا يلعب دورا إيحائيا، فالفسيفساء والسّتائر الحريرية وخزائن الألبسة أنذاك والطّنافس تدلّ على طبقة اجتماعية فاحشة الثّراء حسب القصور الّتي تقطنها.

ومن عامة قصور الطّبقات الثّرية إلى قصور الطّبقة الحاكمة للمدينة «**كان للحصن جبهة ترابية عريضة ومسطحات واسعة وخندق كبير محفور في الصّخور ومفصول عن الجبهة بمنظار تحميه بطارية من مدافع ذات عيارات كبيرة، أما داخله فكان يتكون من مساكن فخمة للضّباط وشيخهم، فضلا عن مستشفى عسكري كبير مجهز بأدق الضّروريات العلاجية وأما خارجه، أي محيط أسواره فقد كان خنادق محفورة في الصّخر مباشرة فوق سطح البحر الّذي يحوط بالبناء شمالا متتبّعا إلتواءات الجلاميد المنحوتة كجدران مرهبة تعلوها تحصينات حاميات هلالية الشكل في تداورها على طول السّور الخارجي الكبير الواقي من الهجومات المتوقعة**»[2].

«**كانت تتركّز قصور الشّيخ الأكبر وضباطه بساحاتها الواسعة المزدانة بحدائق فواحة تتوسطها فوارات ساحرة من الرّخام الأبيض والأحمر، وتحيط بها أسوار عالية مغطاة جدرانها – بالفسيفساء ومزينة أبوابها بالأقواس والسّواري الرّخامية والأروقة «الزّليجية» المؤدية إلى المضاجع المخملية**»[3]. القصور الفاخرة تعكس جانبا حضاريا من الفترات الماضية الّتي مرّت بها المدينة، الرّؤية

[1] – مُحَّد عزام، فضاء النّص الرّوائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سورية، ط 1، 1996، ص 117.

[2] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 185- 186.

[3] – المصدر نفسه، ص 77 – 78.

الهندسية للرّوائي تحكّمت في رسم أبعاد القصور بعبارات هندسية لم تتغيّر عن القصور الأولى، ظلّت نفسها حيث أنّه ظلّ يصوّرها واسعة وفسيحة، جدرانها بالرّخام والفسيفساء والفوّارات والأقواس...

لم تعرف المدينة الاستقرار خلال تلك الفترة، فثار الفقراء الّذين طُرِدوا من مساكنهم إلى خيام مهترئة تحمل المعاناة والألم على قصور الطّبقة الحاكمة «**وهاجموا القصور الفاخرة المبنية بالرّخام الأبيض والمزدانة بالفسيفساء، حيث السّواري الأسطوانية الشّكل، المنحوتة من الرّخام هي الأخرى، فكسروا الأبواب المتينة المقوسة في أعلاها والمستطيلة في أسفلها، ناترين رزاتها المثبتة في رف من رخام الجدران المزدانة بأطناف من القرميد في الأعلى، بحيث لم تنفع المسامير الّتي دقت بها الألواح الخشبية العتيدة في صد الغاضبين الّذين اقتحموا ساحات القصور بفواراتها ذات المياه العذبة المنبجسة لتلطيف حرارة الجو صيفا وتجميل المبنى شتاء، فأرعبوا الجواري القانيات المستترات داخل غرف مرصعة بالفسيفساء ومفروشة بزرابي من حرير خالص**»[1].

تعمّد أن يبيّن نظرة الفقراء للقصور الّتي كانت نظرة معادية ذلك للألم والظّلم الّذي عاشوه، مسلوبين أدنى الحقوق (حق السّكن والعيش) هذا الأمر جعلهم ثوارا بفكرهم على هذه الطّبقة، وبالرغم من تدهور الأوضاع وتزعزع ساحتها إلا أنّ الرّوائي حاول في هذا المقطع أن يطرح أفكار مرتبطة بالطّبقة الحاكمة، وتعمّد أن يصوّر عيشها في راحة ورفاهية، وإظهار سيمات عصرها بطريقة إيحائية.

اِلتحَمَ خيال جميلة وبرهان بطريقة تفوق التّصوّرات لتصميم وجه المدينة الجديدة وعمرانها «**تلك الرّسوم المتشعبة والمعقدة لهياكل عمارات تتطاول إلى السّماء حتى لتكاد تثقب قبتها الزّرقاء الغارقة في غيهب الكون اللامحدود، وتنفتح على حدائق غناء تفوح بأريج الطّفولة المرحة الجذلة، تلك الّتي لم تذوقا طعمها لشدّة ما عانيتما من فقر يومها، كما كنتما تصوران مداخلها واسعة لا تخلو من تقوسات رخامية تكسبها جمالا قد يفوق بل لا بدّ أن يفوق جمال القصور الحالية الّتي**

[1]- المصدر نفسه، ص 76.

يبنيها الأثرياء الوصوليون المتكرشون عن بطون لا تشبع من مص دماء أولئك الّذين تحلمان بإسكانهم في شقق هذه العمارات دون سواهم»[1].

من قصور فاخرة وفخمة إلى أماكن غير مستقرة ومصدر قلق انعكس الفضاء الاجتماعي داخل هذه القصور، بعدما كانوا يعيشون في الطّمأنينة والرّاحة، أصبحت القصور مبعثا للقلق والرّعب؛ لأن السّياسة الطّبقية الجديدة مَنَحَت «**حق التّوسّع، لفئة الأثرياء والوصوليين، على حساب الحضر الفقراء، فتشوّه – عمران المدينة وطغت القصور المترهلة على الأنهج غازية كافة الساحات والفسحات الّتي كان الأطفال يمرحون فيها سابقا، مطردة آباءهم إلى مشارف المدينة حيث نشروا الخيام وباتوا يختزنون الغضب قوتا للأيام المقبلة**»[2]. انفجر غضبهم المخزون في قلوبهم المكبوتة بالحزن، على القصور الفخمة والشّيخ الأكبر وجلاوزته.

إنّ نزول الغزاة في المدينة حاول هو الآخر طمس معالمها ومعمارها «**فأحرق السّلاليم الخشبية المنقوشة بآيات الدّم المعصور من قلوب عهود المجد واقتلع الفسيفساء المزركش من على الجدران والفوارات والأقواس. لا شيئ كان يُشفي غليل الغزاة كتشريح جسد تلك المدينة الأخطبوطية الّتي طالما أرهبتهم بأنافاتها الأسطورية ومناعتها الخالدة، سيما وهي قد بنيت بمعمار أطارت الغيرة برؤوسهم من جماله الخلاب وإتقانه الرائع**»[3]. حاول الاستعمار طمس جمال نموذج بيوت المدنية العربية الأسطورية الّتي أرهبتهم، فحاولوا تغييرها حسب ثقافتهم بهدمها أو إحراقها وإعادة بنائها من جديد بطابع جديد.

أما بيوت بسطاء المدينة فعادة ما نجدها في أحياء شعبية بسيطة ببساطة أسمائهم «**البيتان متشابهان شقة الأول كانت في حي شعبي، حي «الجبل»، ترى هل اختار السّكني فيه لأنه يسمى**

---

[1] – المصدر نفسه، ص 113.

[2] – المصدر نفسه، ص 77.

[3] – المصدر نفسه، ص 160.

كذلك وبالتالى يذكره بأيام الجبل المجيدة؟ أما شقة الثّاني فقد كانت بحي شعبي لا يختلف عن الأول سوى بالاسم لكن المهم في الأمر أنّ كلتا الشّقتين كانت لها نافذة تفتح على البحر)...»[1].

«ضيق البيوت يجبرهن على النّوم ملتصقات بأخوانهن، لا سيما في الأشتاء القارسة حيث يضطررن لقلة الأغطية وتهلهلها المزري إلى أن يلزن إلى أنفاس إخوانهن علهن يدفأن»[2].

يوحي الرّوائي للقارئ أن بيوت البسطاء أغلبها متشابهة، ومتواجدة على السّاحل فهي شقق صغيرة في أحياء شعبية مطلة على البحر؛ لأن المدينة مدينة ساحلية عكس القصور الفاخرة ذات المساحات الواسعة الّتي تعكس الجمال والثّراء. من خلال هذه النّماذج المعمارية تتجسّد أكثر من ثنائية تفرض نفسها في هذا السّياق سواءً بين القصور/ الشّقق، الغنى / الفقر، الحب / الكراهية.

فمثلا المقطع الأخير يحيل للقارئ على أنه بالرّغم من ضيق البيوت وفقرها إلا أن صورة العائلة كانت متقاربة ومنسجمة ومتحابة، عكس حياة القصور الّتي غالبا ما يصور داخلها حروب. يقول بودلير «...إنّه في القصر لا مكان للألفة»[3].

أما الثّنائية العامة في هذه النّماذج فهي ثنائية (البيت المدني/ البيت القروي) لم يترك الرّوائي روايته بلا حديث عن المنزل الرّيفي، وهو منزل الطّفولة بالنسبة للجوهر، المنزل المرتبط بالماضي، الّتي غالبا ما كانت تستعيده بذاكرتها يقول باشلار «خلال أحلام اليقظة تتداخل مختلف البيوت الّتي سكناها ونحتفظ بكنوز الأيام السّابقة. وعندما نسكن بيتا جديدا لو تتوارد إلينا ذكريات البيوت الّتي عشنا فيها من قبل فإننا ننتقل إلى أرض الطّفولة غير المتحركة، كالذّكريات بالغة القدم»[4].

---

[1] – المصدر نفسه، ص 122.

[2] – المصدر نفسه، ص 205.

[3] – غالسون باشلار، جماليات المكان، ص 54.

[4] – المرجع نفسه ، ص 37.

من خلال استرجاع الجوهر لذكرياتها في البيت الرّيفي نجد أنفسنا داخل المنزل الرّيفي الّذي ولدت به «**كانت الجوهر قد ولدت في بيت طيني مطلي بالكلس ومسقف بالدّيس بقرية تلتصق أكواخها المتشابهة في الانبعاج والعفونة بفسح الجبل الوعر كقواقع حلازين جمدتها عاصفة هوجاء على صفحة جدار أحرش مفرغة أياها بصاقها السافح متعقدا متلويا كتلك الدّروب النشاز المتسلحفة بين بيوت الدّششرة مضفية عليها وحشة قاسية تيأس من بلوغها أعين الصّاعدين... القرية ذاتها كانت تبدو كالسّراب إذا ما لمعت أشعة الشّمس الصّيفية منعكسة من على ديس سقوفها أو لفها ضباب الشّتاء الكثيف مبرنسا دروبها الملتوية وأكواخها المبعثرة**»[1]. منازل الرّيف على الجبل غالبا ما تبدو كقواقع حلازين لانتشارها هنا وهناك.

سقوف المنازل كانت مسقفة بالدّيس أما طلاؤها فكان الكلس، فكل الإيحاءات الّتي وضعها القارئ كانت ترمز إلى المستوى المعيشي والاجتماعي لهذه الفئة سواء من تصوير معماريته أو تصوير داخله وبعض أثاثه.

«**أما اذا جنح اللّيل، فقد كانت تفترش حصيرا خشنا نسج من الدّوم اليابس، تبيت ظفائره تلكز بشرتها الغضة الّتي لم يكن يقيها لسعات البرد القارس سوى زفير أخيها الصّغير المتكور لصق عيونها وقد احتضنها بكلتا ذراعيها النحيلتين ذراعيه النحيلتين الممررتين تحت إبطيها تشد بكلتا يديها الغطاء المهلهل المنسوج من شعر الماعز... ليالي متقطعة النوم ولا سعة بسموم لفحات ثلوج الشتاء أو مرعبة بقضقضات الدّيس حين تأخذ الرّياح العاتية في سل أعواده صانعة لقطرات المطر الغزير مجاري يا ما أيقظت العائلة كلّها مشفطة من على أشفار أفرادها آخر كوابيس النّوم المشتت**»[2].

[1] – المصدر نفسه، ص 143 – 144.

[2] – جيلالي خلاص ، حمائم الشفق ، ص 144.

عودة "الجوهر" إلى بيت طفولتها رسم أدق المواصفات سواءً من خلال أركانه وزواياه وحجرة نومه أو ببعض أثاثه وسيكولوجيته.

حيث يقول باشلار «إن البيت الّذي ولدنا فيه قد حفر في داخلنا المجموعة الهرمية لكلّ وظائف السّكنى»[1] البيت الّذي وصفته الجوهر هو بيت محفور في ذاكرتها بيت مأهول تتوزع فيه قيم الألفة، فبعد سنين عديدة رجعت إلى تجوال البيت بذاكرتها تاركة للأشياء والأثاث معانيها، فافتراشها للحصير الخشن من الدّوم، وغطائها بالغطاء المهلهل المنسوج بشعر الماعز دليل على الفقر وقساوة حياة الرّيف، كما هو في الوقت نفسه دليل على خلفية اجتماعية أخرى، وهي اعتماد أهل القرى على الصّناعة التّقليدية في صنع أثاث منازلهم مثل ضفر الدّوم، ونسج الأغطية من الصّوف وشعر الماعز، وتغطية السّقوف بالدّيس...

وصف المفروشات شكل صورة وطابع البيت البدوي أو القروي.

أما قيم الألفة فتتجسّد من خلال صورة احتضانها لأخيها، وتعاون العائلة على الصّعاب وتحديه لتوفير الدّفء الأسري؛ أي الدّفء المعنوي قبل المادي.

تحكّم الرّوائي جيدا في سرده للمكان، فأحيانا نجده يصوّر بيتًا صغيرَ المساحة منعدم إمكانيات العيش والرّفاهية على أنّه مكان للألفة والمحبة بين العائلة، كما نجده في المقابل يصوّر قصورًا منبسطة المساحة مفتوحة على كل الإمكانيات، لكنّها رمز للمعاناة وعدم الاستقرار، تحمل كراهية في داخلها وخارجها، يبحث أصحابها عن الماديات فقط مهملين الدّفء الأسري... يتحكم في وصف المكان حسب نفسية الشّخوص أيضا، فالمكان هو أقرب شيئ للشخص ولنفسيته؛ لأنه يعيش فيه أغلب أحداث حياته.

[1] – غالسون باشلار، جماليات المكان، ص 44.

وهنا بالذّات يتقابل قارئ الرّواية مع العديد من الثّنائيات الألفة / الكراهية، الرّاحة / الشّقاء الفقر / الغنى، واسع/ ضيق ...، وغيرها من الثّنائيات الّتي لا تحصى في هذه الجزئيات من الوصف.

- **الغرفة:**

هي جزء لا يتجزأ من مساحة البيت، حيث تعتبر الملجأ الّذي يلجأ إليه الفرد كحيّز خاص به، أو للعائلة كمكان للجلوس والألفة، كما تعتبر إمّا مكانا للرّاحة، وتفريغ الانفعالات حينما تغزو الفوضى العالم الخارجي أو مكانا لتأنيب الضّمير وتشتّت الأفكار حينما يكون الواقع مسرحا للرّذيلة.

يمر الجيلالي خلاص في روايته مرورا سريعا على هذا الفضاء دون الوقوف مطولا على إعطاء أدق الجزئيات والتّفاصيل، حين يكون الخارج مسرحا للرّذيلة والظّلم والظّلام، وحين طغت الرّداءة أصبح اللّيل يحل محلّ الغرف، يصوّر الرّوائي تحدّي بوجبل وبرهان للظّلام الّذي لطالما عملوا على التّخلص منه.

«**هكذا إذن، لابدّ من أن يدلفا إلى غرفتيهما، لكن بدل أن يطاوعا النعاس، يروحان ينبشان بخنجر من فولاذ طيات الظّلام المدلهم. لابد من تحدّي اللّيل ، بل اقشاعه**»[1].

« **فلم ينصاعا إلى مقولة الشّيخ الأكبر الّذي جعل اللّيل للرّاحة**»[2]. وبهذه السّياسة ضلّل الرّعية، سياسية تطويل اللّيل وتقصير النّهار، اعتمدها ليطمس بها عيونهم من أجل الاستبداد والتّسلط على مقاليد الحكم، الغرفة هنا فضاء جمع بين ثنائية (الظّلام والنّور)، فبوجبل والرّسام برهان بالرّغم من هذا الفضاء الضّيق حاولوا التّحدي لليل، فكلاهما يمثلان النّور المضيء الحامل لبصيص الأمل في هذه الظّلمات والمتاهات.

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 123.

[2] – المصدر نفسه، ص 123.

- **المكتب:**

وردت المكاتب في الرّواية كمكان للعمل والشّغل «**حيث حضرت إلى العمل مبكرا قبل باقي الزّملاء فوجدت مغلقا مكتب الدّراسات حيث كنت تعملين كمهندسة مشاريع العمران**»[1]. وهنا المكتب يكون كفضاء لأغراض تجارية، وإدارة الشّركات والمشاريع العمرانية.

يواصل الرّوائي تصوير مكتب العمل وفعل العمل، عن طريق جميلة ويبيّن مدى حبها وتعلقها به (حلمها) «**إذ يفتحه عمي عمر صباحا فتفوح الرّطوبة الآسنة من طلاء الجدران ممزوجة برائحة الغبار الّذي يغلف بغشائه اللامرئي الملفات والطّاولات والكراسي بينما الأقلام والدّواتات ترسل من هناك أريجها... وقد كنت أنت بالذّات مغرمة برائحة الحبر لطول ما عاشرته منكبة على دفاترك أو منحنية فوق طاولة رسومك حيث تتشعّب الخطوط وتتوازى وتتلاشى بلا انقطاع** »[2]. يصور الرّوائي شخصية جميلة، الشّخصية النّاجحة والطّموحة في مجال العمران، وهي متواجدة باكرا في مكتب العمل ويصف لنا جميع تفاصيله.

كما لم يفلت الرّوائي في تصوير ملامح الوجوه الّتي تصادفها الشّخصية في هذا الفضاء مما يجعل هذه الصّورة في هذا المكان بالذّات تعطي المكان حياة اجتماعية أخرى مع زملاء العمل، الصّورة الحيّة الّتي تعيشها الشّخصيات في هذا المكان «**ما إن جلست فوق إحدى درجات السّلم في الطّابق الأول، حتى أقبل هو الرّجل الوسيم، كان صاحب المكتب المقابل لمكتب الدّراسات حيث تشتغلين...**»[3].

---

[1] – المصدر نفسه، ص 48.

[2] – المصدر نفسه، ص 51.

[3] – المصدر نفسه، ص 48.

من القيم الاجتماعية ذات الدّلالة الخاصة الّتي يريد الكاتب تقديمها، قيمة الصّداقة الّتي تحياها الشّخصيات داخل هذا الفضاء تتجسّد في قول صاحب المكتب المقابل لجميلة «**جئت مبكرة اليوم... ماجاش حد؟ تعالي تربحي في مكتبي حتى ايجوا...**»[1].

كما يصف المكتب الّذي استضافها فيه من خلال هذا المقطع «**داخل المكتب، مد لك كرسيا خشبيا وأشار إليك بالجلوس، وما تزال ابتسامته عالقة بشفتيه... وما أن غيبه الباب الصّغير للغرفة الخلفية – الّتي كان يستعملها كما عرفت فيما بعد – لمزج ألوانه وإعداد قهوة النهار، حتى رجعت إلى نفسك، فاستنشقت كمية هائلة من الهواء وكأنك كنت حبيسة مياه بحار العالم قاطبة، ثم رحت تجيلين النّظر في طاولات المكتب وكراسيه... لتتعلّق بتلك اللّوحات الجميلة، ذات الألوان الباهية المعقدة وقد راحت تملأ الجدران طابعة المشغل بديكور عجيب**»[2].

فهذا المقطع يوضّح مظهرًا من مظاهر الحياة الاجتماعية في غرفة العمل، أما أثاث وديكور المكتب الّذي وصفه، فهو متعلّق بنفسية الشّخصية الرّوائية، اللّوحات المعلقة بالجدران هي إحدى رسومات صاحب المكتب مما يوحي للقارئ بأنّه شخصية متعلّقة بفن الرّسم والعمران، شخصية محبّة لعملها.

ومن الثّنائيات الّتي تميل إلى هذا الفضاء هو تأرجحه بين كونه مكتبا ذاتيا وجماعيا.

[1] – المصدر نفسه، ص 50.

[2] – المصدر نفسه، ص51 ، 52.

2.2.7- أماكن الإقامة الإجبارية:

- **السّجن:**

يعتبر السّجن ذلك الفضاء المغلق الإجباري، المفارق لعالم الحرية، كما يعتبر من الأماكن المنبوذة لدى الإنسان؛ لأن أجواءه عادة ما تتّسم بالقهر والعزلة والنّفي والتّعذيب، لذلك يظل هذا الفضاء مثيرا للرّعب والفزع في نفس الإنسان.

«السّجن بهذا المعنى نقطة انتقال من الخارج إلى الدّاخل، ومن العالم إلى الذّات بالنّسبة للنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحويل في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالالزامات والمحظورات، فما إن تطأ أقدام النّزيل عتبة السّجن مخلفا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات، ولن تنتهي سوى بالإفراج عنه... وأحيانا فإن آثارها تظل ملازمة له لمدة طويلة»[1].

ورد هذا الفضاء في الرّواية الّتي بين أيدينا، مكان ظلم واسبداد، المكان الّذي ظُلِم فيه مجموعة من شباب الحيّ، حين أُلصِقت فيهم عدة تُهَم من طرف الدّولة لا علم لهم بها «**نحن جريمتنا مثبتة أولا بطالتنا عن العمل (نحن الّذين استهلكنا كل أقلام حانوت عم عمر لكتابة طلبيات إلى جميع الإدارات والشّركات والهيئات والدّواوين دون جدوى)، وثانيا بسوابقنا العدلية (وقتها تذكرنا أنّ محاضر الجلاوزة السّابقة لم تكن مزاحا وأن الخروج ليلا جريمة)، وثالثا باتصالاتنا المشبوهة (بأية طريقة ؟) ببعض الأشخاص المتورطين مع عصابة دولية تخطط اإنقلاب أمبريالي يودي بحياة الشّيخ الأكبر!**»[2].

يواصلون عدّ الجرائم الّتي ألصقت فيهم والدّلائل الّتي تثبت جرائم لم يرتكبوها «**نحن مجرمون إذن ولا مفر من التّوقيع على محاضر اتهامنا بقتل الرّسام الكبير وسرقة لوحاته الشّهيرة قصد تهريبها إلى الخارج لبيعها (وهو مس بالتّراث الوطني، العبارة الّتي تعلمناها في الاستجواب ولم**

[1] - حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 55.

[2] - جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 94.

نفهمها إلا بعد سنوات من تواجدنا بالسّجن)، فتوظيف الأموال المجناة في مشاريع مشتركة مع تلك العصابة الدّولية (نحن الذين لم نر العصابات سوى في السّينما) الّتي ترمي إلى اغتيال الشّيخ الأكبر وتغيير نظام المشيخة! لابد أن توقع، وهل بمقدورنا ألاّ نوقع وقد سلبت إرادة أيدينا لدى إيصالها بتلك النشائب من عيار مائتين وعشرين فولت؟»[1].

أُرغِموا على تغطية جرائم لا علاقة لهم بها، السّجن هنا يمثّل مكانا لسلب الحرّية بالقوّة. «...**تقدمنا إلى بيوتنا في صمت مرعب سرعان ما قطعه صليل الأكبال، وهي تقفل مدمية أيدينا الغضّة ثم تلتها الرّكلات الخشنة وهي ترفع بجزماتها المجنزرة دوابرنا النّحيلة إلى داخل السّيارات المحصّنة**»[2] ،سُلِبوا إرادة الحرية، ووقّعوا على محاضر تثبت جرائم لم يرتكبوها حتى وصلوا للمرحلة الأخيرة وهي انهيار أنفسهم وأجسادهم.

«**ويومها أدركنا أنّ الخيانة موجودة في أعضاء جسد الإنسان ذاته! فحين يخون الجسد العقل الحي، يعرف مدى المعاناة، إذ أنّ التّعذيب بشتى أنواعه، يبقى شيئا تافها أمام انهيار الجسد وإفلاته من سلطة العقل. ولا شيئ بعد ذلك، تظهر الدّنيا عدما حقيقيا، عمى عبثي يقف العقل صاغرا أمامه عاجزا عن إبداء أوامره النيرة للخروج من المأزق، فيصير الصّدق كذبا وتتحول الشّجاعة إلى تخاذل وينقلب النّضال إلى خيانة!**»[3].

المعاناة الّتي تتسلسل إلى أعماق النفس، صوّرت المكان الإجباري الّذي يزيد من حدتها تصويرا قاسيا جدّا «**دخلنا السّجن ونحن لم تتجاوز سذاجة العشرينات، ويوما بعد يوم، رحنا نقتات من رحيق الرّطوبة العفن حتى ناصفنا الثّلاثينات، فإذا ما ابتلعناه كاف لنسف المدينة كلّها**»[4]. عبر

[1] – المصدر نفسه، ص 94.

[2] – المصدر نفسه، ص 93.

[3] – المصدر نفسه، ص 94.

[4] – المصدر نفسه، ص 100.

هذا المكان الرّطب والمعفن، تظهر المعاناة والعذاب اليومي الّذي يتلقّونه، فيصف بعض جزئياته المرعبة «**في السّجن البارد الرّطب، كنا نتلقف الأخبار وهي تقفز من على الأسوار العالية المحصنة إلى زنزاناتنا آتية عبر ذرات النّسيم المثلج، إذ يكنس غبار الأغطية البالية المهلهلة أو يبعد لبعض الوقت نتانة البول والبراز والرّطوبة الحائمة في الجو**»[1].

ويواصل وصف جزئية أخرى من جزئيات هذا المكان المرعب «**فإذا بأُسُسِ السّجن المهزوزة لطول ما عشّش فيها البلى والرّطوبة والعفونة، تميد ثم تغور متهاوية بصخورها وقضبانها وأقفالها في دوي ينغمه صليل المفاتيح الغولية المروعة**»[2]. الدّاخل هنا مكان مغلق ومرعب يقمع الوجود، وكل جزئياته توحي بالقهر والعذاب والعدوانية، هذه المواصفات تجمع على العزلة والانفصال عن العالم الخارجي داخل هذا الحيز المظلم والنتن.

بما أنّنا تطرقنا إلى الجانب المظلم والقاسي لهذا المكان، فلا بدّ له من جانب آخر يقابل هذا الجانب، بالرّغم من مظهره العقابي والإجباري والمغلق إلا أنه أحيانا يتحول إلى فضاء منفتح التّوعية والفكر، فالإنسان يستطيع «**أن يطلق هذه الحرية من داخله لتبدد قيد المكان بغض النظر عن المكان الموجود فيه، ليصبح حرا في مكان مقيد، كما يستطيع أن يقمعها أيضا ليصبح مقيّدًا في مكان حر**»[3].

رغم أنهم أدخلوا السّجن مجبرين، لكنّهم وسط هذا الحيز المرعب أدركوا حقيقة أخرى «**لكن تلك مرحلة الّتي مررنا بها، بل نقول الآن، وقد إستنارت أعيننا بذاك البصيص الثاقب لظلمة**

[1] – المصدر نفسه، ص 89.

[2] – المصدر نفسه، ص 100.

[3] – شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرّواية العربية، ص 319.

السّجن، إنّها مرحلة ضرورية، كان يجب أن نمر بها، لندرك حقيقة الحياة وقد أدركنا الكثير لمجرد الاعتراف بأجسادنا لا بعقولنا أنّنا مجرمون»[1].

من مكان ينفر منه السّجين إلى مكان يفتح العقول أكثر ليأخذ منه دروسا جديدة لم تكن في الحسبان «**إن كانت أجسادنا قد تهاوت يومها، فإنّ عقولنا قد ازدادت منذئذ قوة وإستنارة إلى درجة أن صدّقنا المثبت لبراءتنا يومها لم يتزعزع البتة، وإنّما تدعم بدروس جديدة...»**[2].

من هذه التّجربة القاسية أصبحوا أكثر قوة وصلابة، وأصبحوا يروا أنفسهم أنهم كانوا فيما سبق أغبياء «**لم يكن لحياتنا معنى، مهما عشنا، لو لم تتلقها على أيدي أولئك الّذين اعتقدوا أنهم قضوا علينا بينما الحقيقة الّتي اكتشفناها فيما بعد، بيّنت لنا أنهم أحيونا، بل أنّنا لم نكن أحياء قبل أن يُدخلونا السّجن»**[3].

الحياة لن تُعلِّم الإنسان بالمجان بل دفعوا الثّمن غاليا، من سجن مظلم وقاهر إلى مدرسة حياة لهؤلاء الشّباب، فيه ستقوى شخصياتهم بعدما كانت ساذجة، وتُصلب عزائمهم وتحدياتهم، ويستنار فيها فكرهم «**نحن الّذين تعلّمنا السّياسة في السّجن فعرفنا أنّ الوطن هو ذلك الهواء العليل الّذي ينعش الرّئات حتى إذا عكّر صفوه غبارا ما مُلَوِّحا بالاختناق في الأفق، قامت الرّئات مثلما قامت المدينة بأسرها، للذّود عن الوجود وحق البقاء في الحياة مهما تكاثفت الأتربة محاولة عبثا سدّ حواس التّنفس»**[4].

ثماني عشرة سنة في السّجن كفيلة بتعليمهم كافة الدّروس الّتي تعمق من تجربتهم وتزيد من صلابتهم، وكفضاء منفتح أكثر لم تمنع أسوار السّجن من تسرّب ودخول كلّ الأخبار إلى الخارج «**في**

---

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 94 – 95.

[2] – المصدر نفسه، ص 95.

[3] – المصدر نفسه، ص 95.

[4] – المصدر نفسه، ص 89 – 90.

السّجن البارد الرّطب، كنا نتلقف الأخبار وهي تقفز من على الأسوار العالية المحصنة إلى زنزاناتنا آتية عبر ذرات النّسيم المثلج إذ يكنس غبار الأغطية البالية المهلهلة أو يبعد لبعض الوقت نتانة البول والبراز والرّطوبة الحائمة في الجو. ووصلتنا كل أخبار تلك الهزات الّتي زعزعت بنيان المدينة مهددة بطمرها في غياهب الوحل الآسن. كنا فما واحدا وأذنا واحدة. نستقصى الخبر حتى إذا حام مع نسمات اللّيل الباردة تناقلناه عبر الجدران الخرسانية بتلك الضّربات الّتي شققت أكفنا وحرشتها بطبقة جديدة من جلد خشن متصلب»[1].

أصبح هذا الحيز المغلق والمظلم منفتحًا على ثغرات من الخارج مأنسة ومدفأة قلوبهم «**غير أنّ الأخبار الّتي وردت إلينا وتناقلناها هذا العام، كانت بالفعل مدفئة لقلوبنا المرتعدة من رطوبة الجدران...**»[2].

تتوارد كل أخبار المدينة عاصفة بأسوار السّجن، لتزرع التّفائل وتغرس بصيص الأمل في قلوبهم «**تناقلتنا منذ ثماني عشرة سنة خلت أخبار المجنونة جميلة الّتي قيل لنا أنّها وضعت تصميما جديدا للمدينة سيبنيها ابنها.... حالما يكبر، إذ قال جميع المنجمين أنه سيكون نابغة المدينة ومحررها الأكبر**»[3].

داخل هذا الفضاء المغلق يأمنون بالحرية في نفوسهم ويثقون أنّ حدسهم لن يخيب ظنونهم، ينتظرون تحقيق الأسطورة وكلهم أملا وتفاؤلا «**لكن حدسا يطرق أفئدتنا، لكأنّ الغضاريف لانت فعلا فإذا إلتفق المنتظر يبلّل حواشيها بالطّل اللّجيني المتسرب قطرة قطرة إلى النخاع فيروح هذا**

[1] -المصدر نفسه ، ص 89.

[2] - المصدر نفسه، ص 89.

[3] - المصدر نفسه، ص 99.

يسترجع لحمته شيئا فشيئا باعثا ذلك التّنمل اللّذيذ عبر قوائمنا وجذوعنا بشرى بانبلاج صبح وضاء عن شمس دافئة حنون»[1].

أملهم كبير وأكيد في أن يسطع صبح الحرية « **قد نتفاؤل اليوم، إذ مهما طال اللّيل لابد أن ينيره صبح ما وليكن صبحنا بعد هذا الفجر الّذي تصلنا أخباره من وراء الأسوار هادرة مزلزلة ليأس قاتل ما انفككنا نقاومه منذ ثماني عشرة سنة»**[2].

في هذا المكان المرعب تتزاحم ثنائيات متناقضة، حتى يحقّق من خلالها تعددا دلاليا يخرق دلالة السّجن ومحدوديته، هذا الفضاء الّذي جمع بين الظّلمة/ النّور، والتّقييد/ الحرية، اليأس/ الأمل ،الانفتاح/ الانغلاق، والدّاخل/ الخارج، تنشأ داخل هذه الثّنائيات صلات متعددة تزهر حركته ونشاطه.

3.2.7- أماكن الانتقال العامة:

أ- الأحياء:

تعتبر الأحياء، أماكن انتقال عامة تشكل مسرحا للأحداث وأماكن لحركة الشّخصيات في السّرد وفي الرّواية الّتي بين أيدينا، نجد الرّوائي قد خصّص سمتَينِ لهذه الأحياء وهي سمة شعبية أي الحي الشّعبي، وسمة الرّقي والعلو، هو الحي الرّاقي فمن «فضاء الحي الشّعبي إلى فضاء الحي الراقي سيتغير معه نظام وبرنامج الممارسة الاجتماعية الّذي ألفناه لصالح نظام جديد ينتج قيما جديدة وممارسة جديدة»[3].

---

[1] – المصدر نفسه، 100.

[2] –المصدر نفسه، ص 101.

[3] – حسن البحراوي، بنية الشّكل الروائي، ص 79.

الاختلاف الطّوبوغرافي بين الفضاءات يصاحبه دائما اختلاف اجتماعي ونفسي وإيديولوجي، فإننا سنشرع بعرض صفات الحي الشّعبي بوصفه فضاءً إعتياديا للحياة اليومية للمواطنين[1].

- **الحي الشّعبي:**

يتوغل جيلالي خلاص في روايته ليصف لنا شوارعها وأحياءها، وينقل للقارئ من خلال ذلك الكثير من تفاصيلها وملامحها؛ لأن مدينة الجزائر كانت مسرح الأحداث النّابضة بالحركة، والحي الشّعبي المشهور فيها هو "حي القصبة"، الحي الّذي أولاه الرّوائي اهتماما بالغا «...**رحت تجوب شوارع المدينة الحلزونية وأزقتها المصرانية، لكأنك كنت تبحث عن برهان إضافي لأفكار لوحاتك السّابقة، حتى إذا ما تهرأ حذاؤك من تسلّق المدرجات الملتوية والنّزول عبر الدّروب المتاهية، جلستَ على أحد تلال «القصبة» أصل المدينة الأولى (حيث لم يفتك أن تتذكّر أنّ تجمعات بيوت الحي ذاته تبدو للرّائي من عرض البحر وكأنها قصبة جافة منبتها يصعد من صخور شاطئ دين البحر متسلقا سفح الجبل حتى ليكاد يبلغ قمته الغارقة في الضّباب دوما)**»[2].

يرسم لنا الرّوائي في هذا النّص الفضاء النّموذجي للحي الشّعبي "القصبة"، ويستعرض لنا من خلاله التّفاصيل والطّوبوغرافية، فمن خلال دلالته استطاع استنطاق صفات هذا المكان، وإمداد القارئ بجميع المعطيات المتّصلة بدلالة فضاء الحي الشّعبي.

جولة الرّسام "برهان" للمدينة جعلت فرشاته تفتتق "لوحة مصارين"، وهي إنعكاس لهذا الحي العتيق الّذي شبهه الرّوائي بالمصارين «**مصارين المدينة أحشاؤها «ثرثها» هي لوحة «مصارين» بتشعباتها وتعرجاتها وتلافيفها المتداورة المتحلزنة إلى ما لا نهاية**»[3].

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه ، ص 80.

[2] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص36.

[3] – المصدر نفسه، ص 36.

يتربع هذا الحي وسط المدينة كما تتربّع المصارين وسط بطن الإنسان، أحياء القصبة أحياء شعبية تتلوى صاعدة التّلال «**وما أدراك ما مصارين، رقاق تتلوى صاعدة التّلال عبر عمارات مبعوجة لشدة ما عانت من صدمات القذائف...**»[1]. حسب هذا النص يظهر لنا أن صفات "القدم" تلازم هذا الحي العتيق، وتجعله أشبه بالمكان الأثري من خلال هندسته، أمّا ضيق هذه الأحياء فكان مشهودا به في النّص الرّوائي.

«**حتى قلب الحي الشّعبي العتيق المتقصب بعيد الميناء، وقد تراصت منازله وأضيقت أزقته حتى كادت سطوحه تتلاقى أو قد تتلاقى فعلا باحات صغيرة يلعب فيها الأطفال كرة القدم مراوغين أمهاتهم وهنّ ينشرن غسيلهن المتقاطر صابونا قد تنزلق على رغوته أقدامهن الحافية...**»[2].

يمدّنا هذا النّص بصفات إضافية وهي صفات ملازمة للحي الشّعبي، مثلا الضّيق وبعض الصّفات الاجتماعية (نشر الغسيل خارجا، والاكتظاظ، ولعب الأطفال كرة القدم في الشّوارع)، صفات ترسم فضاءً مفارقا للهندسية والحضارية، فهو حي شعبيّ ذو طابع متحرر من جميع القيود، يحمل هويته الخاصة.

« الحي الشعبي يظل يحمل هويته الخاصة، كفضاء انتقالي، من دون أن يعبأ برياح التّحديث المباغث الّتي تهب عليه وعلى المرافق والأحياء الأخرى»[3].

[1] – المصدر نفسه، ص 38.

[2] – المصدر نفسه، ص 106.

[3] – حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 81.

ويَرِد حي شعبي آخر في الرّواية، وهو حي بسيط يمثل مكان الإقامة "لبوجبل" الثّوري والرّسام "برهان" «**أما الصّورة الثّانية الّتي رسخت في حدقتيهما فهي حين فتحا النافذة (البيتان متشابهان. شقة الأول كانت في حي شعبي لا يختلف عن الاول سوى بالاسم ...**»[1].

شخصية بوجبل الثّورية ترفض الابتعاد عن هذا الحي، وترفض الانصياع للإغراءات والضّغوطات الممارسة عليه من أجل التّخلي عن مقره ومبدئه وأفكاره «**في البداية، استهانوا بأمره، حين رفض الانضمام إلى تشكيلة مشيخة المدينة بعد الجلاء، واختار الإقامة في ذلك الحي «حي الجبل» دون أن يفوتهم الاستغراب، إذ كيف يفضل رجل عانى كل تلك المعاناة خلال «حرب الجبل» أن يواصل حياة زاهدة رافضا الاستمتاع بحقه في الرّفاهية الّتي بذل في سبيلها كما كانوا يعتقدون، إذ يرون أنّ معاناتهم خلال حرب الجبل تمنحهم حق الاستمتاع بملذات عهد الجلاء أجمل سنوات عمره**»[2].

هذه النّماذج الّتي وقفنا عندها هي شخصيات بسيطة اختارت الأحياء الشّعبية للاندماج في عمق المجتمع ومشاركته كل معاناته وآلامه اليومية الّتي يتلقاها من فئات مجتمع أخرى ومن السّلطة «**إنّه «القاري» الوحيد في «الحومة»، ولم يدر بخلدنا يوما أنّه غني (وكيف يكون غنيا هو الّذي لا يلبس إلّا تلك الثّياب البسيطة ولا يملك إلّا سيارة صغيرة قديمة قد تنخر تنكها وتصدأ هيكلها، ولا يسكن في الحي العالي حيث يقيم الآخرون الّذين لا ينزلون حينا أبدا كما لا يلبسون ألبستنا؟ المحلية؟)**»[3].

إنّ فضاء الحي الشعبي قد حمل لنا دلالات وصور جعلته يصبح بمثابة المرجع الواقعي في الرّواية.

---

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 122.

[2] – المصدر نفسه، ص 183.

[3] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 91.

- **الحي الرّاقي:**

بانتقالنا إلى الطّرف الثّاني أي الحي الرّاقي نكون قد اجتزنا منطقة الالتماس بين عالمين مختلفين، فمن الجهة الطّوبوغرافية يظهر المكان الشّعبي كبؤرة للضّيق والاكتظاظ... أي مكانا مفارقا للسّمة الحضارية، بينما سيكون الحي الرّاقي عكسه تماما، مكانا راقيا متّصفا بالاتساع والخضرة والجمال متسما بالحضارة والحضارية.

يرسم لنا رسام المدينة مرة أخرى صورة توضح الفوارق بين النّموذجين أي (الحي الشّعبي والحي الراقي)، اللّوحة الّتي تحمل مظاهرة صاخبة ستنطلق بين الأحياء السّفلى الّتي عانى أصحابها كل أشكال الظّلم والمعاناة «**مظاهرة صاخبة تندلع من الأحياء السّفلى حيث يتشعبن الفقر المدقع لتصعد الشّوارع الكبرى المزدحمة بواجهات المحلات الثّرية كاسحة (المظاهرة) الأحياء العليا المتسلحفة للقصور والفيلات بين بساتين خضراء تفوح ليمونا وبرتقالا وتفاحا وخوخا لم يكن ثمره ينفلت للأسفل أبدا**»[1].

بهذا النّص تظهر تمفصلات الحي الرّاقي الّتي أعطت إلى ملامحه مشهدا تزيينيا ومظهرا جماليا، متّسما بالاتساع والجمال والخضرة، فمن خلال قول الرّوائي حتى ثمره لم يكن ينفلت للأسفل أبدا، يتضح أنّ حتى ثمار هذه الأحياء ترفض النّظر إلى الأسفل (أي الأحياء الشّعبية) مثل النّاس الّذين يقطنون هذه الأحياء العالية تماما.

أما الحي الرّاقي الآخر الّذي وظفه الرّوائي في سرده هو "الحي البحري"، مكان إقامة الضّباط والجلاوزة «**فإنّهم لجأوا إلى بناء حصن عتيد، قدمه غارقة في البحر الّذي لا تني أمواجه تلثم دعائم أسسه ممتطية صهوات الصّخور الواقية كدرع متين...بحيث صار ذلك البناء المرصوص يحتل كل الواجهة البحرية فاصلا الحي البحري، حيث يقيم كبار ضباط الجلاوزة المشيخيين**»[2].

---

[1] – المصدر نفسه، ص 202.

[2] – المصدر نفسه، ص 185.

أمّا عن هندسية الحي وحداثته يفصّل الرّوائي ذلك بوصفه «**أمّا داخله فكان يتكون من مساكن فخمة للضّباط وشيخهم، فضلا عن مستشفى عسكري كبير مجهز بأدق الضّروريات العلاجية وأمّا خارجه، أي محيط أسواره فقد كان خنادق محفورة في الصّخر مباشرة فوق سطح البحر الّذي يحوط بالبناء شمالا**»[1].

حي يعلو بالغنى والرّفاهية والاتّساع والرّحابة، والهندسية والحداثية، عكس الانخفاض الّذي ارتبط بالشّعبية والقدم والفقر، فمن خلال هذا الوصف والدّقة في إعطاء تفاصيل (الحي الشّعبي والرّاقي) أراد الرّوائي أن يعكس القيم الاجتماعية الّتي يريد الإشارة إليها، فالطّبيعة الاجتماعية الّتي يملكها سكان الأحياء الشّعبية غير الّتي يمتلكها سكان الأحياء الرّاقية.

ب – الشّوارع والأزقّة والسّاحات:

فتح الرّوائي أمام القارئ، أعماق المدينة وأزقتها، ودروبها، وساحاتها، وجعله يدخل بيوتها وقصورها الفاخرة، مكتشفا أسرارها، فما دامت الشّوارع جزءا لا يتجزأ من المدينة تعدّدت صور وصفات هذه الأخيرة في الرّواية «**أعتقد أنّني لا أعشق شيئا في الحياة كعشقي إياها بأزقتها المتشعبنة وشوارعها المتحلزنة وبيوتها المتسلحفة**»[2].

يسعى هذا النّص إلى إعطاء دلالة تعبيرية خاصة للشّوارع محاولا أن يضبط من خلالها العلاقة بين المكان والشّخصية.

[1] – المصدر نفسه، ص 185-186.

[2] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 17- 18.

هذا الارتباط بالمدينة وشوارعها ولّد الرّغبة في بعض شخصيات الرّواية بالتّفكير في إحداث التّغيير ووضع مخطط جديد «**لم يكونا يريدان غير شوارع واسعة ذات اسفلت مخملي يدغدغ أقدام المتجولين**»[1].

وفي مقطع آخر حيث «**شرعا يخططان لقلب شكلها الحالي بإزالة الأسوار الّتي بنيت لحماية قصور الأثرياء الّذين استولوا على قلبها خلفا للغزاة، وتسوية شوارع جديدة تفتح صلب المدينة لبرربّها المشردين**»[2]. وكأن هذه الشّوارع تستمد ديناميتها وأسباب صمودها، من صدق تلقائية أحاسيس وأفكار أبنائها.

أتاحت الشّوارع أيضا لبعض الشّخصيات الحرية وتجاوز القيود فكانت أحيانا فضاء للحب والعشاق «**لو نطقت الشّوارع والأزقة لنقرت بأناملها الخفية على وثيرة خبو خطواتكما، وأنتما تذرعان اسفلتها المحفر هنا والمحدب هناك، صاعدين أو نازلين أو منعطفين عبر منعرجاتها المزواة بحدة وقد تعانقتما بين الفينة والغينة ورحمتا تترنمان بالنّعم الّذي ولد مع شفق أول ليلة قضيتماها معا**»[3].

وأحيانا كانت الشّوارع ملجأ الّذين طردوا من المدارس «**إذا ضربونا لعدم نجاحنا في الدّراسة وتحلقنا ههنا في زوايا الأزقة للصعلكة (البريئة لا غير)، ردّدنا عليهم أحيانا «واش درتو أنتوما.. كيف كيف.. كما أحنا.. لا قراية، لا دراية. غي ربي أيجيب!» مما كان يثير غضبهم فيطردوننا نقضى اللّيالي الباردة في الشّوارع حاملين على أنوفنا المتجلطة من البرد نكد الأيام الضّيقة...**»[4]. وتكون هذه الشّوارع في نهاية المطاف مكان يستغله العاطلون عن العمل «**حتى إذا جاء الصّبح**

[1] – المصدر نفسه، ص 127.

[2] – المصدر نفسه، ص 127.

[3] – المصدر نفسه، ص 105.

[4] – المصدر نفسه، ص 90.

تنخمنا خيبة الأحلام المؤودة وخرجنا نذرع الأزقة بلا هدف، اللّهم إلّا استراق النّظر إلى قدود الفتيات المياسة وهن تتغنجن في مشيتهن...»[1].

من خلال هذه الصّور يعيد الرّوائي الصّياغة والتركيب والجمع بين ثنائية المدينة/ المجتمع في ضوء الحركة الجدلية والصّراع المأساوي، هي أيضا دليل قوي يؤكد الصّلة القائمة بين فن الرّسم بالقلم وفن الرّسم بالألوان وفن الرّسم بالكلمات.

[1] – المصدر نفسه، ص 100.

الفصل الثّالث

الأبعاد الدّلالية والجمالية في رواية "حمائم الشّفق"

1- جماليات التّشكيل اللّغوي في الرّواية.

- الصّيغة السّردية في رواية حمائم الشّفق.
- أنواع الصّيغ.
  - الصّيغ الكبرى.

2- تعدّد الصّيغ.

3- المزج بين العربية والعامية في الرّواية.

- توظيف العامية على مستوى الحوار.
- على مستوى الأغاني والأمثال الشّعبية.

4- الأبعاد الجمالية للرّواية.

- البعد النّفسي.
- البعد الثّقافي.
- البعد السّياسي – الاجتماعي.

5 –شخصية المثقف المتمرّد.

1- جماليات التّشكيل اللّغوي للرّواية:

تعتبر اللّغة الأداة الرئيسيّة في التّشكيل الفني للرّواية، وعادة ما تكون اللّغة في الرّواية متعددّة وواضحة المعالم، وذلك لأنّها موجّهة إلى مختلف شرائح المجتمع، وقد استثمر جيلالي خلاص طاقات اللّغة في نصّه وكل إمكاناتها التركّيبية والدّلالية ونوّع في مظاهر تشكيلها اللّغوي، سنحاول التّركيز على أهمّها:

1.1- الصّيغة السّردية في رواية حمائم الشّفق:

تعتبر الصّيغة السّردية واحدة من أهم العناصر الّتي يقوم عليها الخطاب الرّوائي ومن هنا يرى تودوروف أنّ الصّيغة السّردية «هي الكيفية الّتي يتم بها تقديم العمل السّردي، فقد تكون بعرض بعض الأمور أو تقديمها عن طريق القول ... إذن هي الكيفية الّتي يستحضر بها النّص عالما واقعيا أو غير واقعي، مصنوعا من كلمات أو نشاطات مختلفة»[1].

الصّيغة هي الطّريقة أو الأسلوب، الّذي يقدم به الرّوائي عالمه السّردي، ويحدد من خلال هذه الصّيغة خطابات المتكلم في الرّواية سواء تعلق الأمر بكلام السّارد أو بكلام الشّخصيات.

1- أنواع الصّيغ:

أ- الصّيغ الكبرى:

يتم عادة تقديم نوعين رئيسيين من أنواع الصّيغ و هما العرض أو التّمثيل (représentant) و الحكي أو السّرد (narration).

[1] - ينظر: شعبان عبد الحكيم محمّد، الرّواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السّرد وقراءات نصّية، مؤسسة الوراق للنشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2014م، ص 114.

أ- **الحكي (السّرد):**

فهو سرد خالص والكاتب يكون فيه مجرد شاهد يقدّم الأحداث والوقائع ويخبر عنها، والشّخصيات لا تتكلّم في هذه الصّيغة[1].

حكي الأحداث: هو نقل الأحداث غير لفظية أي سردها وبمعنى أدق وصف وقائع من غير أن يكون هناك منطوق لفظي بين الشخوص[2]. ومن المقاطع في الرّواية الّتي تعتمد على صيغة سرد الأحداث «**كان الأعداء يتسلّلون من ثغرة غير محروسة بغرب المدينة منزلين جيشا جرارا يتألف من سبعين ألف جندي مدجج بأحدث الأسلحة الفتاكة**»[3]، وكذلك «**قبل تلك اللّيلة، كانوا يعتقدون أن خلافاتهم المصرانية ستبقى مجرد تناحرات مشيخيّة لن تتأخر عن بلوغ الاستتباب الّذي عرفته كل العصابات الحاكمة خلال التاريخ**»[4].

ينقل السّارد في المقاطع السّابقة الحروب والتّناحرات الّتي شهدتها المدينة والمشيخة بصيغة حكي الأحداث، وهذه هي الصّيغة الّتي يهيمن فيها السّارد ويحكي الأحداث، في هذه الصّيغة «تجري أمام أعيننا مثلما يحدث في المسرحية»[5].

_ العرض:

هو ما يعرف بحكي الأقوال، وهو نقل الألفاظ أو الكلام بطرق مختلفة[6].

---

[1] – ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، الزّمن – السّرد– التبئير، المركز الثّقافي العربي للنّشر، بيروت، ط3، 1997م، ص 172.

[2] – صالح مفقودة، أبحاث في الرّواية العربية، منشورات مخبر الأبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة، دت، ص 187.

[3] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 187.

[4] – المصدر نفسه، ص 183.

[5] – ينظر: مُحَمَّد بن عزة، تحليل النّص السّردي، ص 110.

[6] – ينظر: صالح مفقودة، أبحاث في الرّواية العربية، ص 187.

وأبرز هذه الطّرق هي الأسلوب المباشر والأسلوب الغير مباشر والخطاب المروي.

في صيغة العرض كما سبق وذكرنا تتكلّم الشّخصيات مباشرة وبالتّالي فصيغة التّقديم هي العرض أي ما يعرضه الرّوائي من كلام الشّخصيات ومثال ذلك «**مساء الخير، اشعال أبقى للبحر؟ "..." البحر؟ "إيه لبحر بعيد منا.." آه "لا.. لا ما بقالوش بزاف... طريق ساعة توصلو...**»[1].

انطلاقا من قاعدة التّمييز بين صيغتي الحكي والعرض نستنتج أنّ:

- الحكي = كلام السارد _ العرض = كلام الشّخصيات.

كما يعيد جيرار جنيت صياغتها بتمييز آخر وهو:

- الحكي = محكي الأحداث والعرض = نحكي الأقوال.

_ محكي الأحداث: (Récit d'événements) ويتضمن كلام السّارد، وتكون صيغة السّرد هي الحكي، وتقوم بوظيفة الإخبار عن الأحداث والوقائع.

_ محكي الأقوال: (Récit des paroles) ويتضمن خطاب الشّخصيات وتكون صيغة السّرد هي العرض، وتقوم بوظيفة نقل كلام الشّخصيات[2].

وانطلاقًا مما سبق يمكن تلخيص هذه الصّيغ حسب النّمذجة التّالية:

نوع المحكي	(صيغته) الصّيغة	المتكلم
محكي الأحداث	الحكي	السّارد
محكي الأقوال	العرض	الشّخصية

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 67.

[2] – ينظر: مُحَمَّد بن عزة، تحليل النّص السّردي، ص 111.

2- تعدد الصّيغ:

يقدَّم الخطاب في العمل السّردي بصيغتين وهما (الحكي والعرض) وتندرج ضمن كل صيغة منهما صيغ أخرى مشتقة فرعية، أي أنّ كل صيغة تتحقّق بأساليب وخطابات مختلفة وذلك «حسب نوعية العلاقة الّتي يقيمها المتكلم مع خطابه، ونوعية المتلقي يمكّننا من الحديث عن نوعية الصّيغ»[1].

طبيعة الصّيغة المستخدمة في نقل الخطاب تتحكم في شكل ونوعية الإيهام الّذي يتلقاه القارئ، وتندرج هذه الصّيغ وفق التّصنيف الّذي اقترحه "سعيد يقطين" كالتالي:

_ **صيغة الخطاب المسرود:** وهو الخطاب الّذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله ويتحدث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشرا (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب الرّوائي بكامله ... هذا مع اعتبار أن المتلقي عندما يكون مباشرا، فإنه يكون على مسافة مما يروى له ، لذلك يمكن اعتباره غير مباشر، لكن عندما لا تكون هناك مسافة، فإن صيغة الخطاب المسرود تكون صيغة فرعية لصيغ الأصل.

_ **صيغة الخطاب المسرود الذّاتي:** يتحدث فيه المتكلم عن ذاته وإليها ، عن أشياء تمت في الماضي.

_ **صيغة الخطاب المعروض:** يتكلّم المتكلم مباشرة إلى متلقى، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الرّاوي (نجد فيها طابعًا للحوار في نقل الخطاب وعرض المشهد).

_ **صيغة الخطاب المعروض الغير مباشر:** وهو أقل مباشرة من المعروض المباشر، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض، حيث تظهر لنا من خلال تدخلات الرّاوي، قبل أو خلال أو بعد العرض.

[1] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، (الزّمن، السّرد، التّبئير)، ص 197.

_ **صيغة الخطاب المعروض الذّاتي:** صيغة نظيرة لخطاب المسرود الذّاتي، إلا أنّ هناك فروقات بينهما على صعيد الزّمن، حيث أن المتكلّم فيها يحدث بنفسه عن أشياء تحدث أثناء إنجاز الخطاب.

_ **صيغة المنقول المباشر:** نجدها تحمل صيغة المعروض المباشر، لكن النّقل في الخطاب لا يكون من المتكلم الأصلي بل من متكلم آخر وينقله كما هو مخاطب مباشر أو غير مباشر.

_ **صيغة المنقول الغير مباشر:** يختلف عن المباشر ، كونه النّاقل لا يحتفظ بالكلام الأصل، لكنّه يقدمه بشكل الخطاب المسرود[1].

يمتاز الخطاب الرّوائي في رواية "حمائم الشّفق" بميزة في صيغته الخطابية، فحكي الأحداث وحكي الأقوال يتداخلان ويتقاطعان ليشكلان الانسجام الفني.

وقسّم الرّوائي جيلالي خلاص روايته على ثلاثة عشر فصلا ، جاء كل فصل فيها معنونا بضمير (أنا، أنت، أنت، هو، هي، نحن، أنتما، أنتما، هما، هما، أنتم، أنتن، هن)، وهذه الطّريقة الفريدة بأسلوبها جعلت صيغ الخطاب الرّوائي تتعدّد وتتحدّد من خلال ضمائر المتكلم المخاطب والغائب.

فتتحدّد لنا صيغ الخطاب في الرّواية في ثلاثة صيغ، هي:

1.2_ الصّيغة الأولى:

تتمثّل هذه الصّيغة في اعتماد الرّوائي من خلال خطابه ضمير المتكلم، بصيغتي الإفراد والجمع.

فضمير المتكلّم في السّرد يتيح للقارئ الاطّلاع على الشّخصية الرّوائية، الّتي تتحدّث بصوتها عن ذاتها وملامحها، حيث يرى ميشال بوتور أنّنا « نستعمل صيغة المتكلم في كل مرة نحاول فيها أن

[1] – ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، (الزّمن، السّرد ، التّبئير)، ص197-198.

نجعل من الوهم حقيقة وإثباتا»[1]، ففي حين استخدامنا لصيغة المتكلم سينتج الإيهام بالواقعية والحقيقة.

يتحدّث بوجبل في الرّواية عن معاناته، كما يسرد حياته، وهو مرمي على شاطئ البحر «**أنزلوني من السّيارة وعلى حافة صخرة ضخمة تشرف على صخب عرس البحر والأرض، أحسست بتكهرب خاطف لذيذ الألم بضربة صماء تقتلع جذور أذني اليسرى، وعلى الفور تقطنت ساقي وسرى في كامل جسدي تيّار مدوخ سرعان ما طمس عقلي بضباب كثيف غشّى الأفق الّذي كنت أحدسه أمغر**»[2] يخضع بوجبل للتّعذيب من طرف الجلاوزة وهو بين الحياة والموت، والغفوة، والاستفاقة

ويسرد ما يعانيه من ألم «**يبدو أن عقلي وحده هو الّذي ما يزال حيا، فحتى عيناي لا تطاوعني، لفتحهما ، ولو نصف فتحه ، لكأن أطنانا من الهلام تغرقهما، كما أن أعضائي المتخاذلة تشعر بأنني صرت مجرد خرقة قطنية**»[3].

فهنا نلتمس بوضوح صيغة من صيغ الخطاب وهي صيغة المعروض الذّاتي، حيث أنّ شخصية بوجبل، يسرد عن نفسه أحداثًا تحدث أثناء إنجازه الخطاب، أي أنّ الشّخصية تتحدّث عن الحاضر.

كما يستذكر بوجبل في الفصل نفسه زوجته وأولاده وحياته الثّورية الّتي قضاها في الجبل «**نقابيا كنت قبل اللّجوء إلى الجبل، رفقة الجوهر فلأبقى نقابيا رجل عدل يكافح في سبيل الحق**»[4]. أمّا عن ماضيه الثّوري «**من قمّة الجبل الشّاهق، كنت أرقب رفقة إخوة السّلاح معمار المدينة المتراقصة البياض كالسّراب تلوح به أشعّة الشمس ... فقد كنت أراهم كما أرى ذاتي، وكيف لي**

[1] – المرجع نفسه، ص 106.
[2] – المصدر نفسه، ص 11- 12.
[3] – المصدر نفسه، ص 9 – 10.
[4] – المصدر نفسه، ص14-15.

أن أراهم غير ذلك ونحن مقبلون على آخر هجوم، سميناه "الدّهريبة" إذ إنّنا صمّمنا أن "نتدهرب" على الغزاة كالصواعق من ذي الجبل العالي قصد سحقهم كحشرات دحستها جلاميد ... فرميهم إلى لُجَجِ البحر لتبتلعهم إلى الأبد»[1].

وفي هذا الاستذكار تتجسّد صيغة الخطاب المسرود الذّاتي، حيث يتحدّث بوجبل عن ذاته ويستذكر أحداثا نمت في الماضي، حيث تتناوب في هذا الفصل صيغتين وهما صيغة المعروض الذَّاتي وصيغة المسرود الذّاتي، حيث تتجسّد من خلالهما المقارنة بين مرحلتين مختلفتين من حياة الشّخصية أي بين مرحلة الحاضر من خلال حديثه عمّا تعرّض له من تعذيب وما يعانيه من ألم جرّاء هذا التّعذيب ومن خلال استحضار ماضيه الثّوري الحافل بالتّضحية والنّضال.

أمّا المستوى الثّاني من صيغة المتكلّم هي المتكلّم بصيغة الجمع بالضّمير "نحن" ينطلق الرَّاوي في سرد هذه القصّة من الحاضر أي السّجن إلى الماضي «**دخلنا السّجن ونحن لم نتجاوز سذاجة العشرينيات، ويوما بعد يوم، رحنا نقتات من رحيق الرّطوبة العفن حتى ناصفنا الثّلاثينات، فإذا ما ابتلعناه كاف لنسف المدينة كلها. كنا مجرد أنصار كرة قدم. كانت الدّنيا بالنسبة إلينا كرة تتقاذفها أقدام «الكبش» ورفاقه حتى مرمى الخصم ... خارقا الشّباك المقابلة ... حتى إذا جاء الصّبح تنخمنا خيبة الأحلام المؤودة وخرجنا نذرع الأزقة بلا هدف، اللّهم إلا استراق النّظر إلى قدود الفتيات المياسة ومن تتغنجن في مشيتهن...»**[2].

السّارد وهو يتابع هذا السرد سيلاحظ الانطلاق من الحاضر إلى الماضي لتجتمع صيغتي المسرود الذّاتي والمعروض الذّاتي، لتمنحه حضورًا قويًا ومتميزًا.

كما أن عدم تحديد الأسماء المكونة للفصل " نحن " يمنح إمكانية جعل ضمير المتكلم ينسحب على كل من الرّاوي والقارئ، إذا اعتمدنا مستوى التّأويل بالمشاركة الانفعالية الّتي يتجاوب من خلالها

[1] – المصدر نفسه، ص 14- 15.

[2] – المصدر نفسه، ص 100.

القارئ مع الرّاوي، أو بصورة أخرى تتيح القول أن جميع أفراد المدينة بمن هم في السّجن وهم خارجه، باستثناء الشّيخ الأكبر وجلاوزته يعيشون معاناة واحدة و يرزحون تحت ظلم و قهر واحد ويَتُوقون لنفس الحلم والأمل ، وقد تجسّدت صيغتي الخطاب المعروض الذّاتي والمسرود الذّاتي على اشتغال الخطاب واتّصاله بالمباشر.

2.2 – الصّيغة الثّانية: وهي صيغة ضمير المخاطب:

إنّ توظيف ضمير المخاطب بتنويعاته في الرّواية هو تقنية استعملها الرّاوي لتغير المصادر وتعدّدها في فصول الرّواية الخمسة الّتي عنونت بها (أنت، أنت، أنتما، أنتما، أنتم، أنتن) فعادة ما نجد المخاطب في الرّواية هو ذلك الشّخص الّذي نروي له قصته الخاصة به، والّتي لا يعرف عنها شيئا، نجد مثلا عند "فولكنز" في محاورة بعض أشخاصه الّذين يروون للآخرين ما فعله هؤلاء أثناء طفولتهم، من حوادث نسوها هم أنفسهم، كما نجدها عند محقّقي الشّرطة في استجواباتهم، فهم يجمعون عناصر القصة الّتي يرفض الفاعل أو الشّاهد روايتها فيواجهونهم بها[1].

وغاية الرّواية من إلقاء هذا الخطاب بصيغة المخاطب "هو إعطاء معلومات عن ماضي الشّخصيات، وطريقة تفكيرها وتأكيد طريقة مصداقية كلامها للقارئ فتتأكد أنّ "أنت" المستقبل ليس هو "أنت" المفسر، فالعملية الكلامية لا يقوم بها طرفان فقط، بل يدخل القارئ كطرف أساسي فيها وتتحول وظيفة صيغة المخاطب إلى مجال لتنشيط الذّاكرة، وعرض الذّكريات وإطلاع المتلقي بحقيقة وأهمية الشخصية المخاطبة (Souvenirs)»[2].

[1] – ينظر: مُحَمَّد عزام، فضاء النّص الرّوائي، ص 107.

[2] – عمر عيلان، الضّمائر ودلالة تعدّد الصّيغة في رواية حمائم الشّفق، لجيلالي خلاص أنموذجا، ص 196.

في الفصل المعنون "أنت" نتعرف على رسام المدينة زوج جميلة ابنة "بوجبل"، رسام عشق المدينة وعرف برسمه لها حتى ضرب به المثل بالمرشد الجغرافي لها «**حيث صرت رمزا يضرب به المثل في التّعريف بالموقع الجغرافي للمدينة**»[1].

رسم عدة لوحات للمدينة وأبدع فيها وجعل لكل لوحة ميزتها وقصتها أو سميائيتها الّتي تعبّر عن قصة، أو معاناة وظلم تعرضت له المدينة، فكانت لوحاته فن هزّ المشيخة والجلاوزة ، فلوحة "الحدب" مثلا لوحة تعبّر عن المدينة «**إذ رأيت من بين ما رأيت أنّ التّحدب المتعالي حتى مشارف قمة الجبل المشرف على «المدينة» هو من شيمات سكانها أصلا، إذ لولا ذلك، كما شرحت على ظهر لوحتك الشّهيرة «الحدب»، لما بنوا مدينتهم في هذا المكان بالذّات محد بين عماراتها ومصعديها حتى مشارف القمة الجبلية، بحيث يظهر المنظر للرائي . أنت الفنان لم تخطئ عينك ذلك من أول نظرة**»[2].

يتواصل أسلوب الرّاوي في محاورة الشّخصية مع الضّمير "أنت" وهي جميلة الابنة البكر لبوجبل وزوجة الرّسام، حيث يقوم الرّاوي بتذكيرها بوالدها وزوجها الذي أختطف واغتيل، ونلمح ذلك في:

«**وإذ تذكرين، فأنت مازلت واعية وعي أبيك الحاد حين رفض أن ينضم إلى "المشيخة"**»[3].

«**أنت تذكرين كل شيئ أنثاه الوحيدة بين أربعة ذكور خلفهم وهم ناعمو الأظافر حين داهموه هو الآخر. تماما مثلما داهموا رسام المدينة الّذي عشقته. قبل عشر سنوات خلت، فاستلوه من حضن أمك الدّافئ وهي لم تتجاوز الثّلاثين، ومن يومها لم يعد!**»[4].

[1] – المصدر نفسه، ص 35.

[2] – المصدر نفسه، ص 32.

[3] – المصدر نفسه، ص 44.

[4] – المصدر نفسه، ص 45.

الرّاوي هنا يتحاور مع الشّخصية كما يعرف بها بأسلوب مباشر وبطريقة تفكيرها ، فمن خلال قوله مازلت واعية وعي أبيك الحاد، يتضح للقارئ أنّ تفكير جميلة تفكير ثوري حاد يشبه تفكير والدها.

و في الفصل "أنتما أنتما" يحاور شخصية الرّسام وجميلة، الشّخصيتان اللّتان جمع بينهما الحب والإرادة في تغيير واقع المدينة **"لو نطقت المدينة لشهدت على أنكما لم تكونا تتخيلانها حلما فحسب وإنما كنتما تخططان فعلا لتغيير وجهها المنكمش من جراء القرصنة الّتي كانت تعربد في البحار مرغمة المدافعين الأوائل على تحصين الأسوار وحلزنتها باتجاه الجبال والأودية"**[1].

«كنتما، منذ أن التقيتما، ترسمان بناء عيونكما الصّورة الجديدة لتلك المدينة الحلموية الّتي ألقت مرساها في عرض أشفاركما»[2].

يسعى الرّاوي لتأكيد الأحداث وتوضيحها «إنّ إقرار الرّاوي بهذه الحقيقة يعزّز وظيفة الصّيغة المتعدّدة في السّرد والّتي تهدف لتأكيد قناعات الرّاوي وترسيخها في ذهن المتلقي بطريقة مغايرة لما ألفه هذا الأخير من الأسلوب الرّوائي الكلاسيكي»[3].

ينتقل الرّاوي بنا إلى حالة تنشيط الذّاكرة الّتي سيقت في صيغة المخاطب و السّابقة إلى الدّعوة للثّورة والتّمرد والوفاء إلى التّاريخ النّضالي لسكان المدينة، ففي الفصل أنتم، الصّيغة موجهة «لتأكيد التّطابق بين رؤية الرّاوي والوعي المتجذر في عقول "أنتم"»[4].

«منذ غابر الأزمنة، وأنتم تتعرضون للاعتداءات السّافرة، تلك الّتي عصفت بأبنائكم ونسائكم ومتاعكم، وإذ نجا بعضكم من ويلاتها فليس إلاّ لمواصلة التّحدي العنيف المسلح بصبر

---

[1] – المصدر نفسه، ص 111.

[2] – المصدر نفسه، ص 106.

[3] – عمر عيلان، الضّمائر ودلالة تعدّد الصّيغة في رواية حمائم الشّفق، لجيلالي خلاص أنموذجا ، ص 197.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص 197.

نفوس لا تموت إلا لتحيا أخرى من خلال نفوس أخرى. قد ورثتم عن البحر روح الأخطبوط الّذي لا يقهر... وأي مدينة أخرى صمدت صعود مدينتكم»[1].

«أنتم الفحول الّذين أسرهم خليجها بين فكيه إلى الأبد مسلسلا أفئدتكم بأصفاد العشق الولهان وملثما رؤوسكم بدموية النّمور إذا أوقعت بين مخالبها صيادا مغرورا سوّلت له نفسه الغوص في كثافة غابة كان يجهل مدى وحشية أخطارها»[2].

وبالصيغة نفسها يواصل الرّوائي مع الضمير "أنتنّ" فمن خلال مخاطبته لنساء المدينة أو نساء الجزائر بصفة عامة ، لأنه لم يسمي ولم يحدد من هن! بينما يبيّن أنهنّ فحلات حاربن وصمدن في وجه المشيخة و الجلاوزة و النّظام الفاسد «**وعارضن مشاريع الشّيخ الأكبر بتحديد النّسل وإعلان «ثورة الأرحام» الّتي أعلنتنها بلا هوادة على الشّيخ وجلاوزته، فأخذتن تنجبن الأجنة تلو الأجنة لحد تناطح التّوائم في بطونكن في أغلب الأحيان، مثيرات حنق مخططي سياسة المشيخة الّذين شنوا حملة رهيبة ... رجاء أن تتوقفن الإنجاب مقابل وعود حريرية تلف عائلات سعيدة وأطفال أصحاء ...»**[3].

«بيد أنّ المأساة الّتي تتوقعنها فعلا هي إقدام الجلاوزة على بقر بطونكن لنتر أجنتكن الّتي حبلتن ليلتها بحجة أنها عصابة أشرار لم ترس في أرحامكن المرعدة إلا لتهييج بحر الشّيخ الأكبر»[4].

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 153.
[2] – المصدر نفسه، ص 156.
[3] – المصدر نفسه، ص 171.
[4] – المصدر نفسه، ص 171.

ويتواصل الخطاب ذو اللّهجة الآمرة لتوجيه النساء إلى خوض الثّورة وقيادتها «**ويل للجلاوزة المستهزئين من كيدكن وقد خفي عنهم أن كيدكن رهيب! ... الثّورة المقبلة ثورتكن لا ريب ...**»[1] «**نشأ تصميمكن على إشعالها "ثورة الأرحام" لن يوقفها المطلبون لحملات النسل**»[2].

الخطاب المسرود يهيمن في خطابات الرّاوي ويتوسّع لمختلف خصائصه، إنّ توظيف ضمائر المخاطر جعلت الرّاوي يحتفظ بمضمون الخطاب المسرود وأصله وذلك لإيهام القارئ أو المتلقي أن حديث الشّخصيات عن أفعالها وأوصافها تميل لتزكية خطاب الرّاوي وتأكيده، إنما الخطاب كان مندمجا في حكي السّارد.

3.2- الصّيغة الثّالثة:

وهي صيغة الغائب، الّتي تعتبر من الأساليب الكلاسيكية في السّرد «حيث يكون فيها للرّاوي الخارج عن الأحداث سلطة مطلقة في القص، ونقل خطابات الشّخصيات والتّعليق على أقوالها، الشيئ الّذي يجعله يحد من حريتها»[3].

رصد الرّاوي الأحداث بضمير الغائب في فصول الرّواية المعنونة (هو، هي، هما، هما، هم، هن)، فالرّاوي يقوم بالتّنظير الدّاخلي للخطاب القصصي من خلال هذه الفصول وذلك بالتّذكير بالأحداث أو السّبق لها، أو التّأليف بينها من مواقع أوسع ؛ لأن أغلب هذه الفصول تكاد تعيد سرد ما تم سرده في الفصول الأخرى ولكن بطريقة أوسع وأشمل، أي أن الرّوائي يعيد الحديث بحرية أكبر عن شخصياته وأحداثها، وبذلك يقدّم لنا معلومات وتفسيرات أكبر.

[1] - المصدر نفسه، ص 173-174.

[2] - المصدر نفسه، ص 176.

[3] - عمر عيلان، الضّمائر ودلالة تعدّد الصّيغة في رواية حمائم الشّفق، لجيلالي خلاص أنموذجا، ص 198.

حيث أنّ الرّاوي الخارجي «هو الّذي يتولى مهمة الحكي، والكشف عن عالم الرّواية بكلّ ما فيه من أحداث وأشخاص، وحتى الحوارات والأحاديث يقوم بنقلها أيضا»[1].

ويتّضح الخطاب المروي في الرّواية في الفصل "هو" من خلال الرّاوي وهو يطلعنا على ابن جميلة والرّسام، الّذي يسعى لبلوغ حلم والدته (الّتي توفيت بعدما أنجبته بعسر الولادة)، في اكتشاف الأرضية الّتي ستبنى فوقها المدينة الجديدة.

«كما عرف أنّ أمه الّتي لازمت نورس أبيه حتى يوم المخاض، كانت قد قضت شهور حملها التّسعة متجولة في أحياء المدينة بأسرها وأنها تركت له هذا الصّندوق الّذي كان أوّل شيئ يأخذه ويربطه فوق دراجته النّارية ...»[2].

«لم يبق على الدّوام مستحيل البلوغ (كتلك المدينة الّتي رسمت أمه مخططها الغريب مورثة إياه هو عبء وضع الأسس الأولى لبنائها من ... لا شيئ، بلى من ... الملف الضّخم المعقد المدسوس في صندوقه ...) غير أنّ الأرض لا تنفك تلحّ على جذبه إلى ترابها، فيروح يسائل نفسه مرة أخرى ... أما زال البحر بعيد؟.»[3]

واصل رحلته في البحث عن الأرضية الّتي سيبني عليها المدينة الجديدة بتصلب جده الثّوري وطموحات والديه، تعمد الرّاوي أن لا يضع اسما لابن جميلة تاركا إياه بالضّمير "هو" وذاك لإسقاط هذا الضّمير على كل من لديه طموح تغيير المدينة، فالخطاب المسرود يهيمن في خطاب الرّاوي ويتوسع لصيغ (السّرد والعرض).

[1] – أسماء معيكل، الأفق المفتوح، نظرية التّوصيل في الخطاب الرّوائي المعاصر، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص 140.

[2] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 58.

[3] – المصدر نفسه، ص 67.

في هذا الفصل عرض الرّوائي أقوال الشّخصية وخطابات أخرى بصيغة مباشرة وبصيغة غير مباشرة.

في صيغة الخطاب المعروض الغير مباشر نقف على هذا الخطاب «**سامحني ... حسبتك شامبيط البايلك .." هكذا إذن، كان يظنه حارس الغابة كما توقع تماما . لا شك أنّ سنه الشابة ولباسه المدني أرجعاه إلى الصّواب وأطار عن جنباته قيود الخوف" مساء الخير، اشعال بقى للبحر؟**»[1].

نلاحظ في هذا الخطاب تدخل الرّوائي إما بالوصف أو بتبيين حالة نفسية المتلقي للحوار. أما في الخطاب المعروض المباشر فلا نجد تدخلًا للرّاوي إنما سيستمر الحوار بين الطّرفين دون انقطاع حتى نهايته «**البحر بعيد منا.. "آه" لا.. لا _ مابقالوش بزاف ... طريق ساعة وتوصلو ...**»[2].

تعمد الرّاوي على ترك الخطاب المعروض بصيغة المباشر و الغير مباشر باللّغة العامية، وهي لغة الشّخصية وذلك حتى يقرّب القارئ من الشّخصية ومن الأحداث أكثر، وليعكس الواقع، والمحيط المعاش، واللُّغة المستعملة، أي أن الرّاوي يحاول أن يؤكّد واقعية الخطاب المعروض.

أمّا الفصل "هي" فقد خصّصه الرّاوي للحديث عن مدينة الجزائر، تلك المدينة المعروفة بسحر جمالها وصلابة أسوارها، وفنّية هندستها وعمرانها العتيق هذا ما جعلها عرضة للسّيطرة والاحتلال، إضافة إلى الحديث عن الكوارث الطّبيعية الّتي شهدتها من جراد وزوابع رملية.

«**في ذلك الصّيف تعرضت المدينة لأبشع غزو عرفته في تاريخها الطّويل الدّامي، إذ رغم تعود أسوارها وسطوحها وأزقتها على مساقط القذائف والقنابل المفرقعة لم تكد تصدّق، ألفت الغارات البحرية، أن تهاجم من البر، سيما وقد كانت تعتقد أنّ الجبل يحميها في حضنه من**

[1] – المصدر نفسه، ص 67.

[2] – المصدر نفسه، ص 67.

عواصف الصّحراء النّائية. لكن الجراد غار ذلك العام بغتة في بداية تلك الصّائفة الحارة فإذا السّراب المتراقص على الأسطح الحمراء يتشخص أصفر ذهبيا...»[1] يصف الرّاوي المدينة وصفا دقيقا، ويسرد كل ما تعرضت له المدينة، فالوصف هنا يؤدي وظيفته السّردية لعلاقته المرتبطة بسير الأحداث ونموها، حيث يقدّم الرّاوي سرده بصيغة الخطاب المسرود ويتوسع لمختلف صيغه.

ويواصل في سياق الخطاب المسرود في الفصلين " هما هما" " هما هما" فيعيد في الصّيغة الأولى سرد صورتا "بوجبل" و"الرسام" برهان ، لأن صورة الأول كانت قريبة من صورة الثّاني، وذلك لأن هدفهما كان واحدًا، وهو بناء مدينة جديدة خالية من الشّيخ الأكبر وجلاوزته «**أما صورتهما الحقيقة الّتي خلقاها هما فهي أن تبقى المدينة مضاءة دوما، الشيئ الّذي كان يحاولان تحقيقه بمواجهة متاهات كما كانوا يقولون للرّعية! الظّلمة بمصابيحهما دون أن ينسيا أولئك البررة الّذين سبقوهما حاملين شموع بصيص الأمل**»[2].

أفكار الرّسام كانت تكملة لأفكار بوجبل أما أهدافهما لم تكن لتخدم حكم الشّيخ الأكبر فلا محالة من اغتيالهما من طرف الشّيخ الأكبر وجلاوزته، سيستعيّن الرّاوي بالضّمير " هما هما" لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكيه.

إنّ الرّاوي يستند إلى رؤية خارجية لا يتوارى في تقديم الشّخصيات وفق رؤيته الخاصة الّتي غيبت خطاباتها وأصواتها، وفتحت السّياق السّردي لتّلقينات والأحكام الإطلاقيّة القيّمة، وهذه الخصائص الأسلوبية تتّصل تلقائيًا بالجوانب الشّخصية والنّفسية للمتكلّم السّارد في الرّواية.

فإن جعل خطاب "الغير" خطابا تمياتيا... لا يحفظ للخطاب المروي تماميته التّركيبيّة بقدر ما يحفظ له تماميته الدّلالية واستقلاله، لكن الوصول إلى هذا الهدف يتم بتجريد الخطاب المروى من

[1] – المصدر نفسه، ص 74.

[2] – المصدر نفسه، ص 123.

شخصيته؛ أي أن الأسلوبية الّتي تميّز كل متكلّم عن الآخر غائبة في النّص وهيمن عليها صوت الرّاوي العليم الّذي يعتمد اللّغة الواصفة للتّعبير عن أفعال وأقوال الشخصيات[1].

يواصل الرّاوي اعتماد الصّيغة نفسها في الفصل "هما هما" المؤنث ليخصّصه للجوهر وابنتها جميلة (زوجة الرّسام وابنة بوجبل) لتتشابه قصة الأم وجميلة.

وفي الفصل "هم" يواصل الرّاوي العليم بصيغة الخطاب الغير مباشر، سرده والإحاطة أكثر بالأحداث والشّخوص ومتابعته لحظة بلحظة؛ لأن سرده في الفصل "هم" يغوص في قرارات وأحكام السّلطة (الشّيخ الأكبر وجلاوزته)، وجميع أسرار المشيخة المخططة لعهد جديد من الاستبداد «**الأوائل حمسوا الحضر وهبوا بهم لكن سرعان ما اتّضحت نواياهم، إذ لما اطمأنوا إلى قوة الغزاة، راحوا يبرمون معهم معاهدات استسلام، مقابل سلامة نياشينهم وكنوزهم وتمكينهم من مغادرة المدينة إلى جهة مختارة من العالم الواسع...**»[2]

« **أما الشّيوخ... فإن صاروا يحلمون بما بعد الجلاء حيث قد تفتح لهم المدينة ذراعيها ضامّة إياهم إلى صدرها الكاعب لإرضاعهم حليبا سرعان ما يشيدوا قصورا فخمة وحدائق غناء ونساء سخيات، ناهيك عن الأسفار عبر عواصم العالم وإيداع الغنائم في بنوك الرّيح، والطيران من فوق الأزقّة الوسخة والاختيال في ملابس الحرير الثّمين المستورد بمحلول عرق الأغبياء، هؤلاء الّذين كانوا يسيرونهم في الحرب كيفما ساءوا دافعين بأغلبهم للموت المحدّق قربانا لذكائهم، هم " المشايخ "، المستولين على عروش خفية لا تصلها قذائف العدو أبدا**»[3].

يواصل الرّاوي سرده بأسلوبه السّردي وصيغته الغير مباشرة، لإقرار كل حقائق النّهاية كما يؤكد الرّاوي من خلال صيغه الفكر الثّوري لشخصية بوجبل عن طريق هذا الضّمير «**كشفت تحرياتهم أنّ**

[1] – عمر عيلان، الضمائر ودلالة تعدّد الصّيغة في رواية حمائم الشّفق، لجيلالي خلاص أنموذجا، ص 199.

[2] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 190.

[3] – المصدر نفسه، ص 190 -191.

الرّجل كان وراء الأفكار الّتي عصفت بعقول الرّعية فثاروا يطالبون بحقهم في الحياة العادلة ... عادت بهم ذاكرتهم إلى أيام "الجبل" وكيف كان الوحيد الّذي يرفض التّصويت على مشاريع ما بعد الجلاء، مؤكّدًا في كلّ مرّة على أنّه لا حقّ لأحد على امتلاك روح المدينة بحجة أنّه يشارك في تحريرها من الغزاة وأنّ الكلمة الأخيرة تعود للحضر أنفسهم، إذ عانوا هم الآخرون ويلات التّشرد و المجاعة ...»[1]

يواصل الرّاوي سرده بأسلوبه السّردي وصيغته الغير مباشرة، لإقرار كل حقائق نهاية الظّلم والاستبداد في الفصل المعنون بالضّمير "هنّ" بنات الجزائر المستقلّة، وهو الفصل الأخير من الرّواية، "هنّ" بنات الجزائر المستقلة، الفحلات كفحولة جدّهنّ "بوجبل"، أنجبهنّ للانتقام من الظّلم والاضطهاد، جاء دورهنّ لقيادة الثّورة الّتي سينتصرن فيها لا محالة.

«**دومًا ثائرات مقبلات وفي أيديهنّ بشائر مستقبل يجسّد أحلام التّعيسات والتّعساء، فمن الجنون بل من الخيانة أن يقفن صاغرات. إن أجهضت "ثورة الخيام" الّتي قادها الرّجال قبل، فلا ريب أن ثورتهن المقبلة ستنتصر، لا شيئ إلاّ لأنّها سابقة فريدة لم ير العالم مثلها قط**»[2].

فتيات الجزائر المستقلّة لن يقفن صاغرات عند عتبة الصّمت، إنّما سيثرن ويفتحن آفاق عالم جديد سيكنّ سلطاناته «**من الجبل سينحدرون ومن البحر سينحبسن زاحفات على أسوار المدينة وحامياتها وحصونها حتى إذا التقين نسفن هذا الزّمن الغاشم مفجّرات ينابيع رقراقة تروح تغسل المدينة إلى أن تخرجها في صورة رائعة، لا محالة للقبح في شوارعها ومبانيها وساحاتها**»[3]، فكان لابدّ من نهاية للظّلم والاستبداد الّذي شهدته العهود السّابقة للمدينة.

[1] – المصدر نفسه، ص 183-184.

[2] – المصدر نفسه، ص 209.

[3] – المصدر نفسه، ص 206.

ظلّ الضمير "أنا" أي شخصية "بوجبل" حاضرًا في جميع فصول النّص وهذا يحيل إلى أنّ شخصية "بوجبل" شخصية لها تفعيلات وتأثيرات في بقية الفصول (الضّمائر).

تعمدّت الرّواية في بنائها وأسلوبها على القيام (بلعبة الضّمائر)، وذلك على رقعة ومساحة من السّرد، والّتي بدورها قدّمت دلالات وتوصيات وشحنات وتأثيرات، تتقدّم وتتأخّر، تتراكض وتتراجع بمختلف صيغها كالخيول على رقعة الشّطرنج (النسيج الرّوائي)، حيث في النّهاية تتجاذب مختلف مساراتها ومداراتها وفصولها ومفاصلها ووقائعها لتكوّن نسيجا متخيّلا ملتحما[1].

إنّ اعتماد تعدّد الضّمائر، والصّيغ السّردية في فصول الرّواية، أتاحت فرصة التّغلغل في أعماق الشّخصية، من خلال اعتماد الرّاوي تنويع مواقع الأخبار، فتحقّق التّماهي والإيهام، ليتداخل فيها الواقع مع الخيالي وبالفنتازي لدى المتلقي.

3- المزج بين العربية والعامية:

من الاشكاليات الّتي تثار حول الأدب عامة والرّواية خاصة مشكلة اللّغة الّتي تبحث عن الصّيغ الّتي تتناسب والرّواية، لذلك جمع عدّة كتّاب في عملهم الإبداعي بين اللّغة العربية، اللّغة الأم ذات الحضارة العريقة وبين لهجة عامية بسيطة يبحث عن حروف تُضبط بها.

«يشكل الإبداع ميزة وقيمة فنيّة تستمد وجودها من اللّغة، حيث أنّها تسعى إلى ترهينه ضمن إمكاناتها الأدائية وطاقاتها التعبيرية، ذلك لأنها الجوهر والأساس في العمل الأدبي ولا شك أن الكاتب المبدع يولي أهمية كبيرة للّغة، ويعلي من شأنها مادامت أنّ هذه اللُّغة تعطي للنّص الأدبي سر بقائه ووجوده وبالتّالي تعطيه حيويته ونشاطه»[2].

تمتلك اللّغة أحقيّة الاستحواذ على كامل التّقنيات السّردية، وتظفر بالتّعبير عنها، وإنّ أي قراءة لغوية لرواية ما تقوم بالكشف عن الجوانب التّركيبية للّغة من خلال سماتها التّشكيلية الجماليّة

[1] – ينظر: حفناوي بعلى، تحولات الخطاب الرّوائي الجزائري، ص 373.

[2] – جميات منى، التّشكيل اللّغوي في رواية وطن من زجاج لياسمية صالح، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمان، دط، 2015م، ص15.

والأسلوبيّة، ومع جريان السّرد والحوار في رواية الجيلالي خلاص، جعل اللّغة تُترجِم عمق الإنسان من جهة، وواقعه ومحيطه من جهة أخرى، لينتج تفاعل حي بين البنية الرّوائية (بنية وثقافة الشّخصيات)، والبنية اللّغوية (التّراكيب والمفردات).

إنّ الرّواية هي التّنوع الاجتماعي للّغات، وأحيانا اللّغات والأصوات الفردية تتنوع تنوعا منظّما أدبيا، وتقضي المسلمات الضّرورية بأن تُقسّم اللّغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصيّغ عند جماعة ما ورطانات مهنية، ولغات الأجناس التّعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال والأعمار ... فيحتّم على كلّ لغة أن تنقسم داخليًا عند كلّ لحظة من وجودها التّاريخي[1].

تتعدّد الصّيغ والأساليب في السّرد الرّوائي، وتلتقط الرّواية تنوعًا اجتماعيًا للّغات والأصوات.

فيخضع التّنوع الكلامي الّذي يدخل للرّواية لمعالجة فنية، لأنّ كل الأصوات الاجتماعية والتّاريخية تمثل اللّغة، بأصواتها وأشكالها كلّها، وتعطي هذه اللُّغة معاني محددة مشخصّة تنتظم في الرّواية في نظام أسلوبي متماسك[2].

وكل شكل من أشكال اللّغة يرتبط بأسلوبيّة معينة، بحيث تتطلّب أشكالا معينة في المعالجة الفنيّة لهذه اللُّغات، أي التّنوع الكلامي المدرج في الرّواية.

وفي دراسة قضية اللُّغة نستدعي إلى الذّهن تعريف "دي سوسير" الذي يرى أنّ «اللّغة هي النّظام النّظري للغة من اللّغات أو بنيتها_ هي مجموعة من القواعد الّتي ينبغي على متكلمي تلك اللّغة أن يلتزموا بها إذا أرادوا الاتصال فيما بينهم»[3].

ومن جملة قضايا اللّغة والتّنوع اللّغوي تظهر للقارئ في الرّواية الّتي بين أيدينا ثنائية بين اللّغة الفصحى/ واللُّغة العامية حيث تتفاعل لتشكل عملا أدبيا مكتملا ومنسجما.

---

[1]- ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: مُحَمَّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص 39.

[2]- ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، ط1، 1988م، ص62.

[3]- آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق، ص 36.

حيث أنّ الثّنائية اللّغوية سمة من السّمات البارزة في الرّواية الجزائرية، تعدّدت واختلفت وذلك لأسباب متباينة مرّ بها الشّعب الجزائري.

فعادة ما نجد في السّرد الرّوائي أنّ الرّوائيين الجزائريين استخدموا تراكيب لغويّة وأسلوبيّة كانت أقرب إلى المجتمع، وهذه التّراكيب لم تختر اختيارا اعتباطيا، بل نشأت في طابع تاريخي خاص غير طبيعي، عادة ما يكون هذا النّوع أكثر تعقيدا من النّاحية اللّغوية (النّحوية والصّرفية والتّراكيب الصوتية)... ويكون مصدر هذا الأدب إما عصر من العصور سابقة أو احتلال مجتمع آخر[1].

يقول عبد المالك مرتاض في هذا الصّدد «... والعامية الجزائرية يتمثل هيكلها اللّغوي العام في هذه اللّهجات الإقليمية الّتي تختلف من جهة إلى جهة، بل أحيانا تختلف من قرية إلى قرية مجاورة لها وهذه اللّهجات تخضع لعوامل لغوية كثيرة منها ما ينشأ عن الوراثة والطّبيعة، ومنها ما ينشأ عن البيئة والجوار، ومنها ما ينشأ عن الاختلاف النّاشئ عن اختلاف الجنس واللُّغة والطّبيعة الفيزيولوجيّة نفسها، فاللّغات تتأثّر وتؤثر كما يتأثر ويؤثر النّاطقون بها»[2].

نجد أنّ الروائي جيلالي خلاص قد استخدم في سرده الخاصيّة اللُّغوية الثّنائية كضرورة حتميّة، وذلك ربما كان لمسّ جميع طبقات المجتمع، ولكل لغة أو لهجة في سرده وظيفة محدّدة، فحين استخدام الرّوائي اللُّغة العامية في عدّة مواضع من خطاباته، فإنّه بذلك سيمحي الحدود الاجتماعية الّتي تفصل بين مجتمعين، فالوحدة الاجتماعية الأدبية والرّوائية كسرت قيود استخدام لغة واحدة في الرّواية الّتي بين أيدينا خاصّة، وفي الرّوايات الجزائرية عامة، فشكلت شكلا لغويا جديدا يكوّن مزيجا متقاربا من ناحية التّركيب اللّغوي.

وهكذا تسعى الرّواية لاحتضان إيديولوجيات وخطابات متعددة[3].

حيث يعتبر باختين الرّواية جزء من ثقافة المجتمع؛ لأنّها مكوّنة من خطابات تعيها الذّاكرة الجماعية، وعلى كلّ واحد في المجتمع أن يحدّد وقعه وموقفه من تلك الخطابات، وهذا ما يفسّر حواريّة الثّقافة، وحوارية الرّواية القائمة على تنوع الملفوظات واللّغات والعلامات «إنّ اللّغة القومية

[1]- ينظر: إبراهيم صالح الفلاحي، ازدواجية اللّغة النّظرية والتّطبيق، الرّياض، ط1، 1996م، ص22.

[2]- ينظر: عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2012م، ص7.

[3]- ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص39 -61.

الأدبية لشعب متشبع بالثّقافة الرّوائية، ومتوفر على تاريخ لفظي وإيديولوجيّ غنيّ وكثيف ، تبدو في الواقع وكأنها عالم صغير منظم يعكس العالم الكبير للتّعدد اللّساني لا فقط القومي»[1].

وبهذا يستقبل الرّوائي بداخل عمله الأدبي التّعددات اللّسانية والصّوتية للّغة الأدبية وغير الأدبية، بدون أن يختلّ أو يضعف عمله جرّاء ذلك، بل إنّه يصير أكثر عمقا وتميّزا.

ويقول حميد لحميداني «إنّ الإيديولوجية تدخل في الرّواية باعتبارها مكونا جماليا؛ لأنها هي الّتي تتحوّل في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص، وهذا ما يقصد به المستوى الأول لوجود الإيديولوجية في الرّواية، والّذي أطلق عليه تسمية "الايدولوجيا في الرواية"»[2].

1.3 _توظيف العامية على مستوى الحوار:

ينطلق قارئ الرّواية "حمائم الشّفق" في قراءته للرّواية بالفصحى، لكن سرعان ما يتوقف هذا المسار ليعثر في قراءته على عبارات غير فصيحة تمثل العامية أو (الدّارجة) الجزائرية، وذلك لتربط القارئ بواقع الشّخصيات، حيث وظف الرّوائي اللّغة العامية في كل الحوارات (الخارجية) للشّخصيات الرّوائية، وغالبًا ما نجدها في هذه الحوارات تعكس واقعها وطريقة تفكيرها؛ لأنّ الخطاب العامي ها هنا خطاب يولد من أعماق بنية شعبية جزائرية؛ لأنّها اللّهجة المتداولة اليومية الّتي يَسهُل استعمالها وفهمها، ويدور الحوار بين الرّسام وجميلة في مكان العمل «**جئت مبكر اليوم، ماجاش حد؟ تعالي أتريحي في مكتبي حتى يجوا "... داخل المكتب مد كرسيا خشبيا وأشار إليك بالجلوس....، تشربي قهوة أو شاي..؟ "قهوة إذا كاين... "نعم" "قهوة.... شكرا»**[3].

وفي حوار آخر يدور بين ابن جميلة وأحد الفحامين خلال رحلته إلى البحر «**مساء الخير، اشحال ابقى للبحر؟ ... البحرْ إيه البحر بعيد منا... "آه" لالا ما بقالوش بزاااف طريق ساعة وتوصلوا...»**[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص 64.

[2]- ينظر: حميد لحميداني، النّقد الرّوائي والإيديولوجي، من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّص الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1990م، ص 33.

[3]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 50-51.

[4]- المصدر نفسه، ص67.

تضفي اللُّغة العامية على النّص السّردي الحيوية والنّبض؛ لأنها تبقى لغة الحوار الأقرب إلى لغة عامة النّاس، تنتظم هذه اللّغة في نسق أسلوبي منسجم، ومترجم للوضعية الاجتماعية والإيديولوجية.

واصل الرّوائي دعم اللّغة المعيارية لسرده بمصطلحات عاميّة فوظّف أسماء شخصيات شعبية وبسيطة تستوقفنا من خلال القراءة، فمثلا اسم "بوجبل" الّذي يعدّ بطل الرّواية، وهو اسم شعبيّ ربطه الرّوائي بالرّجل الثّوري المرتبطة حياته بالجبل والّذي يرمز إلى الصّلابة والقوة والعبر، ولو تأملنا من خلال أوصاف الشّخصية لرأينا أن نفس الأوصاف تجتمع في هذا الرجل.

أما اسم "السّاهي" أو "ولد الحومة القاري"، وهو رسام المدينة، كلمة أطلقها أبناء حيّه، وذلك لتيه بصره في الأرض كلما مرّ أمام حلقاتهم الصّاخبة، وهو عائد إلى بيته أو خارج من دون أن يعيرهم أي اهتمام، أما "ولد الحومة" فهو ابن حيّهم، أما مصطلح "الرّجل القاري" فهي كلمة تطلق على الشّخص المثقف "الذي له درجة معينة من العلم «**الرجل القاري الّذي يشبه آباءنا في مشيته إذ كان يبدو ساهما دائما**»[1].

فهنا دلالة بعض المصطلحات تعكس واقعيّة الشّعب الجزائري مثل مصطلح "القاري" الذي يدلّ أن تلك الفترة كانت تسودها الأميّة، والإنسان المثقف إنسان دخيل في الوسط، فمثلا في كامل الحيّ نجد شخصًا واحدًا مثقفًا يتنابزونه أبناء حيه "بالقاري"؛ لأنّه شخص مميّز في المجتمع.

كما وظّف الرّوائي مصطلحات أخرى مثل "شانبيط"، وهي كلمة عامية تعني الحرس البلدي، وتعود هذه الكلمة إلى فترة الاستعمار لتتوارثها ما بعد الاستقلال، ورد جمعها في الرّواية بمصطلحي "الشّنابطية" و"الشنابطة" فهذه المصطلحات العامية لم يوظفها الرّوائي توظيفًا اعتباطيًا، بل وُظِّفت لتدلّ على أن أحداث الرّواية ترتبط بفترة حديثة بعد الاستقلال، وأنّ الاستعمار الفرنسي ترك دلالات اجتماعية وتاريخية تعمّر داخل اللّغة.

وظّف الرّوائي أماكن واقعية بتسمياتها الشّعبيّة، الموجودة فعلا على مستوى الواقع ولم يحاول استبدال أسماءها بأسماء أخرى مثل: "**القصبة**"،"**الحومة**"، "**الحدب**"، "**البايلك**"، يحاول الرّوائي من خلال هذا التّوظيف استيعاب الواقع بتفاصيله وصيغة في بناء فني متماسك.

[1]- المصدر نفسه، ص90.

كما وردت في الرّواية بعض الألفاظ العاميّة المعبرة عن ثقافة المجتمع الجزائري من مأكل وملبس، فورد ذكر "البرنوس" اللّباس التّقليدي الجزائري، وذكر بعض الأكلات الشّعبية كطبق "المصارين" وهو طبق كما سماه الرّوائي "طبق فقراء المدينة".

يوظف الرّوائي كل التّسميات المناسبة الّتي تخدم سرده، وذلك حسب المستوى الفكري والإيديولوجي للمجتمع الجزائري.

فالأديب ابن المجتمع وابن البيئة الّتي يعبّر عنها، فعندما يقوم بتصور مجتمعه فلابد أن ينطلق من هذا المجتمع وما يحتويه، وهذا لا يعني أنّه ينبغي على الأديب أن يقوم بالنقل الحرفي لما يوجد في الواقع ويعكسه بشكل آلي، فقد يتعارض مع السّائد، وقد يتمرّد على الثّقافة المسيطرة على المجتمع الّذي يتحدث عنه، وقد يقوم بطرح ثقافة مغايرة، بشرط أن ينبع كلّ ذلك من داخل المجتمع ويرتقي به نحو الأفضل[1].

2.3 _ على مستوى الأغاني والأمثال الشّعبية:

إنّ توظيف الأغاني الشّعبية والأمثال في الرواية، يعبّر عن الموروث الثّقافي السّائد آنذاك، فمن خلال هذا التّوظيف يتّضح تأكيد مدى ارتباط الرّواية بالواقع، حيث توظّف الرّواية جملة من المنافذ الشّعبية الثّقافية، حيث كانت تطرب الأذان الشّعبية بالنّغمات الموسيقية للفنان الراحل "دحمان الحراشي"، الّذي ساير وعبّر عن المكنونات وعواطف الشّعب الدّقيقة، يرد ذكرها في الرّواية من خلال المقطع الّذي اختاره الرّوائي لتلوين فنّه في قوله «**الّي راح وأولى واش من بنّة خلى**» [2].

حتى كلمات الأغاني الشّعبية الّتي اختارها الرّوائي ارتبطت بالوطن والمدينة، وكان الرّوائي يحاول بعث الحياة تفاصيلها بتلك الأغاني الشّعبية العريقة «**كان يصدح المطرب الشّعبي دحمان الحرّاشي، ابن أفقر حي... ذلك الّذي نزل إلى حمالي الميناء ليقاسمهم آلامهم يتجرّع كؤوس العرق الرّاشح من أبدانهم ليل نهار نبيذا لم يتأخّر عن التّناغم ألحانا خيّمة حزينة مليئة بمعاناة الكادحي**»[3].

---

[1]- ينظر: أسماء معيكل، الأصالة والتقريب في الرّواية العربية، ص 78- 79.

[2]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 204.

[3]- المصدر نفسه، ص 204.

نجد أنّ هذا المقطع يحمل عدة قراءات تمسّ جوانب من الحياة الّتي سادت في الجزائر مباشرة بعد الاستقلال، وقد تعمد الرّوائي "جيلالي خلاص" على الجهر بها للمتلقي، فمثلا الرّوائي تعمّد على أن يظهر أنّ الفقر كان يسود أغلب طبقات المجتمع، فالفنان الرّاحل "الحراشي" كان ابن أفقر حيّ، وفي الوقت نفسه نجده يتقاسم كلمات أغانيه مع الكادحين الّذين يحملون المعاناة والآلام، كما يحاول تقديم صورة أخرى، وهي تفشي ظاهرة إدمان الخمور بشكل صريح ومباشر.

ولم يقتصر على هذا وفقط، بل حاول الرّوائي أيضا أن يظهر مختلف أنواع التّفاعل اللّغوي في المجتمع، كما يوضّح بهذه الأغاني الشّعبية سعة الاختلاط والتّفاعل الثّقافي واللُّغوي من خلال مقطع للمغنية الرّاحلة "أم كلثوم"، وهي الأخرى الّتي سادت خلال الفترة، وأطربت آذان المجتمع، وهي تنشد الحب كله:

هذه ليلتي وحلم حياتي.

بين ماض من الزّمان وآت.

فاملأ الكأس بالغرام وهات [1].

لا يمكن للرّوائي الاستغناء عن هذا الرّصيد الثّقافي والشّعبي في سرده؛ لأنّ مضمونه النّثري يحمل أبعادًا لغوية ذات دلالات معنوية وفكرية للقارئ.

إلى جانب هذا وظّف الرّوائي في سرده بعض الأمثال الشّعبية، الّتي تعتبر زبدة تجارب المجتمع، وتعتبر هذه الأخيرة ميدان أنثروبولوجي شديد الوضوح من خلال استخلاصه لسلوكيات وثقافات المجتمع.

فالأمثال الشّعبية أدب قائم بذاته، خطاب قصير العبارة واضح المعنى يسهل فهمه وحفظه، وهي تعبير صادق لعصور خلت بأحداثها وتجاربها وعاداتها... «تدلّ الأمثال الشّعبية عامّة في خطابها الفكري على طبيعة الحياة الاجتماعية للأمة، ترسم عوائدها وسرد أخبارها، وتحفظ آثارها، وتقدّم الدّليل القريب للباحث على مستوى تفكيرها، ومدى ثقافتها ومبلغ حضارتها، فالأمثال مرآة

[1]- المصدر نفسه، ص 115.

للأخلاق العامة، والأخلاق العامة مرآة لمستوى حياة أمة من الأمم في مجالات الحضارة والعلم والتفكير»[1].

فالأمثال الشّعبية هي عبارة عن أقوال مقتضية، تصور فيها حادثة معينة يعجب النّاس بهذه الأقوال، لتصير مضربا بين الألسن في كل مناسبة شبيهة بتلك الحادثة.

يزخر التّراث الجزائري بأمثال شعبية عظيمة، خلقتها الطّبيعة الاجتماعية، وتوارثت عن امتدادات تاريخية، نجد أغلبها يتطابق مع التّصور الإسلامي إلى حد بعيد، وقد حاول الرّوائي توظيفها ليبيّن مدى أصالة المثل الشّعبي الجزائري وانتمائه العريق للدّين الحنيف. سنحاول جمع بعض الأمثال وتحليلها.

- ***كل عطلة فيها خير***: يضرب هذا المثل أثناء العزم على فعل أمر ما، ويأتي سبب ما ليقوم بتعطيل وتأخير صاحب الفعل عن أمره.
- ***دير روحك بهلول تشبع كسور***: يضرب هذا المثل على الشّخص الّذي يتظاهر بالبلاهة والتّلاعب، ويغطي أخطاءه ويحاول كسب شفقة الناس له وعطفهم، حتى يأخذ ما لذّ وطاب منهم؛ أي أنّ صاحب هذا المثل أخذ أسلوبًا للعيش والتّعايش، بصفة الجنون والبلاهة حتى ينال بذلك امتيازات.

الكسور في هذا المثل هي جمع كلمة "كسرة" وهو خبز جزائري تقليدي مطبوخ في البيت، وهذا المعنى العامي لكلمة كسور، أما المعنى الأصلي مستمد من كلمة "الشّهد" أي خلية النحل المملوءة بالعسل فهي عادة ما تسمى بكسور.

- ***عاش ماكسب مات ما خلى***: يضرب هذا المثل على شخص عاش فقيرا رغم جهده، ومات فقيرا بعد تعبه.
- ***الي خرج منّا ما يعود إلا لينا***: يضرب هذا المثل على كل شخص يخرج من أرضه، فمهما ابتعد عنها لن يعود إلا لمنبته ومنطلقه.

[1] – حورية بن يطو، الأمثال الشّعبية عند عبد المالك مرتاض، ضوابط وأصول، مجلة الدّراسات الثّقافية واللّغوية والفنية، الصّادرة عن المركز العربي الديمقراطي، برلين، ألمانيا، العدد: الثاني عشر، آذار، مارس، 2020م، المجلد: 3، ص 169.

اعتبرها الروائي قطعة من سرده، وذلك من خلال توظيفه لجملها الموجزة ذات التّعبير الصّادق عن سلوك الناس، والمفصلة بدقة قياس على المشكلة أو اللّحظة الّتي يعيشها المجتمع.

جل الأمثال الشّعبية ما هي إلا صورة واقعيّة صادقة عن حياة المجتمع الجزائري، فالأمثال الشّعبية تعبّر عن ما تفرزه حادثة وقعت أو حكاية، تلخص خبرة حياتيّة أو موقف من خلال عبارة أو نكتة شعبية، فهي زبدة تجارب الشّعوب وعصارة أفكارهم[1].

إنّ توظيف الأمثال الشّعبية في الرّواية خلق مزيجا لغويا بين العامية واللّغة الفصحى، يرى "باختين" أن «الخطاب الرّوائي يتفاعل مع كل ما يطرأ على اللّغة، ومن خلالها مع العلاقات الاجتماعية، لأجل ذلك تتسلل إليه اللّهجات واللّغات الاجتماعية، وهي لغات مشحونة إيديولوجيا، حتى أن لغة الرّوائي تغدوا لهجة من تلك اللّهجات المتسللة إلى الرّواية فتتفاعل معها»[2].

كما يركّز باختين على حواريّة اللّغة في الرّواية وتعدّد أصواتها، فيقول «إنّ الرّواية ككل ظاهرة متعدّدة الأسلوب، فهي تنوع اجتماعي للّغات ولا يتحقّق مصطلح حوارية الرّواية إلّا في حين تحقّق التّنوع الكلامي والأسلوبي والتّعددية الصوتية اللّغوية»[3].

فالتّعدد والتّنوع اللّغوي في الرّواية ظاهرة جماليّة تحكم نسيج النّص، وتدفعه نحو الانفتاح على فضاءات أوسع، تعم عليها النصوص.

والنّص الروائي الجديد له خاصية جمالية وأسلوبية يبنى عليها، وهذا التنوع يشكل التّكامل بين مضمون النّص والواقع الّذي يعكسه.

4 – الأبعاد الجمالية للرّواية:

تتعدّد الأبعاد الجماليّة لكلّ رواية و تختلف عن الأخرى ، سنحاول في بحثنا عرضها فيما يلي بشيئ من التّفصيل و الدّقة .

---

[1]– ينظر: صالح زيادنة، موسوعة الأمثال الشّعبية، دار الهدى للنّشر والتّوزيع، فلسطين، ط1، 2014م، مقدمة الكتاب.

[2]– فايد محمّد سحنين علي، أبحاث في الرّواية ونظرية السّرد، دار طاكسيبج للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دط، 2014م، ص32.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 30– 31.

1.4- البعد النّفسي:

يساعد تحليلنا للمستوى النفسي في الرّواية على تفكيك حقائق ما داخل هذا النّص الرّوائي الملغّز بتجارب إنسانية مختلفة «حسب البنيوية التّكوينية لا يفهم النّص إلا بوضعه في سياقه الاجتماعي التاريخي»[1]؛ أي أنّ الفهم لا يتحقّق إلا بالكشف عن العلاقة بين البنيات الذّهنية الّتي تُكوّن الوعي الجماعي وبين البنيات الدّالة.

الجماعة الاجتماعية تشكل نسقا من البناءات الّتي تَبُثُّ في وعي الأفراد ميولات عاطفية وفكرية وعلمية، تندفع نحو درجة ما من التّجانس محقّقة ما اصطلح عليه ب"رؤية العالم"، وهذه الرّؤية يستطيع من خلالها الكاتب الفذ أن يخلق عالما متخيلا في غاية الانسجام، حيث تطابق بنياته البنيات الّتي تنزع إليها الجماعة، فيعي أفرادها ما كانوا يفكرون فيه أو يحسونه أو يفعلونه. دون أن يعرفوا دلالته معرفة موضوعية نفسيته[2].

إنّ من يدرس رواية "حمائم الشّفق" للرّوائي جيلالي خلاص، يلاحظ أن أهم ما يميّز البناء الفنّي لهذه الرواية أنها إطاريّة تضمّ باقة كبيرة من الأحداث والحكايات، وذلك باعتماده للضّمائر العربية، حيث كل فصل يأخذ حيّزا مستقلا، لكن نجد فيه حكايات تتداخل فيما بينها مُشَكِلَةً مبنى حكائي واحد، محققة بذلك جميع الأبعاد الرّوائية الّتي لا يمكن القفز عليها.

أ- مركزية السّلطة في رواية "حمائم الشفق" :

لا توجد غرابة في أن تحتلّ السّلطة محور اهتمام الإنسان عامة والخطاب الرّوائي خاصة، فبعد قرون طويلة من الاستعمار والاستبداد، لم يخرج هذا الاستعمار إلا بعد أن وجد ثغرات وبنيات سائدة في إدامة استبداده عن بعد، وإن كان كل ذلك يتحقّق من خلال ذبوله بعد أن هيأ لهم ظروفا أوسع للمراقبة من خلال مؤسسات ومنظمات جديدة أقامها، والمتمثلة في الإدارة والمكاتب وغيرها من الأجهزة الّتي جعلها كوسيط يخدم هذه السّلطة المتنفّذة ويحمي مصالحها.

---

[1]- عبد الهادي أحمد الفرطوسي، سميائية النّص السّردي، آفاق جديدة 1، منشورات الإتحاد العام للأدباء والكتاب، بغداد، دط،2007 م، ص 74.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 74- 75.

إنّ هذه الأبعاد الملازمة للاستعمار والسّلطة هي ما ستعيده الحبكة السّردية في رواية "حمائم الشّفق".

ب- ملامح صورة السلطة :

نجد صورة الحاكم أو ما يسمى ب"الشّيخ الأكبر"، وهو شخصية لم يأت إلى السّلطة إلا عبر الإجماع للانتخابات، فهو الّذي يجسّد كلّ السّلطة ويتمتّع بكلّ الصّلاحيات الّتي تعطيه إمكانية التصرف، يمسك كل شيئ بيد من حديد وحين يتولى أمور الشّعب غدا متعاليّا على الزّمان لا يتزحزح عن العرش أو الكرسي إلا بالموت أو القتل أو الانقلاب[1].

الصّورة الّتي رسمها الرّوائي عن الحاكم أو كما سماه الشّيخ الأكبر هي: التّعسف والقهر والنّهب «**شيخ المدينة أبرم اتفاقية الاستسلام باع المدينة العذراء مقابل تمكينه من مغادرة أسوارها... حاملا ما كنزته صناديقه من غنائم...**»[2].

نلاحظ من خلال هذا المشهد أنّ الحاكم ضيّع البلد، وجلب الهزيمة له والفقر والتخريب «**شيخ المدينة الّذي بال على زرابي دمائكم لم يعد يهمه سوى الغنائم الثّمينة والفتيات الكعاب والخمور المعتقة ، وحدكم فرجتم تتصدون للقذائف الحامية بصدوركم العالية**»[3].

إنّ شخصية الشّيخ الأكبر (الحاكم) شخصية غيرت الزّمن والبلد والأخلاق، فهو المسؤول الوحيد عن تفشي الفقر والبطالة والخراب والتّدمير.

ج- الشّيخ الأكبر بين استجلاب الحب وتوليد الخوف:

إنّ التّمثيل الرّوائي لصورة الشّيخ الأكبر يظهر في بعض الأحيان على أنّه شخصية حريصة على رفاهية المواطنين أمام الأخطار والأعداء المتربصين بالمدينة «... **إعلان الشّيخ الأكبر عن عزمه الصّارم في تحقيق أمنية الرّعية_ كما كان يكرّر ليلتها على شاشة التّلفزيون موقفا فجأة دون سابق إنذار كلّ البرامج الخاصّة والأشرطة الدّعائية والأفلام الويستيرينية المعتادة ...كان مشروع**

[1]- ينظر: سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص171.

[2]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص160.

[3]- المصدر نفسه، ص 159- 160.

الشّيخ الأكبر يرمي إلى حفر جوف المدينة وإخراج أحشائها لتقذف في البحر حتى إذا صار بطنها فارغا_ حدده بأنفاق تبنى داخلها سكك "القطار لي يمشي تحت لرض" (كما شاء الشّيخ الأكبر أن يسميه)... الّذي سيحل أزمة المواصلات بالمدينة، سيما والمشروع قد أعدته عقول الشّمال الّتي لا تخفي عليها خافية ووعدت بإنجازه في ظرف معقول قد لا يتجاوز عمر المدينة!»[1].

من خلال هذا المقطع تتّضح أيادي الاستعمار الخفيّة الّتي سبقنا الحديث إليها، سيستعمل وسائط للخراب والتّدمير عن بعد، فيظهر الشّيخ الأكبر على أنّه الشّخصية الحريصة الّتي ستحقّق حلم الرّعية ويوهم النّاس بصدقه ويشعرهم بمسؤوليته عن تبني مشاريع التّغيير والتّطور «... **اقتراح مشروع في الشّمال أي البلد الغازي بالأمس القريب»**[2].

هو نفسه من سيجلب حب الرّعية، يولّد الخوف في نفوس كلّ من سوّلت له نفسه رفع راية الرّفض لأوامره وكلامه ومشاريعه، أو محاولة الكشف عن أبعاده وكشف حقيقته والأوضاع المزرية. ضمن هذا المنحى جاءت الرّواية بشخصية "بوجبل" الرّجل الثّوري المقاوم لكلّ المخططات والاعتداءات والرافض أيضا للانضمام إلى مشيخة المدينة؛ لأنه على دراية بأنهم يعيشون فسادا في المدينة.

«في البداية، استهانوا بأمره حين رفض الانضمام إلى تشكيلة مشيخة المدينة بعد الجلاء، واختار الإقامة في ذلك الحيّ "حي الجبل"_ دون أن يفوتهم الاستغراب إذ كيف يفضل رجل عانى كل تلك المعاناة خلال "حرب الجبل" أن يواصل حياة زاهدة رافضا الاستمتاع بحقه في الرّفاهية الّتي بذل في سبيلها_ أجمل سنوات عمره»[3].

[1]- المصدر نفسه، ص 130-131.

[2]- المصدر نفسه، ص 132.

[3]- المصدر نفسه، ص183.

لم يُجدِ نفعا إغراءهم له، فكان أن رشحوه للقتل والاغتيال «**كشفت تحرياتهم أنّ الرّجل كان وراء الأفكار الّتي عصفت بعقول الرّعية فثاروا يطالبون بحقّهم في الحياة العادلة منذئذ، قرّروا إخفاء جسده**»[1].

"بوجبل" الثّوري والمناضل الّذي وقف ضدّ نزوات الشّيخ الأكبر وحماقة مشاريعه، الّذي يمارس (الشّيخ الأكبر) سياسة التّرهيب لكلّ من وقف ضد نزواته «**الهزة الأولى كانت قد أرعبت فرائسكم ليلة اختطاف فلذة كبدكم، "بوجبل" كما تسمونه، كان مشروع القطار اللي يمشي تحت لرض. ما يزال حبرا على ورق كما كانت حملة ترحيل حضر المدينة الفقراء إلى الصّحاري لإسكانهم في خيام هشة عرضة للحر والقر على السّواء في بداية تنفيذها لكنكم تنبأتم بالغد المأساوي الّذي ينتظر المدينة**»[2] لم يكن الرّعية ليصدقوا ما جاء به الشّيخ الأكبر إلا أنّ الشّك والخوف قد أخذ جزءً كبيرًا في أنماط انفعالاتهم.

فالرواية تكشف عن تحايل الشيخ الأكبر من خلال كتم الأصوات المخالفة. تلك الّتي تقف ضدّ مصالحه أو تعطّل مخططاته [3].

هذا ما فعله بوجبل والرّسام «**بيد أنّهما تنبآ بفشل المشروع بمجرد إعلان الشّيخ الأكبر عن عزمه الصّارم في تحقيق أمنية الرّعية... إنّ أمنية الرّعية هذه، ليس سوى خدعة شمالية ابتكرتها تلك الجنية المسلسِلة للسان الشّيخ الأكبر بكظرها ليل نهار ومن فوق البحار...**»[4].

ظهرا على أنّهما يعرفان أكثر من اللازم معرفته «**منذ البداية عارضا المشروع، الأول خطب في الرّعية، والثّاني رسم لوحته الشّهيرة، ورغم الفاصل الزّمني بين موقفهما إلا أن مشروع الشّيخ الأكبر... كان سيدوم لا محالة مادامت المدينة مبنيّة وإن انتهى يوما فليس إلا بعد اندحار شوارعها وأزقّتها وغور عمارتها وصوامعها ومآذنها وأسوارها مدكوكة في أنفاقه (المشروع) تحت**

[1]- المصدر نفسه، ص 183.

[2]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص163.

[3]- ينظر: عبد الرّزاق المصباحي، الأنساق السّردية المخاتلة، مؤسسة الرّحاب الحديثة للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2014م، ص95.

[4]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص130.

طيات أتربة الجبل برمتها»[1]. فقد تبيّن لهما باليقين أن «**ملف المشروع لم يكن سوى آخر صفقة يعقدها الشّيخ الأكبر الّذي هرم وأخذ يفكر في مستقبل زوجاته المتعددات وخليلاته العشرات وأبناءه الكثيرين الّذين لم يقتنعوا بما قد يخلقه لهم في بنوك عالم ما وراء البحار**»[2].

بعد أن تخلّص الشّيخ الأكبر من الأول الّذي كان يوضّح كلّ الصّور للرّعية، يطلب من جلاوزته التّخلص من الرّسام الّذي يحمل نفس الأفكار الثّورية؛ لأنه سيقف هذا الأخير عائقا أمامه أيضا «**لا محالة قادمون لكسر بابي بيتهما وانتشالهما من دفء حبيبتهما إلى غير رجعة، لذلك قاما بإعداد ثورة الغد**»[3].

السّلطة في الرّواية كما هو موضّح في النّصوص التي سبقت تشتغل بشكل مزدوج ، فهي تعمل على تدجين أو تصفية المخالف الّذي تعتبره خصما، وحتى عدوّا لذودا ، وبالقدر نفسه تمنح خُدّامها كل وسائل العيش الرّغيد وتفوّض لهم سلطا كبيرة ضمن تراتبية محسوبة، فتحصى على النّاس أنفاسهم وتشعرهم بأنهم مراقبون عن قرب[4].

د- النهايات التراجيدية لشخصيات الرواية عند السّارد :

لقد كان السّارد في الرّواية قاسيًا على شخوصه، حيث كانت النّهايات التّراجيدية المصحوبة بالألم والنيران الّتي أحرقت كل آمالهم وطموحاتهم هي مصيرهم (مجموعة من الثّوار كل وكيف عبّر عن مقاصده رغم اختلاف أفكارهم ورُؤاهم إلا أن أهدافهم كانت واحدة).

هكذا يشير السّارد إلى مقتل الثّوري بوجبل على يد الشّيخ الأكبر وجلاوزته «**'دنت ساعتك يا بوجبل'" على أيدي الرّجال الأربعة الّذين كان اثنان منهم يضغطان جسدي النّحيل بينهما فوق الدّستة الخلفية، خشية أن أفلت منهم مختفيا هكذا كالحلم، سيما وهم يعتقدون بناء على**

[1]- المصدر نفسه، ص131

[2]- المصدر نفسه، ص132.

[3]- جيلالي خلاص، حمائم الشفق، ص 133.

[4]- ينظر: عبد الرزاق المصباحي، الأنساق السردية المخاتلة، ص95.

تحرياتهم الموقرة الدّقة أنني أتوفر على طاقة عفريتية خارقة، ناهيك عن تحذيرات ضباطهم، الّذين هددوهم بالعزل أو القتل لا ريب، إن حدث وأن أفلت منهم»[1].

الموت كان الخلاص الأكيد لشخصية "بوجبل" في نظر السّارد وذلك لإحداث التّغيير وترك إرثه الثّوري لابنته جميلة المهندسة المعمارية طامحا في أن تبني مدينة جديدة «**حبيبتي أمل حياتي الوحيدة الّتي لم تخيب ظني بعد أمها! حلم هي ولكم أتوق إلى رؤيتها، وهي تبني مدينة جديدة... حدثتها عن أحلامي فكشفت لي أنّ الأحلام الّتي تخفيها قد تكون أعظم من أحلامي»**[2].

بعد نجاحها في رسم مخطط جديد للمدينة ، يُشير السّارد إلى نهايتها التّراجيدية في ريعان الحياة، النهاية الّتي أحرقت هي الأخرى آمالها وطموحاتها... رحلت بعسر الولادة بعد أن ولدت أسطورة يخلفها.

«...**رحلت بعسر الولادة في تلك اللّيلة المرعبة الّتي أنارها... هو بصرخته المدوية المقشعة للديجور الحالك حتى مشارف الجبل جنوبا وحتى شاطئ البحر شمالا. عرف أن أمّه كانت وحيدة جدته بين أخواله الأربعة المسجونين في معتقل المدينة بتهمة (تؤكدها كل محاضر الجلاوزة) قتل الرّسام الكبير، أبيه، وسرقه ثروته ولوحاته...»**[3].

هنا السّارد يشير إلى نهاية شخصية جميلة وإلى سلب الحرية من إخوتها الّذين أَمِل فيهم والدهم "بوجبل" أن يكونوا شعلة الثّورة المقبلة ووقودها «**لا يمكن لي أن أتصور أولادي جلاوزة، قد يكونون وقود للثّورة المقبلة»**[4].

أمّا الرّسام (زوج جميلة) طالما حَلِم دوما أن تكون المدينة مضاءة، طالما حاول هو الآخر مواجهة متاهات السّلطة وظلمتها بمصابيح حامل بها بصيص الأمل، أغتيل وقتل هو الآخر، وكانت نهايته نفس نهاية الثّوري "بوجبل"، لكن كيفما كانت النّهايات، فإن هذه النهايات التّراجيدية كانت

[1]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص10-11.
[2]- المصدر نفسه، ص19.
[3] - المصدر نفسه، ص57_58.
[4]- المصدر نفسه، ص21.

ترجمة لإحساس عام بالغبن الناجم عن التّهميش، وعن محاربة هذه الطّبقة الّتي ضاعت أحلامها في الطّريق.

ومن هذا الصّعيد، يظهر أن الرّواية تحمل في طيّاتها صراعا واضحا بين أطراف النّسق السّياسي أو كما تسمى بالسّلطة (الشّيخ الأكبر وجلاوزته)، وبين خصومها لينتقل إلى الفئات المهمّشة (الرّعية).

2.4- البعد الثّقافي:

أ- مفهوم الثقافة:

تحدّدت الثّقافة من النّاحية العلمية بتعريفات كثيرة، سنحاول الإشارة إلى أهمها: «الثّقافة أسلوب حياة شعب ما، ويشمل نماذج تعاقدية من التّفكير والسّلوك تتضمن قيمًا ومعتقدات ومقررات وسلوكاً ومؤسسات سياسيّة، وأنشطة اقتصادية وما إلى ذلك، تنتقل من جيل إلى جيل عن طريق التّعلم وليس عن طريق التّوارث الحيوي»[1].

فإذا عدنا إلى مفهوم الثّقافة بمعنييها العام والخاص أو العالمة وغير العالمة فنعرّفها على أنها: مجموعة الأعراف والتّقاليد والمعتقدات والقيم والسلوكيات الّتي يستخدمها النّاس في حياتهم اليومية ويعيشون عليها.

وكل ما يتوارثه الإنسان وأضافه إلى تراثه نتيجة عيشه في مجتمع معين، فإننا سنجد أن الأخلاق والتّقاليد والقيم الاجتماعية، تدخل ضمن العناصر المكوّنة للثّقافة[2].

وبذلك، يمكن اعتبار الثّقافة أسلوبًا وطريق حياة مجتمع من المجتمعات.

---

[1]- محمود جواد أبو القاسمي، تر: حيدر نجف، نظرية الثّقافة، مركز الحضارة لتنمية الفكر الاسلامي، بيروت، ط1، 2008م، ص52.

[2]- ينظر: أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتّغريب في الرّواية العربية، ص155.

وهي عبارة أيضا عن أمور وغايات وأشكال سلوكية تنظّم علاقات النّاس بالواقع وتبيّن طريقة تفكيرهم في المجتمع كما تبيّن علاقتهم بالزّمان والمكان، وبالتّالي فهي تحدّد كلّ تصرف فرديّ أو جماعي في إطار ثقافي محدّد.

تشمل الثّقافة «كل الفعّاليات والاهتمامات المميّزة لشعب ما»[1].

إذن «الثّقافة» عنصر يشمل كافة أفعال وردود أفعال الفرد والبيئة الّتي تحيط به، مع البعد التّحتي لحياة الشّرائح الاجتماعية (أي مجموعة أساليب وظروف حياة مجتمع من المجتمعات) تترابط مع بعضها على أساس ركائز مشتركة من التّقاليد والعلوم، على أساس أشكال بيئية مختلفة، وعلى تحقّق الفرد داخل المجتمع»[2].

إنّ إحدى الخصائص الّتي تمتاز بها الثّقافة هي "الخاصية التّنبؤية"، فالثّقافة تحدّد أسلوب الأفراد وسلوكاتهم في المجتمع، وإنّه بالإمكان التّنبؤ بما يمكن أن يتصرّف به فرد معين ينتمي إلى ثقافة معينة؛ لأنّ ثقافته تحتم عليه أسلوبا معينا اتجاه كلّ مشكلة من المشاكل الّتي تقابله في الحياة اليومية، وهي بالتّالي تحدّد التّصرف الفرديّ والجماعيّ في إطار ثقافي محدّد بخطة أو خارطة مرسومة، يحملها الفرد معه ويحدّد بها مسيرة حياته العامة[3].

ب- الموروث الثّقافي:

إنّ المبدع ابن بيئته والمجتمع الّذي ينتمي إليه، ولابدّ أن يُظهر الموروث الثّقافي في عمله الفني بشكل أو بآخر.

والموروث الثّقافي لا يحتوي على التّراث المكتوب والمحفوظ الّذي وصل إلينا من الثّقافة السّابقة، إنما يحتوي أيضا على الإرث الاجتماعي الّذي يتم توارثه عبر الأجيال من عادات وتقاليد ومبادئ وقيم وطرق تعامل وشكل المؤسسات الّتي يمارس الإنسان من خلالها واجباته وحقوقه وغيرها من

[1] – تيري إيغلتن، الثّقافة، تر: لطيفة الدّيلمي، دار المدى للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2018م، ص 38.

[2] – محمود جواد أبو القاسمي، نظرية الثّقافة، ص 48.

[3] – المرجع نفسه، ص156.

الأشياء الّتي تتعلّق بأدق التّفاصيل، وبهذا سنحاول في حديثنا عن الموروث الثّقافي أن نكشف عن هذا الموروث وعن مدى تعبيره عن البيئة الّتي استمد منها[1].

ج- الدّين:

لابد للرّواية أن تكون مرآة عاكسة للمجتمع الّذي ينتمي إليه، ولابد أن يعكس الدّين الّذي يقوم عليه هذا المجتمع في هذا الفن وإن كان هذا الانعكاس ليس انعكاسا آليًا، وذلك حسب رؤية الرّاوي وموقفه المعرفي.

في الرّواية الّتي بين أيدينا لا يبرز الدّين كجزء أساسي، ولم يستخدم الرّوائي نصا دينيا، إنّما لمح للمجتمع على أنّه مجتمع إسلامي ، بحيث أنّ مدنه تحمل مساجد وصوامع «... **سرعان ما تدحره روح الدّفاع عن الذّات وصراع الوجود إذا ما شعرت هي بالخطر المحدق يطرق أساورها وصوامعها ومآذنها وعماراتها وأزقتها...**»[2]، هنا في وصفه للحملات الغابرة الصّادرة عن الأعداء الخارجيّين للمدينة، ويرمز إلى صوامعها ومآذنها وهذا يدل على أنّ المجتمع مجتمع إسلامي، وفي الوقت نفسه استطاع التّعبير عن حالة وخطورة العدو المترصّد للمدينة، وكأنّه يحاول القول أنّ العدو المترصّد يحاول محو الدّين منها، ومحو جمالها المعماري، وجمالها الرّوحي.

د- الأخلاق والتّقاليد والقيم الاجتماعية:

يمكن تمييز الإنسان العربي عن الغربي بتقاليد وقيم اجتماعية وذلك لسلوكه الذي سلكه في المجتمع، ظهرت في الرّواية بعض القيم السّائدة في فترة من الفترات السّابقة للمجتمع الجزائري، تَظهر بشكل واضح من خلال تصوير الرّوائي لأحداث المجتمع.

يذكر الرّوائي طبقًا شعبيًا يختصّ به فقراء المدينة «**أجل "مصارين" الطّبق الشّهي الفائر بخاره حتى أغوار الأنوف الجائعة وهي تتشمم مصدره... حيث كان حضر المدينة يظهرون، وقد تحلقوا**

[1]- ينظر: أسماء معيكل، الأصالة والتّغريب في الرّواية العربية، ص115.

[2]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص81- 82.

حول تلك الموائد القصيرة القوائم وراحوا يحتسون مرق الطّبق الشّهي "مصارين" طبق فقراء المدينة المفضل»[1].

ويواصل الرّوائي ذكر أو وصف بعض القيم وتأصيل التّراث، بتصوير توارث حرفة النّسيج، جدًّا عن أب «... **كبساط من تلك الأبسطة، المخملية الّتي كانت جدّتك فأمك فيما بعد تنسجها فتتيه أناملك عن اللّمسة الأولى في تلبّد حواشيها الصوفية»** [2] «... **برنوسه الأسطوري الوبر...»**[3]، تظهر بساطتهم بساطة لباسهم وأكلهم وهي قيم أصيلة تداولها المجتمع لها دلالات جمالية واجتماعية.

كما يوظّف الكاتب الأمثال الشّعبية، وبعض الأغاني الشّعبية الّتي تعبر عن تجارب وأحاسيس النّاس، باللُّغة العامية سبق لنا ذكرها من قبل في عنصر "المزج بين اللُّغة العربية والعامية في مستوى الأغاني والأمثال الشّعبية".

ومن القيم الاجتماعية الأخرى وجود الأسواق الشّعبية يوم الجمعة «...**النّيل من سياسة المشيخة الرّشيدة المؤكدة "بالغايطة والبندير" كل يوم جمعة بالأسواق العمومية»**[4].

وفي تلك الفترة بالضّبط تظهر ثقافة "السّينما"، وهي ثقافة تكاد تزول وتندثر في مجتمعاتنا اليوم... يحاول الكاتب أن يبيّن أنّ المجتمع كان مهتما أكثر بالفن السّينمائي، الّذي يتطلّع من خلاله إلى مختلف الأحداث الّتي يعيشها المجتمع الجزائري خاصة، والمجتمعات العربية عامة، فالسّينما كانت صوت الجمهور الّذي عكس رسالة الوطن العربي، يظهر هذا الفن من خلال سرد الرّوائي لأحداث الشّباب الّذين اتّهموا بتهم لا علم لهم بها بتوقيعهم على جرائم مختلفة.

«**نحن مجرمون إذن لا مفر من التّوقيع على محاضر اتهامنا بقتل الرّسام الكبير وسرقة لوحاته الشّهيرة قصد تهريبها إلى الخارج لبيعها (وهو مس بالتّراث الوطني، العبارة التي تعلّمناها في الاستجواب ولم نفهمها إلا بعد سنوات تواجدنا بالسجن)، فتوظيف الأموال المجناة في مشاريع**

[1]- المصدر نفسه، ص37-38.

[2]- المصدر نفسه، ص 26-27.

[3]- المصدر نفسه، ص195.

[4] - المصدر نفسه، ص 91.

مشتركة مع تلك العصابة الدّولية (نحن الّذين لم نر العصابات سوى في السّينما) الّتي ترمي إلى اغتيال الشّيخ الأكبر»[1].

يربط الرّوائي الفن السّينمائي بالواقع، كأنه يصرّح ويقول إنّ الوطن يعيش حرب العصابات الّتي تعكسها شاشات السّينما والضّحية هي الرّعية والشّباب نفسهم الّذين يأملون في التّغيير.

ومن الأخلاق والقيم الاجتماعية الّتي ذكرها الرّوائي هي قضية شرف المرأة الجزائرية، فينظر الرّوائي لقوّتها وتحفظها.

«... **إنّكنّ إناث نشأن على ساحل مدينة بحرية ما فتئت تقاوم بلا كلل ناطحات القذائف والقنابل الهمجية لدرجة أكسبتها برودة امرأة أسطورية بمقدورها ترويض فحول العالم بأسره، الجميع يجهل أنّكنّ بناتها الشّرعيات اللّواتي دلَّلَتهُنَّ لحد تجاوزها في الشيطنة التثعبن. ويل للرّجال الأغبياء، ويل للجلاوزة المستهزئين من كيدكن وقد خفي عنهم أن كيدكنّ رهيب! الثّورة المقبلة ثورتكن لا ريب**»[2]. المرأة الجزائرية امرأة ثورية مقاومة ومكافحة محافظة ومتحفظة على قضية شرفها.

مثلما وجدنا أخلاقًا أصيلة في مجتمعنا ، سنجد أخلاقًا وقيمًا غير أصيلة في مجتمعنا العربي، وهي قيم مستمدة من أخلاق المجتمع الغربي مُنافية للدّين وللعادات والتّقاليد، وهي عادات الخمر والنساء.

"بوجبل" يأمل ابنته جميلة أن تحمل التّجديد وأن تعوّضه، وتكمل ما لم يستطع القيام به في حال أنّه يملك أربعة ذكور متمردين يظهرون بمظهر سلبي.

«... **كون الذّكور الأربعة أبناء هذه وإخوة تلك، لم ينجحوا في شيئ، لا دراسة ولا عمل ولا سداد رأي، لا شيئ إلا معاقرة الخمر والنساء... كانت جميلة تسائل نفسها أحيانا كيف**

[1]- المصدر نفسه، ص94.

[2]- المصدر نفسه، ص173 - 174.

خلّف رجل مثل أبيها فاشلين أمثالهم»[1] ، «**ابنه الذّكر الأول انحرف إلى تعاطي الخمر ومقارعة الزّجاجات في "الحصائد" النائيّة"**[2].

ويصور السّلطة بالقيم نفسها والآثار السلبية «**في سبيل مدينتي، رفضت كل شيئ، إلا أن أبقى وفيا لها، خادما في بلاطها، الأغبياء لن يفهموا موقفي طبعا وهل فهموا شيئا في هذه الحياة، الملذات طغت على أفكارهم وحواسهم فلم يعودوا يرون في الحياة سوى ثلاثة المال والنساء والخمر، حتى الوطن وضعوه في الجيب حتى لا يفلت منهم**»[3].

بالرّغم من وجود الأصالة للتّراث وللعادات والتّقاليد، إلا أنّ بعض المجتمع أو فئة منه تظهر فيه آثار سلبية عكس القيم الأولى الّتي تتنافى والدّين والمجتمع كلّه، وهنا بالذّات يريد الرّوائي أن يرمز إلى فساد السّلطة والحكام وفساد أخلاقهم وضياع قيمهم.

هذه الأخلاق والتّقاليد والقيم تفتقد الأصالة المعبّرة عن البيئة والثّقافة العربية، وقد تم تغريب فئة من المجتمع لاعتناقها وإيمانها بأخلاق وقيم تنتمي إلى ثقافة وبيئة أخرى وهي الثّقافة الغربية[4].

ونلتمس في الرّواية مفهوما للحرية، لكنّ هذا المفهوم كان بطريقة خاصة، وهنا نلتمس مصطلح الحرية للفئة النّسوية فقط.

حيث أن الرّوائي في بداية الرّواية أظهر مفهوما خاصا للمرأة ضد الرّجل «**الزّمن القادم زمن النّساء، زمنكن أنت وجميلة، تبا للذّكور! ليذهبوا إلى الجحيم لو لم يفقدوا ذكورتهم لما انصاعوا للشّيخ الأكبر يسقيهم منيّه الخاثر اللّزج...**»[5]، فهل التّحرير يعني نبذ القيم والتّقاليد ومخالفة الأخلاق السّائدة في المجتمع؟

---

[1]- المصدر نفسه، ص147.

[2]- المصدر نفسه، ص95.

[3]- المصدر نفسه، ص18.

[4]- ينظر: أسماء معيكل، الأصالة والتّغريب في الرّواية العربية، ص170.

[5]- جيلالي خلاص، حمائم الشفق، ص20.

هنا الرّوائي أعطى الحرية والتّحرر للمرأة وأهان الذّكور، ومفهوم الحرية هنا هو مفهوم يقوم على حريته للفئة النّسوية، ولم يهتم بالمجتمع وقوانينه، وقيمه، وأخلاقه الدّاخلية، وهنا مفهوم الحرية يقود إلى الفوضى والتّمرد والانحراف الأخلاقي، وهذا ما نلتمسه في آخر الرّواية، حيث يسترجع الرّوائيّ بالقارئ التّحفظ السّائد الّذي تعيشه المرأة الجزائرية...، وقد سبق لنا ذكره (ما إن مستهنّ دعوة الحرية حتى قلبن موازين السلوكات النّسوية) «**محبوسات خلف الجدران لحد التّصوف، كانت أمهاتهن... الفحْل الّذي أنجب أجيالا هن الوريثات الشرعيات...**»[1].

تنبأ الرّوائي من خلال فكر شخصيته "بوجبل" حين قال: إنّ الزّمن القادم زمن النّساء، زمن حفيداته لكن ما إن مستهنّ لعنة التّحرر حتى قلبن موازين السّلوكات النّسوية، بهذه الحرية تمردن على العادات والتّقاليد والمجتمع.

يعرّف التّمرّد حسب علماء الاجتماع أنّه محاولة فردية لتغيير الواقع الاجتماعي غير أن هذه المحاولة وبسبب فرديتها، محكوم عليها بالفشل، ذلك أن تغيير الواقع يحتاج إلى ثورة اجتماعية أو إلى مدى تاريخي وهذا ما تجسّد في الرّواية [2].

فكّن « **فتيات هجينات ما إن شبن لحدّ العنفوان حتى قلبن موازين السّلوكيات السّنوية المطروحة بين أسوار المدينة المقهقهة هذه لدرجة الانفجار، وقد رأت حلمها المكبوت دهرا برمته يتحقّق في قدودهن المياسة، ووجوههنّ الوضاءة وشعورهن المسترسلة زيتا زيتونيا مغموسا في التّوت الأسود المحلب لأشداق الفحول العجزة الّذين لم يعودوا يصدّقون أعينهم أمام تلك المشاهد الأنثوية المتمردة الضّاربة عرض أسوار المدينة بتقاليد سنوها هم منذ غابر الأزمان طقوسا مكبلة لأولئك المخلوقات اللّواتي اعتبرن عبدات حرام عتقهن مادام الرجال أحياء**»[3].

حسب الرّوائي السّلطة الذّكورية كانت تجعل الفئة النّسوية عبدات ضعيفات لا يملكن أدنى الحقوق، مادام الرّجال أحياء، فبديهيا حين يعتقد الرّجل بأفضليته على المرأة، يتولّد لديه على الفور

---

[1]- المصدر نفسه، ص200.

[2]- نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبيوغرافيا الرّواية النسوية العربية (1885،2004)، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2004م، ص25.

[3]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص200.

الاقتناع بأنه وحده يحتكر الصّواب، وبالتّالي من يمتلك حقّ اتخاذ القرارات سواء على صعيد الأسرة أو المجتمع.

وهنا بالضّبط يتشكّل الأساس الإيديولوجي لعملية القمع الّتي يمارسها الرّجل ضدّ المرأة، وهذه العملية القمعية تعني أنّه تم عطب موجود داخل الإنسان وفي تركيبة المجتمع كله[1].

إلا أن الزّمن انعكس وجاءت حريتهن بتحولات جديدة (للمرأة)، حيث كسرت كل قيود، وأكبال العادات والتّقاليد، وأصبحت تبدي رفضها للأوامر المفروضة الّتي سنوها الرّجال منذ غابر الأزمان طقوسا لهن وهكذا قرّرن أن «**ينتقمنّ لأمهاتهن المغتصبات في صمت ولأحبائهن المسجونين بقسر لحمة الأساطير المقبلة، هنّ إذ لن يحكى شيئ بدونهن كما لن يدوّن تاريخ يغفلهن**»[2].

أراد الرّوائي أن يجعل للفئة النّسوية حرّية داخلية يحقّقن من خلالها ذاتهن وقيمتهن وأخلاقهن الّتي يردنها بالرّغم من أنها تبدو غريبة عن المجتمع العربي ، لما يراه فيها من تسيّب وانحلال، فالمرأة الحديثة المعاصرة تحدّد قيمتها وأخلاقها بذاتها أو بنفسها، وهنا يبقى السّؤال المطروح هل هذه الحرية والقيم الّتي اختارها الرّوائي يشجع بها على التّخلي عن المبادئ والقيم السّائدة؟ أم أنّ الزّمن أصبح يفرضها؟

«إنّ النّظرة إلى القيم والأخلاق أمر نسبيّ، فما أراه أنا أخلاقي قد يراه غيري غير أخلاقي، وما هو غير أخلاقي اليوم قد يتبدل في الغد ليصبح أخلاقيا؛ لأنه لا يرتكز إلى ثابت وهنا تحدث الفوضى»[3].

والواقع أنّ هذه لن تكون إلا بدايتهنّ لما عزمن عليه من تغيير فربط الرّوائي فنّه السّردي بالفن التّشكيلي من خلال لوحة الرّسام الّتي سماها "بالفيضان المعطاء" «**حيث صوّر حشدا رهيبا من الفتيات الكواعب وهن يكتسحن المدينة متظاهرات منحدرات من الجبل عاريات كما ولدتهن أمهاتهن كن هن بالتّأكيد وإلا من أين استوحين هذا التّمرد المتلولب الرّاغي في أعماقهن بزوابع**

[1]- نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في الرّواية العربية، ص14.

[2]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص202.

[3]- أسماء معيكل، الأصالة والتّغريب في الرّواية العربية، ص170- 171.

تغيير شاملا غازيا سيكون بلا ريب؟ إذا هن بالفعل أولئك المتظاهرات العاريات فليمضين فليس لهن ما يخجلن عليه أو يَخَفْن على فقدانه أو يرهبن مغبة عدم الحصول عليه»[1].

وراء التّغيير الّذي خلقنه والتّمرد الّذي خرجن به، واقع قاس يضغط بقوالبه الحديديّة على حياة المرأة وسلوكها ...، وليس ثمة امرأة لم يكمل تشكّل وعيها ونضجها بعد، وتريد أن تتمرّد على هذا الواقع... فلا تعرف كيف؟ ثم إنّها لا تعرف بعد ماذا تفعل بحريتها وقد حصلت عليها؟

هذا الوضع يجعل صورة المرأة في الرّواية صرخة احتجاج عصابية تكشف عن وجود أزمة حقيقيّة في الواقع[2].

في تعبيرهن عن التّمرد على الواقع، نلاحظ أنهنّ أول شيئ يمارسن من خلاله حريتهن هو تعرية أجسادهن، وذلك دون أي مقدّمات مقنعة سوى الانتقام من تاريخ طويل أي من الضّغط الاجتماعي، فرغبة النّساء العارمة بتحقيق ولادة جديدة دخلت معركة ثنائية المرأة ضدّ الرّجل، ودخلت أفقا أوسع للحرية، حيث نجد المرأة فيه تسعى إلى تحقيق توازنها المفقود وتأكيد ذاتها وحقّها الاجتماعي.

تتواصل رغبتهنّ العارمة بالتّغيير ليصورهن الرّسام مرّة أخرى في لوحة وصفها الروائي «**باللوحة الفريدة يتيمة هذا الزّمن الغريب**»[3].

المعنونة "بصبح الخلاص" «**إذ ظهرن في تلك اللّوحة غيوما رقيقة بل أسلاكا ذهبية تتشابك منبلجة من وراء الأفق في سرابات أنثوية العري... أولئك هن قادمات ممزقات أضباب الأصباح الندية مكتسحات المدينة في هذه المرة، لا من الجبل وإنما من البحر، غير أنهن قد يكن الفوج الثّاني في الاكتساح إذ لم لا يكن قد تواعدن وثائرات الجبل في تلك الصّبيحة على ترويض الجلاوزة وكسر خصيتي شيخهم؟**»[4].

---

[1]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص202.

[2]- ينظر: نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبيوغرافيا الرّواية النسوية العربية (1885،2004)، ص16.

[3]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 205.

[4]- المصدر نفسه، ص206.

سبق لنا وأن تحدثنا عن قسوة السّارد في الرّواية، فهنا نجده يفضل المرأة ويحاول إعطاءها مكانة أعلى من مكانة الرّجل، تظهر قسوة السّارد خاصة على شخوصه الثّورية و الذّكورية من خلال تلك النّهايات التّراجيدية التي قدّمها مصحوبة بالألم والنيران الّتي أحرقت كل آمالهم وطموحاتهم.

صوّر اغتيال "بوجبل" و"الرّسام" وسجن إخوة جميلة، ليصور سلبيات والممارسات القمعيّة للسّلطة، بينما نجده في المقابل يقدّم صورة كفاحية للمرأة حيث تخوضها بطرقها الخاصة ضد متاهات السّلطة والشّيخ الأكبر «**خطأ إذ يعتقد الرّجال أنّهم ثوار الزّمن مغفلين في غرورهم دورهن الحاسم خاصة وقد نضجن اليوم وصمّمن على أن يكنّ رمح الثّورة القادمة، لا نصله كما كان أمهاتهن المقبورات خلف الأسوار القاتمة سيقدنّ الرّجال جاء دورهن المنتظر مذ طلعت شمس الخلق**»[1].

سجّلت المرأة وثيقة حضورها وتمردها الكاسح على السّلطة، فكانت من مبادرتهنّ التّمردية رفضهن للزّواج «**عزوبات قرّرن أن يعشن مدى الحياة**»[2].

واصلن ثورتهن حاملات بشائر مستقبل ينبئ بانتصار ثورتهن «**فلا ريب أن ثورتهن المقبلة ستنتصر، لا لشيئ إلا أنّها سابقة فريدة لم ير العالم مثلها قط أجل في هذا يكمن سر انتصارها المرتقب وفي هذا عزاء كبير يشجعهن على المضيء قدما دون حسبان للعواقب الوخيمة**»[3].

إنّ النّظرة إلى مبادئ القيم والأخلاق هي نظرة تبقى دوما نسبية، فالأمر هنا يدخل في نسبة مفهوم الحرية قد يختلف من مجتمع إلى آخر ومن شخص إلى آخر، فمفهوم التّمرد هذا ونظرتنا إليه قد يختلف فتجد من يراه لا أخلاقيا وغير مناسب بالمقابل يراه تحررا وتقدما للمرأة في المجتمع، وهنا تحدث الفوضى الأخلاقية في المجتمع، وهذا ما ظهر بوضوح في هذا العمل الرّوائي من خلال حديثنا عن الأخلاق والقيم الّتي تتبناها الشّخصيات والصّور الّتي ظهرت عليها المرأة وعلاقتها بالحرية.

[1]- المصدر نفسه، ص206.

[2]- المصدر نفسه، ص207.

[3]- المصدر نفسه، ص 209.

2.2.4- التّاريخ:

أكبر رافد من الرّوافد الّتي تكوّن الموروث الثّقافي هو التّاريخ، حيث «يشكّل التّاريخ بما ينطوي عليه من صور مختلفة مضيئة أو مظلمة ذاكرة الأمة الّتي تستمد منها حقيقة وجودها. ولكلّ أمّة من الأمم تاريخها الخاص الّذي يعبّر عنها ويدعّم كيانها، والأمة الّتي لا تاريخ لها هي أمّة غير موجودة بالفعل وهي أمّة هشّة معرضة للانمحاء؛ لأن التّاريخ يشكّل القاعدة الّتي تبني عليها الأمة وجودها وحضارتها، حيث تهتدي بالجوانب المضيئة منه، وتتعلّم من التّجارب العميقة الّتي خاضها الأجداد، وتستفيد من أخطائه لتتجاوزها في الحاضر والمستقبل»[1]. التّاريخ هو الذّاكرة الّتي تحافظ على كيان الأمة مع مرور الزمن.

والعلاقة بين التّاريخ والرّواية علاقة وطيدة «الرّواية عبارة عن استعراض للحياة اليومية بكل مشاكلها وقضاياها وأشخاصها... هذا جزء لم يكتبه المؤرّخون، ثم إنّ التّاريخ عبارة عن أحداث وأشخاص وتفسير رؤية والرّواية كذلك...»[2].

أول نصّ يجب الوقوف عليه هو نص الرّوائي "جيلالي خلاص" في الغلاف الخارجي للرّواية السّند التّاريخي للرّواية «**تاريخ مدينة لحقبة تتجاوز خمسة قرون الحروب البريّة والبحرية، الجلاء فالغزو من جديد فالجلاء مرّة أخرى تطاحنات مصرانية، ثورات آمال فخيبات فآمال جديدة**»[3].

إنّ أول ما يلتمسه قارئ الرّواية هو النص السردي المدوّن على غلاف الصّفحة، ومنه يتنبأ إلى أن الرّواية ذات طابع تاريخي، تحكي تاريخ مدينة لمدة طويلة من الزّمن ، فالرّواية تنتمي على مستوى الكتابة إلى زمن حداثي كوني، وتنتسب على مستوى القراءة إلى زمن تقليدي هجين الحداثة[4].

---

[1]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص171.

[2]- فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ، نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثّقافي العربي للنّشر، المغرب، ط1، 2004م، ص132.

[3]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، غلاف الصّفحة.

[4]- ينظر: فيصل دراج، الرواية وتأويل التّاريخ نظرية الرّواية والرّواية العربية، ص36.

إنّ القارئ لعمل جيلالي خلاص "حمائم الشّفق"، سيكتشف أنّ الرّواية تسلط الضّوء على تاريخ ما بعد الاستقلال بشكل عام، ومن خلال هذه الفترة يتم استحضار تاريخ الماضي البعيد وما تعرضت له المدينة من اعتداءات ومن تدميرات.

يبدو التّاريخ السّياسي واضحا من خلال عمله حيث عرض الوقائع التّاريخية والوقائع السّياسية، كلها لتوظّف توظيفا معاصرا إلى ما يرمي لفكرة السّلطة والرّعية، الظّالم والمظلوم وإلى فكرة استمرار الصّراع بين البشر عبر مختلف الأزمنة والأمكنة، عرضت الرّواية (حمائم الشّفق) تاريخ مدينة الجزائر المليء بالغزوات، والاحتلالات الأجنبية، والمزدان بالانتصارات الوطنية والثّورات المحلية.

كما يتحدث الرّوائي عن إسقاطات تاريخية رمزيّة عرفتها المدينة «**إذ كيف يمكن نكران نزول الجيوش الفينيقية والرّومانية العربية والقطلانية والبيزنطية والوندالية والجنوبية والاسبانية والتّركية خلال حقب التّاريخ المتقلب للمدينة، وكيف يمكن نكران تأثيرها في العمران والتّضاريس، فضلا عن تهيجها للأجنة عبر العصور، الشيئ الّذي أنتج حتما أجيالا لقيطة لا تمت بصلة لجنس هذه الأرض الطّاهرة ذات الأصل النقي المصفى من تبر الصّخور الجبلية؟**»[1].

لقد تعرّضت المدينة لتدمير شامل من خلال تعاقب هذه الجيوش، من خلال هذه الفقرة نلاحظ أنّ الرّواية تنطوي على تاريخ انقسم إلى "ما قبل" و"ما بعد"، فما قبل كان صورة مظلمة من الحروب الّتي تعرضت لها المدينة، وتعاقب الجيوش عليها إلا أنّ الروائي في المقطع السّردي نفسه لا يستطيع نكران الجوانب المضيئة الّتي اهتدت لها المدينة وتأثير هذه الجيوش على العمران والتّضاريس، فكل حضارة تركت بصمتها في العمران والتّضاريس؛ ليبقى موروثا ثقافيا يستحضر بمجلاته المختلفة.

«**كان المحتلون قد بنو للمدينة خمسة أبواب، بني كل واحد منها وفتح بمناسبة مرور قرن على الاحتلال، فكانت باب البحر أول باب يخلد به الغزاة مرور مائة عام على نزولهم بالمدينة، تلاه طوال القرون المتعاقبة على التّواجد الأجنبي باب الجبل وباب الشرق وباب الغرب وباب الجنوب**»[2].

[1]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص186.

[2]- المصدر نفسه، ص195.

الرّوائي ينص بوجود «ضرورة الانبثاق من التّاريخ بمعان جديدة وأن يكون الماضي حافزا لا منحدرا لنا»[1].

تؤسّس الرّواية وتؤرخ لحادثه شكّلت وصمة عار في جبين مسيري الدّولة والسّلطة المحليّة والمركزية في صيف عام 1985م، قرّرت الدّولة الجزائرية هدم الأحياء القصديرية المبنية في ضواحي مدينة الجزائر، وترحيل أهلها إلى مدنهم وقراهم الأصلية، حيث نصبت لهم الخيام في ظروف مزرية، كان القرار لا إنسانيا، ووقعت مشادات دامية بين سكان الأحياء ورجال الأمن ومن هذا المنطلق ومن هذا الحدث المؤلم، نسجت رواية (حمائم الشفق) سردياتها[2].

«وما إن انقضى ذلك الخريف العاصف حتى تغيّر وجه المدينة لشدّة ما تخددت أسواره وانهدت عماراته وتحفرت أزقته. لقد خرجت المدينة تستقبل الشّتاء القارس عارية كفحمة انفلتت من فوهة بركان خمد للتو...»[3].

«كانت المدينة عندما أقبل ذلك الخريف بعواصفه الرّملية المثيرة للتّمرد العارم الّذي سمي فيما بعد «بثورة الخيام» نظرا لانطلاق الثّورة من خيام المقهورين الّذين طردوا من قلب المدينة بعد أن استولى عليه أثرياء الوصولية...»[4].

ينتقل الرّاوي عبر مسار السّرد المنفرد من حالة تنشيط الذّاكرة إلى التّحفيز والاستنفار والدّعوة إلى الثّورة والتّمرد، وفاء لقيم التّاريخ وتأصيلا للفعل الثّوري على مدى العصور والدّهور، الّذي عرف به سكان المدينة.

فقد خصّصت الرّواية الحديث وبالتّفصيل عن المدينة، الّتي ظلّت تعاني ويلات الكوارث الطّبيعية، وهجوم أسراب الجراد والزّوابع الرّملية وتتحدّث عن تلك التّحصينات المرصوصة على ساحل البحر ... تهجم وتخوض المعركة التّاريخية، فتطهر وتغسل المدينة مما ألحق بها من رجس، ودنس الشّيخ

[1] – أسماء معيكل، الأصالة والتّغريب في الرّواية العربية، ص177.

[2] – ينظر: حفناوي بعلى، الرّواية الجزائرية الجديدة المنحى الملحمي والسّرد الأسطوري، فصوص النّص الصّوفي، ص292.

[3] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص79.

[4] – المصدر نفسه، ص 79.

الأكبر وجلاوزته[1] «...**من الجبل سينحدرون، ومن البحر سينبجس زاحفات على أسوار المدينة وحامياتها وحصونها، حتى إذا التقين نسفن هذا الزّمن الغاشم، مفجرات ينابيع رقراقة، تروح تغسل المدينة وتغسلها إلى أن تخرجها في صورة رائعة**»[2].

ويبدو واضحا أيضا استحضاره للثّوار المتمردين باعتبارهم أبطال الرّواية الثّوريين الّذين تمردوا على الظّلم الّذي فرضته السّلطة «**سواء كان بارودا مدوّيا كطلطقات رشاش الأول، أو كانت لوحات منيرة كروعة ألوان الثّاني، لهذا ترسبت في أعماقهما فكرة أن بمقدورهما تغير وجه المدينة، فشرعا يخططان لقلب شكلها الحالي، بإزالة الأسوار الّتي بنيت لحماية قصور الأثرياء الّذين استولوا على قلبها خلفا للغزاة، وتسوية شوارع جديدة تفتح صلب المدينة لبررتها المشردين**»[3].

رغم الفترة الّتي تفصل بين الثّوري بوجبل والرّسام، إلا أنّ الرّوائي تعمد أن يظهر أن الثّوار المتمردين يحاولون دائما الحفاظ على كيان المجتمع والوطن؛ لانعدام الاستقرار فيه والأمن والهدوء، كما يبيّن أنّ التّاريخ لا يتغير، بل إنّه تاريخ مظلم مزال يتواصل من جيل إلى جيل، سيستعملها الرّوائي كإسقاطات تاريخية ترمي إلى إيضاح فكرة الظّالم والمظلوم، وفكرة استمرار الصّراع بين البشر عبر الزّمان والمكان.

بالرّغم من أنّ الفئات الثّورية الّتي استخدمها الرّوائي كانت على حقّ وصواب، وكانت تحاول جاهدة بمختلف الطّرق والفنون أن تغيّر كيان مجتمعها ووطنها للأفضل، إلا أنّها فئات بالنهاية تُحَارب وتغتال؛ لأنها تمثل بؤرة التّمرد على الوضع والسّلطة.

«**لا محالة قادمون لكسر بابي بيتهما وانتشالهما من دفئ حبيبتيهما إلى غير رجعة، لذلك قاما بإعداد ثورة الغد**»[4].

[1] – ينظر: حفناوي بلعى، الرّواية الجزائرية الجديدة المنحى الملحمي والسّرد الأسطوري، فصوص النّص الصّوفي، ص295.

[2] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 206.

[3] – المصدر نفسه، ص 127.

[4] – المصدر نفسه، ص133.

«**في نفس السّاعة من الهزيع الأخير من اللّيل، خلخوا بابيهما الأول داهموه هذه تسعا وعشرين سنة خلت، أما الثّاني فقد وصل دوره بناء على دفاتر تحرياتهم بعد عشرة سنوات تامة من واقعة الأول لم تكن تحرياتهم لتخونهم، لقد حاول الثّاني أن يبعث أفكار الأول، وبالتّالي... فإنّه خطر على المشيخة مثلما كان الأول الّذي كان يقوض سياستها من أساسها**»[1].

ويتساءل الرّوائي حول الاغتيال الّذي جرى لكليهما ليوضح أن السّلطة مهما ستتغيّر إلّا أن فكرة الصّراع تبقى متواصلة فيها.

وتبقى الفئات الثّورية المتمردة على الوضع الظّالم ذات المصير نفسه «**الطّريقة واحدة وهل يمكن أن يكون الشّيخ الأكبر إلا واحدا إذن؟ بنفس الطّريقة اقتحموا بيتيهما مما طبع قضيتهما بمأساة فريدة تتطابق دفتاها كلاهما كانا يحب تلك المدينة بل كلاهما ولع بعشقها**»[2]. وهنا يظهر بوضوح وجلاء فشل هذا التّمرد.

و من الشّخصيات الأخرى الّتي شاركت في هذا التّمرد هي "جميلة" وابنها الّذي تركته ليبدأ رحلة بحثه «**غير أنّه كان عنيدا (إلى أي حد سيصل عناده، إلى جنون أمه أم إلى عبقرية أبيه أم إلى تصلب جده الثّوري؟)**»[3] ، «**... جاء هو للبحث عن الأرضية الّتي ستبنى عليها (المدينة الجديدة)، حيث قال عنه جميع المنجمين أنّه سيكون نابغة المدينة ومحررها الأكبر**»[4].

وهنا تتم عملية تغريب السّلطة لهته الشّخصيات؛ لأنها شخصيات أصيلة محبة للوطن ومعبرة عن الواقع والمجتمع، تدافع عن حقها وعن حقّ الرّعية مُكسِبَةً إياها الدّولة مختلف تُهَم التّمرد.

[1]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص121.
[2]- المصدر نفسه، ص121.
[3]- المصدر نفسه، ص66-67.
[4]- المصدر نفسه، ص 70-99.

«حتى جدّته كانت تعرف أنّ الأسود انقرضت منذ زمن طويل في هذا البلد بلى لقد انقرضت كما اختفت كل مظاهر الفحولة والشّجاعة من عيون الرّعية، منذ أن انقلبت الموازين... فخلف المحرّرون الغزاة ليقوموا بما لم يتوصّل إليه الأجانب ذواتهم»[1].

تبدو واضحة محاولة الرّبط بين عملية التّغريب والواقع ويتم من خلالها إسقاط الحاضر المشوّه على التّاريخ أو الماضي، فيرى أنّه منذ أن خلف المحرّرون الغزاة، انقرضت مظاهر الفحولة والشّجاعة في أعين الرّعية، وأصبح كلّ أصيل يتكلّم عن الحقّ ويدافع عنه متمرّد لابد من اغتياله.

ومن هذا التّوظيف الحي للكتابة وللوثيقة التّاريخية الحيّة، يتمظهر مفهوم التّاريخ في تصوّر المؤلف؛ التاريخ ليس فقط موضوعا لخطاب يسجل وقائع حدثت بالفعل في الماضي، بل رؤية وفلسفة للتّاريخ، تتناول موضوع الحتميّة والصّيرورة الاجتماعية ليمثّل هنا جملة من القيم الرّمزية، تصور أنساق وسياقات اجتماعية وحضارية ودينية.

التّاريخ مظهر من مظاهر التّفاعلات الاجتماعية في مظهرها السّياسي، وعلاقة الشّعب والسّلطة جسّدت الرّواية من البداية إلى النّهاية الاضطرابات والتّمزقات الاجتماعية في هذا البلد عبر حقب تاريخية متوغّلة في نسيج الذّاكرة التّاريخية/المجروحة، المشحونة والمثقلة بجروح الحروب والصّراعات المتواصلة، وبتاريخ الدّم والموت[2].

3.4- البعد السّياسي _و البعد الاجتماعي للرّواية:

إنّ الحديث عن البعد السّياسي _ الاجتماعي، يرتبط بالواقع ارتباطا مباشرا، فهو انتماء يعبّر عن الواقع وعن الفترة التي وُجِد فيها، ويتغير حسب الفترات التّاريخية، ومن خلال هذا الفضاء تظهر الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية الّتي يعيشها الوطن[3].

سنسعى في هذه الدّراسة إلى الوقوف على بعض القضايا المهمّة الّتي ظهرت في الرّواية بشكل موسّع، ومن أهم هذه القضايا: الصّراع الطبّقي القائم، وموقف الفرد والمجتمع من السّلطة، وموقف

[1]- المصدر نفسه، ص62.

[2] - ينظر: حفناوي بعلى، الرّواية الجزائرية الجديدة المنحى الملحمي والسّردي فصوص النّص الصّوفي، ص295.

[3]- ينظر: أسماء معيكل، الأصالة والتّغريب في الرّواية العربية، ص194.

الفرد من السّلطة، وموقف المجتمع من السّلطة، وموقف السّلطة من الفرد والمجتمع، والصّراع الطّبقي بين الشّعب والسّلطة.

كما سنحاول من خلال دراستنا الوقوف على كل التّمثّلات والعلاقات القائمة بين الحاكم والمحكوم والصّراع القائم بينهما.

لكن قبل الوقوف على هذه القضايا، لابد من الولوج إلى مفهوم السّلطة وآلية عملها «فهي مؤسّسة تحتوي على أجهزة وعناصر تستخدمها في الحفاظ على هيبتها واستمرارها.

وتختلف هيئة السّلطة من مجتمع إلى آخر ؛ لأنها تتأثر بالثّقافة الاجتماعية الّتي تحكم هذا المجتمع، وتعدُّ السّلطة ضرورة في الحياة الاجتماعية...، ونظرا لتضارب المصالح بين أفراد المجتمع وسعي كل واحد لتحقيق مصالحه وقضاء حاجاته على حساب الآخر مما يؤدي إلى التّنازع والصراع، فقد كان لابدّ من وجود سلطة تكون حكما بين الجميع وهو أمر طبيعي»[1].

إنّ القارئ لرواية "حمائم الشّفق" سيجد صورة واضحة تغطي أحداث الرّواية، فتظهر السّلطة بصورة قمعيّة تمارس العنف ضدّ الشّعب، وتنفرد بالحكم لخدمة خاصة.

ومن هنا يظهر تمرد الفرد ضدّ هذه السّلطة ليتّخذ موقفا لنفسه أو موقفا جماعيا معارضا للرّضوخ لهذه السّلطة.

أ- علاقة الفرد بالسّلطة:

ينقسم موقف الفرد من السّلطة القائمة إلى قسمين اثنين: **الأول** هو المتمرد على السّلطة بطريقة ثورية، **والثّاني** هو الّذي سخط عليها وحلم بتغييرها فقط، فالتّمرد بطريقة ثورية هو تمرد منظم حامل لرؤية فكرية منظمة، يسعى من خلالها تحقيق أهدافه ويمثلها في الرّواية "بوجبل" من خلال قوله «**نقابيا قررت أن أبقى إذن...عاشقا للمدينة حتى الموت (وهل يوقفني الموت عن عشقها؟) صممت أن أمضي لن أبالي بما يخططون له، كما لن أبالي بالعذاب والتّعذيب الّذي يهددوني به**»[2].

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص218.

[2]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص18.

من هذا المقطع يظهر تخطيطه للثّورة والوقوف ضدّ السّلطة بتمرده، "بوجبل" ما هو إلا رجل بسيط ثوري، ما يقوم به هو فقط ردّة فعل إنسان واعي بما يدور حوله، وغاضب على السّلطة ومخططاتها لبلوغه درجة عالية من العشق للمدينة حتى الموت، تظهر وحشية السّلطة من خلال العذاب الّذي تلقاه والتّهديدات الّتي يتلقاها منها لترهيبه وانصياعه لها.

يواصل الرّسام التّمرد نفسه الّذي سبقه إليه "بوجبل" حتى وأنّ الرّوائي حاول تصويرهما كأنهما صورة واحدة لهما الهدف نفسه ضدّ السّلطة.

«**أمّا صورتهما الحقيقية الّتي خلقاها هما فهي أن تبقى المدينة مضاءة دوما، الشّيئ الّذي كانا يحاولان تحقيقه بمواجهة متاهات الظّلمة بمصبحيهما دون أن ينسيا أولئك البررة الّذين سبقوهما حاملين شموع بصيص الأمل**»[1]. الواقع أن هذا المتمرد يحمل مجموعة من الأفكار الّتي يستنار بها الوطن عامة والشعب (المجتمع) الّذي قام التّمرد باسمه خاصة، وفي آخر هذا المقطع يظهر أن الصّراع القائم بين الفرد والسّلطة هو صراع قديم قد سبقهم إليه البررة حاملين بصيص الأمل من قبل.

يظهر الرّوائي سخطهما على الرّعية المستسلمة الّتي لا تثور ضدّ تلك السّلطة من خلال هذا النّص «**إذن من المستحيل أن ينصاعا لمقولة الشّيخ الأكبر الّتي ما فتئت أجهزة الإعلام تبثها هكذا: "جعل اللّيل للرّاحة" عبر كامل أرجاء المشيخة بيد أنهما يدركان أنّ لا راحة في الدّنيا، سيما في هذا الزّمن العصيب حيث طغت الرّداءة على كل شيئ بسبب تولي الجلاوزة الرّديئين مقاليد التّسلط والاستبداد، فإذا الرّعية يعانون من العمى المفروض عليهم بسياسة تطويل اللّيل وتقصير النّهار ("حتى ترتاحوا أكثر أنتم متعبون" كما كانوا يقولون للرّعية !)**»[2].

السّلطة ها هنا رديئة ودنيئة لتولي الجلاوزة الحكم، بحيث يظهر سخطهم على الرّعية لأنهم يعانون العمى لكلّ ما يحدث أمامهم، هنا في هذا المقطع يوضّح الرّوائي عدم رضاهم عن السّلطة

[1] – المصدر نفسه، ص123.

[2] – المصدر نفسه، ص 123.

وعن الرّعية؛ لأنهم ينصاعون لأحكامها المزوّرة، فالفرد هو من يقوم برسم صورة المجتمع وموقفه من السّلطة.

وجميلة هي الأخرى كانت لها أحلام كبيرة لتغيير الوضع وبناء مدينة جديدة، لكن أحلامها بقيت حبرا على ورق من خلال مخطط قامت بتخطيطه لبناء المدينة الجديدة تاركة إيّاه لابنها الّذي سيواصل هذا التّمرد الثّوري «**كما عرف أنّ أمه الّتي لازمت نورس أبيه حتى يوم المخاض، كانت قد قضت شهور حملها التّسعة متجولة في أحياء المدينة بأسرها وإنها تركت له هذا الصّندوق الّذي كان أول شيئ يأخذه ويربطه فوق دراجته النّارية...**»[1] ، «...**قيل لنا أنّها وضعت تصميمها لمدينة جديدة سيبنيها ابنها لما يكبر**»[2]، هي الأخرى ترى السّلطة سلطة تعذيب وإهمال وإهانة للرعية...

قد سبق ذكرنا أن نهاية كلّ المتمردين كانت نهاية تراجيدية مؤلمة، فالقتل والاغتيال كان الحل الأنسب للسّلطة ضدّهم، وكأن الرّواية ترى أنّ التّمرد الفردي ضدّ السّلطة ، هو طريق الخلاص أو الموت.

إذا كانت السّلطة تظهر للفرد المتمرد على أنّها سلطة القمع والسّلب، وتظهر بأنها سلطة دنيئة لا تؤيد الثّوار والمثقف الحامل لبصيص الأمل، وتغتال كل واعي يثور ضدّها مطالبا بحقوقه، فما هو موقف المجتمع بشكل عام من هذه السلطة؟ و هل هو نفس موقف الفرد أو غير ذلك؟

ب- جدلية المجتمع و السّلطة:

يقوم الرّوائي برسم صورة للمجتمع الثّائر ضدّ السّلطة هو الآخر، فإذا كان الفرد متمردًا ضدّ الوضع، حتى وصل به الأمر إلى القتل والاغتيال، فلابدّ أنّ يكون هذا الفرد جزءا من المجتمع الّذي يرفض السّلطة، والأوضاع القائمة بطريقة سلبية من خلال الأحاديث أو الأحداث الّتي يقوم بها.

«**والواقع... لم يكن ينذر بقدوم خريف مشئوم فحسب وإنما كان سابقه سرعان ما اغتنمها السّكان وقد فاض "حلاب" غضبهم على الشيخ الأكبر فثاروا... وهاجموا القصور الفاخرة**

[1]- المصدر نفسه، ص58.

[2]- المصدر نفسه، ص99.

المبنية بالرخام... فكسروا الأبواب المتينة... ناترين رزاتها المثبتة... بحيث لم تنفع المسامير الّتي دقّت بها الألواح الخشبية العتيدة في صد الغاضبين الّذين اقتحموا ساحات القصور ...فأرعبوا الجواري...»[1]، يظهر هنا تمرد سكان المدينة على السّلطة، يتنبأ تمردهم بالثّورة والتّغيير.

يحاول الرّوائي ربط تمرد الثّوري "بوجبل" ضدّ هذا النّظام بتمرد سكان المدينة، وكأنه يريد القول أنّ نظرة "بوجبل"؛ أي الفرد هي في الأغلب نفس نظرة المجتمع «**الهزة الأولى كانت قد أرعدت فرائسكم ليلة اختطاف فلذة كبدكم، "بوجبل كما سمونه... تنبأتم بالغد المأساوي الّذي ينتظر المدينة، فقمتم تنملون في رعب قعقع رعده قاصفا قصور الشّيخ الأكبر وجلاوزته، لم تكونوا تصدقوا أنّ "الشّيخ الأكبر" سافر إلى الخارج للعلاج كما نشرت الصّحف الرّسمية، كما لم تصدقوا أن مشروع ترحيل الحضر ليس سوى مشروع مؤقت... وعود الشّيخ الأكبر... لم تجدي نفعا في إقناعكم**»[2].

تفقد الرّعية الثّقة في السّلطة لأنها ترى فيها رؤية الخداع والظّلم والكذب، "بوجبل" كان قد تنبأ إلى المأساة القادمة قبل أن يتنبأ لها المجتمع «**ربما كنتن الوحيدات اللّواتي لم يفاجأن بمعارضة "بوجبل" لمشروع "القطار الي يمشي تحت لرض" إذ كنتن أدرى بمخزون المياه الرّاكد في جوف مدينتكن تلك "الأخطبوطية" المعقدة مثلكن تماما، بحيث لا يمكن للرّجال، رغم أنكن تعتبرونهم أنصافكم الأخرى... أن يسبروا غورها لذلك كانت توعيتهم أصعب بالنسبة لكنَّ، غير أنكن زرعتنّ فيهم كالعادة بذور التّمرد دون إشعارهم بنبوغكن المتفوق دوما على نظرتهم لمعطيات الحياة**»[3].

هذا ما تنبأت له تلك المرأة المغدورة من السّلطة والّتي غدر حتى بأجنّتهنّ في بطونهن «**بيد أنّ المأساة الّتي لم تتوقعها فعلا هي إقدام الجلاوزة على بقر بطونكن لنتر أجنتكن الّتي حبلتنّ ليلتها بحجة أنّها عصابة أشرار لم ترس في أرحامكن المرعدة إلا لتهيج بحر شيخ المدينة**»[4].

---

[1]- جيلالي خلاص، حمائم الشفق، ص76.

[2]- المصدر نفسه، ص163- 164.

[3]- المصدر نفسه، ص169.

[4]- المصدر نفسه، ص171.

فأثرن حنق الشّيخ الأكبر وجلاوزته ومخططو سياسته وأخذن ينجبن الأجنة واحدًا تلوى الآخر تمردا على ثورة "الأرحام".

فتظهرن هن الأخريات فاقدات الثّقة في السّلطة ووعودها الكاذبة «...**رجاء أن تتوقفن عن الإنجاب مقابل وعود حريرية تلف عائلات سعيدة وأطفال أصحاء شريطة أن تطوين ذكور فحولكن عند الولادة الثّانية. والواقع أنكن كنتن متيقنات أن حملة تنظيم النّسل الّتي شنها جلاوزة المشيخة لم تكن سوى ضباب...**»[1].

فحسب موقف المجتمع الآن الثّورة ضد النّظام هي السّلطة في حد ذاتها على الوطن المغتصب، كما يتم تغريب جزء من المجتمع من طرف السّلطة بإلصاق جرائم متنوعة فيهم، مجموعة من الشّباب سَلَبَت منهم السّلطة حريتهم، وجعلتهم غرباء في مدينتهم « **جريمتنا مثبتة أولا ببطالتنا عن العمل (نحن الّذين استهلكنا كل أقلام حانوت عمي عمر لكتابة طلبات إلى جميع الإدارات والشّركات والدّواوين دون جدوى)، وثانيا بسوابقنا العدلية (وقتها تذكرنا أنّ محاضر الجلاوزة السّابقة لم تكن مزاحا وأنّ الخروج ليلا جريمة)، وثالثا باتصالاتنا المشبوهة (بأية طريقة؟) ببعض الأشخاص المتورطين مع عصابة دولية تخطط لانقلاب إمبريالي يودي بحياة الشّيخ الأكبر!**»[2].

هكذا تم تغريبهم من خلال إلصاق فيهم عدّة تهم مبالغ فيها من طرف السّلطة الّتي هدّمت ثقتهم بأنفسهم، فأحسّوا بالضّياع لدرجة شكّكوا أنّ الخيانة تدخل حتى بين العقل والجسد «**لابد أن نوقع، وهل بمقدورنا أن لا نوقع وقد سلبت إرادة أيدينا لدى إيصالها بتلك النّشائب من عيار مائتين وعشرين فولت؟ أجل وقفت أيدينا الخائنة ويومها أدركنا أنّ الخيانة موجودة في أعضاء جسد الإنسان ذاته! فحين يخون الجسد العقل الحي يعرف مدى المعاناة**»[3].

يظهر تمرد المجتمع على السّلطة أصيلا مع فئة من المجتمع، وهو المجتمع الّذي يقف موقفا عدائيًّا من السّلطة ويسعى إلى تغييرها، كما يظهر في موقف غير أصيل من جهة أخرى؛ لأنّ هذا التّمرد

[1]- المصدر نفسه، ص171- 172.

[2]- المصدر نفسه، ص 94.

[3]- المصدر نفسه، ص94.

أدّى به إلى الغربة والانعزال والضّياع أكثر؛ لأنه مجتمع يبتعد عن الواقع ليعيش عالما خياليا، أي ليصبح فئة سلبية غير متصالحة مع الواقع والسّلطة.

غالبا ما تبدو صور المجتمع قاتمة دوما، فمثلما مسّت الرّواية صورة أصيلة له تسعى إلى التّغيير وصورة أخرى غير أصيلة أدّى بها التّمرد إلى العزلة والاغتراب، نجد صورة لفئة أخرى وهي ما تولّد ما يسمى بالصّراع الطّبقي، وهما طبقتان من المجتمع طبقة لمجتمع فقير يعيش المعاناة، وطبقة الإقطاعيين الممثلين للسّلطة.

ج- الصّراع الطّبقي:

ارتبط هذا المصطلح بالثّقافة الغربية؛ لأنّ الثّقافة الاجتماعية الّتي تحكم المجتمع العربي تختلف في نظرتها إلى التّفاوت بين الغني والفقير لا تعده صراعا طبقيا، حيث انتقل إلينا هذا المصطلح عن طريق بعض المثقفين الّذين تتلمذوا على الثّقافة الغربية وبدأوا ينظرون إلى المجتمع من خلال تلك الثّقافة[1].

في الرّواية الّتي بين أيدينا صرّح جيلالي خلاص أنّ المجتمع ينقسم إلى طبقتين طبقة الفقراء وطبقة الأغنياء الوصوليين، ويشير إلى المفارقات الكبيرة بينهما فيبين التّعب ومرارة الأيام في ضفة، والرّاحة والنّعيم في الضّفة الأخرى «... **من أثرياء الموجة الجديدة الاستبداد إذ يمرون بسياراتهم الفخمة كالعواصف مالئين قلوب جموع العمال المزدحمين في انتظار حافلات لا تأتي أبدا برعب أبواقهم الأجشة الناشزة كنشوز اصطدامها بهواء لم تصنع به ولا له**»[2].

يواصل وصف الحالة الاجتماعية السّيئة الّتي تعيشها طبقة الفقراء فيعمد إلى استعمال مصطلحين متضادين يخلقان صراعًا جديدًا، وهما الأعلى والأسفل، فقام بوصف أحيائهم بالسّفلية والعلويّة «... **مظاهر صاخبة تندلع من الأحياء السّفلى حيث يتثعبن الفقر المدقع لتصعد الشّوارع الكبرى المزدحمة بواجهات المحلات الثّرية كاسحة (المظاهر) الأحياء العليا المتسلحفة**

[1]- ينظر: أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتّغريب في الرّواية العربية، ص241.

[2]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 129.

للقصور والفيلات بين بساتين خضراء تفوح ليمونا وبرتقالا وتفاحا وخوخا لم يكن ثمرة ينفلت للأسفل أبدا»[1]. فحتى ثمار الأحياء العلوية (أحياء الأثرياء) لا تنحني للأرض.

الحديث عن الصّراع الطّبقي في الرّواية يبيّن أنّ الرّوائي تدرّج في الحديث عن هذا الصّراع الطّبقي، فمن الصّراع بين العمال الكادحين والعمال الأثرياء ووسائل المواصلات لكل منهما إلى الصّراع بين الأحياء العلوية والسفلية، لتصل إلى صراع آخر مسّته الرّواية، وهو صراع الفقراء ضد الأثرياء الّذين تدعمهم السّلطة.

«**حيث منح الشّيخ الأكبر ضمن سياسته الطّبقية الجديدة حقّ التّوسع لفئة الأثرياء الوصوليين، على حساب الحضر الفقراء، فتشوّه عمران المدينة وطغت القصور المترهلة على الأنهج غازية كافة السّاحات والفسحات الّتي كان الأطفال يمرحون فيها سابقا مطردة آبائهم إلى مشارف المدينة حيث نشروا الخيام وباتوا يختزنون الغضب قوتا للأيام المقبلة**»[2].

الملاحظ أنّ الفئة الّتي تنتمي إلى الطّبقة البورجوازية هي فئة عاجزة، تستعين بالسّلطة الظّالمة لتتسلّط بوحشية على الأنهج وفسحات المدينة، وعلى أملاك الحضر فقراء المدينة، فيصور لنا المدينة كالأم الثّكلى.

وذلك ليبلغ تصويره بدّقة في ذهن المتلقي، فالأم هي الّتي تحتوي الأسرة، وهي الّتي تحسّ أكثر من أي شخص بأبنائها «**كالأم الثّكلى، راحت المدينة تقف صاغرة في غمرة الأمطار الهاطلة وهي تشاهد بعينيها الدّامعتين دما قانيا، فئة متسلطة من أبنائها العصاة تهدم على رؤوس أبنائها البررة عماراتهم ومحلاتهم ومنازلهم جارفة حطامها المجبول بالدّماء السّخيّة...**»[3].

يمثل أبناءها العصاة طبقة من الاستغلاليين والطّغاة تدعمهم السّلطة، فالمجتمع الّذي صوّره الرّوائي هو مجتمع موبوء بالتّمردات والصّراع مع السلطة، وانعدام العدل والحرية، وهذا ما أدّى إلى وجود الصّراع الطّبقي الاجتماعي.

---

[1]- المصدر نفسه، ص202.

[2]- المصدر نفسه، ص77.

[3]- المصدر نفسه، ص82.

الصّراع الطّبقي لم يمس المجتمع وحده بل تعدى إلى الطّبقة السّياسية ويظهر أنّ الطّبقة الحاكمة الظّالمة أيضا تخلو من الحرية؛ لأنها طبقة استغلاليّة لها مصالح مختلفة «**كان المشايخ العائدون من حرب الجبل الورمية يصفون بعضهم بعضا، لا يرحم قويهم ضعيفهم ولا يهمهم عدا "التّشييخ" على عرش المدينة... لم يكن يهمهم شيئ باستثناء التّقاتل لجمع ما وسعت أيديهم من غنائم ثمينة...**»[1].

صورة السّلطة ها هنا من الدّاخل لم تكن كما تظهر في الصّراع الأوّل ففي بداية الصّراع كانت تظهر على أنّها قويّة متسلطة ظالمة، تمسك بالأمور بقبضة من حديد، أما نهاية الصّراع تُظهر شيئ آخر لهذه الطّبقة، فهذه الطّبقة هي نفسها كانت تعيش صراعا عنيفا ومتناحرا من أجل الاستيلاء على مقاليد الحكم.

مثلما رأينا أنّ السّلطة تقوم بظلم وقهر فئة من الشّعب وفي الوقت نفسه تخلق مفارقات اجتماعية ضخمة فيها ، بالتّأكيد سنرى تناقضا وتفككا بداخلها؛ لأنها لم تعد قادرة على التّصالح مع المجتمع والواقع، حينها سيظهر تمرد الحكام على بعضهم البعض من أجل الحكم «**غير أنّ نفرا من المشايخ المتبرنسين بروح "المشيخة" والمتربصين لسنوات طويلة بشيخ الجلاء الأكبر من تحت تنورتي برنوسه الأسطوري الوبر، سرعان ما أطاحوا بعرش "مشخية الجلاء الكبرى" منصبين شيخا جديدا لم يفته أن يعلن فورا أن ("التشييخ" لم يغير من مساره، بل لن يغيره ما دام شيوخ الجبل أحياء، وإن وقع ما ليس في الحسبان وتغيّر يوما فذلك لن يكون بالتّأكيد إلا بعد انقراض شيوخ الجبل!**»[2].

روح "المشيخة" كما تظهر ستبقى مخادعة وكاذبة ومتسلطة... ما دام المشايخ نفسهم في السّاحة السّياسية لن يتغير شيئ وسيظل هذا الصّراع الطّبقي يقوم بشكل مضخم، وسيظل التّقسيم الطّبقي يقوم دائما على طبقات غنية مستغِلة، وفقيرة مستغَلة، وفقيرة مظلومة، وحاكمة ظالمة ومحكومة ظالمة، إلى أن تهبّ رياح قوية تمحي كل ما سبق، إما بإشعال فتائل النيران أو بتمرد عارم لم يشهد له مثيل من قبل.

[1]- المصدر نفسه، ص192- 193.

[2]- المصدر نفسه، ص195.

د- الجسد في الرّواية:

لقد انعكس الحديث عن الجسد في الأدب بشكل عام، وفي الرّواية بشكل خاص، انعكاسا أصيلا لظاهرة موجودة في الواقع، ويتعرض الحديث عن العلاقات الجنسية في الرّواية الجزائرية إلى عائقين :

العائق الأوّل: باعتبار الحديث عن الجنس محرما وغير مباح يطارده مقص الرّقيب وإدانة المجتمع، وكما هو معروف لدى الجميع، المحرمات ثلاثة في الرّواية العربية عامة، والجزائرية خاصة، وهي: الدّين والسّياسة والجنس.

والعائق الثّاني: بصرف النّظر عن كونه محرما، فالجنس موضوع شائك ومعقد لا لأننا نستحي من تداوله فحسب، بل لأن الحديث عن الجنس في تحققه الإنساني يتحدى إمكانيات اللّغة ويخرج عن المألوف والعادي، وبالتّالي تصوير المتعة الجنسية يصبح معضلة لغوية[1].

الصّورة الّتي يرسمها الرّوائي في الرّواية تمثل بأنّ الجسد هو الوسيلة الّتي تنظم العلاقة بين الذّات /المرأة والآخر/الرجل.

وهذا هو الّذي يعلّل سخاء السّرد في الإكثار من أوصاف الجسد الأنثوي، والمبالغة في ذكر رغباته الجنسية؛ فقد انتمى الجسد إلى عالمين، عالم انتهكه وهو عالم الذكور، وعالم احتفى به وهو عالم الإناث، ولأن الجسد لا يمكن له أن يحافظ على هويته إلا باتصاله بهذين العالمين في وقت واحد، ليعبر عن نفسه من خلال التّواصل معهما، فإنّ ما ينبغي أن يحدث هو تغيير المضمون الأيديولوجي السّائد في عالمي الرّجل والمرأة ، أي المضمون القائم على التّفاضل والتّراتب وإنتاج صورة طهرانية للذّات، وتركيب صورة مشوهة للآخر، وهو ما سيفضي إلى امتصاص شحن الرّغبات الّتي يمور بها الجسد بحثا عن توازنه وحاجاته الطّبيعية وأمنه وكفايته[2].

[1] - ينظر: فريال جبوري غزّول، تجليات الجنس في الرواية العربية، مجلة الكلمة، العدد: 29، مايو2009، لندن المملكة المتحدة، ص 175.

[2] - عبد الله ابراهيم، السّرد النّسوي الثّقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2011م، ص 255- 256.

لم يبالغ الكاتب في وصف الجسد كشفا وعرضا ورغبة، لكنّه لم يهمل ذلك الجسد، فهو الحاضر الغائب، والرّاغب- الممتنع، والموجود على حافة المنح والإرجاء.

ينتظر في المنطقة القلقة بين الظّهور والاحتجاب، فالحب والجسد حاضران بقوّة يخترقان صفحات تلك المدونة السّردية، توجد صفحات خصت فيها الجسد بوصف حسي مكشوف. فصور بعض المشاهد الجنسية مباشر يصف من خلالها العلاقة بين الرّجل والمرأة.

«... لم تصبر مساء ذلك النّهار وقد جن اللّيل حاملا أحلامه اللّبدية إلى قلبيكما في أول لقاء ساهر لجسدك بجسدها، فوق زنديك المتوفزين حملتها إلى شاطئ سريرك الرّملي حيث طرحتها في رفق ظننت أنت نفسك أنه حلموي ثم رحت تتمرغ فوقها فاكا بيمناك أزرار ملابسها بينما يسراك تحرث في تقطن ظهرها مصعدة عبر عمودها الفقري رغوة الشّبق البكر لأنثى ترهبها أولى لمسات الفحولة، وإن لم تك أنت تحس في قرارة ذاتك أنك تقنعها فعلا بتلك الفحولة مما جعلك تسهو للحظات فتخمش ظهرها بأظافرك «مقربشا» بشرتها الزبدية حتى تعالى صراخها مالئا الغرفة الساكنة « آه .. هـ ... آآآ ... هـ خبشتنى .. خبشتنى آه» فإذا بك تعود إلى نفسك فترى منظر الجسد العاكس لذهبية أشعة نور المصباح الخافت...»[1].

5 – شخصية المثقف المتمرد:

أخذت شخصية المثقف مساحة سردية واسعة في النّصوص الرّوائية الجزائرية، حيث نجده من أهم المواضيع الّتي عالجتها الرّواية، فشكّل المحور الأساسي لها وأخذ فيها دور البطولة وذلك لما يحمله من أفكار وثقافة وإيديولوجيا تأمل دائما في التّغيير والخروج عن دائرة الحرمان والعنف والعادات والتّقاليد الّتي يفرضها المجتمع، ومحاولة التّأثير بفكره بإيجابية عن الواقع المعاش.

عادة ما نجد هذه الشّخصية توحي بشكلها الخارجي المعاناة والألم الّذي حملته وتعرضت له، أما نفسيا فنجدها تطرح العديد من المشاكل وفي الوقت نفسه تقدم الحلول المهمة.

قدّم لنا الرّوائي ثلاث شخصيات محورية أثّرت في الأحداث، كل شخصية تمثل جيلها وفكرها واتجاهها إلا أنّ هدفها واحد، وهو محاولة التّغيير والتّأثير بإيجابية في الواقع.

[1] – جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص 30.

يتجلى لنا بوضوح في بداية الرّواية ظهور شخصية **"بوجبل" الرّجل الثّوري «نقابيا كنت قبل اللّجوء إلى الجبل رفقة الجوهر، فلا أبقى نقابيا رجل عدل يكافح في سبيل الحق حتى آخر رمق في حياته، الكفاح الكفاح، وهل هناك أسمى من الكفاح لاجتثاث براثين الظّلم، لاسيما إذا كان يعشّش (الظّلم) في زوايا مدينة كمدينتنا»**[1].

يلخّص لنا الرّوائي ثقافة الثّوري بوجبل، وتعمّد على اختيار هذه الشّخصية كونها الشّخصية الأكثر وعيا، وشعورا بالأمور من الإنسان العادي «**في سبيل مدينتي رفضت كل شيئ إلا أن أبقى وفيا لها، خادما لبلاطها الأغبياء لم يفهموا موقفي طبعا، وهل فهموا شيئا في هذه الحياة؟ الملذات طغت على أفكارهم وحواسهم فلم يعودوا يرون من الحياة سوى ثلاثة المال والنساء والخمر، حتى الوطن وضعوه في الجيب حتى لا يفلت منهم»**[2].

تظهر معاناة الثّوري "بوجبل" في الوسط الّذي يعيشه فهو شخصية تفكر بإيجابية ويمتلك قناعات موضوعية وأدلّة منطقية وحضارية لقيادة مجتمعه، لكن لم يجد من يؤمن بوطنيته وحبه للوطن «**...نقابيا قررت أن أبقى إذن... عاشقا للمدينة حتى الموت (وهل يوقفني الموت عن عشقها؟) صممت أن أمضي، لن أبالي بما يخطّطون لهن كما لن أبالي بالعذاب والتّعذيب الّذي يهددوني به»**[3].

يظهر بوضوح عشقه وحبه للوطن يُظهر قوة تشبته به، فكلما تزايدت تخطيطاتهم له وتهديداتهم تزايدت مساهمته في الحفاظ على الوطن والتّعبير عن وجهة نظره من أجل التّغيير.

كما أنّ النّص الرّوائي كشف عن الارتباط الوثيق لشخصية "بوجبل" بالتّاريخ وفي الوقت نفسه كشف عن الاحباط التّاريخي، الّذي يحمله في أعماقه، كونه تاريخا مليئا بالظّلم واللاعدالة، يظهر ذلك وهو يتساءل بينه وبين نفسه عن تهديداتهم بالتّعذيب ليظهر أنّ التّاريخ كان أقسى من ذلك.

[1]- المصدر نفسه، ص17.

[2]- المصدر نفسه، ص18.

[3]- المصدر نفسه، ص18.

«لا أعتقد أنّ تعذيبهم سيكون أقسى مما عانيت في فجاج الجبل وذراه ايام تلك الحرب المدمّرة ... كلا الأكيد إنّني مهما عانيت لن أبلغ حدا يفوق ذلك الّذي عانيته أيّامها الأوبئة، العطش، الجوع، الجراح، وهلم جرا من الطعنات السامة القاتلة...»[1].

انتقل إلى الجبل لتحقيق الثّورة وهنا تم التّركيز على بناء الشّخصية الدّاخلي والغوص في أعماقها باستخدام التّحليل النّفسي، فما يدور بداخله من أفكار يودّ طرحها بطريقة مباشرة معبرة عن كل ما يريد قوله. التّاريخ كان أقسى مما تهدّده به السلطة.

يحاول كشف حرب أخرى من حروب المدينة؛ أي كشف تاريخ المدينة عبر هذه الشّخصية **«الدّهريبة" آه "الدّهريبة"... لن أنساها أبدا حلما سحريا كانت قرون خمسة تصرّمت بحذافيرها منذ أن سقطت أوّل قذيفة مدفعية على السّور البحري للمدينة وبشحنة تلك الحقبة الزّمنية الطّويلة الثّقيلة الوزن كانت "الدّهريبة"... جرارة هاصرة كاسرة... من قمة الجبل الشّاهق، كنت أرقب رفقة إخوة السّلاح معمار المدينة... صمّمنا أن نتدهرب على الغزاة كالصّواعق من ذرى الجبل العالي، قصد سحقهم كحشرات...»**[2].

يعتبر تاريخ "بوجبل" كلّه مقاومة وثورة من أجل تحقيق السّلام وإدانة العنف، إلاّ إنّه يرمي إلى أنّ الواقع والسّلطة مازالت ظالمة وترفض التّغيير، وكل من يطالب به –كما سبق ذكره– في النّص السّابق أنّ السّلطة لا تريد سوى المال والنساء والخمر، ووضع الوطن في الجيب، فتمرده على الوضع وحمله لراية التّغيير سيؤدي به في الأخير إلى قتله واغتياله.

أمّا شخصية "الرّسام" فهو حقا يمثل جيلا جديدا وإيديولوجية جديدة، يحمل نفس أفكار الثّوري "بوجبل" «**فإذا هي تلك اللّوحات بألوانها المبهرة لعيون الجلاوزة، لشدّة ما عبّرت عن الغد الكاسح لكل الأسوار والحاميات والحصون –الرّسم واحد سواء كان بارودا مدويا كطلطقات رشاش الأوّل أو كلوحات منيرة كروعة ألوان الثّاني لقد ترسبت في أعماقهما فكرة أن بمقدورهما**

[1]– المصدر نفسه، ص19.

[2]– المصدر نفسه، ص14– 15.

تغيير وجه المدينة...»[1]. أفكار الرّسام برهان لم تكن إلا تكملة لأفكار الثّوري بوجبل حيث حاولا حمل شموع الأمل لمواجهة متاهات الظّلمة، فهدفهما الحقيقي هو أن تبقى المدينة مضاءة دوما.

يكشف لنا هذا الخطاب أنّهما يمثلان مزيج الوعي الجديد الّذي يجمع بين الوطنية والتّحرر فهما يتشاركان فكرة واحدة، وهي ضرورة الوقوف مع الشعب[2].

وتبشر هذه النّصوص بميلاد جيل جديد من جيل المحنة والغضب، يحاور ويغامر في خضم التّجربة والتّجريب، كما ينفتح على جماليات وحوار الآخر.

هما أنموذجا للبررة الحاملين لشموع بصيص الأمل وبنفس الطّريقة الّتي اغتالوا بها الأوّل كانت نهاية الرّسام «**خلخلوا بابيهما الأول داهموا هذه تسعا وعشرين سنة خلت، أما الثّاني فقد وصل دوره بناءً على دفاتر تحرياتهم لتخونهم. لقد حاول الثّاني أن يبعث أفكار الأول وبالتّالي فهو مهما كانت شهرته وقيمته الدّولية فإنّه خطر على المشيخة مثلما كان الأول الّذي كان يقوض سياستها من أساسها الطّريقة واحدة، وهل يمكن أن يكون الشّيخ الأكبر واحد إذن بنفس الطّريقة اقتحموا بيتهما مما طبع قضيتهما بمأساة فريدة تتطابق دفّتاها**»[3].

هكذا يمارس التّقتيل والاغتيال على المثقفين والعلماء؛ لأنّهم النّور الّذي سيضاء ويتوهج به الوطن، اغتيالهما بنفس الطّريقة لم يوضح الرّواية في الأخير إنّما انفتح على أمور أخرى هدفها إطفاء شموع الوطن وتحطيم ثقافتهم وتبديل مكانتهم بالفتنة والعنف والظلام من أجل تحقيق الأهداف والمصالح الخاصة للسّلطة.

ولم تقتصر شخصية المثقف المتمرد على الشّخصيات الذّكورية فقط، إنّما هناك شخصية نسوية مثقفة ومتمردة وهي شخصية "جميلة" زوجة الرّسام وابنه الثّوري "بوجبل"، سعى الكاتب إلى تسويغ أفعال المرأة المثقفة عامة من خلال جميلة (المرأة المثقفة والمتمردة)، وتسويغ أعمالها بدعوى التّحرر قد سبق وتحدثنا عن تمردها في العنصر السّابق المعنون بموقف الفرد من السّلطة.

---

[1]- المصدر نفسه، ص126-127.

[2]- ينظر: حفناوي بعلى، تحولات الخطاب الرّوائي الجزائري، آفاق التّجديد ومتاهات التّجريب، دار اليازوني العلمية للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2015م، ص245.

[3]- جيلالي خلاص، حمائم الشّفق، ص121.

واكبت رواية "حمائم الشّفق"، الخطاب الرّوائي الجزائري الجديد والواقع المأساوي في آخر عشرية من القرن الماضي، وقدّم قراءته وفتح أسئلته وفي إطار الدّور الإبداعي لجيل المحنة؛ أنجز المشهد الرّوائي الجزائري؛ من الجيل الجديد.

عبرت عن الأحزان والآلام، طيلة عشرية كاملة من حياة الوطن الجريح الّذي ينزف دما، الوطن الّذي دخل في دوامة السّياسة والسّلطة، فأصبح في متاهة وفي مفترق الطّرق، تحركه الفتنة الكبرى.

اصطبغ نص (جيلالي خلاص)، جيل الغضب، بجمالية سردية، تطمح إلى التّفاعل مع الحكي التّراثي الشّعبي بتجلياته الأسطورية والعقائدية السّوسيوثقافية وخلفياته التّاريخية الشعبية، وكذا الاستفادة من الذّاكرة الجماعية للأمة، الّتي قدّمت السّيرة السّردية الحاملة لمجموعة من الشّواهد على الأزمة، فهي محاولة فنيّة سردية، تطرح الكثير من أسئلة الراهن الجزائري.

خاتمة

لكل بداية نهاية، وخاتمة هذا البحث ليست في حقيقتها غلقاً لباب هذه الدّراسة ، بل هي خطوة أخرى تقود إلى فتح آفاق أخرى في تحليل الرواية ودراستها بالمناهج النقدية المعاصرة فهذا العمل بمثابة فتح أبواب أخرى يمكن ارتياد آفاقها التي لم يتسنى لنا ارتيادها .

من خلال دراستنا لجماليات السّرد في الرّواية الجزائرية المعاصرة رواية "حمائم الشفق " لجيلالي خلاص تمكّنت من التماس مجموعة من النّتائج ، يمكن عرضها على النّحو التّالي:

1- تطوّر النثر الجزائري و بالأخص الرّوائي منه ، و بَلْوَر أفكاره و موضوعاته الأساسية ، وساير النهضة الثقافية و الاجتماعية و السياسية للبلاد ، فحاول أن يقدم أو أن يبرز امتلاكا معرفيا و جماليا للراهن الذي تصدّر عنه زمانا و مكانا .

2- مضامين الخطاب الروائي الجزائري كانت تحاول أن تقرّب للقارئ حقيقة ما يجري في الجزائر ، وتحسّسه بفداحة المشكلة ، وتدفع به إلى اتّخاذ موقف فاعل ومؤثر على مجريات الأحداث من أجل إيقاف دوامة العنف ، وإيجاد تسوية سلمية للأزمة .

3- انفرد جيلالي خلاص بميزة خطابية أو سردية جديدة لم تعهدها الرّواية الجزائرية من قبل ، فأول ما تقع عليه عين القارئ هو تقسيم الروائي للرواية إلى 13 فصلا يوظّف في كل فصل ضمير من الضمائر اللّغوية النحوية أو الصرفية ، لتشكّل فيما بينها النسيج العام اللّغوي و الفنّي للرواية كاملة .

4- تشكّل الشخصية الرّوائية عنصرا هامّا و أساسيّا في البناء الرّوائي كما تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الاحداثيات الزمنية و المكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي .

5- جاءت شخصيات الرّواية تحمل بعد إيديولوجي ، و حملت كل شخصية فكرة أو نظرة إلى الواقع ، أراد من خلالها الكاتب أن يوضحها أو ينقلها إلى القارئ ، فنجد أنّه لم يركز كثيرا على تحديد الأوصاف الخارجية للشخصيات بقدر اعتناءه وتركيزه على أفعالها ومواقفها ، كل شخصية على حسب مجال اختصاصها داخل الرواية.

6- يشكل الزمن في الرّواية إحدى أهم ركائز الحكي لكونه يعمّق الإحساس بالحدث و بالشخصيات من بداية النص إلى نهايته ، و هذا الأخير في نص جيلالي خلاص تجاوز طبيعته الترتيبية من ماض إلى حاضر ثم مستقبل و ذهب بنا إلى مفارقات إمّا تعود بنا إلى الماضي البعيد من خلال الاسترجاع الذي يجعل الزمن يتوقّف و يعود بالذهن إلى الوراء ، بعكس الاستباق تماما الذي حقق لنا قفزة متقدّمة على حساب الأحداث التي تتنامى ببطء في صعودها من الحاضر إلى المستقبل.

7- استعمل جيلالي خلاص المدينة كمكان في سرده الروائي و اعتبرها مركز الثقل السردي فراح يصورها بأحداث مختلفة و عديدة أضفت على سرده حركة و تطورا .

8- المكان الرّئيسي في رواية "حمائم الشفق" هو "المدينة" خلال فترة زمنية محددة جاءت لتجسّد أبعادا مختلفة على مستويات اجتماعية ، سياسية و ثقافية ...

9- يمتاز الخطاب الروائي في رواية "حمائم الشفق" بميزة في صيغته الخطابية ، يتداخل و يتقاطع فيه حكي الأحداث مع حكي الأقوال ليشكّلان الانسجام الفني.

10- يستقبل الروائي بداخل عمله الأدبي التّعددات اللّسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ، بدون أن يختل أو يضعف عمله جرّاء ذلك، بل إنّه يصير أكثر عمقا وتميّزا .

11- وظف الروائي اللغة العامية في كل الحوارات (الخارجية) للشخصيات الروائية، وغالبا ما نجدها في هذه الحوارات تعكس واقعها وطريقة تفكيرها ،لأنّ الخطاب العامي هاهنا خطاب يولد من أعماق بنية شعبية جزائرية ، لأنّها اللهجة المتداولة اليومية التي يَسهُل استعمالها وفهمها.

12- تعمّد الرّوائي على استخدام الأمثال الشّعبية في سرده إذ لا يمكنه الاستغناء عن هذا الرصيد الثقافي والشعبي في نصّه ، لأنّ مضمونه النثري يحمل أبعاد لغوية ذات دلالات معنوية وفكرية للقارئ.

13- تنتمي الرواية على مستوى الكتابة إلى زمن حداثي كوني ،وتنتسب على مستوى القراءة إلى زمن تقليدي هجين الحداثة.

14- تسلط الرّواية الضوء على تاريخ ما بعد الاستقلال بشكل عام ومن خلال هذه الفترة يتم استحضار تاريخ الماضي البعيد وما تعرضت له المدينة من اعتداءات ومن تدميرات.

من خلال هذه الإضاءات ، حاولنا أن نبيّن أبرز الجماليات السّردية في الرّواية(حمائم الشّفق) ، ومهما يكن من أمر هذه الدّراسة، فإنّ الباب يبقى مفتوحا أمام الباحثين لاستقصاء جوانب أخرى من تجربة الروائي الإبداعية.

ملحق

1/ نبذة عن جيلالي خلاص وأهمّ أعماله:

يعتبر الرّوائي "جيلالي خلاص" من الرّوائيين الجزائريين الّذين أبدعوا بروائعهم الأدبيّة. ابن مدينة عين الدّفلى، "الأصنام" خصّيصا من مواليد 20 أفريل 1952م، ترعرع بها وتلقّى دروسه الأولى.

تخرّج من معهد المعلّمين بخميس مليانة، سنة 1970م، ثمّ دخل سلك التّعليم وبقي فيه إلى سنة 1980م؛ حيث التحق بالشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، فشغل منصب مسؤول النّشر فيها. بدأ حياته الأدبية كقصّاص؛ حيث نشر أوّل قصصه سنة 1969م في الصّحافة ، ثمّ كتب بعض الدّراسات قبل أن يتحوّل إلى كتابة الرّواية، الّتي جذبت إليه أنظار النّقاد .

2.1/ من مؤلّفاته:

أ/ الرّوايات:

1. رائحة الكلب 1985م.
2. حمائم الشّفق 1985م.
3. عواصف جزيرة الطّيور 1998م.
4. زهور الأزمنة المتوحشة 1998م.
5. بحر بلا نوارس 1998م.
6. الحب في المناطق المحرّمة 1998م.
7. زمن الغربان 2007م.

ب/ **مجموعات قصصية:**

1. أصداء 1976م.
2. خريف رجل المدينة 1979م.
3. نهاية المطاف بيديك 1981م.

ولم يتوقّف عند الكتابة الرّوائية فقط، بل امتدّ قلمه إلى الكتابة لعالم الأطفال أيضا، فأصدر عدّة قصص حكائية مع بداية الثّمانينيات: "سرّ المشجّب" 1983م ، و "مرارة الرّهان" 1982م، و "الدّيك المغرور" 1984م ، و "السّفر إلى الحبّ 1997م ، و "السّلحفاة والنّهر".

كما لامست أعمال "جيلالي خلاص" بعض التّرجمات: رواية "الإدارة" لرشيد بوجدرة 1983م، ورواية "البحث عن العظام" للطّاهر جاووت 1992م ،

أمّا البحوث والدّراسات: الكتّاب و الخبز والإسمنت 1982م.

3.1/ أعماله الصّحفية:

تعامل "جيلالي خلاص" مع يوميات ودوريات جزائرية وأخرى أجنبية وكتب في الفكر، والأدب والسّياسة، فقد كان صاحب فكرة إنشاء الملتقى الدّولي في الفكر والأدب والسّياسة، وصاحب فكرة الملتقى الدّولي لعبد الحميد بن هدّوقة المنظّم سنويّا، في مدينة برج بوعريريج وهو يعمل على تأسيس رابطة الرّوائيين الجزائريين الّتي تضمّ نخبة من الفنّانين والأكاديميين، شارك في عدّة ملتقيات ككاتب ومحاضر ومنظّم.

ترجمت قصص "جيلالي خلاص" إلى العديد من اللّغات العالمية، نذكر منها الفرنسية والألمانية، و الصّينية والرّوسية، والإنجليزية، والإيطالية.

4.1/ جوائزه:

نال الرّوائي على عدّة جوائز منها:

- الجائزة الأولى للقصّة القصيرة، سنة 1994م من وزارة الاتّصال والثّقافة.
- جائزة نادي الحضارة سنة 1998م.

جائزة بن هدّوقة للرّواية سنة 2000م. (ملتقى بن هدّوقة للرّواية).

- **ملخص الرّواية:**

رواية حمائم الشفق هي رواية جمعت بين التاريخ والخيال، بين الموجود وما يمكن أن يكون، بين أمل الشعب وأهداف نظام حكم جائر، رواية أقلّ ما يقال عنها أنّها صورة عن مدينة الجزائر في فترة 1985، فترة كان فيها هذا الشعب يعاني من ويلات نظام حكم غاصب، يسقط كلّ من في جعبته بريق من الإبداع حكم هو امتداد لحكم استعماريّ لم تمر على رحيله إلّا ثلاثة عشر سنة (الجراد المستعمر).

لا يمكن تلخيص أحداث و وقائع هذه الرواية إلّا بعد إطلالة على السند التاريخيّ الذي كتبت فيه والأحداث التاريخية التي جرت بالفعل و كانت منطلقا لجيلالي خلاص للانطلاق في روايته هذه التي توحي منذ العنوان بأنّها ستكون عرضا لأحداث مأساويّة تجمّعت فيها الموت فصارت حمائم وانحصر فيها الزمن فركّزت على الشفق وكأنّ الجزائريّ في ذلك الوقت لا تزال شمس الحريّة لم تطل عليه أبدا حتّى عادت أدراجها وغربت فلم يبقى منها إلّا الاحمرار الشفقي.

كانت الأحداث التاريخيّة في ذلك الوقت تتمثّل في اغتيال الرسّام الجزائريّ الكبير مُحَمَّد رسّام، وصاحب ذلك عمليّات ترحيل كبيرة في العاصمة، حيث قامت الدّولة بإسقاط العديد من البيوت القصديرية والقديمة التي كانت تمثّل تراث هذه المدينة وإرثها الثقافي الذي يعتزّ به الشعب، حيث أفرغت المكان لأصحاب الأموال أو (الشيخ الكبير) لبناء الفلّات والقصور وهذا ما تسبب في تذمّر الشعب الذي اصطدم مع كل أعمال هذا النظام.

تنطلق الرواية من حكاية الاغتيال و هذا استباق روائيّ تتجلّى من خلاله عدّة شخصيّات ستصنع أحداث الرواية فيما من مثل برهان (الرسّام)، جميلة (مهندسة) حيث تجمع بين الطرفين علاقة حبّ كبيرة حيث يعيشان مع بعضهما البعض، جميلة هذه التي تدّعي الجنون لكي تتمكّن من ترصّد كلّ ما يقوم به النظام الحاكم، تسير الرواية ومعظم الأحداث كانت منصبّة حول هذا الرسّم

الذي يرمز للرسّام الجزائريّ مُحَمَّد راسم وجميلة التي كانت رمزا للمرأة الجزائريّة التي ترفض كلّ أنواع الظلم، حيث يعمل كلّ من الطرفين على إعادة صورة المدينة القديمة التي تخلّص منها النظام.

حيث تصوّر الرواية كل الأوضاع الاجتماعيّة التي كانت في تلك الفترة من الفقر والبطالة، وللتتبّع الجيد للوقائع المذكورة في هذه الرواية لا بدّ من ذكر الفصول التي بنى عليها جيلالي خلّاص روايته، وكانت هذه الفصول عبارة عن ضمائر لغويّة التي تمثّل ترميزا يحمل العديد من الدّلالات، بدءا بالضمير أنا حيث يسرد الرسّام كيفيّة اغتياله وقتله على شاطئ البحر، ليتخلّص بعدها إلى الضمير أنتَ الذي يمثّل يبدأ فيه السارد تصوير الوقائع المختلفة التي سقت الاغتيال والظروف الاجتماعيّة المحيطة، ثمّ بعد ذلك جاء دور الضمير أنتِ الذي ركّز فيه الرّاوي على جميلة ابنة الشهم البطل وأخت الأربعة ذكور والعلاقة التي تربطها ببرهان الرسّام وكيف تطوّرت هذه العلاقة لتتحوّل إلى مشروع ابن يمكنه التخلّص من الظلمة، ثم انتقل إلى الضمير هو وكأنّه يتحدّث عن الأوّل بصيغة الغائب الدّالة على البعد والغربة التي يعانيها الفنّان في ذلك الوقت، وكذلك الأمر مع الضمير الذي بعده وهو هي، حيث عرض في هذا الجزء إلى العديد من الأحداث في حيّ القصبة والمرتبط دائما بالبطلين (برهان / جميلة) ، ليتكلّم بعدها الرّاوي بصيغة الجمع نحن وكأنّ القضيّة صارت قضيّة الأمّة الجزائريّة ككل وليس الفنّان فقط، ولكن ونظرا لظروف الشعب في ذلك الوقت من انتشار الجهل والفقر عاد وركّز على الفنّان المثقّف كونه هو مخرج الأمّة الوحيد فاستعمل أنتما / هما، حيث نجد أنّ الراوي دائما يعرض للعديد من الأحداث وينمّقها بقصص الغرام بين برهان وجميلة، ليصل في الأخير إلى موقف ربّما يريد فيه اللّوم للجميع على هذه الحالة فاستعمل (أنتم / أنتنّ، هم / هنّ).

إذا ما يمكن أن يقال عن هذه الرواية أنّها صورة تاريخيّة اجتماعيّة لمدينة الجزائر ركّز فيها جيلالي خلّاص على فترة بعينها دون إغفال مراحل أخرى فالأحداث المذكورة تدور بين ق 16 و ق 20 لذلك نعتها عبد الحميد بن هدوقة بأنّها تاريخ مدينة، وقلّما توجد رواية عربيّة مثلها.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.**

- **أوّلا. المصادر العربية :**

1. إبراهيم مصطفى ، حامد عبد القادر ، أحمد حسن زيات ، مُحَمَّد على النّجار ، المعجم الوسيط ، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع ، إسطنبول، دط ، دت.

2. ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين مُحَمَّد بن مكرم الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1997م.

3. أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد الزّمخشري ، أساس البلاغة، تح: مُحَمَّد باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م.

4. أبو حيّان الأندلسي مُحَمَّد بن يوسف، تفسير بحر المحيط، تح: الشّيخ عادل أحمد عبد الموجود و الشّيخ علي مُحَمَّد معوّض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1993م .

5. أحمد رضا حوحو ، غادة أم القرى ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط 2 ، 1988م.

6. جيلالي خلاص ، حمائم الشفق ، المؤسسة الوطنية للاتّصال للنشر و الإشهار ، رويبة ، الجزائر ، ط2 .

ثانيا .المراجع العربية:

7. إبراهيم جنداري ، الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا ، تموز للطّباعة و النّشر و التّأليف ، دمشق ، ط 1، 2013م.

8. أبو قاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، دار الرائد للكتاب الجزائر ، ط 5 ، 2007 م.

9. أبو ناضر موريس ، الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة ، دار النّهار للنّشر بيروت ، دط ، 2016م.

10. أحمد دوغان ، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دط ، 1996م.

11. أحمد منور ، أزمة الهوية في الرواية الجزائرية باللّغة الفرنسية ، دار الساحل للكتاب ، دط ،2013م، الرغاية ، الجزائر.

12. أحمد منور ، الأدب الجزائري باللّساني الفرنسي ، نشأته و تطوّره و قضاياه ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 2 ، 2017م.

13. أسماء معيكل ، الأفق المفتوح ، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي المعاصر ، المؤسسة العربية للدّراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2013 م.

14. جميات منى، التشكيل اللّغوي في رواية وطن من زجاج لياسمية صالح ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2015م .

15. حسن البحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن - الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ،بيروت ،لبنان ، ط 1 ، 1990م.

16. حفناوي بعلى ، الرواية الجزائرية الجديدة المنحى الملحمي و السرد الأسطوري ، فصوص النص الصوفي ، دار اليازوني العلمية للنّشر و التوزيع ،عمّان ، الأردن ، دط ، 2020 م.

17. حفناوي بعلى ،تحولات الخطاب الروائي الجزائري ،آفاق التجديد و متاهات التجريب ، دار اليازوني العلمية ، للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2015 م.

18. حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي الغربي ، للطباعة و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1991م .

19. حميد لحميداني،النقد الروائي والإيديولوجي ، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت ،1990 م.

20. خالد حسين حسين ، في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، دار التكوين للنشر و الطباعة و التّوزيع ، سوريا ، دط ، 2007.

21. رشيد يمينة ، بواكير الرواية الجزائرية ، دراسة تحليلية لبنية السرد في خطاب "حكاية العشاق في الحب و الاشتياق " ، دار تفتيلت للطباعة و النشر ، الجزائر ، دط ، 2013م.

22. رئيسة موسى كريزم ، عالم أحلام مستغانمي الروائي ، دار زهران للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 2010 م .

23. زياد عوف ، الأثر الإيديولوجي في النّص الروائي ،ثلاثية نجيب محفوظ ، مؤسسة النوري للنشر و الطباعة ،دمشق، سوريا ، ط2 ، 1993م.

24. سعيد علوش ،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 1، 1985م.

25. سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، (الزمن –السرد– التبئيير) ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط3 ، 1997م.

26. سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة ، الوجود و الحدود ، الدار العربية للعلوم و الناشرون ، بيروت ، ط1 ، 1433هـ ، 2012م .

27. سيزا قاسم ، بناء الرّواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ،مكتبة الأسرة للطّباعة و النّشر ، القاهرة ، يونيو 2004 م.

28. شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرّواية العربية ، المؤسّسة العربية للدّراسات و النّشر ، دط ، 1994م.

29. شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة ، الكويت ،دط ، مارس 2001م.

30. شريبط أحمد شريبط ، دراسات و مقالات في الأدب الجزائري الحديث ، منشورات المكتبة الوطنية ، الجزائر ، ط1 ،2007 م.

31. شريف حبيلة ، الرواية و العنف ، دراسة سسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة ، عالم الكتب الحديثة ، الأردن ، دط ، 2010م .

32. شريف حبيلة ، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني) ، عالم الكتب الحديثة ،إربد ، الأردن ، ط1 ، 2010 م.

33. شعبان عبد الحكيم مُحَمَّد ، الرّواية العربية الجديدة دراسة في آليات السرد و قراءات نصّية ، مؤسّسة الورّاق للنّشر و التوزيع ، الأردن ،ط1 ، 2014م.

34. صالح زيادنة، موسوعة الأمثال الشعبية، دار الهدى للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2014 م .

35. صالح مفقودة ، أبحاث في الرواية العربية ، مخبر أبحاث في اللغة و الأدب العربي ، بسكرة ، الجزائر ، ط1 ، دت .

36. صالح مفقودة ، المرأة في الرواية الجزائرية ، دار الشروق للطباعة و النشر ، بسكرة ، الجزائر ،دط ، 2009م.

37. الطيب ولد العروسي ، أعلام من الأدب الجزائري الحديث ، دار الحكمة للنشر، الجزائر ، دط ، 2009م .

38. عامر مخلوف ، الرواية و التحولات في الجزائر ، دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية ، منشورات إتّحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دط، 2000م.

39. عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة ، مكتبة الآداب للنشر ، القاهرة، ط 3 ، مارس 2005م .

40. عبد الرزاق المصباحي، الأنساق السردية المخاتلة، مؤسسة الرحاب الحديثة للنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان ،ط1، 2014م .

41. عبد الله ابراهيم ، السرد النّسوي الثقافة الأبوية ، الهوية الأنثوية و الجسد ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2011م.

42. عبد المالك مرتاض ، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1 ، الجزائر ،2012م .

43. عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، سلسلة كتب ثقافية شهرية ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون ، و الآداب ، الكويت ، ط1، ديسمبر 1998م .

44. عبد المنعم زكريا قاضي ، كتاب البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيرى شبلي) ، (الأماني لأبي على حسن :ولد خالي) ، الناشرين للبحوث الإنسانية و الاجتماعية ، الكويت ، ط1، 2009 م.

45. عبد المنعم عبّاس، القيم الجمالية، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، د ط، 1987م.

46. عبد الهادي أحمد الفرطوسي ،سميائية النص السردي ، آفاق جديدة1، منشورات الإتّحاد العام للأدباء والكتاب ، بغداد ، دط ،2007 م.

47. عبد رحمان باغي ، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية ، دار الفرابي ، بيروت- لبنان ، ط 1 ، 1999م.

48. عبد رحمان بن زورة ، شعرية الفضاء في النقد الروائي المغاربي المعاصر ، (المفهوم و التحولات)، مركز الكتاب الأكاديمي للنشر، عمان ،ط1، 2018 م.

49. عبد رحمان ياغي ، البحث عن إيقاع جديد في رواية العربية ، دار الفرابي للنشر ، بيروت ، لبنان ،ط1 ، 1999 م.

50. عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، 1992م.

51. عزّت السيد أحمد ، الجمال و علم الجمال ، حدوس و إشراقات للنّشر ، عمّان ، الأردن ، ط2 ، 2013م.

52. علي عبد الرّؤوف ، مدن العرب في رواياتهم ، مدارات للأبحاث و النّشر ، القاهرة ، مصر، ط1، يناير 2017م.

53. عمار بن زايد ، النقد الأدبي الجزائري الحديث ،المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، دط ، 1990م.

54. عمر بن قينة ، دراسات في القصّة الجزائرية ، (القصيرة و الطويلة) ، شركة دار الأمة للطباعة و النشر ، برج الكيفان ، الجزائر ، ط1 ، 2012م.

55. عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث ، تاريخا ...و أنواعا، و قضايا ...و أعلاما ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط3 ، 2017 م.

56. فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التاريخ ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي للنشر،المغرب ،ط1، 2004م.

57. مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفنّ الجميل، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، دط، 1997م.

58. مُحَمَّد بوعزّة ، تحليل النص السردي ، تقنيات و مفاهيم ، الدار العربية للعلوم الناشرون ، بيروت ، ط1 ،1431 هـ، 2010م.

59. مُحَمَّد شفيق شيا، النّظريات الجمالية (كانط ،هيجل ، شوبنهاور) ، مؤسسة نوفل للنشر و التوزيع ، بيروت ، ط 1، 1985م.

60. مُحَمَّد عزّام ، دراسة شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتّحاد كتّاب العرب ، دمشق ، سوريا ، دط ، 2005 م.

61. مُحَمَّد عزام ، فضاء النص الرّوائي ، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان ، دار الحوار للنشر و التّوزيع ، سورية ، ط 1، 1996م.

62. مُحَمَّد فايد ، سحنين علي ، أبحاث في الرواية و نظرية السرد ، طاقسيج للدراسات و النشر ، الدويرة ، الجزائر ، دط ، 2014م.

63. مُحَمَّد فكري الجزار ، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط1 ، 1998م .

64. مُحَمَّد قطب، منهج الفنّ الإسلامي، دار الشّروق للنّشر ، بيروت، لبنان، ط6، 1983م.

65. مُحَمَّد مصايف ، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام ، الدار العربية للكتاب ، الجزائر ، دط ، 1979م.

66. مُحَمَّد مصايف ، النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، دط، 1983م .

67. محمود قاسم ، الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، دط ، 1996م .

68. مرتاض عبد المالك ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ،الكويت ،دط ، ديسمبر 1998م.

69. مريدن عزيزة ، القصة و الرواية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، دط ، 1971م.

70. معجب العدواني ، تشكيل المكان و ظلال العتبات ، دط ، دت.

71. منور أحمد ، ملامح أدبية ، دراسات في الرواية الجزائرية ، دار الساحل للنشر و التوزيع ،الجزائر ، دط ، 2008 م.

72. نايف بلّوز، علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، سوريا، ط 1، 2013م ، 2014م.

73. نزيه أبو نضال، تمرد الانثى في رواية المرأة العربية وبيوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885،2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2004م.

74. واسيني لعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، دط ، 1986 م.

75. يوسف آمنة ، تقنيات السرد في النظرية التطبيق ، دار الفارس للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط 2 ، منقّحة ، 2015م .

- **ثالثا . الكتب المترجمة:**

76. إدغار موران ، في الجماليات ، ترجمة يوسف تيبس ، الناشر وزارة الثقافة و الرياضة ، قطر، دط، 2019 م.

77. تيري إيغلتن ، ترجمة لطيفة الدّيلمي ، الثقافة ، دار المدى للنشر و التوزيع ،بيروت، ط1، 2018م.

78. جيرلد برنس ، ترجمة عابد خزندار ، مراجعة و تقديم مُحَمَّد بريبري ، المصطلح السردي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر، ط1 ، 2003 م.

79. جيسي ماتز ، ترجمة لطيفة الديليمي ، تطور الرواية الحديثة ، دار المدى للنشر ، بيروت ، ط1 ، 2016 م.

80. روجَرْآلن ، ترجمة حقة إبراهيم منيف ، الرواية العربية ، مقدّمة تاريخية و نقدية ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، دط ، 1997م.

81. غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع مجد ،بيروت ، ط6 ،1427ه ، 2006م.

82. لوسيان غولدمان ، جاك دوبواو و آخرون ، ترجمة مُحَمَّد سبيلا ، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي ، مؤسسة الأبحاث العربية للنشر ، ط 2 ، 1986م.

83. محمود جواد أبو القاسمي ، ترجمة حيدر نجف ، نظرية الثقافة ، مركز الحضارة لتنمية الفكر الاسلامي ، بيروت ، ط1 ،2008 م.

84. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة مُحَمَّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1987م .

- **الرّسائل الجامعية:**

85. صليحة قصابي ، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية من أواخر الثمانينيات إلى غاية 2003، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم ، جامعة مُحَمَّد بوضياف ، المسيلة ، الجزائر ، سنة 2017، 2018م.

86. فيروز بوخالفة ، لغة السرد النسوي في أدب " زهور ونيسي" ، أطروحة ماجستير ، في الأدب الجزائري الحديث ، جامعة الحاج لخضر ، 2012،2013، باتنة ، الجزائر.

- **الدّوريات:**

87. حورية بن يطو ، الأمثال الشعبية عند عبد المالك مرتاض، ضوابط وأصول ، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، الصادرة عن المركز العربي الديمقراطي ،برلين ألمانيا ، العدد الثاني عشر، آذار، مارس، 2020 م ، المجلد3 .

88. صالح مفقودة ، أبحاث في الرواية العربية (1) ، مخبر الأبحاث في اللغة و الأدب الجزائري ، جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة ، الجزائر .

89. عمر عيلان ، مقال بعنوان ،الضمائر و دلالة التعدد الصيغة في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص ، مجلّة العلوم الإنسانية ، جامعة قسنطينة ، العدد 17 جوان 2002 م.

90. فايد مُحَمَّد ، الرواية النسائية الجزائرية ، المكتوبة باللّغة العربية (1970-2015) ، دراسة ببليوغرافية ، مجلة المعيار ، المركز الجامعي تيسمسيلت ، الجزائر ، العدد الثالث عشر ، جوان 2016.

91. فريال جبوري غزّول ، تجلّيات الجنس في الرواية العربية، مجلة الكلمة، لندن المملكة المتحدة ، العدد29 ، مايو2009م .

92. فوزية طيب عمارة ، ازدواجية اللّغوية في اللّغة العربية ،مجلة أقلام الهند ، مجلة إلكترونية فصلية و محكّمة ، العدد الثالث ، يوليو – سبتمبر 2018م.

93. هوارية خليفة ، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، وإشكالية الهوية والانتماء– دراسات معاصرة – منشورات مخبر الدراسات النقدية المعاصرة ، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، ،العدد 2 جوان2017م.

- **الكتب الأجنبية:**

94. Jean déjeux , situation de la littérature maghrébine de langue Française, O P U, Alger , 1982.

95. **المواقع الإلكترونية:**

96. https://www.aqlamlhind.com/?p=1050

97. شادية بن يحي ، الرواية الجزائرية و متغيّرات الواقع ، ديوان العرب ، منبر حر للثقافة و الفكر الأدبي ، بتاريخ السبت 04 أيار (مايو) 2013، الرواية – الجزائرية www.diwanalarab.com .a

فهرس المحتويات

الموضوع	الصّفحة
بسملة	/
شكر و عرفان	/
مقدّمة	أ
مدخل: مفاهيم حول المصطلحات	
1. الجمالية	2
2. الجمالية من المنظور الفلسفي	6
3. الجمالية في الرّواية	09
4 السّرد	10
1.4 جمالية السّرد و علاقتها بالرّوائي	13
الفصل الأوّل: الارهاصات الأولى لنشأة الرّواية الجزائرية	
1. الرّواية	21
2. نشأة الرواية الجزائرية	27
1.2 نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية و تطوّرها	27
2.2 الإرهاصات الأولى لنشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية و تطورها	42
3 . الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية قبل الاستقلال	44
4. الرواية الجزائرية ما بعد الاستقلال	49
5. الواقع و مضامين الرواية الجزائرية	57
1.5 – الرواية ما بعد أكتوبر 1988	69
الفصل الثّاني: دراسة سردية لعناصر بناء رواية حمائم الشّفق	
1. العتبات النصّية	76
1.1 سميائية العنوان	76
2.1 البنية الدلالية للعنونة (حمائم الشفق)	77
3.1 البنية التركيبية للعنونة (حمائم الشفق)	78

4.1 الإيحاء لميلاد زمن الحرّية	83
2. تمظهر الضّمائر العربية و دلالاتها في الرّواية	84
3. دراسة في جمالية الشخصيات	99
1.3 الشخصيات الرئيسية	103
2.3 الشخصيات المساعدة	114
4. زمكانية الرّواية	123
1.4 الزّمن و تجلّياته و أبعاده	123
2.4 المفارقات الزمنية	125
1.2.4 الترتيب	126
2.2.4 الاستباق و اشتغال التخييل	130
5. تقنية السّرد الزمني	133
1.5 إيقاع السرد	133
1.1.5 الزمن من حيث البطء و السرعة	133
1.2.5 تسريع السرد	134
2.2.5 تعطيل السّرد	140
6. بنية المكان	149
1.6 المكان كمصطلح	149
7. جمالية المكان في الرواية	156
1.7 دينامية الأماكن المفتوحة	156
2.7 المكان بين الإقامة و الانتقال	176
1.2.7 أماكن الإقامة الاختيارية	177
2.2.7 أماكن الإقامة الإجبارية	188
3.2.7 أماكن الانتقال العامة	193
الفصل الثّالث: الأبعاد الدّلالية و الجمالية في الرّواية	

1. جماليات التّشكيل اللّغوي للرّواية	202
1.1 الصيغة السّردية في رواية حمائم الشفق	202
2. تعدّد الصيغ	205
3. المزج بين العربية والعامية	219
1.3 توظيف العامية على مستوى الحوار	222
2.3 على مستوى الأغاني والأمثال الشعبية	224
4. الأبعاد الجمالية للرواية	227
1.4 البعد النّفسي	228
2.4 البعد الثقافي	234
3.4 البعد السياسي _البعد الاجتماعي للرّواية	249
5. شخصية المثقف المتمرد	259
خاتمة	264
ملحق	268
قائمة المصادر والمراجع	273
فهرس المحتويات	285

ملخّص:

يتناول هذا البحث "دراسة لجماليات السّرد في الرّواية الجزائرية المعاصرة عند "جيلالي خلاص"، حاولت من خلاله الوقوف على جمالية العناصر السّردية بكونها شكلا فنّيا يسهم في بناء الرّواية.

لقد دعتني هذه الدّراسة إلى تناول نموذج سردي قدّمه لنا الرّوائي الموسوم بعنوان "حمائم الشّفق"، و ذلك لكونه منجز نصّي يستحق الاحتفاء به ، لما حمله من سياقات متعدّدة إضافة إلى جوانب فنّية جمالية ، لتكوّن في نسيجها البناء الكلي للرّواية و تألّف بين فصولها لتشكّل الوحدة السّردية الكبرى.

الكلمات المفتاحية: السّرد ، الرّواية الجزائرية ، الأبعاد الجمالية ، الخطاب .

Abstract:

Abstract:

This research studies the narrative aesthetics of the Algerian novel of Djilali Khellas,

through which we showed the aesthetics of the narrative elements as an artistic aspect contributing to the structure of the novel.

we studied a model presented by the novelist, title: "The twilight doves".

it contains various contexts and aesthetic artistic aspects which form an overall construction of the novel by forming a major narrative unit.

keywords: narration -algerian novel -aesthetic dimensions - discourse .

Résumé:

Cette recherche porte sur "une étude de l'esthétique du récit dans le roman algérien contemporain de Jilali Khalas, à travers laquelle j'ai tenté d'identifier l'esthétique des éléments narratifs comme une forme d'art qui contribue à la construction du roman".

Cette étude m'a invité à prendre un modèle narratif qui nous a présenté le romancier tagué du titre "", car c'est une réalisation textuelle qui mérite d'être célébrée, compte tenu de ses multiples contextes en plus des aspects artistiques et esthétiques, pour former dans sa trame la structure générale du roman et de ses chapitres pour former l'unité .Le grand récit.

Mots-clés:: narration, roman algérien, dimensions esthétiques, discours.