الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة علي لونيسي البليدة 2

قسم اللّغة والأدب العربي

كلية الآداب واللغات

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربيLMD

تخصص: نقد مغاربي

بعنوان:

الرواية المغاربية بين النمذجة الثقافية واستطيقا السرد

إعداد الطالب:

- يوسف بن علال

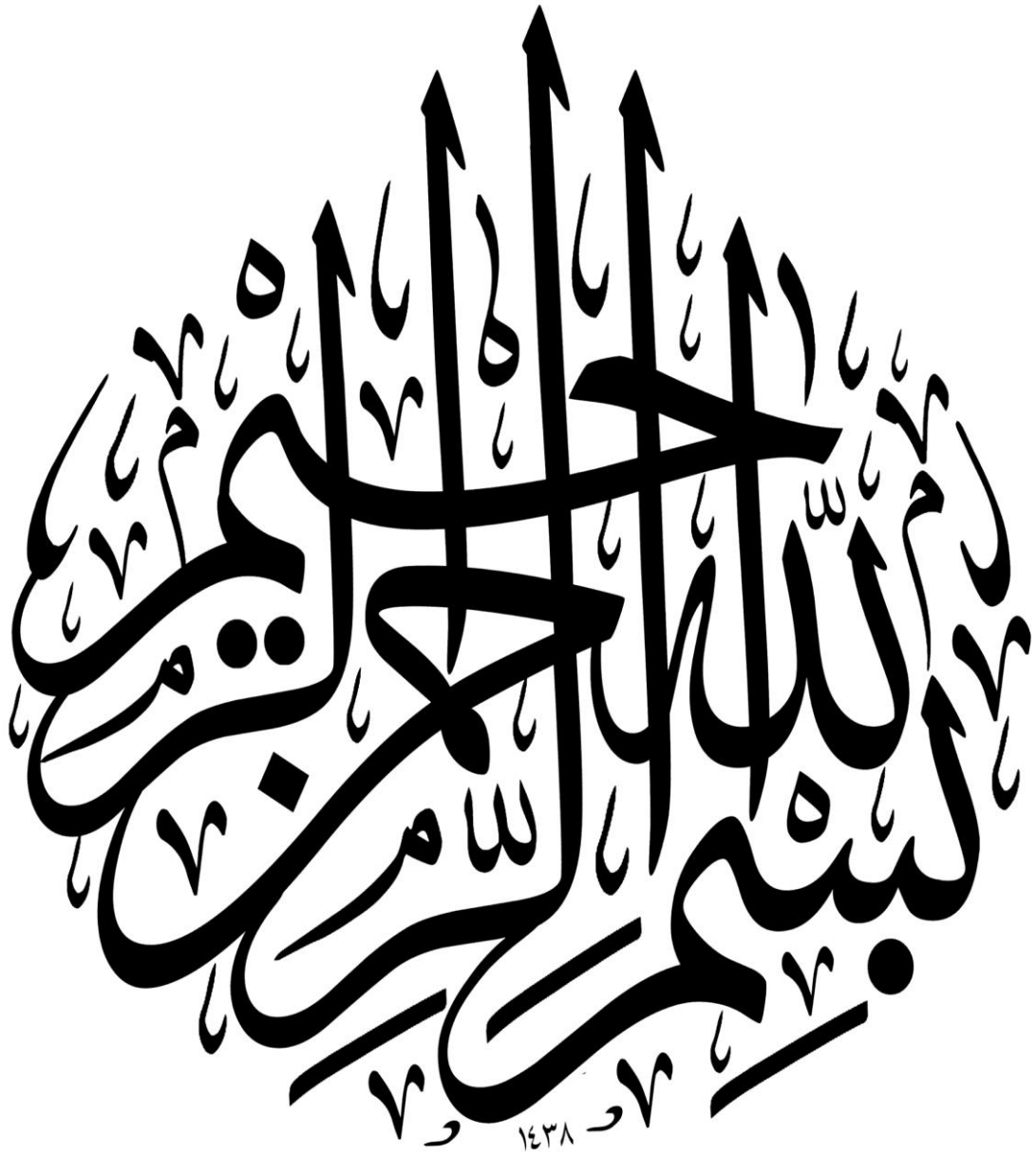
إشراف:

أد/ عبد الله شطاح

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الصفة	الرتبة	الجامعة
فاطمة قسول	رئيسا	أستاذ التّعليم العالي	علي لونيسي البليدة2
عبد الله شطاح	مشرفا مقررا	أستاذ التّعليم العالي	علي لونيسي البليدة2
عيسى بكوش	ممتحنا	أستاذ محاضر أ	جامعة الشلف
حورية بن عتو	ممتحنا	أستاذ محاضر أ	جامعة خميس مليانة
علي محجوب	ممتحنا	أستاذ محاضر أ	علي لونيسي البليدة2
هدى ملاحي	ممتحنا	أستاذ محاضر أ	علي لونيسي البليدة2

السنة الجامعية: 2025-2026 الموافق لـ : 1446-1447ه


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

شكر وعرفان

الحمد لله أولًا وآجرا، ظاهرًا وباطنًا، الذي بنعمته تتمّ الصالحات، وبتوفيقه يتحقّق الإنجاز، وبتيسيره تنقشع الصعوبات.

له الحمد كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، أن أذن لي بإتمام هذه الأطروحة، وأن وفّقني لاجتياز مراحلها بتوفيق منه وفضل.

أتوجّه بعد ذلك بخالص الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذي الفاضل، ومشرفي الكريم، **البروفيسور عبد الله شطاح**، الذي كان لعلمه الغزير، وتوجيهه الرصين، وصبره الأبوي، أعظم الأثر في إنضاج هذا العمل العلمي. حيث لم يبخل عليّ يومًا برأيه، أو وقته، أو نصيحته، فجزاه الله عني خير الجزاء، وبارك في علمه وعطائه.

كما لا يفوتني أن أعبّر عن امتناني العميق لكل **أعضاء هيئة التدريس بكلية الآداب واللغات بجامعة البليدة 2**.

إهـــداء

إلى والديَّ رحمهما الله،

اللذين رحلا عن دنيا الفناء، وظلَّ دعاؤهما لي نورًا يضيء دربي،

إلى من غرسا فيَّ حبَّ العلم، وربّياني على مكارم الأخلاق،

رحمهما الله رحمة واسعة، وأسكنهما فسيح جناته.

وإلى شريكة حياتي ورفيقة دربي،.

وإلى أبنائي الأحباء: معاذ ومصعب،

الذَيْن أستمدُّ من براءتهم أملاً،

ومن ابتسامتهم عزيمة، ومن حبهم طاقةً لا تنضب.

إلى هؤلاء جميعًا، أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع،,والى كل أفراد عائلتي

وفاءً وعرفانًا وامتنانًا.

الملخص

لم يكن التأخر النسبي للرواية المغاربية على نظيرتيها الغربية والعربية من حيث النشأة، عائقا لها أمام حركة التطور والتجديد وتبني آليات السرد الحديثة والاستفادة منها وتكييفها وفقا للثقافة المحلية.

ويأتي هذا البحث ليطرح إشكالية مدى نجاح الرواية المغاربية في الجمع بين النمذجة الثقافية واستطيقا السرد. وكيف استطاعت أن تكيف آليات السرد الحديث خاصة فكرة النموذج الثقافي مع مراعاة شرط الجمالية والبحث في عوامل إقبال المتلقي على العمل الروائي وإغرائه فنيا ومن الأسباب الداعية للخوض في هذا الموضوع اذكر المستوى الذي وصلت إليه الرواية في بلدان المغرب العربي في فترة وجيزة ما يستدعي البحث والتقصي أما عن أهمية هذا البحث فتتجلى في جدارة الفضاء المغاربي بالدراسة مراعاة لثرائه الثقافي وغزارة إنتاجه السردي المتنوع فجاءت هذه الدراسة النقدية التحليلية لتسلط الضوء على هذا الموضوع متوخية المنهج الوصفي التحليلي ومستعينة بالمنهج الثقافي في بعض المواضع وقد ساعد في إنجاز هذا البحث العديد من المراجع أهمها: الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب لعبد الحميد عقار. نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب لمحمد الدرغومي. سرديات ثقافية: من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف لمحمد بوعزة، والعديد من المراجع والمصادر التي ساعدت في إنجاز هذه الدراسة. ومن النتائج المتوصل إليها من خلال البحث:

– البعد الجمالي للعمل الروائي يتحقق من خلال معرفة الكاتب بثقافة المتلقي وميوله والقرب منه من خلال تصوير ورصد واقعه لان العمل الروائي يكون في كثير من الأحيان العالم الثاني بعد العالم الواقعي الذي يهرب منه المتلقي إلى عالم متخيل.

– أن الرواية المغاربية استجابت لحركة التجديد والتحديث، واستفادت من آلياته.

– فكرة النموذج الثقافي في المنطقة المغاربية خضعت لمجموعة من العوامل المشاركة في صياغته، فتعددت النماذج الثقافية حسب ميول الكاتب، والمرحلة التي يكتب فيها، وغيرها من العوامل.

– كما تساعد النمذجة الثقافية في الرواية على صياغة نموذج يساهم في استغراق جمهورا أوسع.
–يتحقق البعد الجمالي أثناء رحلة البحث عن المعنى والتنقيب عنه من طرف المتلقي.

– إقحام العامية واللغة الهجينة أسلوب اعتمده الكثير من الروائيين المغاربيين من أجل استمالة المتلقي ولفت انتباهه، بدءا من العنوان.

– الاطلاع على النموذج الثقافي الغربي أدى لقيام نموذج ثقافي مغاربي يحمل خصوصيته المستمدة من البيئة الثقافية المغاربية.

– استعمال تقنيات البناء الروائي ساعد على صناعة نصوص روائية رائدة، من حيث استغراقها للثقافة وأنساقها، دون إهمال المتلقي، بأسلوب جمالي وفني.

وعن إمكانية تطبيق نتائج البحث عمليًا، فإن النموذج الثقافي الغربي الافتراضي يمكن أن يصلح لمواضع دون أخرى، لذا ففكرة النموذج الثقافي تختلف من حضارة لأخرى، ومن ثقافة لأخرى.

يُعدّ استعمال الأساليب اللغوية المختلفة، والبعد عن الصرامة اللغوية، من عوامل نجاح العمل الروائي، من حيث إشراك المتلقي في العملية السردية. الثراء الثقافي للفضاء المغاربي يجعل منه المادة الخام لتطور الفنون عامة، والرواية خاصة، فهو بيئة يلتقي فيها الأسطوري بالحضاري، بالديني، بالفلسفي.

Abstract:

The relative lateness of the Maghrebian novel, when compared to its Western and Arab counterparts in terms of emergence, did not constitute an obstacle to its trajectory of development, renewal, and the adoption of modern narrative techniques. Rather, Maghrebi writers were able to appropriate these techniques, adapt them, and reshape them in accordance with their own cultural environment.

This study addresses the central problematic of the extent to which the Maghrebian novel has succeeded in reconciling cultural modeling with the aesthetics of narrative. It explores how the novel has been able to appropriate modern narrative strategies, particularly the concept of the “cultural model.” The rationale for engaging with this subject lies in the remarkable level reached by Maghrebian fiction within a relatively short period, a development that calls for scholarly investigation. The significance of this research further stems from the worthiness of the Maghrebian cultural and literary space as an object of study, given its richness, diversity, and prolific narrative

production.Accordingly, this critical and analytical inquiry sheds light on the topic through a descriptive-analytical approach, occasionally supported by cultural criticism. Several key references informed the research, most notably: The Maghrebian Novel: Transformations of Language and Discourse by AbdelhamidAqqar; Criticism of the Novel and the Short Story in Morocco by Mohamed Dargoumi; and Cultural Narratologies: From the Politics of Identity to the Politics of Difference by Mohamed Bouazza, in addition to a wide range of other sources.The findings of this research can be summarized as follows:

- The aesthetic dimension of the novel is realized through the writer's awareness of the reader's cultural background, inclinations, and lived reality. The fictional world often becomes an "alternative world," one to which the reader escapes from the real.
- The Maghrebian novel has actively responded to movements of renewal and modernization, successfully incorporating their mechanisms.
- The concept of the cultural model in the Maghreb has been shaped by multiple factors, resulting in diverse models that vary according to the writer's orientation, historical moment, and other contextual determinants.
- Cultural modeling within the novel contributes to constructing frameworks that enable broader audience engagement.
- The aesthetic dimension also unfolds through the reader's search for, and excavation of, meaning.
- The insertion of colloquial expressions and hybrid linguistic forms has become a stylistic choice for many Maghrebian novelists, employed to attract and capture the reader's attention—beginning with the title itself.
- Exposure to Western cultural models has encouraged the emergence of a Maghrebian cultural model that preserves its own distinctiveness, derived from the Maghrebian cultural milieu.
- The use of narrative construction techniques has facilitated the production of pioneering texts, capable of engaging deeply with cultural systems while preserving a strong aesthetic and artistic orientation toward the reader.

Regarding the applicability of the findings, the Western cultural model in its abstract form may be relevant in certain contexts but not in others. Cultural models vary across civilizations and traditions, making them context-specific.

The deliberate use of diverse linguistic registers, and the departure from rigid linguistic formalism, has been one of the factors contributing to the success of Maghrebian fiction, as it allows for the reader's active participation

in the narrative process.The cultural richness of the Maghrebian space renders it fertile ground for the development of the arts in general and the novel in particular. It constitutes a milieu where the mythical intersects with the civilizational, the religious with the philosophical.

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهـداء

الملخص

فهرس المحتويات .....

مُقدِّمة 02

مدخل تمهيدي.....07

الفصل الأول: الرواية المغاربية من النمطية الصارمة نحو وعي ثقافي وجمالي.....12

اولا: الرواية المغاربية (المفهوم النشأة والتطور): 14

1 – التعريف بالرواية المغاربية: 14

2 –نشأة وتطو الرواية المغاربية 18

ثانيا: النمذجة الثقافية والتخييل والتمثييل الروائيان ثقافيا..... 32

1 – تعريف النمذجة. 32

2 – النموذج الثقافي 34

3 –النماذج الثقافية. 35

4– التمثيل ثقافيا: 37

5– التخييل الروائي.....44

6– نمذجة عناصر الرواية ثقافيا.....47

ثالثا: استطيقا السرد وجماليته. 57

1 –استطيقا السرد. 58

2 –جمالية السرد 68

3 –نظرية السرد 69

الفصل الثاني:نماذج روائية مغاربية بين النمذجة الثقافية والبعد الاستطيقي.....72

أولا:النموذج الجزائري: رواية "كاماراڈ رفيق الحيف والضياع" للصديق حاج أحمد. 73

1– البعد الاستطيقي في رواية "كاماراڈ رفيق الحيف والضياع".....87

ثانيا: النموذج التونسي: رواية "الطلياني" (لشكري المبخوت).....خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.104

1 - النمذجة الثقافية في رواية "الطلياني"(لشكري المبخوت)..... 104

2- البعد الاستطيقي في رواية"الطلياني". 127

ثالثا: النموذج الليبي: رواية "نزيف الحجر" لـ (إبراهيم الكوني).....135

1 – النمذجة الثقافية في رواية "نزيف الحجر". 135

2– البعد الاستطيقي في رواية "نزيف الحجر" 147

رابعا:النموذج المغربي: رواية "لعبة النسيان"لـ (محمد برادة). 154

1 – النمذجة الثقافية في رواية "لعبة النسيان". 165

2– البعد الاستطيقي في رواية "لعبة النسيان"..... 172

خامسا: الخصوصية الثقافية وآليات الإغواء السردي في الرواية المغاربية الحديثة 172

الخاتمة 178

المصادر والمراجع: 181

ملاحق.....190

مقدمة

مقدمة

يصف الكثير من نقاد وأدباء العصر الحديث فن الرواية بديوان العرب ويرجع هذا الوصف أساسا إلى لوظيفة التي أسندت لها فمثلما كان الشعر قديما والى عصور متقدمة ملاذا للشعراء في تصوير واقعهم والدفاع عن انتمائهم وغير ذلك من الوظائف حلت الرواية مكانه فأصبحت اللسان الناطق في الكثير من المواقف والقضايا وقد ساعدها على اعتلاء ساحة الفنون الأدبية مجموعة من الخصائص التي ميزتها كمرونتها وقدرتها على استغراق الكثير من والفنون والقضايا في آن واحد وسرعة تكيفها مع الضوابط المتنوعة شكلا ومضمونا . ويعود هذا التحول الذي مس الساحة الأدبية للتطور الذي عرفته الحضارة الإنسانية عامة في شتى مجالات الحياة ففي مجال الأدب مثلا تراجع الشعر وبرزت القصة، والمسرحية، والرواية.

وتعد الرواية من أبرز الفنون الأدبية التي لقيت إقبالا واسعا كتابة ونقدا وتلقيا في العصر الحديث. و يرجح الكثير من الكثير من المشتغلين في حقل الأدب أن أول ظهور لها كان خلال القرن التاسع عشر عند الغرب بعد ذلك انتقلت إلى الثقافة العربية مع بداية حركة الترجمة واحتكاك العرب بالغرب اقتصاديا كما ساهمت وسائل الإعلام المتنوعة في الترويج لها وسرعت انتقالها من ثقافة لأخرى فكان قدوم الرواية إلى الثقافة العربية مع أواخر القرن التاسع عشر متأخرا عن الغرب بعض الشيء.

ومن الأدباء العرب الذين خاضوا تجربة الكتابة الروائية مبكرا نجد في المشرق العربي كل من(نجيب محفوظ) و(نوال السعداوي) من مصر، وروايات (حنا مينة) من سوريا، و(غسان كنفاني) من فلسطين، ومن السودان (الطيب صالح)، وغيرهم من أدباء المشرق. أما في المغرب العربي، فقد برزت روايات (الطاهر وطار،) و(واسيني الأعرج،) و(أحلام مستغانمي) من الجزائر. و(حياة بن الشيخ)، و(محمود طرشونة) من تونس. ومن المغرب (عبد الله العروي)، و(محمد برادة). أما في

مقدمة

ليبيا، فقد ظهرت روايات (إبراهيم الكوني،) و(محمد الأصفر يوسف)، وغيرهم. ونظرا للأهمية الكبيرة التي حضي بها فن الرواية محليا وعربيا وعالميا فقد خصّت بجوائز قيمة كجائزتي(البوكر .كاترا).

وعلى الرغم من التأخر النسبي الذي عرفته الرواية العربية على نظيرتها الغربية من حيث نشأتها إلا أنها لم تبق حبيسة النمطية الكلاسيكية بل بادرت إلى الاستفادة من الدراسات السردية وآلياتها المختلفة على مستوى الشكل والمضمون فكان من بين مظاهر التجديد السير نحو بناء نماذج ثقافية بأسلوب جمالي يستدرج من خلاله المتلقي إلى درجة إشراكه في عملية البناء السردي من هنا جاءت فكرة بحثنا هذا الموسوم بـ: الرواية المغاربية بين النمذجة الثقافية واستطيقا السرد.لتطرح مجموعة من التساؤلات تحت سؤال رئيسي وهو:هل استطاعت الرواية المغاربية الجمع بين النمذجة الثقافية واستطيقا السرد؟

وأسئلة جزئية كانت كالأتي:

1-كيف تجلت فكرة النموذج الثقافي في الرواية المغاربية؟.

2 – هل استطاع الروائيون المغاربيون التكيف مع آليات السرد الجديدة دون إهمال المتلقي وهل نجحوا في إغرائه فنيا واستمالته؟ وهل كان للخصوصية الثقافية المغاربية اثر في بناء النص الروائي ؟

أما عن أسباب اختياري وهل لهذا الموضوع فتعد إشكالية البحث جزءا منها فقضية النموذج الثقافي وصناعته والبحث في عوامل إغواء المتلقي من القضايا الجديرة بالبحث والدراسة.

كما أن موضوع بحثنا يتناول قضية نقدية ذات أبعاد مختلفة، تلتقي فيها الثقافة بالجمال ، من خلال طرح هذه الأبعاد والبحث في عواملها .

مقدمة

أما عن أهداف بحثنا هذا، فتمثلت في:

- ❖ محاولة إثارة موضوع النمذجة الثقافية ذات الخصوصية المغاربية، وعلاقتها باستطيقا السرد.
- ❖ محاولة إظهار عوامل ودوافع التلقي، الثقافية منها والجمالية.
- ❖ الثراء الثقافي المغاربي، وانعكاسه على فن الرواية، الذي أصبح ينافس في المحافل الدولية، ويحظى بالكثير من الجوائز العالمية والعربية.
- ❖ محاولة استنتاج مدى تأثر الروائي المغاربي بالنماذج الغربية، وتقنيات وآليات العمل الروائي الحديثة والخصوصية الثقافية للفضاء المغاربي وأثرها على الكتابة الروائية.

ومن أجل إثراء هذا الموضوع، والإجابة على الأسئلة التي يطرحها، كان لا بد من المرور بعدة مراحل، كان أولها عرض الجهاز المفاهيمي لمصطلحات البحث من خلال فصل نظري ، وذلك ب:

- تتبع مسيرة الرواية المغاربية منذ النشأة إلى التأسيس ثم التأصيل.
- التعريف بمصطلحات البحث ومحاولة حصرها في الشق الأدبي والنقدي، بغية الوصول إلى مرامي بحثنا.

وتمثلت هذه المصطلحات في: القراءة الثقافية، النمذجة الثقافية، والنموذج الثقافي، والنماذج الثقافية والتمثيل ثقافيًا، والتخييل الروائي ومصطلح الاستطيقا، واستطيقا السرد، ونظرية السرد، وجمالية السرد.

بعد ذلك المرور إلى الجانب التطبيقي، الذي وقع فيه اختيارنا على أربعة نماذج روائية مغاربية. فكانت الأولى جزائرية، وهي رواية " كاماراڈ' رفيق الحيف والضياع" لكاتبها الصديق حاج أحمد، الملقب بالزيواني. أما الرواية الثانية، فهي رواية تونسية، بعنوان "الطلياني"، (لشكري

مقدمة

المبخوت). أما الرواية الثالثة، فهي رواية "نزيف الحجر" لكاتبها الليبي (إبراهيم الكوني)، أما الرواية الرابعة، فهي مغربية، بعنوان "لعبة النسيان"، لكاتبها محمد برادة. هذه النماذج الروائية المغاربية التي وقع اختيارنا تمثل أقطارا مختلفة من المغرب العربي وتعتبر من الأعمال المميزة حيث نال بعضها العديد من الجوائز المحلية و العالمية .

ثم مررت إلى استنتاج الخصوصية الثقافية للرواية المغاربية و آليات الإغراء السردي التي اعتمدها الروائيون المغاربيون، يلي ذلك خاتمة البحث متضمنة لأهم النتائج المتوصل إليها.

وصولا الى قائمة المصادر والمراجع ثم ملحقا متضمنا التعريف بالروائيين التي كانت رواياتهم محل الدراسة مع ملخص لها.

أما عن منهج الدراسة فكان المنهج الوصفي التحليلي أنسب المناهج للخوض في هذا الموضوع، والاستعانة بالقراءة الثقافية وآلياتها في بعض المواضع، مع توظيف المنهج البنيوي عند دراستنا لبعض المباحث.

وعن الدراسات السابقة في الموضوع المستهدف، صادفتني أثناء بحثي بعض الأعمال التي تناولت الرواية في جانبها الثقافي أو الجمالي، ولم تجمع بين الثقافي والجمالي، وقد اهتمت في غالبها بدراسة جانب أو مكون واحد من مكونات العمل الروائي بدراسة جمالية المكان أو الزمان أو الأحداث .

كما أن هناك جهودًا للدكتور عبد الحميد عقار من خلال كتابه "الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب"، والذي تناول فيه حركة اللغة في الخطاب السردي المغاربي.كما تناوله الناقد والأكاديمي أحمد بوعزة في أطروحته "هيرمنيوطيقا المحكي: النسق والكاوس في الرواية العربية"، الصادرة عن دار الانتشار بيروت 2007 والتي حاول خلالها تقديم تصور يدرج السرد ضمن

مقدمة

سياقات ثقافية ومعرفية شمولية، متجاوزًا الطروحات البنيوية، فاسحًا المجال أمام طروحات يتجاذب فيها الثقافي مع الاستطيقي.

وقد ساعد في إنجاز هذا البحث مجموعة من المراجع والمصادر، نذكر منها:

بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحميداني.

- "سرديات ثقافية: من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف" لمحمد بوعزة.
- "علم الجمال" لبول ريكور.
- "الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب"لعبد الحميد عقار.
- "نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب "لمحمد الدغمومي.

أما عن الصعوبات التي اعترضتنا خلال البحث، فأهمها صعوبة ضبط بعض المصطلحات لتشابكها مع حقول معرفية أخرى.

هذه الصعوبات وأخرى كان لأستاذي المشرف الفضل الكبير في تذليلها، فله مني كل الشكر والعرفان والتقدير.

وأخيرا أتمنى أن يكون هذا الجهد إضافة و ثمرة من ثمار العلم في حقل النقد والأدب.

مدخل تمهيدي

مدخل تمهيدي

يجمع الكثير من النقاد والأدباء على أن الرواية العربية الحديثة حلت محل ديوان الشعر قديما وأصبحت الأكثر استيعابا وتعبيرا عن الواقع فالاهتمام بها لم يكن وليد الصدفة، بل كان نتيجة عوامل عدة منها الإقبال الواسع عليها تلقيا وكتابة ونقدا، خاصة عند ظهور حركة الترجمة التي أتاحت الفرصة أمام هجرة النصوص الروائية من ثقافة لأخرى خاصة المميزة منها. ولا ننسى وسائل الإعلام المختلفة ودور السينما في الترويج لهذا الفن من خلال تحول الكثير من الروايات إلى أفلام ناجحة. هذه الأسباب وأخرى جعلت من فن الرواية الوسيلة الأقرب من المتلقي الذي يرى نفسه فيها عبر عالم متخيل فكان الاهتمام فكانت الوسيلة الأقرب للجمهور والأكثر استيعابا لهمومه ومآسيه التي يعيشها فأصبحت النصوص الروائية ملاذا للكثير من القراء. أما لرؤية ذواتهم ومجتمعاتهم فيها وإما على سبيل التذوق الفني والمتعة .ولا يختلف اثنان على أن نشأة فن الرواية بدأ غربيا منذ القرن الثامن عشر حيث برزت الرواية الواقعية المعبرة عن خصائص المجتمع وتقلبات طبقاته والصراع الدائر بينها.

كما يمكن الإشارة إلى أن الرواية الغربية تميزت في بداياتها بطغيان النزعة العقلية. ومن بين من مثل هذه المرحلة الأديب (فولتير) بروايته (كانديد) سنة 1759.

أما عربيا فقد جاءت الرواية متأخرة بنحو قرن من الزمن عن نظيرتها الغربية فلم تعرف إلا مع عصر النهضة الذي عرف احتكاكا اقتصاديا بين العرب والغرب تبعه احتكاك ثقافي فكانت حركة الترجمة عاملا مساعدا على انتقال وهجرة النصوص الروائية الغربية إلى الثقافة العربية خاصة الأعمال المميزة منها .

إن الحركة المتسارعة التي عرفها فن الرواية كتابة ونقدا وتلقيا خلال العصر الحديث في فترة وجيزة استطاعت الرواية العربية أن تغير من نمط كتابتها وتعتمد أساليب سردية حديثة، فعرفت التجريب واعتمدت تقنيات الكتابة الحديثة وابتعدت عن النمطية التي عرفتها في مراحلها الأولى وعن الصرامة

اللغوية إلى حد إقحام العامية و لغة الآخر في كثير من الأحيان ولم يكن ذلك سهوا بل بدافع إشراك المتلقي ونزولا عند ذوقه وثقافته. ذلك أن الرواية لم تعد فنا ممتعا فحسب بل تعدت ذلك وأصبحت اللسان الناطق والمعبر عن حياة الإنسان وتصويرها عبر عالم متخيل يبدع الكاتب في خلقه مسلحا بمعرفته الشاملة بالمتلقي وثقافته وذوقه فتلتقي الثقافة بالسرد حيث يوصف السرد بأنه هو من يعطي معنى الحياة داخل ثقافة ما ليتحقق ما يسمى بالسرديات الثقافية والتي يعبر عنها بأنها (سرديات يبتكرها أفراد ثقافة ما بقصد بسط القوة أو الشروع بمقاومة بنية متاحة من وجهة نظر النقد)[1].

ولعل الثقافة وأنساقها لم تكن كافية للوصول بالرواية إلى عمل متكامل يضمن القبول والنجاح لولا عامل الجمالية الذي أصبح الفيصل في التمييز بين الأعمال الفنية فكان لابد من الجمع بين الثقافة والجمال والبحث في عوامل إقبال المتلقي على العمل الفني أكثر من ضرورة للوصول إلى الريادة والتميز.هذا ما تبنته فلسفة فهم الجمال أو (الاستطيقا) التي تبحث موضوع عوامل الإقبال على العمل الفني من زاوية علم الجمال، والمنطقة المغاربية على اختلاف أقطارها تمثل وحدة ثقافية تمتلك الكثير من المقومات المختلفة وبالنظر الى الماضي المشترك الذي يربط دول المغرب العربي فان عامل الاستعمار كانت له أثاره الواضحة في توجيه بوصلة الأعمال الروائية فكان التأثر واضحا إما من خلال إنتاج نصوص موازية أو تقليدا لجانب من الجوانب الفنية في الرواية الغربية فالرواية المغاربية سواء المكتوبة باللغة العربية او الفرنسية لم تكن في معزل عن العالم بل عرفت تأثر واضحا بنظيرتها الغربية.

وتبرز أهمية النموذج الثقافي في بناء الرواية من خلال قدرته على تشكيل شخصية الرواية إذ لابد أن تكون متوافقة مع المحيط الثقافي المستهدف. وغالبا ما تكون الرواية محلا للصراعات الثقافية كالقديم

1 – سمير الخليل، طانية حطاب، دراسات ثقافية، الجسد الأنثوي – الآخر– السرد الثقافي، دار كنوز المعرفة العلمية، ط1، 2024، ص7.

مدخل تمهيدي

والجديد والاختلاف الفطري وغيره من الصراعات التي تملي توجه النموذج كما يساهم النموذج الثقافي في جعل الرواية أكثر واقعية وقربا من النسيج الاجتماعي أما بخصوص ظهور آلية للنمذجة الثقافية فإن الغرب كانوا سباقين لها. غير أنها لم تكن هي نفسها في. الثقافة العربية ويرجع ذلك إلى الاختلاف الثقافي على كثير من الأصعدة والملاحظ على فن الرواية عند الغرب هو تبني الفردية والاستقلالية في بنائها للنموذج الثقافي هذا ما يجعل من الشخصية في حالة صراع مع الذات و تركز على العقلانية،مستهدفة مواضيع الحرية، والتغيير الاجتماعي.وغيرها فنجد أن الكثير من الروايات الغربية تستخدم النموذج الثقافي كأداة نقدية للتاريخ والمجتمع..

أما في الساحة العربية فإن الرواية ركزت على الثقافة الجمعية في صياغة نماذجها الثقافية فتناولت مواضيع الهوية الوطنية، التراث، العادات والتقاليد، والصراعات بين الحداثة والتقاليد.ماجعل الصراع عادة يكون بين الفرد والجماعة أو الأفكار المختلفة وتكون الرموز الثقافية عادة فيها مرتبطة بالتراث العربي، التاريخ، والصراعات الاجتماعية والسياسية.والأكيد أن آلية النمذجة الثقافية في الرواية لا يمكنها الوصول بالعمل الفني إلى مستوى كبير من النجاح وإغراء المتلقي دون المعرفة بالشروط الجمالية التي يتحقق من خلالها القبول والتفاعل بين أطراف العملية السردية . هذا ما تبنته فلسفة علم الجمال أو الاستطيقا التي تسهم بشكل كبير في تشكيل نموذج ثقافي متكامل من خلال تحويل الحسّ الجمالي إلى أداة لفهم العالم وتمثيل القيم الاجتماعية. فاختيار الروائي لصورٍ معينة، ولغةٍ مخصوصة، وإيقاعٍ جمالي خاص لا يُعدّ مجرد تزيين للنص، بل هو تعبير عن رؤية ثقافية وفلسفية تتجسد في الشخصيات والبيئة والسرد. ومن خلال الجماليات سواء تمثلت في تصوير الطبيعة أو في إبراز قبح الواقع الاجتماعي أو في خلق رموز بصرية وصوتيةُ يعيد الكاتب من خلالها بناء الوعي الثقافي ويقدّم نموذجًا يفسّر علاقة الإنسان

مدخل تمهيدي

بمجتمعه. فتصبح المعرفة بالمتلقي وثقافته وميوله شرطا للإبداع ووسيلة لإنتاج الواقع الثقافي، وإعادة تشكيل المخيال الجماعي، وتوجيه القارئ نحو قراءة جديدة للعالم عبر عالم متخيل.

الفصل الأول:

الرواية المغاربية من النمطية الصارمة نحو وعي ثقافي وجمالي

أولا: الرواية المغاربية: (المفهوم، النشأة والتطور).

1 –التعريف بالرواية المغاربية.

2 – نشأة وتطور الرواية المغاربية.

ثانيا: النمذجة الثقافية والتخييل والتمثييل الروائيان ثقافيا

1 -تعريف النمذجة

2 - النموذج الثقافي.

3 - النماذج الثقافية.

4 - التمثيل ثقافيا.

5 - التخييل الروائي.

6 - نمذجة عناصر الرواية ثقافيا.

ثالثا: استطيقا السرد وجماليته.

1 - استطيقا السرد.

2 - جمالية السرد.

3 - نظرية السرد.

أولا: الرواية المغاربية (المفهوم، النشأة والتطور):

يجمع الكثير من النقاد والأدباء أن الرواية الحديثة احتلت مساحة هامة في الساحة الأدبية والفنية حيث قامت مقام ديوان الشعر قديما؛ فأصبحت الأكثر استهلاكا وتعبيرا عن واقع الإنسان فلم يكن الاهتمام بها وليد الصدفة بل كان نتيجة الرواج الذي عرفته كتابة وتلقيا خاصة مع ازدهار حركة الترجمة التي ساهمت في تضاعف عدد القراء من خلال هجرة النصوص الروائية من ثقافة لأخرى ودون إغفال عامل ظهور السينما ومساهمتها الفعالة في الترويج لفن الرواية من خلال ترجمة النصوص الروائية إلى أفلام هذه الأسباب وأخرى جعلت من هذا الفن الوسيلة الأقرب للمتلقي الذي يرى نفسه عبر هذا العالم المتخيل

1 -التعريف بالرواية المغاربية:

1 – 1 – تعريف الرواية:

يعتبر الكثير من النقاد أن الإمساك بمفهوم دقيق للرواية من الأمور الصعبة، وذلك لتطورها وتعددها.

1 – 1 -1- لغة:

أخذ مصطلح الرواية في القواميس اللغوية العديد من المعاني، فجاء في معجم الصحاح أن الأصل في مادة "روى" يُقال: (رويت الحديث والشعر رواية، فأنا راوٍ، وفي الماء والشعر من قوم رواة،

ورويته الشعر تروية، أي حملته على روايته)[1]. إذن فلفظ الرواية يحمل معنى السرد ومعاني أخرى حسب موقعها ومقامها.

ويشير نعنى الرواية في اللغة العربية إلى الارتواء المادي، ويقصد به شرب الماء. والارتواء الروحي – أي الثقافي– كرواية القصص والأخبار والأشعار. وقد كان للرواية مكانة خاصة في حياة العرب، حيث كان من مهامها: تمثل الأخبار ورواية الشعر والسيرة وغيرها[2].

1 – 1– 2 – اصطلاحا:

إن الرواية بوصفها جنسًا من الأجناس الأدبية حظيت باهتمام الكثير من النقاد، ووُصفت بأنها من المصطلحات الزئبقية المفهوم، حيث امتنع عبد المالك مرتاض وميخائيل باختين عن الإجابة عن سؤال: ما هي الرواية؟ ويُرجع ذلك إلى التطور المستمر الذي يعرفه هذا الفن وتعدد خصائصه، ما أدى إلى صعوبة الإمساك بتعريف جامع مانع لها. وقد وردت بعض التعاريف منها:

فعُرفت على أنها (جنس أدبي يشترك مع الأسطورة والحكاية في سرد أحداث معيّنة تمثل الواقع وتعكس مواقف إنسانية... وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرًا لتصوير الشخصيات والزمان والمكان)[3].

1– إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، مادة "روى"، دار العلم للملايين، بيروت، ص: 2364.

2 – ينظر: عبد القادر سي أحمد، الرواية العربية سؤال الهوية، مجلة أفانين الخطاب، المجلد2، العدد1، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، جوان 2022، ص 143.

3 – سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، 2005 ، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص: 297

كما نجد غنيمي هلال الذي يقول في تعريفه للرواية: "القصة كالحياة، معقدة، متعددة الجوانب، ممتدة المعالم، وقصد المؤلف فيها إلى حكاية الفشل أو النجاح أقل من قصده إلى عرض مناظر وتحليل شخصيات ترمي إلى هدف واحد يتصل بالإنسان في موقف خاص)[1].

ومع تعدد مفاهيم الرواية من ثقافة لأخرى، وفي الثقافة نفسها، فإننا لا يمكن فصلها عن حقل الثقافة والأدب والفن، فهي جنس أدبي له خصائصه وشروط بنائه وقيامه. واللغة هي المادة الأولية للرواية، حيث تعتمدها لسرد أحداثها بطريقة أو بأخرى، كما لا تستغني عن الخيال الذي يمثل مسارا تنتهجه وفق لغة سردية.

ولما كان هذا الفن من أكثر الفنون الأدبية حرية في استيعاب وتصوير الواقع والظواهر الإنسانية، فقد حظي باهتمام كبير من طرف الأدباء والنقاد، واكتسب جمهورا كبيرا يهتم به في شتى بقاع الأرض، خاصة عندما برزت التكنولوجيا الحديثة وازدهرت حركة الترجمة من لغة لأخرى، والتي أزاحت بدورها الحدود، فأصبح العمل الروائي يُترجم إلى أكثر من لغة ويصل إلى أي مكان في العالم بضغطه زر، إذ قصّرت التكنولوجيا المسافات، وأصبح التعرف على ثقافة الآخر أمرا يسيرا جدا.

يشكل العالم العربي، مشرقه ومغربه، كتلة ثقافية كغيره من الثقافات الأخرى، وعرف فن الرواية مع مطلع القرن التاسع عشر حسب المؤرخين، وتعد رواية (*زينب)* (لمحمد حسين هيكل) أول محاولة روائية ناضجة بين عامي: 1913 و 1914، ورغم وجود محاولات سبقت هذه الرواية، إلا أنها لم تعد أعمالًا روائية خالصة وناضجة.

([1]) نقلا عن: حسين عبد الرزاق، فن النشر المتجدد، 1998، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، ، ص: 84

ويبقى ظهور هذا الفن في عالمنا العربي متأخرًا بعض الشيء عن الغرب، الذين عرفوا فن الرواية مبكرًا، فسبقوا العرب بما يزيد عن قرن. وقد أرّخ أحد الباحثين للرواية الغربية بقوله: إن الرواية من حيث هي جنس حديث قد نشأت في الغرب، وفي فرنسا على وجه الخصوص، وكان ذلك مع بداية القرن الثامن عشر[1].

فلم تعد الرواية العربية مجرد وصف لأحداث التاريخ أو تقيدًا صارمًا بقواعد الرواية الكلاسيكية، بل فتحت الباب واسعًا أمام التجريب واستخدام الآليات المتنوعة وتطويعها من أجل خلق النموذج المكتمل الذي يمثل الإبداع الأدبي، استنادًا إلى نموذج ثقافي لحضارة أو ثقافة معيّنة، دون إهمال الجانب الجمالي والفني.

[1] – ينظر: سامي يوسف أبو زيد، الأدب العربي الحديث (النثر)، 2005، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان – الأردن، ط1، ، ص: 32. الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي2004، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، ص: 84.

1 – 2 –التعريف بمصطلح المغاربية (الفضاء المغاربي):

قولنا "الرواية المغاربية" معنى ذلك أننا نسبناها إلى الفضاء المغاربي، وهو فضاء جغرافي، وثقافي، واقتصادي، يمتد من بن غازي شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا. ومن البحر الأبيض المتوسط شمالا إلى نهر السنيغال والصحراء الكبرى جنوبا. يتكون من خمس دول ذات سيادة، هي: تونس، ليبيا، الجزائر، المغرب، موريتانيا. وقد لعب الفتح الإسلامي دورا هاما في صياغة مكونات هذا الفضاء الدينية والثقافية وغيرها. ضف إلى ذلك الظروف التي عاشها جراء الحروب وظاهرة الاستعمار منذ أوائل القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن التاسع عشر[1].

2 – نشأة وتطور الرواية المغاربية:

يؤرّخ الكثير من الباحثين لنشأة فن الرواية في فرنسا خلال القرن الثاني عشر ميلادي، معتمدا في البداية على روح العصر آنذاك وهو نزوع المفكرين والفلاسفة نحو النزعة العقلية، واختيار العقل مصدر الحقيقة، فأبدع فولتير وجاك روسو، فاتخذوا من الرواية وسيلة لمحاربة الاستبداد، وتُعتبر رواية "كانديد" الصادرة سنة 1759 أول الأعمال الروائية في هذا العصر، والتي تُوصف بأنها رواية ناضجة استغرقت جميع أركان الرواية.

وعن نشأة الرواية الغربية، يقول أحد المفكرين: "الرواية من حيث هي جنس حديث قد نشأت في الغرب، وفي فرنسا على وجه الخصوص"[2].

---

1 – ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية – تحولات اللغة والخطاب، 2000 ، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، ، ص 11.

2 – الصادق عشومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، ط1، المصدر المذكور سابقا ، ص: 84.

وقد اكتسب فن الرواية الشعبية الاهتمام كتابة وتلقّياً ونقداً، بداية من القرن الثامن عشر، خاصة عندما غاصت في عمق المجتمع، وتمثّلت همومه وواقعه، حيث أصبح عالمها الثاني المتخيَّل الذي يرى نفسه عبره.

أما عن فن الرواية عربياً، فكان ظهوره متأخراً، حيث عرف الأدباء العرب هذا الفن مع عصر النهضة الحديثة، ويرجع ذلك أساساً إلى شغفهم وولعهم بالشعر، الذي كان أداة تعبير أكثر رواجاً من غيره من الفنون. لكن احتكاك العرب بالغرب وعلاقتهم الدائمة به وَلّد احتكاكاً ثقافياً، خاصة عند تطور الترجمة، فُترجمت الأعمال الروائية الغربية ونُشرت في الصحافة العربية.

ويُعتبر سليم البستاني أول من مهّد لدخول الرواية الغربية إلى المجتمعات العربية، بنشره للعديد من الأعمال في مجلة الجنان، كـ الهيام في جنان الشام، وزنوبيا ملكة تدمر، وغيرها من الروايات. وفي هذا الصدد يقول بطرس خلاق: "لا يختلف اثنان في أن الروايات العربية نشأت في العصر الحديث مقتبسة من الغرب أو متأثرة به"[1].

ففن الرواية وُلد متأخراً عند العرب مقارنة بالغرب، ولم تبدأ بواكيره التي مثّلت عملاً روائياً ناضجاً إلا مع مطلع القرن التاسع عشر، وكان ذلك مع محمد حسين هيكل في رواية زينب، التي صدرت عام 1914، تليها الرواية الأكثر نضجاً، وهي الأجنحة المنكسرة لجبران خليل جبران[2].

[1] – ينظر: عزيزة مريدا، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971. ص24

[2] – ينظر: صالح مفقودة، أبحاث في الرواية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ط، ت، ص 13.

ولعلّ التطور الحضاري خلال حركة النهضة والثورة الصناعية من أهم العوامل التي ساعدت على ولادة فنون واندثار أخرى، إذ تراجع الشعر بعد أن كان الوسيلة الأقرب والأقدر على الوصف والتعبير، وحلّت محله فنون أخرى كالرواية والمسرحية والقصة وغيرها.

إنّ الاهتمام بفن الرواية، الذي أصبح مرآة للشعوب وعالماً متخيلاً يرسمه الروائي عبر مجموعة من تقنيات الكتابة الروائية، لم يعد مجرد ذلك السرد التاريخي، بل سار نحو تطوير أساليب السرد، وجعلها قريبة من المتلقي بأسلوب جمالي وفني لا يخلو من الواقعية، التي تُعدّ عامل جذب للمتلقي، خاصة عند ملامستها واقعه المعيش.

2 – 1 – الرواية في الجزائر:

في ظل الخلاف القائم بين النقاد في تحديد بدايات الأعمال الروائية الجزائرية، يجدر بنا عرض هذه المواقف كلها، وذلك لتجنب تجاهل أي جهد او فترة ، حيث أرجع فريق منهم مرحلة التأسيس لهذا الفن إلى ما قبل الاستقلال، وظهر ذلك من خلال ثلاث نصوص روائية، وهي: رواية غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو 1947. ورواية الطالبالمنكوب لعبد المجيد الشافعي سنة 1951، ورواية الحريق لنور الدين بوجدرة سنة 1957. ويعتبر أصحاب هذا الموقف أن هذه الأعمال هي البذرة المؤسسة للرواية الجزائرية[1].

وكما هو الحال في كل عمل إنساني، وإسنادًا إلى التجارب السابقة، فإنه لا يمكن لأي عمل أن يولد مكتملا. فهذه الأعمال قد سبقتها أعمال قصصية ومحاولات أخرى لم تكن ترقى إلى وصفها

([1]) ينظر: مفقودة صالح، نشأة الرواية العربية في الجزائر بين التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري) كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة بسكرة، العدد: 2، 2005، ص: 23.

بالعمل الروائي مكتمل المعالم، فتُعتبر كل هذه المحاولات تأسيسًا لمرحلة التأصيل التي بدأها عبد الحميد بن هدوقة برواية ريح الجنوب سنة 1971، حيث يعتبرها الفريق الثاني من النقاد مرحلة انطلاق هذا الفن بالجزائر، متجاهلين كل المحاولات والأعمال السابقة، فيما ذكر فريق كل المحاولات السابقة، كالنص القصصي للكاتب محمد بن إبراهيم المدعو الأمير مصطفى بعنوان "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"سنة 1849، ونصوص أخرى كغادة أم القرى والطالب المنكوب سنة 1951، والحريق سنة 1957، وصوت الغرام 1967.

لذلك، فإن الموقف الأكثر استغراقًا وشمولًا لتناول فن الرواية في مرحلة تأسيسه هو الموقف الثالث، ولعل التواتر الملاحظ في المشهد الثقافي والأدبي في الجزائر دليل على التطور المستمر لهذا الفن، ما يستدعي جدية البحث النقدي والدراسة العميقة، خاصة بعد مرحلة التأصيل في العقد الأول من سبعينيات القرن التاسع عشر، والذي فاقت النصوص الروائية خلاله خمسة عشر نصًا، لتتلوها مرحلة الثمانينيات بتسعة وستين نصًا، فيما تراجعت الكتابة الروائية فترة التسعينيات، حيث عرفت الساحة الأدبية إنتاج خمسة وعشرين نصًا فقط، ويرجع ذلك أساسًا إلى الظروف التي عاشتها الجزائر آنذاك. إلا أن الرواية الجزائرية استطاعت خلال هذه المراحل مجتمعة أن تتجاوز المحلية عبر أعمال وُصفت بالعالمية، كأعمال الطاهر وطار، وواسيني الأعرج، وأحلام مستغانمي.

في جوّ التطور الحضاري المتلاحق، لم تبقَ الرواية الجزائرية على نمطها الكلاسيكي، بل راحت تقتحم عوالم التجديد والتجريب، مع محافظتها على خصوصيتها الثقافية وتبني نموذج ثقافي يراعي خصوصية المجتمع في أبعاده المختلفة، مع استثمار ما يمكن استثماره من أبعاد تاريخية وأسطورية وحضارية، وتركيز على الواقعية في الطرح.

كما عرفت الرواية الجزائرية المعاصرة خوض غمار الخروج عن المألوف، وتبني أساليب سردية جديدة شكلاً ومضموناً، والخوض في المسكوت عنه.

فكانت بداية التجريب انطلاقاً من رواية *"ريح الجنوب"* لعبد الحميد بن هدوقة، من أولى الروايات التي اقتحمت عالم التجريب، إضافة إلى العديد من الروائيين الذين جاءت رواياتهم مغناة بالتجريب؛ نجد رشيد بوجدرة، والطاهر وطار، وواسيني الأعرج، وغيرهم، الذين خاضوا عالم التجريب دون إهمال رسالة الرواية كفنٍ سردي عالمي، ذو غاية نبيلة تهدف دائما إلى رصد الواقع واقتراح الحلول[1].

وتُعدّ فترة التسعينيات من القرن الماضي نقطة تحول كبرى في مسار الرواية الجزائرية، فلم تعد الرواية خلالها تعنى بمواضيع كلاسيكية كالثورة والمهمش، وغيرها، بل أخذت من الوضع السائد آنذاك مادة خام للعديد من المواضيع؛ فقد أجبرت الأوضاع السياسية والأزمة الحادة التي عرفتها الجزائر خلال تلك الفترة المثقف على أخذ موقف من الأوضاع حوله، فتجده مرة متعاطفاً مع الحركات الإسلاموية، وتارة أخرى مع نظام الحكم آنذاك، فكانت صدامات المثقف تتجدد في كل مرة، فمرة إزاء السلطة، وأخرى إزاء التيارات الإسلاموية.

فتعددت تيمات الرواية التسعينية بين العنف والإرهاب، وغيرها من تيمات مستمدة من واقع الجزائر آنذاك، فظهرت رواية *"الورم"* لمحمد بادي، و*"دم الغزال"* لمرزاق بقطاش، ورواية*"سيدةالمقام*

[1] – ينظر:محمد مصايف، الرواية الجزائرية الحديثة دراسة في بنية الخطاب الروائي،1983، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ط1، ص 89 – 90.

"لواسيني الأعرج، ورواية *"الشمعة والدهاليز"* للطاهر وطار، وغيرها من الروايات التي ميزت هذه المرحلة[1].

واللافت للانتباه هو أنّ الرواية الجزائرية الحديثة، ورغم اختلاف التيمات والمرجعيات الأيديولوجية والثقافية، إلا أنها، وفي هذه المرحلة، اجتمعت على عامل مشترك واحد، وهو الواقعية، وخروجها عن قالبها الكلاسيكي الذي ساد المواضيع المألوفة. ولم يكن هذا الخروج عن النمطية وليد الصدفة، بل نتيجة فهم حقيقي لواقع المجتمع وثقافته[2].

وعموما، فإن المتتبع لتطور وحركة الرواية الجزائرية يجد أنها مرت عبر ثلاث مراحل، تمثلت في: مرحلة التأسيس، ثم التأصيل، ثم التجديد ودخول عالم التجريب؛ إذ تُعد رواية *"اللاّز"* تمهيدا لبدء الرواية الجزائرية مرحلة جديدة، والتي نُشرت سنة 1974 لكاتبها الطاهر وطار، ثم تتوالى الأعمال الروائية التي أعلنت فعليا القطيعة مع النمطية، وذلك خلال فترة الثمانينيات تحديدا، فظهرت رواية *"الجازية والدراويش"* لعبد الحميد بن هدوقة سنة 1983، و*"حمائم الشفق"* لجيلالي خلاص[3].

لتأتي بعد ذلك الرواية التسعينية، والتي ميزتها حالة الفوضى واللااستقرار، فكانت مواضيعها مستمدة من واقع الحياة آنذاك، فميزتها تيمات العنف والمآسي، والصور البشعة الناجمة عن جرائم الإرهاب الذي عانى منه عامة الشعب، والذي أخذ قناع الدين من أجل الوصول إلى مطامع سلطوية،

---

[1] – ينظر: غنية، بوحرة: أبرز التيمات في رواية التسعينات الجزائرية، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 2، جامعة البليدة 2، الجزائر ، ص 127–128،.

[2] – ينظر: رجاء بلبشير، الرواية الجزائرية تحت مظلة الواقعية، مجلة الآداب واللغات، المجلد 23، العدد 1، ص 10 – 11.

[3] – ينظر: سارة، زاوي. البناء الفني في الرواية الجزائرية الحديثة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراة في الأدب العربي، جامعة محمد بوضياف– المسيلة 2018، ص 33–34.

ليصطدم بأيديولوجية سلطة تخالفه فكرياً وسياسياً، فحدثت المأساة الوطنية التي سميت بـ"العشرية السوداء"، فكانت كتابات الروائيين والمثقفين آنذاك لا تخرج عن قالَب ما يعيشه الشعب من رعب وخوف.

2 – 2 – الرواية في تونس:

رغم تشابه الأوضاع العامة بين الجزائر وتونس من ناحية خضوعهما لاستعمار واحد، وهو الاستعمار الفرنسي، إلا أننا نلمس حركة فكرية وثقافية نشطة أكثر منها في الجزائر، ويرجع ذلك أساسًا ربما إلى الدور الذي لعبه جامع الزيتونة والمدرسة الصادقية التي أُنشئت عام 1896م، والدور الفعال في وجود هذه الحركة.

كما كان لظهور الطباعة والصحافة الأثر البارز في ظهور أولى المحاولات القصصية التي لم ترق إلى اعتبارها عملًا روائيًا ناضجًا. وكما هو الحال في الجزائر، فإن الاختلاف عُرف أيضًا في تونس بين النقاد في تحديد البدايات الأولى لفن الرواية.

فذكر فريق من النقاد أن النصوص الأولى ظهرت سنة 1906 من خلال نص الهيفاء وسراج الليل لصاحبه صالح السويسي القيرواني، وبعده يأتي نص الساحرة التونسية سنة 1910 لمحمد الصالح الرزقي، ثم نص نجاة عام 1933.

أما الفريق الثاني، فاعتبر أن البدايات كانت مع نص حدث أو هريرة قال ومولد النسيان لصاحبها محمود المسعدي، ولم ينشر العملان إلا سنة 1974 و1975، ونص ومن الضحايا سنة 1956 للأديب محمد العروسي المطوي[1].

أما الفريق الثالث، فقد اعتبر نص الدقلة في عراجينها سنة 1969 للبشير خريف أول عمل روائي، فتسابقت الأعمال من بعده، فاتحة المجال لأعمال روائية أخرى وُصفت بالعالمية. وكما هو الحال في الجزائر، لا يمكن استبعاد المراحل التأسيسية الأولى للرواية في تونس، حتى لو كانت لا تجمع جميع مواصفات العمل الروائي.

أما من حيث تطوّر الرواية التونسية، فيمكن اعتبار تسعينيات القرن الماضي نقطة فاصلة بين النمطية ونزعة التجديد التي عرفتها الرواية التونسية كمًّا وكيفًا؛ فظهرت الرواية التاريخية، والخيال العلمي، وغيرها من أنماط الكتابة. إلا أن النزعة التجريبية ظهرت بشكل لافت، ورغم أن التجريب عُرف في تونس منذ بدايات الستينيات من القرن الماضي، فإن مجال اهتمامه انصبّ نحو القصة والمسرحية وفنون أخرى، وتغافل عن فن الرواية، فكانت المناداة بضرورة رفض النمطية والنموذج، والسير نحو التجريب. ولعل الإنتاج والتراكم الذي عرفته تونس في فن الرواية منذ نشأتها دليل قاطع على التطور المستمر لهذا الفن، خاصة إذا علمنا أن الروائي الواحد له أكثر من ثلاثة نصوص، كالروائي محمد المختار جنّات، الذي كتب نص "أرجوان"سنة 1970، يليه نص "خيوط النسك" 1972 ، و"نوافذ الزمن" 1974. وهناك من صدرت لهم أربعة نصوص روائية، كالروائي عمر بن سالم في نص "واحة بلا ظلال1979 "، ونص "دائرة الاختناق" 1982، ونص "أبو جهل الدهّاس" سنة 1984،

[1] – ينظر:عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب،2000، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، ، ص 23.

ونص "الأسد والتمثال" سنة 1989. ومن الروائيين التونسيين من تجاوزت أعمالهم خمسة نصوص[1]. هذا وإن دلّ فإنما يدل على التراكم الروائي وتواتره.

وقد هيمنت الواقعية على النصوص الروائية التونسية منذ بدايتها، وكانت معظم مواضيعها اجتماعية، كانت تصور ظاهرة الهجرة من القرى نحو المدن، وتصوير أشكال الصراع الوطني. فيما اتجهت الرواية التونسية نحو التجريب خلال الثمانينيات، وتجسّد النزوع نحو التجريب في الاهتمام بالذات، والبحث عنها عبر محاورة الأنا والآخر. ومن روايات هذه المرحلة: رواية "الرحيل إلى الزمن الدامي"سنة 1981 لمصطفى المدايني، ورواية "أعمدة الجنون السبعة" 1985 لهشام القروي[2].

2- 3 – الرواية في المغرب:

عرفت الرواية هي الأخرى في المغرب المرور بعدة مراحل:

أولها ظهور أول نص يقترب من فن الرواية سنة 1942، وهو نص (الزاوية) للتهامي الوزاني، حيث يُعتبر هذا النص البداية الأولى لكتابة نص سردي روائي مغربي، رغم أنه سُبق بنصين آخرين سنة 1924 بعنوان (الرحلة المراكشية أو مرآة المساوئ الوقتية) لكاتبه محمد بن عبد الله المؤقت المراكشي. إلا أن هذين النصين عُرفا بغلبة الطابع القصصي عليهما.

1 – ينظر: فايد محمد. الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية– النشأة والتطور– المركز الجامعي تيسمسيلت – الجزائر ص 130.

2 – ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب، المصدر نفسه، ص 23.

فيما عُرفت المرحلة الثانية، والتي يُؤرخ لها النقاد قبل وبعد الاستقلال، بظهور أول نص بعنوان (وزير غرناطة)سنة 1960 لعبد الهادي بوطالب، وعرفت كتابات هذه المرحلة بطابعها الاجتماعي والسياسي.

أما المرحلة الثالثة، فاعتبر فيها النقاد أن أول عمل روائي ناضج هو نص (في الطفولة) للكاتب عبد المجيد بن جلون عام 1957.

بعد ذلك يأتي التراكم الروائي المغربي، مما عرف بروز حركة تعددية نشطة، إضافة إلى بروز وازدهار الرواية النسوية بشكل ملحوظ مقارنة بالأقطار المغاربية الأخرى.

ونجد أن ما ميّز الرواية في المغرب هو وعي لافت للكتّاب بالكتابة، بإبراز قيمتها في ذاتها، ووصفها للمحتمل والمتخيّل. كما لوحظ الاهتمام باللغة وتطويعها، والابتعاد عن وصف الأحداث وصرفها تاريخيًا، بل إظهار ما للأحداث من أثر في الشخصيات وتوجيه وعيها[1].

فقد ظهرت نصوص روائية رائدة خلال العقدين الأخيرين من القرن الماضي، نذكر منها : "المرأة والوردة"، و"لعبة النسيان"، و"الغريق"، و"عين الفرس"، وغيرها من النصوص التي نالت الشهرة وتصدرت المشهد الثقافي المغربي.

[1] – ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب، المصدر السابق المذكور، ص 25.

2 – 4 – الرواية في ليبيا:

عرفت الرواية الليبية شبه تأخر عن نظيراتها في الدول المغاربية: تونس، المغرب، والجزائر، ويرجع ذلك ربما إلى قلة المصادر التي تصلنا بها، وقلة الأعمال النقدية التي تعرضت للأدب الليبي، ولا ينفي ذلك أبدًا وجود تقارب زمني بينها وبين الأقطار المغاربية الأخرى وتطورها.

ويُعد بروز أول رواية للكاتب والروائي محمد فريد سيالة بعنوان (اعترافات إنسان)أول عمل روائي عام 1961، تبعته رواية (أقوى من الحرب)للروائي محمد علي عمر عام 1962، ورواية (غروب بلا شروق) للروائي سعد عمر غفير سالم عام 1968.

وتُعتبر هذه الأعمال بواكير العمل الروائي الليبي حسب ما توفر من دراسات تعرضت لتاريخ الرواية الليبية، لتصبح فترة الستينيات من القرن الماضي هي مرحلة التأسيس للرواية الليبية، كما تنفي هذه الأعمال الطرح الذي أسس للرواية الليبية بدءًا من الثمانينيات.

ونجد من أشهر كتاب الرواية الليبيين إبراهيم الكوني، الذي أبدع من خلال الكثير من الأعمال، منها رواية (الخسوف) 1989، و(نزيف الحجر) 1991، كما عرفت الكتابة النسائية ظهور أول رواية للكاتبة مرضية النعاس بعنوان (شيء من الخوف) عام 1972، تليها رواية (المرأة التي استنطقت الطبيعة) للكاتبة نادرة العويتي عام 1983.

وقد اتّسمت الرواية الليبية بطول نفس كتّابها، وانتهاجهم الغالب الوصفي المحكم البناء، واستدعاء الأسطورة والخرافة، وغيرها من مظاهر الثقافة.

2 – 5 – الرواية في موريتانيا:

نظرا لقلة الدراسات التي تهتم بالأدب الموريتاني عامة، فإنه لا يمكننا رصد أي معلم يحيل إلى مرحلة تأسيسية كما هو الحال في الأقطار المغاربية الأخرى، إذ يظهر أول نص بعنوان (الأسماء المتغيرة)لكاتبه أحمد ولد عبد القادر عام 1981.

ومقارنة بتطور الكتابة والإنتاج الروائي في الدول المغاربية الأخرى، فإن الإنتاج الروائي الموريتاني ضئيل جدًا.

وما نلاحظه عموما في مسيرة الرواية المغاربية من خلال دراسة كل قطر على حدة، يتبين أن هناك الكثير من نقاط التقاطع والتشابه، حتى من خلال المواضيع المتناولة. ويرجع ذلك أساسا إلى وحدة التاريخ والجغرافيا، والماضي والمصير المشتركين، إضافة إلى العادات والتقاليد المشتركة.

وما يُلاحظ عن الرواية الموريتانية هو حضورها المتأخر والقليل في الساحة الأدبية المحلية والعالمية. وما جاء من نصوص ميّزه الصراع في البداية مع الاستعمار، والاختلاف الفكري، والصراع الطبقي بعد الاستقلال. وقد أرّخت لهذه الأحداث رواية "الأسماء المتغيّرة "لأحمد ولد عبد القادر.

ولعل الإنتاج الروائي الغزير الذي تواتر في بعض الدول المغاربية منذ مطلع الثمانينيات وبداية التسعينيات من القرن الماضي، دليل واضح على مسيرة التطور المستمر للرواية المغاربية وانفتاحها على الآخر، حيث تُرجمت الكثير من الأعمال الروائية إلى العديد من لغات العالم، ونافست في الجوائز العربية والعالمية، كما تُرجمت الكثير منها إلى أعمال سينمائية ناجحة.

3- بدايات مرحلة التجديد في الرواية المغاربية:

عرفت مرحلة منتصف القرن العشرين نقطة حاسمة في تحول مسار الرواية المغاربية من النمطية نحو التجديد على مستوى الشكل والمضمون ويعود ذلك للتحولات السياسية والاجتماعية التي عرفتها بلدان الفضاء المغاربي وبدت مؤشرات الرواية المغاربية منذ منتصف القرن العشرين مساراً متدرّجاً نحو التجديد الفني والفكري، نتيجة التحوّلات السياسية والاجتماعية والثقافية التي عرفتها بلدان المغرب العربي،والتي ميزتها مرحلة ثقافية متشابهة إلى حد بعيد فكل أقطار المغرب العربي خضعت الاستعمار الغربي الذي ظهرت آثاره في الكتابات الروائية غير أن اللافت للانتباه هو الميزة التي اكتسبتها الرواية من خلال تفردها بالمزج بين الثقافة العربية الإسلامية والهوية من جهة وبين الاستفادة من التجارب السردية الغربية من جهة أخرى ما أدى إلى بروز نصوص ذات خصوصية ثقافية وجمالية.

ويعد الانفتاح الكبير للنخب المغاربية على الثقافة الغربية أحد أسباب التحول والتطور السريع للرواية المغاربية شكلا ومضمونا وتعاطيا مع تقنيات السرد الحديثة ككسرالزمن الروائي وتعدد الاصوات وغيرها.فبدأت مرحلة التجديد . ولم تعد وظيفة الرواية التوثيق فقط بل تعدت إلى الإبداع. ففي الجزائر مثلا بدأت روح التجديد مع كتابات محمد ديب (الدار الكبيرة. الحريق...) فكانت هذه الروايات تحمل بعدا اجتماعيا نقديا .تليها روايات مالك حداد والطاهر وطار ورشيد بوجدرة اللذان تبنيا تيارا تجديديا من خلالل اعتمادهما على فكرة التشظي واستعمال الرمز والبعد عن البناء التقليدي للرواية

أما في المغرب فبدأت حركة التجديد تشق طريقها مع عبد الكريم غلاب وبن جلون ومحمد شكري الذين كتبوا نصوصا تمتاز بالواقعية إلا أنها تلامس الحياة الإجتماعية و السياسية.

لتأني مرحلة التجديد الصريحة والحقيقي مع محمد برادة بتبني تقنيات جديدة كتعدد الأصوات وكسر خطية الزمن . أما في تونس ف ظهرت اقلام روائية تبنت التجديدمن بينها البشير خريف وحسين الواد وغيرهم

وقد تعددت مواضيع الكتابات الروائية المغاربية.فتناولت في بداياتها اشكالية الهوية واللغة والثورة على اثار المستعمر. أما على مستوى الشكل فاعتمدت على كسر خطية الزمن .وتقنيات الاسترجاع والاستباق. والاستشراف. كما تبنت السرد البوليفوني واللغة كأداة جمالية لا تقتصر وظيفتها على نقل المعاني كما انفتحت الرواية المغاربية على التراث الإنساني عامة والمغاربي خاصة

فكان توظيف الأسطورة والتراث المتنوع وأبدت الرواية المغاربية تأثرها الواضح بالرواية الغربية الحديثة مع محاولة صناعة نموذج سردي يحمل هوية مغاربية

والملاحظ أن الرواية المغاربية استطاعت في فترة وجيزة أن تتأقلم مع الجديد مستفيدة من الثراء الثقافي المتنوع في المنطقة محاولة الغوص في أعماق الثقافة وصياغتها بأسلوب جمالي متوخية آليات وتقنيات السرد الحديثة.

ثانيا: النمذجة الثقافية والتخييل والتمثييل الروائيان ثقافيا:

عن مصطلح "النمذجة فالظاهر ان له الكثير من الحمولة العلمية وتتعدد استعمالات هذه الآلية في كثير من الحقول المعرفية، فتوصف بشكل عام بأنها عملية تمثيل ومحاكاة للواقع وتختلف النمذجة من مجال الى مجال اخر وتختلف النمذجة في مجال الادب عن المجالات الاخرى.

كما تحتاج الى اليات متعددة كالتمثيل والتخييل لذلك ومن اجل الالمام بفكرة النمذجة الثقافية في الرواية يجدر بنا ان نمر بمصطلحي التمثيل من زاوية ثقافية والقراءة الثقافية والتخييل الروائي وفق ما يخدم بحثنا.

1 – تعريف النمذجة.

1 – 1 – النمذجة لغة:

جاءت اللفظة بصيغة "نموذج"، وجمعها نماذج، والنموذج هو المثـــال الذي يُعمل عليه الشيء، إذًا فهو المرجع الذي يُقاس عليه ما هو من جنسه. وكلمة نمذجة مشتقة من الكلمة اليونانية (Modulus) والتي تعني التصميم المبسط والمصغر أو السهل[1].

1 – 2 – النمذجة اصطلاحا:

إن مصطلح النمذجة الذي ينحدر من الجذر اللغوي "نموذج" أو "النموذج" (Modéle)، الذي تتعدد استعمالاته في الحقول العلمية المختلفة، ويصف (Hwermus) النموذج بأنه (بناء يُصاغ في الغالب من بعض الخواص المنتقاة من الواقع)، وينفي (Hwermus) العلاقة المباشرة التي يمكن

[1] – ينظر: ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، مادة (ن م ذ ج).

افتراض نشوئها بين النموذج والمجال الواقعي.إذ تقتصر العلاقة حسبه بين النموذج والعالم الخارجي على شكل الخطاب أو التمثيل الخطاطي الذي ينتجه، والذي يحدد بشكل علاقاته الداخلية نوعية وديناميةالروابط الممكنة مع موضوعه الخارجي.

وينتج عن هذا التوصيف نوعان أساسيان من النماذج:

أ – **النموذج المادي** :ويكون بالاستناد إلى المعطيات التجريبية للموضوع.

ب – **النموذج النظري** :وينطلق من نموذج لموضوع نحو صياغة نظرية معينة تجعل من الظاهرة المدروسة أكثر شمولية، مع فسح المجال لتعدد الفرضيات التي تتيح إمكانية تجاوزها.

وحسب هذا الطرح، فما يلائم الدراسات الأدبية هو النموذج الثاني، أي النظري، لأن النمذجة والنموذج، وبتعدد حقولهما المعرفية واستعمالاتهما، يكونان أوسع، ما يجعلنا نسلط الضوء عليهما من الناحية الأدبية، فيُمثّل النموذج متكأً للأديب إذا استعمل مثلًا نموذجًا من الشعر أو القصة أو الرواية وبنى عليه، وهذا ما قوبل من النقاد بأنه مجرد اجترار وتكرار لا إبداع فيه[1].

وقد طُرحت إشكالية النمذجة في نظرية الأدب، محاولةً إيجاد نموذج لتحليل الظاهرة الأدبية وتأسيس أنساق متنوعة تجعل العمل الإبداعي أكثر شمولية.

وتُعد الرواية من الفنون الأدبية التي خضعت لما يعرف بـ"النمذجة" على مستوى عناصرها المكونة لها من شخصيات وفضاء وأحداث.

---

[1] – ينظر: الخليفة حسن بن عبد الله، النمذجة والمحاكاة، 2002، مدخل منهجي لدراسة النظم، مكتبة الرشيد، الرياض، ط1، ، ص 34.

بعد عرضنا لمصطلح النمذجة يتضح لنا أن النمذجة الثقافية في الرواية هي الطريقة التي يستعملها الروائي في تقديم ثقفاة معينة بوصفها تمثيلا أو نموذجا يلج من خلاله الة محالولة فهم الواقع الاجتماعي أو الرمزي عن طريق اللغة والشخصيات وأركان الرواية عامة مستهدفا بذلك طبقة أو فئة معينة.

2 – النموذج الثقافي:

سبق لنا تناول مصطلح النموذج لغة واصطلاحا، حيث خلصنا إلى أن النموذج هو التصور والمثال الذي يتحول إلى معيار فارق ومميز في النسق الفكري لمنظومة فكرية أو عقدية أو حضارية أو ثقافية عن غيرها من المنظومات المتميزة في النموذج والتصور والمثال... [1].

أما النموذج ثقافيا فهو جماع ما يعمر النفس الإنسانية ويصوغها ويهذبها من سائر ألوان الإبداع والعطاء[2].

فالثقافة بشقها المادي المتمثل في العمران، وشقها المعنوي المتمثل في الثقافة التي هي عمران النفس والذي فيه يحصل التمييز بين الأمم والأفراد حيث يختص بهذا النوع من العمران بأفراد دون غيرهم. ويرجع ذلك لاستقصاء النفس الإنسانية أمام عوامل ننقد بها فيكون النموذج الثقافي.

فنأخذ مثلا الغرب وعندا انفتاحهم على الثقافات العالمية أخذوا من الحضارة الإسلامية مناهج البحث في العلوم التجريبية (المنهج التجريبي، الملاحظة، القياس)، ولم يأخذوا النموذج الديني (الإسلام)، بل قاموا بإحياء النموذج الثقافي الإغريقي والروماني.

---

[1] – ينظر: محمد عمارة، النموذج الثقافي، 1998، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، ، ص10.

[2] – محمد عمارة، المصدر المذكور سابقا ص10.

ومع تعدد النماذج الثقافية يتعدد النموذج الذي يصبح بمثابة البوصلة للآخرين، ومن هنا تتحدد فكرة الذات والآخر، لأن الذات تأخذ موقفا عند مفترق الطرق، فتفصح عن انتمائها ومواقفها من الآخر، وانطلاقا من فكرة الأسوة يظهر نموذج الأب في الأسرة، ونموذج البطل في الأمة، وفي القصائد والأيديولوجيات يظهر النموذج الديني، وهكذا، وفي الأعمال السردية سواء كانت شعرا أم نثرا نجد النماذج الثقافية إما ظاهرة أو مضمرة على شكل أنساق كاملة في النص، يستحضر فيها السارد الأيديولوجيات والتاريخ والرموز المتنوعة حسب خصوصية كل أمة وثقافتها.

3 – النماذج الثقافية:

يحتاج السارد دائمًا إلى مادة خام في إنتاجه السردي، والتي يشتغل من خلالها الكاتب والأدباء ويوظفون المصادر المتنوعة للثقافة في إنتاجهم.

وتتنوع هذه المصادر حسب ثقافة المجتمع الذي يستهدفه النص؛ فقد تكون دينية أو سياسية أو تراثية أو أسطورية، كما قد تكون إيديولوجية.

وأثناء البحث عن النموذج تاريخيًا، يجد السارد نفسه أمام شخصية أو شخصيات يعيد بنائها من جديد، بغية التأثير على المتلقي وصناعة التاريخ من جديد. وهكذا تتنوع النماذج حسب كل ثقافة.

وقد سعى علماء السرد إلى محاولة استنباط قوانين عامة ومبادئ أساسية تحكم عملية السرد، وقد كُللت جهودهم بوضع نماذج تجريبية يُمثلون بها لطرق السرد وأنماط بنائه.

وقد توخى علماء السرد الروايات العالمية الناجحة والبارزة، فكانت سندهم التطبيقي من أجل الوصول إلى قوانين عامة تضبط عملية السرد، ومن هذه النماذج: نموذج بروكس ووارين، والذي يقوم

أساسًا على اعتماد وجهة النظر والتصنيف الرباعي للعملية السردية، والذي يُقابله ما يسمى بـ "صورة السرد."

أما أطراف السرد الأربعة فهي: سرد المتكلم، سرد الشاهد، المؤلف الملاحظ، المؤلف العليم. ونموذج بويون، والذي اعتمده تودوروف، والذي يُوظّف مصطلح "الرؤية"، واعتمد التقسيم الثلاثي للسرد، فالرؤية عندهم تُقابل التبئير الصفري.

وثانيها: الرؤية معه، وهي أن يكون الراوي مكافئًا للشخصية فيما يعلمه عنها، وهذه الرؤية تُقابل التأثير الداخلي.

إضافة إلى هذين النوعين، هناك نماذج أخرى[1] كنموذج فريدمان، ونموذج ستاتيت، ونموذج رامبو، ونموذج إسبنسكي، وغيرهم.

ورغم تعدد هذه النماذج وسعيها لنمذجة أنماط السرد، إلا أنه صعب عليها الإلمام بجميع الأعمال الروائية، وكذلك صعوبة ضبط الفوارق الثقافية التي تكون حتمًا متباينةمن أمة لأخرى، ومن أيديولوجيا لأخرى، وحتى في الثقافة الواحدة نفسها، ورغم أهمية ما جاء به علماء السرد من جهود، إلا أنه في الواقع نرى أنه من الصعب الإمساك بنموذج ثقافي نعتبره مقياسًا أو مرجعًا للعمل السردي، قصصيًا كان أم روائيًا، لأن نموذجًا ثقافيًا معينًا قد تختلف تأويلاته من شخص لآخر، ومن مكان لآخر، ومن متلقٍّ لآخر، وهذا ما يجعل هذه النماذج نسبية إلى حدٍّ ما.

1 – ينظر: حسان زرمان: النماذج النظرية لأنماط وجهة النظر في السرد"، *مجلة العلوم الإنسانية*، جامعة بسكرة مجلد 23، العدد 1، ص 238.

4: التمثيل ثقافيا:

4 -1 - التمثيل في اللغة:

يقال مِثْلَهُ ومَثَلَهُ، أي: شِبْهَهُ وشَبِهَهُ. ويقال عن الشيء: مِثْلُهُ على الإطلاق، أي: يَسُدُ مَسده. وماثل الشيء، أي: شابَهَهُ، ومثّل له الشيء: صوره حتى كأنه تنظر إليه. ومثّلت له كذا تمثيلا إذا صورت مثاله بكتابة أو غيرها[1].

وكما جاء في (العين): "تصور الشيء كأنه تنظر إليه"[2].

وقد ورد في القرآن الكريم: (فتمثّل لها بشرا سويا)[3] أي تصور أو تجسد. فالتمثل هو التصور والتجسد والشبه، من خلال بناء صورة تقترب من الموضوع الأصلي بحسب مختصين عرب، فاعتبروا "التمثيل إذن التصوير والتشبيه، والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيل"[4] كما وصفه علماء البلاغة العرب.

4 – 2 - التمثيل اصطلاحا:

ساد الاختلاف حول مصطلح التمثيل اصطلاحيا منذ القدم بين علماء البلاغة العرب، فمنهم من خصه في باب التشبيه، ومنهم من عده في باب الكناية، وآخرون في باب الاستعارة التمثيلية، ولا

---

[1] – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المصدر المذكور سابقا، مادة: (مثل).

[2] – أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: الدكتور مهدي المخزومي، الدكتور إبراهيم السامرائي، 1980، مطبعه الرسالة، الكويت، ، ص 18 و 229.

[3] – سوره مريم: 17

[4] – ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ،1992 ،تحقيق: محمد عبد القاهر، دار المعارف، ط1، ص: 123.

بأس بعرض بعض مواقف هؤلاء البلاغيين، فنجد قدامة بن جعفر (المتوفى سنة 337 هـ) قد عدّ التمثيل فرعا من ائتلاف اللفظ مع المعنى، ومثّل له بأمثلة تشبه الكثير من الألوان البلاغية[1].

فيما ذهب أبو هلال العسكري (المتوفى سنة 393 هـ) الذي تحدث عن التمثيل باسم المماثلة وأورد له الكثير من الشواهد الأدبية التي تشمل الكثير من الصور البيانية، كالكناية والمجاز والاستعارة[2].

واعتبره ابن رشيق القيرواني (المتوفى سنة 463 هـ) ضربا من ضروب الاستعارة، ومثّل له بأمثلة من قبيل الكناية والتشبيه الاصطلاحي[3].

وقد أخذ مصطلح التمثيل عند البلاغيين العناية الأكبر من طرف الإمام عبد القاهر الجرجاني الذي أبعد المصطلح عن التشبيه الاصطلاحي، وأبرز الاختلاف بين التمثيل والتشبيه، كون التشبيه العادي أو الاصطلاحي يبرز فيه وجه الشبه، ولا يحتاج فيه إلى تأول وصرفٍ عن الظاهر؛ لأن المشبه مشترك للمشبه به في نفس وجه الشبه وحقيقة جنسه لا في مقتضاه ولازمه[4].

---

[1] – ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كرام البستاني، 1981، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1 ، ص: 72.

[2] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم1419هـ، المكتبة العصرية، بيروت، ، ص 353 – 356.

[3] – ابن رشيق القيرواني، المصدر المذكور سابقا ، ج: 1، ص 187.

[4] – الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، المصدر المذكور سابقا، ص 68.

ويبدو أن الآراء البلاغية والنظريات الأدبية تاريخيا لم تغفل مصطلح التمثيل، فقد تناولته بشيء من الإسهاب، ورغم أنها لم تصل إلى حد النظرية، وربما يعود ذلك إلى أن التمثيل كان في نظر رواد الأدبي مجرد تعبير لغوي عن الواقع.

4 – 3 – التمثيل في الأدب:

تجمع النظريات الأدبية المختلفة على ارتباط الأدب بالواقع ومحاولة تصويره، فبرز الاختلاف بينها في كيفية تناول هذا الواقع، وأيّ جانب من جوانبه يتم تناولها، فالطروحات الآرسطية جعلت المحاكاة تهتم أساسا بالمتلقي كفاعل في العمل الأدبي، يتم من خلاله الحكم على العمل. وأرجعت الغاية من العمل الأدبي إلى كونه مجرد استفزاز للعواطف البشرية وتطهيرها بشكل تعيد للإنسان إنسانيته التي تقوم أساسا على التوازن النفسي والعاطفي (عاطفي الخوف والشفقة)، وقد اعتنت نظرية التقليد بالمتلقي أساسا. فيما ذهبت نظريات الحداثة والحلف إلى اعتبار النص الأدبي هدفا تنظيرا، واهتمت نظرية الانعكاس بالجانب الاجتماعي[1].

رغم هذا الاختلاف التنظيري والذي اهتم كل موقف فيه بجانب من جوانب الأدب، إلا أن ذلك لم يمنع ارتباطها بمحاولة تفسير التمثيل الجمالي للأدب، ولا يتحقق ذلك إلا بتحديد طبيعة الأدب ووظيفته ونشأته ومصدره والطريقة التي يقدم بها حتى ينال سلطته التأثيرية؛ فكان من الطبيعي أن فتح المجال أمام المذاهب الفلسفية والمادية وفلسفة الجمال والقيم والعديد من المذاهب الأخرى.

1 – ينظر: عبد الله سمير، الأدب والمجتمع (دراسة في نظرية الانعكاس)، 2010 ، جامعة القاهرة، ، ص: 102.

ويبدو أن مسألة التمثيل في الأدب لم تكن مسألة جديدة، بل سايرت الأدب منذ ظهوره. وما النظريات والطروحات الأخيرة إلا محاولة لاستثمار هذه المواقف انطلاقا من التجريب والمراس. كما تتجلى بعد ذلك وظيفة النقد الأدبي في البحث عن الجمالية، سواء في شقها الفني أو اللغوي، ومدى قدره الأديب على نقل الواقع إلى رموز لغوية ذات صبغة جمالية، بغض النظر عن هذا النقل أكان أمنيا أو ما يسمى بالانعكاس أو المحاكاة أو محاولة تجاوز الواقع برسم صورة أخرى له. كما يمكن لرؤية الكاتب وتفسيره للواقع الأثر البالغ في توجيه سياق النص.

ولعل الاهتمام بالجانب الجمالي للأدب من طرف النقاد لم يدم طويلا، حيث سرعان ما تراجع هذا الطرح وفسح المجال أمام اعتبارات أخرى وجوانب عدة ساهمت في بناء النص. حيث برز ذلك في طروحات قدمها (النقد الثقافي) في محاولة تموضع مكان النقد الأدبي.

ومن أبرز ما أشار إليه النقاد الثقافيون أن النص يخفي وراء بعده الجمالي بعدا ثقافيا حدد توجه النص، حيث يوجد هذا البعد في النص على شكل أنساق مضمرة.

وهدف النقد الثقافي كشف ونقد هذه الأنساق، ويشير إلى ذلك الدكتور عبد الله القدامي: (...همه كشف المخبوء من تحت أقنع البلاغي الجمالي ... وكشف حركة الأنساق)[1].

ويشترط البحث الثقافي النظر إلى الخطابات كتمثيلات ثقافية متنوعة، وتظهر فكرة المركز والهامش في الخطابات الأدبية انطلاقا من وصف الشخصية المركز، والتي ينتج عنها بالضرورة

1 – عبد الله الغدامي النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية ، 2005،المركز الثقافي العربي ط2 بيرت لبنان ص20

هامش يصوره الأديب وفق رغبته وتوجهه وطبقته. ويصبح الكاتب أمام تمثيل وإعادة تمثيل، من أجل صياغة خطابه. وتحصل أنساق وذوات.

والتمثيل الثقافي ما هو إلا أداة سلطويه أو تهميشية أو إقصائية، فهناك الخطابات التي تعكس القيم الخيرية ،والتي يمنها الأنا كالعدل والمساواة والسلام... وبالمقابل الخطابات التي تحمل قيم الشر: كالجهل، العنف، الوحشية... إلخ.

وفي هذا الصدد يرى إدوارد سعيد أن هناك بعدين للتمثيل الثقافي: الأول ناتج عن كون التمثيل إفرازا لثقافة تتصف بالقوة. أما البعد الثاني فهو كونه معرفة بالأشياء. فإذا كانت الهيمنة تغلب القوة فإنه من وسائل الهيمنة التمثيل الثقافي لمختلف تصوراتها عن نفسها وعن الآخر.

وهذا ما جعل بعض الدارسين بعيدون عن هذا النوع من التمثيل بقولهم أن التمثيل هو القوة أو الهيمنة نفسها.

(إن الثقافة المهيمنة تتحدث بصوت واحد وهي تحتكر سبيل الحديث وتسعى إلى امتلاك أدوات التمثيل امتلاكا كليا)[1].

وفي هذا الصدد يعبر إدوارد سعيد بالمنظور الغربي: "نحن لا نسيطر لأننا نمتلك القوة وهم لا يمتلكونها، ولذلك فهم ليسوا مسيطرين، إنهم دونيون ونحن فوقيون"[2].

1 – ينظر: نادر كاظم، تمثيلات الآخر، 2004، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، ، ص450.

2 – المرجع نفسه، ص 450.

فيصبح حسب إدوارد سعيد ملكية التمثيل ملكية حضارية حيث تتحكم مقومات الحضارة العسكرية والسياسية والثقافية في صناعة الخطاب وبالضرورة التمثيل. وينعكس ذلك على قيمة التمثيل، فيصبح قريبا من الحقيقة والواقع الذي لا يقبل الجدل، وبالتالي يتمكن التمثيل من إبقاء العبد عبدا والجاهل جاهلا والأدنى أدنى.

ويجدر بنا المرور في هذا المقام ولو بشكل موجز التعريف القراءة الثقافية. فنجد البعض عرفها بأنها قراءة تفسر النص انطلاقًا من الثقافة التي أنجبتها. فالقارئ، حسب هذا الطرح، لا يستجيب لعامل الجمال في النص، وإنما يذهب أبعد من ذلك، وهو السعي لكشف المضمر من الخطابات التي يخفيها النص أو يعلنها. وليس ذلك فقط، بل تشترك هذه القراءة وهي القراءة الثقافية التي حتمًا ستجار أفق النص والكاتب معًا. لذلك، فإن هذا النوع من القراءة يستدعي الخلفيات الثقافية ويُنتج شخصية مبدع والقارئ ووعيه في هذا الصدد. يقول عبد الفتاح يوسف: (ذلك لأن المعنى لا يكمل في بطن الشاعر كما قال القدماء، ولا في بنيته النص كما قال البنيويون الغربيون، ولا عند القارئ كما قال الحداثيون، بل يكمن في التفاعل الخلاق بين عناصر الثقافة والعناصر الأدبية داخل النص)[1].

وقد سبق لنا ذكر الثقافة وتعريفها بشقيها اللغوي والاصطلاحي، حيث تبين أن محمول الثقافة محمول واسع، لذلك لابد من وضع حدود له بما يخدم بحثنا، إذ إنه

1 – عبد الفتاح يوسف في "استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي، نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص، مجلة *عالم الفكر*، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، المجلد 36، العدد 1، ص 1660.

من أهداف القراءة الثقافية هو البحث عن الأنساق الظاهرة والمضمرة في العمل السردي وتحديد الشروط الثقافية التي أنجبت النص، لأن النص يخفي خلف جماله اللغوي والبلاغي أنساقًا كامنة. لذا، فإنه من الضروري التنقيب في النص من أجل كشفها وفق إجراءات اختص بها النقد الثقافيأهمها: النسق الثقافي الذي يتناسب تعريفه لغويًا مع التعريف الاصطلاحي، إذ عرف لغويًا بأنه لفظ يأخذ معنى النظام، حيث جاء في القاموس المحيط: (النسق ما جاء من الكلام على نظام واحد)[1]. والنسق من كل شيء ما كان على طريقة نظام عام.

ونلمس في التعاريف الاصطلاحية المتعددة قربًا من التعريف اللغوي رغم اختلاف وجهات النظر والحقول المعرفية التي تناولت مصطلح النسق. غير أنه يهمنا في بحثنا هو النسق الثقافي الذي يعد المرتكز الأساسي للنقد الثقافي.ويرى نادر كاظم أن هذا المصطلح وُلِد من اتحاد حقلين ثقافيين هما: الأنثروبولوجيا والنقد الحديث[2].ويقصد بالحديث أي النقد في مرحلة ما بعد الحداثة. وفي سياق ما أشرنا إليه سابقًا، فإن "النقد الثقافي يبحث في الكامن وراء اللغة. وقد عرف بأنه مجموعة من القيم المتوالية خلف النصوص والخطابات"[3].

1 – محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، *القاموس المحيط*، مراجعة محمد الأسكندراني، 2010 ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ، باب اتفاق، فصل النون، ص 994.[1]) (2)نادر كاظم، *تمثيلات السرد في المتخيل العربي الوسيط* ،2014، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ، ص 92.

3 – نادر كاظم: الهوية والسرد، 2016، ، دار الفراسة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، ، ص 9.

5– التخييل الروائي:

يرسم الروائي عالما متخيَّلا عبر أسلوبٍ سرديٍّ يستعمل فيه الكثير من تقنيات العمل الروائي، إذ لا يتمّ التأثيث لبناء عملٍ سرديٍّ ناجح إلا بمراعاة جملةٍ من العوامل أهمّها المعرفة بالمتلقي وموجوداته الفنيّة، والقرب منه من خلال لغته وثقافته وعاداته وتقاليده. فيجمع الروائي بين الثقافة والأسلوب الجمالي الذي يقدّم من خلاله عمله الفني؛ فالرصيد الثقافي وحده لا يكفي لبناء رواية ناجحة، بل لا بدّ للكاتب أن يكون عارفا بميول متلقيه، مُدغدِغاً مشاعره، داعيا إيّاه فنيا إلى المشاركة في صنع الحدث وجعله يتوقّع، يتصوّر، يُبدي رأيه، يتعاطف...

لذلك كان لا بدّ من فلسفة يمتلكها الكاتب، وهي فلسفة الجمال، ما يُسمّى (باستطيقا السرد)، وهي الفلسفة التي تُعنى بالبحث في بواعث الإقبال على الجمال، أو بالأحرى العوامل التي تجعل من العمل الفني جميلا، انطلاقا من فكرة أن النفس البشرية توّاقة بالفطرة إلى حب الجمال والشعور به وتذوّقه.

ولمّا كانت الرواية من الأعمال الفنية التي تعتمد لعبة التخييل في نقل القارئ من عالمه الواقعي إلى عالم متخيَّل، كان لزاماً على المبدع أن يكون مُلِمّاً بهذه التقنية وأصولها، وكيف يتمّ إشراك المتلقي في العملية الفنية؛ فيقرأ أو يطرح الأسئلة ويتصوّر حلولاً ونهايات بصورة تلقائية. فماذا يعني التخييل الروائي؟

1 – مفهوم التخييل:

جاء لفظ التخييل في المعاجم العربية بصيغ متعددة نحاول الإمساك بما يخدم بحثنا هذا.

أ – التخييل لغةً:

جاء في المعجم الوسيط :نقول "خُيِّلَ إليه كذا" أي لَبِسَ عليه وشُبِّه، ووجَّه إليه الوهم، و"تخايل له الشيء" أي تشبَّه، و"الأرض بلغ نبتها أن يُرعى وخرج زهرها"، و"فلان تَكبَّر وأُعجب بنفسه"، و"القوم تفاخروا". ويقال: "تخيّل لي خياله" أي تشبَّه وتصور. ويقال أيضاً: "تخيّله فتخيّل له" أي تمثّله وتصوّره[1]. وتعني "المخيّلة" القوّة التي تتخيّل بها الأشياء، وهي مرآة العقل.

وقد ورد في القرآن الكريم قوله تعالى:﴿فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى﴾[2]

إذن، فكلمة التخييل والتخيل تشير إلى التصوّر الذهني الذي نقوم به كعملية عقلية، فيمكن أن أتخيّل نفسي في أي حالٍ أو في أي مكان، أو أمارس أي دور.

ب – التخييل اصطلاحا:

يُشار إلى أنّ أوّل من استعمل كلمة التخييل هو الفارابي ثم ابن سينا[3]. وقد عرّف عبد القاهر الجرجاني التخييل بأنّه ما يشير إلى أمر غير ثابت، فيقول الشاعر قولاً يُخادع فيه نفسه، فيمكن للشاعر أن يُحسّن قبيحاً ويقبّح حسناً. وبذلك يكون التخييل، حسب الجرجاني، نقيض الحقيقة؛ فمجرّد انطلاق المبدع أو الكاتب أو الشاعر في الكتابة، فهو ينتقل إلى نقل صور قد لا تتطابق مع المكان أو الشيء الموصوف[4].

ويشترك الكثير من البلاغيين في أنّ التخييل هو تصوّر مجموعة من الصور أو الأفكار التي تُصورها المخيّلة، وتكون بذلك نقطة الانطلاق ليست الحقيقة، بل ذهن المبدع.

---

1 – ينظر: المعجم الوسيط،مجمع اللغة العربية، 2004،،القاهرة، ج1، ج2،، ص 263.

2– سورة طه: 66

3– ينظر: علي أية أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية: الفارابي، ابن سينا، ابن رشد، 2004، دار الأرشيف الإسلامي، اتحاد كتاب المغرب، ص 20.

4– ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، المصدر المذكور سابقا، ص 311.

كما يربط الكثير فكرة التخييل بالإحساس، فتحدث حركة ديناميّة بين المبدع وما يُحدثه ليبثّ لنا صورة متخيَّلة عمّا أراده، ليستقبلها المتلقي أيضاً بخياله لينتج هو بدوره صورة متخيَّلة. وهنا يتحقّق الإبداع بمقدار قدرة المبدع على الحفر في ذهن المتلقي وقيادته إلى المشاركة في العملية الإبداعية[1].

المتخيَّل الروائي:

يُعبَّر عن السرد الروائي بأنّه نوع من أنواع التخييل، والتخييل في معنى من معانيه يعني الإيهام والمخادعة ، فهي تُحيل إلى عالم افتراضي، ذلك العالم الذي يُمثّل محاكاة للعالم الأوّل، أي الواقعي. وقد طُرحت الكثير من الأسئلة عن كيفية التعرّف عمّا هو تخييلي وغير تخييلي، انطلاقا من فكرة النص والعناصر المشاركة في تكوينه بدءا من المؤلف ثم المتلقي، لتطرح إشكالية نوع النص مغلق أم مفتوح؟ ومن هو المتلقي؟ وما مستويات التلقي؟ وأيّ قارئ نحن أمامه؟ لنكون في الأخير أمام مجموعة من العوامل المتشابكة التي شاركت في إنتاج النص. فالمتخيَّل الروائي بوصفه منهجا سرديا لا يقف عند أحد عوامل إنتاجه، بل يستغرقها جميعا، ويحتاج في الكثير من الأحيان إلى عمق دراسة تشارك فيها العديد من المناهج والطرائق التي تساعد على رؤية النص والكشف عنه من جميع زواياه.

1 – ينظر: عثمان موافي، نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد القديم، 2012، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 1، ، ص 139.

6 – نمذجة عناصر الرواية ثقافيا.

6 – 1 – الشخصية الثقافية في الرواية.

تعتبر الشخصية في الرواية من أهم ركائز البناء السردي، حيث عبر عنها بعض النقاد بأنها الرواية، ولا بأس من عرض تعريف لغوي للمصطلح قبل الخوض في مفهومه النقدي والأدبي.

6 – 1 – 1– الشخصية لغة:

جاء في لسان العرب لفظ (الشخصية) من "شخص الشخص" جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر، والجمع أشخاص و شخوص وشخصاص، والشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخاص وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه[1].

أما في تاج العروس "شخص الرجل شخاصة فهو شخيص (بدن وضخم)، ويقال: شخص (بصره) فهو شاخص إذا (فتح عينه وجعل لا يطرف)[2].

والملاحظ أنه رغم تعدد التعريفات اللغوية لمصطلح الشخصية إلا أنها تجتمع في اعتبارها الشخصية ما يمتاز به إنسان عن آخر من صفات وسمات.

---

1 – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المصدر المذكور سابقا، المجلد السابع، ، مادة (شخص)، ص: 50.

2 – ينظر: محمد بن محمد الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: حسين ناصر، ج 18، سلسلة التراث العربي، مطبعة وكومة، الكويت، ص: 8.

6 - 1 - 2- الشخصية اصطلاحا:

لقد عرف مصطلح الشخصية منذ عصور قديمة، وتطور مفهومه مع تطور استعمالاته، خاصة مع ظهور فنون أدبية تحتاج في بنائها لعنصر الشخصية، فتعددت التعاريف الاصطلاحية، منها أن "الشخصية هي كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف. الشخصية عنصر مصنوع، مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها"[1].

ومن التعريف يتضح أنه لا رواية بدون شخصيات، إذ هي المحرك الرئيسي في فضاء الرواية كانت الشخصيات سلبية أو إيجابية. وقد تكون الشخصية الروائية في الغالب في تعارض دائم يكون بين شخصياتها الرئيسية والثانوية.

ومن التعاريف الغربية التي تناولت عنصر الشخصية نعرض تعريفا لرولان بارت Rolond Barthes حيث يقول بأنها (نتاج عمل تأليفي، وكان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى علم يتكرر ظهوره في الحكي)[2].

فيما ذهب تودروف الذي ذهب مذهبا مغايرا، إذ اعتبر الشخصية بمثابة الفاعل في العمل السردي.

1- ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية "عربي، إنجليزي، فرنسي، 2002"، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، ، ص 113 - 114.

2- ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المرجع المذكور سابقا ، ص 50.

فيما ذهب ميشال زرافا MuchelZrava فيعتبر الشخصية الروائية تعبيرا عن الشخصية الحقيقية.

"إن بطل الرواية هو شخص في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص"[1].

أما مصطلح الشخصية عند النقاد العرب فنجد عبد المالك مرتاض الذي عرفها بأنها "هي التي تكون واسطة العقد بجميع المتكالات الأخرى. حيث أنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة، وهي التي تصف معظم المناظر"[2].

أما يمنى العيد فترى بأن الشخصيات على اختلافها هي من تصنع الأحداث عند تفاعلها مع بعضها، (فالفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات فيما بينهم)[3].

ورغم تعدد التعاريف والصياغات لمصطلح الشخصية الروائية أو الحكائية فإن المراد واحد، إذ الشخصية هي الركيزة الأساسية التي يقوم عليها العمل السردي، الذي قد يأخذ من الشخصية المركزية عنوانا له.

أما ارتباط مصطلح الشخصية بالثقافة في قولنا الشخصية الثقافية فإن ذلك يفتح المجال أمام استعراض مصطلح الثقافية أيضا.

---

1 – حميد لحميداني، بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المرجع المذكور سابقا ص 50

2 – ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) مجلة عالم المعرفة، دط، 1998 ص 91.

3 - ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،1999، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط 2، ص 42.

إن الشخصية كما عبر عنها بعض النقاد بكونها كيان فارغ لا قيمه له إلا من خلال وجوده داخل نسق يعتبر مصدرا للدلالات وتتنوع الشخصية حسبهم إلى شخصية مرجعية وأخرى إشارية وأخرى استنكارية.

فالشخصية المرجعية تحيلنا إلى عالم الثقافة والتاريخ والأساطير والأحداث الاجتماعية، أما الشخصية الإشارية فهي شخصية تتمثل المؤلف مثل التراجيديا اليونانية القديمة، أما الشخصيات الاستنكارية فيظهر دورها في تنظيم وربط أجزاء العمل السردي، وتمتلك سلطة إدارة الخطاب في ذهن القارئ من خلال ذاكرة تعتبر مرجعية داخلية.

وفي وصف رولان بارت للشخصية بأنها كائن ورقي، وأنها عمل تأليفي، وأن هويتها موزعة في النص عبر خصائص عدة، فإن الحديث عن الشخصية الثقافية يحيل بالضرورة إلى محاولة تتبع الأبعاد الثقافية التي ينشر ضمنها الروائي في كتابه روايته، ودراسة المكونات الثقافية، اجتماعية كانت أم تراثية أم سياسية، وبعبارة أخرى: كل ما يمدّ للثقافة بصلة.

ونجد أن هذا الطرح تبناه النقد الثقافي الذي ظهر في النصف الثاني من القرن العشرين، والذي تبنى البحث في الأنساق الثقافية، أو بالأحرى البحث والكشف عن العيوب النسقية الكامنة في الثقافة.

وتُعتبر الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة داخل العمل السردي هي المساهم الكبير في تشكيل الشخصية الروائية.

فالشخصية الثقافية في الرواية تعمل وفق أبعاد ثقافية متنوعة حسب البيئة والثقافة السائدة والاختلاف العقائدي، وغيره من العوامل المساهمة في تكوين ذلك.

وبما أن الرواية تعتبر من الفنون السهلة الانسجام، جعلها ذلك الأكثر تفاعلاً مع غيرها من الفنون الأخرى، ما جعل مرجعياتها الثقافية متعددة لا حدود لها.

إن نسبة الثقافة إلى الشخصية بقولنا "شخصية ثقافية" يستدعي منا المرور على تعريف الثقافة ولو بشيء من الإيجاز.

فمصطلح الثقافة لغة جاء في "تهذيب اللغة" لابن السكيت: (رجل ثَقِف فلَقِف إذا كان ضابطًا لما يحويه، قائمًا به، ويقال: سَقِف الشيء وهو سرعة التعلّم) [1].

أما عند ابن منظور: (ثَقِف ثَقِف الشيء ثَقْفًا وثِقافًا وثقافةً: حذقه. ورجل ثَقِف وثَقُف وثَقُف: حاذق، فهِم. وسَقُف: أي صار ثَقِفًا، أي ذو فِطنة وذكاء"، والمراد: أنه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه)[2].

فالثقافة في اللغة تُطلق على الذكاء، الفهم، سرعة التعلّم، والتحكّم في المعارف المكتسبة، والمهارة، والفطنة.

أما في الاصطلاح، فقد تنوعت مجالات استعماله، فقد عُرف بالعديد من التعريفات، منها: الثقافة التي تنوعت تعريفاتها، من بينها أنها الوحدة الكاملة للسلوك المتعلّم الذي ينتقل من جيل إلى

1 – محمد بن أحمد الأزهري الهَرَوي، أبو منصور: تهذيب اللغة، 370 هـ، تحقيق محمد عوض مرعب،دار إحياء التراث العربي. ج 9، ص 81.

2 – ابن منظور: لسان العرب: ، المصدر المذكور سابقا ج 9، ص 19،.

الجيل الذي يليه، وسلوكيات يُتوقّع حدوثها إلى حد كبير في المجتمع، كما وُصفت بأنها نمط من التقرّر أو العُرف حيث تُنتقل الرموز من جيل إلى الجيل الذي يليه[1].

كما عُرفت بأنها الرقي في الأفكار النظرية، وذلك يشمل الرقي في القانون والسياسة والإحاطة بقضايا التاريخ المهمة، والرقي كذلك في الأخلاق أو السلوك وأمثال ذلك من الاتجاهات النظرية[2].

أما في مجال العلوم الإنسانية، فقد عُبر عنها بأنها سِمة الفرد في مستوى معين من التطور، سواء في الفنون أو العلوم أو الأخلاق. وقد ميّزت بعض المجتمعات بين الثقافة بوصفها مُندرجة حسب تركيبة المجتمع، فهناك ثقافة نخبة، والثقافة المتدنية.

كما تُطلق كلمة الثقافة على نوعية الأكل واللباس والمجوهرات وبعض الطقوس التي تمارسها بعض الشعوب، ويشمل أيضًا العادات والتقاليد المتوارثة، ويتضح ذلك جليًا في بعض المجتمعات العربية من خلال ممارسة الأعراف التي قد ترقى لديهم إلى شكل القوانين.

وبهذا تصبح الثقافة عبارة عن تراكم معرفي يتحقق بمرور الوقت ويختلف من مجتمع لآخر. ويتضح لنا من خلال هذه التعريفات أن قولنا "شخصية ثقافية"، فإننا نرصد البُعد الثقافي الذي تنشط ضمنه هذه الشخصية، ظاهرًا كان أم مضمَرًا، وقد يختلف مظهر هذا البُعد من ثقافة لأخرى. ويتجلى هذا البعد في فن الرواية في اعتماد السارد على رموز ثقافية معينة يستند إليها في بناء عمله السردي، فنجد مثلًا في بعض الروايات إحياء التراث القديم عبر شخصيات من ذلك الزمن.

---

1 – ينظر: مصلح الصالح: الشامل، *قاموس مصطلح العلوم الاجتماعية*، 1999، دار عالم الكتب، الرياض، ط1،ص 137.

2 – نادية شريف العمري ، *أضواء على الثقافة الإسلامية*، 2001، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان ، ط9، ص 9.

6 – 2 – نمذجة الشخصيات الروائية:

بما أن الشخصية في العمل الروائي ركيزة أساسية يحاول من خلالها الكاتب التعبير عن رؤية معينة أو إحساس معين، فإن اهتمامه بها يكون بشكل كبير، وقد عبّر بعض النقاد عنها بقولهم: (إن الرواية هي الشخصية).

وتظهر قيمة الشخصية من خلال المواقف التي تبدو عند قراءة العمل الروائي، والأنساق الظاهرة والمضمرة التي يصطدم بها المتلقي في ذلك العالم المتخيل.

وتتعدد الشخصيات الروائية بتعدد المواقف والإيديولوجيات والحضارات والثقافات، ما يجعل الكاتب يفكر في رسم شخصية نموذجية تكون ممثلًا لموقف أو جيل أو طبقة اجتماعية أو سياسية، من سماتها استغراق جميع صفات الشخصية المراد تمثيلها.

وتتنوع الشخصية الروائية حسب طبيعة العمل السردي، فهناك شخصيات رئيسية تعبّر عن الدور الذي أراد الكاتب تصويره، حيث تتمثل الموقف الأقوى وتدور حولها أحداث النص.

أما الشخصيات الثانوية، فهي التي تتفاعل محاولة تسليط الضوء على الشخصيات الرئيسية والكشف عنها. ومن حيث الأهمية، فإنه لا يمكن الاستغناء عن الشخصيات الثانوية، رغم مكانة الشخصيات المركزية أو الرئيسية، والتي تمثل الفكرة العامة للموضوع.

كما يمكن الإشارة إلى الشخصيات النامية في الرواية، والتي تتطور مع أحداث الموضوع، أما الثابتة فهي التي تحمل موقفًا معينًا وتحافظ عليه من بداية الأحداث إلى نهايتها، إضافة إلى الشخصيات المدورة، التي تمتاز بخاصية التعقيد والتغير والتأقلم مع الشخصيات الأخرى. أما الشخصيات المسطحة، فتمتاز بالثبات وتُوصف بأنها "شخصيات سلبية."

ويتم نمذجة الشخصيات عن طريق ربطها بعناصر بنائية، والتي تُعد أساس أي عمل روائي ومقولات أساسية فيه، ويتم ذلك عن طريق استنساخ صور الشخصيات الفاعلة في الرواية بطرائق تخييلية تعمل على تفعيل المدلولات اللغوية المنسوبة إليها.

وتختلف نمذجة كل شخصية حسب نمط كل رواية: فالشخصية الأسطورية غير التاريخية، وهكذا؛ إذ تحتاج الأولى إلى توظيف الملفوظ العجائبي واللغة الخارقة للعادة من أجل بنائها، أما الثانية فتحتاج إلى وقائع ولغة تقريرية وقرائن دالة.

6 – 3 – نمذجة الحدث الروائي ثقافيا:

لا يمكن فصل الحدث عن الشخصية الروائية، فلا شخصية بلا أحداث، ولا يمكن سرد حدث بدون شخصية، فلا مغالاة إذا قلنا إن الحدث هو الشخصية، فالأحداث هي التي تقدم الشخصية من خلال المواقف المنسوبة لها.

ويُعد الحدث في الرواية عمودها الفقري الذي تقوم عليه، إذ يتم بناؤه باحترافية عالية من طرف الروائي، ويعتمد في ذلك إما على وقائع واقعية أو خيالية، مستندًا في ذلك إلى ما يملكه من ثقافة وقدرة على التخييل والتعبير.

وتتم نمذجة الحدث الروائي ثقافيًا انطلاقًا من النماذج الثقافية السائدة في مجتمع ما وفي فترة زمانية ما.

ويتم نمذجة الحدث من خلال تحويل العناصر السردية الى بنى دالة محملة بالمعاني الاجتماعية والثقافية ولا يقتصر الحدث على سلسلة الأفعال فقط، إذ لا بد من ربطه بالمرجعيات الثقافية، كما تتم نمذجة الحدث ثقافيا عند غوص الروائي في البنى العميقة والمضمرة في الثقافة.

ويستمد الحدث معانيه ودلالاته من التقاليد والطقوس السائدة في مجتمع ما كطريقة الاحتفال في المناسبات المختلفة وغيرها. وبذلك يصبح الحدث خطاباً ثقافياً يظهر عن طريق السرد وما تمثله الشخصيات.

6 – 4 – نمذجة الفضاء الروائي ثقافيا:

يمثل الفضاء الروائي مجموعة الأمكنة التي تدور فيها أحداث الرواية، ويتم ذلك عبر سرد فني وجمالي، إما عن طريق "التنائيات المتضادة" أو "التقاطبات المكانية".

فالمكان مكون أساسي من مكونات الفضاء، فلا يمكن قيام رواية بدون مكان، ويتحقق في الرواية إما بالتصريح أو الإشارة إليه.

ويقتضي وجود المكان وجود الزمن أيضًا، والذي تدور خلاله الأحداث.

وللإشارة، فإن القبض على تعريف واحد للمكان عرف تجاذبًا واضحًا بين النقاد، ومن أبرز التعريفات له هو تعريف حميد لحميداني، الذي حصر المكان في أنه: (يتخذ أربعة أشكال: الفضاء كمعادل للمكان، والفضاء النصي، والفضاء الدلالي، والفضاء كمنظور).

ويشير لحميداني إلى أن الفضاء أشمل وأوسع من المكان، وما دامت الأمكنة متعددة في الرواية، فلا بد من وجود عالم أوسع يتسع للأمكنة كلها، هو الفضاء.

فالفضاء الروائي ليس مجالا ماديا فقط، بل هو مرآة عاكسة للثقافة ويحمل شحنة رمزية تعطي المعنى أكثر قوة وجمالا، كما يؤدي أدوارا دلالية تحيل المتلقي إلى اكتشاف خبايا ومضمرات الخطاب.

ثالثا: استطيقا السرد وجماليته:

(إن الرصد النقدي التحليلي لواقع الرواية العربية المعاصرة لا يمكنه أن يغفل المواجهات الثقافية التي أدت إلى بروز ضروب السرد الكثيف وعلاقته بالتمثيل السردي الجديد، بل إنه ملزم أن يأخذ باعتباره كل ذلك)[1].

وبذلك تكون الرؤية النقدية التحليلية للنصوص السردية قد تطورت وأصبحت لا تقتصر على جانب من جوانب النص، بل ينبغي أن ننظر إليه من جوانبه المختلفة. (إن تحليل نصوص السرد صار بحاجة ماسة إلى رؤية نقدية تستنطق في الوقت نفسه السياقات الثقافية، فالتراسل بين النصوص والمرجعيات يتم على وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التواصل والتفاعل)[2].

فلا يمكن للمرجعيات الثقافية وحدها أن توجه أو تصوغ نصا سرديا، بل لا بد من تداخل الثقافي مع تقاليد النصوص وشخصية المبدع ومدى براعته في استعمال آليات البناء السردي.

1 – ينظر: عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، بحث في تقنيات السرد ووظائفه، ص6.

2 – عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، بحث في تقنيات السرد ووظائفه ، المصدر المذكور سابقا، ص6.

1 –استطيقا السرد:

1 – 1 – تعريف استطيقا السرد:

1 – 1 – 1 – تعريف الاستطيقا:

أ –الاستطيقا لغة:

كلمة استطيقاالفظة يونانية تعني الحساسية، والتي تُحيل في اشتقاقها إلى أمرين: الإدراك الحسي والمعرفة الحسية، والمظهر المحسوس لانفعالها. وقد قال عنها ليون فاليري: (علم الجمال هو الحساسية)، كما تعني (كل تفكير فلسفي في الفن)[1].

ب – الاستطيقا اصطلاحا:

الاستطيقا من المصطلحات الفلسفية، وتعني الإدراك الحسي، لكن اللفظة لم تتناول هذا الموضوع كليًا، بل قُصر استخدامها على علم الجمال، وهو أحد فروع الفلسفة، ويعني من ناحية التفكير تطوّر النظرة في ثلاثة علوم، إذ تبحث هذه الفلسفة في التعبير الجميل، والصفات المشتركة بين كل ما هو جميل إلى غاية الشعور بالجمال، وهذا ما تناقشه هذه الفلسفة.

ويتبيّن أن هذا العلم يرتبط بالعديد من العلوم، كعلم النفس، والاجتماع، والنقد الأدبي، وغيره.

---

[1]– ينظر: زكريا زكي نجيب: مشكلة الجمال دراسة في علم الجمال الفلسفي، 1979،القاهرة الهيئة العامة للكتاب ص12

إن لفظ "استطيقا" جاء في تعريف روبرت على أنه المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر العينية والخبرة الجمالية وتفسيرها، وفسر "الخبرة الجمالية" بأنها حالة معينة من الاندفاع مع متميّز أو موضوع جمالي، لا لشيء إلا لمواصلة التفاعل معه، نتيجة ما نشعر به من متعة واكتشاف وارتياح وقلق يتأثر من هذا التفاعل.

وفي مجال الفنون المتنوعة، فقد رأى "ويستر" أن الجمالية تظهر من خلال "جمالية التلقي"، وفنون الأداء، والتذوق الفني لدى المتلقي.

وعلم الجمال (الاستطيقا) أو فلسفة الجمال ...لم يظهر كمصطلح دال على مضامين معينة إلا مع ألكسندر بومجارتن سنة 1750م[1]، وهو يُسمى فيلسوف الاستطيقا.

والاستطيقا(Aesthetics) اصطلاحا، أو فلسفة علم الجمال، علم معياري فلسفي يدرس المبادئ العامة للموقف الجمالي الإنساني إزاء الواقع والفنون بكل أشكالها. وبهذا التعريف، نكون قد استغرقنا الكثير من المواضيع التي يخوض فيها هذا العلم: الخبرة الجمالية وتحليل التصورات والمفاهيم الجمالية.

الاستطيقا هي لفظة يونانية تُترجم إلى العربية بـ "علم الجمال"، وهي من المصطلحات الفلسفية الغربية التي تم تداولها منذ بداية القرن 18.

1- هويسمان دنيس، الاستطيقا، ترجمة أميرة حلمي مطر، مراجعة أحمد فؤاد الأهواني، تقديم رمضان بسطاويس محمد،القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2011، ص 15.

ويشار إلى أن من استعملها في حقل الدراسات الفلسفية هو الفيلسوف "بومه جارتن" سنة 1750. ورغم حداثتها الزمنية، استطيقا – والتي تعني فلسفة علم الجمال – فإن مسماها قديم قدم التاريخ، إذ عُرفت في الحضارات الإنسانية القديمة.

وقد انحدر مصطلح "استطيقا" من اللفظ اليوناني، ويُعد من المصطلحات الفلسفية التي أدخلها الفيلسوف "بلجر" سنة 1950 إلى حقل الفلسفة، ويقابل مصطلح استطيقا في العربية ما يُعرف بفلسفة علم الجمال.

1 – 1 – 2 – تعريف السرد:

أ – السرد لغة:

يُعرف السرد في اللغة على أنه تقديم شيء على شيء تأتي به متسقًا، بعضه في إثر بعض، متتابعًا. سرد الحديث ونحوه: يسرده سردًا، أي تابعه. وفلان يسرد الحديث سردًا: إذا كان جيد السياق له. وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: "لم يكن يسرد الحديث سردًا"، أي يتابعه ويستعجل فيه. وسرد فلان الصوم: إذا والاه وتابعه[1].

1 – ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري،المصدر المذكور سابقا ، جزء 7، ص 166، مادة "سرد"

ب – السرد اصطلاحا:

أخذ السرد في الاصطلاح معنى الحكي، الذي يقوم على وجود محكي، أي قصة ذات أحداث معينة، وعلى الطريقة التي تُحكى بها هذه القصة، وهذا ما يُسمى سردًا. ويمكن للقصة أن تُسرد بعدة أطراف، بعدة طرق.

إذًا، فالسرد يُعرف على أنه (الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها)[1].

ويُعد السرد من المصطلحات النقدية الحديثة، ويعني حسب النقاد: (نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية)[2].

لذلك فالسرد أداة من أدوات التعبير التي يستعملها الإنسان لتبليغ ما يجول بخاطره. وقد ذهب الشكلانيون الروس إلى القول بأن السرد وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ، لقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي[3].

بعد عرض هذه التعاريف، يتضح أنها متقاربة إلى حد بعيد، وتتفق كلها في أن السرد هو الطريقة التي يختارها الكاتب أو الراوي ليُقدّم بها أحداث روايته أو قصته.

---

1 – ينظر: حميد لحميداني، بنية تمفصل السرد من منظور النقد الأدبي،المصدر مذكور سابقا، ص 45.

2 - آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، 1947، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، ص 28.

3 - سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي،1997، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1،ص19.

ويأخذ السرد عدة أشكال، ففي شكله التقليدي الحكائي، يُستعمل فيه السارد ضمير الغائب، أو سرد حديث يستخدم فيه الراوي تقنيات أخرى، كالارتداد، والاستباق، والمناجاة، وضمير المتكلم أو المخاطب.

بعد عرض التعاريف الموجزة لمصطلح "استطيقا السرد"، اتضح أن مجال استعمال الاستطيقا هو فلسفة علم الجمال، ولا يقتصر مجال عملها على حقل معرفي بعينه، بل تبحث في الجمال بغض النظر عن تواجده، أو بالأحرى، تفسير كل ما هو جميل، وكل ما يُنتج عنه الشعور بالجمال، وتحليل ذلك تبعًا لنظرة فلسفية تستعين فيها بجملة من العلوم، كالنقد الأدبي، وعلم النفس، وغيره.

إذًا، فـ"استطيقا السرد" هي البحث بطريقة فلسفية عن الجمال داخل النصوص المسرودة، أيا كان نوعها، وفي طريقة تقديمها للقارئ أو المسرود له (المتلقي).

1 – 2 – موضوع الاستطيقا:

تستهدف الاستطيقا كل المواضيع القابلة للمعرفة، لأنها علم متميز عن النقد أو الصنعة. وقد قيل إن الاستطيقا (في معناها الضيق تكمن في المعرفة التي تُطلب من أجل اللذة الصادرة من حدث المعرفة ذاتها) [1].

والاستطيقا الحديثة حصرت تطبيقاتها في مجال الفن، حيث اعتُبرت علمًا للفن، وقد أشار "كانت" إلى ذلك من قبل، فقال: (تكون الطبيعة جميلة عندما تتخذ مظهر الفن، ولا يمكن للفن أن يكون جميلاً إلا إذا شعرنا بأنه فن، وحين يتخذ إلى جانب ذلك مظهر الطبيعة)[1].

1 – عبد العزيز حمودة ،المرايا المحدبة :من البنيوية الى التفكيك، 1998 ،المركز العربي (د ط) ص 45

كما وصفها اكثير من المشتغلين في حقل علم الجمال بانها العلم النظري للفن .

إذًا، ففلسفة الاستطيقا هي البحث في علم الجمال في جميع جوانب الفن، لذلك كانت الرواية، والتي تصدرت الفنون الأدبية وأصبحت أكثرها استهلاكًا في العصر الحديث، محل اشتغال لفلسفة الجمال أو الاستطيقا.

1 – 3 – استطيقا السرد في الأدب:

لقد عُرف السرد القصصي في النص عند العرب منذ العصور الأولى، فمنذ العصر الجاهلي، استعمله الشعراء في التعبير عن الحرب والحماسة، واستُعملت الأساطير والبطولات وتقديمها بطريقة سردية وقصصية، حتى أصبح ذلك وثيقة تاريخية تحفظ أحداث مرحلة ما.

كما استُعمل هذا النمط السردي في الحماسة، في شحذ الهمم، والتغني بالبطولات، وتعبير ذلك ثقافيًا بما كان سؤالا عصريًا وتأثر النص بالمادة الخام الموجودة آنذاك، وهي الأساطير والخرافات. أما في العصر الإسلامي، فقد استُعمل هذا النمط من السرد في الفتوحات الإسلامية، وكان موجّهًا لبث الحماسة والشجاعة في النفوس، فأبدع الشعراء في وصف يوم الحرب والقتال والتقاء الجيوش والتحامها.

وقد استعمل الشعراء أركان البناء القصصي في نصوصهم الشعرية، كالشخصية، الحدث، الزمان، وغيرها من لبنات البناء السردي.

فنجد مثلًا الشخصية في شعر المتنبي في وصف سيف الدولة الحمداني:

---

1 – ايمانويل كانط نقد ملكة الحكم تر جمة جورج كتوره، 2005 ،المنظمة العربية للترجمة بيروت لبنان، ص175

ومن تكنِ الأُسدُ الضواري جدودَهُ يكنْ ليلُهُ صُبحًا ومطعمهُ غَصبَا[1]

وفي وصف الحدث، قوله عن الحرب الطاحنة:

بالجيشِ تمتنعُ السُّدادُ كلُّهمُ والجيشُ بابنِ أبي الهيجاء يمتنعُ[2]

أما عن الزمان، فنجد حضوره في قصائد القدس، إما عن ماضٍ في قِدم ذي القدامى، أو عن أحداث حاضر، أو تصور لما هو آتٍ.

إذ يمكننا القول إن العمل السردي في النص، وإن لم يُؤطر قديمًا، إلا أنه كان موجودا وبشكل جمالي يحمل من الأنساق الثقافية المتنوعة.

أما في الثقافة الغربية فإن "استطيقا السرد" ظهرت كمصطلح جديد مع "بومجارتن" عام 1753 في كتابه تأملات في الشعر وفنيته.

إن استطيقا الشعر كما أسس لها بومجارتن، تقوم على أسس فلسفية حسبه، وعلى الذوق الجميل، والقطيعة مع البلاغة الكلاسيكية التي كانت معتمدة من قبل، والتي كانت نظرتها صورية عجزت عن الولوج إلى عمق التمثل الأدبي.

[1] – الصاحب بن عباد: الأمثال السائرة من شعر المتنبي، ت محمد حسن ال الشيخ، مكتبة النهضة، بغداد ط01، 1965، ص44

[2] – الصاحب بن عباد: الأمثال السائرة من شعر المتنبي، المصدر المذكور سابقا، ص105

أما "الاستطيقا"، التي عُرفت كعلم جديد، فهي جديرة بفهم الشعر ومواطن الجمال فيه، انطلاقًا من بعده التركيبي، خلافًا لعلم البلاغة الذي يدرس الشعر انطلاقًا من بعده الصوري وتراكيبه البلاغية، استنادًا إلى محاكاة الواقع.

إن علم البلاغة، حسب علماء الجمال، يُبعد الشعر عن الشعور والإحساس، وبذلك يغيب الجمال والنظرة الجمالية، وتحل محلها النمطية واتباع نموذج يتكرر في كل مرة.

لكن فلسفة الجمال "الاستطيقا" ترصد الجانب الحسي للشعر، وبالضبط الإثارة التي يُحدثها المنجز في نفسية المتلقي.

إن الاستطيقا، حسب علماء الجمال، هي فلسفة جديدة للنقد. ولأن هذه الفلسفة تتجاوز كل مقولات اللسانيات النصية، فهي عملية انفتاح واختراق يعادل "اللامتناهي"، لأنها ترسم "مسطحة تركيب" يحمل بدوره نصيًّا وإحساسات مركبة بفعل صور جمالية[1].

كما يرون أن انفتاح فلسفة الجمال أو "الاستطيقا" وشموليّتها، تجعل التقنية متضمنة فيها، فكل شيء إنما يجري ربما في تلك التقنية، ما بين مركبات الإحساسات ومسطح التركيب الجمالي[2].

1 – 4 – استطيقا السرد في النصوص النثرية:

[1] ينظر :دولوزغاتري: ما هي الفلسفة؟ ترجمة مطاع صفدي، 1996 ، معهد الإحصاء القومي والمركز الثقافي العربي، ص 205.

2 – دولوزغاتري: ما هي الفلسفة؟، المرجع المذكور سابقا، ص 206.

الأدب بصفة عامة، نثرًا كان أم شعرًا، يسعى لتحقيق اللذة والشعور بالجمال وتذوقه، وبما أن أركان السرد الرئيسة المتمثلة في الراوي، والمروي، والمروي له، وجب على الراوي المعرفة الكاملة بالمتلقي أو المروي له، من أجل صياغة مروي أو مسرود يُحدث تفاعلًا وتأثيرًا على إحساس وشعور ذلك المتلقي. ويبرز ذلك من خلال قدرة الراوي على انتقاء المفردات الخاصة بذلك التشكيل اللغوي أو النص، سواء كان رواية أو قصة، ليدخل عبر هذا المنتج إلى ما يعرف بالإبداع الخلاق.

وبرجوعنا إلى تاريخ السرد العربي، نجد أن أول النصوص كانت حكائية، فعُرفت عندهم الحكاية والقصة، وذلك قبل ظهور الإسلام، ثم توالت الكتابات السردية، وبدأت النصوص النثرية تتحول إلى كتابة، فكتب الأدباء في أغراض متنوعة كالمقامة، والسير، والرحلات، والأمثال، والحكم، والنوادر. ومع مرور الزمن، تراجعت فنون أدبية لتحل محلها فنون أخرى، فبعد الغلبة والسيطرة التي أحدثها الشعر، تراجع هذا الأخير لتحتل مكانته الرواية، والقصة، والمسرحية وغيرها. هذه الفنون، وبفعل عوامل متعددة، أصبحت الأكثر رواجًا في العصر الحديث.

أما عن خاصية الجمال في هذه الفنون، فأبرز سماته هي أن كل عمل فني سياقه الجمالي، فلا يمكن أن نوظف اللغة في غير سياقها، إضافة إلى الصناعة اللفظية أو الأدبية التي لا يمكن إغفال دورها في تجميل النص السردي. ولا يمكن حصر الجمال في هذه السمات فقط، أو من جانب السارد فقط، بل أيضًا تتدخل عوامل أخرى في إضفاء الصفة الجمالية على العمل الأدبي، كشخصية المتلقي ومستوى تفاعله مع النص ومدى إحساسه به.

هذا ما عنيت به استطيقا السرد، والتي كما أشرنا إليها سلفًا، بأنها فلسفة تبحث في الجانب الجمالي للفن، وتتبنى أيضًا تحليل الشعور بالجمال الذي يحدث عند المتلقي، والذي يدخل في تكوينه

عدة عوامل كالخبرة الجمالية، وثقافة المتلقي، وتكوينه النفسي، وغير ذلك. يقول شارل لالو، أحد المنظرين الفرنسيين المتخصصين في علم الجمال: (والحقيقة التي نود أن نقررها هي أن ثمة جمالًا غير استطيقي يوجد في الطبقة الوحشة، وثمة جمال استطيقي كاذب للطبقة النموذجية، المحلات أو المختارة، ثم هناك أخيرًا الجمال الاستيطيقي حقًا وبذاته، هو الجمال في الفن) [1].

إذا فموضوع الاستطيقا ليس هو الجمال الطبيعي، بل لا بد أن يُشكل هذا الجمال عبر اللغة. ومن هنا يتضح أن الجمال يأخذ أشكالًا متعددة، والاستطيقا بدورها تتناول دراسة الجمال في الفنون المتنوعة، من ضمنها الكتابات على اختلاف أنماطها: نثر أو شعر أو رواية أو قصة، إلى آخره.

إن اقتران مصطلح الاستطيقا بالسرد في قولنا "استطيقا السرد" يعتبر ذلك بحثًا فلسفيًا في جوانب السرد المتعددة. وقد أشرنا إلى تعريف السرد اصطلاحًا بأنه الكيفية التي تسرد بها القصة، تُروى بها القصة، عن طريق قناة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقناة ذاتها [2].

إن هذا التعريف يحمل أركان السرد التي يقوم عليها العمل السردي. أما عن الاستطيقا، فهي ذلك العلم الذي يبحث فلسفيًا في الجانب الجمالي من هذا العمل، دون عزله عن باقي مكوناته، بغض النظر عن طبيعة ونوع العمل السردي محل الدراسة، نثرًا أو رواية أو قصة، كون الاستطيقا موضوعها الفن وجماليته.

1- ينظر: شارل لالو، مبادئ علم الجمال (الاستطيقا)، ترجمة مصطفى ماهر،2010، المركز القومي للترجمة، د.ط، القاهرة، ص 7- 8.

2 - ينظر: حميد لحميداني: بِنيَة النّصّ السّرديّ من منظور النّقد الأدبي ، المصدر المذكور سابقا، ص 45.

2 – جمالية السرد:

الجمالية لغةً: مصدر صناعي مشتق من لفظة "الجمال"، والجمال في اللغة هو الحُسن والبهاء. وقد ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى":ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون" [1]، أي: حُسن وبهاء.

والصفة "الجمال" تقع على الشكل والفعل. يقول ابن الأثير: (الجمال يقع على الصور والمعاني)[2].

أما في الاصطلاح، فقد عُرفت الجمالية بأنها "علم الجمال".

وورد تعريفها في القاموس الفرنسي بأنها: "شق من الفلسفة يهتم بدراسة الجمال ويتتبع مسيرته." وقد عُرفت هذه الفلسفة في عصور أولى عند اليونان، وتعاقبت آراء الفلاسفة والمفكرين اتجاه هذا المصطلح، فعُرف على أوجه عدة إلى غاية العصر الحديث.

غير أن ما يهمنا نحن هو الشق الأدبي والنقدي لمصطلح الجمالية، وذلك لتشعّب المصطلح وتعدد استعمالاته.

---

1 – الآية 6 من سورة النحل.

2 - ينظر: ابن منظور، المصدر المذكور سابقا ، المجلد 1، مادة "جمل"، ص 5303.

وبذلك يكون ما قاله جبور عبد النور عن الجمالية هو الأقرب إلى ميدان البحث، حيث يرى بأن الجمالية (علم يدرس ناحيتين: الأولى طبيعة الإحساس الفني، والثانية ما بعث الجمال في شكل من أشكال الفن أو التعبير) [1].

وهنا تبرز قيمة المتلقي للفن، والعوامل التي ساعدت الفن على تميّزه واتصافه بالجمال. وإذا عدنا إلى مصطلح "السرد"، نجد بأن السرد، في عموم تعريفاته، هو الطريقة التي يُقدّم بها السارد مسروده، سواء كان قصة أو قصيدة أو رواية.

وبذلك يتجلى لنا أن جمالية السرد تتعلق أساسًا بمجموعة من العوامل التي تجعل العمل السردي عملًا مميزًا، إذ لابد من وجود مسرود متوفر على صفات الجمال، وسارد يتقن عملية السرد على تنوعها، مكتوبة أو مركّبة، .

3 – نظرية السرد:

ذهبت جهود النقاد العرب والغرب على حد سواء من أجل الوصول إلى نظرية سردية تضبط حركة السرد، إلا أن الجهود العربية، والتي تعتبر ضاربة في التاريخ قدمًا، لمادة السردية، لم يُكتب لها النجاح، وتبلورت في شكل جهود شخصية تكون أقرب إلى وجهات النظر، إضافة إلى افتقادها للموضوعية. لذلك، تشعبت المصطلحات واختلفت الرؤى بين النقاد العرب، ما جعل الوصول إلى جهد موحد أمرًا صعبًا، إن لم نقل مستحيلاً. وخاصة مع تشتت جهود الترجمة، التي كانت عائقًا بدل أن

1 – ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، 1979 ، دار العلم للملايين، بيروت، ، ص 85–87.

تكون عاملًا مساعدًا على الوصول إلى جهد موحد، فعُرف تعدد المصطلح لمسمى واحد، وتعدد المسميات لمصطلح واحد.

أما في الغرب، فلا جدال في أنهم كانوا السابقين إلى محاولة تأطير العمل السردي، من خلال المنعطف الذي أخذته السرديات، وكان ذلك سنة 1977 بفرنسا، حيث أقر "تدوروف" أنه لا بد من التحول من السرد السطحي إلى النص، أو ما أسماه "التمثيل"، بما فيه من جميع أشكال السرد التركيبية.

ولكن، في ظل البنيوية المهيمنة، استمر هذا إلى غاية نهاية الثمانينيات، حيث ظهرت طروحات جديدة مع "جونتاك كلير" ونظريته التي ترى بأن "من الخطاب تولد القصة". وفي عام 1999، برز "منسود هرمان" بعنوان تطورات جديدة في التحليل السردي.

كما أنه لا يمكن إغفال اجتهادات "الشكلانيونالروس" النظرية، والتي دعت إلى ضرورة التأسيس لعلم يدرس "أدبية الأدب"، أو "البيوطيقا الجديدة"، في مقابل دراسات "تدوروف" السردية. وأصبحت الدراسات السردية في أواسط القرن العشرين أكثر تخصصًا ودقة، لها مناهجها الخاصة، وقضاياها الحديثة كالرواية والقصة، والقديمة كالحكاية العجيبة...

ونذكر أن نظرية السرد صاغت مصطلحات نقدية للعمل وفقها، رغم تعدد المصطلح في بعض الأحيان لدلالة واحدة. وقد صاغ "فيشر" معايير عملية السرد إلى خمسة معايير يكون السرد وفقها دقيقًا، وهي:

1. القيم المتضمنة في القصة.
2. العلاقة بين القصة والقيم المتبناة.

3. النتائج المحتملة التي يمكن أن تعود على الأشخاص الذين يلتزمون بالقيم المتبناة.
4. تناسق قيم السرد مع قيم المتلقي.
5. مدى تمثّل قيم القصة لأعلى القيم الممكنة في التجربة الإنسانية.

وقد آثر الكثير من النقاد استعمال مصطلح "نموذج" بدلًا من "نظرية"، ذلك أن النموذج السردي يكون أسهل من النظرية حسب طرحهم.

ورغم الاختلاف والتباين بين النقاد في تفاصيل عدة، إلا أننا نجدهم لا يختلفون حول مصطلحات يُعتبرونها أساسية في علم السرد، وهي :الشخوص، الحدث، الزمان، المكان، الحوار، الحبكة وغيرها)[1].

ليبقى السرد وسيلة لصياغة التجارب الإنسانية والحياتية، بطريقة خطاب للذات والتمثيل لها، وصياغة صورة لها ومدى اختلافها مع الآخر. ويأخذ هذا الاختلاف أشكالًا متعددة، كـ"العبد والسيد"، و(هندسة المركز والهامش" في الحكاية الكولونيالية)[2].

هذه الحركة الجدلية بين أطراف العملية السردية تولّد ما يُسمى بالمواجهة الخطابية التي تورّط السرد في الغوص في مرجعيات ثقافية مرتبطة بسياقات متنوعة[3].

1 - ينظر: يان مانفريد، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة إباني أبو رحمة،2011، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، ص 11 – 12.

2 - محمد بوعزة، سرديات ثقافية،من سياسات الهوية الى سياسات الاختلاف، 2014 ، دار الأمان، الرباط، ط1، ، ص 16.

3 – ينظر: محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية الى سياسات الاختلاف، ص 16.

الفصل الثاني:

الرواية المغاربية بين النمذجة الثقافية

والبعد الاستطيقي (نماذج مختارة)

نماذج روائية مغاربية بين النمذجة الثقافية والبعد الاستطيقي

أولا–النموذج الجزائري: رواية "كامرادا رفيق الحيف والضياع"للصديق حاج أحمد

1-النمذجة الثقافية في رواية "كامرادا رفيق الحيف والضياع"

2-البعد الاستطيقي في رواية "كامراد رفيق الحيف والضياع"

ثانيا:النموذج التونسي: رواية "الطلياني" (لشكري المبخوت)

1 - النمذجة الثقافية في رواية "الطلياني"(لشكري المبخوت):

2- البعد الاستطيقي في رواية"الطلياني".

ثالثا: النموذج الليبي: رواية "نزيف الحجر" لـ (إبراهيم الكوني).

1 – النمذجة الثقافية في رواية "نزيف الحجر".

2-البعد الاستطيقي في رواية "نزيف الحجر"

رابعا:لنموذجالمغربي: رواية "لعبة النسيان"لـ (محمد برادة).

1 – النمذجة الثقافية في رواية "لعبة النسيان".

2- البعد الاستطيقي في رواية"لعبة النسيان"

خامسا: خامسا: الخصوصية الثقافية وآليات الإغواء السردي في الرواية المغاربية الحديثة.

من أجل الوصل الى استنتاج مفاده مدى استفادة الرواية المغاربية من آليات السرد الحديث في بعديه الثقافي، والجمالي، ومدى قدرتها على الجمع بين النمذجة الثقافية واستطيقا السرد

وقع اختياري على أربعة نماذج روائية مغاربية نالت نصيبا من الشهرة المحلية والعربية والعالمية، وهي من أقطار مغاربية مختلفة، فكان النموذج الأول من الجزائر ممثلا في رواية (كاماراڈ رفيق الحيف والضياع)للصديق حاج أحمد الملقب بالزيواني، والرواية الثانية تونسية بعنوان (الطلياني للروائي) والأكاديمي شكري المبخوت، أما الرواية الثالثة فهي ليبية لإبراهيم الكوني بعنوان (نزيف الحجر)، أما الرواية الرابعة فهي رواية (لعبة النسيان) لمحمد برادة.

من بين هذه الروايات من حصدت جوائز محترمة، ومنها ما تُرجم إلى أكثر من أربعين لغة من لغات العالم، مما يبعث

على جدارتها بالدراسة والتحليل. وتنصب دراستنا هذه على البحث في التقاطع بين الثقافي والجمالي من خلال دراسة النمذجة الثقافية في كل رواية مع تناول البعد الاستطيقي لها.وصولا الى دور الخصوصية الثقافية في صياغة النصوص الروائية المغاربية.

أولا: النموذج الجزائري: رواية "كاماراڈ رفيق الحيف والضياع"للصديق حاج أحمد:

1- النمذجة الثقافية في رواية "كاماراڈ رفيق الحيف والضياع"

1-1- التعريف بالروائي:

التعريف بالروائي والأكاديمي الصديق حاج احمد الملقب بالزيواني

وُلد الزيواني بولاية أدرار، في بلدة «زاوية الشيخ المغيلي» (جنوب الجزائر).

تلقّى تعليمه الأولي في الكتّاب ثم انتقل الى التعليم النظامي، وتدرج إلى أن حصل على البكالوريا، والليسانس، والماجستير، ثم الدكتوراه. يدرس مقياسي «اللسانيات وفقه اللغة» بجامعة أدرار.

عين نائب عميد كلية الآداب واللغات لمدة سنتين، ثم تفرّغ للبحث والتأليف. يهتم الزيواني بالأدب الصّحراوي العربي، ويُركّز في معظم أعماله على الحياة الصحراوية، والهوية الإفريقية، المهاجرين، والتحولات الاجتماعية في منطقة الجنوب الجزائري وجنوب الصحراء.

من بين أعماله الأدبية روايته مملكة الزيوان (صدرت عام 2013) والتي تمثل بدايته للكتابة الروائية

1-2- ملخص الرواية:

تُعرف رواية كاماراڈ بأنها الرواية التي خالفت المألوف والسرد النمطي، حيث غاص الكاتب في موضوع من المواضيع المعاشة، والتي يتفادى الكثيرون الحديث عنها، وهو موضوع

الهجرة السرية من الجنوب نحو دول الشمال. جسّدتها شخصية "مامادو" ورحلته المريرة من جنوب الصحراء نحو المستقبل المجهول.

1 –3 – نمذجة الشخصية ثقافيا في رواية كاماراڤ رفيق الحيف والضياع:

تُعد الشخصية ركنًا أساسيًا من أركان الرواية، فهي العمود الذي يحمل البناء السردي، وكما هو معروف، لا يمكن بناء رواية بدون شخصية. وفي رواية كاماراڤ وظّف الكاتب العديد من الشخصيات، إلا أن الصوت البارز هو صوت "مامادو"، الذي يمثل الشخصية الرئيسة أو الصوت الأوّل (صوت الأنا)، باعتباره ساردًا لأحداث الرواية، فكان هو الفاعل الأقوى من خلال بروزه في الأحداث المتعاقبة، وحواره مع الشخصيات الأخرى.

فمامادو هو الشاب العشريني المنحدر من حي "غموكلي" بعاصمة النيجر، ويُعتبر هذا الحي من أفقر الأحياء بالعاصمة، مما دفع مامادو للتفكير في الهجرة إلى الشمال، وهو الفردوس الذي يتصوره الأفارقة.

وما يُميز الرواية من حيث الشخصية هو تعدد الشخصيات فيها من حيث انتماءاتهم وأعمارهم وتجاربهم. فنجد من الشخصيات:

- **إدريسو**:الصديق الحميم لمامادو، والذي أقنعه بفكرة الهجرة إلى الشمال. لكن مامادو لم يكن أوفر حظًا من إدريسو، الذي وُفق في مشواره للهجرة.
- **ساكو**:رفيق مامادو في الرحلة، إلا أنه توقف في الطريق في مدينة تمنراست.

عثمان:أحد رفاق مامادو، كان يشتغل دلالًا بالسوق الكبيرة، منعه موقف والدته من الهجرة.

- **غاريكو**:أحد رفاق المجموعة، وأحد المهوسين بالهجرة، لكن منعته ظروف قاهرة، وهي وفاة ولده. مهنته: التسول، وقد ورث هذه المهنة عن أبيه.
- **سلاماتو**: وهي والدة مامادو، التي تظهر تمسكها بالموروث الثقافي الذي ورثته عن أهلها.
- **جاك بلوز**: وهو مخرج سينمائي فرنسي، أصيب بخيبة أمل في مهرجان كان السينمائي 2012 عندما لم ينجح فيلمه مغارة السابقون .فقرر بذل المزيد من الجهد من أجل التميز، وقرر السفر إلى أفريقيا من أجل كتابة سيناريو عن الهجرة السرية للأفارقة. فقصد أفقر بلد في أفريقيا، وهو النيجر، وكان محظوظًا حيث وجد المادة الخام في أول يوم له في النيجر.
- **بامبا**: هو من الشخصيات المساعدة، حيث يمثل دور التاجر الذي يشتغل بتجارة المواشي والمبادلة فيها. وقد استعان به مامادو في بيع بقرتهم.
- **يعقوبا**: أيضًا هو شخصية مساعدة، حيث كان يأخذ بقرة مامادو إلى المرعى مع أبقاره.

أليكس: له خبرة في مجال الهجرة، يعرف الطرق والمسالك، وله رغبة جامحة في الهجرة، حيث يعتبر اليأس مستحيلاً، فإن لم ينجح هذه المرة، سيعيد الكرّة حتى يصل إلى هدفه.

جورج: فقد أباه وأمه في الحرب الأهلية الليبيرية سنة 1999، وله رغبة كبيرة في الهجرة. توقف بثمن غاز حيث سجن هناك، متابعًا في قضية بيع العملة الصعبة المزورة.

إيمانويل: فقد والده هو الآخر في الحرب الأهلية الليبيرية، كما فقد والدته، فلم يبقَ له شيء غير التفكير في الهجرة.

- **كايتا**: من الأصدقاء لمامادو، وهو من دولة مالي، مكلف بمخيم يُسمى "الشاطو" في تمنغاست.

ابراهيم: من دولة السنغال، هو من كان يشجع المجموعة على الهجرة لأنه نجح في الوصول إلى الشمال.

عبر هذه الشخصيات، استطاع الروائي أن يترجم لنا الكثير من القيم الثقافية الموجودة في العمق الإفريقي، وحالة التهميش التي تعيشها هذه المجتمعات، والفقر المدقع الذي يولد انجذابًا نحو الآخر، وهو التفكير في الهجرة نحو الشمال للعيش في حالة من الاغتراب المتنوع وتشتت الهوية. وقد استطاع الزواني تصوير نموذج عن الشاب المهمش في دول جنوب الساحل عبر شخصية "مامادو" وشخصيات مرافقة له. كما أبرزت الرواية فساد الساسة انطلاقًا من الأوضاع التي تعيشها الشعوب، والتي جعلت الشعوب تفضل المغامرة والموت والمصير المجهول على البقاء في أوطانها.

وقد جاء في الرواية على لسان المهاجر الإفريقي قول الروائي: "عذرًا يا وطني، كلانا ميت، فقط الأساليب متعددة. أنا غريق وأنت متعور بمدية حكامك العسكريين الذين تشيخوا في إخراج أفلام.....)[1].

لقد صورت الرواية واقعًا مأساويًا تعيشه شعوب جنوب قارة أفريقيا، واقعًا تجسده شخصيات عبرت بدقة عن ثقافة أفرزتها السياسة، فأصبحت المجازفة والمغامرة والانتحار حلم كل شاب أفريقي، وحتى لو كلف ذلك التنازل عن الهوية بما فيها المعتقد الديني، كل ذلك في سبيل البحث عن الذات، فيما يظهر من الجهة المقابلة، أي جهة شمال البحر الأبيض المتوسط، معالم الحضارة والرقي الثقافي.

في شخصية جاك بلوز الذي كان هدفه الحصول على قصة واقعية يجعلها سيناريو لفيلم يشارك به في مهرجان كان الدولي بعد أن أخفق في مشاركته الأولى، يظهر نموذج الشخص

[1] – ينظر: صديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع، 2016 ،دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، ، ص 8

المتحضر الذي يعيد الكرّة بعد فشله في شيء ما. ونموذج الإنسان محطم، شخصية "مامادو" الذي يفكر في سلبية في واقعه، ويقوده ذلك التفكير إلى حلم شبه مستحيل.

لقد صور الروائي في روايته كاماراڈ مجموعة من مظاهر الثقافة للعمق الإفريقي الذي تداخل فيه الواقع مع الأسطورة، كاشفًا من خلاله عالمًا مهمشًا تسوده الكثير من المآسي كالدعارة وشرب الخمر وغيرها من الآفات التي جعلت منه شخصًا فاقدًا للهوية، باحثًا عن ذاته في طريق الانتحار والهجرة السرية.

❖ - نوعية اللباس:

تعتبر رواية كاماراڈ مصدرا من مصادر التعريف بالثقافة الإفريقية والإنسان الصحراوي بصفة عامة، وقد تجلت مظاهرها في الرواية من خلال العديد من المحطات.

إذ يمثل اللباس هوية وخصوصية ثقافية وحتى دينية، يمكن أن نميز بين شعب وآخر وأمة وأخرى من خلالها. فمثلًا، وردت صورة المجتمع الغربي في شخصية *جاك بلوز* الذي كان يضع على عينه نظارات شمسية ماركة أصلية "ريبان"، ويلبس جاكيتًا جلديًا إيطاليًا أسود خفيفًا، وسروال جينز، وحذاء إيطالي بني رفيع[1].

إن وصف الكاتب للمخرج جاكبلوز يشير إلى الحضارة والتمدن. فهذا الوصف فيه إحالة إلى فرنسا، عاصمة الأزياء والموضة، كما يصف بدقة مظهر المخرج السينمائي. كما يوحي اختيار ألوان اللباس من طرف *جاك بلوز* بثقافته الفنية الواسعة، حتى في تذوق الألوان، لينقلنا الكاتب بعد

1 - الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع، ص 11-12.

ذلك إلى الجهة المقابلة، وهي ثقافة الأفارقة التي توحي بحياة البؤس والفقر والحرمان والجهل، وغير ذلك. حيث جاء ذلك في الرواية على لسان مامادو عند زيارته للعم بامبا: (باب بيته مغلق، الضوء يكاد يكون منعدماً، بالرحمة التي يتصل بها من البازان الرخيص، يلف على رأسه شاشًا أسود)[1].

ففي هذه العبارات، والتي توحي بعبارة البؤس التي كان يعيشها العم *بامبا*، وهو حال السواد الأعظم من الأفارقة، كما يوحي أيضًا بشكل لباس العم *بامبا*، الذي يوحي بالمحافظة على التقاليد والعادات المتوارثة للإنسان الإفريقي، إذ إن سمة لبس العباءات بمختلف أنواعها من سمات الرجل الإفريقي، والتي تعتبر أحد عوامل تحديد هويته ومعتقده. لننظر إلى قول *مامادو* :(رغم أن اليوم يوم جمعة، إلا أن الحركة في هذا الشارع بدت نشطة وغير عادية. لون الأمل هو الطاغي على لبس أهل البلد)[2].

كما تبرز مميزات اللباس الإفريقي في زيّه الديني، حيث تنوعت دلالات اللباس. اللباس الأبيض من الصفات والنقاد إلى الصدق والعفة وراحة البال، وهذا اللباس يرتديه المسلمون خاصة. نجد ذلك في قول *مامادو*: (أغرب الناس الذين كانوا يسيرون في الطرقات، يلبسون ثيابًا بيضاء. تذكرت أن اليوم عيد المسلمين)[3]، في إشارة إلى يوم الجمعة الذي له خصوصية دينية في المجتمع المسلم.

1 – الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص 77

2 – الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ص 310.

3 – الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص 310.

❖ **ارتداء اللثام:**

من الألبسة التي لا يستغني عنها ساكن البيئة الصحراوية، خاصة الطوارق، وهو رمز لثقافتها. هؤلاء الناس الذين يسكنون الصحراء، إضافة إلى دوره الحيوي الذي تفرضه الطبيعة الصحراوية.

ويبقى اللثام رمزًا للهوية والأصالة، لم يتخلَّ عنه الطوارق رغم التطور الحضاري المشهود، بل يبقى رمز التميز والافتخار بالعادات والتقاليد. كما تميزت المرأة الصحراوية بلبس الملاحف التي تميزها عن غيرها من النساء من ثقافات أخرى. وقد برزت ثقافة لبس اللثام في الرواية على لسان *ماماذو*:سرنا على الأقدام زهاء ساعة، بدأت ملامح التحسر تحضر، تتقلص ملامح الطوارق.

أما بالنسبة للبس النسائي للملاحف، فقد جاء في قول *ماماذو*: (وملحفاه نساؤهم والمزركشة هي الأخرى تتناسل)[1].

❖ **ارتداء القرط:**

تتميز النساء الأفريقيات بوضع القرط في أنوفهن، وقد جاء ذلك في قول *ماماذو*(:وليس لامي... ظاهرة تميزها عن النساء، فمكلي سوى قرط حديدي، رازي معرض فتحه أنفها)[2].

ويرجع ارتداء القرط لدى النساء الأفريقيات إلى العادات المتوارثة والخصوصيات العقائدية، كما يكون أيضًا من بين أدوات الزينة التي تتزين بها المرأة. وبذلك تتحقق فكرة إثبات الهوية للإنسان الإفريقي.

---

[1]– الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ص 310.

[2]– الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص 28.

كما نجد في الرواية مظهرًا من مظاهر الزينة للإنسان الإفريقي وهو الوشم، والذي يعتبر شكلاً من أشكال التجميل. وجاء ذلك في الرواية أيضًا على لسان *مامادو* في قوله":أما أن فقد ضحكت على نفسي كثيرًا عندما رأيت وجهي في قضيتي مع امرأة صغيرة وبه... رسمت عليه ثلاثة وخزات أفقية على الوجنة اليمنى)[1].

ويعتبر الوشم خاصية ثقافية أيضًا في بلد *مامادو*، لأن *مامادو* ضحك على نفسه فور اختلاطه بأناس آخرين لا يعرفون هذا الفعل.

1 – 4 –نمذجة الحدث ثقافيا في رواية كاماراڤ:

يعد الحدث الروائي أحد العناصر الأساسية في البناء السردي، فلا يمكن تصور رواية بدون حدث. وفي رواية كاماراڤ، استطاع الروائي تصوير الأحداث باحترافية وبجودة عالية، حيث غاص في عمق المجتمع الإفريقي ليعود لنا بمعالم كثيرة من الثقافة الإفريقية جنوب الصحراء عبر قصة ذلك الشاب النيجيري مامادو، الذي التقى مع المخرج الفرنسي جاكبلوز وروى له مغامرته في خوض طريق الهجرة انطلاقًا من بلاده النيجر، رفقة مجموعة من الشباب النيجيريين والماليين وغيرهم، نحو الفردوس الأوروبي كما يتخيل لهم. ولعل الروائي، وبحكم اجتماعه مع المهاجرين وقربه منهم بحكم أن منطقة أدرار منطقة عبور لهم؛ جعلته يفكر في صنع بطل للرواية منهم.

ومن أجل رصد معالم أكبر، والتقرّب من ثقافة الأفارقة، سافر الروائي إلى هناك واضعًا نصب عينيه صياغة أحداث الرواية بشكل دقيق، فتمت هندسة أحداث هذه الرواية باختيار الشخصيات الملائمة للحدث والأمكنة. والبارز أن الروائي اختار التراث الإفريقي من أجل التعريف

[1]– الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص 40.

بالثقافة المتوارثة، لأن التراث ذاكرة ومرجعية للإنسانية، وليس لأمة بعينها. وفي هذا الصدد يقول سعيد يقطين: (تراثنا جزء من التراث الإنساني، وعلينا أن نستوعب جيدًا هذه الحقيقة... ونعمل على فهم تراثنا في ضوء ما يتحقق من معارف وعلوم حديثة، لأن بهذا الصنيع يمكن أن نجعل تراثنا عصريًا وإنسانيًا)[1].

ونلاحظ في الرواية أن المساحة الأكبر شغلها مامادو، حيث أخذ القسط الأكبر من السرد بتمثّله شخصية الشاب الإفريقي الحالم بحياة أفضل، وهو نموذج للكثير من شباب القارة الذين يبدون تأثرهم بالآخر، وهم على استعداد دائم من أجل دفع أعزّ ما يملكون مقابل الوصول إلى الفردوس الأوروبي كما يُخيَّل لهم.

ورغم القسط الأكبر من السرد الذي أخذه مامادو، واكتفاء الرجل الأبيض "جاك بلوز" بالاستماع من أجل كتابة قصة لفيلمه الذي يودّ تقديمه في مهرجان "كان"، ومع أن ذلك يبدو ظاهريًا منطقيًا، إلا أنه يُخفي وراءه خطابًا مضمَرًا، وهو بقاء الإفريقي تابعًا للأوروبي في كل الأحوال، حتى وإن نال الاستقلال. فهذا الاستقلال لا يعدو أن يكون إلا شكلًا من أشكال الاستعمار الأخرى، فالهيمنة الفكرية وغيرها لا زالت تسيطر على أذهان الأفارقة. وهنا يتجسد نموذج التابع والآخر، حيث يبقى الإفريقي في درجة التابع، فيما يمثل الرجل الأبيض الأوروبي نموذج الحضارة والتمدّن.

[1]– يقطين سعيد: الرواية والتراث السردي،1992، المركز الثقافي العربي، ط1، ، بيروت، لبنان، ص 14.

1 – 5 – نمذجة الفضاء ثقافيا في رواية "كاماراڈ":

رغم الاختلاف الذي ساد حول ضبط معنى دقيق لمصطلح "الفضاء"، إلا أن النقاد أشاروا إلى أشكال متعددة منه. فهناك الفضاء الجغرافي، والذي يقصد به المكان، والفضاء الدلالي للنص، والفضاء النصي للنص. وقد حاول بعض الدارسين في مجال النقد والأدب تأطير فكرة الفضاء وحصرها، فعرفه محمد بوعزة في كتاب تحرير النص السردي بأن (الفضاء في السرد، إلى جانب بنيته الطوبوغرافية الجغرافية المكانية، يملك جانبا حكائياتخييليا يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسية". لذلك، حتى لو كان الفضاء الروائي يمتلك امتدادات واقعية بمعنى أنه يحيل إلى أماكن لها وجود في الواقع)[1].

أما حميد لحميداني فقد ألحق مفهوم الفضاء بالمكان في الرواية، ورأى بأن تعدد الأمكنة في الرواية هو الذي يخلق ما يسمى بالفضاء، فيقول: (إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان)[2].

وفي رواية "كاماراڈ" نجد الفضاءات المتنوعة بتنوع أحداث الرواية.

❖ **الفضاء المكاني:**

الفضاء المكاني في الرواية قد صاغه الروائي بدقة، مع حركة الشخصيات وتنقلاتها. فنجد منها الأمكنة المغلقة والمفتوحة. فمن الفضاءات المغلقة نجد البيت، حيث يصف البطل بيته

1– بوعزة، محمد .تحرير النص السردي: تقنيات ومفاهيم، 2010 ،دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، ، ص 100.

2– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، 1991، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط 1، بيروت، ، ص 4.

العائلي الموجود في حي فقير، وذلك ما ورد في قوله: (كنا على الحصيرة السعفية جهة الظل، حينما جاءت أختي تحمل بيمينها صحنا حديديا، ظاهره يكاد يطمس من الاصفرار الذي يشبه اصفرار لب ثمرة شجرة المانجو، غير أني أدرك محدودية الأواني عندنا)[1].

1 – مجلس الفضاء:

وهو ما يشبه النادي الذي يلتقي فيه الأصدقاء لشرب الشاي والتحدث في مشاكلهم اليومية وتناسي همومهم. وجاء على لسان مامادو في وصف المجلس: (أرى الأخير قد أتم رش الماء على أرضية المجلس... وبالكاد ينهي بسط الحصيرة السعفية على الأرض. وضع صينية الشاي النحاسية المستديرة وسط المفروش)[2].

2 – المقهى:

من الأماكن المغلقة شكلا، والمفتوحة ضمنيا، إذ تنفتح على ثقافات متنوعة حيث يلتقي فيه الناس من كل الجنسيات فهو مكان عام.

3 – مقهى الأنترنت:

وهو ما وصفه مامادو بالضيق والتأخر في مواكبة العصر، حيث من المفترض أن يكون هذا المكان متطابقا مع اسمه SiperKaif. ورد ذلك في قوله: (كيف يطلق على مكان كهذا

1– الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع، ص 65.

2– الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص 38.

"Syper Cofe"، مساحته لا تتعدى تسعة أمتار مربعة؟ أجهزة كمبيوترية مستعملة قليلا، تكاد حروف وأرقام لوحاتها تمحى) [1].

كما تطرق البطل إلى وصف المقاهي في الطريق، منها مقهى عين قزام ومقهى الهقار.

هذا بخصوص الأماكن المغلقة. أما بخصوص الأماكن المفتوحة، فهي الأماكن التي تكون فيها الشخصية قادرة على التنقل بحرية، وحركتها أسرع. ومن الأماكن المفتوحة التي وردت في الرواية:

مدينة عين قزام، والتي وصفها مامادو بأنها مدينة بسيطة، معظم سكناتها طينية. ورد ذلك في قول مامادو: (البيوت أكثرها طينية، قليلها إسمنتية، الطريق شبه معبد... "لي كاماراد"، وهو الاسم الشائع لنا ابتداء من هذا المقام، هم الآخرون يتجولون في المدينة بكل طلاقة وحرية)[2].

وقد وصف مامادو العديد من المدن، كتمنغاست، وأدرار، ومغنية وغيرها.

ويتضح جليّا تنوّع الفضاء المكاني بتنوّع الأماكن التي زارها مامادو البطل منذ انطلاقه من العاصمة "نيامي" النيجيرية، مرورا بالجزائر، وصولا إلى أوروبا. كان السارد قد وصفها وصفا دقيقا مشوقا يستسيغه القارئ، فمثّلت لوحة فنية جميلة.

ومن الفضاءات المفتوحة أيضا نجد فضاء الصحراء، والتي تحمل وصفا متميزا في الرواية، وذلك لطبيعتها القاسية التي تفاعل معها البطل ووصفها وصفا دقيقا. نجد ذلك مثلا في

---

[1]–الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص 155.

[2]–الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص 179.

قوله: (رحلة مسار صحراء التهريب المليئة بأخبار الموت والتيه، المغامرة مع سماسرة تهريب البشر ... وصولا للتجارة الشمالية مع ما يُشترط فيه من هؤلاء من أثمان باهظة بلا شفقة)[1].

كما تظهر أيضا الفضاءات المفتوحة في تصوير الروائي للأحياء الشعبية، انطلاقا من حي (غمكلي)، والذي يُعتبر مكان انطلاق الرحلة نحو الفردوس الأوروبي. حيث جاء وصفه في الرواية بأنه أفقر حيّ في العاصمة، وجاء وصفه أيضا على لسان البطل مامادو: (حينا القصديري (غمكلي)، الواقع على الضفة الشرقية من نهر النيجر حيث لاتوجد نواد أو مقاهٍ شبابية، إليها لدغدغةأحلامنا وعدّ جغرافية بؤسنا) [2].

ومن الأحياء أيضا حيّ الشاطو، الذي لا يبتعد في معالمه عن حيّ (غَمكلي)، وهو حيّ مكوّن من مخيّمات تضم الأجناس الإفريقية، والتي تربطها طريق الهجرة إلى الشمال.

أما بالنسبة لفضاء الأزقة والشوارع، والذي يُعتبر فاصلا بين حياة السرّ والعلن، إذ ينتهي السرّ عند الخروج إلى الشارع، وهو الفضاء المفتوح، وهو ما جاء في تعبير الروائي على لسان البطل، وهو يجوب الشوارع من أجل بيع أعواد (غورو)، وهي المهنة التي توارثها البطل أبا عن جد، فيقول: (أكمل دوراني عبر أزقتي وشوارع المرسومة التي كان والدي يسلكها... أسير على الرصيف، إن كان هناك شيء اسمه ممر المشاة. الغبار يتسلّق العربة)[3].

حيث يتضح جليّا من خلال كلام البطل مدى السوء الذي يتميز به الشارع هناك، فبالإضافة إلى الأوساخ المتناثرة والرائحة المُقزّزة، هناك أيضا مظاهر السوء الأخرى كالتجارة

1- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص 301.
2- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص 36.
3- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص 58.

الجنسية وسوء الأخلاق. إن فضاء الأزقة والشوارع، بتجليه في الرواية، كشف عن عمق المجتمع الأفريقي وثقافته المتردية، والتي تظهر معالمها في السلوك الظاهر للعيان فيما رواه البطل مامادو.

أما فضاء الأسواق، فقد ورد أيضا في الرواية حاملا مجموعة من معالمها، والأشياء التي تُباع هناك، وطريقة البيع والشراء. وجاء ذلك في الرواية خلال زيارة البطل للسوق من أجل شراء بعض الأغراض، فيقول: (قصَدتُ أولا جهة الملابس المستعملة المعروفة بالبالة، اشتريتُ سروالين مستعملين من الجينز... بعدها قميصين ضيقين مستعملين... اشتريتُ هاتفين نقالين مستعملين أيضا)[1].

ولعل المعالم التي صوّرها الكاتب في روايته كافية لأن تصنع فضاء مكانيّا غنيّا، حيث يستمتع القارئ خلال رحلته مع الشخصيات عبر هذه الأماكن التي صاغها الروائي ببراعة، تعكس تماما نموذجا ثقافيّا سائدا في منطقة إفريقيا جنوب الصحراء بكل تجلياته.

لقد تعدّى مفعول مفهوم الفضاءات الروائية ذلك الطرح الكلاسيكي الذي يعنى بوصف الأماكن والإسهاب فيه، بل تحوّل إلى البؤرة الدالة على الحدث، إذ تفرّع عليه فضاءات ذات محور دلالي للحدث، مما يجعل النص منفتحا على الدراسة النقدية والجمالية والفلسفية[2].

1- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص 95.

2- ينظر: سعيد موزون، الفضاء السردي وبناء المعنى في رواية "توأما سيدي مومن"، موقع أنفاس من أجل الثقافة والإنسان.https:// anfasse.org ، 17 سبتمبر 2013.

2 البعد الاستطيقي في رواية "كاماراڈ رفيق الحيف والضياع" للزيواني.

2-1- اللغة السردية:

عنوان الرواية "كاماراڈ رفيق الحيف والضياع"، والذي يُعتبر بمثابة المصيدة التي يضعها الكاتب ويحسن صياغتها من أجل جذب عدد من المتلقين، كان اهتمام الكاتب بهذا العنصر اهتماما كبيرا، حيث استقى اللفظة الأولى من خلفية ثقافية لدى شعوب إفريقيا التي خضعت خصوصا للاستعمار الفرنسي، حيث يستعمل هذه اللفظة السواد الأعظم من الناس في معاملاتهم اليومية.

"كاماراڈ" لفظة فرنسية تعني "الصديق"، استطاعت لفت انتباه القارئ لمعرفة المزيد عن الرواية، أما العنوان الفرعي "رفيق الحيف والضياع" فإنها إحالة للمتلقي على حياة البؤس والشقاء، والتي تتطلب عطفا ومواساة. إذًا، فالكاتب استطاع من الوهلة الأولى دغدغة مشاعر المتلقي واستجلاب عاطفته وملامستها عبر هذا العنوان، وكما نعلم فإن العنوان ركيزة أساسية في العمل الأدبي أو غيره من المجالات؛ فكم من عمل إبداعي رُوّج له عنوانه حتى وإن كان فارغا من محتواه، وكم من عنوان مترهل أو ساذج أغرق ما يليه في دقة النسيان والتجاهل.

إذًا فدقة اختيار العنوان من أساسيات العمل الإبداعي، رواية أو قصة أو قصيدة شعرية.

فبعد العنوان في رواية "كاماراڈ رفيق الحيف والضياع"، تبدأ رحلة السارد انطلاقا من قدوم المخرج السينمائي "جاك بلوز" من فرنسا إلى العاصمة النيجرية "نيامي"، أين يبحث عن مشروع لفيلم حول الهجرة السرية، فيلتقي بمامادو الشاب الإفريقي الحالم بالهجرة نحو الشمال، لتبدأ الحكاية

والرحلة معا نحو اكتشاف ثقافات مدن العبور التي وصفها الكاتب بأدق التفاصيل، انطلاقا من قرية البطل "مامادوباكتو" النيجرية، مرورا بمدن جزائرية عديدة، ليصل البطل وأصحابه إلى جزيرة سبتة، ثم يفشلوا بعد القبض عليهم ويتم إرجاعهم إلى بلدهم الأصلي، ليبدأ التفكير في محاولة أخرى.

لقد اعتمد الروائي أسلوبا جديدا في الكتابة من أجل تحقيق ما يُعرف بالذوق الجمالي للمتلقي، الذي لم يعُد يرضى بالرواية القديمة رغم خلود الكثير من النصوص التي تُمتع القارئ...

إن أسلوب التجريب المعتمد من طرف الروائي ما هو إلا استجابة لمتطلبات القراء الذين يبحثون عن إجابات لأسئلة ذاتية تختلف من بيئة ثقافية إلى أخرى.

❖ **التعدد اللغوي:**

- **استخدام اللغة البسيطة، وإقحام ألفاظ عامية وأخرى أجنبية:**

عن وصف ظاهرة "الحرقة"، والتي غالبا ما يكون مصير من اختاروا هذا الطريق هو الموت، ويتجلى ذلك في الرسالة التي كتبها مامادو، حيث يقول: (ربما أكون اللحظة في جوف الحوت)[1].

وفي تعبيره عن الإرث الكبير من الديون التي تركها على كاهل العائلة، في قوله: (أعرف أنني تركت خلف ظهري رسالة ثقيلة من الديون على كاهل الأسرة)[2]. وفي مشهد آخر من الرسالة يعبر فيه عن دوافع المغامرة والهجرة، جاء ذلك في قوله:

1- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 7

2- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 5

(أسترحمك يا أمي، لا تجزعي إن لم تصل رفاتي، والحدي جنب طمر أبي وجدي... أختي التي ماتت بوباء الكوليرا، وأخي... الذي هلك مؤخرا بالإيبولا)[1].

هذه العبارات تلخص المعاناة التي يواجهها سكان القارة الإفريقية من آفات وأمراض وفقر، وغير ذلك من المآسي، كما عبّر عن عدم الاستقرار السياسي والحروب في قوله: (لأن العيلة والحروب الأهلية والأوبئة دبّروا أمرهم بليل)[2].

كما يأتي في مقطع آخر مصورا ضياع الأحلام وانعدامها، حتى لو كانت... أو لبناء بيت متواضع، أو شراء دراجة، ويعبّر عن فقدان الوطن وفقدان العيش وأدنى متطلبات الحياة في قوله: (عفوا يا وطن، كلانا ميت، فقط الأسباب متعددة، أنا غريق، وأنت؟)[3].

هذه نماذج من اللغة التي استعملها الروائي للدلالة على ظاهرة مأساوية تعيشها شعوب القارة السمراء، ورغم بساطة اللغة وقربها من المتلقي، إلا أنها تحمل رسالة سامية، من أهمها التعلّق بالوطن مهما كانت وضعيته، كما عبّرت عن مشاعر مأساوية تدعو القارئ إلى التعاطف مع هؤلاء المقهورين.

كما تظهر رسالة سامية أخرى، وهي الأمل في المستقبل رغم ضيق الأفق، ومبدأ التضحية من أجل تغيير الوضع المأساوي، كما حملت رسالة إلى الساسة من أجل تدارك الوضع، وإحقاق الحق، وترسيخ مبدأ العدالة الاجتماعية.

1- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 6

2- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 7

3- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 8

- **المزاوجة بين العامية والفصحى وإقحام اللغة الفرنسية:**

رغم أن الغالب في الرواية هو استعمال الروائي للغة الفصحى التي جاءت معبرة عاكسة لثقافة الروائي الواسعة، كما كانت عاكسة لظاهرة الهجرة السرية، والتي أصبحت كابوسا لشعوب المنطقة، ومن عبارات اللغة الفصحى التي عبّرت بدقة عن وضعية "حرّاقة" وحالها في البحر ما يلي: (كان الفريق قد حبرها وشمّعها سلفا، فلان نجا.. ذاك المرجو... وإن حرن البحر وجاش الموج ... طبع عليها قبلة الوداع وألقى بها مع آخر لحظة وعي بالحياة)[1].

كما نجد في مشهد آخر وصف حياة شعوب جنوب القارة السمراء في المقطع الآتي: (لا توجد لنا نوادٍ أو مقاهٍ شبانية نختلف إليها لدغدغة أحلامنا)[2].

تظهر جمالية اللغة الفصحى في الرواية من خلال ملامستها لواقع الشعوب الإفريقية والتوصيف الدقيق للأوضاع المأساوية التي يعيشونها.

أما بخصوص إقحام اللغة العامية، فقد جاء استجابة لرغبة المتلقي وحاجته إلى هكذا لغة، من أجل توصيف دقيق للظاهرة المدروسة أيضا.

ومن أمثلة استعماله للعامية في الرواية نجدها في قوله: (خزر بلمح العين في أنحاء المطعم)[3]. كما نجد أيضا عبارة: (حرفة المنبش في الزبالة)[4].وأيضا عبارة: (ركاي، لذلك يجوز

1–الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 8.
2–الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 36.
3–الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 24.
4–الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 43.

لك من الآن)[1]. كما نجد عبارة: (بعدها يشترطون في طلب الأسعار)[2]. وكذلك عبارة: (طاب قاعها من النار)[3].

وقد وردت الكثير من ألفاظ اللغة العامية، أراد الروائي من خلالها التعبير بلغة أهل المنطقة وإسقاط الأسماء على المسميات.

أما بخصوص استعمال ألفاظ فرنسية، فإن ذلك جاء من أجل الوقوف على ثقافة المتلقي وإرادته عبر هذه اللغة، خاصة وأن المجتمع الجزائري خضع للاستعمار الفرنسي، فارتباط موسى لغويا لا يمكن إنكاره، فهي تستعمل في الكثير من المعاملات عن وعي أو غير وعي بها.فنجد مثلا كلمة MoBarton والتي تعني "رئيسي في العمل"، وقد تكررت **92** مرة للدلالة على الاستعباد والطبقية التي تعيشها شعوب القارة. استعملها عامل الفندق عند استقباله لجاك، واستعملها ممادو عند حديثه إلى المقاولين، واستعملها أيضا ليكاماراڤ عند حديثهم مع أرباب العمل الذين كانوا يشغلونهم.

كذلك، في سياق إقحام اللغة الفرنسية، استعمل الزيواني الحرفين **(G)** و**(V)** من أجل الحفاظ على الصورة الصوتية للفظة. ونجد ذلك مثلا في كلمة**(:حراG)** **(الماV)** و(الإيVواري) وغيرها من الألفاظ.

كما نجد إقحام الفرنسية أيضا في قوله: (Grand Manche)[1]. وفي قوله أيضا: (deux Tass es de thé ou lieu du cofé pour)[2]. وغيرها من العبارات الفرنسية.

1- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 57.

2- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 226.

3- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 232.

أما بخصوص اللغة الإنجليزية، فنجدها في قوله: (Give me your passport please)[3].

وعبارة: (Fast food)[4].

ويبدو من خلال استعمال الروائي لهذا التهجين اللغوي، وإقحام اللغة الفرنسية والإنجليزية والعامية المختلطة بإحدى اللغتين، تصويرٌ لواقع شعوب القارة السمراء، التي لم تسلم لغتها من الانتهاك، حتى أصبحت ثقافة الكثيرين ترى بأن الحديث بالعربية شيء بدائي يوحي بالتخلف وعدم مسايرة الحضارة.

كما ورد في الرواية ملفوظات باللهجة الإفريقية والأمازيغية، فنجد مثلا لفظة **(هُرَا)**[5].والتي تعني كسرة من مسحوق الذرة الممزوج مع الحليب.

ولفظة (تسفنس)[6]، والتي تعني قناع مزركش ترتديه نساء الطوارق. ولفظة **(أزول)**[7]،وهي لفظة تُستعمل للتحية في لهجة أمازيغ الجزائر.

وقد استعمل الزيواني هذه اللهجات إما لتسمية الأماكن بمسمياتها الأصلية، أو للدلالة على ثقافات الأماكن والبلدان التي مرّ منها "مامادو"، انطلاقا من بلده النيجر وصولا إلى الشمال.

1-الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 36.

2-الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 156.

3-الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 298.

4-الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 295.

5-الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 38.

6-الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 155.

7-الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 167.

لقد أتقن الروائي استعمال اللغة على تنوعها في وصف أماكن وأحداث الرواية، ولعلّ اهتمام الكاتب باللغة فاللغة كما يُعبّر عنها بأنها (المادة الخام لجميع الأجناس الأدبية، فهي تعبّر عن رؤية الكاتب، ووعاء لأحاسيسه وأفكاره وأخيلته، سواء قصد أن يحملها صفتَي الجمالية والوظيفة أم لم يقصد، فليس العمل الأدبي – بوجه ما – إلا مفردات وجمل)[1].

لقد وصف الزيواني أماكن وأحداث وشخصيات الرواية في قالب سردي عن البطل مامادو الذي سرد قصته، وقد تجاوز ضمير المتكلم ليستعمل أيضا ضمير الغائب، كما جنح إلى توظيف لغة دالّة مؤشِّرة تستقطب المتلقي وتستعطفه في الشعور بمعاناة هؤلاء الأفارقة الذين أنهكتهم ظروف الحياة القاسية.

وقد ساعد الروائي على النجاح في تصوير هذه الأحداث والذهاب بالمتلقي إلى عالم الخيال ، معرفته بتفاصيل وثقافة أهل الصحراء، ورصيده العلمي والتاريخي.

2 – 2– الشخصية استطيقيا في رواية كاماراڈ:

تنحصر نظرة الاستطيقافي كونها فلسفة تبحث في اساليب فهم الجمال وعوامله في العمل السردي متجاوزة حدود البلاغة واللغة والنمطية . فهي تنفرد بدراسة الجانب الحسي والمدرك والإثارة التي تحدث جراء تذوق هذا العمل، سواء كان شعرًا أو نثرًا.

1– محبوبة محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، 2011 ، منشورات الهيئة العامة للكتاب، سوريا، دمشق، ، ص: 35.

والرواية محل دراستنا هذه وصفت بأنها من أولى الأعمال السردية التي ابتعدت عن النمطية والمألوف في الرواية الجزائرية، حيث انفرد الزيواني بالانفتاح على فضاء واسع ثري بالتجارب والموروثات الثقافية الضاربة في عمق أفريقيا.

وقد اختار الكاتب شخصية مامادو شخصية رئيسية تدور حولها أحداث الرواية، فظهرت شخصية مامادو الشاب الطموح، شخصية رزينة هادئة، عكس النظرة الأخرى إلى الأفارقة على أنهم همج وبربر.

فمامادو يمتلك عاطفة قوية ومبادئ ثابتة حتى وهو يصارع المآسي. ويظهر ذلك في قول السارد: (أسترحمك يا أمي، لا تجزعي إن لم يصل رفاقي، والحد جنب تمر أبي وجدي وأختي الكبرى التي ماتت وباء الكوليرا، وأخي الأوسط الذي هلك مؤخرًا بالإيبولا. أنا متحسر جدًا يا أمي لأن القبيلة والحروب الأهلية والأوبئة دبروا أمرهم بليل)[1].

يبدو من خلال هذا المقطع أن الروائي أراد من خلال إثارة العاطفة المشتركة بين جميع البشر، وهي الحديث إلى الأم في موقف كهذا وبهذه العبارات المؤلمة، أن يستدرج المتلقي إلى الإحساس بمآسيالآخر، وهو شعوب بأكملها تعاني التهميش والإقصاء وفقدان الأمل، فكان المصير مجهولا، وقد يكون في أغلب الأحيان الموت أو العودة القسرية إلى الوطن الأم، وتبعات لا طاقة لمن وقع فيها أن يجابها .

1- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق الحيف والضياع ، ص7.

وبعد الانفتاح الذي عرفته الرواية على المواضيع الجديدة، كموضوع الرواية محل الدراسة (الهجرة السرية)، من أسباب إثارة المتلقي خاصة من ناحية اختيار شخصية مامادو التي لامست الواقع المعاش، والذي مثل صراع الذات من أجل البقاء.

فمامادو هو نموذج الشاب الإفريقي الطموح المتفائل والهارب من مآسي بلده الأم، جذب المتلقي لمعرفة ثقافته وتقاليده وطريقة عيشه. وهي بالضرورة صورة الإنسان الإفريقي الذي اجتمعت الأسباب المتعددة ليعيش حالة القهر والحرمان. كما تحيرنا علاقة الشاب مامادو بالمخرج السينمائي *جاك بلوز* إلى الآثار التي خلفها المستعمر، والتي كانت هي أيضًا سببًا في الحالة المزريّة التي تعيشها شعوب أفريقيا.

وبذلك، تكون القراءة الثقافية موجهة نحو الحفر في خبايا النص وفق معطيات محددة، كسياق النص وثقافة المبدع.

وبذلك نصل إلى أن (فضاء القراءة التعددي يتنوع باختلاف الأطر والمرجعيات التي يعتمدها المؤولون والقراء)[1].

فهنا ينتج القراءة الثقافية ذات معايير معينة، كثقافة المبدع وسياق النص ومختلف العوامل التي ساعدت على بناء النص.

([1]) ينظر: محمد بوعزة إلى تأويل النص من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، 2018 ، المركز العربي للأبحاث، بيروت، لبنان، ط1، ، ص 19-20.

2- 2 - الحدث استطيقيا في رواية كامارادْ:

إذا كانت الرواية، ومن خلال أحداثها ثقافيًا، قد أفصحت لنا عن جانب فسيح من حياة الإنسان الإفريقي وخصوصية تقاليده وعاداته ومدى تمسّكه بها، فإنها أيضًا استطاعت جماليًا أن تقترب من المتلقي، حيث لامست شعوره في أكثر من محطة من محطاتها، فبدأ ذلك بالعنوان كامراد، الذي هو بمثابة همزة وصل بين الكاتب والمتلقي، حيث أحسن الروائي اختيار العنوان الجذاب. فلفظة "كامراد"، المنحدرة من اللغة الفرنسية والتي تعني "الصديق"، هي لفظة مألوفة ومستعملة عند أكثر الشعوب في إفريقيا، وبالتالي سهّل للرواية سرعة اقتناصها للمتلقي، إذ بمجرد سماع العنوان يذهب المتلقي للتساؤل عن فحوى الرواية وأحداثها.

كما ساعد اختيار الشخصيات في إدارة الأحداث بشكل سلس يستسيغه المتلقي. وهناك محطات سردية كثيرة أراد فيها الروائي إقحام المتلقي في الشعور المشترك بين بني الإنسان، فرؤية أم تتحدث إلى ابنها بطريقة "مامادو" مثيرة للشفقة كثيرًا، في قوله: (استرحمك يا أمي لا تجزعي... إن لم يصل رفاقي وأُلحد جنبًا إلى جنب مع أبي... وأخي الأوسط الذي هلك مؤخرًا بالإيبولا)[1].

ولعل موضوع الرواية، والذي يُعد من المواضيع الحساسة والتي تهمّ كُلًّا من السياسي والمواطن البسيط الحالم بتغيير واقعه والسير نحو مصير مجهول، يعتبر محل إزعاج للسياسي، ودليلًا على فشله في تأطير تلك الطاقات الشابة التي يئست وسئمت واقعها.

1- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق الحيف والضياع ص77

هذا ما جسّدته الرواية عبر شخصية "مامادو" الحالم بحياة أفضل، و"جاك بلوز" المخرج الفرنسي الحالم بالوقوف على منصة "كان" لنيل الميدالية الذهبية. هذا الحلم جعله يسافر حيث يجد موضوعًا لفيلمه الذي سيدخل به المهرجان.

وكما هو معلوم، فإن لكل رواية حدثًا يتجسد عبر شخصياتها المتنوعة، وتتنوّع الأحداث في الرواية إلى أحداث رئيسة وأحداث ثانوية تتداخل فيما بينها لتشكّل عملًا سرديًا متكاملًا. فالأحداث الرئيسة تمثّل العمود الفقري الذي يحمل الرواية، إذ لا يمكن المساس به، لأن حذفه أو التغاضي عنه يؤدي حتمًا إلى خلخلة بناء الرواية. أما الأحداث الثانوية، فيمكن حذفها لأنها عوامل مساعدة على قيام الحدث الرئيس.

ولعل الحدث الرئيس في الرواية محل دراستنا هو موضوع "الحرقة "أو الهجرة غير الشرعية للأفارقة جنوب الصحراء إلى ما وراء البحر الأبيض المتوسط، أي نحو دول الشمال (أوروبا). وقد استحضر الروائي في صياغة أحداث الرواية الكثير من التيمات، منها: الدين، والمعتقد، و السياسة ، وتهريب البشر، والشرك، وتغيير المعتقد من أجل تحقيق حلم الهجرة، وذلك ما ورد في الرواية في قول مامادو:(سيطلب منها هذا الأخير، ككل مرة كانت تهرع إليه في مثل هذه المهمات، كعامل الطاعون، ذبح ديك أبيض على عتبة كوخنا)[1].

وتغيير المعتقد من الأمور البسيطة، فـ"مامادو" غيّر ديانته من الإسلام إلى انتحال شخصية المسيحي "كوليبالي."

1- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص 70.

وتيمة الخداع والرذيلة، من المثلية إلى اللواط والزنا وغيرها من الأفعال الشاذةالتيجاءتبها الرواية إضافة إلى هذه التيماتحضرت تيمة السياسة، ح والتي كانت سببًا ودافعًا قويًا لوجود الهجرة السرية من منطلقها. ضِفْ إلى ذلك، تغافل السياسي عن الظاهرة في دول العبور، ساهم أيضًا هو الآخر في صناعة الأزمة، والتشجيع على سلوك "الحرقة"، لتجتمع هذه التيمات وأخرى، لتجعل من النص صورة واقعية لأوضاع تعيشها شعوب جنوب القارة، من صعوبات ومآسٍ حياتية دفعت بالكثير إلى خوض هذه المغامرة: الهجرة السرية.

إن تعاقب الأحداث والوصف الدقيق لها، انطلاقًا من العاصمة نيامي، إلى غاية الجزائر، ثم المغرب، ثم العودة إلى نقطة الانطلاق، جعل من الرواية مصدرًا توثيقيًا لظاهرة الهجرة غير الشرعية، كما جعلها أيضًا محفزًا على المؤازرة والتضامن من أجل القضاء على مثل هذه المآسي الإنسانية. ولعل أبرز ما يميز الحدث في هذه الرواية هو خروجه عن النمطية التي عُرفت عند الروائيين من قبل، في استهلاك نفس المواضيع والأحداث. فنزوح الروائي عن المألوف وتناوله لقضية مسكوت عنها، تمسّ واقع شعوب بأكملها، جعل من الرواية عملًا متميزًا لامس الكثير من شرائح الناس، حيث استطاع الروائي إيقاظ مشاعر المتلقي من خلال عرض مشاهد.

2 – 3 – الفضاء إستطيقيا في رواية كاماراڤ:

إن أول ما يلفت انتباه القارئ ويجذبه نحو سبر أغوارها هو عنوانها، كمرادفٍ للحيف والضياع، فيدفع القارئ دفعا نحو اكتشاف أحداثها. وكما هو معلوم، فإن الأحداث بدأت بانطلاق مامادو من العاصمة النيجيرية "نيامي"، مرورا بالكثير من مناطق العبور وعيش العديد من المغامرات. فكل حدث يدفعك إلى اكتشاف الحدث الذي يليه.

إن تعدّد أحداث الرواية وتنوّعها ساهمت مجموعة من الخصائص في إبرازها، ومن ذلك تعدّد الأماكن التي دارت فيها أحداث الرواية. وبما أن المكان في الرواية لا يظهر إلا من خلال اللغة، والتي يصورها عبد المالك مرتاض على أنها (العمود الفقري لبنية الرواية) [1]، فإن دقة التصوير والوصف التي اعتمدها الكاتب في وصف الأماكن والشخصيات وكل أحداث الرواية أضفت جمالا خاصا عليها.

إضافة إلى ذلك، نجد المزاوجة بين ضميري المتكلم والغائب معا، واللغة العميقة التي تصوّر الواقع بدقة، حيث تعبّر عن مأساة الأفارقة في القبر، كما ساعدت الخلفية الثقافية الواسعة للروائي، سواء كانت تاريخية أو ثقافية، في إبراز عادات وتقاليد تلك الشعوب وعقيدتهم وطريقة تفكيرهم، فكانت عنصرا جذّابا للقارئ من أجل اكتشاف الآخر.

ولعلّ انطلاق الروائي من الواقع نحو التخييل عبر اللغة الشائعة عند الكثير، خاصة في تسمية الأماكن بأسمائها الحقيقية ووصف أدقّ تفاصيلها، كما جاء في وصف البيوت، انطلاقا من بيت مامادو العائلي في حي "غاموكلي"، حيث وُصف في الرواية: (... سقف هذه الأخيرة مغطى بأعواد شجرة الكرنك، تتدلى منه أطراف أسْمَالٍ تلاد، هي الأخرى نالت حظها من الغبار والدخان)[2].

هذا وقد جاء وصف البيوت الأخرى أيضا بدقة متناهية، سواء في وصف بيوت الجيران أو ما يسمى "العم بامبا"، وهو أول البيوت التي أقام بها البطل أثناء رحلته. فاشتركت هذه البيوت كلها في عامل واحد، وهو أنها توحي بالوضعية المزرية التي يعيشها مامادو ومن معه.

1- عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 114.
2- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص 66.

ومن الأماكن التي وصفها الروائي بدقة أيضا "مجلس الفضاء"، وهو مكان يلتقي فيه المهاجرون على اختلاف بلدانهم، فيجلسون لتناول الشاي، وتبادل أطراف الحديث، وسماع الموسيقى. وجاء ذلك على لسان مامادو: (النادي الوحيد الذي كنا نختلف إليه ونلتقي فيه نحن شباب الحي خلال أوقات العشية لشرب الشاي، وهو مجلس الفضاء)[1].

وقد وردت الأماكن المتنوعة في الرواية، سواء أماكن مغلقة أو مفتوحة، ففتحت الطريق أمام مجرى السرد ليتنوّع حسب المكان وعادات وتقاليد أهل المنطقة، وبذلك برزت الثقافة السائدة لأهل جنوب الصحراء بكل تفاصيلها، انطلاقا من البساطة وحياة البؤس التي يعيشونها، والعادات والتقاليد التي يتمسّكون بها، وصولا إلى معتقداتهم وأحلامهم التي لا تتجاوز البحث عن الذات وعن حياة كريمة.

وقد ساعد تعدد الأماكن وتنوّعها الروائي في تقريب الصورة من القارئ، وجعل الرواية مشوّقة ذات بُعد إنساني، صاغه الروائي وفق أسلوب جمالي يلامس شعور المتلقي.

وكما سبقت الإشارة إليه أن الاستطيقا هي فلسفة علم الجمال، إذن فموضوعها تقصّي جوانب الجمال في العمل الفني شعرا كان أم نثرا، كما تبحث في دوافع الإحساس بالجمال. وفي رواية "كاماراڈْ رفيق الحيف والضياع"، والتي تُعدّ خرقا للمألوف في الرواية الجزائرية التي واكبت العصر وخرجت إلى تبنّي تقنيات الرواية الجديدة، مخالفة بذلك القيود الصارمة التي عرفتها الرواية الكلاسيكية، محاولة ملامسة الواقع المعيش عن طريق التصريح أو التخفي وراء الرموز اللغوية،نجد

1- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص 36.

أن الروائية قد فتحت المجال واسعا أمام ما يُعرف بالتجريب من أجل الدفع بالمتلقي إلى محاولة اكتشاف عوالم هذه الرواية المستوحاة من واقع معاش.

وتبدأ مغامرة الرواية من اختيار الموضوع، وهو موضوع الهجرة السرية، إذن فان للموضوع خلفية ثقافية عند المتلقي، حيث يعتبر موضوع الساعة.

2-4- الفضاء من منظور استيطيقي في رواية كاماراڈ رفيق الحيف والضياع:

ينطلق السارد في رسم فضاء الرواية من وصفه الدقيق للأمكنة، خاصة تلك التي كانت مسرحا لأحداث الرواية، والتي تبدأ من أصول المخرج السينمائي جاك بلوز إلى العاصمة النيجرية "نيامي"، حيث بدأ الوصف على لسان السارد من الطائرة التي كان على متنها المخرج السينمائي، الذي ألقى بعينه من نافذة الطائرة ليقوم بنظرة استطلاعية على العاصمة التي بدت له بناياتها متناثرة هنا وهناك، لينزل بعدها من الطائرة ويبدأ الوصف الدقيق.

حيث يقيم الروائي مقارنة بين مطار العاصمة "نيامي"، الذي لا يمثل إلا ركنا صغيرا من أركان أحد مطارات ريف باريس، وهنا عرض السارد هذه المقارنة من أجل تقريب الصورة من المتلقي، حيث يظهر الفرق بين الشمال والجنوب، وحياة الفقر والمعاناة التي يعيشها سكان الجنوب، لينتقل السارد إلى وصف محطة سيارات الأجرة وحال سائقيها، إضافة إلى الشوارع المليئة بالقمامة.

ليستعيد بعد ذلك وصف الأحياء، بدءا من حي "غاموكلي" الذي يُعد نقطة بداية الأحداث، ومن الفندق الذي يطل على الحي، اختار المخرج الواجهة المطلة على الحي، يدقق النظر فيه، فيقول السارد: (بيوت طينية بائسة مغطاة بأعواد الكرنك، الأوساخ والقمامة في كل مكان... أطفال

نصف عراة)[1]. هذه الحالة التي أراد السارد وصفها تعبر عن عموم سكان إفريقيا، وليس فقط سكان حي "غامكلي"، حيث أراد الكاتب أن يقرّب الصورة من المتلقي عبر وصف دقيق لهذه الأمكنة التي يميزها الفقر والبؤس والأوبئة وغيرها من الآفات المتعددة.

فقد صوّر الكاتب هذا الفضاء بالقبر، حيث قارن بين الفقر والقبر، لتأتي مرحلة "البعث" بعد ذلك، وفي هذا إيحاء بأن حياة الأفارقة تنطلق من القبر، أي إنها موت في حقيقتها، كيف لا، ومن سكان العاصمة "نيامي" من يحاول أخذ حبات القمح التي جمعها النمل لمؤونته في الشتاء.

وقد جاء وصف ذلك في الرواية على لسان مامادو:(سيدي المخرج، إن فيهم من يتبع غيران النمل، يغوص فيها بعوده ينقب عن الحبوب التي يكون مجتمع النمل قد ادخرها)[2].ولعل هذا المشهد يختزل ويصور لنا حياة البؤس والشقاء التي يعيشها الأفارقة، أو يحاولون التعايش معها دون جدوى، مما جعل الكثير منهم، خاصة الشباب، يفكرون في الهجرة إلى دول الشمال التي يتصورون أنها الفردوس.

لكن ذلك لا يتحقق إلا بعد المرور عبر مرحلة "البعث"، تليها مرحلة "النفخ في الصور"، ثم "الوقوف على الصراط"، ثم "الفردوس" إن نجحوا في تخطي المراحل السابقة.

فالبداية هي مدينة "طاوله"، نقطة الانطلاق، والتي تبعد عن العاصمة ""نيامي"" بحوالي 600 كلم، ثم مدينة "أغادز"، وهي ملتقى طرق الهجرة نحو "تشاد" و"ليبيا" و"الجزائر". فهذا المكان هو ممر لشخصيات الرواية، بعد ذلك تأتي مدينة "أرليت"، وهي آخر محطة في "نيجيريا"، إذ فيها

1- الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 23.

2 - الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 44.

تتم عملية التهريب، وفيها تسقط قيمة الإنسانية، وتبقى فقط قيمة المال. لتستمر الرحلة في معاناة شاقة عبر المدن الجزائرية، ثم المغرب. وقد عمد الروائي إلى الدقة في تصوير الأماكن التي يمر بها المهاجرون، بتصوير دقيق يعبر عن رؤية حاذقة، لم يترك من خلالها فجوة للمتلقي في التفكير أو التصور، فعندما نقرأ مشاهد الرواية ترتسم أمامنا بدقة الأماكن التي وصفها الروائي، كأننا نشاهد فيلما سينمائيا.

فالزيواني استطاع – استنادا إلى معرفته الجيدة بالمنطقة – أن يسرد لنا ظاهرة الهجرة غير الشرعية بجميع تفاصيلها، مستعملا لغة بسيطة قريبة من الواقع، تلامس حياة الناس وواقعهم، وبذلك استطاع استدراج المتلقي.

وقد نجح الزيواني في جعل الفضاء المكاني للرواية فضاء دالا على حياة الأفارقة بصفة عامة، وبذلك تخلص من فكرة القواعد الكلاسيكية للرواية، التي كان يعتمد فيها الروائي على اللغة التلقينية، وتجاوز ذلك ليصل إلى جعل الفضاء فضاء دلاليا، تتفرع عنه فضاءات ودلالات أخرى. يقول سعيد موزون: (إن الفضاء المكاني أصبح يشكل في بعض الأعمال الروائية البؤرة الدلالية للحدث)[1].

لعل القرب الكبير بين العالم الواقعي والعالم المتخيل، الذي تلمسه في الرواية، هو ما جعل الرواية تستدرج المتلقي، لتكون همزة وصل بين واقع الإنسان الإفريقي وشعوره بهذه المأساة، التي وجدت التعبير فيها في هذا العالم المتخيل.

1– سعيد موزون، الفضاء السردي وبناء المعنى في رواية: توأما سيدي مومن، موقع أنفاس من أجل الثقافة والإنسان، 17 سبتمبر 2013.

كما أن الجدلية التي قامت بين العالم المتخيل والواقع، والتي صاغها الروائي عبر أسلوب فني، حققت أدبية الرواية، إضافة إلى اعتناء الرواية في الكثير من المحطات بإبراز المظاهر الاجتماعية والثقافيةوالدينية وغيره.

ثانيا–النموذج التونسي رواية "الطلياني"(لشكري المبخوت):

1- النمذجة الثقافية في رواية "الطلياني"(لشكري المبخوت):

1-1- التعريف بالروائي:

الأستاذ شكري المبخوت ولد ب"تونس" عام 1962 بحي السويقة بالعاصمة التونسية، تدرج في الدراسة إلى نيله شهادة الدكتوراه في الآداب من جامعة منوبة، كان سياسيا ينتمي إلى التيار أقصى اليسار التونسي منذ كان طالبا، تولى منصب عمادة كلية الآداب بجامعة منوبة ثم رئيسا لها. انشغل، اشتغل المبخوت بالأدب والكتابة، فكان أول كاتب "تونسي" يحظى بجائزة البوكر، الجائزة العالمية للرواية العربية عن روايته "الطلياني". له العديد من الآراء والمؤلفات النقدية، حاز على العديد من الجوائز والأوسمة[1].

1-2- ملخص الرواية:

تدور احداث الرواية حول التحولات السياسية والاجتماعية والفكرية في تونس من أواخر عهد بورقيبة وبداية حكم بن علي، وتبدأ بقصة شخصية واحدة هي عبد الناصر الطلياني، الذي يُجسّد

1- ينظر: موسوعة الجزيرة، فضاء من المعرفة الرقمية، شكري المبخوت، موقع الجزيرة نت، 2www.ajnet.me جوان 2015

جيلًا تونسيًا عاش صراعًا بين الأفكار اليسارية، والدين، والجسد، والسلطة وقد جسد بطل الرواية عب الناصر شخصية الشاب الوسيم والذكي ولقب بالطلياني لأن ملامحه تشبه الإيطاليين.وهو طالب يساري في الجامعة، يؤمن بالحرية والعقل، لكنه يعيش تناقضات عميقة بين الفكر والرغبة، وبين المثال والواقع.

تساعده في إدارة أحداث الرواية حبيبته، طالبة متفوقة تنحدر من عائلة محافظة، تحمل فكرًا نقديًا جريئًا، وتناضل من أجل استقلالها كأنثى ومثقفة، لكنها تعيش بدورها صراعات شخصية مع الجسد والهوية والذكورية.

يظهر أول حدث في الرواي في جنازة والد الطلياني، حيث يعتدي عبد الناصر بعنف على أحد رجال الدين دون سبب ظاهر، ثم تعود الأحداث إلى الماضي لتكشف الأسباب التي قادته إلى هذا الانفجار. والاعتداء على رجل الدين

في النهاية، يتحوّل الطلياني من مثقف ثائر إلى رجل مهزوم يعيش أزمة هوية وفقدان المعنى، وهي صورة رمزية لهزيمة جيلٍ كامل في تونس ما قبل الثورة.

ويمكن القول أن الرواية تناولت الرواية التحولات السياسية والاجتماعية في تونس خلال فترة ما قبل الثورة، من خلال شخصية عبد الناصر الطلياني، الذي يعكس صراعات جيل كامل بين الدين والسياسة والجسد والحرية.

كما صوّرت الرواية حالة الاضطراب المتعدد في بنية المجتمع وتعدد الرؤى، والتي كانت نتيجة لثقافة نمطية يعيشها المواطن التونسي رغما عنه، فغاصت الرواية في طابوهات وتفاصيل حياتية لنماذج من المجتمع التونسي.

1 – 3 –نمذجة الشخصيات:

من المعلوم أن الشخصية في الرواية هي الممر الذي يسلكه ويستعين به الروائي في تمرير أفكاره التي يراد تسويقها، ولا يتم ذلك إلا بمدى براعته وقدرته على التحكم في آليات السرد المتنوعة.

ونجد في الرواية محل الدراسة أن الشخصية الرئيسة هي شخصية "الطلياني" الوارد في الرواية باسم "عبد الناصر". فعبد الناصر يمثل نموذج الشخصية الحرة المستقلة فكريا، والذي يمتلك أسلوبا حياتيا يخالف المجتمع التونسي الذي يصعب فيه ممارسة مثل هكذا أفكار. وعبد الناصر الشاب المثقف الفصيح، وقدرته على الإقناع، ساعدته هذه السمات على استقطاب موالين لليسار كثر.

كان يعيش ازدواجية في شخصيته: الأولى شخصية المنضبط الخلوق الأمين، والثانية كانت شخصية الشاب المارق الساذج، وهي نقيض الشخصية الأولى. وقد جسد الروائي عبر مجموعة من الشخوص مرحلة مهمة من تاريخ "تونس"، تمثل نهاية حكم بورقيبة وصولا إلى حكم بن علي والثورة.

عبد الناصر، الطالب في كلية الحقوق والناشط السياسي أيضا تعرّف على زينة، القادمة من الجنوب التونسي، من أسرة فقيرة لكنها تمتلك إمكانيات مميزة في وقوفها ضد الأحزاب والتيارات الأخرى، ويُعتبر عبد الناصر من هؤلاء الذين اصطدمت بهم، لكن سرعان ما يتحول هذا

الاصطدام إلى علاقة ود وتفاعل، تحوّل النقاش بسببها إلى التفكير في حياة الفقر والحرمان التي يعيشها التونسيون.

يعتقل ناصر وزينة، يلتقي عبد الناصر بابن حيه، رجل الأمن، الذي ينصحه بتجنب السياسة، لأنه – الأخير – لا خير فيها. لكن عبد الناصر يظل متمسكا بأفكاره.

بعد ذلك يتزوج عبد الناصر من زينة، ويتعرّف على صديقتها نجلاء، المطلقة بعد زواج فاشل. تتطور بينها وبين عبد الناصر العلاقة حتى تصبح جسدية دون علم زينة، التي كانت حاملا وأرادت التخلص من حملها، ودون علم عبد الناصر، الذي يُعتبر أبا لهذا الحمل. فطلبت المساعدة من نجلاء دون علم عبد الناصر.

أما عن شخصية زينة، فهي من أسرة بربرية، اسمها الحقيقي "أنروز"، ذات جمال طبيعي وقوام ممشوق، تلبس أحذية رياضية وسراويل جينز غالبا.

وهناك شخصيات مساعدة:

- **شخصية صلاح الدين،** أخ عبد الناصر، الذي يُعتبر ذا قيمة كبيرة في العائلة و"تونس" كلها، وذلك لأنه يتميز بكونه يعمل خبيرا اقتصاديا في دولة سويسرا، وهو بصدد التحضير لنيل شهادة الدكتوراه. فصلاح الدين نموذج للشخص المتميز، صاحب المكانة الاجتماعية المرموقة.
- **الطاهر:** صديق الدراسة لعبد الناصر، يُعتبر هو من حفّزه على دخول كلية الحقوق.
- **رئيف:** صديق عبد الناصر، هو الآخر يدرس في المدرسة القومية للإدارة، كان هادئا، متميزا، خلوقا.

- **سي عبد الحميد:** يمثل المدير العام، هو شخص مثقف، يحب اليساريين الأذكياء ويبغض الإسلاميين، وذُكر أنه شارك في مؤتمر 1971، وكان من معارضي الانقلاب على اليساريين في الاتحاد العام لطلبة "تونس".
- **حمادي:** وهو مصمم الجريدة، فنان قدير، إلا أنه كان سكّيرا.
- **سي عثمان:** ابن حي عبد الناصر، يشتغل ضابط أمن، كان له الفضل في مساعدة عبد الناصر في كثير من المسائل.
- **نجلاء:** صديقة زينة المطلّقة، والتي تكبر عبد الناصر بحوالي سنة، تشتغل مدرسة رياضة.

❖ الشخصيات المعيقة:

وهي الشخصيات التي تُعطّل مسار الشخصية الرئيسة أو الشخصيات المساعدة:

1. **قائد تيار إسلامي:** يشتغل محاميا، تخرّج منذ أكثر من عشر سنوات، له تجربة في السجن، يُعتبر من أشدّ المحامين ذكاء، لم يُوفّق في الحصول على منصب عمل، ولا حتى الهجرة للخارج، بسبب ملفه الأمني الأسود.
2. **علالة الدرويش:** وهو الإمام، كان طيّعا خدوما، عاش حياة صعبة في صغره.

❖ الشخصيات الثانوية:

وهي شخصيات تساهم في مسار الرواية، وهي شخصيات نمطية لها نسق اجتماعي تعبّر به عن نفسها.

- **الحاج محمود**، أبو عبد الناصر، من أصل تركي، يشغل منصبا بوزارة المالية، وهو شخص منفتح على الآخرين، كان أبا مثاليا ومنضبطا في حياته.
- **الحاجة زينب**، أم عبد الناصر، صاحبة الشخصية القوية والتي تسيطر على الأسرة كلها، إلا عبد الناصر.
- **اللاجنينة**، تمثل زوجة علالة الإمام، تسكن في نفس الحي مع عبد الناصر، كانت تخالط جميع سكان الحي، وكانت لا تنجب، ورغم وضعها أنها زوجة الإمام، إلا أنه يُشار إليها بأنها لا تلتزم بشعائر الدين.
- **الحاج الشاذلي**، أبو جنينة من نابل، استقر في "تونس" بعد دراسته بالجامع الأعظم، وزواجه من أم جنينة التي تنحدر من بنزرت، ويعيشان بمنطقة منازل الكرم.
- **بوك علي**، وهو مرافق لعبد الناصر، كان يأخذه للمدرسة ويعيده منها، كما كان أيضا يُكلّف بجلب متطلبات البيت من السوق.
- **أنجليكا**، تعمل مترجمة، تتميز بالأناقة وجمال جذاب.
- **إيريك ش.**، زوج زينة الفرنسي، الذي يعيش معها دون أوراق رسمية، وذلك لعدم توافق معتقده مع قوانين البلاد، كان يساري التفكير، مناصرا للقضايا العربية، خاصة القضية الفلسطينية.
- **والد زينة**، مهنته فلاح موسمي، يقضي باقي وقته في التسكّع ولعب الأوراق.
- **والدة زينة**، تعمل خادمة في أحد البيوت لدى واحد من أكبر الفلاحين، تعمل من الصباح الباكر إلى حلول الليل.
- **زوج نجلاء**، كان وسيما، خلوقا، إلا أنه اكتُشف له عيبان، وهما طاعته العمياء لأمه، والثاني عدم توافقه في العلاقة معها.
- **ابنة خالة نجلاء**، تعمل راقنة عند محامية، وتجيد عملها.

- **جويدة**، أخت عبد الناصر المطلّقة، والتي طُلّقت بعد أسبوع من زواجها.
- **يسر**، أخت عبد الناصر الصغرى، التي تمتلك مكانة خاصة عنده.
- **سكينة**، أخت عبد الناصر الوسطى.
- **ببة**، أخت عبد الناصر .
- **توفيق**، خال عبد الناصر، تدين حديثا.
- **الراوي**، صديق عبد الناصر، يعرف كل أسراره، درس معه في المعهد، وهو طالب في الفلسفة.
- **يمينة**، الخادمة في بيت الحاج محمود، واسمها "عزّالة."
- **آسيا**، خالة عبد الناصر، والمدافعة عنه منذ الصغر.
- **نجم الدين وجعفر**، أصدقاء عبد الناصر في النضال، يملكان ثقافة سياسية جيدة.
- **يوسف**، رفيق عبد الناصر في الحزب.
- **رضا**، رفيق آخر لعبد الناصر في الحزب.
- **خالته المطلّقة**، وهي تشبه عبد الناصر في الجمال الإيطالي، والذي لم يفارقها حتى في كبر سنها.

❖ +**الشخصية النامية**:وتُعرف بأنها شخصية لها القدرة على التفاعل مع جميع الشخصيات، وحتى التأثير عليها، وتظهر من خلال الرواية في:

شخصية عبد الناصر: الطالب في كلية الحقوق، والذي جابه الإسلاميين.

شخصية زينة: وهي الطالبة بمعهد الفلسفة، عملت كأستاذة بالتعليم الثانوي، تزوجت من عبد الناصر، لكن لم يدم الزواج طويلا، وتم الطلاق بينهما بالتراضي، وتزوجت دون وثائق مع الزوج الفرنسي إيريك ش.

❖ الشخصيات الغائبة:

وتظهر في الرواية على أنها شخصية نمطية، قليلة الحركة والتأثير، وقد تقمّصها صلاح الدين، أخ عبد الناصر، والذي كان من الأشخاص المهمين في "تونس". كما ظهرت بها أيضا جنينة، زوجة الإمام، التي كانت تمقت زوجها، وكثيرة المخالطة لأولاد الحي، عساها تعوّض مشكلتها وهي عدم الإنجاب.

وقد استطاع الروائي من خلال هذه الشخصيات، وعلى تنوعها وتباين مستواها، أن يصوّر لنا واقع المجتمع التونسي في مرحلة زمنية معينة، وهي فترة انقلاب زين العابدين بن علي على بورقيبة، في فترة الثمانينات من القرن الماضي.

فاستطاع الروائي أن يرسم لنا نموذجا عن اليسار السياسي وصراعه مع باقي التيارات، فشخصية الطلياني صورة اليسار الذي نشأ في بيت مثقف؛ فالأب متأثر بالنمط الغربي في الحياة، والأم منضبطة، مسيطرة على شؤون البيت، تميل إلى بسط نفوذها، وهو ما يشبه التطرف.فكانت الإشارة الأولى لانطلاق عبد الناصر نحو التحرر في بيته، حيث قال: (غرفتي وأتاجر فيها)[1].

[1]–الصديق حاج أحمد، كمارادا رفيق الحيف والضياع ، ص22

فيما يظهر نموذج المرأة الريفية المكافحة من أجل حياة أفضل، والتي تتجسد في شخصية زينة، التي تنحدر من إحدى قرى الريف، وتمتلك من الثقافة والشجاعة ما أهّلها لمناقشة وانتقاد التيارات السياسية، حتى الإسلامية منها.

وفق هاتين الشخصيتين، جسّد الروائي التناقض والتباين بين طبقات المجتمع التونسي، وصورة المرأة خلال تلك المرحلة.

1 – 3 – نمذجة الفضاء ثقافيا في رواية الطلياني:

يبدو أن المكان من عناصر الفضاء الضرورية التي ينبغي دراستها وتتبعها، لأنه في الواقع يشارك فعليا في سير أحداث العمل السردي، ويجسّد دلالات وفق محمولات الأمكنة التي تدور فيها الأحداث. ومن المعلوم أن عالم الرواية التخييلي هو عالم لغوي بامتياز، إذ يستطيع الروائي من خلال اللغة سلك هذا العالم وجعله عالما رصينا.

وقد جاءت الأمكنة في الرواية متنوعة، من مغلقة إلى مفتوحة. وبدءا بالأماكن المغلقة، نجد:

الغرفة: وقد ورد هذا الفضاء في الرواية عدّة مرات، أولها:

- **غرفة عبد الناصر:**

والتي كانت جزءا من البيت العائلي، حيث كان الطلياني يستعملها في استقبال أصحابه. وقد وصفت والدة عبد الناصر هذا الموقف في الرواية، حيث كان هؤلاء "يدفنون عشبة السوء" كما

عبّرت عنها، يضحكون أحيانا ويبكون أحيانا أخرى. فكانت والدته تصفهم بـ"الصعاليك"، وقد أولت حادثة شجار عبد الناصر مع الإمام إلى هؤلاء الأصحاب الذين كان ولدها يخالطهم.

أما **غرفة عبد الناصر الثانية**، فكانت في مدينة باردو، في البيت الذي كان يقطنه ورفيقه، وهي الغرفة التي استضاف فيها زينة. وقد وصفت الغرفة بأنها ليست كباقي الغرف، كما أنها توحي بأن من يقطنها كان ذا ثقافة واسعة وخلق حسن، حيث علّقت على سلوكه معها تلك الليلة التي باتت عنده بأنه: (أول رجل أدخل بيته ولم يتحرك الحيوان الذي بداخله)[1].

❖ **غرفة الحاج محمود:**

والد الطلياني، والتي جاء وصفها بأنها ذات خصوصية فائقة، وأن مجرد الكلام بصوت مرتفع في وجود الحاج محمود فيها غير مقبول، لأنه رغم مرونته، إلا أنه كان لا يسمح بذلك، خاصة أوقات راحته.

❖ **غرفة صلاح الدين:**

وهي الأخرى غرفة منظمة، لا يدخلها إلا من أذن له صلاح الدين، وهذا بحكم مكانته في العائلة والمجتمع. لكن سرعان ما يختفي هذا الهدوء بسفر صلاح الدين لإكمال الدراسة، فتسلّم الوالدة الغرفة لعبد الناصر، الذي حوّلها إلى فوضى ومكان للأوساخ.

❖ **غرفة نجم الدين:**

[1]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص 78

وهو صديق الطلياني، وقد خُصصت غرفته لإقامة الاجتماعات التي تخص الحركة، وقد عُرف اجتماع البحث في مصير زينة التي كانت تهدد حركتهم السياسية وتُساهم في خلق الفجوة بين الطلبة وتيارهم السياسي بانتقاداتها لتنظيراتهم السياسية.

❖ **غرفة الرئيس:**

وهو رفيق الطلياني في المسكن، طالبٌ بمعهد إدارة الأعمال، وقد عرفت هذه الغرفة مشهدا من مشاهد الخيانة، وهو خيانة عبد الناصر لزوجته مع صديقتها نجلاء.

❖ **غرفة عبد الناصر وزينة الزوجية:**

وهي الغرفة التي اعتمدت فيها زينة على أنوثتها من أجل إكمال مشوارها الدراسي.

هذا بالنسبة للغرف وتعددها التي استعملها الروائي.ومن الأماكن المغلقة يظهر أيضا:

❖ **المطبخ:**

وقد ركّز الروائي فيه على إبراز الأحداث وحركة الشخصيات فيه دون الوصف الدقيق له، وقد كان المطبخ أيضا مكانا للدرس من طرف زينة.

❖ **المستشفى:**

وقد كان هذا المكان الذي احتوى أم زينة المريضة والتي وافتها المنية فيما بعد، إلى نقطة تحوّل في حياة زينة.

❖ **المبيت:**

وهو مكان يسكنه الطلبة القادمون من مناطق نائية وبعيدة لأجل الدراسة، وقد جاء في وصفه بأنه مكان يوحي بالإهمال والفوضى واللامسؤولية من طرف القائمين عليه، وقد جاء في الرواية على لسان زينة عند حديثها مع المدير الذي حذرها من الخروج والدخول وقتما شاءت، فردّت عليه: (حين تُصلحون النوافذ المكسّرة، وحين تنظّفون المراحيض وتقضون على الروائح الكريهة)[1].

❖ **المكتبة:**

هي أيضا إحدى الأماكن المغلقة، والتي توصف بأنها مكان للثقافة والعلم والبحث، غير أن الروائي ركز على صُنع الحدث فيها، حيث وظّفها بأنها مكان لقاء بين زينة وعبد الناصر، حددت له موعدا معها في مكتبة شارل ديغول قرب شارع باريس وسط العاصمة في السادسة والنصف بعد الزوال[2].

❖ **مركز الأمن:**

من بين الأماكن الواردة في الرواية، حيث كان أعوان الأمن التابعون لهذا المركز يتدخلون لفضّ الشجار الذي كان يحدث في الجامعة بين الطلبة اليساريين والإسلاميين، فيعتقل بعض

[1]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص 46.

[2]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص 68.

الطلبة، وكان من بين المعتقلين عبد الناصر وزينة، وهنا نلمس حالة عدم الاستقرار التي يشهدها الوضع السياسي للبلاد.

❖ **الفناء أو فناء الدار:**

وهو فضاء مفتوح على فضاء الدار المغلق، حيث كانت العائلة تجلس لتجتمع وتتجاذب أطراف الحديث، وقد جاء في الرواية تصوير لهذا المكان حيث عرَف حدثا ملفتا وهو شجار عبد الناصر مع أخيه الأكبر صلاح الدين، ليتدخل الأب الحاج محمود والذي صاح في وجه عبد الناصر ونهاه عن سلوكه مع أخيه: (متى ستكف عن وقاحتك وأنت تتحدث إلى سيدك خوك؟). فيجيب عبد الناصر: (ليس سيدي، ولست عبدا لأحد. لقد تركت أخلاق العبيد لكم). الأب: (اخرس يا كلب)[1].

وتبدو من خلال هذا الحدث ثقافة الأب المتجذّرة عند غالبية الأسر، وهي تبجيل وحب واحترام الابن الأكبر عن غيره من الإخوة، كما تبدو الثقافة العالية والأخلاق التي يتمتع بها صلاح الدين، حيث كان الأكثر هدوءا ورزانة.

❖ **الجريدة** تمثل المكان الذي يشتغل به عبد الناصر كصحفي، بعد أن ساعده العم حسن في الحصول على هذا المنصب، وقد كان ذلك نقطة تحوّل في حياة عبد الناصر، من الطالب إلى العامل كباقي أقرانه الذين درسوا معه.

❖ **المكتب،** وهو مكان عمل عبد الناصر، حيث كان أيضا نقطة تحوّل، حيث عرف فيه فترة انتقال لنظام الحكم من بورقيبة إلى زين العابدين بن علي.

---

[1]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص 17.

- **النزل أو الفندق،** من الأماكن التي ذكرها الكاتب، حيث عرف هذا المكان التقاء عبد الناصر بأخيه صلاح الدين، والحوار الذي دار بينهما في موضوع زواج عبد الناصر من زينة، وكذلك تدخل صلاح الدين في تعيين زينة في معهد التعليم الثانوي ب"تونس"
- **الحانة،** وهي المكان الذي كان يهرب إليه الطلياني من واقعه، خاصة بعد طلاقه مع زينة، حيث كان يذهب لذلك المكان ليجلس وحده متأملا من حوله، باحثا عن راحة نفسية من الأصدقاء والنساء والكل، وذلك بشربه للنبيذ الذي كان يرى فيه ملاذا.
- **المسجد:** وهو مكان مخصص للعبادة وقراءة القرآن وسماع الدروس ونشر الأخلاق السامية التي تنبع من دين الإسلام، لكن في نفسية الطلياني أصبح هو مكانا للخوف والرعب بعد الحادثة التي تعرض لها في صغره، وهي تعرضه لاعتداء جنسي من طرف الإمام علالة في ميضاء المسجد، وقد جاء ذلك في الرواية: (أخذ يجري وسط الدار هاربا من علالة الذي كان يجري وراءه يحاول الإمساك به. كان عبد الناصر خائفا، فذكرى ميضاء المسجد لم تُمحَ من ذهنه) [1].

كما ورد المسجد في موقف آخر، وهو ذكر السي الشاذلي وأب اللاجنينة، الذي كان يبادر بفعل الخير، (يشهد الجميع أن السي الشاذلي وزوجته لم يكونا يبخلان بشيء على السائرين وعابري السبيل وضعاف الحال من أهل الحي)[2].

---

[1]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص 320.

[2]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص 326.

فيظهر في الموقف الأول صورة لإخفاء الجريمة واستعمال قناع الدين من قبل الإمام علالة، أما في الموقف الثاني فيظهر نموذج الدين الإسلامي الحنيف الذي يأمر بالتعاون ومساعدة الغير، وهذا ما بدا في سلوك والد اللاجنينة.

❖ الأماكن المفتوحة:

تحظى الأماكن المفتوحة في العمل الروائي أهمية بالغة في سرد الأحداث وتعددها، هذا طبعا إلى جانب الأماكن المغلقة التي لها خصوصية معينة. أما الأماكن المفتوحة فتعطي للشخصيات حرية أكبر، ولطبيعة الرواية كان للأماكن المفتوحة حظٌّ وافر فيها، فنجد:

"تونس":

والتي تمثل الإطار العام لفضاءات الرواية ومنطلقا لشخصياتها، وقد جاءت مرة بلفظ ""تونس""، ومرة بلفظ "الوطن"، ومرة بلفظ "البلاد". ونجد في الرواية: (انقطعت صورته بالبلاد منذ سنوات عديدة، ولا يحب العودة إلى العائلة ومشاكلها التي لا تنتهي. كان صلاح الدين خلال بعض عطر الصيف يأتي إلى "تونس")[1].

وقد بدت "تونس" من خلال الرواية بلد الإقصاء والتهميش والسير نحو الضياع، إنها حكاية محزنة تؤكد أن هذه البلاد – كما يحب أن يقول عبد الناصر وسي عبد الحميد – تدفع أبناءها إلى الدمار والضياع، وتنقص الأذكياء، أو تصر على أن تحتويهم ليصبحوا مثل بقية الناس[2].

---

[1]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص 13.

[2]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص 290.

كما بدت "تونس" في الرواية ضيقة جدا رغم اتساعها الجغرافي، وذلك للاضطراب السياسي الذي يسودها، وكثرة المشاكل والتجاذبات السياسية والإقصاء الذي جعل أبناءها يفرون منها.

الطرق والشوارع والأحياء:

من الأماكن المفتوحة التي تتنقل فيها الشخصيات وتنتقل الأحداث، كما أن هذه الأماكن تمثلتها الشخصيات لحظة وجودها فيها، وعبّر عن ذلك حسب الراوي: (وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصية نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات)[1].

فيظهر الطريق في الرواية عند انطلاق الموكب الجنائزي الذي كان يُشيّع جنازة الحاج محمود والد الطلياني، كما يظهر الشارع في مشهد حميمي بين عبد الناصر وزوجته زينة عند سيرهما فيه.

وقد جاء الطريق على لسان السارد في قوله: (وفي الطريق إلى شارع 20 مارس كانت نجلاء تتأبط ذراع الطلياني)[2].

أما الحي، فقد جاء وصفه أيضا في قوله:(بدأ أهل الحي من العائلات الكبيرة الميسورة أو حتى من العائلات الفقيرة يغادرونه إلى أماكن وأحياء جديدة. سمع أهل الحي عن تواتر سرقات البيوت التي أصبحت تغلق بعد أن كانت مفتوحة)[3].

---

[1]–محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي: تقنيات ومناهج، ، 2007 ، ، دار الحرف للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ، ط1، ص: 82.

[2]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص: 197.

[3]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص: 267.

ويتضح من خلال وصف الحي والطريق، انهيار القيم الأخلاقية التي كانت من قبل، والتي كانت عكس ما هي عليه في وصف السارد لها.

الجامعة:

من الأمكنة المفتوحة، والتي كما هو معروف بأنها فضاء لتلقي العلم واكتساب مهارات تسمح لصاحبها باقتحام عالم الشغل. وتُعتبر الجامعة الملتقى للكثير من الجنسيات والمستويات والتخصصات، فهي فضاء غني بالثقافة وتنوعها. وقد كان لهذا المكان حظٌّ وافر كما في مسيرة السرد، حيث كانت تمثل المكان الذي انطلق منه الطلياني لممارسة السياسة، وكذلك المكان الذي تعرف فيه على زينة وتزوجها. وقد جاء ذلك في قول السارد: (تعرف الطلياني على زينة. كانت زينة منعطفا حاسما في حياته من نواحٍ كثيرة، فلولاها مثلا لواصل رسوبه المتعمد حتى يشارك في المؤتمر 18 الاستثنائي للاتحاد العام لطلبة "تونس")[1].

ويظهر فضاء الجامعة في الرواية فضاء مضطربا مشحونا بتخاطبات سياسية وحالة من اللااستقرار جرّاء الأوضاع السياسية غير المناسبة.

المطعم:

[1]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص: 124.

من الأماكن التي وردت في الرواية، وكانت في محطات السرد، ومما جاء في وصف المطعم: (في المطعم تحدثنا عما ينوي الطلياني فعله. أجاب باقتضاب: إنه غيّر رأيه، لا يحب المحاماة ولا القضاء)[1]. كان هذا اللقاء في المطعم بمناسبة نجاح الطلياني في الأستاذية.

المقهى:

وهو من الأماكن المفتوحة أيضا، فالمقهى يستقطب شرائح كثيرة من الناس على اختلاف مستوياتهم الثقافية وتوجهاتهم الفكرية وغير ذلك. ويُعتبر المقهى متنفسا لشخصيات الرواية، حيث فيه يدخلون في نوع من الحرية. وقد ورد المقهى في قول السارد: (فضّل أن لا يكون اللقاء في الجامعة، طلب مني أن أرتب له موعدا معها، التقينا في المدينة العتيقة في مقهى قريب من المكتبة الوطنية)[2].

المقبرة:

أيضا هي الأخرى من الأماكن المفتوحة التي وردت في البناء الروائي، وتُوصف المقبرة على أنها مكان الرجوع إلى الأصل والفناء بعد الحياة، وقد جاء ذكر المقبرة في الرواية بمناسبة وفاة الحاج محمود والد الطلياني، وفي هذا اليوم بالذات تتطور الأحداث وتأخذ منحى مبهما عندما أقدم الطلياني على ضرب الإمام وشتمه.

---

[1]– شكري المبخوت، الطلياني ص58

[2]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص: 59.

البحر:

وهو مكان يقصده الناس إما لنسيان همومهم أو لتذكر ذكرى ما أو لتخيّل حلم معين. وقد جاء البحر في الرواية في قول السارد: (كانت رطوبة البحر فوق احتمالي، لي حساسية في الأنف والأذن والحنجرة مفرطة منذ الصغر، لم أَهتم لهذا الأمر، لا بأس أن أجد نفسي أمام شاطئ البحر)[1].

لقد زاوج الروائي بين الأماكن في ثنائية بين المكان المغلق والمفتوح، مما أكسب السرد قيمة فنية متفردة، خاصة في بيان خصوصية الأمكنة التي تظهر من خلالها مظاهر الثقافة التي تميز بها.

لقد جسد الروائي الصراع القائم في "تونس" في مرحلة نهاية السبعينيات ونهاية الثمانينيات من القرن الماضي عبر شخصيات شابة لها ظهور في أماكن خاصة كالجامعة والمقهى والمكتبة، وغيرها من الأماكن التي يرتادها الشباب، فيشكل الفضاء المكاني للرواية النموذج الثقافي لفئة الشباب في تلك الفترة. كما جسد دلاليا فكرة صراع الأجيال، رغم أن شخصيات الكهول والشيوخ لم تظهر إلا نادرا، وقد بدا هذا الصراع منذ الوهلة الأولى في الرواية، في محاولة بطل الرواية كسر الحواجز والتحرر من قيود المجتمع المحافظ في ثورته على أسرته وضد الهيمنة التي كانت تمارسها على الجميع، فكانت ثورة الطلياني الأولى عليها، ويبرز ذلك في قوله: (غرفتي وأنا حر فيها)[2].

---

[1]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص: 317.

[2]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص:44

بعد هذه الخطوة، ينخرط البطل في حركة يسارية يقودها محامٍ متشدد لا يقبل النقد أو المشاركة في الرأي، لتظهر بعد ذلك شخصية زينة ذات الأصول البربرية والتي تنتمي إلى الفكر اليساري هي الأخرى، لكنها تمتاز بثقافتها الواسعة التي أتاحت لها القدرة على النقد ومحاورة الجميع، بما فيهم الإسلاميين.

1 – 4 – نمذجة الحدث ثقافيا في رواية "الطلياني" :

يبدأ الحدث في رواية "الطلياني" من واقعة اعتداء عبد الناصر الطلياني على الإمام علالة يوم مراسم دفن الحاج محمود والد الطلياني. لم يكن أحد يعلم أسباب ما وقع، ولأن الأمر يدعو إلى الحيرة، بدأ السارد من آخر حدث إلى توزيع الأحداث عبر مجموعة من الفصول، حيث بدأت تتكتشف خيوط هذه الواقعة التي كانت قد وقعت سنة: 1990 أواخر شهر جوان وبداية شهر جويلية. بقي السر مع عبد الناصر الذي لم يبح به حتى إلى المقربين، ومنهم أخوه صلاح الدين.

بدأ عبد الناصر في غرفته، والتي كان يمارس فيها الاستقلالية والثورة على ما هو سائد، إلى أن دخل الجامعة التي كانت منطلقا له نحو دراسة الحقوق، لأنه كان يضع نصب عينيه مهنة المحاماة. وانخرط عبد الناصر في التيار اليساري وبدأ فكره السياسي.

وقد برزت زينة، الفتاة البربرية القادمة من إحدى القرى الفقيرة، إلا أنها كانت تتمتع بشخصية نافذة لكل التيارات السياسية، حتى الإسلامية منها. وقد حاول عبد الناصر إقناع زينة بالعدول عن وقوفها ضد التيار الذي ينتمي إليه، إلا أنها واجهته بالرفض، ولأنه يعلم بأنها ستُغتال على يد معارضيها، حذرها ثانية لأنه كان قد انغمس عاطفيا معها.

كانت زينة تريد أن تشتغل مدرسة ثانوية، كان الأمر صعبا، لكن تدّخل عبد الناصر ذلل أمامها الصعوبات وحصلت على منصب عمل، وبقيت مشكلة التعيين لأنها ستعين في منطقة بعيدة عن تونس العاصمة فيبقى أمامها خيار الزواج مع عبد الناصر لتحل المشكلة.

أما عبد الناصر، فقد التحق بمهنة الصحافة وكان يعيش في خلاف مع زوجته زينة، التي كانت منشغلة عنه بالتدريس والدراسة، لتبدأ مسألة الخيانة الزوجية، حيث كان يخونها مع صديقتها نجلاء.

تتعاقب الأحداث عبر شخصيات متباينة الفكر منذ النشأة، فعبد الناصر نشأ في بيت أشبه ما يكون بنموذج الدولة، فبين الأب المنضبط الذي يميل إلى النموذج الغربي في الحياة، والأم السلطوية التي تميل إلى النموذج الشبيه بالمتطرف، هذه تُعتبر الشرارة الأولى التي أوقدت الحِس السياسي للطلياني. وبدأ مشواره من البيت، حيث أسس مملكته الخاصة في غرفته، واستقل بذلك عن باقي أفراد البيت، ليتم بعد ذلك صقل أفكاره اليسارية عن طريق قراءاته كتب الفلاسفة الفرنسيين، ليتم انخراطه بعد ذلك في التنظيم اليساري.

أما عن شخصية زينة، والتي هي أيضا محرك للأحداث بالتوازي تقريبا مع عبد الناصر، فقد مثلت الفتاة البربرية المنحدرة من قرية فلاحية، حيث كانت تُخفي اسمها الحقيقي "أنروز"، والذي يُظهر هويتها الحقيقية، والتي تُعتبر هوية مهمشة خلال تلك الحقبة "الأصول الأمازيغية". ورغم كل ذلك، فقد ساعدتها ثقافتها العالية وجرأتها على انتقاد التيارات السياسية التي تتوافق مع رؤاها، ووصلت إلى انتقاد الإسلاميين الذين يُعتبرون الجناح المتطرف. لقد مثلت زينة المرأة الريفية التي رفضت الرجوع إلى الوراء وقطعت الطريق أمام كل الجهود التي تجعل من المرأة مجرد كائن تابع.

لقد كانت أحداث الرواية مُمثلة في شخصياتها التي ترصد واقعا سياسيا ينطلق من ثقافة كل شخصية، فبرز الإسلام السياسي في شخصية الإمام علالة، واليسار في شخصية الطلياني، واليسار الباريسي في شخصية إيريك، والمرأة الريفية المناضلة في شخصية زينة.

هذه الشخصيات وغيرها رسمت واقعا سياسيا واجتماعيا في مرحلة أواخر حكم بورقيبة وبداية حكم زين العابدين بن علي، هذا الواقع الذي سادته اللااستقرار السياسي ونمو الحركات السياسية المتنوعة التي تعد بالانفجار من أجل التغيير، فكانت الرواية نموذجا ثقافيا يُمثل طبقات مختلفة من المجتمع التونسي.

1 – 5 – نمذجة الزمن ثقافيا في رواية الطلياني:

يُعد الزمن أحد عناصر الرواية التي لا يقوم بناؤها السردي إلا به، ففيه تتحرك الأحداث وفق تسلسلها، لكن غالبا ما تُكسر قاعدة التسلسل الزمني المألوفة، وهي الانتقال من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، وتتداخل الأزمنة فيما بينها، فنجد حدثا ماضيا في الحاضر، وغير ذلك. وقد عبّر عن هذا التداخل "جيرار جينيت" بقوله: (إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر)[1].

وكثيرا ما يحدث تداخل الأزمنة في الرواية، فيعود الراوي إلى حادث سابق، أو يستطلع من الحاضر إلى المستقبل، وهذا ما يسمى بتقنية الاسترجاع والاستباق.

[1]–جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأسدي عمر حلى، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص: 45.

فنجد الاسترجاع بدأ من أول حدث في الرواية، حيث كانت حادثة اعتداء عبد الناصر على الإمام علالة نتيجة لتذكره حادثة وقعت معه منذ الصغر. وأيضا في عودة السارد لفترة زمنية عاشها عبد الناصر وأخوه صلاح الدين في قول السارد: (ففي أوائل الثمانينيات، كانت تدور بينهما نقاشات حادة)[1]، أراد الراوي إظهار الخلاف القائم بين الطلياني وأخيه صلاح الدين، رغم أن كليهما معجب بشخصية الآخر.

ويبرز أيضا استرجاع آخر في قول الراوي: (كان سي محمود – رحمه الله – يتدخل بين الفينة والأخرى ليعلّق منتصرا لابنه الأكبر)[2]، وفي هذا الاسترجاع يبين الراوي مكانة الأخوين عبد الناصر وصلاح الدين عند الأب "سي محمود" الذي كان ينحاز للأخ الأكبر فيما يُهمّش عبد الناصر.

وفي الغالب، فإن تقنية الاسترجاع بنوعيها الخارجي والداخلي موجودة في كثير من المواقف في الرواية وبكثرة. وإذا كانت تقنية الاسترجاع تُحيلنا إلى أحداث ماضية في الرواية، فإن تقنية الاستباق تُحيلنا إلى استشراف مستقبل الأحداث في الرواية، مما يبعث في نفسية القارئ حب الاكتشاف والشوق إلى معرفة الحدث القادم.

ويعرف حسن بحراوي الاستباق بأنه (القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات)[3].

---

[1]– شكري المبخوت: الطلياني، ص: 14.

[2]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص: 16.

[3]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، 2009المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، المغرب، ، ص: 132.

ومن الاستباقات الواردة في الرواية نجد قول صلاح الدين: (إذًا نتركها للزيارة المقبلة، قد أعود في شهر نوفمبر لأدرس في جامعة سوسة)[1]. ففي هذا الاستباق دفع للقارئ وتشويق له لما سيحدث في الزيارة القادمة لصلاح الدين إلى "تونس".

كما برز استباق آخر في إعجاب المعلم بفصاحة زينة أثناء تقديمها تعبيرا حكم المعلم من خلاله على ذكائها، وأنها ستكون شخصا مهما في المستقبل، ويبرز ذلك في قول الراوي: "أقسم لهم أنه سيكون لها شأن عظيم". فهذا الاستباق يدفع القارئ إلى التنبؤ بمستقبل زينة والرغبة في اكتشافه من خلال قراءة باقي الأحداث لمعرفة ذلك.

2 – البعد الاستطيقي في رواية "الطلياني" :

❖ لغة الرواية:

من سمات اللغة في رواية الطلياني أن الروائي اختار اللغة التقريرية القريبة من المتلقي، حيث إنه في بعض الأحيان فضّل اقتحام ألفاظ عامية بغية إضفاء نوع من الواقعية على عمله الروائي، إضافة إلى استعماله اللغة الرمزية بدءا باختيار الأسماء، أسماء الشخصيات، حيث كانت تشير إلى وقائع معينة وتعبر عن الثقافة السائدة آنذاك، حيث استعمل لغة الإيحاء والرمز في تسمية الشخصيات. فشخصية البطل صاغها الروائي وفق الثقافة السائدة، وهي تقليد الآخر والإعجاب به. فلفظة "الطلياني" كفيلة بلفت الانتباه، فهي لفظة من العامية التي يستعملها عوام الناس في لغتهم اليومية للتعبير عن خصائص معينة لشخص ما.

[1]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص: 22.

كما نجد في اسم "زينة" أيضا هروبا من الهوية الأمازيغية التي كانت تجلب المشاكل والتهميش، فاسم "زينة" أخذته "أنروز" الأمازيغية القادمة من الريف لأجل تغطية أصولها الأمازيغية. وقد أعاب الكثير من النقاد على الروائي استخدامه للغة الركيكة وارتكابه لأخطاء متنوعة، إلا أن فريقا آخر أشاد بجمال الأسلوب وأجازوا للكاتب كل العثرات التي حدثت في لغته، واستندوا لقول جابر عصفور: (إن الأصل في الإبداع الروائي لا يحقق بُعده الإنساني إلا بعد أن يغوص المبدع في المحلي أو الخاص إلى أقصى درجة)[1]، وهذا ما استطاع المبخوت فعله بدقة، فلغته قريبة من المجتمع ومعبرة عن حاله.

كما استعمل لغة الإغراء في وصف السارد لمشاهد جنسية في علاقة البطل بالنساء، وقد ساعدته في استجلاب هذه المشاهد معرفته بالآداب العالمية، فاستعمل ذلك كعنصر تشويق لتنعكس ثقافة المجتمع التونسي في اللغة التي استعملها المبخوت في سرده لروايته[2].

ويتضح من خلال لغة الرواية استعمال الروائي لما يسمى بـ"الكتابة البصرية"، التي يتلذذ المتلقي عند قراءتها، حيث وأثناء عملية القراءة ترتسم الأحداث في الذهن كما لو كنا نشاهد فيلما سينمائيا. ففي رواية الطلياني، وعبر اللغة البسيطة، استطاع الروائي وصف تفاصيل الحياة التونسية والواقع السياسي غير المستقر الذي أدج الوضع وأثر في جميع نواحي الحياة.

---

[1]– جابر عصفور : زمن الرواية، 1999،الهيئة المصرية العامة للكتاب د ط، ص45:

[2]– مولود بن زادي : نقد رواية الطلياني لشكري المبخوت، صحيفة الناقد العراقي،mbenzadi.wordpress.com
13 جويلية 2015. بتصرف

كما نجد أن الروائي استعمل لغة الاستمالة للقراء انطلاقا من عنوان الرواية الطلياني، والذي يقول جميل لحميداني في هذا الصدد: (العنوان من أهم عناصر النص الموازي وملحقاته الداخلية، نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي)[1].

فكلمة "الطلياني" لا وجود لها في قواميس اللغة العربية، ولا في ثقافات أخرى غير ثقافة بلدان المغرب العربي، رغم ذلك فقد وظّفها الروائي لعلمه بذهنية وتفكير شعوب المغرب العربي وتأثرهم بالآخر.

❖ **الفضاء استيطيقيافي رواية الطلياني:**

أخذ الفضاء المكاني عناية خاصة من الروائي في رواية الطلياني، فنجدُه زاوج بين الأماكن المغلقة والمفتوحة، وقد وظف المبخوت الأمكنة على تنوعها مع مراعاة دقيقة لشخوص الرواية والأدوار التي نُسبت إليهم.

فنجد مثلا فضاء البيت، وهو مكان مغلق دارت فيه الكثير من أحداث الرواية، فنجد مثلا الصراع الدائم بين عبد الناصر وصلاح الدين عندما يلتقيان في هذا المكان، بالرغم من أن زيارات صلاح الدين إلى "تونس" قليلة، وهذا ما يدل على الصراع الفكري وحالة اللااستقرار التي يعيشها المجتمع التونسي. وجاء ذلك في تعبير الكاتب:(وكانت تدور بينهما نقاشات حادة في البيت أثناء الزيارات القليلة التي كان صلاح الدين يؤديها إلى "تونس")[2].

1- حميد لحميداني، جمالية العتبات في الرواية مدخل الى النص الموازي ،2006، منشورات المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط 1، ص17

2- شكري المبخوت، الطلياني ، ص: 15.

كما جاء فضاء الغرفة معبرا عن الحياة الشخصية لشخوص الرواية.

أما الأماكن المفتوحة، فقد وردت المدن مصورة حياة الشخوص، فنجد مثلا مدينة "تونس" التي صُوِّرت على أنها مدينة سياحية يقصدها الناس للاستجمام والفسحة. فمثلا صلاح الدين الذي قطع صلته مع وطنه الأم "تونس"، وتزوج في "سويسرا"، كان يزور "تونس" فقط من أجل قضاء وقت ممتع في الفسحة والاسترخاء.

كما وُجدت أيضا الأحياء من بين الأماكن المفتوحة، والتي جاء وصفها في الرواية على أنها أماكن ضيقة وبنايتها ملتصقة ببعضها البعض، ما يعكس ثقافة التكافل والتآزر بين ساكني هذه الأحياء، وجاء ذلك في الرواية في قول الكاتب: (حضر يومها، إضافة إلى العائلة الموسعة، أبناء الحي والجيران)[1].

ولعل تعدد الأمكنة وتنوعها جاء في الرواية من أجل التعريف والإحاطة بشخصيات الرواية وحركاتها. فحالة الصراع السياسي واللااستقرار التي كانت تعرفها "تونس" كانت تتطلب فضاءات خاصة تسمح بتحرك الشخوص وممارستهم لأدوارهم، كفضاء الجامعة، والمسجد، والشوارع، والأحياء، وغيرها من الفضاءات المكانية التي تعكس واقع المجتمع التونسي السياسي والاجتماعي.

أما عن الفضاء الزماني، فإن الكاتب بدأ من الحدث الأخير، وهو اعتداء عبد الناصر على الإمام علالة أثناء كلمة التأبين التي كان يلقيها في مراسم تشييع والد عبد الناصر. يبدأ طرح الأسئلة من قبل الحاضرين الذين غضبوا من هذا الفعل، إلا زوجة الإمام التي كانت تعرف السر

[1]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص: 6.

لكنها كانت تخفيه، ليظل عبد الناصر الطفل يعاني نفسيا. تتوالى الأحداث، يدخل عبد الناصر كلية الحقوق، بعدها يتعرف على زينة طالبة الفلسفة.

بعدها يدخل عبد الناصر في تنظيم سياسي معارض، لتجد زينة نفسها توجّه انتقاداتها للحزب، ويلفت ذلك نظر أحد قياديي الحزب، ويبدأ التفكير في التخلص منها.

❖ الحدث استطيقيا في رواية الطلياني:

تتوالى الأحداث لتصوّر لنا حالة المجتمع التونسي في فترة الثمانينيات وبداية التسعينيات، وذلك الانقسام الحاد بين أبناء الشعب التونسي.

ويُعد حدث الزقاق الأخير – والذي هو أول حدث في الرواية وآخر أحداثها – نقطة الانطلاق التي ينطلق منها الروائي في سرد أحداث سابقة، ليتبعها بفصل:

2 – شعاب الذكريات: والذي ميّزه الغموض الذي ساد حول حادثة اعتداء عبد الناصر على الإمام علالة أثناء مراسم الدفن.

هذا الحدث أغرق عبد الناصر في حالة مرضية جعلت منه شخصا منطويا، يمتاز بالعنف في كثير من الأحيان. ليأتي بعد ذلك حدث:

3 – المنعرج: والذي تظهر من خلاله زينة طالبة الفلسفة، والتي كانت تسبب إحراجا للتنظيم الذي ينتمي إليه عبد الناصر، حيث طلب الزعيم المحامي من عبد الناصر أن يكلم زينة في مسألة الكف عن انتقاد اليسار، لكنها ترفض، فيأمر المحامي بتصفيتها. لكن عبد الناصر لم تعجبه الفكرة، فنبه زينة لذلك. يعقُب ذلك حدث:

4 – رواق الوجع والألم: والذي أعلنت خلاله الدولة عن التخلي عن دعم الجامعة، فتتأجج الأوضاع، وتُصبح الجامعة محاطة بقوات الأمن، لتتوالى الاعتقالات والمشادات بين الطلبة وقوات الأمن. وفي هذا المشهد، الذي يغمره الألم، نشهد أيضا لحظات رومانسية بين عبد الناصر وزينة، كما تم خلاله مصارحة زينة لعبد الناصر بقصة اغتصابها وهي في سن مبكرة، ويظهر ذلك من خلال المقطع التالي: (ونامت ليلتها بين أحضانه، حينها روت له قصة اغتصابها وهي في سن الرابعة عشرة من العمر)[1]. يلي هذا المشهد مشهد:

5 – منحدرات: في هذا المشهد تبدأ زينة رحلة البحث عن منصب عمل في التعليم في الطور الثانوي، لتعترضها جملة من المشكلات، ساهم عبد الناصر في حلها، والذي كان عقد قرانهما جزءا من الحل. لكن انشغال زينة بالتدريس وإهمالها لواجباتها الزوجية جعل الحياة بينهما تسوء، لتسعى زينة في محاولتها إعادة الوضع من جديد.

بعدها يتلقّى عبد الناصر عزومة من أخيه صلاح الدين، الذي سدد لهما تذكرة السفر إلى "سويسرا"، حيث يتعرف عبد الناصر على إنجيليكا، أخت زوجة صلاح الدين، والتي تطورت علاقته بها إلى حد إقامة علاقة جنسية بينهما. يعقب هذا الحدث حدث:

6 – طلائع الثنايا: وقد ميّز هذا المشهد الجفاء المستمر بين زينة وعبد الناصر، فعبد الناصر أصبح صحفيا محترفا، وزينة منشغلة برسالتها الجامعية، وفي هذه الأثناء يتعرف عبد الناصر على صديقة زينة نجلاء، والتي تقرب منها إلى حد العلاقة الحميمية، فوجد عبد الناصر ضالته عندها، ووجدت هي أيضا ضالتها عنده.

---

[1]– شكري المبخوت، الطلياني ، ص: 79.

7 – مسالك موحشة: وفي هذا المشهد طلب عبد الناصر من نجلاء المبيت معه، لكنها رفضت، وأعطت له موعدا آخر، حيث قبل هذا، لكن ومع تحضيره لوجبة العشاء كان يشعر بحالة غريبة أرجعها إلى حدسه الذي لا يخطئ. ففي تلك اللحظة كان بن علي – وزير الداخلية آنذاك – يضع اللمسات الأخيرة في التحضير للانقلاب على بورقيبة.

كما ميز هذا الفصل وفاة والدة زينة، ليذهب عبد الناصر ونجلاء للعزاء ويعودا ليقضيا ليلة معا. تعود زينة لتكتشف علاقة عبد الناصر بنساء أخريات، فيقودها ذلك إلى التفكير في الاهتمام بنفسها وبالطلياني.

8 – السكة المقفلة: وقد ميز هذا الفصل تحول قيادة البلاد لبن علي بعد انقلابه على بورقيبة ونظرة الصحافة المتفائلة والعديد من التوجهات السياسية، أما عن زينة وعبد الناصر فقد أقدمت زينة على إجهاض حملها مما عكر العلاقة بينها وبين عبد الناصر، فأصبح غارقا بين الحانات وبيوت الأصدقاء، حتى نجلاء أصبح لا يراها كثيرا.

9 – مفترق الطرق: وأهم حدث في هذا الفصل هو انفصال زينة عن عبد النالصر بالتراضي.

10 – الدروب الملتوية: وجد عبد الناصر في هذا الفصل موطئ قدم في الصحافة العالمية، أما عن زينة فهي مع زوجها الفرنسي والذي كانت تأتي رفقته لزيارة "تونس" بعد أن أصبحت حياة عبد الناصر شبه فوضى ميزها التردد على الحانات ومعاشرة النساء.

11 – المضيق: في هذا الفصل تظهر ريم التي أعجب عبد الناصر بها واهتم بها كثيرا لتأتي الفرصة لاقتناصها، فكانت سهلة جدا، إلا أن العلاقة لم تكتمل حيث وفي أوّج لحظات العلاقة

الحميمية رن هاتف عبد الناصر ليتلقى خبر وفاة والده، ويحصل تصرف من ريم حيث استدارت إلى الخلف ما ذكّره بحادثة وقعت له في صغره، وهي اعتداء الإمام علالة عليه.

12 – رأس الدب: وفي هذا الفصل يعاني عبد الناصر من تداخل الأحداث مرة واحدة: وفاة والده، ومواصلة العلاقة مع ريم رغم أنه سمع بخبر وفاة الوالد، والحادثة التي وقعت له والتي أعادته إلى تذكر آلام الصغر.

ثالثا: النموذج الليبي: رواية"تزيف الحجر" لـ (إبراهيم الكوني).

1 – النمذجة الثقافية في رواية "تزيف الحجر".

1-1- التعريف بالروائي:

إبراهيم الكوني، كاتب وروائي ومؤلف طوارقي ليبي، وُلِد بمدينة غدامس، 7 أغسطس 1948. بعد دراسته الأولى بمسقط رأسه ذات التوجه الأدبي، سافر إلى موسكو حيث درس بمعهد غوركي، فنال شهادة ليسانس، ثم الماجستير في العلوم الأدبية والنقدية عام 1977.

اشتغل إبراهيم الكوني في الصحافة، وكان مستشارا في سفارة ليبيا بروسيا، كما تولّى رئاسة تحرير مجلة الصداقة الليبية البولندية، كما تولّى منصبا في وزارة الشؤون الاجتماعية، ثم وزيرا للإعلام والثقافة.

له أكثر من 80 مؤلفا، تُرجمت أعماله إلى أكثر من لغة، وحاز على الكثير من الجوائز العربية والعالمية، لم يفز بها أي روائي عربي.

1-2- ملخص الرواية:

وتدور أحداث الرواية في فضاءٍ صحراوي فسيح، حول صيّادٍ اسمه "أسوف" يعيش وحيداً في الصحراء، يتعامل مع الكائنات من حوله — وخاصة الودّان (وهو نوع من الوعول الصحراوية) — بقداسة واحترام، إذ يراه روحًا مقدسة وليست مجرد فريسة ومع تصاعد الأحداث، يتورط أسوف من دون قصد في مقتل الودّان الأخير، فيشعر بأنه ارتكب خيانة للناموس المقدس للصحراء، لينتابه شعور بالذنب، والندم، والرغبة في التكفير.

وفي النهاية، عندما يحاول التطهر من خطيئته، يدفع حياته ثمناً لذلك كأنّ الصحراء نفسها تحكم عليه بالموت جزاءً لإخلاله بتوازنها الروحي[1].

رغم شحّ البيئة، استطاع الروائي أن يوظّف معالم البيئة الصحراوية في رواية نزيف الحجر، والتي تدور أحداثها حول العلاقة الموجودة بين الشخصية المحورية في الرواية "أسوف" و"الودّان"، وهو تيس جبلي انقرض منذ أكثر من 17 قرنا، وبقي موجودا فقط في الصحراء الكبرى.

وتروي الرواية أحداث الصراع البشري الأزلي من أجل البقاء: صراع مع الطبيعة، وصراع مع الإنسان، تمثّل ذلك في شخصيات عدّة، منها أسوف والودّان، كما تسترجع الرواية، عبر نسقها الديني، قصة هابيل وقابيل التي تؤسس للصراع الأزلي بين البشر[(2)].

رواية "نزيف الحجر" للروائي الليبي إبراهيم الكوني تُعدّ من أهم وأشهر أعماله، وهي نموذج واضح لأسلوبه الفريد الذي يمزج بين الأسطورة، والرمز، والصحراء، والفلسفة.

1 – 3 –نمذجة الشخصيات:

تنوعت شخصيات الرواية حسب أحداثها وأبعادها الثقافية والفنية، فنجد الشخصية الرئيسية تمثّلها أسوف، الذي عاش حياة خاصّة، ميّزتها العزلة عن الناس، ما جعله يخافهم ولا يخاطبهم، وهذا ما جعل أمّه تنعته بـ"البنت."

---

[1] – صبيح الجابر .قراءة في رواية نزيف الحجر. موقع طريق الشعب https://www.tareeqashaab.com تاريخ الدخول2025/07/23

[2]–يوسف بن علال، عبد الله شطاح، الجمالي من منظور القراءة الأدبية والقراءة الثقافية – مجلة العهد في اللسانيات وتحليل الخطاب –عدد جوان 2024جامعة البليدة 2 الجزائر[2]إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 1992، ص: 41

هذه الحالة جعلت أسوف يهرب إلى الاستئناس بعالم الجنّ وعناصر الطبيعة. كما تظهر في شخصية أسوف معالم الزهد، وذلك من خلال امتناعه عن أكل اللحم واستبداله بالعشب كي يشارك الحيوانات الأخرى التي يعتبرها "إخوانه."

ويظهر مدى عزلة أسوف عن البشر في الرواية من خلال المقطع التالي: (أنهى صلاته، وألقى برأسه إلى الوراء، متابعا الجدارة العميقة المنتصبة فوق رأسه، كبير الجنّ يباركه)[1].

الشخصية المحورية الأخرى تمثّلها قابيل آدم، وتأتي هذه الشخصية نقيضا لشخصية أسوف، فقابيل آدم شرير، طاغٍ، ولا يرحم أحدا بشرا كان أم حيوانا. ويأتي وصف مذابح "قابيل آدم" في الرواية في المقطع الآتي: (طويل القامة أولا، أشعث الشعر، شاحبا ذابلا، كأنه جاء من رحلة طويلة. تقدم نحوه ومدّ إليه يدا قوية خشنة).

فمن خلال هذا المقطع، تبدو الصفات الخارجية لقابيل آدم لا تبشر بالخير، فهي تبعث على الخوف والرعب. كذلك نجد من صفات هذه الشخصية أنها تحبّ أكل اللحم، والمقطع الآتي في الرواية يوضح ذلك: (عليك أن تصدّقه، لم ينم ليلة واحدة بدون لحم)[2].

كما تبدو شخصية قابيل آدم قد تكوّنت من خلال القساوة التي عاشها في صغره.

❖ **شخصية والد أسوف:**

[1]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص:53

[2]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ،ص 37

وتظهر هذه الشخصية بأنها شخصية انطوائية، محبّة للعزّة، ترى بأن الحرية تتحقق بالبعد عن البشر ومجانبتهم. كما خُصّت هذه الشخصية بحبّ الطبيعة الصحراوية والحيوانات الموجودة هناك، إذ حرّم على نفسه، ووعد بتربية نسله على عدم صيد الودّان.

كما يظهر أيضا حرص والد أسوف على تعليم ابنه بعض السور القرآنية التي تحصّنه من المكائد، ويظهر حبّه للعزلة في قوله: (أعوذ بالله من شرّ الناس)[1].

وتربيته لنسله على عدم إيذاء الودّان في قوله: (أبوك لا يريدك أن تسفك دم الودّان)[2].

الودّان:

والذي يُسمّى أيضا "روح الجبل"، ويعد من أقدم الحيوانات المتواجدة بالقارة الإفريقية. صوّر الروائي هذه الشخصية الأسطورية التي تدور الأحداث حولها بشيء من القدسيّة.

❖ **الشخصيات الثانوية**

- **الخبير الإيطالي:**

يشترك مع أسوف في حبّهما للصحراء، ما دفعه إلى تعيين أسوف حارسا للآثار التي كان يزورها النصارى، وجاء وصفه في الرواية: (عجوز طلياني أشقر، قالوا إنه عالم كبير في الآثار، طويل القامة، يدوّن الملاحظات في دفتر لا يفارق يديه)[3].

---

[1]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص: 41

[2]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص: 20

[3]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص: 24

- **الشخصية الأمريكية جون باركر:**

شخصية مرافقة لقابيل أثناء رحلته عبر الصحراء، تميّزت بكرهها للصحراء، ويبدو ذلك من خلال استجلابهما لآلات تُستعمل في القتل والتدمير، مثل الهليكوبتر والـ"لاند روفر" وغيرها. وقد جاء وصفه في قول السارد: (كان كابتن بقاعدة هويس، منتدبا للعمل)[1].

- **شخصية مسعود:**

يمثّل دور صديق قابيل وسنده، حيث سانده في قتل أسوف، من خلال جرّه إلى الصحراء ماسكا إياه من رجله اليمنى. لم يكن يعلم مدى القساوة التي يتميّز بها قابيل، الذي أقدم على قتل أسوف، وعندما نهاه مسعود حذّره من أن يعيد ذلك، وإلا سيكون مصيره نفس مصير أسوف.

- **طليقة قابيل:**

وهي المرأة التي كانت زوجة قابيل، وبعد ذلك طلبت الطلاق إثر رؤيتها لرؤيا أن قابيل ينهش لحمها. كانت ذات شخصية قاسية هي الأخرى، ورد ذكرها مرة واحدة على لسان السارد في قوله: (فارعة القامة، ذات ملامح جميلة، ولكن قاسية)[2].

هذه الشخصيات رصدت الكثير من الأبعاد الثقافية لأهل الصحراء، تجلّى ذلك في البعد الديني والصوفي الذي يتميّز بالعديد من الطقوس التي أوردها الروائي في الرواية، كما ظهر الصراع الذي يسود الحياة، سواء بين البشر أنفسهم أو بين الإنسان والطبيعة القاسية، وهروب الإنسان إلى العزلة، ورغم ذلك يتعرّض للأذى.

---

[1]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص: 48

[2]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص: 31

إلى جانب القسوة والظلم وغيرها من الصفات الذميمة، ظهرت صفة الكرم التي تميّز الإنسان العربي الذي يسكن البادية وتَأصّلت هذه الصفة فيه فطريا.

إضافة إلى ذلك، وظّف الكاتب الرمز والأسطورة والرموز الدينية، خاصة التاريخية، التي تستدعي ثقافة المتلقّي الواسعة والتي تساعده على فكّ شفرات النص وتذوّقه والإلمام بمعانيه الكاملة وراء اللغة.

1 – 4–نمذجة الفضاء ثقافيا في رواية نزيف الحجر:

يُعدّ الفضاء المكاني من أهم عناصر السرد في العمل الروائي، ويبدو أن الغالب في أعمال إبراهيم الكوني بصفة عامة هو فضاء الصحراء، الذي غاص الروائي من خلاله في وصف الأمكنة بدقّة.

وتُوصف رواية نزيف الحجر بأنها "رواية مكانية بامتياز"، حيث تنوّع المكان في الرواية بين المفتوح والمغلق.

ومن الأماكن المفتوحة نجد:

مكان الصلاة لأسوف (وذهب ليؤدّي الفريضة في مواجهة أهم صخرة في وادي متخندوش)[1].

كما ورد مكان آخر وهو وادي إينيسس الذي يتحد مع وادي متخندوش ليصبّا في وادي أبرهوه العظيم. ورد ذكر هذا المكان في قول الراوي: (فيكونان معا واديا واحدا عميقا واسعا)[1].

[1]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص: 7.

كما قدمت الرواية مكان عيش أسوف وعائلته، وهو المكان الذي شهد معظم أحداث الرواية، فهو المكان الذي التقى فيه أسوف بقابيل والعجوز عالم الآثار، والسياح النصارى الذين كانوا يأتون لزيارة الآثار.

كذلك تصف الرواية مكانا مفتوحا آخر وهو "تدرارت"، الذي نزحت منه العائلة إلى "مساك" بسبب الجفاف. وقد ورد ذلك في قول الراوي: (يذكر في طفولته كيف نزلت عليهم عائلة نزحت من "تدرارت" ... بسبب الجفاف في الصحراء وسخاء الآثار على مساك)[2].

كما ورد مكان مفتوح آخر في المقطع: (أمك تعاتبني وتريدني أن أعود إلى... أبوهوه)[3].

كما نجد مكانا آخر في قول الراوي: (رحلات قوافل التجار إلى السودان أو أغاديس)[4]، حيث يظهر في هذا المقطع مكانان وهما: "السودان" و"أغاديس"، وهما مكانان يأتي منهما التجار ويعبرون عبر "مساك."

ووردت أماكن مفتوحة أخرى مثل: تمبكتو، جبل ناعسة، السوق القديم، "تونس"، الصحراء الجزائرية، وتبدو هذه الفضاءات المكانية المفتوحة جزءا من الفضاء الأوسع، الذي استخدم الروائي معالمه البسيطة وجعلها ضاجّة بالحياة، وهو فضاء الصحراء، التي استطاع الكاتب أن يبعث الحياة في معالمها عبر إتقان في استعمال اللغة وتوظيف الأسطورة والثقافة الشخصية، منطلقا من موهبته الإبداعية.

---

[1]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص: 8.

[2]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص: 23.

[3]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص: 27.

[4]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص: 31، 37.

كما وردت في الرواية الأماكن المغلقة، والتي تكتسي طابعا خاصا في علاقتها مع الشخصية، وكونها نقيضا للأماكن المفتوحة التي أخذت القسط الأكبر من أحداث الرواية. ومن الأماكن المغلقة التي وردت في الرواية نجد:

- **مكان عيش أسوف وعائلته:**وقد جاء ذكره في الرواية في قول السارد: (عاد إلى البيت مهزوما)[1].ما يوحي بحياة البؤس والشقاء.

- **الكهف:**وهو أيضا مكان مغلق، يأوي إليه الناس في حالات عدة، كالخوف أو الإقامة لبعض الوقت، وقد ورد ذكره في قول السارد: (خبّأ بعض الرصاصات في كهف الصيادين)[2].

- **حلقة الذكر** :وهي من الأماكن المغلقة المخصّصة لأداء طقوس معيّنة، وقد جاء ذكرها في الرواية في قول السارد: (اختار أن يزور حلقة الذكر)[3].

- **الجامعة:**وهي من الأماكن التي وردت في الرواية في قول السارد: (في الجامعة، ردّد أمام كارولين جملة غامضة) [4].

- **المكتبة:** مثّلت بعدا وغربة عن الحياة الحقيقية الممثّلة في حياة الفرار.

1-5- الزمن في رواية "نزيف الحجر":

---

[1]-إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص: 32.

[2]-إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص: 32.

[3]-إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص: 115.

[4]-إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص: 116.

عبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق، صاغ الروائي الزمن الروائي. فنجد الاسترجاع، والذي يُمثّل عودة الراوي إلى أحداث ماضية، فنجده في الرواية، وذلك في المشهد الذي يُصوّر "أسوف" عندما أنهى صلاته، ثم غاص في الماضي ليتذكّر زيارة علماء الآثار للمنطقة، والذين قضوا ليلة في مدخندوش، وقالوا له: (أنت العسّاس، أنت عيوننا في المنطقة). وأعطوه المال، لكنه ردّه إليهم لأنه لا يحتاجه في هذه البيئة، وقد ورد ذلك في المقطع الآتي: (أنت عيوننا في الوادي). ثم لوّح بيده وأخرج من جيبه 10 جنيهات، فأعادها له أسوف وقال له: (ماذا أفعل بالفلوس في مساك؟)[1]. لقد قبل أسوف الوظيفة، ولم يقبل النقود.

كما نجد الاسترجاع أيضا في تذكّر "أسوف" لنظرة عالم آثار الطليان إليه: هل هي نظرة شفقة؟ أم أنه كان فقط مرهقا من السفر عبر الصحراء؟

كما يظهر الاسترجاع في تذكّره لوصايا والديه، وحكاياتهم له عن عالم الجن، وكيف كان والده يلقّنه آيات من القرآن لتحصّنه من الجن. ويظهر ذلك في قول السارد: (لقّنه أيضا سورة الإخلاص)[2].

وهناك استرجاع أيضا في قول السارد: (يذكر في إحدى الليالي الشتوية القاسية كيف اجتمع ثلاثتهم حول الموقد يتدفّؤون بالنار في كهف الرعاة)[3].

كما يظهر استرجاع آخر فو قول السارد: (قبل مصرعه بأسابيع، قال له الوالد، وهو يرافقه إلى أبرهوه لجلب الحطب على عدد من الجمال)[1].

1- إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 14.

2-إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 23.

3-إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 48.

وهناك الكثير من محطات الاسترجاع في الرواية، عبر تذكّر "أسوف" لأحداث ماضية، خاصة وصايا والديه وبعض الأحداث التي وقعت له.

وقد تنوّع الاسترجاع في الرواية بين استرجاع داخلي وخارجي.

الاستباق:

كما هو معروف، فإن الاستباق هو تصوّر للمستقبل، ولحدث قبل وقوعه. فيُشير السرد إليه، ويُسمّى هذا النوع من السرد بالاستباق الاستشرافي[2].

ورغم أن السارد اعتمد على الاسترجاع كثيرا في الرواية، من خلال تذكّر الشخصيات لأحداث ماضية، فإن هذا لم يمنع من وجود استباقات، منها:

- الفواتحالتي نجدها كتمهيد في بعض أجزاء الرواية، حيث لا تُفهم إلا بعد التوغّل والتعمّق في مراحل النص اللاحقة. فمثلا في المقطع التالي: (لا يروق للتيوس أن تتناطح أمام وجهه، إلا عندما يشرع في الصلاة)[3]. فهنا استشراف لما سيقع مع "أسوف" عند بدئه للصلاة.
- تنبّؤ والد "أسوفبأن العدو سيدخل الصحراء، لذلك فهو يحتفظ بالرصاصات تحسّبا للدفاع بها عن أهله ونفسه.
- وصية الوالد لأسوف قبل وفاته بأن يستعمل قلبه لمن يهتدي به في الصحراء.

---

[1]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 55.

[2]–يُنظر: محمد عزام، سفريّة الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق (د.ط)، 2005، ص 107، .

3– إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 7.

- تنبّؤ"أسوف"بمصير أمه بعد وفاته والتي ستبقى وحيدة، فتفترسها الذئاب.

وقد ورد هذا الاستباق في قول السارد: (كُتب عليها الشقاء، وسوف تتعذّب قبل أن تموت)[1].

- نبوءة العرّاف عندما قال لقابيل: (يا قابيل، يا ابن آدم، لن تشبع من لحم، ولن تروى من دم، حتى تأكل من لحم آدم، وتشرب من دم آدم)[2]. فقتل قابيل أخته، وتحققت نبوءة العرّاف.

هذه الاستباقات وغيرها، تراوحت بين الفواتح والاستباقات المتكرّرة، لكنها لم تكن بالكثافة التي جاءت بها الاسترجاعات، وذلك لأن الموضوع فرض ذلك، إضافة إلى طبيعة الرواية العربية بصفة عامة، حيث تُنعَت بأنها رواية استرجاعية.

كما أن اللافت في استعمال تقنية الاسترجاع، أن السارد وظّفها في استرجاع أحداث تُعدّ من الثقافة الإنسانية، واستعمال الرموز الثقافية، وإعادة إحياء نماذج ثقافية سالفة.

1 – 6 –نمذجة الأحداث:

تبدأ أحداث رواية نزيف الحجر من الأيقونة الحجرية التي رُسم عليها الحيوان الأسطوري الودّان، وتساءل "أسوف" عن سرّ هذه الصخرة وعلاقتها بعالم الجن، فكانت هذه الصخرة مزارا للسياح الذين كانوا يُصلّون أمامها، فيما يذهب آخرون منهم لصيد الودّان. هذا الحيوان الذي كان سببا في موت والد "أسوف" الذي خالف النذر، فكانت نهايته بسبب الودّان، فيما يحذو "أسوف"

[1]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 69.

[2]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 92.

نفس الطريق، لكنه يفشل ويوشك على الهلاك لولا تدخّل الودّان لإنقاذه. ليدخل على الخط "قابيل" الذي كان يأكل اللحم نيئا ويهوى الدماء، ليطلب من "أسوف" أن يدلّه على مكان وجود الودّان من أجل صيده، فيرفض "أسوف"، ويكون هلاكه محتما بعد ذبحه من طرف "قابيل"، ليسيل دمه على الصخرة المقدّسة. (إن الخلاص سيجيء عندما ينزف الودّان المقدّس، ويسيل الدم من الحجر)[1].

وقد صوّرت أحداث الرواية نزيف الحجر الصراع الأزلي القائم بين البشر، كما صوّرت القساوة التي يعيشها الإنسان من أجل التكيّف والتلاؤم مع عناصر الطبيعة القاسية(الصحراء). وقد تم هذا التصوير للحدث عبر استحضار الأسطورة وقصص تاريخية إنسانية، وقد استعمل السارد في معظم أحداث الرواية الفلسفة الصوفية، والتي لها رؤى خاصة بها في الحياة.

ومن أهم هذه الرؤى هو الإيمان بالحلول، وهو أن الله يمكن أن يحلّ في جسم الإنسان، وأن روح الإنسان يمكن أن تحلّ في جسم الحيوان بفعل القدرة الإلهية.

كما نجد أن الرواية، وعبر أحداثها، صوّرت العديد من المعتقدات والثقافات السائدة عند أهل الصحراء وشمال إفريقيا بصفة عامة، كالفلسفة الصوفية، والإيمان بالشعوذة، والنحس، والتبرك بالأولياء والصالحين.

إضافة إلى تقاطع أحداثها، فقد تقاطع الخير مع الشر، والموت مع الحياة، والأسطورة مع الواقع، والتاريخ مع التراث، فكانت الرواية مسرحا فسيحا للكثير من مظاهر الثقافة، رغم شُحّ البيئة المكانية لها، وهي الصحراء.

---

[1]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 147.

لذلك، فقد استخدم الكوني شخصيات أسطورية، وأخرى دينية، وأخرى تاريخية، من أجل صناعة نموذج جديد بأبعاد متنوّعة يُشير إلى واقع مسكوت عنه.

هذا، ورغم وضوح معالم الفضاء المكاني في أعمال الكوني، فضاء الصحراء، إلا أنه استطاع عبر اللغة أن يبعث الحياة في معالم هذا الفضاء المحدود المعالم.

2 – البعد الاستطيقي في رواية نزيف الحجر:

بدأ الكوني رواية نزيف الحجر بتوجيه ذهن المتلقي نحو الغموض، وتظهر هذه الاستراتيجية في المزج بين القديم والحديث، حيث عمل على استحضار نصوص تراثية وأسطورية قديمة استعملها في تبرير أحداث الرواية وربطها بما هو حديث، وذلك من أجل أسر المتلقي في خيوط اللعبة السردية وبقائه متشبثًا بها. حيث انطلقت أحداث الرواية بآية قرآنية وهي قوله تعالى: (وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير بجناحيه إلا أمم أمثالكم)[1].

ويبدو أن هذا التقديم جاء ليبرر ما بعده من أحداث. هذه الأحداث التي دارت في صحراء ليبيا الشاسعة عبر شخوص متعددة وأمكنة متعددة. والملاحظ في الرواية أن أبرز مظهر من مظاهر الإغراء السردي هو استعمال الأسطورة وجعل وقود الرواية في سر العلاقة بين (الودان) و(أسوف)، إضافة إلى استعمال اللغة البسيطة التركيب العميقة الدلالة، واستعمال دقة الوصف عند وصف شخوص الرواية أو الأمكنة التي تدور فيها الأحداث. كما استعمل الروائي تقنية تداخل أزمنة السرد ليقف القارئ مندهشا من كثرة الأحداث.

1 – الآية 38 من سورة الأنعام.

وقد أغرق الكوني في استحضار النصوص الموازية وذلك من أجل فك الغموض الموجود في الرواية، هذه النصوص الموازية التي تكون سبيلا للقارئ في فك شفرات النص. ومن النصوص الموازية ظهور قصة (هابيل وقابيل) وغيرها.

إن جنوح الكاتب إلى اللغة المحكية والمحلية لم يكن إلا أسلوبا اعتمده من أجل إشراك القارئ ووصف واقعه، خاصة في استعمال اللغة التصويرية التي تأسر القارئ وتجعله يركض وراء الدلالة ويفك رموزها. جاء في الرواية: "على طول الصخرة... ينهض الكاهن العملاق يخفي وجهه بذلك القناع الغامض، ويلامس بيده اليمنى الودان"[1].

هذه صورة اختزل من خلالها الكاتب الماضي والحاضر والمستقبل، وهي إشارة إلى شموخ ساكن الصحراء الطارقي الذي عاش منذ آلاف السنين هناك ولا يعرف الانكسار ولا الذل.

❖ الحدث استطيقيا في رواية نزيف الحجر

اعتمد الرواي في رواية نزيف الحجر على رمزية الأحداث وبعدها التأملي، حيث انطلق من وقائع جزئية وحولها إلى تجارب وجودية، تمثلت في صراع الإنسان مع نفسه ومع الطبيعة ومع الآخر إلى حد تجاوز الواقع في رحلة روحية تبدو خيالية، ليصبح الخطاب خطابا فلسفيا.

وتتجلى جمالية الأحداث عندما يتشابك الواقعي مع الأسطوري والديني ومع الفلسفي

وما يميز الحدث في الرواية أنه يحمل دلالة مفتوحة حول الصراع القائم بين القيم الدينية والروحية التي يعيشها إنسان الصحراء ومغريات المدنية والحضارة الجديدة

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر ، ص 8.

❖ **المكان استطيقيا في رواية نزيف الحجر:**

تعددت الأمكنة في الرواية وتنوعت من مغلقة إلى مفتوحة، وقد كان للأمكنة الطبيعية غلبة في الرواية فكانت صورتها جلية من خلال التفاصيل التي خصها بها الروائي، فالصحراء ورغم ما فسيح مناظرها وصعوبة الحياة فيها، إلا أن الكوني أعاد لها الحياة من خلال وصفه الدقيق لها، وأثرها في حياة ساكنها.

فالصحراء ورغم صعوبة ظروفها إلا أنها تبعث السكينة في النفس، وهي أيضا مكان تخرج منه الأساطير والأسفار، ومكان لجلب السياح الذين يتمتعون بمناظرها ووحوشه المفترسة .

لذلك فالصحراء موطن لمن أراد الهدوء والطمأنينة وراحة نفسية، فالصحراء أرض قاحلة جرداء فهي كانت دوما أوسع فضائن للتأمل والتفكير، وكانت دوما أفضل موطن للأساطير والأسفار .

وقد حاول الكوني رسم صورة لحياة الطوارق وتأثير الصحراء في طباعهم وشخصياتهم والتي صنعت منهم عظمة وتاريخا، وما يثبت ذلك تلك النفوس المحفورة على الصخور، والتي أصبحت قبلة للسياح الأجانب يقصدونها من أجل وقوف على عظمة الإنسان الصحراوي الذي عاش بها. وقد جاء في قول السارد:" اقترب مدير المركز لا يعني اقتراب السيارة للأصوات في الصحراء تخدع وتوهم "

❖ **الزمن في رواية "نزيف الحجر:**

عبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق، صاغ الروائي الزمن الروائي. فنجد الاسترجاع، والذي يُمثّل عودة الراوي إلى أحداث ماضية، فنجده في الرواية، وذلك في المشهد الذي يُصوّر "أسوف" عندما أنهى صلاته، ثم غاص في الماضي ليتذكّر زيارة علماء الآثار للمنطقة، والذين قضوا ليلة في مدخندوش، وقالوا له: (أنت العسّاس، أنت عيوننا في المنطقة). وأعطوه المال، لكنه ردّه إليهم لأنه لا يحتاجه في هذه البيئة، وقد ورد ذلك في المقطع الآتي: (أنت عيوننا في الوادي). ثم لوّح بيده وأخرج من جيبه 10 جنيهات، فأعادها له أسوف وقال له: (ماذا أفعل بالفلوس في مساك؟)[1]. لقد قبل أسوف الوظيفة، ولم يقبل النقود.

كما نجد الاسترجاع أيضا في تذكّر "أسوف" لنظرة عالم آثار الطليان إليه: هل هي نظرة شفقة؟ أم أنه كان فقط مرهقا من السفر عبر الصحراء؟

كما يظهر الاسترجاع في تذكّره لوصايا والديه، وحكاياتهم له عن عالم الجن، وكيف كان والده يلقّنه آيات من القرآن لتحصّنه من الجن. ويظهر ذلك في قول السارد: (لقّنه أيضا سورة الإخلاص)[2].

وهناك استرجاع أيضا في قول السارد: (يذكر في إحدى الليالي الشتوية القاسية كيف اجتمع ثلاثتهم حول الموقد يتدفّؤون بالنار في كهف الرعاة)[3].

كما يظهر استرجاع آخر فو قول السارد: (قبل مصرعه بأسابيع، قال له الوالد، وهو يرافقه إلى أبرهوه لجلب الحطب على عدد من الجمال)[1].

---

[1]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: : 14.

[2]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 23.

[3]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 48.

وهناك الكثير من محطات الاسترجاع في الرواية، عبر تذكّر "أسوف" لأحداث ماضية، خاصة وصايا والديه وبعض الأحداث التي وقعت له.

وقد تنوّع الاسترجاع في الرواية بين استرجاع داخلي وخارجي.

❖ **الاستباق:**

كما هو معروف، فإن الاستباق هو تصوّر للمستقبل، ولحدث قبل وقوعه. فيُشير السرد إليه، ويُسمّى هذا النوع من السرد بالاستباق الاستشرافي[2].

ورغم أن السارد اعتمد على الاسترجاع كثيرا في الرواية، من خلال تذكّر الشخصيات لأحداث ماضية، فإن هذا لم يمنع من وجود استباقات، منها:

- الفواتحالتي نجدها كتمهيد في بعض أجزاء الرواية، حيث لا تُفهم إلا بعد التوغّل والتعمّق في مراحل النص اللاحقة. فمثلا في المقطع التالي: (لا يروق للتيوس أن تتناطح أمام وجهه، إلا عندما يشرع في الصلاة)[3]. فهنا استشراف لما سيقع مع "أسوف" عند بدئه للصلاة.
- تنبّؤ والد "أسوفبأن العدو سيدخل الصحراء، لذلك فهو يحتفظ بالرصاصات تحسّبا للدفاع بها عن أهله ونفسه.
- وصية الوالد لأسوف قبل وفاته بأن يستعمل قلبه لمن يهتدي به في الصحراء.

---

[1]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 55.

[2]–يُنظر: محمد عزام، سفريّة الخطاب السردي، ص 107.

3– إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 7.

- تنبّؤ "أسوف" بمصير أمه بعد وفاته والتي ستبقى وحيدة، فتفترسها الذئاب. وقد ورد هذا الاستباق في قول السارد: (كُتب عليها الشقاء، وسوف تتعذّب قبل أن تموت)[1].
- نبوءة العرّاف عندما قال لقابيل: (يا قابيل، يا ابن آدم، لن تشبع من لحم، ولن تروى من دم، حتى تأكل من لحم آدم، وتشرب من دم آدم)[2]. فقتل قابيل أخته، وتحققت نبوءة العرّاف.

هذه الاستباقات وغيرها، تراوحت بين الفواتح والاستباقات المتكرّرة، لكنها لم تكن بالكثافة التي جاءت بها الاسترجاعات، وذلك لأن الموضوع فرض ذلك، إضافة إلى طبيعة الرواية العربية بصفة عامة، حيث تُنعَت بأنها رواية استرجاعية.

كما أن اللافت في استعمال تقنية الاسترجاع، أن السارد وظّفها في استرجاع أحداث تُعدّ من الثقافة الإنسانية، واستعمال الرموز الثقافية، وإعادة إحياء نماذج ثقافية سالفة.

❖ **الأحداث:**

تبدأ أحداث رواية نزيف الحجر من الأيقونة الحجرية التي رُسم عليها الحيوان الأسطوري الودّان، وتساءل "أسوف" عن سرّ هذه الصخرة وعلاقتها بعالم الجن، فكانت هذه الصخرة مزارا للسياح الذين كانوا يُصلّون أمامها، فيما يذهب آخرون منهم لصيد الودّان. هذا الحيوان الذي كان سببا في موت والد "أسوف" الذي خالف النذر، فكانت نهايته بسبب الودّان، فيما يحذو "أسوف"

[1]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 69.

[2]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 92.

نفس الطريق، لكنه يفشل ويوشك على الهلاك لولا تدخّل الودّان لإنقاذه. ليدخل على الخط "قابيل" الذي كان يأكل اللحم نيئا ويهوى الدماء، ليطلب من "أسوف" أن يدلّه على مكان وجود الودّان من أجل صيده، فيرفض "أسوف"، ويكون هلاكه محتما بعد ذبحه من طرف "قابيل"، ليسيل دمه على الصخرة المقدّسة. (إن الخلاص سيجيء عندما ينزف الودّان المقدّس، ويسيل الدم من الحجر)[1].

وقد صوّرت أحداث الرواية نزيف الحجر الصراع الأزلي القائم بين البشر، كما صوّرت القساوة التي يعيشها الإنسان من أجل التكيّف والتلاؤم مع عناصر الطبيعة القاسية(الصحراء). وقد تم هذا التصوير للحدث عبر استحضار الأسطورة وقصص تاريخية إنسانية، وقد استعمل السارد في معظم أحداث الرواية الفلسفة الصوفية، والتي لها رؤى خاصة بها في الحياة.

ومن أهم هذه الرؤى هو الإيمان بالحلول، وهو أن الله يمكن أن يحلّ في جسم الإنسان، وأن روح الإنسان يمكن أن تحلّ في جسم الحيوان بفعل القدرة الإلهية.

كما نجد أن الرواية، وعبر أحداثها، صوّرت العديد من المعتقدات والثقافات السائدة عند أهل الصحراء وشمال إفريقيا بصفة عامة، كالفلسفة الصوفية، والإيمان بالشعوذة، والنحس، والتبرك بالأولياء والصالحين.

إضافة إلى تقاطع أحداثها، فقد تقاطع الخير مع الشر، والموت مع الحياة، والأسطورة مع الواقع، والتاريخ مع التراث، فكانت الرواية مسرحا فسيحا للكثير من مظاهر الثقافة، رغم شُحّ البيئة المكانية لها، وهي الصحراء.

---

[1]–إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص: 147.

لذلك، فقد استخدم الكوني شخصيات أسطورية، وأخرى دينية، وأخرى تاريخية، من أجل صناعة نموذج جديد بأبعاد متنوّعة يُشير إلى واقع مسكوت عنه.

هذا، ورغم وضوح معالم الفضاء المكاني في أعمال الكوني، فضاء الصحراء، إلا أنه استطاع عبر اللغة أن يبعث الحياة في معالم هذا الفضاء المحدود المعالم.

رابعا: النموذج المغربي: رواية "لعبة النسيان"لـ (محمد برادة).

1 –النمذجة الثقافية في رواية "لعبة النسيان".

التعريف بالروائي:

وُلد الناقد والأديب محمد برادة سنة 1938 بالعاصمة المغربية الرباط. تدرّج في دراسته إلى أن نال شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون عام 1973. بدأ الكتابة مبكرا، حيث كانت أول إصداراته سنة 1957 بقصة "المنطق البالي". شغل العديد من المناصب، وله العديد من الإصدارات في مجالات النقد، والقصة، والرواية، والترجمة. من إصداراته كتب نقدية منها: محمد مندور وتنظير النقد العربي. وفي الرواية: رواية الضوء الهارب. وفي الترجمة :الخطاب الروائي لميخائيل باختين، سنة 1987

ملخص الرواية:

عبر مجموعة من الشخصيات المتنوعة، يسترجع الروائي الزمن من خلالها، ويُعدّ أهم أحداث الرواية هو موت الأم ودخول "الهادي" في ألم الفقد مرتين. فاعتمد "لعبة النسيان" للتخلص من الذكريات المؤلمة والعيش بشكل طبيعي ومواصلة الحياة.

وتُعدّ رواية لعبة النسيان من أولى الروايات التي كتبها محمد برادة، والتي صدرت عن دار الأمان بالرباط سنة 1987. وقد حظيت الرواية منذ صدورها في طبعتها الأولى بالعديد من الدراسات النقدية والأبحاث الجامعية، خاصة لما تم اختيارها من طرف وزارة التربية المغربية لتكون من المؤلفات المقررة في التدريس، وذلك من سنة 1995 إلى 2005 لتلاميذ مرحلة التعليم الثانوي.

3 – 1 – نمذجة الشخصية ثقافيا في رواية "لعبة النسيان":

تنوعت شخصيات الرواية حسب الدور المتمثل، فهناك شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية. فالهادي يمتلك صفات تميّزه عن باقي شخصيات الرواية؛ فهو على قدر من الوسامة، حيث كان يشبه إلى حدٍ ما الأوروبيين القادمين من وراء البحر. ويظهر الهادي محبّا لأمه منذ الصغر، كما وُضح أنه يحب أيضا خاله حبّا شديدا، ولم يُدرك ذلك إلا بعد وفاته، فمثّل ذلك فاجعة له.

الشخصية الثانية هي شخصية الطابع، وهو أخ الهادي، الذي تقاسم معه الطفولة، لكن لم يكن بنفس الصفات؛ حيث كان عكس الهادي، فهو هادئ وانطوائي ورزين في مواقفه. لم يُكمل دراسته، فاكتفى بالشهادة الابتدائية، وتفرّغ لمساعدة أمه. لم يُوفّق في مشروع الزواج من خديجة جارته. دخل الطابع في العمل السياسي بعد أن انخرط في الحركة الوطنية، التي كانت أيضا مقرّا لإكمال تعلّمه على الطريقة العصامية. وبعد أن قضى عشرين سنة في العمل السياسي، يكتشف

في الأخير أن القادة قد باعوا القضية من أجل مصالح شخصية، فانسحب الطابع إلى حياته الشخصية بعد أن اشتغل في التدريس وتزوج من معلمته.

لالة الغالية: تُعدّ شخصية محورية أيضا في الرواية، إلى جانب شخصية الهادي. وقد تمثّلت لالة الغالية في شخصية الأم الحنونة للجميع، فالجميع يحبها ويحترمها. تزوجت لالة الغالية في سن مبكرة، وكان زوجها ذو الأصل الأندلسي يعمل تاجرا، توفي قبل سن الخمسين، تاركا لها ولدان وبنت وهم: الهادي، الطابع، ونجية. لم تفكر لالة الغالية في الزواج ثانية، بل تفرّغت لتربية أبنائها، وهي بذلك مثّلت نموذج المرأة الصلبة، المضحية في سبيل تربية أبنائها.

لالة نجية: زوجة سي إبراهيم، تميزت بالحشمة والخجل. تزوجت في سن مبكرة، حيث لم تتعدّ سن الخامسة عشرة. كانت تتقاسم مع أمها لالة الغالية الكثير من الصفات كالصبر، واحترام الزوج، والتعفف، والحشمة. لها روح المسؤولية وحسن التدبير، وقد ورد في الرواية: (لا تفعل شيئا إلا بعد تفكير)[1].

سي إبراهيم: عاش حياة صعبة، وانتهى به المطاف في العمل كماسح أحذية، غير أن شخصيته تمثل دور الشخص الملتزم، الذي يواظب على الصلاة، والصارم في معاملته مع أولاده والناس. وهو نموذج الزوج المثالي، حيث يوصف في الرواية بأنه (رجل مستقيم من المقهى الذي يعمل به إلى الدار أو المسجد)[2].

---

[1]–محمد برادة: لعبة النسيان دار الأمان الرباط المغرب، ط2003، ص: 160

[2]–محمد برادة: لعبة النسيان ، ص: 10

السيد الطيب: يمثل شخصية أخ لالة الغالية، والذي عاش معها في البيت الكبير، ويحظى السيد الطيب بالمسؤولية، وكذا بأخلاقه وحسنها. فهو نموذج الأخ المثالي للغالية، تزوج مرتين ولم يُنجب، فتبنّى ابن أخته الغالية. فالسيد الطيب يمثل نموذج الأخ الخلوق، الصارم والمنضبط في البيت ومع الآخرين.

الشخصيات الثانوية:

سبقت الإشارة إلى الشخصيات الثانوية ودورها في تحريك أحداث الرواية. وقد وردت في الرواية محل الدراسة شخصيات ثانية وثانوية تمثلت في شخصية فتاح، وهو ابن الطابع، والذي يمثل الجيل الجديد الذي يقوم بتصرفات وأفعال لم تكن من قبل. فقد انهارت مع هذا الجيل القيم والأخلاق وحتى طريقة التعامل والتفكير وتحليل الواقع وإبداء الرأي بكل ثقة وجرأة. إذا فنحن أمام جيل يرفض سياسة أمر الواقع. وقد ورد في الرواية أن التدهور ناتج عن إهمال الدين وتعاليمه، بل مصدره وعي التحولات الحضارية والثقافية.

شخصية نادية: هي طالبة في الترجمة بباريس. خالطت الطلاب من شتى التخصصات ما ساعدها في تكوين شخصية مندمجة تطرح أفكارا واقعية، وهي طموحة حيث طرحت أفكارها بشكل ثابت. وورد ذلك في قولها: (نستطيع ..... مشروعا بتكوين مئات الطلاب والطالبات في مجال الطبخ)[1]. إذًا فنادية نموذج الفتاة المثقفة الطموحة والرزينة.

كما تظهر شخصية الشريف نموذجا للأخلاق الحسنة والصفات الحميدة، حكيم متمسك بالدين، ويظهر ذلك في الرواية حيث كان الرجل ناعسا ويذكر الله.

---

[1]–محمد برادة: لعبة النسيان ، ص: 114

هذه الشخصيات الثانوية وأخرى ساعدت في تحريك أحداث الرواية وفي التعريف أكثر بالشخصيات المحورية وفي إزالة الغموض بشكل

1 – 2 – نمذجة الفضاء ثقافيا في رواية لعبة النسيان:

يعد الفضاء المكاني من أهم عناصر الفضاء التي يستند إليها الروائي في بناء أحداث الرواية، كما يساعد المكان القارئ في رسم عالمه التخيلي الذي يتم من خلاله تأويل النص المقروء، وذلك لأن للأماكن أبعادا وخلفيات ثقافية تعتبر مرجعيات مشتركة في كثير من الأحيان. وقد تنوعت في رواية لعبة النسيان من الأماكن المفتوحة إلى المغلقة. من الأماكن المفتوحة:

❖ **مدينة فاس:**

والتي تظهر في الرواية بعراقتها ونشاط ساكنتها. وقد أشارت الرواية إلى فاس القديمة أين الأصالة والعراقة، وإلى فاس الجديدة التي مسها التغيير الحدث. وقد مثلت فاس القديمة مدينة للحنين والذاكرة لحياة الطفولة والحياة التي كانت تمثل لحمة مجتمعية من خلال التآزر والتعاون.

وقد وردت مدينة فاس في الرواية في أكثر من موضع، منها قول السارد: (سيد الطيب داخل فاس كان يساعد الأشعة على أن توجد ولم يكن يحس نحوها باحتقار ولم)[1].

لم تكن فاس فقط مدينة للأصالة، بل كانت نقطة انطلاق أيضا نحو المستقبل الذي يُبنى على الذاكرة.

❖ **مدينة الرباط:**

[1]–محمد برادة: لعبة النسيان ، ص: 27

وقد جاء وصف المدينة الرباط في الرواية على أنها مدينة عصرية، ومدينة الانتقال من تفكير إلى تفكير آخر، حيث تمثل كل مدينة رمزيتها الخاصة. وقد جاءت مدينة الرباط في الرواية في قول السارد: (بدت الرباط للهادي مدينة مفتوحة بدون أسرار، أزقتها متسعة ومستوية)[1].

❖ **الدار الكبيرة:**

وهي فضاء يصور أيضا الأصالة والعلاقة التي عرفتها إضافة إلى الجو العائلي الذي كانت تبعثه لالة الغالية. وقد جاء وصفها في الرواية في قول السارد: (ومن خلال الشباك الحديدي للمربعات الصغيرة المغطي لسطح الدار، تصل أشعة الشمس التي بدأت تشوي)[2].

وقد صورت الرواية الدار الكبيرة تصويرا دقيقا يصف أدق التفاصيل التي تعكس شخصية الساكنين فيها، في مدى تماسكهم وتعاطفهم وانسيابهم، خاصة عند خلق جو عائلي يتسم بالحب والتلاحم.

❖ **الأماكن المغلقة:**

المعروف عن الأماكن المغلقة في الرواية أنها تحد من حركة الشخصية وتجعلها محصورة ضمن خصائص ذلك المكان ومحيطه. وقد تستوعب هذه الأماكن الشخصية واحدة أو مجموعة من الشخصيات، كما تحمل رمزية معينة أو دلالة معينة. ومن الأماكن المغلقة التي وردت في الرواية نجد:

---

[1]–محمد برادة: لعبة النسيان ، ص: 35

[2]–محمد برادة: لعبة النسيان ، ص: 9

أ- **المقهى:**

قد صورت الرواية هذا المكان الذي كان يسوده الحزن في ظل الظروف التي كان يعيشها الناس. وقد ظهر المقهى الذي كان السي إبراهيم يشتغل فيه، كما ظهر المقهى في مشهد تصوّر فيه الرواية الهادي وهو يسترجع ذكرياته أثناء زيارته لمدينة فاس، حيث يقول الروائي: (ذهبت إلى مقهى جنان السبيل علني أجده كما عهدته في الطفولة)[1].

ب- **ضريح مولاي إدريس:**

يمثل الضريح في الرواية المكان المقدس، خاصة في نفسيّة لاله الغالية والسيد الطيب، اللذين مثلّا الجيل المتمسك بالعادات والتقاليد. وهذا النوع من العادات يحقق لهم الراحة النفسية، خاصة وأن اعتقادهم بأن تلك الأضرحة تقرّب العابد من المعبود.

وقد ورد الضريح في الرواية في قول السارد: (ويكون العصر موعد زيارة الأهل والأقارب المخصص للنساء لضريح مولاي إدريس." كما جاء الضريح في تصوير لاله الغالية وشوقها له في قول السارد: "كانت لاله الغالية تفتقده كثيرا، أصبح ضريح مولاي إدريس)[2]

ت- **المسجد**

يمثل المسجد الحياة الروحية، كما أنه مكان للعبادة والعلم. وقد جاء ذكر المسجد في قول

[1]-محمد برادة: لعبة النسيان ، ص:42

[2]-محمد برادة: لعبة النسيان ، ص: 42

السارد: (الطابع منهمك في حفظ الدروس والمواظبة على المسجد للاستماع إلى دروس التفسير والحديث)[1].

كما جاء فضاء المسجد أيضا في تصوير السيد الطيب لما جاوز الخمسين من عمره، حيث أصبح يداوم على الصلاة في المسجد ويحضر الدروس وحلقات الذكر، فيقول السارد: (غدا أكثر استقرارا وحضورا داخل البيت، وعاد إلى مهنته الأولى، وجعل يداوم المسجد وحلقات الذكر والامتداح)[2].

ولعل الفضاء المكاني في الرواية تنوّع إلى فضائيين متضادين، ففضاء فاس القديمة الذي يحيل إلى العراقة والتقاليد والعادات التي تميزت بها لالة الغالية، وفضاء فاس الجديدة التي هي رمز التحضر والتمدد، لتأتي بعدها الرحلة إلى فضاء آخر وهو مدينة الرباط، التي تمثل فضاء التحول الاجتماعي والسياسي والاقتصادي.

كما نلاحظ أن معظم شخصيات الرواية قد ارتبطت بهذه الفضاءات، إلا الهادي، فقد كان أكثر انفتاحا حيث عرف باريس ومصر ومدريد.

إن تنوع الفضاءات في الرواية جعل منها صورة للثقافة وشخوص الرواية، وبالتالي للواقع الذي يريد إعادة بنائه في شكل تخيلي. فنجد الفضاء الديني الذي يظهر من خلال التمسك بالأضرحة والمساجد، وفضاء اللهو المتمثل في المقهى والألعاب التي تمارس فيه، وفضاء المجون

---

[1]–محمد برادة: لعبة النسيان ، ص: 61

[2]–محمد برادة: لعبة النسيان ، ص:61

المتمثل في البار، وفضاءات تشير إلى الأصالة والعلاقة كفاس القديمة، وأخرى تشير إلى التمدن والتحضر كفاس الجديدة والرباط، وفضاء المستعمر والمستعمر.

وقد اعتمد الروائي على المكان في استرجاع الزمن وربط الأزمنة بالمكان، ليجعل من الرواية نسيجا متماسكا يصعب الإخلال بجزئياته.

الزمن:

عبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق، تجاوز الروائي فكرة التسلسل الزمني والترتيب المنطقي للأحداث.

الاسترجاع:

وقد ورد في الرواية في العديد من المواقف، منها المقطع الذي أراد فيه الروائي العودة إلى الماضي في شخصية السيد الطيب ونضاله ضد الاستعمار الفرنسي: (أراك بعين الطفل المبهور تدق الباب البرانية، وتصيح بنا لنسارع إلى رفع المزلاج خوفا من أن تقتنصهم رصاصة طائشة تتسلل من السطوح حيث يقبع جنود سنغاليون يراقبون المدينة القديمة المتمردة)[1].

كما يظهر الاسترجاع في محاولة إسناده صورة الأم من خلال التذكر في المقطع التالي: (ومن خلال مسألة الأهل والأقارب، كانوا يضحكون أول الأمر وأنا أستفسرهم: هل تذكرون أمي؟)[2].

---

[1]–محمد برادة: لعبة النسيان ، ص: 35

[2]– محمد برادة: لعبة النسيان ، ص: 21

الاستباق:

تظهر تقنية الاستباق في الرواية من خلال سباق حدث موت السيد الطيب وجنازته قبل أن يموت حقيقة، وذلك في قول السارد: (سيد الطيب، الذي أشعر بغموض أن ما رويته عنه وما يمكن أن يُروى عنه غير كافٍ... لأموت عن نفسي حقيقة كونه قد مات)[1].

إن الروائي استعمل تقنيتي الاسترجاع والاستباق من أجل التخلص والهروب من بناء زمني متسلسل، كما نجده استعمل تقنيتي تسريع الزمن وتعطيل الزمن.

1-3- نمذجةالحدث ثقافيا في رواية "لعبة النسيان":

تنطلق أحداث رواية لعبة النسيان من حدث الموت، وتتفرع الأحداث الأخرى منه عبر شخصيات وفضاءات متنوّعة، أراد الروائي العودة إلى الماضي من خلالها. ويُعتبر موت الأم، الشخصية المحورية في الرواية، أهمّ حادثة تتفرع عنها الأحداث الأخرى، فنهاية الأم باعتبارها الشخصية التي تستوعب الجميع فتحت مجالا أمام الصراع، صراع الأجيال الثلاثة المختلفة فكريا.

بدأ الحدث في استرجاع شخصية الأم في الدار الكبيرة ودورها، ثم إلى استعراض شخصية السيد الطيب، الذي كان يمتاز بالطيبة رغم ميله إلى ملذّات الحياة والشهوات، كما تستعرض الرواية في فصلها الثاني شخصيتي الطابع والهادي وتتبع تطورهما منذ الطفولة، ثم ينتقل الروائي إلى تصوير شخصية الهادي الرافضة للواقع، المنغمسة في اللذّات، والملغية للدين، كما يصوّر الحياة الجنسية في باريس ومدريد والقاهرة.

---

[1]-محمد برادة: لعبة النسيان: 25

ليعود الهادي إلى مدينة فاس لاسترجاع الذكريات والبحث عن أمه في عالم الذكرى عبر المكان، كما يعرض هذا الفصل شخوصا من الجيل الجديد التي تُغيّر ملامح الماضي المتميز بالقيم والأخلاق، لتمثل جيل ثورة على جيل ما بعد الاستقلال. كما تظهر الصراعات السياسية وانتقاد الأوضاع الاجتماعية السائدة من بطالة ومخدرات والتجارة الجنسية، ليظهر الهادي محاولا استرجاع لحظات حياة أمه عبر المكان ويصالح الجميع، حتى أخاه الذي كان مقاطعا له.

وتمتد أحداث الرواية عبر إلى الثلاثينيات من القرن الماضي، وتصور ثلاث مراحل:

1. مرحلة الحماية، وهي مرحلة الحرب العالمية الثانية وما تبعها من تحولات في شتى الميادين.
2. مرحلة الاستقلال والنشاط السياسي والحزبي.
3. مرحلة ما بعد الاستقلال، والتي سادها الفساد السياسي والإداري، ما أدّى إلى حالة من الإحباط واليأس، خاصة لدى الخريجين والمثقفين.

لقد غاصت الرواية في بدايتها في تصوير مرحلة دخول الألمان الحرب، وانتصارهم على فرنسا. حين ذاك، هلّل المغاربة بهذا النصر وأعجبوا بهتلر، وراحوا يطالبون بالاستقلال من أجل الحرية وتطهير البلاد من الخونة والفساد.

لكن تأتي مرحلة الاستقلال ولم يحدث أي تغيير، بل ساءت الأحوال مع تفشّي الفساد والرشوة، ما دفع بالجيل الثالث إلى اليأس والقنوط وفقدان الأمل.

أما عن زمن كتابة الرواية، فهو سنة 1987، مرحلة خانقة في حياة المغاربة، حيث اشتدّت الأزمات بتنوعها.

وتأتي هذه الرواية، وعبر مخيال الروائي، لتصوّر مراحل لافتة من حياة المغاربة. ورغم كل الخيبات والمآسي التي صوّرتها الرواية، ففيها أيضا مرحلة حلم واستشراف لمستقبل مشرق، صوّره الروائي في صورة الحلم بعودة الأم، وانبعاث الوعي، ورجوع المنفيين والسجناء.

وقد جاءت أحداث الرواية في عمومها مستعرضة الواقع السياسي المستهجَن، والذي يفرض نفسه وسط ثورة الجيل الجديد الذي ينبذ الوطنية المزيفة وينشد وطنية اجتماعية حقيقي

2– 3 –البعد الاستطيقي في رواية (لعبة النسيان) :

البارز في لغة الرواية أنها اعتمدت أسلوب التعدد اللغوي الذي يجمع بين العالم الواقعي والعالم الروائي المتخيل، كما جنح الروائي إلى أسلوب التناص تاريخيا وأدبيا، وقد استحضر من القصص والروايات التي قرأها عن روائيين سبقوه، كما استحضر أيضا التقاليد والعادات الخاصة الشعب المغربي عبر ما وظفه من معالم قديمة، كمدينتي: فاس القديمة والرباط.

أما التناص الأدبي فيبدو أن الروائي وظف الحصيلة الثقافية التي كونها من قراءاته الروائية السابقة، ويظهر ذلك في قوله: (الهادي موزع بين المنفلوطي وجرجي زيدان وطه حسين...)[1].

ويبدو تأثير السينما في صياغة لغة الرواية، ويظهر ذلك في قول الروائي: (... وكانت أغلبها أفلام مصرية... الفيلم الياباني الذي شاهده في باريس)[2].

---

[1]– محمد برادة: لعبة النسيان ، ص: 44.

[2]– محمد برادة: لعبة النسيان ،ص: 57.

وقد اعتمد السارد أسلوب الوصف ودقته في استرجاع المشاهد التي تمثل الذاكرة، واستعمل أيضا لغة الحوار بين الشخصيات، ومن أمثلته في الرواية ما دار بين الهادي والطفل زوجة خاله:

(– بعدي مني هاد عيون القطة. ترد عليه وتقول: كيتك وخلا دارك أبو سولفاندابانشوف...)[1].

وذهب الروائي إلى استخدام الكثير من الألفاظ العامية إضافة إلى اللغة الفرنسية، ويظهر ذلك في قوله: (de pape. La justéce) [2].

كل هذه الأساليب والبنى اللغوية المتنوعة تحيل المتلقي إلى نماذج ثقافية في المجتمع المغربي، فهناك نموذج محافظ متمسك بالعادات والتقاليد، وهناك نموذج متحضر متفتح على الآخر. كما أن هناك إحالة إلى الجو الذي عاشه المغرب أثناء فترة الاستعمار الفرنسي وتأثيره على الثقافة المحلية في جانبها اللغوي، وذلك من خلال بروز الازدواجية في اللغة بإقحام جمل وكلمات فرنسية، مثل كلمة (Jamicejustice la, و Toi tu mérites)

وعبر سيرورة الزمن في (لعبة النسيان) تنسج خيوط السرد التي تجمع بين ثلاثة أجيال مختلفة الطباع والتفكير. وتعد أبرز شخصية مثلت الدور الجامع بين الكل هي شخصية الأم، وأبرز حدث هو موت الأم، لتبدأ لعبة استرجاع الزمن عبر شخوص وفضاءات متنوعة ما بين السياسة والدين والأصالة والقيم وغيرها.

وقد تميزت الرواية بتعدد السّراد؛ حيث أعطى الروائي الحرية الكاملة لشخصياتها بالتحرك بحرية، فوصفت الرواية بتعدد أصواتها، وذلك ما جعلها تمثل نموذجًا من الرواية البوليفونية التي

[1]– محمد برادة: لعبة النسيان ،ص: 20.

[2]– محمد برادة: لعبة النسيان ، ص: 94

تُعرف بتعدد أصواتها واختلاف أيديولوجياتها، حيث يتسنى للقارئ الانسياب نحو الشخصية التي يميل إليها. وعلى الرغم من تشتت النص وانقسامه إلى قصص متباينة، تبقى هناك همزة وصل تجمع الجميع عبر تقنية الاسترجاع، وهي الأم (لالة الغالية).

ومن أساليب الإغراء التي اعتمدها محمد برادة استدعاء الأسطورة، والتي تظهر في كرامات الأولياء الصالحين والنزعة الصوفية من خلال حلقات الذكر والجذبات. كما ورد في الرواية استدعاء التاريخ من خلال ذكر قصص قديمة للمغرب. وذهب الروائي إلى حد استعمال اللغة العامية، أو استدعاء لغة أجنبية؛ من أجل استمالة المتلقي ونزولًا عند رغبته[1].

وقد صورت الرواية حالة المغرب قبل وخلال وبعد الاستقلال من خلال الأبعاد المتنوعة التي جاءت بها، فظهرت الحالة الاجتماعية والسياسية والنفسية للأجيال التي مثلت المراحل الثلاث من تاريخ المغرب.

كما تظهر في الرواية تقنيات سردية أخرى كتقنية (الوقفة)، والتي تعمل على تعطيل الزمن وإبطائه من خلال وصف المشاهد من قبل الراوي[2]، ويظهر ذلك في أكثر من مشهد في الرواية، فنجد مثلاً في وصف حفلة عزيز في قوله: "عند مدخل الفيلا... وتحت أسلاك مرصعة باللمبات يقف سي إبراهيم وإلى جانبه ابنه العريس عزيز وخاله الطابع..." [3].

([1]) ينظر: جميل حمداوي، لعبة النسيان لمحمد برادة بين الزمن الضائع والتجريب البوليفي، موقع إلكتروني، الحوار المتمدن https://www.ahewar.org :تاريخ 2025/5/10.

[2]– ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،المصدر المذكور سابقا، ص 83.

[3] – محمد برادة، لعبة النسيان، ص 104.

كما اعتمد الروائي تقنية السرد المتعدد كمستوى التواتر الزمني، وذلك من خلال تكرار الأحداث بطرق وأساليب متعددة والسرد المفرد، والذي يعتمد فيه السارد ما وقع مرة واحدة لمرة واحدة. [1]

والملاحظ أن هذه التقنيات على مستوى الأحداث والزمن واللغة ما هي إلا أساليب وتقنيات إغراء اعتمدها الروائي انطلاقًا من معرفته بالمتلقي، فعمل على نسج وتأثيث روايته مراعيا إياه.

❖ المكان استطيقيا في رواية لعبة النسيان

تنوعت الأمكنة في رواية(لعبة النسيان) إلى مغلغة ومفتوحة، وقد بدأ الروائي بالقبر في تصوير مشهد دفن الأم، حيث أكسب هذا المشهد الرواية بعداً دلالياً يدعو إلى التفكير بعمق، خاصة أن القبر مكان فاصل بين الحياة الدنيا والآخرة. كما أن القبر في الفهم العام يحيل إلى تصوير الحياة الموحشة والحزن والألم والفقد، وهي صفة وحالات شعورية يعيشها الإنسان رغما عنه.

ومن الأمكنة المغلقة التي تحمل رمزية ودلالات عميقة أيضاً، نجد البيت والذي صُور في الرواية على أنه جزء من الدار الكبيرة التي تضم مجموعة من البيوت، وقد جاء وصفها في الرواية في قول السارد:" وفيها السفح الفسيح مرتقى نسوة البيوت المتجاورة ومصرح غراميات الأولاد".

---

[1]- ينظر: السهلي عويشي، تحولات اللغة والكتابة في ثلاثية أحلام مستغانمي(دراسة)،2017، الآن ناشرون وموزّعون ، ط 1، ص 58.

ويتضح أن الدار ليست فقط جدران وسقف، إنما هي ألفة وسكينة وأمان، خاصة عندما تعيش فيها أكثر من عائلة تربط بينهما المودة والحب والإحترام.

كما ورد في الرواية فضاء المسجد الذي يحمل رمزية خاصة في تهذيب سلوك الناس ونشر التسامح والخير ودوره في بناء الجانب الروحي للإنسان من خلال تأدية الصلاة وتعلم شؤون الدين وضبط العلاقات بين ناسه. وقد ورد فضاء المدرسة كذلك في الرواية والذي يحمل رمزية كبيرة لما لها من دور في تعليم الناس ومحاربة الجهل وملحقاته.

والملاحظ أن هذه الأماكن التي اختارها الروائي هي أماكن مشتركة بين الناس، وبذلك يكون اختيارها بدقة من طرف الروائي في محله. أما عن الأماكن المفتوحة التي اختارها الرواية فهي أيضا معالم عامة يشترك فيها الناس، فنجد الطريقة والشارع والحديقة والمدينة ولكل منهما رمزيته ودلالته. كما أن المتلقي يشعر كأنه شخص من شخوص الرواية لأن هذه الأماكن معلومة عنده.

❖ **الشخصية استطيقيا في رواية لعبة النسيان.**

استطاع الروائي من خلال بنائه الروائي أن يؤثث عمله باختيار شخصية مواكبة لأحداث الرواية، فكانت الشخصية المحورية والرئيسية هي شخصية الأم (لا للغالية)، التي تميزت بصفات نادرة وجمعت بين الوفاء والإخلاص، و نيل حب الآخرين، وقد جاء وصفها في الرواية في قول السارد:" عرفناها فألفناها، أحببنا وجهها الممتلئ المدور.... كريمة مع الآخرين" .

لذلك فقد كان لشخصية الأم وما تميزت ب، دور أساسي في سير أحداث الرواية والتأثير على الآخرين كونها مثل أعلى في الصبر والمسؤولية والأخلاق العالية.

وقد جسدت الشخصية على اختلافها في رواية لعبة النسيان أبعاد مختلف، فظهر البعد الديني والبعد الاجتماعي والأخلاقي وغيره.

هذه الأبعاد تمثل المجالات التي هي في الواقع محل نشاط الانسان، كما أنها أبعاد متشابكة تلتقي ببعضها ويؤثر بعضها في الآخر، ما أكسب النسيج السردي تعالقا رصينا لا ينفصل جزء منه عن كله.

❖ **الحدث استطيقيا في رواية لعبة النسيان:**

اعتمد الروائي في سرد أحداث الرواية على مجموعة من التقنيات أولها كسر الزمن الخطي من خلال الرجوع إلى الخلف واسترجاع أحداث ماضية، كما استعمل الرمزية والبعد التأملي ويظهر ذلك عند عودة الراوي إلى بيت طفولته ليتأمل في أرجائه ويسترجع صورا من الماضي، تلك الصور التي ننظر إليها بعين الإعجاب والحنين، كما تجلى حدث الحلم وهو عندما يرى الكاتب نفسه طفلا صغيرا عبر ممرات الذاكرة، لتصبح تلك الممرات بعثا على التذوق والجمال.

❖ **الزمن استطيقا في رواية لعبة النسيان:**

من اهم مميزات عنصر الزمن في الرواية محل الدراسة كسره الخطية التقليدية فقد ساد الرواية الاسترجاعات والإحالات بالظمائر كضميري المتكلّم والغائب من أجل استعادة الماضي كما يلاحظ عن بنية الزمن .في الرواية ازدواجيتها

فنجد زمن شخصي نفسي يتبنى الحالة الشعورية للشخوص وزمن جمعي يتبنى الوضعية العامة للمغرب في فترة تحول من مجتمع تقليدي إلى مجتمع حداثي

ومن الصعب الوصول في الرواية إلى زمن موحد بل استخدم الروائي تقنية التقطيع وتعدد الأصوات فكل صوت في الرواية يستدعي زمنا معينا فالماضي ليس واحد ما احدث تنافرا بنيويا فتكون بذلك اللعبة السردية بعنصر الزمن تتقاطع مع معنى الرواية لتستثمر الرواية تقنية التقطيع وتعدّد الأصوات لتقديم هذا الزمن المركّب. فكلّ صوت من أصوات السرد يستدعي زمنه الخاص[1]

كما اشتغل الروائي أيضا على تقنية الفراغ والتوقف ما يتيح للبارء اكمل الفجوات الدلالية الناقصة ليتحقق إقحام المتلقي في العملية السردية بهذه الطريقة استطاع الروائي تكسير خطية الزمن التقليدي وتحقيق جمالية الزمن من خلا ل توجيه ذهن المتلقي إلى سؤال الذات والذاكرة بدل التركيز على أحداث الرواية[2].

بعد استعراضها للنماذج الروائية المغاربية الأربع اتضح أن هناك الكثير من الميزات المشتركة في السرد الروائي المغاربي ويرجع ذلك اساسا لعامل الوحدة الثقافيةو الحضاريةكما أن

1 – عبدالفتاح كيليطو،الأدب والغرابة.دراسات بنيوية في الأدب العربي ،الدار البيضاء:المغرب دار توبقال، دط 1982،ص43–49،

2 ينظر:محمد المديني، «الزمن السردي وتحولات البنية الروائية في المغرب»، مجلة المناهل،المغرب. عدد 45، 1992، ص 88–92.

هوية الفضاء المغاربيمتجدرة في عمق تاريخي واحد يجمع بين الجذور الأمازيغية والتراث العربي الإسلامي ما يجعل السرد المغاربي يحمل خصوصية ثقافية .

خامسا: الخصوصية الثقافية وآليات الإغواء السردي في الرواية المغاربية الحديثة

من أجل كسر النمطية التي عرفتها الرواية المغاربية منذ تأسيسها، والتخلص من قيود البنيوية واللغة الصارمة، راحت تواكب وتعاصر نظيرتيها العربية والغربية، فاقتحمت عالم التجريب، وتوخّت آلياته المتنوعة، وكسرت حاجز اللغة، فلم تبقَ الرواية مجرد سرد تاريخي للأحداث، بل استوعبت مظاهر الثقافة المتنوعة ووظفتها ضمن سياقها، واستطاعت استيعاب الكثير من المواضيع على اختلاف الإيديولوجيات والثقافات.

فكان الغوص في الثقافة ومعالمها، ورسم صورة موازية لواقع المجتمع عبر المتخيل السردي، سبيلًا لبلوغ مآلات المتلقي واستدراجه والإيقاع به، ودعوته إلى التساؤل والمشاركة في العمل السردي، هذا دون إهمال الجانب الجمالي والإستطيقي.

هذا ما دعا الروائيين المغاربيين إلى اعتماد آليات واستراتيجيات على مستويات عدة؛ فعلى المستوى الثقافي، جنح الروائيون إلى استعمال مظاهر الثقافة ظاهرة ومضمرة، بدءًا من العنوان، والذي يعتبر عينة مهمة في أي عمل سردي.

ورغم غياب نموذج ثقافي موحّد بين الكتّاب المغاربيين، وخضوع ذلك إلى الميول الشخصية، غلب عليها في كثير من الأحيان التأثر بالنموذج الغربي، إلا أنه لا يمكن تجاهل

الأعمال الروائية المغاربية الرائدة التي عرفتها الساحة العربية والعالمية، والتي توجت بجوائز قيّمة على المستويين.

هذه الأعمال الروائية الرائدة، والتي كانت الثقافة المغاربية مصدرًا ملهمًا لها، سواء على مستوى اختيار الشخصيات أو الأمكنة والفضاءات، جعلتها تُبيّن عن عوامل ثقافية مشتركة بين أقطار المغرب العربي، تاريخيًا ودينيًا واجتماعيًا. فقد برزت هذه المعالم واضحة في الأعمال الروائية، كما برز توظيف الأسطورة وقصص القدامى في بعضها، فينجح الروائيون المغاربيون عبر مجموعة من التقنيات في استدراج المتلقي، ما يجسد البراعة في استخدام آليات السرد.

فكانت غواية المتلقي عبر التخييل كمرحلة أولى لهذه الأعمال، والتي عبر عنها جيروم ديفيد بأنها "الدرجة الصفر للأدب ونقطة انطلاق الأديب[1].

فكانت نقطة انطلاق الروائيين المغاربيين هي واقع شعوبهم، والحالة التي تعبر عن آلامهم وآمالهم، وبذلك استطاعوا ملامسة مشاعر المتلقي، ونقل ما يحس به، واختيار العنوان أولى خطوات اصطياد المتلقي والإيقاع به في فخ التساؤل ومحاولة التعرف على ما يخفيه.

❖ **اختيار العنوان:**

نجد مثلا في رواية الطلياني لشكري المبخوت، أن الرواية تصوّر واقعًا سياسيًا لمرحلة من مراحل تاريخ تونس الحديث. كما أن "الطلياني"، والذي هو أحد شخوص الرواية كما ورد، فهو يمثل شخصية عبد الناصر، وعلى الرغم من أن شخصية "زينة" مثلًا لا يقلّ دورها أهمية عن دور عبد

(1) عبد الله شطاح،عودة الى سؤال الأدب وغوايات التخييل والتسريد، مجلة المدونة، جامعة البليدة 2 علي تونسي، المجلد 7، العدد 2، ديسمبر 2020، ص 15 – 45.

الناصر، فكان من الممكن أن تأخذ هي عنوان الرواية، لكن علم الروائي بدور العنوان وحسن اختياره جعله يختار "الطلياني" عنوانًا للرواية.

رغم أن اللفظة لا وجود لها في معاجم اللغة العربية، فهي فقط لفظة من عامية الدول المغاربية الساحلية، إذ لا يمكن فهمها مثلًا في المشرق العربي. بذلك تبدأ لعبة التخييل، ونقل المتلقي من عالمه الواقعي إلى عالم آخر عبر مفردات معيّنة، بداية من العنوان.

❖ **المسكوت عنه وكسر الطابوهات:**

التعبير عن المسكوت عنه: كما جنح الروائيون المغاربيون إلى تصوير الحياة الشخصية في كثير من الأحيان عبر صوت السارد، هذا ما أوقع بالمتلقي وجعله شريكًا في العمل السردي، يطرح الأسئلة ويجيب عنها ويتصور الحلول الممكنة، وكان ذلك إما بتعبير مباشر يقود إلى كشف الطابوهات، أو عبر انساق مضمرة يخفيها الخطاب، لا يتسنى للقارئ فهمها إلا بعد دقة نظر واستعمال آليات فهم هذا النوع من الخطاب.

❖ **الخروج عن النمطية الكلاسيكية في الكتابة :**

حيث أصبحت الرواية المغاربية أكثر انفتاحًا، فنوعت المواضيع واختارت نماذج ثقافية جديدة كنموذج البطل الإفريقي في رواية "كامارادْ"[1]، الذي أراد الكاتب من خلاله مواجهة العالم بهذه الشخصية المهمشة التي تخفي الكثير من الآلام والمعاناة التي يعيشها الإنسان الإفريقي. وقد اختار الزيواني هذا النموذج وأغرقه بالكثير من الوصف والدقة في تفصيل كثير من الجزئيات التي تميز شخصية الإنسان الإفريقي وعاداته وتقاليده وطريقة عيشه وهروبه من واقعه، كما سعى

([1]) نوال بومعزة، محركات الإغراء السردي في رواية "كامرادا" للكاتب الصديق حاج أحمد، مجلة المعيار، المجلد 13، العدد 1، جوان 2022، جامعة الوادي الجزائر، ص 451.

الكاتب إلى تصويب نظرة الآخر إلى الإنسان الإفريقي على أنه متوحش وهمجي، وذلك من خلال إظهار شخصية مامادو بشيء من الاتزان والعاطفة، ويظهر ذلك في الرواية من خلال قوله: (أنا متحسر جدًا يا أمي لأن العيلة والحروب الأهلية والأوبئة... شكّلوا حلفًا علي، إنهم جعلوك تقتنعين أخيرًا) [1].

❖ **التهجين اللغوي:**

حيث سارع الروائيون إلى كسر حاجز اللغة وساروا بها نحو متطلبات النسيج الاجتماعي وملاءمتها لذوق ومستوى المتلقي، فأقحموا اللغة العامية. حيث أقحم الروائيون المغاربيون ألفاظًا عامية في رواياتهم، معتبرين الرواية فضاءً يتسع لجميع اللغات والإيديولوجيات. فنجد توظيف العامية في رواية "كاماراڈ رفيق الحيف والضياع" للزيواني، حيث يبدأها بعنوان رئيسي "كامراد"، فلفظة "كامراد" لفظة فرنسية انزاحت إلى العامية الإفريقية عمومًا بفعل عامل الاستعمار القديم وآثاره الثقافية على هذه البلدان. وقد أولى الروائي للبعد الثقافي والاجتماعي أهمية باستخدام هذه اللفظة المنفتحة التي تستقطب الكثير من الجماهير على اختلاف مستوياتهم، ثم أعقبها بعنوان فرعي "رفيق الحيف والضياع"، الذي يحظى بمحمول دلالي موحٍ يزج بالقارئ في فخ التساؤل والحيرة من أجل اكتشاف خبايا النص.

❖ **إقحام اللغة الأجنبية :**

وتجلى ذلك في الكثير من النماذج الروائية المغاربية، وأصبح التخلص من ضوابط اللغة الصارمة أمرًا ممكنًا وعاديًا في كثير من الأحيان. فنجد مثلًا الزيواني في روايته "كاماراڈ" قد اعتمد

([1]) صديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع ، ص: 7.

استعمال أصوات لغة الآخر خلال كتابته، وربما ذلك من أجل نطق الأسماء بمسمياتها الحقيقية أولًا، ثم من أجل إغراء المتلقي. وورد ذلك في الكثير من الألفاظ مثل "ديغول"، "غاموكلي"، وغيرها، ما يعكس أيضًا علاقة المستعمر بالمستعمر، والآثار المأساوية المتنوعة التي تركها المستعمر في إفريقيا.

❖ **النزوع نحو التجريب:**

حيث اجتهد الروائيون المغاربيون في البحث عن مواضيع جديدة ملهمة ومعبرة عن مآسي الناس وأوضاعهم المعيشية. فاختار الزيواني مثلًا نموذج الإنسان الإفريقي المهمش، وجسّده في شخصية "مامادو" الذي يعتبر نافذة على إفريقيا بتفاصيلها وثقافتها وعلاقتها بالآخر، الذي كان سببًا فيما تعانيه، ممثلة في شخصية "جاك بلوز" المخرج.

❖ **الاشتغال على إحياء الموروث الثقافي المادي واللامادي:**

وقد جاء ذلك في توظيف العادات والتقاليد المادية والمعنوية، الذي يحيل إلى ثقافة وعادات وتقاليد وفترات زمنية عاشتها الأقطار المغاربية. في هذا الصدد يقول سعيد يقطين: (تراثنا جزء من التراث الإنساني، وعلينا أن نستوعب جيدًا هذه الحقيقة، وتبعًا لذلك لا بد لنا من الانفتاح على هذا التراث الإنساني، عربيًا كان أو شرقيًا...)[1].

وقد جاء التراث بنوعيه في الرواية المغاربية بأسلوب مشوق زاد من جمالية هذه النصوص. فكان على سبيل المثال توظيف بعض الطقوس الدينية في رواية "لعبة النسيان"، وبعض عادات

[1] – سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، 1992، بيروت، لبنان، ص 14.

وتقاليد شعوب إفريقيا مثل ارتداء القرط على الأنف، وإقامة بعض الطقوس الدينية في رواية "كاماراذ."

- **تعدد النماذج الثقافية في الرواية الواحدة:**

ويرجع ذلك إلى الغنى الثقافي الذي تعرفه المنطقة المغاربية.

- **استخدام تيمة الجنس:**

والتي جاءت في كثير من الأحيان نتيجة اطلاع الروائيين على الآداب العالمية، حيث جنح الروائيون الى كسر الطابوهات، فموضوع الجنس لطالما كان المواضيع المسكوت عنها، فأصبح استعمال الجسد الانثوي كمؤشر لرفض واقع معين والدعوة الى التحرر، كما استعملت تيمة الجنس أيضا كأداة جمالية لاغراء المتلقي.

خاتمة

خاتمة

استطاعت الرواية المغاربية في فترة وجيزة ومنذ نشأتها أن تساير حركة التجديد والاستفادة من الدراسات السردية الحديثة، ويُعد انفتاحها على الآداب الغربية والعربية عاملا مهما حجز لها مكانا في كلتا الساحتين. ومن خلال دراستنا هذه تجلت مجموعة من النتائج، منها:

1. أن الرواية المغاربية استطاعت الجمع بين النمذجة الثقافية واستيطيقا السرد، وذلك من خلال الاستفادة من الموروث الثقافي على تنوعه في المنطقة المغاربية، فوظفت الدين والأسطورة وغيرها من مظاهر الثقافة، وكان ذلك بأسلوب بسيط قريب من لغة المتلقي.
2. اعتمدت الرواية المغاربية عوامل الإغراء المتنوعة كمخالفة المألوف، حيث ابتعدت عن المواضيع التقليدية المألوفة.
3. استعمال تقنيات السرد المتنوعة (كالتلاعب بعنصر الزمن).
4. استعمال اللغة الهجينة والنزول إلى العامية في كثير من الأحيان بغية استدراج المتلقي البسيط وإشراكه في عملية السرد.
5. خاضت الروايات المغاربية في مواضيع جديدة كالمسكوت عنه وكسر الطابوهات والمهمش وغيرها من المواضيع التي تعد عنصر جذب وإغراء للمتلقي .
6. جنحت إلى استعمال ثيمات متنوعة، كالجنس والسياسة والدين وغيرها.
7. استمالة القارئ، بداية من العنوان واختيارهجذابا(كالطلياني وكاماراڈ)فعتبة اختيار العنوان من أهم عوامل نجاح العمل الفني
8. عملت الرواية المغاربية على عنصر اختيار الشخصية ونسبها إلى نموذج ثقافي مسيطر، كرصد ظاهرة الإسلام السياسي في رواية الطلياني في شخص الإمام (علالة)، والمهمش والأقليات الثقافية والدينية كنموذج مامادو في رواية كاماراڈ، وزينة في رواية الطلياني.
9. استعمال الرمز واستحضار الأسطورة والتاريخ والدين كقصة هابيل وقابيل في رواية نزيف الحجر.

خاتمة

وعموما، فإن الثراء الثقافي في المنطقة المغاربية مثل المادة الخام لبناء نصوص روائية رائدة، إضافة إلى عوامل أخرى كالخلفية التاريخية لبلدان المغرب العربي، حيث إنه يمثل تلك الوحدة الثقافية التي خضعت لاستعمار واحد وهو الاستعمار الغربي، فكانت آثاره بارزة في الكتابات الروائية الكولونيالية وما بعد الكولونيالية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أولا: الكتب العربية:

1. ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان.
2. أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: الدكتور مهدي المخزومي، الدكتور إبراهيم السامرائي، 1980، مطبعه الرسالة، الكويت
3. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم1419هـ، المكتبة العصرية، بيروت.
4. إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، دار العلم للملايين، بيروت
5. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، 1947، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1
6. ايمانويل كانط نقد ملكة الحكم تر جمة جورج كتوره، 2005 ،المنظمة العربية للترجمة بيروت لبنان،
7. جابر عصفور : زمن الرواية 1999،الهيئة المصرية العامة للكتاب د ط
8. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، 1979 ، دار العلم للملايين، بيروت،
9. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ،1992 ،تحقيق: محمد عبد القاهر، دار المعارف، ط1
10. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، 2009المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، المغرب.
11. حسين عبد الرزاق، فن النشر المتجدد، 1998، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، مصر، ط1
12. حميد لحميداني جمالية العتبات في الرواية مدخل الى النص الموازي ،2006، منشورات المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط 1.

13. حميد لحميداني، ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، 1991، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط 1، بيروت

14. الخليفة حسن بن عبد الله، النمذجة والمحاكاة، 2002، مدخل منهجي لدراسة النظم، مكتبة الرشيد، الرياض، ط1.

15. دولوزغاتري: ما هي الفلسفة؟ ترجمة مطاع صفدي، 1996 ، معهد الإحصاء القومي والمركز الثقافي العربي.

16. رجاء بلبشير، الرواية الجزائرية تحت مظلة الواقعية، مجلة الآداب واللغات، المجلد 23، العدد 1.

17. زكريا زكي نجيب: مشكلة الجمال دراسة في علم الجمال الفلسفي، 1979، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

18. سامي يوسف أبو زيد، الأدب العربي الحديث (النثر)، 2005، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان – الأردن، ط1

19. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، 1992، بيروت، لبنان.

20. سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي،1997، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1.

21. سمير الخليل، طانية حطاب، دراسات ثقافية، الجسد الأنثوي – الآخر– السرد الثقافي، دار كنوز المعرفة العلمية، ط1، 2024.

22. سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، 2005 ، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.

23. السهلي عويشي، تحولات اللغة والكتابة في ثلاثية أحلام مستغانمي(دراسة)،2017، الآن ناشرون وموزّعون ، ط 1.

24. الصادق عشومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي2004، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1.

قائمة المصادر والمراجع

25. صالح مفقودة، أبحاث في الرواية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ط، ت.

26. صديق حاج أحمد، كمارادا رفيق حيث والضياع، 2016 ،دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1.

27. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية – تحولات اللغة والخطاب، 2000 ، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1.

28. عبد العزيز حمودة ،المرايا المحدبة :من البنيوية الى التفكيك، 1998 ،المركز العربي (د ط) .

29. عبد القادر سي أحمد، الرواية العربية سؤال الهوية، مجلة أفانين الخطاب، المجلد2، العدد1، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، جوان 2022.

30. عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، بحث في تقنيات السرد ووظائفه، ص6.

31. عبد الله الغدامي النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية ، 2005،المركز الثقافي العربي ط2 بيرت لبنان.

32. عبد الله سمير، الأدب والمجتمع (دراسة في نظرية الانعكاس)، 2010 ، جامعة القاهرة.

33. عبد الله شطاح،عودة الى سؤال الأدب وغوايات التخييل والتسريد، مجلة المدونة، جامعة البليدة 2 علي تونسي، المجلد 7، العدد 2، ديسمبر 2020.

34. عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

35. عبدالفتاح كيليطو،الأدب والغرابة.دراسات بنيوية في الأدب العربي ،الدار البيضاء:المغرب دار توبقال، دط 1982.

36. عثمان موافي، نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد القديم، 2012، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 1.

37. عزيزة مريدا، القصة الروائية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971.

38. علي أية أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية: الفارابي، ابن سينا، ابن رشد، 2004، دار الأرشيف الإسلامي، اتحاد كتاب المغرب.

39. غنية، بوحرة: أبرز التيمات في رواية التسعينات الجزائرية، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 2، جامعة البليدة 2، الجزائر .

40. فايد محمد. الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية– النشأة والتطور– المركز الجامعي تيسمسيلت – الجزائر .

41. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كرام البستاني، 1981، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1

42. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية "عربي، إنجليزي، فرنسي، 2002"، دار النهار للنشر، لبنان، ط1.

43. محبوبة محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، 2011 ، منشورات الهيئة العامة للكتاب، سوريا، دمشق، ، ص: 35.

44. محمد المديني، «الزمن السردي وتحولات البنية الروائية في المغرب»، مجلة المناهل،المغرب. عدد 45، 1992

45. محمد برادة: لعبة النسيان دار الأمان الرباط المغرب، ط2003.

46. محمد بن أحمد الأزهري الهَرَوي، أبو منصور: تهذيب اللغة، 370 هـ، تحقيق محمد عوض مرعب،دار إحياء التراث العربي. جـ 9.

47. محمد بن محمد الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: حسين ناصر، ج 18، سلسلة التراث العربي، مطبعة وكومة، الكويت.

48. محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، *القاموس المحيط*، مراجعة محمد الأسكندراني، 2010 ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان .

49. محمد بوعزة إلى تأويل النص من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، 2018 ، المركز العربي للأبحاث، بيروت، لبنان، ط1.

50. محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي: تقنيات ومناهج، ، 2007 ، ، دار الحرف للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1 .

51. محمد بوعزة، سرديات ثقافية،من سياسات الهوية الى سياسات الاختلاف، 2014 ، دار الأمان، الرباط، ط1 .

52. محمد بوعزة، .تحرير النص السردي: تقنيات ومفاهيم، 2010 ،دار العربية للعلوم ناشرون، ط1.

53. محمد عزام، سفريّة الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق (د.ط)، 2005.

54. محمد عمارة، النموذج الثقافي، 1998، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط .

55. محمد مصايف، الرواية الجزائرية الحديثة دراسة في بنية الخطاب الروائي،1983، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ط1.

56. مصلح الصالح: الشامل، *قاموس مصطلح العلوم الاجتماعية*، 1999، دار عالم الكتب، الرياض، ط1،ص 137.

57. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، 2004،،القاهرة، ج1، ج2،، ص 263.

58. مفقودة صالح، نشأة الرواية العربية في الجزائر بين التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري) كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة بسكرة، العدد: 2، 2005

59. نادر كاظم: الهوية والسرد، 2016، ، دار الفراسة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2.

60. نادر كاظم، تمثيلات الآخر، 2004، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

61. نادر كاظم، *تمثيلات السرد في المتخيل العربي الوسيط* ،2014، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

62. نادية شريف العمري ، *أضواء على الثقافة الإسلامية*، 2001، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان ، ط9.

63. يقطين سعيد: الرواية والتراث السردي،1992، المركز الثقافي العربي، ط1، ، بيروت، لبنان

64. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،1999، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط 2.

ثانيًا- الكتب المترجمة:

1. يرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأسدي عمر حلى، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

2. دولوزغاتري، ما هي الفلسفة؟، ترجمة مطاع صفدي، المركز الثقافي العربي، 1996.

3. هويسمان دنيس، الاستطيقا، ترجمة أميرة حلمي مطر، مراجعة أحمد فؤاد الأهواني، تقديم رمضان بسطاويس محمد، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2011.

4. ش شارل لالو، مبادئ علم الجمال (الاستطيقا)، ترجمة مصطفى ماهر،2010، المركز القومي للترجمة، د.ط، القاهرة.

5. يان مانفريد، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة إباني أبو رحمة،2011، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1.

ثالثا: المقالات المحكمة

1. حسان زرمان: النماذج النظرية لأنماط وجهة النظر في السرد"، *مجلة العلوم الإنسانية*، جامعة بسكرة مجلد 23، العدد 1
2. عبد الفتاح يوسف في "استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي، نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص، مجلة عالم الذكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، المجلد 36، العدد 1.
3. عبد الله شطاح: وعود مؤجلة/ عودة إلى سؤال الأدب وغوايات التخييل والتسريد/ مجلة المدونة، جامعة البليدة2، المجلد: 07، العدد 02، 2020/12/30
4. نوال بومعزة، محركات الإغراء السردي في رواية "كاماراڈ" للكاتب الصديق حاج أحمد، مجلة المعيار، المجلد 13، العدد 1، جوان 2022، جامعة الوادي الجزائر
5. يوسف بن علال–عبد الله شطاح– الجمالي من منظور القراءة الأدبية والقراءة الثقافية – مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب –عدد جوان 2024جامعة البليدة 2 الجزائر[1]إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 1992

-

رابعا: الرسائل الجامعية والدراسات الأكاديمية

1. ايلاس، محمد. العلاقة بين بين تفتت الذات وقلق النص، الامتحان لمن تلاميذ المستوى الثانوي، مجلة جسور المعرفة، العدد 02، 2016، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر.
2. بلعسلة فتيحة: مستوى الطموح علاقتة بالطمأنينة النفسية لدى تلاميذ المستوى الثانوي، مجلة البحوث والدراسات العلمية، العدد 1، جامعة يحي فارس المدية – الجزائر.

3. سارة، زاوي. البناء الفني في الرواية الجزائرية الحديثة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراة في الأدب العربي، جامعة محمد بوضياف– المسيلة 2018

4. محمد، مجذوب: أحمد محمد قمر، تقدير الذات وعلاقته بقلق المستقبل والتحصيل الاكاديمي لدى عينة من طلبة جامعة دنتلا، مجلة دراسات في علم الارطغونيا وعلم النفس العصبي ن العدد 1، 222، مركز البصيرة الجزائر

رابعًا: المواقع الإلكترونية

1. جميل حمداوي، لعبة النسيان لمحمد برادة بين الزمن الضائع والتجريب البوليفي، موقع إلكتروني، الحوار المتمدن : https://www.ahewar.org .

2. سعيد موزون، الفضاء السردي وبناء المعنى في رواية "توأما سيدي مومن"، موقع أنفاس من أجل الثقافة والإنسان.https://anfasse.org

3. صبيح الجابر.قراءة في رواية نزيف الحجر. موقع طريق الشعب https://www.tareeqashaab.com

4. موسوعة الجزيرة، فضاء من المعرفة الرقمية، شكري المبخوت، موقع الجزيرة نت https://www.ajnet.me/

5. مولود بن زادي : نقد رواية الطلياني لشكري المبخوت، صحيفة الناقد العراقي،.mbenzadi.wordpress.com

6. الخير شوار: رواية كامراد.الهجرة غير النظامية من نتابعها.موقع الجزيرة ttps://www.aljazeera.net/

الملاحق

أولا: الصديق حاج احمد الملقب بالزيواني:

1- التعريف بالروائي:

وُلد الزيواني بولاية أدرار، في بلدة «زاوية الشيخ المغيلي» (جنوب الجزائر).

تلقّى تعليمه الأولي في الكتّاب ثم انتقل الى التعليم النظامي،وتدرج إلى أن حصل على البكالوريا، والليسانس، والماجستير، ثم الدكتوراه. يدرس مقياسي «اللسانيات وفقه اللغة» بجامعة أدرار.

عين نائب عميد كلية الآداب واللغات لمدة سنتين، ثم تفرّغ للبحث والتأليف. يهتم الزيواني بالأدب الصّحراوي العربي، ويُركّز في معظم أعماله على الحياة الصحراوية، والهوية الإفريقية، المهاجرين، والتحولات الاجتماعية في منطقة الجنوب الجزائري وجنوب الصحراء.

من بين أعماله الأدبية روايته مملكة الزيوان (صدرت عام 2013) والتي تمثل بدايته للكتابة الروائية

رواية كاماراد: رفيق الحيف والضياع (صدرت عام 2015) تناول فيها موضوع الهجرة السرية وعلاقة الافريقي بالآخر الذي يمثل المركز والطبقة الراقية. ورواية: مَنّا.. قيامة شتات الصحراء – وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية لعام 2023. رواية الطانفا – التي صدرت حديثًا، وتعالج تيمة الهويات الإفريقية من خلال لباس "الطانفا". من مواقفه النقدية ورؤاه الادبية أن النصّ الأدبي لا ينبغي أن يكون مجرد «متعة» فقط، بل «وجبة معرفية» تُنقّب في الهوية والمهمّشين والمناطق البعيدة عن الأضواء إضافة إلى تجريبه في البنية السردية، وخلخلة الزمن السردي، وتوظيف لغات متعددة، في سبيل تجسيد «أدب الصحراء» بخصوصيته الثقافية.

2- ملخص الرواية:

تدور الرواية حول ظاهرة الهجرة غير الشرعية من إفريقيا إلى أوروبا، عبر صحراء الجزائر وما بعدها. وقد تمثلت الشخصية المركزية في شخص مامادو، مهاجرٌ نيجيري، يُجري سرداً لحكاية رحلته من العاصمة النيجرية نيامي نحو "الفردوس" الأوروبي، عبر الطريق الصحراوية إلى شمال الجزائر ثم السور الحدودي مع أوروبا. تبدأ أحداث الرواية عند

لقاء مامادو بمخرج سينمائي فرنسي يُدعى جاك بلوز، الذي يستمع لسرد تجربة الهجرة تلك، ما يُضفي بعداً ميتا–سردياً على الرواية: الراوي داخل النص + الراوي الخارجي.

ويبدو العنوان "كاماراد" المنحدر من كلمة فرنسية إسبانية "edaramac" بمعنى "رفيق" أو "رفيق في إشارة إلى رفاق الهجرة. ينجذب مامادو لفكرة الهجرة التي يُروّج لها أحد أصدقائه " إدريسو ".

بعد اتخاذ القرار، يدخلون في مفاوضات مع سماسرة الهجرة الذين يديرون عملية العبور عبر الصحراء الكبرى، ويواجهون مشاق الطريق، المخاطر، هروباً من الجفاف، الفقر، الحواجز، والمهربين.

ينتقل النص إلى جنوب الجزائر، حيث الصحراء، الطريق الطويلة، الانتظار، الخوف من الاعتقال، التفتيش أو الموت. الرواية ترسم فضاء معاناة المهاجرين والمجهول الذي يلاحقهم.

مامادو: الشخصية المحورية في السرد، مهاجر نيجيري، يمثل صوت المهمّشين في إفريقيا، الصوت الذي لا يُسمَع كثيراً في الرواية العربية.

يقابله من الضفة الأخرى جاك بلوز المخرج السينمائي الفرنسي الذي يبحث عن الشهرة لتظهر الفجوة الفسيحة بين عالمين. فالأول يبحث عن الحياة هروبا من مآسي كثيرة والثاني يبحث عن الشهرة والمتعة .

و يهدف الزيواني عبر هذه الرواية إلى التعريف بواقع إفريقيا المظلم كمكان للمهمشين، الذين تجاهلهم الجميع. ويختم النص بنوع من الفشل أو العودة الى المحاولة الثانية، إذ أن" الفردوس الأوروبي"الذي حلموا به يتحول إلى سراب.

الرواية تسلّط الضوء على الخسارة، الهزيمة، الإنهيار الروحي والجسدي، ولكن أيضاً على الحلم والاصرار على بلوغ الهدف[1].

[1] – الخير شوار، رواية كامراد.الهجرة غير النظامية من نتابعها.موقع الجزيرة https://www.google.com اتاريخ الدخول للموقع 2025/3/6

ثانيا: شكري المبخوب:

1-التعريف بالروائي:

الروائي شكري المبخوت هو كاتب وأكاديمي تونسي بارز، عُرف بإسهاماته الأدبية والفكرية المميزة، وبخاصة في الرواية والنقد الأدبي. ولد في 24 يونيو 1962بتونس العاصمة وهو أستاذ جامعي، وناقد أدبي، وروائي حاصل على الدكتوراه في الآداب من جامعة منوبة بتونس، حيث شغل أيضًا منصب رئيس الجامعة لاحقًا.

شكري المبخوت يُعد من أبرز النقاد الأكاديميين في العالم العربي، له دراسات عديدة في اللغة العربية والبلاغة والسرديات، كما تولّى مناصب أكاديمية مهمة في تونس.

دخل عالم الرواية بقوة من خلال روايته

"الطلياني" (2014)

وهي الرواية التي حصلت على الجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) سنة 2015.

تناولت الرواية التحولات السياسية والاجتماعية في تونس خلال فترة ما قبل الثورة، من خلال شخصية عبد الناصر الطلياني، الذي يعكس صراعات جيل كامل بين الدين والسياسة والجسد والحرية

"باغندا" (2016) – رواية تستكمل اهتمامه بتفكك المجتمع التونسي وتحولاته.

"النساء والبُلدان" (2021) – مجموعة قصصية.

"جُرحى الحياة" (2023) – رواية جديدة تواصل استكشاف الإنسان في سياقاته الاجتماعية والنفسية

يتميّز شكري المبخوت بأسلوب سردي متين، يجمع بين العمق الفكري والواقعية النقدية، ويركّز علىقضايا الهوية والانتماء.والعلاقة بين السلطة والمعرفة والتحولات السياسية والاجتماعية في تونس والعالم العربي. وثنائية الجسد والروح، والدين والدولة.

2- ملخص الرواية:

رواية «الطلياني» للكاتب التونسي شكري المبخوت، الصادرة سنة 2014، تُعد من أبرز الروايات العربية الحديثة، وقد فازت بالجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) سنة 2015

تدور احداث الرواية حول التحولات السياسية والاجتماعية والفكرية في تونس من أواخر عهد بورقيبة وبداية حكم بن علي، وتبدأ بقصة شخصية واحدة هي عبد الناصر الطلياني، الذي يُجسّد جيلًا تونسيًا عاش صراعًا بين الأفكار اليسارية، والدين، والجسد، والسلطة وقد جسد بطل الرواية عبد الناصر شخصية الشاب الوسيم والذكي ولقب بالطلياني لأن ملامحه تشبه الإيطاليين. وهو طالب يساري في الجامعة، يؤمن بالحرية والعقل، لكنه يعيش تناقضات عميقة بين الفكر والرغبة، وبين المثال والواقع.

تساعده في إدارة أحداث الرواية حبيبته، طالبة متفوقة تنحدر من عائلة محافظة، تحمل فكرًا نقديًا جريئًا، وتناضل من أجل استقلالها كأنثى ومثقفة، لكنها تعيش بدورها صراعات شخصية مع الجسد والهوية والذكورية. يظهر. اول حدث في الرواية جنازة والد الطلياني، حيث يعتدي عبد الناصر بعنف على أحد رجال الدين دون سبب ظاهر.

ثم تعود الأحداث إلى الماضي لتكشف الأسباب التي قادته إلى هذا الانفجار. والاعتداء على رجل الدين

في النهاية، يتحوّل الطلياني من مثقف ثائر إلى رجل مهزوم يعيش أزمة هوية وفقدان المعنى، وهي صورة رمزية لهزيمة جيلٍ كامل في تونس ما قبل الثورة.

تناولت الرواية التحولات السياسية والاجتماعية في تونس خلال فترة ما قبل الثورة، من خلال شخصية عبد الناصر الطلياني، الذي يعكس صراعات جيل كامل بين الدين والسياسة والجسد والحرية[1].

[1] – رواية الطلياني، شخوص عبثية بين السياسة وافرازاتها.مروان عبد الرزاقhttps://www.google.com تاريخ الدخول2025/6/3

ثالثا: التعريف بالروائي ابراهيم الكوني:

1- التعريف بالروائي:

وُلد إبراهيم الكوني في عام1948 بمدينة غدامس الليبية، من أسرة تنتمي إلى إحدى قبائل الطوارق التي تعيش في الصحراء الليبية.

تلقى تعليمه الأولي جنوب ليبيا بمنطقة فزان ثم انتقل إلى موسكو حيث درس الأدب والنقد، وحصل على شهادة الماجستير من معهد غوركي عام 1977.

يجيد الكوني عدة لغات، شغل عدداً من الوظائف في مجالات الإعلام والدبلوماسية: مراسلاً لوكالة الأنباء الليبية في موسكو عام 1975، عمل مستشاراً إعلامياً وثقافياً في سويسرا وروسيا.

وللكوني دراسات أدبية و نقدية وً وتاريخية ويكتب في الرواية، والقصة القصيرة.

أكثر ما يميز تجربته الأدبية هو التركيز على الصحراء الليبية أو الصحراء الكبرى فهي ليست خلفية مكانية فقط بل روحانية وأسطورية ورمزية. ويستعين الكوني في كتاباته بالحكاية الشفوية المتجذرة في الثقافة الطارقية.

مما يراه الكوني هو أن اللغة العربية ليست فقط وسيلة للتعبير بل أنها «وسوسة الروح» وعن حياة الانسان فيراها في حالة مواجهة دائمة مع الطبيعة أو مع القدر.

من ابرز الأعمال التي صدرت له: رواية التِّبر ورواية نزيف الحجر والمجوس. حصد العديد من الجوائز، من بينها: جائزة الدولة الليبية، جائزة الدولة السويسرية عام 1995 عن رواية «نزيف الحجر».

في عام 2010، فاز بجائزة الرواية العربية، وتبرّع بمبلغها لفائدة أطفال من قبائل الطوارق.

.تناول الكوني الرواية العربية من زاوية مختلفة، بمعنى أنه لم يركز فقط على المدن والحياة الحضرية بل على الصحراء، الرحل، الطبيعة، الميثولوجيا، ما جعل تجربته فريدة. ترجمت أعماله إلى لغات عديدة، ما جعل منه روائياً عالمياً

2- ملخص رواية نزيف الحجر

رواية "نزيف الحجر" للروائي الليبي إبراهيم الكوني تُعدّ من أهم وأشهر أعماله، وهي نموذج واضح لأسلوبه الفريد الذي يمزج بين الأسطورة، والرمز، والصحراء، والفلسفة.

وتدور أحداث الرواية في فضاءٍ صحراوي فسيح، حول صيّادٍ اسمه "أسوف" يعيش وحيداً في الصحراء، يتعامل مع الكائنات من حوله — وخاصة الودّان (وهو نوع من الوعول الصحراوية) — بقداسة واحترام، إذ يراه روحًا مقدسة وليست مجرد فريسة ومع تصاعد الأحداث، يتورط (أسوف) من دون قصد في مقتل الودّان الأخير، فيشعر بأنه ارتكب خيانة للناموس المقدس للصحراء، لينتابه شعور بالذنب، والندم، والرغبة في التكفير.

وفي النهاية، عندما يحاول التطهر من خطيئته، يدفع حياته ثمناً لذلك كأنّ الصحراء نفسها تحكم عليه بالموت جزاءً لإخلاله بتوازنها الروحي[1].

[1] – صبيح الجابر. قراءة في رواية نزيف الحجر. Tanee seeqashaab.com تاريخ الدخول2025/07/23https

رابعا: الروائي محمد برادة:

1- التعريف بالروائي:

وُلِد محمد برادة يوم 14 مايو 1938 في مدينة الرباط (المغرب).

تلقّى تعليماً في الأدب العربي والفلسفة، فحصل على الإجازة في الأدب العربي عام 1960، ثم شهادة دراسات معمّقة في الفلسفة عام 1962، وبعدها شهادة دكتوراه من جامعة السوربون بفرنسا عام 1973.

عمل أستاذاً في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ونشط في المجال الثقافي والنقدي في المغرب والعالم العربي.

يُعد من أبرز المثقفين المغاربة في الحقل الأدبي والنقدي، إذ جمع بين الإبداع الروائي والقصة القصيرة، وبين النقد الأدبي والترجمة.

من أبرز مؤلفاته: الروايات: مثل "لعبة النسيان" (1987)، "موت مختلف" (2016) التي فازت بجائزة جائزة كتارا للرواية العربية.

في النقد الأدبي: "أسئلة الرواية، أسئلة النقد" (1996) وغيرها.

اهتمّ بترجمة أعمالٍ مهمة في الأدب والنقد من لغاتٍ مختلفة إلى العربية، ما ساهم في فتح آفاق ثقافية جديدة في المغرب والعالم العرب.

من أبرز الرؤى التي عرف بها برادة:

أن الأدب ليس مجرد كتابة "لذاتٍ" أو للسرد، بل إنه وسيلة لاستكشاف الذات والعلاقة بالمجتمع والعالم، ومواجهة الموروث والتقاليد التي قد تُقيّد حرية الفكر والإبداع.

يؤمن برادة بضرورة أن ينفتح المثقّف على النقد، وعلى الاتصال مع الثقافات الأخرى، لا أن يكون منعزلاً داخل التراث فقط.

تم تكريمه في المغرب في إطار احتفالية واسعة شملت 24 مدينة و100 باحث تقريباً، اعترافاً بالمكانة التي بلغها في المشهد الثقافي المغربي. حصل على عدة جوائز، منها جائزة المغرب للكتاب في الدراسات الأدبية، وجائزة كتارا للرواية العربية.

2- ملخص رواية لعبة النسان

رواية "لعبة النسيان" للكاتب المغربي محمد برادة تُعد من أبرز الروايات المغربية الحديثة، صدرت سنة 1987، وتمثل نموذجاً للرواية التي تمزج بين السيرة الذاتية والخيال، وتستكشف الذاكرة الفردية والجماعية في سياق التحولات الاجتماعية والسياسية بالمغرب

وقد بنيت الرواية على تقنية التعدد الصوتي أو تعدد الرواة

حيث تبدا بصوت الراوي الذي يحقق في حياة الشخصية الرئيسية بعد وفاتها. وهي الأمّ ويظهر صوت البطل نفسه من خلال يوميات ورسائل.

هذه الأصوات تُعيد بناء حياة (البطل) بعد وفاته، .

يعاني البطل من تشتت الهوية: فهو من جيل حلم بالحرية والتغيير، لكنه وجد نفسه في واقع لا يتناسب مع حلمه

يعيش صراعاً بين الذاكرة والرغبة في النسيان؛ فـ"اللعبة" في العنوان ترمز إلى محاولته نسيان ماضيه المثقل بالمآسي والخيبات، لكنه يفشل في ذلك .

وتمثل العلاقة المتوترة مع الأمّ رمزاً للعلاقة بين الفرد والمجتمع، أو بين القديم والجديد.

تتخذ الرواية شكل تحقيق أدبي السارد يجمع الوثائق والشهادات ليعيد بناء سيرة البطل بعد موته[1].

[1] – جميل حميداوي .لعبة النسيان لمحمد برادة بين الزمن الضائع والتجريب البولي https://www.google .com. تاريخ الدخول 20/5/2025