الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة علي لونيسي البليدة 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربيLMD

تخصص: أدب جزائري حديث ومعاصر

بعنوان:

شعرية السّرد في رواية عين حمورابي لعبد اللطيف ولد عبد الله

إعداد الطالب:

حمادي عبد القادر

إشراف الدكتور:

محجوب علي

السنة الجامعية: 2024-2025 الموافق لـ: 1446-1447

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة علي لونيسي البليدة 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب العربيLMD

تخصص: أدب جزائري حديث ومعاصر

بعنوان:

شعرية السّرد في رواية عين حمورابي لعبد اللطيف ولد عبد الله

إعداد الطالب:

حمادي عبد القادر

إشراف الدكتور:

محجوب علي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أحمد العماري	أستاذ التّعليم العالي	جامعة البليدة2	رئيسا
علي محجوب	أستاذ محاضر-أ-	جامعة البليدة2	مقررا ومشرفا
جميلة قوجيل	أستاذ التّعليم العالي	جامعة البليدة2	عضوا مناقشا
بلخير دوالي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة المدية	عضوا مناقشا
متقدم مولاي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة المدية	عضوا مناقشا
عطية رغيسة	أستاذ محاضر-أ-	جامعة البليدة2	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2024-2025 الموافق لـ: 1446-1447


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الشُّكر والحمد لله أوّلا.

أتقدم بأسمى عبارات الشُّكر والتّقدير لأستاذي الكريم الدكتور: **محجوب علي**.

والذي أشرف على البحث وتابع تفاصيله، وبذل جهوده ليصل العمل إلى نهايته.

فجزاه الله عني كل خير.

كما أشكر كل الأساتذة الذين لم يبخلوا عليّ بتوجيهاتهم ونصائحهم.

إهـــــداء

إلى من برضاها أستأنس وتُحل عُقد الحياة **أمي** الغالية.

وإلى أوّل المُعلمين والقدوة **أبي** الرّجل الطّيب الكريم.

إلى من تحملتني وتحملت أعباء رحلتي البحثية، السَّند والدّعامة **زوجتي** الغالية.

إلى زينة حياتي وبهجتها أبنائي الأعزاء: خيرة، النّذير، سجود، سجى.

إلى كل الأهل والأصدقاء والزّملاء ومن مدّ يد العون.

ملخص:

تتناول هذه الدّراسة الوقوف على أهم سمات وملامح الشّعرية في السّرد الروائي، وقد اتخذت من رواية "عين حمورابي" لعبد اللطيف ولد عبد الله مدونة للبحث، والبداية كانت انطلاقا من الجانب النّظري، والتي اقتصرت على دراسة في المفاهيم لكل من الشّعرية والسّرد؛ تم الوقوف فيها على تعريف الشّعرية وبدايات ظهورها عند الفلاسفة الغربيين القدامى، بعدها تطرقت إلى ظهور الشّعرية عند العرب عند البلاغيين والنّقاد والفلاسفة خاصة القدماء منهم، بعدها تم الوقوف على الشّعرية حديثا عند الغرب والعرب، وحسب التّوجهات والمناهج، لأنتقل بعدها إلى عالم السّرد مُقتصرا ذلك على مفهوم السّرد لغة واصطلاحا، تاركا بقية العناصر إلى توطئات الفصول التّطبيقية.

جاء في الفصل الأوّل دراسة عنصري الزّمان والمكان، والذي من خلاله تم تعريف الزّمان ورؤية النُّقاد والمُنظرين له، بعدها وفي الشّق التّطبيقي؛ تم تتبع علاقات التّرتيب الزّمني في النّص الرّوائي من استرجاع واستباق، كذلك تطرقت إلى علاقات الدّيمومة الزّمنية من تسريع للسرد وكذلك تعطيل السّرد أما المرحلة الثّانية فتم الاستفتاح من خلال الوقوف على مفهوم المكان، ورأي المُنظرين والنّقاد حوله وفي الشّق التّطبيقي فقد تم التّطرق إلى تمظهرات المكان، وفي عنصر موال له تم الوقوف على أهم الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.

في الفصل الثّاني المتعلق بشعرية الحدث تم التّطرق ماهية الحدث الرّوائي، بعدها وفي الجانب التّطبيقي تم الوقوف كيفية هيكلة وبناء الأحداث وعناصرها، تلاها التّطرق إلى بنية الأحداث وأنساقها الزّمنية، لينتهي الفصل عند الوقوف على أهم تمظهرات الحدث الرّوائي في مدونة البحث.

في الفصل الثّالث شعرية الشّخصية الرّوائية، كانت الانطلاقة من مفهوم الشّخصية وكيف كانت نظرة النُّقاد لها، ليتم الولوج إلى الجانب التّطبيقي؛ من خلال الوقوف على الشّخصيات الرّوائية الرّئيسية والثّانوية، مُركزا على جوانب عدة تتعلق بالشخصية الرّئيسية بطل الرّواية، أما العُنصر الآخر التّطبيقي، فيتعلق بالبنيات الكبرى للشخصيات وذلك من خلال مرجعياتها.

في الفصل الرّابع والأخير والمُتعلق بشعرية اللغة السّردية كانت البداية من معرفة مفهومها والوقوف على الشّعرية الكامنة في عنوان الرّواية، كونه يُعد نصا موازٍ للمتن، ويختزل الكثير مما يرد بعده من مضامين النّص الرّوائي، تلاه تقصي الشّعرية بعض الصُّور البلاغية كالاستعارة، والتّشبيه والمجاز، وذلك لمعرفة مدى أدبيتها ولتأثر المتن الرّوائي بِما سبقه، تم الوقوف على التّناص وأشكاله وتمظهراته، ليُختتم الفصل والدّراسة بالوقوف على كل ما يدور بالمتن الرّوائي، مُستعينا بالمناص.

ومن خلال هذا ومما سبق فإنّ الرّواية وفيما يخص السّرد كانت حُبلى بكل مقومات الشّعرية.

Abstract:

This study tackles the main features of poetism in the narrative prose, taking the novel "Ain Hammurabi" of Abdellatif Oueld Abdellah as a focal point. The study starts from the theoretical part and studies the concepts of poetism and narration. Then, it defies poetism and discusses its appearance thanks to the ancient Western philosophers. After that, it discusses the emergence of poetism in the Arab world, mainly for the rhetoricians, critics, and philosophers. Besides, it sheds light on the modern poetism in the Arab and Western worlds according to the trends and methods. Then, the study focuses on the world of narration, mainly the concept of narration, and leaves the other elements to the preambles of the practical chapters.

The 1st chapter focuses on the elements of time and space, and provides a definition for time and how it is viewed by the critics and theorizers. In the practical side, we tackled the chronological relations in the narrative text and spoke about the relations of temporal permanence, including the acceleration and slowing down of narration. Then, we defined the space according to the views of theorizers and critics, discussed its manifestations, and referred to the open and closed spaces.

The 2nd chapter is about the poetism of the event and the nature of the narrative event. In the practical side, it sheds light on the structure, building, and temporal contexts of the events and their elements. The chapter ends with the main manifestations of the narrative event in the study novel. Moreover, the 3rd chapter revolves around the poetism of the narrative character, and starts from its concept and how it is viewed by critics. In the practical side, we discussed the main and secondary characters and focused on the protagonist and the big structures of the characters.

The last chapter is about the poetism of the narrative language, its concept, and the poetism hidden in the title of the novel under study, which is a parallel text in itself that implies and summarizes the content of the narrative text. Then, we discussed the metaphors to know their literariness and effect on the text. After that, we shed light on the forms and manifestations of intersexuality, and ended with all what is related to the narrative work. Based on what was said, the novel under study is full of the features of poetism.

فهرس المحتويات:

الموضوع **الصّفحة**

مقدمة..... أ

– مدخل: دراسة مفاهيمية في شعرية السَّرد

أولا: الشّعرية

1. مفهوم الشّعرية:

لغة.....10

–اصطلاحا.....12

2. الشّعرية عند الفلاسفة القدامى 16

3. محطات الشّعرية العربية في التّراث البلاغي والنّقدي والفلسفي.....19

4. الشّعرية الحديثة عند الغرب والعرب حسب التّوجهات.....27

ثانيا: السّرد

1. مفهوم السّرد: لغة.....36

اصطلاحا.....37

– الفصل الأول: شعرية الزّمان والمكان في رواية "عين حمورابي"

أولا: شعرية الزّمان

1. تعريف الزّمان لغة واصطلاحا: 43

2. الزّمان من منظور النّقاد والمنظرين.....46

3. علاقات التّرتيب الزّمني في النّص الرّوائي.....48

–الاسترجاع.....49

–الاسترجاع الخارجي.....49

-الاسترجاع الداخلي 55
- الاستباق.....72
الاستباق الخارجي.....73
-الاستباق الداخلي.....76
4. علاقة الدّيمومة الزّمنية على مستوى الخطاب الرّوائي.....83
4-1 تسريع السّرد 84
4-1-1 التّلخيص(المجمل).....84
4 -1 -2 الحذف.....90
4-2 تعطيل السّرد.....97
4-2-1 المشهد.....97
4-2-2 الاستراحة (الوقف).....108
ثانيا: شعرية المكان
1. مفهوم المكان لغة واصطلاحا.....117
-المكان عند المنظرين والنّقاد.....118
2. تمظهرات المكان.....122
3. الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.....127
3-1 الأماكن المفتوحة.....127
3-2 الأماكن المغلقة.....139
- **الفصل الثاني: شعرية الحدث الرّوائي**
1. ماهية الحدث الرّوائي.....161
2. هيكلة وبناء الأحداث وعناصرها في رواية "عين حمورابي".....167
3. بنية الأحداث في رواية "عين حمورابي".....193

4. تمظهرات الحدث الروائي في رواية "عين حمورابي".....237

- **الفصل الثّالث: شعرية الشّخصية الرّوائية**

1. مفهوم الشّخصية.....257
2. الشّخصيات الرّئيسية والشّخصيات الثّانوية في رواية "عين حمورابي"...263

2-1 الشّخصيات الرّئيسية.....264

2-2 الشّخصيات الثّانوية.....299

3. البنيات الثلاث الكبرى للشخصيات في رواية "عين حمورابي".....314

3-1 مرجعيات شخصيات الرواية.....315

3-2 الشخصيات التخييلية.....329

3-3 الشخصيات العجائبية.....333

- **الفصل الرّابع: شعرية اللغة السّردية في رواية "عين حمورابي"**

1. ماهية اللغة الشّعرية.....338
2. شعرية العنوان.....343
3. شعرية بعض الصُّور البلاغية.....353
4. شعرية التّناص.....381
5. شعرية المناص.....404

- **خاتمة**.....424

- **قائمة المصادر والمراجع**.....428

مقدمة

مقدمـــــة:

يعتبر الأدب الخزان الفكري للشعوب وحافظ موروثها الثّقافي والاجتماعي، ولسانها النّاطق، تنتجه المجتمعات، ويترك فيه المبدعون بصمتهم، تعددت فنونـه، وتنوعت مكوناته وأشكاله من منظوم ومنثور إذ تعددت أشكاله ومن أبرزها نذكر الرّواية، حيث تعتبر الجنس الأدبي الأكثر رواجا، والتي لاقت إقبالا واهتماما كبيرين من فئات المجتمع والقراء على وجه الخصوص، وحفها الدّارسون والنّقاد بالدراسات وبتثمين جهد الكتاب بواسطة جوائز معتبرة لأحسن الأعمال، مما دفع عجلة الإبداع إلى إظهار أعمال لا يستهان بها، والتي تجعلها على رأس الأشكال النّثرية الإبداعية، وهذا يؤكد خصوصيتها وتميزها عن باقي النّصوص السّردية الأخرى.

تبنى الرّواية في مجملها على عناصر مهمة، كالأحداث والشّخصيات والزّمان والمكان واللغة وكلها تنصهر في بوتقة واحدة، وهي بوتقة السّرد؛ ويُعرف السّرد على أنّه ذلك العالم السّاحر، الذي تتابع فيه الأحداث، أثناء الإلقاء أو أثناء تشكله كتابة، وهو يرتبط بما هو قصصي أو حكائي أو روائي، وهو النّهج أو الطّريق الذي يتبعه الرّاوي أو الكاتب المبدع ليُقدم عمله إلى القُراء والمتلقين متخذا بذلك أبهى صور الكلام، ومحافظا بذلك على هذا الإرث الذي عرفته الشّعوب منذ القدم، ويُعد السّرد إكسير الحياة فلا مناص منه، وهو يلخص فترة وحقبة زمنية لفئة معينة، ويرتب مدى تفاصيل الحياة وتطور الأحداث بتحريك شخصيات من صنع الرّوائي، ويتم فيه تعالق الحقيقة بالخيال، وكل ذلك يخضع لمدى قدرة الكُتاب والرّواة منهم على وجه الخصوص على صنع مادة السرد التي تتوهج شعرية.

يتميز السّرد الرّوائي في الأدب العربي عموما، والأدب الجزائري خصوصا، من حيث مزجه بين التّاريخ تارة وبين تفاصيل الحياة وعناصر أخرى فنية، مع حرصه على البناء الفني المُحكم لكي يكون أكثر شعرية؛ فالشّعرية تجعل العمل أكثر أدبية، وتبعده عن مألوف الكلام، وهذا هو السرد الذي

أصبحت الرّوايات الجزائرية المعاصرة حبلى به، فهي تتعانق مع الكثير من الفنون الأدبية الأخرى خاصة النّثرية منها، وتشد عضدها بها، فهي في متنها تتقاطع معها، لكن يضل تميزها عن الباقي هو الأبرز وهذا بحسب النقاد وأهل الاختصاص، والذين يشيرون إلى أنّ التّميز يكمن سره في أنّ السّرد الذي تعتمده، يقبل أن تطبق عليه الإجراءات والأدوات الموجودة في المناهج باختلافها وذلك ليكفل لها التّقبل النّقدي والنّجاح الفني.

يتخذ السّرد في الأدب العربي عموما والأدب الجزائري خصوصا جمالياته من خلال شعريته، هذه الشّعرية التي من خلالها نتوصل إلى مدى تصنيف العمل كونه أدبي أو غير ذلك، واعتبار النّص بنية بعيدة عن كل التّأثيرات المحيطة الأخرى، والتي تتعلق بالمؤلف ومحيطه، وهذا ما يعترف به البنيويون على وجه الخصوص، أو بالأحرى اكتشاف القوانين والعلاقات الموجودة في بنية النّص، والتي من خلالها يُمكن للعمل الأدبي أن يتخذ وجهة أدبية تميزه عن بقية الفنون الأخرى.

ومن هذا المنطلق جاء اختياري للموضوع، والذي كان نابعا من قناعة راسخة بأنّ موضوع الشّعرية (البيوطيقا) مازال بحاجة إلى أعمال بحثية تؤسس له في العالم العربي، رغم كل الدّراسات والأبحاث والرّسائل، لكن مع كل هذا تفرد العالم الغربي بالتأسيس للشعرية، وأعتبر أنّ البدايات الأولى لها كانت انطلاقا من الفلاسفة القدامى، ثم تلتها أبحاث المُعاصرين الغربيين في النّصف الأوّل من القرن الماضي مُتجاهلين بذلك وجودها في الأدب العربي وبِمُسميات مختلفة، وقِدمها قدم الأدب العربي خاصة مع السّرديات العربية، وبما أنّ الاختلاف في التّأصيل لعالم الشّعرية في الأدب العربي انطلق من محاولة نسب الشّعرية للشعر فقط، رغم أنّ الشّعرية تُقحم نفسها في المنثور والمنظوم ارتأينا أن تتعلق الدّراسة بعالم الرّواية، وهذا رغبة منا في التّحصيل على إضافات أخرى في عالمي الشّعرية والسّرد.

لقد استطاعت الرّواية الجزائرية أن تواكب مثيلاتها في عالم الرّواية العربية والعالمية؛ وذلك بعد الإقبال الكبير الذي شهدته في الآونة الأخيرة كونها مادة بحثية ألهمت أهل الاختصاص، وتصدر بعضها قوائم التتويج في المسابقات الأدبية والثقافية، خاصة في المشرق العربي.

ومن هنا كان اختياري لمدونة جزائرية موسومة بـ "عين حمورابي" للكاتب والرّوائي الجزائري عبد اللطيف ولد عبد الله، صاحب ثلاثية "خارج السّيطرة" و "التّبرج" و" عين حمورابي"، ومن أسباب لهذا العمل أيضا، هو قلة الدّراسات الأكاديمية المُنجزة حوله، وكونه وافدا جديدا على السّاحة الأدبية.

ومن هنا جاء عنوان البحث كالآتي:

شعرية السّرد في رواية "عين حمورابي" لعبد اللطيف ولد عبد الله.

ولدراسة هذا الموضوع المُتعلق بالشّعرية، تم تحديد إشكالية البحث التّالية:

إلى أي مدى ساهمت عناصر الرّواية في تجلي شعرية السّرد في رواية عين حمورابي؟

وقد انبثقت عن هذه الإشكالية العامة للبحث بعض الإشكاليات الفرعية ونذكر منها:

- كيف برزت ملامح الشّعرية من خلال الزّمان والمكان؟
- ما مدى مساهمة الحدث الرّوائي في تجسيد التّعالق بين الواقع والخيال للوصول إلى شعرية الحدث؟
- إلى أي مدى استطاع الرّوائي أن يُحقق عنصر الشّعرية في بناء شخصياته؟
- كيف للغة الشّعرية السّردية أن تختلف عن اللغة التّواصلية من خلال تمظهراتها في المتن الرّوائي؟

وقد تم اختيار "**المنهج البنيوي**" لأنه يتلاءم ويتناسب مع موضوع بحثنا المتعلق بالشّعرية.

أما عن خطة البحث فقد تم وضع مقدمة تحمل نبذة عن تفاصيل البحث، وتعرف بالموضوع في عمومياته، يليها مدخل نظري، احتوى على دراسة في المفاهيم لكل من الشّعرية بكثير من التّفاصيل والسّرد بشكل مقتظب، لأن أغلب المكونات السّردية يتم فيها الاستهلال بوضع تعريفات نظرية قبل الولوج إلى التّطبيق في الفصول الأربعة التي تلي المدخل النّظري. ثم بعد ذلك الولوج إلى الفصول التّطبيقية والتي تطرقنا فيها إلى ما يلي:

الفصل الأول: بعنوان " شعرية الزّمان والمكان في رواية عين حمورابي"، وقد قسم الفصل إلى عناصر أو ما يشبه المباحث وكانت كالآتي:

أولا: الزّمان وهو أحد شطري الفصل الأوّل والذي أدرجنا فيه بعض العناوين لدراسته، استفتحناه بتعريف نظري للزمان لغة واصطلاحا، بعدها مباشرة وفي عنصر ثان نظري تطرقنا وبشكل مقتظب

إلى الزّمان من منظور النّقاد والمنظرين، وفي العنصر الثّالث، حيث بداية التّطبيق نتتبع علاقات التّرتيب الزّمني في النّص الرّوائي. أما في العنصر الرّابع وفيه شطر آخر تطبيقي، حيث نتطرق إلى علاقات الدّيمومة الزّمنية على مستوى الخطاب الرّوائي.

ثانيا: المكان والانطلاقة في الشّطر الثّاني، ستكون بالتّمهيد النّظري تحت عنوان "مفهوم المكان" أي لغة واصطلاحا.بعدها مباشرة سنقف على تمظهرات المكان في الرّواية، وهو جزء تّطبيقي أما الجزء الأكبر من التّطبيق في هذا الشّطر، فيحمل عنوان" الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة"، هذا الأخير والذي يشغل الحيز الأكبر من الدّراسة التّطبيقية، هو الذي تتجلى فيه ملامح شعرية المكان.

الفصل الثّاني: شعرية الحدث الرّوائي، يعد الحدث أهم أقطاب الرّواية، والذي يجعل من الرّواية عملا أدبيا ناجحا، وفي صدارة الانتاجات الأدبية التي تلقى الاهتمام والقراءة والدّراسة، ولكي يتحقق

هذا، لابد من أن يكون الحدث، يزخر بكل مقومات الأدبية والشّعرية، ولتتبع شعرية الحدث في الرّواية سنتبع الخطوات التّالية: التّمهيد بمقتطف نظري تحت عنوان "ماهية الحدث الرّوائي" وفيه يتم تعريف الحدث لغة واصطلاحا، وهذا لتمييز الحدث الرّوائي عن باقي الأحداث التي تقع في عالمنا ككل.

أما العنصر الثّاني وهو تطبيقي وتحت عنوان: "هيكلة وبناء الأحداث وعناصرها في رواية عين حمورابي" وتنبثق منه ثلاثة عناصر، نسعى من خلالها لإبراز شعرية الحدث، ومنها كيفية وضع هيكل للأحداث وكيفية بنائها؟ وماهي عناصر الحدث الموجودة في العمل الرّوائي؟

كذلك العنصر الثّالث وهو تطبيقي ويندرج ضمن العنوان الآتي: "بنية الأحداث وأنساقها الزّمنية

في الرّواية" وفي هذا الفصل يتم الوصول إلى بنيات الأحداث الرّوائية، وكذلك أنساقها الزّمنية في إشارة إلى الأنّساق التي احتضنت أحداث الرّواية. ليُختتم الفصل بعنصر آخر رابع وأخير، وهو تحت مسمى "تمظهرات الحدث الرّوائي في الرّواية" وقد يُتتبع فيه أشكال الأحداث الواردة في الرّواية، وتنوعها، والتي ساعدت على تمدد رقعة الأحداث وتنوعها وثرائها، مما أسهم في شعريتها.

الفصل الثّالث: شعرية الشّخصية الرّوائية وسنتناول في هذا الفصل كل ما يُضفي على الشّخصية الرّوائية شعريتها، ويجعلها رغم وصفها بالورقية، تُحاكي الواقع وتضعنا أمام تاريخ مختلف فيه، وواقع نتعاركه بكل ما فيه، وقد تم تتبع الخطوات التّالية في هذا الفصل: كان منطلق الدّراسة في هذا الفصل هو تعريف الشّخصية لغة واصطلاحا، والوقوف عند المفهوم العام للشخصية الرّوائية، وبحسب ما وردت عند النّقاد، أما العنصر الثّاني فهو تطبيقي بحت، تحت مسمى " تمظهرات الشّخصية الرّوائيةّ" والذي من خلاله سنقف على الأشكال التي ظهرت بها الشّخصيات الرّوائية، خاصة تمظهرات الشّخصية الرّئيسية المُتمثلة في " وحيد"، هذا الأخير الذي يطرح تساؤلات منها: كيف شكل وحيد صورة الشّاب العربي المثقف المغترب؟ وكيف شكلت هذه الشّخصية صورة الأنا وعلاقتها بالآخر

في هذا العمل الإبداعي؟ يليه عنصر آخر تطبيقي، تحت مسمى "الشّخصيات الرّئيسية والشّخصيات الثّانوية" وفي هذا الأخير يتم دراسة الشّخصيات الرّوائية، والتي انتقاها الكاتب بعناية فائقة، سواء كانت رئيسية أو ثانوية، وفي هذا العنصر يتم الوقوف على الأدوار التي قامت بها الشّخصيات الرّوائية من خلال ظهورها وحضورها في النّص الرّوائي، وكذلك كيفية تجسيدها لبعض الحقائق الموجودة في الواقع؛ لأنها في النّهاية تعكس نظرة الكاتب للواقع، وتشكل آليات لتحريك الأحداث، وتبرز مدى ديناميكية السّرد عموما وسيرورته.

ويأتي العنصر الأخير في هذا الفصل تحت عنوان " البنيات الثّلاث الكبرى للشخصيات في الرّواية" وقد يتم دراسة الشّخصيات الواردة في الرّواية من حيث المرجعيات، وكذلك من حيث كونها من نسج الخيال وهومن أهم سمات العمل الإبداعي في أي عمل أدبي، والوقوف على ورود الشّخصيات العجائبية الفانتاستيكية في النّص الرّوائي.

الفصل الرّابع: شعرية اللغة السّردية في رواية "عين حمورابي"، تُعد اللغة الأداة الفاعلة والنّاقلة لكل مقتضيات السّرد، والوسيلة التي بواسطتها يتم بلورة كل ما استحوذت عليه أفكار السّارد، ولكي تتميز هذه اللغة عن بقية استعمالاتها في مناحي الحياة الأخرى، يستوجب أن تختلف وتنفرد بما يجعلها أكثر شعرية عن غيرها. وللولوج لهذا الفصل استفتحناه بعنصر نظري، حيث احتوى على تعريف اللغة عموما، واللغة الشّعرية خصوصا، وهذا تحت مسمى" ماهية اللغة".

أما العنصر الثّاني فقد يدرس شعرية أول مكتوب يواجهه المتلقي وهو العنوان، والذي من خلاله ندرس" شعرية العنوان" واعتباره حمولة دلالية شعرية إذ تعتبر نصا استفتاحيا مواز لمتن الرّواية.

ويُعد العنصر الثّالث العنصر الأبرز في هذا الفصل، والذي سيرد تحت عنوان:" شعرية بعض الصّور البلاغية"، ونتطرق فيه إلى الاستعارات والتّشبيه والمجاز، وكلها ضمن الصّنعات اللفظية

والجماليات الأدبية التي تجعل اللغة أكثر أدبية وشاعرية. لا يكاد يخلو أي نص من تأثره بنصوص سابقة، وربما هناك نسب من الاقتباس من كتب الدين والتّاريخ وغيرها وتوظيف بعض ما تم تأليفه من قبل، لذلك جاءت فكرة وضع عنصر رابع، تحت مسمى "شعرية التّناص" وهذا للوقوف على بعض أشكال التّناص الواردة في الرّواية، وهذا من منطلق أنّ كل نص هو وليد بيئته وانتماءاته.

أما العنصر الخامس والأخير فسيرد بعنوان "شعرية المناص" ومن خلاله يتم الوقوف على محيط المتن وهوامشه، حيث الرّوابط بينها وبين المتن، مثل الهوامش والخرائط وبعض الترجمات أسفل النّص وكلها ذات روابط مع النّص لذا وجب الوقوف على مدى شعريتها.

وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع، نذكر أهمها: "الشّعرية" تزفيطان تودوروف "السّردية العربية" عبد الله إبراهيم، " بنية النّص السّردي" حميد لحميداني، "الرّواية والتّراث السّردي" سعيد يقطين "بنية الشّكل الرّوائي" حسن بحراوي، " في مناهج تحليل الخطاب السّردي" عمر عيلان وكتاب "في نظرية الرّواية" عبد المالك مرتاض.

وبما أنّ الموضوع سبق وأن تناوله بعض الباحثين والدّارسين، فإنّه يجدر بنا أن نُشير إلى بعض الأطروحات والرّسائل السّابقة ومنها: أطروحة دكتوراه" شعرية السّرد في رواية سيرة المنتهى... عشتهما كما اشتهتني ج1، ج2 لواسيني الأعرج" للباحثة يسمينة عوادي.

كذلك أطروحة دكتوراه بعنوان: "شعرية السّرد في أعمال عز الدين جلاوجي بين راهن الكتابة وتشظي الدلالة" للباحثة هاجر يونس، ونظرا للخطة المتبعة للبحث فقد اعتبرنا أنّ الفصول الأربعة التّطبيقية كانت بمثابة البحوث الفرعية المنطوية تحت العنوان الأكبر للأطروحة، فكانت لنا إطلالة أخرى لبعض الأطروحات، ومنها أطروحة دكتوراه أخرى بعنوان: "بنية المكان في الرّواية الجزائرية المعاصرة عبد الجليل مرتاض نموذجا" للباحث إسماعيل زغودة، كذلك أطروحة دكتوراه بعنوان: "الزّمن في الرّواية النّسوية الجزائرية المعاصرة–مقاربة بنوية تركيبية–" للباحثة جوهرة شتيوي بوجبيبة، وأطروحة دكتوراه

بعنوان: "اللغة الشّعرية في الموروث النّقدي العربي بين المعيار النّحوي والتّحول البلاغي حتى نهاية القرن الخامس" للباحث بونوالة صحراوي.

لا يخلو أي عمل وأي بحث من الصّعوبات، فلعدم فصل الباحثين والنّقاد في موضوع الشّعرية والسّرد، ولكثرة الجدل حولهما، واعتبار الشّعرية موضوعا فتيا في السّاحة الأدبية العربية، مقارنة بما هو موجود في الآداب الأخرى خاصة الغربية منها.

وفي الأخير أشكر أستاذي الدكتور محجوب علي على كل ما قدمه من أجل السّير بالبحث قدما حتى يرى النّور، فقد كان الموجه النّاصح، فجزاه الله خيرا على كل ما بذله من مجهودات، كما لا أنسى تقديم خالص الشّكر والامتنان للأساتذة الدكاترة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، لموافقتهم على مناقشة هذه الأطروحة، والتي ستغني وتثري بحثنا هذا بالنّقد والتّوجيه، ويكون لنا شرف ملاحظاتهم القيمة، والله ولي التّوفيق.

مدخل:

دراسة مفاهيمية في شعرية السرد

شعرية السّرد:

أولا: الشّعرية:

1. الشّعرية لغة واصطلاحا:

الشّعرية من المصطلحات الحديثة التي دخلت السّاحة الأدبية عموما، والنّقدية منها خصوصا حيث تُعتبر عصية على من يفقد لغة الإبداع ويظهر الكثير من اللُبس، حينما يرغب الباحثون في الغوص في مفاهيمها ودلالتها، لكنهم لم يتفقوا على مفهوم واحد.

1.1. الشّعرية لغة: تشابهت استعمالات اللفظ في أغلب المعاجم العربية، حيث أن أغلب أصحابها أشار أن مادة (ش ع ر) قريبة من الشِّعر والشّعور والإحساس والدّراية بالشيء.

حيث ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (ش ع ر):" شعر: شَعَرَ بِه وشَعَرَ يَشْعُرُ شِعْرًا وشَعرةً ومَشْعُورة وشعورا وشعوره وشَعْرى ومشْعُوراء ومَشْعورَا؛ الأخيرة عن اللحياني، كله: عَلِمَ.

وحكى اللحياني عن الكسائي ما شعرت بمشعوره حتى جاءه فلان، وحكى عن الكسائي أيضا: أشعر فلانا ما عمله، وأشعر لفلان ما عمله، وما شعرت فلانا ما عمله، قال: وهو كلام العرب.

وأشعرته فشعر أي أدريته فدرى، وشعر به: عقله، وحكى اللحياني: أشعرت بفلان إطلعت عليه وأشعرت به: إطلعت عليه، وشعر لكذا إذ فطن له "[1].

أما في أساس البلاغة للزمخشري: شعر فلان: قال الشعر، ما شعرت به: ما فطنت له وعلمته وليت شعري، ما كان منه، وما يُشعركم وما يُدريكم وهو ذكي المشاعر وهي الحواس واستشعرت البقرة: صوتت لولدها تطلب الشّعور بحاله "[2].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب مجلد7، تح: خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2008، ص117.

[2] الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (شعر)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص231.

كذلك ورد اللفظ في الصّحاح للجوهري في مادة (شعر):"وشعرت بالشّيء بالفتح أشعر به شعرا: فطنت له ومنه قولهم: ليت شعري، أي ليتني علمت "[1].

أحمد بن فارس في كتابه مقاييس اللغة أورد اللفظ في قوله:" والأصل قولهم شعرت بالشّيء، إذا علمته وفطنت له، وليت شعري، أي ليتني عَلِمْتُ، قال قوم: أصله من الشّعرة كالذُّربة والفطنة، يُقال شَعَرَت شَعْرة، قالوا: وسُميّ الشّاعر لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره "[2].

أما في المحكم والمحيط الأعظم لابن سيده، فقد جاء ذكره:" أشعر الهم قلبي: لزق به كلزوق الشِّعار من الثّياب بالجسد، وأشعر الرّجل هما: كذلك، وكل ما ألزقه بشيء فقد أشعره به، وأشعره سنانا: خالطه به"[3].

ورد في معجم الرّائد لجبران مسعود قوله:"شَعَرَ يَشْعُرُ: شِعرًا وشَعرًا وشَعْرى قوله: "شَعَرَ وشِعرَى وشُعْرَةٌ قوله: "شَعَرَ، وشُعُورا وشَعْوَرَةَ ومَشْعُورَةٌ ومَشْعُورَاءَ: _ به: أحس به،٢_ به: عَلِمَ به،٣_ للأمر فطن له "[4].

ورد اللفظ في القاموس المنجد في مادة (ش ع ر):"شعر فلان يَشْعُرُ شِعْرا قال الشّعر، يُقال له: شَعَرَ له: قال له شعرا، و. بالشيء شعورا: أحس به وعلِم، وفلانا: غلبه في الشعر: والشيء شعرا "[5].

---

[1] الجوهري: الصِّحاح، ج2، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990، ص699.

[2] أبو الحسين أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة ج1، دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، دط،1979، ص194.

[1] ابن سيده: المحكم والمحيط الأعظم ج1، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص363.

[4] جبران مسعود: الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7 ،1992، ص474.

[5] شهاب الدين أبو عمر: القاموس المنجد، تص: يوسف البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت، ص670.

أما في المصباح المنير للفيومي فقد ورد:" و(شعرت) بالشّيء شعورا من باب قعد و(شعرا) و(شعرة) بكسرهما علمت، وليت شعري ليتني علمت "[1].

أغلب ما تطرق له أصحاب المعاجم العربية، حين تناولهم لهذا اللفظ، تقارب إلى حد بعيد من حيث الشّرح والإظهار وتفاصيل المعنى كانت في أغلبها تحوم في محتوى الشّعر والشّعور والتّفطن للشيء والاطلاع على الأمور وما شابه.

2.1. الشّعرية اصطلاحا: قد ورد هذا المصطلح في الكثير من المعاجم العربية والغربية وقد حاولت من خلال هذا التّطرق إلى بعض من هذه التّعريفات.

عُرفت الشّعرية (Poétique) على أنّها" مصطلح من المصطلحات التي أثارها الشّكلانيون الرّوس وبعثوا بها في النّقد الجديد، عرفه العرب من قبل تحت أسماء مختلفة مثل: الشّاعرية وشعرية الشّاعر والقول الشّعري والقول غير الشّعري والأقاويل الشّعرية، ثم شاع استحداث اللفظة في الدّراسات الحديثة"[2].

وكذلك ورد أنّ الشّعرية من المصطلحات التي شاعت في النّقد المعاصر، إذ أنّ" الشّعرية Poétique مصطلح قديم حديث، قديم من حيث أنه استعمل أوّل مرة على يد الفيلسوف اليوناني «أرسطو» في كتابه "فن الشّعر"، وحديث من حيث أنّه أخذ دلالات متعددة عند النّقاد المعاصرين"[3] أما حسن ناظم فهو يُعرف الشّعرية بقوله:" الشّعرية Poetics مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته

[1] أحمد بن محمد الفيومي: قاموس المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2010، ص171.

[2] حياة لصحف: مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، دط، 2013، ص65.

[3] فيصل الأحمر: معجم السيمائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص290.

ويعود أصل المصطلح في أوّل انبثاقه إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرّغم من أنّه ينحصر في إطار فكرة عامة، تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع"[1].

هناك من يرى أنّ الشّعرية هي نفسها نظرية للأدب، وقد كان تودوروف ودوكرو من بين من أبدوا هذا: " إننا لا نهتم هنا إلا بالمفهوم الأول للمصطلح ويقصدون بذلك (نظرية داخلية للأدب) وقد أرادوا بذلك التركيز على دور الشّعرية (السّؤال الأول الذي ينبغي على الشّعرية أن تقدم له جوابا هو: ما الأدب؟)[2].

و"الشّعرية في معناها العام الدّراسة المنهجية التي تقوم على نموذج علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النّصوص الأدبية، فهدف الشّعرية هو دراسة "الأدبية" أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النّصوص، واكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية هذه النّصوص فهي تسعى إلى البحث عن قوانين الخطاب الأدبي وإلى وضع نظرية عامة مجردة محايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا أو أنّها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية"[3].

وهناك من اعتبر "الشّعرية ترجمة للمصطلح الفرنسي (Poétique)، ونظيره الإنجليزي (Poetics) واللذان يعودان معا إلى أصل واحد وهو الكلمة الإغريقية (Poétikas) الذي يحمل دلالة الفعل: يصنع ويبدع والمشتقة من الفعل (Poiein)، أما أول استعمال للكلمة فكان من أرسطو في كتابه

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص11.

[2] Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov : Dictionnaire Encyclopédique des sciences des langages, Seuil, Paris, 1972, P106.

[3] عبد الله خضر حمد: شعرية الخطاب الصّوفي ديوان عبد القادر الجيلاني أنموذجا، عالم الكتاب الحديث للنشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2016، ص74.

الموسوم (Po-Etiks) والذي ترجمه بشر بن متى بـ: "بوتيك" ويترجم حاليا بـ: (الشّعرية، أوفن الشّعرية)[1].

ومع كل ما سبق أشار يوسف وغليسي أن" تأتي الشّعرية في طليعة المصطلحات الجديدة التي تبوأت مقاما أثيرا من إهتمامات الخطاب النقدي المعاصر، حتى غدا كل (عود على بدء) فيها سهلا ممتنعا وأضحت الشّعرية من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدها اعتياصا، بل انغلق مفهومها وضاق بما كانت معه مجالا رحبا تدافع فيه الدراسات والبحوث، وذلك أن مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة تاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية مستحدثة"[2].

ومنهم من يعتبر الشّعرية علما " فالشّعرية علم أوهي تطمح أن تكون كذلك، تعتمد على المنهج الوصفي ولكنها تختلف على علم اللغة فموضوعه اللغة، بينما الشّعرية هو الخطاب"[3].

أما في معجم المصطلحات الأدبية فقد ورد: " كلمة (الشّعرية) لا تتضمن أنّ العبارة تُشير إلى الشّعر فقط، بل تُشير إلى المصطلح اليوناني الذي اشتق منه لفظ الشّعر، وهو يعني الصّانع أو الخالق، فهي تنطبق على أي كاتب للشعر أو النّثر، وتشير العبارة كما تفهم على وجه العموم إلى النّتيجة المنطقية النّاجمة عن بواعث تتصف بالشمول والاستيعاب في تمثيلية أو رواية أو شعر قصصي، حتى وإنّ بدا الشر هو الذي يتلقى المكافأة مؤقتا والخير هو الذي يلقى الهزيمة والكارثة"[4].

أرجع محمود درابسة مفهوم الشّعرية إلى أصول يونانية " والشّعرية (Poétics) كلمة يونانية، مرتبطة

---

[1] ماجد قائد قاسم مرشد: جمالية التّلقي في الكتابة الشّعرية العربية من العتبات إلى النّص، مقاربات للنشر والتّوزيع، فاس، المغرب، ط1، 2018، ص38.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص270.

[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، دار النهار للنشر، ط1، 2002، ص115.

[4] ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، دط، 1986، ص237.

بالفن الشعري، وبالتّالي تعد نظرية معرفية متعلقة بتقنية العمل الشّعري وجماليته"[1] في حين يرى أدونيس أن الغموض الذي يُحيط بالنصوص هو السّر الذي تتمتع به الشّعرية، وهذا ما جعله لا يعطي مفهوما محددا، حيث قال: " وسر الشّعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد كلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياء، أسماء جديدة؛ أي تراها في ضوء جديد"[2].

أما تودوروف فقد كان له كتاب بعنوان " الشّعرية" ورد فيه: " علينا لكي نفهم الشّعرية أن ننطلق من صورة عامة، وبطبيعة الحال مبسطة إلى حد ما عن الدّراسات الأدبية، وليس من الضروري مع ذلك، أنّ نصف التّيارات والمدارس الموجودة، بل يكفي أن نذكر بالمواقف المتخذة بشأن عدة اختيارات أساسية " وأضاف " ليس العمل الأدبي في حد ذاته موضوع الشّعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يُعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"[3].

والشّعرية من الجانب الاصطلاحي يبقى ارتباطها وثيقا بالسّرد، إذ يعتقد صلاح فضل أنّ " الشّعرية الحديثة قد اعتمدت في بعض مستوياتها التّعبيرية التي تقل فيها درجتا الإيقاع والنّحوية على تقنيات مثل: "تشعير النثر" الكامن في لغة الحياة اليومية، وتقصيد السّرد المتمثل في بعض الأبنية القصصية"[4].

---

[1] محمود درابسة: مفاهيم الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص15.

[2] أدونيس: الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص78.

[3] تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 20.

[4] صلاح فضل: أساليب الشّعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، مصر، دط، 1997، ص 143.

أما بشير تاروبت فقد ذكر التّعريف الأكثر انتشارا في السّاحة الأدبية والنّقدية، إذ أن الشّعرية هي ما يجعل من النّص الشّعري نصا شعريا، أو بتعبير رومان جاكبسون Roman yakpson"ما يجعل من الأثر أدبيا، فهكذا تتحدد ماهية الشّعرية في كتابات النّقاد الغربيين"[1]، وهو الحال ذاته مع النّقاد العرب.

2-الشّعرية عند الفلاسفة القدامى:

1.2.أرسطو: أُطلق على الشّعرية التي عُرفت عند أرسطو "شعرية المحاكاة"، حيث قد تطرق إليها بواسطة لفظ "البويطيقا"، إذ ورد " وبهاجس علمي منشد إلى الصّرامة والدّقة في تحديد موضوع الدّرس، وتعيين حدوده نادى الشّكلانيون أولا بضرورة ميلاد علم جديد للأدب، هو البيوطيقا كمقابل لبيوطيقا أرسطو"[2]، ورغم قدم المدة إلا أنّه تم تداول هذا المصطلح عنده " فبالرغم من أن صاحبه في وقت غير معلوم قبل عام 323 ق.م، وبالرغم من ترامي أشواط النّقد الدّرامي خلال العصور التي تلت، فإنّه لا يزال مدخلا مفروضا على الباحث المحدث الذي يعالج مسائل التراجيديا، أو يتفحص أصول الشعر الملحمي"[3]. وهنا إشارة واضحة لكتاب "فن الشعر" لأرسطو، والذي ظهرت فيه شعرية المحاكاة هي الأخرى.

إن كتاب "فن الشعر" لأرسطو يعتبر كتابا متميزا ثريا بالمفاهيم والمصطلحات، حيث ومن خلال المقدمة تتجلى هذه السمات، يقول أرسطو: "وليكن حديثنا هذا عن الشعر بوجه عام وعن أنواعه

---

[1] بشير تاوريت: الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النّقدية المعاصرة والنّظريات الشّعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، الأردن، ط1 ،2010، ص 277.

[2] وسيلة بوسيس: بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009، ص 28.

[3] أرسطو: مقدمة كتاب أرسطو فن الشعر، تر وتح: ابراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د ط، 1982، ص4.

وخصائص كل نوع، وكيفية بناء الحبكات، طبقا لما ينبغي أن تكون عليه صنعة الشعر الجيد، وكذلك عن عدد أجزاء كل نوع، وطبيعته، ثم عن أي موضوع آخر يمكن أن يتصل بمبحثنا"[1].

تعددت الغايات وتمايزت القوانين التي وضعها أرسطو في كتابه وذلك من خلال إبراز القوانين التي تتسم بالعموم والشّمولية بحيث تتجلى المحاكاة عن طريق الكلام، أي حين يتكلم عن التراجيديا والكوميديا واللغة والفكر واللغة اليومية ولغة المجاز والحكاية والنشيد وبعض التعبيرات وغيرها، وهذه الأشياء أسست لظهور الشعرية بصورتها الحديثة.

بدايات الشّعرية في كتاب "فن الشّعر" لأرسطو، تعني بالضبط: " نظرية الإبداع الفني عن طريق الكلام إلى درجة أنّ النّية أصبحت تتجه نحو اعتبار الإبداع ليس سرا غامضا ليس قابلا للتبسيط، ولكنه جملة من الاختيارات ومن بين العديد من الاحتمالات أو تركيبة طرائق قابلة للتحليل أو تأليف أشكال تنتج معنى"[2].

ويُرجع البعض أن كتاب أرسطو يعتبر أول كتاب في نظرية الأدب، يقول عثماني ميلود: " يمكن ان نعتبر مبدئيا كتاب أرسطو(الشّعرية) الذي تقادم بنحو ألف وخمسمائة سنة أول كتاب في نظرية الأدب فهو استثناء، واستثناء جميل، فهذا الكتاب مفارقة جد سعيدة"[3].

وربما أراد أن يشيد بدور الكتاب في التأسيس للشعرية ولنظريات الأدب عموما، وميز شعرية أرسطو عن باقي الشّعريات التي بعدها، بأنها تقوم على المحاكاة " إنّ هذه الشّعرية ترتكز على مبدأ المحاكاة، وكل شيء يبدأ بتحديد الإنسان ككائن محاك، رغم أن أرسطو لا يعالج أي نوع من المحاكاة،

---

[1] أرسطو: مقدمة كتاب أرسطو فن الشعر، مرجع سابق، ص 55.

[2] مشري بن خليفة: الشّعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية، دار الحامد للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص27.

[3] عثماني الميلود: شعرية تودوروف، عيون المقالات للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص8.

فالمحاكاة كما تبرز من الّشعرية تمر من محاكاة فنية، بصفة عامة، إلى المحاكاة بواسطة الصوت إلى المحاكاة عبر الكلام"[1].

2-2 أفلاطون: كان هو الآخر من بين الفلاسفة الذين عرفوا هذا المصطلح وقد بين أن الشعرية كذلك هي مجرد محاكاة، فقد انتمى إلى تيار شعرية المحاكاة، وتناول قضية الشعر التقليدي واعتبر أن الشّعر محاكاة للمحاكاة "فالمحاكاة الأولى: تكون العالم، والمحاكاة الثانية هي محاكاة الشيء الذي يقلد عالم المثل"[2].

حيث اعتبر أن المحاكاة هي الأصل بين تكون العالم وشيء آخر يقلد عالم المثل.

أما عن تناوله قضية الشعر التقليدي فقد اعتبره " مضر بإفهام سامعيه، ولاسيما الذين لهم علاج شاف مبني على معرفة طبيعة الشّعر معرفة حقيقية"[3].

تطرق أفلاطون إلى المضامين التي تتعلق بالشعر: " هذا عين الصواب، والآن حسبنا هذا عن الشّعر، ولنتكلم الآن عن الأسلوب، فإذا ما انتهينا منه نكون قد فرغنا من بحث المادة والشّكل معا"[4] وأردف قائلا: " كل الأساطير والأشعار ليست إلا سردا لأحداث وقعت في الماضي، أو تقع في الحاضر أو ستقع في المستقبل... والسّرد قد يكون مجرد سرد، أو تصوير وتمثيل، أوكليهما معا"[5].وقد ورد هذا في الباب الثّالث من كتاب الجمهورية، والذي تم من خلاله مناقشة ثنائية (المادة والشّكل) والتي كانت بداية انطلاق تلميذه أرسطو في كتابه "فن الشعر"، حيث تجلت شعرية المحاكاة. وقد برز ذلك في قوله:" أما إذا كان الشاعر لا يخفي ذاته مطلقا، لما كان للمحاكاة في شعره أي نصيب

---

[1] عثماني الميلود: شعرية تودوروف، مرجع سابق، ص8.

[2] عز الدين المناصرة: علم الشّعريات، دار مجدولاي، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص31.

[3] المرجع نفسه: ص31.

[4] أفلاطون: جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، دط، 2004، ص255.

[5] المرجع نفسه: ص255.

ولاقتصر كل شعره على السّرد البحت"[1] نختصر رأي الفلاسفة في رأي أرسطو الذي أشار إلى الفارق بين النّظم والنّثر، لا يقتصر على الوزن فحسب بل يعتمد على المحاكاة، ويعتبرها روحه وجوهره، في إشارة إلى الشّعر" فالشعر عنده محاكاة تقسم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تفترق وهي: الإيقاع واللغة والانسجام"[2] فالشعر يخضع للمحاكاة وهي جوهره وروحه، على غرار نمطيته التي تعتمد الوزن والإيقاع واللغة.

3-محطات الشّعرية العربية في التّراث البلاغي والنّقدي والفلسفي: قد كان للشعرية مكانة في الآداب العربية القديمة، حيث البلاغة والنّقد البناء والتّوجهات الفلسفية ولقد اخترت بعضا من هذه الأنواع وبشكل مقتضب، وذلك للإحاطة ببعض النقاط التي وجب أن تتجلى لكل باحث في مجال تأهيلات الشّعرية القديمة .وبما أنّ الشّعر كان العرب دينهم وديدانهم، فإنّ أغلب البحوث المتعلقة بالتراث العربي تتطرق للشعر في الغالب قبل النّثر.

3-1.ملمح عن الشّعرية في التّراث البلاغي والنّقدي:

3-1-1. شعرية الشّعر: وقد تهتم هذه الشّعرية بالخصائص الجمالية للشعر، ولها تسميات أخرى منها: " السّمات الشّعرية"، قد صار اسمها متداولا في النّقد الغربي، وليست" شعرية الشّعر" مصطلحا ندعيه، بل هي عنوان ألفيناه في تضاعيف بعض الكتابات النّقدية الغربية، ومنها كتاب جيرار جونجومبر الذي أقر شعرية الشّعر (Poétique de la poésie) تسميه لاتجاه شعرياتي يقارب الشعر من منطلقات بنيوية وسيميائية"[3]، وهي أنواع:

3-1-1-1. شعرية فحول الشّعراء (شعرية الفحولة): وقد تجلى هذا النّوع من الشّعرية في أعمال بعض الشّعراء:

---

[1] أفلاطون: جمهورية أفلاطون، مرجع سابق، ص256.

[2] أرسطو طاليس: فن الشّعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1973، ص05.

[3] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، مرجع سابق، ص309.

– **أبوسعيد الأصمعي:** (عبد الملك بن علي بن أصمع الباهلي 121 هـ 216هـ) أديب وشاعر من العصر العباسي، عرف بالأصمعي، وقد نسبت هذه الشّعرية، إلى كتابه " فحولة الشّعراء" حيث ومن خلاله قام بترتيب الشّعراء، وميز فحول الشّعراء بعضهم من بعض " سمعت الأصمعي عبد الملك بن قريب غير مرة يفضل النّابغة الذّبياني على سائر شعراء الجاهلية وسألته آخر ما سألته قبيل موته من أول الفحول قال:

النّابغة الذبياني ثم قال في الدنيا لا أحد مثل قول امرئ القيس:

وقاهم جدهم ببني أبيهم وبالأشقين ما كان العقاب"[1]

ومن الشّروط التي تجعل الشّاعر فحلا، هي أن يتميز بتصنعه اللفظي وقدرته على نظم الشّعر وتميز شعره عن بقية الأشعار "وقال لي مرة شعر لبيت كأنّه طيلسان طبري يعني أنّه جيد الصّنعة وليست له حلاوة، قال وجراد بن عميلة العنزي له أشعار تشبه أشعار الفحول وهي قصار"[2].

– **محمد بن سلام الجمحي:** عاش في القرن الثّالث للهجرة توفي سنه 231هـ قد عمل على وضع معايير تصنيفية لشعرية الشّعراء، والتي من خلالها يستطيع الشاعر أن يحتل مكانة بين طبقات الشّعراء " للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصّناعات، منها تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يُعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة"[3].

وقد نقل ابن رشيق القيرواني في كتابة " العمدة في محاسن الشّعر" قول الأصمعي: "لا يصير الشّاعر في قريض الشّعر فحلا حتى يروي أشعار العرب يسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في

[1] الأصمعي: فحول الشّعراء، تح: ش. توري، تق: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص95.

[2] المرجع نفسه: ص15.

[3] محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشّعراء، مع تمهيد للمستشرق الألماني: جوزف هل، دراسة للمؤلف والكتاب: طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2001، ص26.

مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانا له على قوله، والنّحو ليصلح به لسانه وليقيم إعرابه، والنّسب وأيام النّاس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو بذم"[1] شعرية الشّاعر تتمثل في طرق عدة موضوعات، وخلق صور تخييلية وعناصر بنائية في الشّعر، بحيث تلهم غيره على أن يقلدوه، وقد يتميز الشّاعر بحسن الدّيباجة وقلة التّكلف والجودة الفنية.

3-1-1-2. شعرية الأسلوب: (شعرية الأساليب)

يخضع هذا النّوع من الشّعرية إلى جمالية العمل الأدبي من منطلق صياغة الأسلوب والتّصوير البياني، هذا ما يميز العمل الأدبي ويجعله يبتعد عن الكتابة النّمطية ومن أعلام هذه الشّعرية نذكر:

- **الجاحظ:** أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (توفي سنة 255 هـ):لاحظ أن ثنائية الصّياغة لأسلوبية الصّورة الفنية هي التي تؤسس لما يعرف بشعرية الأسلوب، أي ان الأسلوب والاهتمام به هوما يجعل من العمل الأدبي أكثر أدبية، يقول الجاحظ: " المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع، وجودة السّبك، أي أنّ الشّعر صناعة وضرب من النّسج والجنس من التّصوير"[2]، وقد سبق هذا إشارته إلى أن الشّيخ استحسن المعنى، أي أن المعاني هي مفاتيح الآداب وبها يتميز الأسلوب.

- **ابن قتيبة:** عاش خلال القرن الثّالث الهجري (213هـ -276هـ) كان من بين من ألغوا مبدأ التّحقيب الزّمني أثناء الحكم على جودة الأعمال الأدبية، أثار بعض القضايا والتي من بينها: الطّبع والصّنعة، القديم والجديد، قول ابن قتيبة: " لم أسلك في كتابي هذا لمن كان غلب عليه غير الشّعر فقد

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1981، ص 197، ص198.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج3، تح: عبد السّلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965، ص 131، ص132.

رأينا بعض من في هذا الفن كتابا يذكر في الشّعراء ولا يعرف بالشعر"[1]، وأضاف: " ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له، سبيل من قلد، أو استحسن باستحسان غيره، لا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقه"[2]، ما يميز شعرية ابن قتيبة هي العلاقة الموجودة بين اللفظ والمعنى وهي مبنية على الاستقراء والتّمثيل.

-**ابن طباطبا:** أبو الحسن بن طباطبا محمد بن أحمد بن محمد الهاشمي القرشي في القرن الرّابع للهجرة (322هـ). تتجلى صورة الشّعرية في أنّه يؤسس للشعرية القصيرة، أي التركيز على مدى الانسجام بين العناصر الشّكلية والقضايا المضمونية، يقول ابن طباطبا: "فإذا ورد عليك الشّعر اللطيف المعنى الحلو واللفظ التّام والبيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السّحر وأخفى ذبيبا من الرُّقي، وأشد إطرابا من الغناء، فسل السّخائم، وحلل العقد، وسخي الشّحيح، وشجع الجبان الخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزه وإثارته، قد قال النّبي صلى الله عليه وسلم: «إنّ من البيان لسحرا»"[3].

3-1-2. شعرية النّثر:

كان اهتمام النّقاد القدامى بالشعر أكثر، لكن النّثر كذلك كان له نصيب من هذا الاهتمام، وبدرجة أقل، لقد تجلت أشكال عديدة للنثر مثل: فن الخطابة، والرّسائل الكتابة الدّيوانية، المقامات، الحكم والأمثال وغيرها، وهذه الفنون النّثرية حملت في مضامينها صفات الشّعرية وهذا لحسن صياغتها وجمالية أسلوبها، بما وضعت لأجله وحققت نجاعتها فيما وضعت له. فالكتابات النّثرية أحيانا تختلف

[1] أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشّعر والشّعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1982، ص 62.

[2] المرجع نفسه: ص62.

[3] محمد أحمد بن طباطبا: عيار الشّعر، تح: عباس عبد السّاتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 22.

اختلافا كبيرا عن النّمطين الشّعري والخطابي من حيث نوعية الجمهور وأداة التّوصيل وبناء الأسلوب وحتى طبيعة المضمون أحيانا"[1]، هناك بعض من الأنواع في شعرية النّثر ونذكر منها:

3-1-2-1. شعرية التّرسل:

-**عبد الحميد الكاتب:** عبد الحميد بن يحيى بن سعد العامري، من بين الأعلام الذين برزوا في القرن الثّاني للهجرة (توفي سنة 132 للهجرة) من بين الأوائل الذين ارتقت على أيديهم صناعة الكتابة فهومن بين أعلام البلاغة عند العرب، ويُعد رائد كتاب الرّسائل عامة، لكن رسائله كانت ليست كباقي الرّسائل، فقد تميزت بالبدايات الحمدية (من كثرة الحمد) ولكن بناء الرّسالة صنعة عنده، فبعد الحمد وشكر الله والتّضرع إليه، يظهر المخزون المعرفي في تحسين الكتابة، ومن هنا تجلت الشّعرية في أعماله النّثرية أثناء كتابة الرّسائل، وسميت بشعرية التّرسل.

حيث" نشأ عبد الحميد في مدن العراق حيث انبثقت العلوم اللغوية والأدبية، وحيث ساعدت الاضطرابات السّياسية والاتجاهات المذهبية على ازدهار الخطابة وعلى نشأة المذاهب الفقهية، ولا شك أن هذا النّشاط الحضاري الذي شهده العراق في القرنين الأول والثّاني هو المرجع الفكري الأول لكاتبنا"[2]. وربما ما جعله يتميز في فن التّرسل هو "رغبته في التّعبير عن مسائل أجنبية وعن الفكر العربي وحرصه على إيصالها إلى القارئ الغربي مهما كانت درجة تعقدها ودقتها"[3].

3-1-2-2. شعرية المقام التّخاطبي:

-**شعرية بشر بن المعتمر(الصّحيفة):** هو أبو سهل الهلالي بن المعتمر كانت وفاته سنة210ه وهو شيخ المعتزلة، لقد ورد مصطلح "الصّناعة" أي صناعة اللفظ عنده مبكرا. ونأخذ على سبيل المثال:" وإذا أخذنا مصطلح الفخم والقرب، ثم السّهل، والمعروف، تبين لنا شكل آخر في مقولة

[1] رشيد يحياوي: الشّعرية العربية الأنواع والأغراض، افريقيا الشّرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 126.
[2] حمادي الزّنكي: عبد الحميد الكاتب حياته وآثاره، دار سحر للنشر، القيروان، تونس، ط1، 2007، ص18.
[3] المرجع نفسه: ص119.

" بشر" فالفخم لابد له أن يكون كبيرا ماديا ومعنويا، وربما هو ذلك الذي يعبر عنه بالشريف، والقرب شرط لإدراك الفخامة والامتلاء بسحرها، فإذا وقفنا تحت أعمدة قصر أو سفح جبل، أو أمام سد، أدركنا سر الفخامة فيه"[1] كان من بين أهم ما دعا إليه بشر بن المعتمر هو عدم التّواعر في الأسلوب، حيث أنه يأخذنا ويقودنا إلى التّعقيد، والتّعقيد يستهلك المعاني ويشين الألفاظ، وهنا تتجلى شعرية المقام التّخاطبي عند بشر بن المعتمر في إنتاجه النّثري المشهور (الصّحيفة).

3-1-2-3. شعرية المقامات: شعرية الحريري (المقامة): أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري (446هـ-516هـ) وهو صاحب أحد أشهر المقامات. وتُعد المقامات من أشهر الكتابات النّثرية التي تميزت بشعريتها عن باقي الفنون الأخرى، حيث أن البديع والبيان يُغطيان جماليا جل نص المقامة، ويتجلى السّجع في أبهى حلله الجمالية، وهذا ما يجعل الحريري يبين ذلك: " وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة، وفطنة خامدة، وروية ناضبة، وهموم ناصبة، خمسين مقامة تحتوي على جد القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره، إلى ما وشحتها به من الآيات، ومحاسن الكنايات، ورصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجي النّحوية والفتاوى اللغوية، والرّسائل المبتكرة، والأضاحيك المُلهية"[2] وهكذا كانت تجليات الشّعرية في مقامات الحريري وما شابهها من مقامات، وصناعة لفظية وجماليات بديعية وبيانية.

3-2.الشّعرية في التّراث الفلسفي العربي: التّراث العربي غني بأعلامه في الفلسفة وغيرها من العلوم، وتجلت الشّعرية في بعض الأعمال الفلسفية كغيرها من الفنون النّثرية ونذكر بعضا منها:

---

[1] حبيب مونسي: سياقات البلاغة العربية، بلاغة الكتابة الأدبية في صحيفة بشر بن المعتمر، مجلة فصل الخطاب، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، مج1، ع1، 2012، ص 56.

[2] أبو العباس أحمد عبد المؤمن القيسي الشّريشي: شرح مقامات الحريري، ج1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 1992، ص29.

3-2-1. شعرية العدول عند الفارابي: أبو ناصر محمد الفارابي نسبة إلى فراب المدينة التي ولد بها، كانت حياته من (260هـ-339هـ)، فيلسوف وشخصية إسلامية معروفة. شعرية الفارابي سماها المختصون في النقد الأدبي، بشعرية العدول وذلك لأن المفاهيم الظّاهرة توحي بأنّ هناك رغبة في صرف الفكرة عن ظاهرها، أقرب من حيث المفهوم من الانزياح هذا الأخير قد كان له نصيب في الشّعريات الحديثة والمتأخرة. وقد اعتبر الفارابي أنّ الشّعرية في الأعمال عبارة عن صناعة حيث " إذا أخذت المعاني من جهة الألفاظ، صارت المعاني أكمل اشتراكا للصنائع"[1]. فيأخذها البرهان وصناعة الشّعر ومن بينها من الصّنائع الجهد التي تليق وتساهم المعاني من خلال الألفاظ التي تجلت بها في صناعة تعبير.

ويقول الفارابي: "والتّوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبيّة أولا ثم الشّعرية قليلا قليلا "[2]، وهذا القول اختصر ماسبق.

3-2-2. شعرية التّخييل:

- **ابن سينا:** طبيب وعالم لغوي كانت حياته في القرن الخامس للهجرة (428هـ).

تقوم شعرية عند ابن سينا على عنصر الخيال " التّصور الدّقيق لطبيعة الخيال الشّعري لدى الفلاسفة يستوجب تصور رأيهم في أقسام النّفس البشرية لأن الخيال أحد قواها، وهو بالتالي الحضن الذي يتولد فيه الشّعر"[3]. وأضاف أنّ" المرور إلى بحث الصّورة شعرية عند الفلاسفة لا يتم إلا عبر مصطلح "تخييل" بقدر ما يكشف عن جدراة المنطقي يكشف عن أساسه النّفسي، وهذا يحيلنا من جديد

[1] ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1984، ص 168.

[2] أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تح وتق وتع: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص141.

[3] الأخضر جمعي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين، جامعة الجزائر، بحث لنيل شهادة الماجيستير (1983/1982)، ص182.

إلى طبيعة تصور الفلاسفة للنفس البشرية وقواها وملكاتها"[1]، فابن سينا يعتبر التّخييل مطلوب لذاته وأنّه من خلاله يتم تلذذ القول وهنا تكمن شعرية تخييل عند ابن سينا.

- **قدامة بن جعفر**: أبو الفرج قدامة ابن جعفر القدامة بن زياد البغدادي عاش في القرن الرّابع للهجرة توفي سنة (337هـ)، كانت أعمال قدامة بن جعفر ترتكز على منظور جديد بحيث يتم الحكم على النّصوص الشّعرية وبيان قيمتها، ذلك من خلال الاعتماد على الائتلاف بين مكونات النّص وما يتضمنه من جهة والقيمة الأسلوبية والجمالية الفنية من جهة أخرى، هذه الأخيرة تقوم على صنع العمل الأدبي وليس البعد المضموني الذي يحمله، وكان التّركيز على البناء الفني للقصيدة الشّعرية بعيدا عن مضامينها من حيث المعنى وهنا يقول قدامة بن جعفر: " ومما يجب تقدمته وتوطيده، قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشّعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنّه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصّور منها، خشب للنجارة، والفضة للصياغة"[2].

3-2-3. شعرية المعنى: وهذه شعرية تقوم على الغوص في المعاني ما تمّ استحسانه تجلت الشّعرية فيه ولا تقتصر على النّثر أو شعر بل كلاهما معا، وقد نقف على بعض من أعلام النّثر ونذكر منهم:

-**ابن جني**: أبو الفتح عثمان بن جني عاش في القرن الرابع الهجري (322هـ-392هـ)، من علماء اللغة والنحو والصرف، كانت بدايته من الموصل بالعراق. شعريته تقوم على تقصي المعاني، وذلك بالاعتناء باللفظ الذي يؤدي إلى أجمل المعاني، وقد أشار إلى أن معاني العربية كلها تأتي من جماليات اللفظ يقول الجاحظ: " ويذهب في الاستحسان له كل مذهب بك، وذلك أن العرب كما تعنى

[1] الأخضر جمعي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين، مرجع سابق، ص 182.

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 65.

بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها، أحكامها، بشعر تارة، وبالخطب أخرى، وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكلف استمرارها، فإنّ المعاني أقوى عندها، أفخم قدرا في نفوسها"[1].

3-2-4. شعرية النّظم: إذا ما ذكرنا النّظم فإن اسم عبد القاهر الجرجاني فإنه يطفو أعلى العنوان وكذلك معه كتابه" أسرار البلاغة" وأيضا "دلائل الإعجاز".

-**شعرية عبد القاهر الجرجاني:** من جرجان شمال فارس، وعاش أثناء القرن الخامس هجري (400هـ-471هـ)، عُرف بصاحب نظرية النّظم، واختلف عبد القاهر الجرجاني عند النقاد الآخرين في فهمه للمعنى وعلاقته باللفظ، حيث أن نظرية النّظم تقوم على تقديم المعنى وجعل الألفاظ تابعة له، وعنده أنّ التّعبير لا يتعلق بمعاني الألفاظ مفردة، دون تقدير لمعاني النّحو، فالمعنى هو كيفية النّظم"[2]. ولكن هناك من يعتبر شعرية الجرجاني تعتمد على دلالة جمالية من خلال المعنى تلفت انتباه القارئ المتلقي وتشده " كانت شعرية الجرجاني مفتوحة وعامة تتكأ على المحاكاة والتّخييل لتضفي على بنية النّص الشّعري دلالة جمالية تشد المتلقي وتلفت انتباهه"[3].

هناك بعض الشّعريات العربية في ميدان الشّعر مثل: شعرية حازم القرطاجني (شعرية الوعي بالمصطلح والمفهوم) والتي تقوم على صناعة الشّعر، تجلت فيها سمات الإحاطة بمفهوم الشّعرية وكان هذا في نهايات القرن السّابع للهجرة)، لم أتطرق إليها لكونها واكبت أنواع الشّعرية في الغرب وتشابهت المصطلحات وتقاربت المفاهيم بين الشّعريتين العربية والغربية.

4-الشّعرية الحديثة عند الغرب والعرب حسب التّوجهات: تجلت الشّعرية عند أدباء الغرب بشكل أكثر تداولا وانتشارا، وقد اتبعهم في ذلك نفر من أدباء ونقاد عرب، فقد تناول الشّعرية الكثير من

[1] أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، ج1، تح: محمد النّجار، دار الكتب المصرية، مصر، دط، 1952، ص 215.
[2] مشري بن خليفة: الشّعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية، مرجع سابق، ص77.
[3] ماجد قائد قاسم مرشد: جمالية التّلقي في الكتابة الشّعرية العربية من العتبات إلى النّص، مرجع سابق، ص 43.

الأدباء والنّقاد كل حسب توجهه، وقد ظهرت عدة توجهات منها: التّصور البنيوي وكذلك التّصور اللساني والتّصور النّصي أو المتعاليات النّصية.

4-1. الشّعرية عند البنيويين: يرى البنيويون أنّ تجريد النّصوص من السّياقات الخارجية هو الأصح، حيث يعتقدون أن كل شعرية لا تعدو إلا أن تكون بنيوية، وقد ورد هذا عند الكثير منهم خاصة تودوروف الذي أكد هذا القول ومن وباقي أنصار البنيوية.

- **تيزفيطان تودوروف:** من أعلام البنيوية، ومن الذين يعتبرون مفهوم الشّعرية يتمثل في الغوص في النّصوص دون سياقاتها الخارجية، إذ أنّ "كل شعرية مهما تكن تنويعاتها هي بنيوية، ما دام موضوعها بنية مجردة (هي الأدب) وليس مجموعة الوقائع التجريبية (الآثار الأدبية)[1]. وقد رأى تودوروف أن هناك اتجاهين متوازيين، اتجاه التّأويل، واتجاه الإطار العام للعلم.

اتجاه التّأويل: وهذا الاتجاه يرى أن النّص الأدبي كافيا للإحاطة بالمعرفة أي " الذي يذهب إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النّهائي والأوحد، ولنسميه من الآن فصاعدا التّأويل"[2] أو هو بالأحرى " جعل النّص يتكلم بنفسه، وبعبارة أخرى، إنّه الوفاء للموضوع أي للآخر، وبالتالي إمحاء الذّات"[3].

اتجاه الإطار العام إلى العلم: وقد تم التّأسيس لهذا باعتبار أن كل نص معين قد يمثل تجليا لبنية مجردة ويتطلب الدّقة، واستعمال قوانين تتحكم في ذلك وتحويل الظّواهر إلى معطيات، إنّه أصبح وفق هذا المنظور هدف محلل، أو الدّارس للنص الأدبي" وصف الأثر المفرد وتعيين معناه وإنّما هدفه وضع القوانين العامة التي يكون هذا النّص النّوعي نتاجا لها"[4].

- **كمال أبو ديب شعرية (الفجوة):** هو الآخر من أعلام البنيوية كاتب وناقد ومترجم عربي من سوريا، حدد مفهوم الشّعرية على أنّه:" كل تحديد للشعرية يطمح إلى إمتلاك درجة عالية من الدّقة والشّمولية

---

[1] Tzvetan todorov : Poétique, Seuil, 1968, P25.

[2] تزفيطان طودوروف: الشّعرية، مرجع سابق، ص 20.

[3] المرجع نفسه: ص 21.

[4] المرجع نفسه: ص 22.

ينبغي أن يتم ضمن معطيات، أو مفهوم أنظمة العلاقات، ذلك أنّ الظّواهر المعزولة، كما أظهرت الدّراسات اللسانية والبنيوية لا تعني نظم العلاقات التي تندرج فيها هذه الظّواهر، وإذا كانت الظّواهر المعزولة، فمن الطّبيعي أنّها لا يمكن أن تشكل خصائص مميزة تصلح معايير لتقديم تحديد لفعاليات إنسانية معقدة كالشعر وطبيعة الشّعر"[1] حيث أنّه ومن خلال هذا التّعريف تعتبر العلائقية هي الأساس في تعريف الشّعرية عنده.

كذلك يُشير كمال أبوديب يؤكد أن: " الشّعرية إذن خصيصة علائقية، أي أنّها تجسد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أنّ كل منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أنّ يكون شعريا، لكنه في السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركة المتواشجة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[2] وهنا يمكن أن نُشير إلى الشّعرية التي تبناها وأسسها كمال أبوديب وهي شعرية الفجوة.

-**هروشوفسكي:** تناول مفهومه تحديده للمكونات البنيوية للنص الأدبي أو الجنس الأدبي، العناصر التي من شأنها أن تبين مقومات شعرية النّص وخصائصه النّسقية وقد ورد أنّ (الشّعرية هي الدّراسة النّسقية للأدب كأدب). إنّها تعالج قضية ما الأدب؟ والقضايا الممكنة المطورة منها، كما الفن في اللغة؟ ما هي أشكال وأنواع الأدب؟ وما طبيعة جنس أدبي أو نزعة ما؟ وما نسق فن خاص أو لغة خاصة لشاعر ما؟ كيف تتشكل قصة ما؟ ما هي المظاهر الخاصة لآثار الأدب؟ كيف هي مؤلفة؟ كيف تنتظم الظّواهر غير الأدبية ضمن النّصوص الأدبية"[3].

- **بول فاليري:** من بين الدّاعين إلى الشّعرية البنيوية وهذا قد ورد على لسانه " وقد أطلق بنفسه تعبير " الشّعر الخاص"، وكان يستبعد من أشعاره جوهره النّثر، السّرد والوصف والمغالاة في الخطابة والوعظ

[1] كمال أبو ديب: في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص13.

[2] المرجع نفسه: ص14.

[3] شلوميت ريمون كنعان: التّخييل القصصي، الشّعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دار البيضاء، ط1، 1995، ص 10.

الأخلاقي، بالنسبة له علاقة الشّعر بالنثر كعلاقة الرّنين بالضوضاء، كما استبعد أيضا تدفق الأحاسيس الفردية، ليس معنى هذا تجرد من الإحساس أو أنّه يرى في الانفعال عنصرا دنسا، ولكن على العكس يستبعد كل ما هو مبتذل"[1]،ويمتد فاليري بالفكرة قائلا: " إذا قررت الآن أن أكون فكرة عن هذه الاستعمالات أو بالأحرى عن هذه التّعسفات اللغوية التي تتجمع تحت المصطلح الغامض" صور" فإنني لن أجد على الإطلاق أكثر من إثارة مبتورة لذلك التّحليل الشّديد الرّوعة الذي حاول القدماء تقديمه لهذه الظّاهرة البلاغية"[2].

وجاء عند تزفيتان تودوروف في كتابه "الشّعرية" أنّ الشّعرية تتعلق " بالأدب كله سواء كان منظوما أم لا، متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"[3]، ومن خلال هذا نعتبر أن بول فاليري قد عمم الشّعرية على الشّعر والنّثر، ومن خلال أعماله أراد أن يهتم الدّارسون بشعرية النّثر حتى يوفوها حقها ويصرفون النّظر عن شعرية الشّعر.

– **آرون كيبيدي فارغا:** يُعد من أعلام الشّعرية البنيوية، والذين يعتمدون في تعريفهم للشعرية على فكرة القوانين الكلية التي يتمحور حولها كل عمل أدبي، بحيث يتم صياغة المقولات النّظرية ويسمح هذا الأخير بالإدراك الشّمولي للظاهرة الأدبية، وتعميمها وتنزيلها على النّصوص لإظهار الإبداع الفردي وقد ورد في تعريفه الشّعرية " هي دراسة البنيات المتحكمة في الخطاب الأدبي دون التّقيد بنوع أدبي محدد، أو أنّها المجال الذي يقترح صياغة مقولات تسمح بإدراك وحدة كل الأعمال الأدبية وتنوعها

[1] بول فاليري: قصائد ساحرة، تر: بكر الحلو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 14.

[2] جون كوين: النّظرية الشّعرية بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط4، 2000، ص 70.

[3] تزفيطان طودوروف: الشّعرية، مرجع سابق، ص 24.

في الآن معا بحيث يصبح العمل الفردي توضيحا لهذه المقولات"[1] أي بالتطبيق يتم الوصول إلى شعرية النّص.

4-2. الشّعرية عند اللسانيين: اللسانيون هم كذلك عرفوا الشّعرية حسب انتماءاتهم لمدارسهم وأفكارهم، ومن الأعلام نذكر رومان جاكبسون وكذلك بعض الأعلام العرب من أمثال عبد المالك مرتاض وعبد الله الغذامي كأمثلة عن اللسانيين الذين عرفوا الشّعرية.

وقد ورد في قاموس اللسانيات" الشّعرية يمكن أن تشكل قسما من اللسانيات هو بمثابة علم الشامل للبناء الألسنية، بيد أن عددا هاما من الإجراءات التي تتناولها الشّعرية لا يتوقف عند حدود المشكلات اللغوية بل يتجاوزها الى التّعلق عموما بنظرية العلامات La théorie des Signes.

-**رومان جاكبسون:** من المؤسسين لهذا الطّرح، حيث اعتبر أنّ الشّعرية تنطلق من كونها موجودة في جل الأعمال التي يقوم بها أي فنان وفي أي اختصاص، حيث عرفها في بداية الأمر ووضح اهتماماتها " بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرّسم بالبنيات الرّسمية"[2] إذ يُعتبر رومان جاكبسون أكثر الدّاعين الى أدبية النّصوص، إذ أنّه يعتبر شعرية هي الأدبية " ليس موضوع علم الأدب هو الأدب بل الأدبية، أي ما يجعل من أثر معطى أثرا أدبيا"[3]. وكذلك حول تأكيد فكرة أدبية الأدب عند غريماس التي دعى إليها جاكبسون، إذ يعتبر الأدبية هي " ما يسمح بتمييز ما هو أدبي من غير الأدبي"[4]. وقد أيد تودوروف الطّرح الذي دعى إليه جاكبسون " كما تدرسه هو الشّعر أو

---

[1] فانسون جوف: شعرية الرّواية، تر: لحسن أحمامة، دار التّكوين للتأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص07.

[2] رومان ياكبسون: قضايا الشّعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص11، ص12.

[3] Roman Jakobson : Questions de Poétique, Seuil, Paris, 1973, P15.

[4] Greimas et Courtés : Sémiotique, Dictionnaire Raisonné De La théorie Du Langage, Hachette Livre, Paris, 1993, P 214.

الأدب، بل هو السّمات الشّعرية (Poéticité) والأدبية"[1] وفي إشارة إلى توجهات وانتماءات جاكبسون " كان في أوّل الأمر أدبيا كان ينوي التّخصص في تاريخ الأدب، غير أنّ الشّعرية هي من قادت جاكبسون إلى اللسانيات"[2].

– **عبد الله الغذامي:** من اللسانيين العرب الذين تناولوا المصطلح بشكل آخر، حيث فضل أن يطلق مصطلح" الشّاعرية" بدل المصطلح الأكثر تداولا "الشّعرية".

لكن ترسيخ الغذامي لمصطلح الشّاعرية (على علاتها)، موصولا بتطبيقاته النّقدية البارعة، فتح الباب واسعا أمام آخرين لوصل " الشّعرية" و" الشّاعرية" والمزاوجة بينهما أمام مفهومين متداخلين نسبيا"[3]. إنّ هذا المصطلح يعتبره أكثر دلالة وحيوية من المصطلح الآخر، "نأخذ بكلمة الشّاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف " اللغة الأدبية" في النّثر والشّعر، ويقوم في نفس العربي مقام (Poétics) في نفس الغربي ويشمل فيما يشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية"[4].

ومن خلال تناوله لهذا المصطلح يعتبره أهم من الشّعرية وأشمل مما يجعله الأقرب الى الرؤى النّقدية والتي هي في المجمل تبحث في أدبية النّص الأدبي، ويمكن لها أن توسع البحث ليشمل السّيميائية والأسلوبية والبنيوية وغيرها بما يخدم أدبية النّص الأدبي.

– **عبد المالك مرتاض:** عُرف بانتمائه إلى الإتجاه اللساني في تعريف الشّعرية، " قد ظهرت في السّنوات الأخيرة حركة نقدية نشيطة في العالم العربي تهتم بالنص الأدبي عموما، والخطابات الأدبية خصوصا انشقت اتجاها الى الممارسة النّصية للتجديد، وإكتشاف أغوار الخطاب بالعربي، إلا أنّها لم تخل من تأثير المناهج والمعارف الغربية، كاللسانيات والأسلوبيات والبنيوية، ذكر من ضمنهم

---

[1] Tzvetan todorov : Poétique De La prose, Seuil, 1980, P 46.

[2] الطّاهر بن حسين بو مزبر: التّواصل اللساني والشّعرية مقاربة تحليلة لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 14.

[3] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سابق، ص299.

[4] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التّشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص22.

عبد المالك مرتاض"[1].وقد جدد مفهوم الشّعرية من خلال تناوله للموضوع من خلال محاضراته في الجامعة، وكذلك باستنباط أعمال التّرجمة المباشرة لهذا المصطلح حيث ورد في قوله: " وهذا المفهوم أي الشّعرية، هو يمكن أن يعرف في عهدنا الحاضر تحت اسم La poétique، وهو مصطلح ألسني جديد لم تجد له العربية بعد معادلا مقبولا، إنّ ترجمته الإنشائية لا يعني كثير شيء، فالبيوتيك عند جاكبسون هو وظيفة اللغة الفنية للكتابة التي بواسطتها يمكن أن تكون رسالة Message عمل فنيا على الرّغم من أن البيوتيك لا يقتصر على دراسة مشاكل اللغة الفنية للكتابةLa langage، وإنّما يجاوز هذا المجال الضّيق إلى نظرية الإشاراتThéorie de la littérature "[2]. فضل مرتاض مصطلح "الأدبية" واعتبره الأقرب والأنسب بدل "الشّعرية" و "الشّاعرية" وأراد التّعميم حيث تداول مصطلح "الشّعريات" وألف كتابا أسماه "قضايا الشّعريات" وصدر هذا سنة 2009 وكان قبله كتاب آخر بعنوان "نظرية النّص الأدبي" سنة 2007، والذي يحمل في مجمله الدّفاع عن مصطلح "الأدبية" بدل المصطلحات الأخرى.

4-3 الشّعرية عند أصحاب المتعاليات النّصية: (شعرية جيرار جينيت)

يُعد مفهوم الشّعرية مرتبطا بجامع النّص في نظر جيرار جينيت، بمعنى أنّها تقوم على النّص بقدر ما ترتبط بجل الخصائص التي تعتبر متعاليات نصية، حيث يقول: " ليس النّص هو موضوع الشّعرية بل جامع النّص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة"[3]. وتساءل جيرار جينيت عن تمظهرات الشّعرية " هل هي فعلا، لا تعدو أن تكون في معنى ما بلاغة جديدة"[4]. حيث إنّه "انطلق من النّقد الأدبي بالمعنى الذي نسمعه منذ أكثر من قرن، انتقلت

[1] رابح بوحوش: لسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2009، ص 104.

[2] عبد المالك مرتاض: النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983، ص26.

[3] جيرار جينيت: مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، دت، ص 05.

[4] Gerard Genette : Figures 1, Editions Du Seuil, Paris, 1966, P261.

سريعا الى ما نسميه منذ بعض الوقت الشّعرية على الرّغم من أنه مصطلح مجدد عند القدماء في الحقيقة يتطلب هذان التعبيران بعض الإيضاحات لأن الوضوح الحالي ربما يكون خادعا"[1]. ويقصد جيرار جينيت بالمتعاليات النّصية ما يدور من قوانين تتحكم في كل جنس أدبي، حيث نذكر من بينها (التّناص، المناص، الميتناص)، وبذلك نجده يظهر أن مهمة النّقد هي تبيين أثر الشّعرية في الأعمال الأدبية. أظهر جينيت خمسة أنماط من المتعالية النّصية وأشار إلى أنّها نهائية، منها:

– **التّناصية:** والتي ظهرت وانتشرت مع جوليا كريستيفا وعرفها بأنّها " علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النّصوص بطريقة استحضارية Eidetiquement، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي للنص في نص آخر"[2].

الملحق النصي: ويُقصد بها تعدية يقيمها النّص في كل الذي يشكله العمل الأدبي.

الماورائية النّصية: تعتمد النّقد حيث يتم شرح نص بنص آخر ويتم تداوله وشيوعه بذلك.

الإتساعية النّصية: ويُقصد بها تشابه الموضوع في النّص حيث أنّ النّصين أحدهما محتويات الآخر.

الجامعية النّصية: وهي تقوم على التّجريد والضّمنية، بحيث أنّ العلاقة بين النّصوص تكون شبه معزولة، حيث يتم التّعرف عليه فقط بواسطة ملحق وصفي"[3].

4-4 الشّعرية من مدخل الموضوع ومدخل القراءة:

4-4-1. الشّعرية من مدخل الموضوع: (شعرية جون كوهين): يجزم جون كوهين أنّ شعرية أي علم تعود في الأصل للشعر إذ يعتبرها "علم موضوعه الشّعر" La poétique est une Science dont la poésie est l'objet وقد تجلت هذه النّظرة في كتابه بنية اللغة الشّعرية

[1] رولان بارت وجيرار جينيت: من البنيوية الى الشّعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للنشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 57، ص58.

[2] جرار جينيت: طروس، الأدب على الأدب، تر: محمد خير البقاعي، ضمن كتاب آفاق التناصية، المفهوم والمنظور (مجموعة مؤلفين)، جداول للنشر والتّرجمة والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 160.

[3] المرجع نفسه: ص 167.

في نسخته غير المترجمة، يؤكد جون كوهين بأن " الشّعرية علم موضوعه الشّعر"[1]، وقد ورد هذا في كتاب إشكالية المصطلح ليوسف وغليسي " وإذا كان يقدم الشّعرية –دونما لف أو دوران، على أنها علم موضوعه الشعر"[2]. والشّعرية مثلا بوصفها علما موضوعه الشّعر، حسب كوهين، تندرج ضمن الاتجاه الأول و"الشعرية بوصفها «انزياحا» حسب كوهين أيضا، تندرج ضمن الاتجاه الثّاني، كلا المفهومين عائدان لجان كوهين"[3].

4-4-2. الشّعرية من مدخل القراءة (شعرية جوناثان كلر): يرى جوناثان كلر أنّ الشّعرية هي " بالأساس نظرية في القراءة"[4]، و" إنّ عدم القدرة على إتقان النّظرية، هي سبب أساسي لمعارضتها فمهما تظن نفسك متبحرا، لا تستطيع أن تكون متأكدا فيما إذا كان عليك قراءة "جان بودريار، ميخائيل باختين، والتر بن جامين، هيلين سيكس، س.ل.ر جيمس، ملاني كلاين، جوليا كريستيفا، قوم إذا كان بمقدورك أن تتغاضى عنهم وأنت في أمان"[5]. وهنا يُريد جوناثان كلر أن يُبين أنّ القراءة هي التي تجعل منك تصل إلى مدى أدبية النّص، أو الوصول إلى الشّعرية الكامنة في النّصوص وهذا بعد فعل القراءة. ومن خلال هذا يعتبر جوناثان كلر أنّ الأساس في فهم الشّعرية يعود إلى القراءة لأنّ قراءة النّص هي التي تمنحك تفسيرات، أو تختلف من ناقد لآخر.

---

[1] Jean Cohen : Structure Du langage Poétique, Flammarion, 1966, P07.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، مرجع سابق، ص273.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1944، ص 16.

[4] جوناثان كلر: الشّعرية البنيوية، تر: إمام السّيد، دار شرقيات للتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2000، ص 158.

[5] جوناثان كالر: النّظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، سوريا، دط، 2004، ص 26.

ثانيا: السّرد:

1. مفهوم السّرد لغة واصطلاحا: طغى السّرد على أغلب النّصوص التي كتبها الإنسان عبر العصور، فكان ذو أهمية بالغة فيها سواء أكانت نثرا أو نظما، ومن هنا وجب الوقوف على تعريف للسرد لغة واصطلاحا.

1-1. لغة: ورد لفظ السّرد في القرآن الكريم في سورة سبأ، في قوله تعالى:﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا داوود مِنَّا فَضْلًا ۖ يَا جِبَالُ أَوِبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ ۖ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ(10) ان اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ ۖ وَاعْمَلُوا صَالِحًا ۖ اني بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ(11) ﴾[1]. فكلمة السّرد هنا لها تفسير آخر، حيث ورد في تفسير ابن كثير: (وقدِّر في السّرد) هذا إرشاد من الله لنبيه داود عليه السلام في تعليمه صنعة الدّروع "[2].

أما في لسان العرب لابن منظور، فقد ورد قوله: " سرد: السّرد في اللغة تَقدمَةُ شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا.

سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيد السّياق له وفي وصفه كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا. أي يُتابعه ويستعجل فيه؛ وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، والسّرد المتتابع. وسرد فلان الصوم إذا أولاه وتابعه، ومنه الحديث: "كان يسرد الصّوم سردا "[3]، وجاء في الصِّحاح للجوهري: " وفلان يسرد الحديث سردا: إذا كان جيد السِّياق له؛ وسردت الصّوم، أي تابعته "[4]. أما في قاموس المحيط للفيروز آبادي، فقد ورد: " السّرد:

---

[1] القرآن الكريم: سورة سبأ (سورة مكية)، الآية (10،11).

[2] ابن كثير: تفسير القرآن الكريم، دار ابن حزم للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص1533.

[3] ابن منظور: لسان العرب، باب (س ر د)، ج6، ص 217.

[4] أبو نصر إسماعيل الجوهري: الصّحاح، تح: محمد محمد ثامر، دار الحديث، القاهرة، مصر، د ط، 2009، ص 532.

اسم جامع للدروع وسائر الحَلقَ، وجودة سياق الحديث... ومتابعة الصّوم... صار يسرد صومه "[1].

كذلك جاء ذكر اللفظ في أساس البلاغة للزمخشري: " سرد: يسرد الفعل وغيرها: خرزها وسرد الدّرع إذا شك طرفي حلقتين وسمرها، ومن المجاز: جاؤوا عليهم السّرد وهو الحلق تسمية بالمصدر؛ وقيل لأعرابي: ما الأشهر الحرم؟ فقال: ثلاثة سرد وواحد فرد، وتسرد الدر أي تتابع في النّظام: وسرد الحديث والقراءة جاء بهما على ولاء "[2]؛ أي متتالية.

عبد الله البستاني أورد شرح هذا اللفظ في معجمه البستان:" سرد: يسرد الدّروع سردا نسجها والشّيء ثقبه والحديث والقراءة أجاد سياقها وأتى بهما والقرآن قرأه بسرعة "[3].

جاء كذلك في المعجم العربي الأساسي للنّاطقين بالعربية ومتعلميها وفي مادة (س ر د): " سرد: يسرد سردا: ... الدّرع نسجها، سرد يسرد سردا: الشّيء تابعه، ولاه... القصة أو نحوها: رواها "[4].

ومن المعاجم الأخرى التي ورد فيها ذكر لفظ "السّرد " معجم معاني اللغة لمحسن محمد معالي: " فلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيد السِّياق له، و(سردت) الصَّوم: أي تابعته "[5].

كانت هذه التعريفات مجرد نزر قليل من بين الكثير من المعاجم والكتب التي تناولت تعريف وتوضيح لفظ "السّرد " وكانت في مجملها تدل على صناعة الدّروع وتتابع الأشياء كصيام الأيام وتتابع الحديث والكلام، وغيرها.

1-2. اصطلاحا: السَّرد " أصبح يطلق على كل ما يتعلق بالقصص، فعلا سرديا أو خطابا قصصي أو حكاية، ويبقى السّياق الذي يستعمل فيه هو الخليق بضبط المعنى الدّقيق الذي يعنيه"[6].

---

[1] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص288.

[2] الزمخشري: أساس البلاغة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص231.

[3] عبد الله البستاني: معجم لغوي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص492.

[4] محي الدّين صابر: المعجم العربي الأساسي للناطقين بالعربية ومتعلميها، تونس، د ط ،1988، ص 618.

[5] محسن محمد معالي: معجم معاني اللغة، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص325.

[6] محمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص246.

والسّرد (Narrative) الحديث أو الإخبار كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل وأحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالبا من المسرود لهم"[1]. وجاء في قاموس السّرديات "السّرد (كمنتج وسيرورة موضوع وفعل بنية وبنينة) المتعلق بحدث حقيقي أو خيالي أو أكثر يقوم بتوصيله واحد أو اثنين أو عدد من الرّواة لواحد أو اثنين أو عدد من المروى لهم ظاهرين بدرجة أو أخرى"[2]. والسّرد خطاب مغلق حيث يدخل زمن الدّال، (في تعارض مع الوصف) و(السّرد) خطاب غير منجز و(قانون السّرد) هو كل ما يخضع لمنطق الحكي، والقص الأدبي"[3]. والسّرد توالي الأحداث وتتابعها سواء أكانت واقعية أم متخيلة، وعلاقتها التّسلسلية المختلفة وهو حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات"[4].

وقد انطلق عبد القادر بن سالم في تعريف السّرد اصطلاحا من تعريفه لغة "أصل السّرد في اللغة العربية هو التّتابع الماضي على سيرة واحدة، وسرد الحديث والقراءة ومن هذا المنطق الاشتقاقي، ثم أصبح السّرد يطلق في الأعمال القصصية على كل من خالف الحوار"[5].

وعلى نفس الدّرب أشار حسين فيلالي "السّرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا، تابعة وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السّياق له... مفهوم السّرد على العموم من بين ما يعني تتابع الأحداث، والأحداث يحكمها تعاقب الجمل النّحوية هذا الأخيرة محكومة بالزّمن نحوي خطي (ماضي حاضر مستقبل)[6].

---

[1] جيرالد برنس: المصطلح السّردي، تر: عابد خزندار، تق: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص145.

[2] جيرالد برنس: قاموس السّرديات، تر: السّيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1 ،2003، ص122.

[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص110.

[4] الجيلالي الغرابي: عناصر السّرد الرّوائي، رواية السّيل لأحمد التّوفيق أنموذجا، عالم الكتب، إربد، الأردن، ط1، 2016، ص57.

[5] عبد القادر بن سالم: مكونات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط،2009، ص73.

[6] حسين فيلالي: السّمة والنّص السّردي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، دط،2008، ص110.

وهناك من يعتبر السّرد أداة للمعرفة وصياغة للوجود والكينونة "السّرد ليس مجرد صيغة للكلام أو متوالية من الأحداث، أنّ ما يُميز طبيعته هو قدرته على التّعبير عن الحاجات الضّرورية للذات وإشباعها حيث يقوم بدور التّوسط بين الذّات والعالم، ويشكل أداة للمعرفة وصيغة للوجود والكينونة"[1].

والسّرد "مصطلح أدبي فني هو الحكي أو القص المباشر من طرف الكاتب أو الشّخصية في الإنتاج الفني يهدف إلى تصور الظّروف التّفصيلية للأحداث والأزمات، ويعني كذلك برواية أخبار تمت بصلة الواقع أولا تمت، أسلوب في الكتابة تعرفه القصص والرّوايات والسّير والمسرحيات"[2].

أما السّعيد يقطين فيعتبر "السّرد واحدا من القضايا والظّواهر التي بدأت تستأثر بإهتمام الباحثين والدّارسين العرب، ويرى أن العرب مارسوا السّرد والحكي، شأنهم شأن الأمم الأخرى، في أي مكان، بأشكال وصور متعددة، لكن السّرد كمفهوم جديد، لم يتبلور بعد بالشّكل الملائم، ولم يتم الشّروع في استعماله إلا مؤخرا"[3]. وهناك من ميّز نوعين من السرد، وهما السّرد الحكائي والسّرد التّمثيلي أو التّشخيصي "الأول يقتصر المزحات والجناسات إلخ، بينما يُدخل الثّاني أنساقا ميمية mimique وإيماءات، مبتكرا تلفظات فكاهية فذة، وإبداليات وهيئات نحوية شاذة الخ "[4].

والسّرد من بين المصطلحات التي أحدثت جدلا واسعا في السّاحة الأدبية والنّقدية، السّرد من أكثر المصطلحات القصصية وإثارة للجدل بسبب الاختلافات الكثيرة التي تعتور مفهومة والمجلات المتعددة التي تتنازعه، سواء على السّاحة النّقدية العربية أم على السّاحة الغربية، فهناك العديد من المفاهيم المختلفة التي استخدم فيها هذا المصطلح، وهناك مجالات كثيرة ذابت خلالها الحدود الاصطلاحية

---

[1] سامي شهاب أحمد: سرد ما بعد الحداثة رواية "سابع أيام الخلق" مفتاحا إجرائيا، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص127.

[2] حياة لصحف: مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، دط،2013، ص149.

[3] عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السّردي وقضايا النّص، دار القدس العربي للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص145.

[4] بوريس إيخنباوم ورومان جاكبسون وآخرون: نظرية المنهج الشّكلي نصوص الشكلانيين الرّوس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص154.

التي تحدد لنا أين يبتدأ السّرد وأين ينتهي، لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح (السّرد) بوصفه مرادفا لمصطلح (القص) ولمصطلح (الحكي) ولمصطلح (الخطاب)، ولا يكاد فريق آخر يحدد مجالا واضحا فمرة يطلقونه على المستوى اللغوي في الرّواية ومرة يقولون عن عمل المؤرخ في صياغة الأحداث سردا ومرة ثالثة يمتدون به ليشمل السّينما والصّور واللوحات، وغير ذلك"[1].

لقد طغى السّرد على أغلب ما نظم ونثر العرب قديما وحديثا، كم ورد عند سعيد يقطين "يمكن أن أجلي مبالغتي، وأقول إنه أهم وأضخم ديوان ولا سيما عندما نتبين أن جزءا أساسيا من الشّعر العربي ينهض على دعائم سردية"[2].

ومنه من قرن لفظ "السّرد" بـ "العلم" وأصبح يطلق عليه "علم السّرد" حيث أن "علم السّرد (Narratologie) (Science of narrative) نمط من أنماط المعرفة والأسس النّظرية والإمبريقية يتبناه النّاقد أو الباحث للوصول إلى خصائص قص الأثار الأدبية عن طريق لغتها وسماتها البنائية مع التّمييز بين الأجناس الأدبية المختلفة، ومراعاة نوعية بنية القص لكل جنس من الأجناس، وشرح بنياتها وفق فروض وقواعد علم اللسانيات وعلم البلاغة وعلم النّفس والاجتماع"[3].

ولا يعتبر السّرد ما تم قصه وتوالت أزمنته أحداثه فقط بل إنّ "السّرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية"[4].

وقد ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة أن علم السّرد: هو1/ علم القصة عند (تودوروف) 2/ دراسة السّرد، البنيات السّردية 3/ تقنيات خطابية في الرّواية"[5].

---

[1] عبد الكريم الكردي: السّرد في الرّواية المعاصرة (الرّجل الذي فقد ظله)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط1، 2006، ص 99.

[2] سعيد يقطين: السّرد العربي مفاهيم وتجليات، مطابع الدّار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص62.

[3] سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص96.

[4] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 2013، ص105.

[5] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 111.

جاء في القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان أن علم السّرد، وإن كانت الشّفهية هي موضوعه، إلا أنّه يعطي لنفسه موضوعا ليس النّصوص في ذاتها، ولكن نموذجا معينا من العلاقات التي تتجلى فيه، والتي تحدد الطريقة السّردية؛ لكي يعزل، فإنه يحيد سمات النّص الأخرى"[1].

أتى مصطلح "علم السّرد(Narratologie) الشّائع من الفرنسية تحت تأثير البنيوية (Structuralisme)، وقد ولد أول مرة تزفيتان تودوروف (Tzvetan todorov) 1969، أنّه يُحيل على الدّراسة النّظرية وتحليل السّرد ومستوياته وبنياته ويعرف أحيانا بالنظرية السّردية (Narrative theory)"[2].

ومن خلال ما تبقى من الفصول التّطبيقية، سنقف على أهم مكونات السّرد، من الزّمان والمكان والحدث الرّوائي، كذلك الشّخصيات الرّوائية واللغة، هاته الأخيرة والتي بدورها تحيط بكل هذا وتنقله وتبرز مدى شعرية كل هذه المكونات.

[1] أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان دط، 2017، ص 210.

[2] كاتي وايلز: معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 466.

الفصل الأول

شعرية الزّمان والمكان في رواية "عين حمورابي"

أولا: شعرية الزّمان

1. تعريف الزّمان لغة واصطلاحا
2. الزّمن من منظور النّقاد والمنظرين
3. علاقات التّرتيب الزّمني في النّص الرّوائي
4. علاقة الدّيمومة الزّمنية على مستوى الخطاب الرّوائي

ثانيا: شعرية المكان

1. مفهوم المكان
2. تمظهرات المكان
3. الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة

أولا: شعرية الزّمان

تعريف الزّمان لغة واصطلاحا:

1-1. الزّمان لغة: ورد لفظ زمان في المعاجم العربية القديمة في مواضع كثيرة، فالجذر اللغوي (ز م ن) تطرقت له أغلب المعاجم العربية، إذ ورد في كتاب العين لأبي عبد الرّحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي: الزّمن من الزّمان، الزّمن: ذو الزّمانة، والفعل: زمن يزمن زمنا وزمانه، والجميع: الزّمني في الذّكر والأنثى، الشّيء: طال عليه الزّمن"[1]، أما ابن فارس في كتابه (مقاييس اللغة) فقد تطرق إلى تعريف الزّمن لغويا: زمن: الزاء والميم والنّون أصل واحد يدل على وقت من الوقت، من ذلك الزّمان وهو الحين، قليلة وكثيرة، يقال زمان وزمن، والجمع أزمان وأزمنة"[2]. كذلك أحمد بن محمد بن علي الفيومي تطرق إلى تعريف الزّمن لغة في كتابه المصباح المنير في غريب الشّرح الكبير: " الزّمان مدة قابلة للقسمة ولهذا يطلق على الوقت القليل زمن والكثير والجمع أزمنة والزّمن مقصور منة والجمع أزمان مثل: سبب وأسباب وقد يجمع أزمن والسّنة أربعة أزمنة وهي الفصول أيضا"[3]. المعاجم العربية الحديثة هي الأخرى تناولت هذا اللفظ "الزّمان"، وعرفته ومن ذلك نذكر ما ورد في محيط المحيط لبطرس البستاني، وهو قاموس مطول للغة العربية:" الزّمان مقدار حركة الفلك الأطلس عند الحكماء وعند المتكلمين عبارة عن متجدد معلوم بقدر فيه متجدد آخر موهوم كما يقال آتيك عند طلوع الشّمس فإنّ طلوع الشّمس معلوم والإتيان موهوم، إذا قُرن ذلك الموهوم بذلك المعلوم زال الإبهام"[4].

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مج 7، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السّامرائي، وزارة الثّقافة والإعلام، دار الرشد للنشر، سلسلة المعاجم والفهارس، العراق، دط، 1981، ص375.

[2] أبو الحسين أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج3، مرجع سابق، ص22.

[3] أحمد بن محمد بن علي الفيومي: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 2010، ص140.

[4] بطرس البستاني: محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، دط، 1987، ص 379.

1-2.الزّمان اصطلاحا: لفظ الزّمان حاضر في كل العلوم البشرية، سواء كانت العلوم الإنسانية أو ما تعلق بالعلوم الأخرى كالفيزياء والرياضيات وغيرها من العلوم المجردة.

ولكن في هذا الفصل سيكون التّركيز أكثر على التّعريفات الاصطلاحية، وعلى ما تعلق بأمور الأعمال الأدبية، خاصة النّثرية منها، مثل: الرّواية والقصة والأسطورة وكل ما له علاقة بالسّرد.

وللتفرد نبدأ التّعريفات الاصطلاحية بتعريف لنيوتن كونه يتعلق بشيء أقرب للحياة وحساب رياضي بحت" الزّمن هو العلاقة الزّمنية بين الأشياء ولا يتأثر بإدراك المرء الحسي، وهذا بكلمات نيوتن: الزمن مطلق الحقيقي الرّياضي يجري بنفسه وبطبيعته بصورة مطردة دون أية علاقة باي شيء خارجي والزمن الاصطلاحي ينطبق عليه أيضا ما سماه نيوتن "الزّمن النّسبي الظّاهري العام " "ويستخدم لمناسبته الدّنيوية، وهو يهيئ مقياسا خارجيا للمدة بواسطة الحركة، ويستعمل بصورة عامة بدلا من الزّمن الحقيقي، كالساعة واليوم والشّهر والسّنة"[1]. وهنا يمكن القول إنّ عالم الرّياضيات والحركيات في تعريفه قريب للواقع، بعيدا عن الأدبية الموجودة في النّصوص السّردية.

كذلك جاء في كتاب " هل الزّمن موجود؟ " قول مارك اوربل: " سبق أن قلنا أن اللغة حين تتحدث عن الزّمن، فإنها لا تحسن عموما هذا الصّنيع، ما الذي نعنيه مثلا حين نكرر أن الزّمن يسري أو يجري أو أنّه ينفلت؟ إنّ هذه الطّريقة في الكلام التي تربط بين الزّمن والتّغير والانفلات صار العمل بها جاريا (جريان الزّمن)، بيد أنّها مع ذلك غير محايدة"[2].

مارك أوربل من خلال تعريفة للزمان ركز على جانب السّيرورة، والانفلات واعتبر الزّمن في حالة سير وجري دائمتين. أما إيميل توفيق فقد ركز على العلاقة الموجودة بين الأدب والزّمن وكيفية تعريف الزّمن

[1] مندولا: الزّمن والرّواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص76.

[2] إتيين كلاين: هل الزّمن موجود؟، تر: فريد الزّاهي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثّقافة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012، ص27.

من خلال الأعمال الأدبية " اختص الأدب في علاقته بالزّمن بعدة مظاهر أهمها هو العلاقة بين الإنسان والزّمن، وهنا أضاف الأدب بما يؤكد الفلسفة أو بما يدعم الدّين، ودراسة الأدب دراسة تحليلية إنّما تعطي بُعدا لهذه الإضافة يتسم بهما أدب الكبار من الكتاب والأدباء، قد جعلنا ندرك أشياء كثيرة لم يكن في استطاعتنا إدراكها بعمق، تطرق وجداننا أو أفكارنا المألوفة"[1].

وهناك من اعتبر أنّ الزّمان يمشي عليه الإنسان ويواكب متغيرات حياته، اذ جاء في كتاب " الزّمن في العربية التّعبير اللغوي إلى التّمثيل الذّهني "خط وهمي يمشي عليه الإنسان، وهو بذلك طريق، وعلى الطّريق محطات وإحداث، والخط أو الطّريق الزّمني يمتد بشكل مستقيم، أو بشكل دائري، والزّمن الذّاتي الخاص بالإنسان سفر أو رحلة، ولها طريق معلوم، مسافته محدودة، معروفة نهايتها، صورة تعبيرية زمنية ترد كثيرا في كلام العرب"[2]. ومن خلال التّعريف ندرك أن الزّمن له علاقة وطيدة بين محطات الحياة والأحداث، التي تطرأ على الإنسان. يُضيف سمير الحاج شاهين تعريفا آخر للزمن في كتابه "لحظة أبدية "بأن: " الزّمان لا يرى ولا يرحم، إنّه يضربنا بجناحه، ويفر إنّه يحفر تجاعيده على وجهنا متلاعبا بحياتنا، متحكما بمصيرنا، إنّه عازف بارع يوقع بأنامله المبدعة على أوتار قلبنا، مستخرجا منة كل تلك العواطف الكيانية المبهمة التي لا نعرف لها سببا، والتي تكشف لنا دراساتها عن التكوين الوجود وتركيبة الميتافيزيقي"[3]، وهذا التّعريف يركز فيه صاحبة عن آثار الزّمن على ملامح حياتنا بكل تفاصيلها، من ملامح الوجه إلى المكنونات الدّاخلية إلى الوجود والكينونة.

أما عبد القادر بن سالم فراح يميز بين الزّمن الأدبي والزّمن الطبيعي، فالأول من حسن صنيع الأديب

[1] إميل توفيق: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1،1982، ص 142.

[2] حنان عبد العزيز: الزمن في العربية من التعبير اللغوي الى التمثيل الذهني، مكتبة الملك فهد، الرياض، السعودية، ط1، 2013، ص42.

[3] سمير الحاج شاهين: لحظة أبدية – دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 52.

أو الكاتب والثّاني معلوم معهود " الزّمن الأدبي يساهم في بنية النّص الأدبي وهوزمن يصنعه المبدع مخالفا به الزّمن الطبيعي الذي لا يخرج عن تلك الخطية المعهودة، فهو ضروري في تصميم شخصيات العمل الأدبي وبناء هيكلها وتشكيل مادتها وأحداثها"[1]. ويمكن القول أن "الأهمية المتزايدة للزمن الرّوايات الحديثة، لا تسهل باي حال مهمة النقاد، لان لفظة زمن تحيل إلى معاني مختلفة بحسب مرجعيات النقاد، وزوايا رؤيتهم الية فضلا على نظرية متكاملة للرواية، عن ظهور الرواية نفسها"[2] فأهمية الزّمن وتعريفة والإحاطة به لا يمكن أن تتحقق إلا بظهور نظرية متكاملة للرواية. وقد ورد كذلك في أنّه " قال بعض المتكلمين: الزّمان تقدير الحوادث بعضها ببعض، الوقت والموقت جميعا حاثين، لأن معتبرهما بالحوادث لا غير، ولذلك لم يصح التّوقيت بالقديم"[3].

2-الزّمان من منظور النّقاد والمُنظرين: النّقاد هم الآخرون أيضا قالوا كلمتهم في تعريف الزّمان وهذا حسب توجهاتهم وحسب النّظريات التي أسسوا لها، والمدارس التي انتموا إليها. وبما أنّ المنهج البنيوي، هو منهج بحثنا فقد أردت أن أبدأ بأقوال بعض أعلام البنيوية.

2-1. تيزفيطان تودوروف: وهومن بين من دافعوا عن ادبية وشاعرية الأعمال الأدبية، أو بالأحرى مِن مَن برزوا وكتبوا في مجال "الشّعرية"، والشّعرية علاقتها وطيدة بالسرد، الذي يعد الزّمان أحد أركانه وثوابته، جاء في كتاب " فضاء النّص الرّوائي لمحمد عزام: " وميز تودوروف بين (زمن القصة) و (زمن الخطاب)، (وزمن القراءة) :فزمن الكتابة يصبح عنصرا أدبيا مجرد دخوله القصة، أوحين يتحدث

[1] عبد القادر بن سالم: مكونات السّرد في النص القصصي، مرجع سابق، ص107.

[2] إلهام علول: مقال: شعرية الزمن في الرواية الجديدة، المدرسة العليا للأساتذة، آسيا جبار، قسنطينة، الجزائر، مجلة الآداب، مج 21، ع 01، 2021، ص132.

[3] أبو علي أحمد بن محمد الأصفهاني: الأزمنة والأمكن، ضبطه: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص103.

الرّاوي، أما زمن القراءة فليس كذلك حين يكون الكاتب قاصا، وإذا لم يحظ زمن القراءة بالاهتمام، إنّه يفترض ضرورة تماهي الرّاوي مع القارئ، مع أن القراءة هي التي تعيد ترتيب زمن القصة المرتب وزمن جمل النّص غير المرتب، وهذه العملية تسمى (زمن النّص) الذي يحوي زمن الكاتب وزمن القارئ معا)[1] تودوروف عرف الزّمن وبين الاختلاف الموجود بين (زمن القصة) و (زمن الخطاب) و (زمن الكتابة) و (زمن القراءة) وانتهى بتماهي الرّاوي مع القارئ للوصول إلى زمن النّص.

2-2. كمال أبوديب: هو الآخر غاص في بنى الزّمن، وميز بين زمن الفعل وزمن السّرد إذ يقول: "سأميز مبدئيا بين زمنين (زمن الفعل) و(زمن السّرد) وبزمن الفعل أقصد زمن الذي تمت فيه التّجربة أو حدث الحدث تاريخيا، وهوزمن تعاقبي خطي (Linear) ليس من طبيعته حدوث شروخ فيه خطة ما في موضع سابق أو لاحق لحدوثها، أما زمن السّرد فأقصد به الزّمن الذي يتم فيه النّص"[2] يدخل ضمن الأحداث التّاريخية، وهوزمن خطي تعاقبي، أما زمن السّرد فهو الزّمن الذي تقوم عليه البنيات السّردية ويكتب الكتاب والرّوائيون مسردياتهم ويستعملونه ويشتغلون عليه.

2-3. اميل بنفست: وهو أحد أقطاب الاتجاه اللساني أي من بين أبرز منظري المدرسة اللسانية إذ عرف الزّمان في مفهومين مختلفين ونذكر ما يلي: " الزّمن الأول: وهو الزّمن الفيزيائي Physicist في العالم وهو خطي ولا متناه ويقاس على حسب طبيعة الفرد؛ والزّمن الثّاني: هو الزّمن الحدثي The talk وهو الأحداث التي تحصل في حياتنا، فالزمن الأول في نظر بنفست دائري متكرر ومرتبط بحالة الإنسان الذّاتية، أما الثّاني فهو خاص بأفعالنا"ومن خلاله فرق بين زمن الخطاب وزمن الحكي.

2-4 هيدغر: كذلك هيدغر تساءل عن الزّمان ذات يوم، وفي آخر محاضرة ألقاها على طلابه

---

[1] محمد عزام: فضاء النص الرّوائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996، ص122.

[2] كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي، مطابع الهيئة المصريةالعامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1986، ص 606.

"مفهوم الزّمان "وقد صاغة ب " من هو الزّمان؟"، وذلك بتوصله للكثير من الإجابات وقد لخصها في "أنّها وظيفة الهدي إلى منطقة النحن التي تخصنا، وعلى ذلك فإنه لا يزال أمامنا جهد مضن، وربما مزمن لإشفاء النحن من إجاباتها التّقليدية عن نفسها، نعني إجابة الملة، أجل، إنّ كل نحن دينية أو قومية انما تشتق من منطقة النحن ومن افق المن المشار اليهما ها هنا مكانها الأصلي"[1].

2-5. رايشنباخ وهورنشتاين: جاء في كتاب " في بنية الحدث التّركيبية والدّلالية "أن " الزّمن عند رايشنباخ Reichnbach وهورنشتاين Hornstein بعدة، مركب من ثلاث نقاط هي زمن الحدث والإحالة ولحظة التّلفظ مرتبة زمنية حسب علاقة كل نقطة منها بالأخرى"[2].

3-علاقات التّرتيب الزّمني في النّص الرّوائي:

في هذه الدّراسة يتم تتبع الزّمن من خلال الأحداث التي ساهمت في بناء النّص الرّوائي، وتعرف تقنية هذه الدّراسة بمسميات عدة منها: (التّشكيل الزّمنى)و(علاقات التّرتيب في الخطاب الرّوائي) و(المفارقات الزّمنية في الدّراسات السّردية) وفي المجمل فإن هذه الدّراسية تهتم بدراسة الحكي الأول، أي بدايات الحكي وأول ما يحكى في السّرد وهذا ربما يتجلى في أول الولوج إلى الصّفحات الأولى للمتن الرّوائي، وتنقسم هذه الدّراسة إلى قسمين وهما: الاسترجاع (الإرجاع)، والاستباق (الاستشراف)، ولكل قسم منهما أشكال وأنواع : تظهر وتختفي من فصل لآخر، ويفضل البعض من النّقاد تسمية هذا النّوع من الدّراسات بنظام الزّمن (المفارقات).

[1] فتحي المسكيني: الهوية والزّمان، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص31.

[2] جان بيير ديكلي وآخرون: في بنية الحدث التّركيبية والدّلالية، تر: أحمد بريسول، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 74.

3-1 -الاسترجاع: يُعرفه جيرار جينيت بأنه:" يُشكل كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها- التي ينضاف إليها-حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في ذلك النّوع من التّركيب السّردي"[1]، وعُرف كذلك على أنّه: " كل عودة للماضي تُشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويُحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النُّقطة التي وصلتها القصة"[2] وهو العودة بالقارئ إلى الماضي، أي قبل البدء في الحكي، وهذه السّمة موجودة في أغلب النّصوص السّردية، وبخاصة الرّوائية منها، وهناك استرجاع وارد في رواية ' عين حمورابي"، والتي تجلت فيها صور الاسترجاع.

3-1-1.الاسترجاع الخارجي: يُعرفه جيرار جينيت:" - ولمجرد أنّها خارجية- لا تُوشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه «السّابقة» أو تلك"[3] ويقصد الاسترجاعات الخارجية، وهذا النّوع من الاسترجاع يعود بنا إلى الماضي قبل الحكي، ولا يكون له أثر في الحكي المُتعلق بأحداث الرّواية، وقد ورد عدة مرات في رواية "عين حمورابي" يمكن الوقوف على بعضها: جاء في الرّواية " سكان هذه المنطقة ينحدرون من جد واحد لا يعرف أحد اسمه الحقيقي، ومن الناس من يرجع نسبه الأصلي إلى الرسول محمد نفسه"[4] في هذا الاستهلال والبداية يأخذنا الرّاوي إلى أمد بعيد وهو بدايات نشأة هذين الدّوارين، وأصل السكان، وكأنّه يهيئ لخلق زمان يوحي ببدايات الدّوارين الأولى، دون الخوض في أحداث الرّواية. ويواصل ذكر الزّمن دون أن يلج الأحداث مباشرة " بعد عقود من الزّمن تفرقت القريتان وفصلت بينهما الأسلاك الشّائكة والألغام لأسباب سياسية تاريخية حدثت في المنطقة خلال النّصف الأول من القرن العشرين "[5] فهذه الحقبة التّاريخية التي تكلم عنها

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997، ص60.

[2] حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشّخصية)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص121.

[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، مرجع نفسه، ص61.

[4] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2020، ص 09.

[5] المصدر نفسه: ص 10.

الرّاوي سبقت أحداث الرواية، وأشارت إلى اللحظات الأولى من تأسيس الدّوارين وملامح الخلاف بينها، والقطيعة التي حدثت بين أفراد الدّوارين، وربما مزج بين الحقيقة والخيال في إعداد هذه التّوطئة والاستهلال.

هناك أيضا استرجاعات خارجية سبقت زمن الأحداث الرّوائية، رغم ورودها في وسط الرّواية ونذكر منها "نحن الآن على وشك اكتشاف أعماق هذه الأرض حيث تختبئ مدينة يصل عمرها إلى ستة آلاف سنة تقريبا. هنا من المتوقع أن يكون القصر عظيما، ولعله من بقايا مدينة عظيمة "[1] التّطرق إلى المدن الأثرية والتي تعود إلى العهود الرّومانية.

هو استرجاع للأحداث تاريخية ليس لها أي علاقة مباشرة بزمن أحداث الرّواية، فالعهود الرّومانية التي تطرق لها الرّوائي لها صلة الآثار والحفريات فقط، أما من جانب الزمن فلا علاقة لها بذلك.كذلك وجود اسم الرحالة والمستشرق هاينريش فون مالتسان ضمن المتن الرّوائي، علاقته تتمثل في بناء الضّريحين، ودس مخطوط في أحد هما، وقد استرجع الراوي تاريخ هذه الشّخصية وتطرق إليها في قوله: " وهكذا دفنت المدينة تحت الأنقاض ونسي أمرها آلاف السّنين، حتى جاء الرحالة الشهير هاينريش فون مالتسان، وقد زار الموقع سنة 1857، معتمدا على خرائط الطوبوغراف كاريت "[2] فقد كان زمن الاستشراق والرّحلة قبل زمن أحداث الرّواية، وقد كان ذلك في بدايات الشّطر الثّاني من القرن التّاسع عشر أما أحداث الرّواية فكانت في الثّمانينات القرن العشرين، إذ جاء في كلام الرّاوي على أنها منذ آلاف السّنين.

يعود بنا الرّاوي إلى آلاف السنين حين يقول: " كل هذا العذاب النفسي وكل ما آسينا نحن البشر منذ

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 66.

[2] المصدر نفسه: ص 67.

آلاف السنين لا قيمة لها أمام حقيقة هذا. الكون الرّهيب"[1].

فالتساؤل عن هذه السّنوات الطوال قبل الأحداث الروائية التي تطرق لها الرّاوي في نصه الروائي صنعت زمنا قبليا واسترجاعا وجب الوقوف عليه، لأنه لا يدخل ضمن السرد الروائي، لكنه يبقى أحد مكوناته.

وذكر شخصيات من زمن قديم قد مضى هو كذلك استرجاع الحقب قد عفا عنها الزّمن، وكل الشّخصيات من العالم القديم لها تواريخ وأزمنة وقعت فيها، وحتى التّطرق إليها بعد استرجاعا الله للزمن الماضي " نخب أجدادنا الأوائل على هذه القارة ونخب المستقبل الذي سيجمعني بهم من جديد، نخب كل من أنار لنا الدّرب الطّويل من بختنصر إلى شليما نهينريك "، فاسترجاع أحداث القدامى والوقائع التي حدثت معهم في العصور القديمة يعد استرجاعا للزمن.

الموريسكيون الوافدون من أوروبا بعد اندثار حضارة الأندلس، استحضرهم الرّاوي، واسترجع زمن تلك الحقبة والتي ليس لها أي علاقة مباشرة مع زمن السّرد للأحداث الرّوائية، فتلك الحقبة مهدت لوجود اليهود في شمال افريقيا" لقد جاء أجدادها الأوائل إلى شمال إفريقيا مع هجرة آخر هجرة للموريسكيين سنة 1610 حين أصدر الملك فيليبي الثالث أمرا بطرد بقية المسلمين من إسبانيا"[2] استرجاع هذه الحقبة لا صلة له بأحداث الرّواية كما أشرت إلى ذلك آنفا، لكن ما هو إلا توضيح لمسبب وجود عائلات يهودية مثل عائلة" نجاة عذرا " وهي احدى الشّخصيات الرّئيسية في الرّواية، لذا كان استرجاع واستحضار هذه الحقب التّاريخية أمرا لابد منه لأنه يسهم في بناء النّص الرّوائي لأن كل مكون له امتداده التّاريخي، وله أصوله وجذوره التي وجب تهيئتها قبل الولوج إلى تفاصيل الأحداث الرّوائية.

غار الضّبع مكان له امتداد زمني، وبه رسومات ومنحوتات في التّجويف الموجود بداخله أو

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 242.

[2] المصدر نفسه: ص 88.

بالأحرى ذلك الكهف الذي وصفه الرّاوي بالمغارة، وتطرق الى بعض التّفاصيل وأمعن في وصفها أو رسم بعض الحيوانات المنقرضة والتي تكلم عن زمنها وعن الحقب التي عاشت فيها، وقد سماها الرّاوي بوحوش العصر الجليدي "اختفت حيوانات الكسلان الأرضية والجليبودون والماموث و المستدون والنّمر السّيفي النّاب والذئاب البشعة، كلها اختفت مثلما اختفت خيول أمريكا، ولم يترك لنا النياندرتال صورًا لوحوش العصر الجليدي، لكن من جاؤوا بعدهم فعلوا ذلك، وهؤلاء يسمون رجال كرو- مانيون، عاشوا منذ 15000 – 30000 عام "[1] وقد واصل حديثه عن تلك الحقبة وعن وصف الفن في تلك الحقب وعن مدى إتقان هذا الفن عند الأسلاف " لقد كان أسلافنا مبدعين حقا تخيل معي أن شامانا قبل 2500 سنة رسم كل هذه الأشياء الجميلة على ضوء النّار"[2] فهذه الفنون وهذه الرّسومات التي قام به الأوائل، جعلت من الرّاوي يفتح نافذة على تلك الأزمنة التي خلدها الكتاب والمؤرخون، وكان للفن اليد الطولى على بقاء هذا الإرث شاهدا حتى اليوم، وقد وصف الكاتب بتلك الدقة، الحديث عن أزمنة مضت بآلاف السّنوات، يعد استرجاعا لأزمنة مضت.

الحديث عن الدّيانات القديمة في نص الرّواية يعد استرجاعا خارجيا، لفترات من الزّمن وقد أشار الرّاوي إلى تلك الأزمنة بتواريخ محددة، وقد تطرق إلى ديانة يقوم عليها الشّامان (كبير الكهنة حسب الرّاوي) "تعد هذه الديانة الأقدم والأطول في تاريخ البشرية، فقد استمرت مدة 2500 سنة، وقبل 10,000 سنة تم التّخلي شيئا فشيئا عن الموروث القديم لفن الجدران الصّخرية"[3]الحديث عن هذه الدّيانات القديمة والتي أرّخ لها الرّاوي، جعلت من هذا استرجاعا خارجيا للزمن بالنسبة لمتن الرّواية.

فالعودة إلى مثل هذه النّصوص يُعد استرجاعاً لأزمنة ربما لم تسهم في بناء النّص الرّوائي مباشرة، بل كانت خارجة عن نطاقه السّردي، لكن مغارة الضّبع والولوج إليها، ووصف الرّسومات والدّيانات السّالفة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 312.

[2] المصدر نفسه: ص 314.

3 المصدر نفسه: ص313.

فرضت على الرّاوي استحضار هذه الحقب الزّمنية بفضل تقنية الاسترجاع.

تاريخ الجزائر أثناء الحكم العثماني وأيام المستدمر الفرنسي، كان حاضرا هو الآخر في متن الرّواية وكذلك أعتبر الفتح الإسلامي لشمال افريقيا والوجود العربي بها لطمس هوية المنطقة "عانت هذه المنطقة من الطّمس العربي طويلا، ثم جاء الأتراك، وكانوا أشد فتكا من جميع الأمم التي تعاقبت عليها، فقد مارسوا القرصنة في البحر الأبيض المتوسط، وجلبوا الأعداء من مختلف الدّول الأوروبية"[1]. فهذه الحقبة رغم عدم إشارة الكاتب الصّريحة لها بزمن محدد ومعين، لكنها تمتد من القرن الثّامن أو التّاسع الميلادي إلى الثّلاثينات القرن التاسع عشر، ونهاية الوجود العثماني والتركي بالجزائر، وبداية سقوط الجزائري في أيدي الاستعمار الفرنسي.

لكن هناك تمجيد لفترة سابقة أكثر سوداوية في تاريخ الجزائر، وهي فترة الاستعمار الفرنسي بالجزائر "عندما جاء الاحتلال الفرنسي تغيرت أمور كثيرة، فعلى الرغم من قسوة الغزاة الأوروبيين ولا إنسانيتهم في كثير من الأحيان، فإنهم خلفوا وراءهم مدنا وبنايات تحتية لا تزال تشكل حتى الآن أغلب المدن في هذا البلد"[2] هذا الحدث الذي تطرق إليه الرّاوي لاستحضاره، هو استرجاع خارجي لحقبة من تاريخ الجزائر وهي دخول الاحتلال الفرنسي للجزائر والتي كانت في ثلاثينات القرن التّاسع عشر فهذا التّاريخ ليس له علاقة مباشرة بما يحدث في مجريات أحداث النّص الرّوائي، لم يصرح بالتاريخ حقيقة لكون أنّ هذا الحدث معلوم، وهو لحظة دخول المستعمر الفرنسي إلى الجزائر وقد تكلم على الآلام والقسوة من المستعمر إلا أنه مجد الإرث العمراني الذي تركه الغزاة وراءهم.

التّصريح بزمن تشييد القرى والمداشر أثناء وجود الاحتلال الفرنسي هو استرجاع خارجي للزمن، إذ أنّ حدث تشييد قرية سيدي ياسر أو ما سماه الرّاوي فيلاج سيدي ياسر لا علاقة له بأحداث الرّواية، لكن

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص205.

[2] المصدر نفسه: ص 205.

استحضره الرّاوي، أوبه بفعل توظيف تقنية الاسترجاع " شيد فيلاج سيدي ياسر من طرف الاحتلال الفرنسي للجزائر سنة 1899 وجعلها قاعدة لاستخراج البترول الخام، لكن بعد نضبت آبارها استغنت الدولة عن الإهتمام بها"[1] فالعودة إلى الماضي، والذي أشار إليه الرّاوي، حيث جمع بين أحداث واقعية لم تكن من الحقائق المتداولة، وربما هي من صنيع خيال الكاتب.

بعد فرار هاينريش فون مالتسان من الموقع التي قام بالبحث فيها عن المدن الأثرية، نهبت كل المعدات التي تركها في الموقع مما استدعى مغادرته المنطقة نهائياً، وقد كان هذا بداية لإنشاء وتأسيس جمعية تحافظ على هذه المدن، أشار إليها الرّاوي " بعد تلك الحادثة بسنوات تأسست جمعية نشرية وهران قصد العناية بالمعطيات الجغرافية والمعالم الأثرية بإقليم وهران، وفي سنة 1884 زار هذا الموقع أثريون كثر من الجمعية"[2] فالعودة إلى هذه المعلومة لم تكن ضمن الأحداث التي ساهمت في بناء الحكي الرّوائي مباشرة، لكنها كانت استرجاعا خارجيا ساهم في سبك السّرد الرّوائي، لكنه لم يكن زمنا مباشرا، ولاعبا أساسيا في تطور أحداث الرّواية.

لقد ساهم الاسترجاع الخارجي في ترتيب الزّمن، إذ أنّه شكل منحى زمنيا، لم يختلط بالزمن الرّوائي للحكي أو لسرد أحداث الرّواية، فهو استرجاع لأحداث وأزمنة لم تُسهم في بناء الحكاية أو المتن الرّوائي، وقد ورد ذلك عند جيرار جينيت: " يمكننا أن ننعت بالخارجي ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[3] فهذا يعنى أن سعة الاسترجاع الخارجي بقيت خارج مقتضيات الزمان الذي دارت فيه الأحداث، وتطورها، أي أن حمولته الزّمانية والسّردية ككل خارج سعة الحكاية الأولى ويقصد بها الرّواية بأحداثها ومكوناتها السّردية.

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 263.

[2] المصدر نفسه: ص 68.

[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، مرجع سابق، ص60.

3-1-2. الاسترجاع الدّاخلي: يُعرفه جيرار جينيت على غرار النّوع الأول على أنّه:" تتناول خطا قصصيا (وبالتالي مضمونا قصصيا) مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى (أو مضامينها)"[1]يعد هذا النوّع من الاسترجاع تذكير بأحداث وأزمنة هدفها سد فجوة سابقة في النّص الرّوائي، ويوافق زمن أحداث الرّواية ويتصل بالشّخصيات، لكن لا يواكب أحداث الرّواية مباشرة، وقد يتجلى في بعض الأنواع وهي الاسترجاع الدّاخلي التّكميلي والاسترجاع الدّاخلي التّكراري.

من خلال هذه الدّراسة أردت أن أتوقف عند هذا النّوع من الاسترجاع، والذي تجلى من بدايات النّص الرّوائي، وكانت الإشارة إليه صريحة، ورد في الرّواية: "لا أعرف على التّدقيق من أين أبدأ قصتي أظن أن تلقي تلك المكالمة في ذلك اليوم الماطر قبل شهرين هي البداية الحقيقية لكل ما جرى... كنت أقضي الليل مستلقيا من دون نوم حقيقي فإنني أعمل على استرجاع ذكرياتي"[2] فهذه الفترة كانت بداية لما أسماها الرّاوي على لسان "وحيد حمراس" بالقصة وتارة أخرى بالحكاية، وقد أشار إلى ذلك صراحة كما ورد سالفا، فهذه الفترة الزّمنية لم تكن ضمن النّسيج الزّمني الرّوائي، بل وردت قبل أن تبدأ بالأحداث التي وقعت وسردها الرّاوي أثناء التّحقيق الذي كان معه، وهو محجوز هاربا من بطش الأهالي. وقد كانت هذه الفترة هي الأخرى فترة استرجاع ذكريات، لأحداث قبل هذه التي أراد الغوص فيها وسردها على المحقيقين.

يأخذنا الرّاوي إلى زمن خارج زمن الحكي، لكنه ليس بالبعيد، بل للتذكير بزمن مضى استحضره الرّاوي ليحدثنا عن أن البيت المجاور لبيت والده كان ملكا لامرأة يهودية، فهذه العبارة جاءت لتسد التساؤل عن صاحب البيت المجاور، الذي شوهد منه قبس نور " وقبل أن أغادر المكان رأيت نور مصباح يتسرب من نافذة المنزل المجاور، كان هذا البيت ملكا لامرأة يهودية عاشت فيه منذ زمن بعيد"[3] فعودة القص

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، مرجع سابق، ص61.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 21.

[3] المصدر نفسه: ص 38.

لزمن سابق لفترة الحكي لكنه لعب دور ملء وسد فجوة بأحداث وأماكن استعملها الرّاوي في نسيجه السّردي المتلاحم، لأنه جمع بين الشّخصية والزّمان والمكان، فالبيت الذي يعد مكانا، رافقته معطيات عن صاحبته وهي المرأة اليهودية، وكان ذلك كما اشار صراحة منذ زمن بعيد.

"وحيد حمراس" كان يستذكر ويسترجع لحظات عاشها مع أصدقائه وصديقاته قبل الولوج إلى أحداث الرّواية، إذ أنّه كان بين الفينة والأخرى يعود بنا إلى معلومات تخص هؤلاء الأصدقاء وإلى الفترات التي تعرف عليهم فيها في هذه الأحداث لم تكن أساسية في أحداث الرّواية لكنها جاءت كمقدمات تهيئ لزمن الحكي الأول كما يسميه البعض إذ أن تعرفه على صديقة "ليليا" ليس حدث أساسي في الرّواية وأحداث التّحقيق وبعده عودة بطل الرّواية إلى مسقط رأسه "دوار سيدي المجدوب" لكنها جاءت لتتصل ببعض الشّخصيات الرّئيسية مثل صديق وحيد "دونالد هاردي" أو صديقاته اللواتي عشن اللحظات أو درسن مع وحيد بطل الرواية في جامعة فرانكفورت " أريد أن أعرفكم على ليليا التي التقيتها صدفة في محطة الميترو... ويفضلها تمكنت من التعرف على بعض معالم فرانكفورت الأثرية كنت آنذاك طالبا في جامعة غوته بالمدينة نفسها"[1] فأيام الدّراسة التي جمعت بين بطل الرّواية " وحيد" وبين البنت الأوربية "ليليا" رغم أهمية هذا الحدث الذي سبق الأحداث الرّئيسية للرواية، إلا أنّ "وحيد" استرجع هذا الزّمن وهذا الحدث.

ويعود بنا الرّاوي وعلى لسان "وحيد" إلى اللحظات التي وصلته فيها رسالة صديقه النّمساوي "دونالد هاردي" والتي سبقت الأحداث بأيام قلائل، لكنها تبقى ليست ضمن الأحداث الرّئيسية" فتحت الرسالة ثم فضفضت الورقة المطوية بلهفة، كانت من صديقه النّمساوي من أيام الدّراسة يدعى دونالد هاردي وهومن فرانكفورت أيضا. كان يشغل مهندسا معماريا آنذاك"[2] فالاسترجاع الداخلي في هذا يشمل

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 22.

[2] المصدر نفسه: ص 24.

التّعريف بالصديق أيام الدّراسة وبعدها أشار إلى مهنة صديقه في ذلك الوقت والتي اشار إليها بأنّه كان يشغل في تلك الفترة مهندسا معماريا.

حالة عدم الاستقرار الأمني التي عاشها سكان دوار سيدي المجدوب، قبل قدوم " وحيد" مع البعثة إلى الدّوار كانت هي الأخرى حاضرة في الاسترجاع الدّاخلي في نص الرّواية إذ أشار إليها " قبل ثلاث سنوات أغلق معبر حتشون لسبب أمني كما تعلمون، وهو الطريق الوحيدة التي تعد آمنة للعبور إلى الضّفة الأخرى من الحدود"[1] فالزّمان الذي أشار إليه الرّاوي هو ثلاث سنوات قد سبقت، أي أنّ زمن الخطاب سبق زمن القصة، ويشار إليه (زخ > زق)، هذا ما يشير صراحة إلى أن هناك استرجاع داخلي، عمد الرّاوي على ذكره لسد فجوة سردية، لها علاقة بالشّخوص وهم سكان دوار سيدي المجدوب ولها علاقة بالزّمن الماضي الذي وقعت فيه تلك الوقائع، وحددت المكان. وهو المعبر الحدودي "معبر حتشون" وهذه احدى التّمظهرات للاسترجاع الدّاخلي وأثر تقنيته في السّرد الرّوائي.

الفراسة والتّخمين صفتان امتاز بهما "وحيد حمراس"، وإذ تعد الفراسة والتّخمين من دلائل التّفكير والنّباهة عند الإنسان العربي، إلا أنّه وفي هذا النّص الرّوائي، ومن خلال الحوار الذي دار بينه وبين "هيلين بلانك" المرأة الغربية التي لا تؤمن بهذه الأشياء، لكنها وافقت حقيقة حياتها الشّخصية مما خلق وأوجد نوعا من الاسترجاع الدّاخلي والذي له علاقة مباشرة بالشّخوص المتمثلين في عائلة(هيلين بلانك) " لعله مثلي الجنس، لكنك لا تستطيعين التّخلي عنه لأنه يرعى الأولاد بشكل جيد، ويحفظ استقرار العائلة، ثم إنه لا يمكنك التّخلي عن مشاريعك الخاصة في الجامعة، وهذا ما يكفل لك سفرا مريحا خلال السّنة تمارسين فيه ميولاتك وأهواءك وتستمتعين بعمل الباحثة أيضا"[2] فالحقائق التي يسردها وحيد كانت قد بدت حقيقة عايشتها أوقد عاشتها هيلين بلانك، وكأنّه كان يراقب حياتها عن

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 45.

[2] المصدر نفسه: ص 57.

كثب، والرّجوع إليها والتّذكير بها يعد استرجاعا داخليا.

حديث (ك) رئيس البعثة الذي سماه الرّاوي بهذا الاسم، ذّكر "وحيد" بطل الرواية بأيام الجامعة حينما كانت احدى الباحثات تلقي محاضرة في الجامعة، لقد كان الحاضر سببا في استرجاع الماضي وزمن القصة بفضل زمن السّرد، ذكرته بقصة سبقت السّرد، وهذا ما جعل الاسترجاع الدّاخلي يتجلى إذ يتمظهر في تذكر تلك الطّريقة التي ألقت بها الباحثة المحاضرة، والتي يصغي لها جميع الطلبة وكذلك الحال مع رئيس البعثة الذي كان كلامه وحديثه عن أجداده وأسلافه، جعل من الحاضرين أكثر إصغاء وتركيز " ذكرني حديثه بأيام الجامعة عندما ألقت إحدى الباحثات وكانت في نهاية الثّلاثينات محاضرة حول تاريخ علم الآثار والتّقنيات المستعملة في التّنقيب بمدينة هامبورغ "[1] لقد ساهم الاسترجاع الدّاخلي لسرد هذه الأحداث في سد فراغ مفاده أن هناك أشياء مشتركة وهي: عالم التنقيب في المحاضرة يوافقه عالم تنقيب في أحداث الرواية على السفوح جبل آمجر، آثار تدرس وآثار يتم البحث عنها فعليا، طلاب يدرسون ويصغون إلى المحاضرة، عمال وعلماء آثار يصغون إلى رئيس البعثة ومكان التّنقيب عن الآثار وأدوات الحفر وعربات المستعملة في الحفر.

حينما رأي وحيد " الرّجال الثّلاثة وراح يعرفهم، تطرق إلى ماضيهم وعلاقتهم بعائلة والده. هذه العائلة التي كانت تملك الأراضي وقطعان الماشية، وكانت لهم علاقات مع اخوته من أبيه، ولما تحدث عن أحد التّجار وكان اسمه (عثمان باي) "أعتقد أن اسمه عثمان باي أتى والده بأسرته من الشّرق. كان ذلك وأنا بعد طفل"[2] تطرق الرّاوي وعلى لسان " وحيد" إلى الحديث عن ماض قد ولى حينما كان يتحدث عن عمل التّجار الثّلاثة وعلاقتهم بعائلة والده حينما كان طفلاً، فإشارته إلى الطفولة تعنى أنّ هذا الزّمن لم يكن زمن الحكي، ويمكن أن نشير إليه (زح > زس). وهذه سمة الاسترجاع الخارجي.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 62.

[2] المصدر نفسه: ص 76.

استرجاع الذّكريات مع عشيقة الصّغر كان هو الآخر حدث روائي، استوقف السّارد ليعود بنا إلى تلك الفترات التي عاشها مع " نجاة عزرا "، هذه المرأة التي كانت تعيش في دوار سيدي المجدوب، وتزوجت في "دوار سيدي الحراق" كان ضمن الشخصيات الرئيسية للرواية شخصية " نجاة عزرا " ويقول وحيد بطل الرّواية:" تركتها لرعاية القدر، لكنه كان أسوأ مني بكثير، كانت آنذاك في السّادسة عشر من العمر، حليبية البشرة "[1]. سرد هذه القصة الماضية والتي سبقت زمن السّرد، ويمكن أن نشير لها بزمن القصة وزمن الحكي الأول، فيشار لها بالمختصر (زق< زح)، أو زمن القصة أو الذي تم تذكره سبق أحداث الرّواية، أي أنّ زمن سرد الماضي، سبق زمن سرد الحكاية التي يحكيها وحيد للمحققين في مكتب التّحقيق.

تحكي "نجاة عزرا" حكايتها والتي أدت إلى هذه الحالة المأسوية، والتي تعيشها، إذا أنّها فقدت البصر وأنهكتها الحياة المريرة، وطردت من بيت الزّوجية بدوار سيدي الحراق، وعادت إلى دوار سيدي المجدوب لتعيش أيامها ولياليها القاسية، بين بيت شيخ يدعى "الحمداوي" والمقبرة، تتكلم نجاة عزرا عن معاناتها وعن لحظة بلحظة "زوجي فعل بي هذا، كان ذلك في أحد أيام الصيف، حين دخل البيت متأخرا كعادته فوجدني نائمة فوق الحصير، أنتظر مقدمه... طرحني أرضا ولكمني حتى فقدت الوعي وعندما استيقظت في الصّباح التّالي لم أر غير الظّلام"[2] استرجاع اللحظات التي عاشتها "نجاة عزرا" سبقت زمن الحكاية، وتطور أحداث الرّواية، لكنها كانت استرجاعا داخليا وقيعة فقدان البصر جعلت من الرّاوي وعلى لسان نجاة عزرا يستعيد ذكريات سابقة، لكنها كانت ضمن السّرد، ورقعت تساؤلات لفترات سابقة.

نجاة عزرا هي الأخرى تجيد سرد الماضي، كما أجادت " اختيار مكان للاستئناس وهو القبور، ذكرت

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 76.

[2] المصدر نفسه: ص 81.

أن وجودها بين الأجداث(القبور) يؤنسها ويسهم في هدوئها، أخبرت " وحيد " بطل الرّواية بحقيقة لم يعرف حقيقة فحواها أعادت إليه ماض قد اغتصب من طرف أحد أعدائه تارة ومن طرف ذاكرته التي خانته تارة أخرى، تساءلت عن صاحبة القبر وأرادت أن تساعد وحيد في استرجاع ذاكرته لكن دون جدوى جاء لسان نجاة عزرا: –هل تعرف صاحبة هذا القبر؟ لذت بالصّمت، وأسلمت أفكاري للريح

إنّه لامرأة ضربت حتى الموت مع طفليها، بعد أن تم اغتصابهم جميعا. متى حدث هذا؟

قبل ثماني سنوات "[1] القارئ لهذا الاسترجاع يجد نفسه أمام استرجاع داخلي للأحداث والزّمن، في مستهل هذا الاسترجاع ساهمت "نجاة عزرا" في طرح سؤال يخص المكان لفتح مجال للزمان، هنا يؤكد بطل الرّواية بأنّه كان غير آبه للحقيقة التي كانت نجاة تريد أن تصلها، "أسلمت أفكاري للريح" فهذا يدل على أن " وحيد" الباحث عن حقيقة الآثار وحقيقة ماضيها المغتصب لم يعرها أي إهتمام.

رغم أن نجاة تريد أن تقربه للحقيقة، تشير إلى أصحاب القبر بأنهم ضحايا تعذيب واغتصاب وبأنهم امرأة وطفليها، وأنّ الزّمن الذي وقعت فيه هذه الأحداث كان قبل ثماني سنوات، لكن وحيد لم ينتبه لهذه الحقيقة.

لقد ساهم هذا الاسترجاع الداخلي في بناء شتات الذّاكرة المبتورة، لكن دون جدوى ولكنه على الرّغم من ذلك أعطى تلميحات حول قضية تعلقت بموت امرأة وابنيها في ظروف غامضة، ليعرف فيما بعد وبعد توالي الأحداث بأنّهم عائلة " وحيد"، زوجته وولديه.

وحيد يغرق في الوهم وكأنّه لا يريد أن يجد طريق إلى الحقيقة، فبعد زيارة ببيت "الحمداوي" هذا الشّيخ الذي يعتبر عراف الدّوار عند الحاجة، وساحرهم ومشعوذهم إذا أرادوا الانتقام منه والسّخط عليه ذكر الزّمن ذاته، وكأنّ الجميع يريد أن يخبر "وحيد" عن فترة غيابه التي دامت ثماني سنوات، وكلها مرت

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 88.

كلمح البصر. وتبخرت تلك اللحظات دون أن يتصل وأن يبعث رسالة، وكأنّ الحمداوي يهتم لحال "وحيد" الذي هو في حقيقة الأمر ابن له، لكنه ليس شرعيا، فغيابه لهذه الفترة استرجاع للحظات قد مضت " اتجه الحمداوي نحو نافذة الحجرة وألقى نظرة من بين خصاص النّافذة. ثماني سنوات كاملة. من الغياب المتواصل ومن دون أي اتصال أو حتى رسالة تبخرت"[1]. لقد ساهم هذا الاسترجاع الدّاخلي والذي قدمه الرّاوي على لسان أحد الشّخصيات الرّئيسية، وهو الحمداوي الشيخ السبعيني الذي كان يعرف مدة غياب " وحيد حمراس" فقد كان على دراية بمدة الغياب، هذا الاسترجاع ساهم في بناء الزّمن الرّوائي. لكنه لم يواكب الأحداث، بل رقع ثغرة من السّرد، تمثلت في معرفة مدة غياب وحيد عن الدّوار، حيث تطورت الأحداث في غيابه، وتحول الأمن والاستقرار إلى عنف وخوف وهلع بثته أيادي الغدر والإجرام التي زرعتها المجموعات الإرهابية، لذلك كان الحمداوي يتساءل عن غياب وحيد الطّويل دون معرفة سبب غيابه ومستجداته في بلاد الغربة.

بعد وفاة أم وحيد أو كما سماها الرّاوي أو اختفائها، وكثر كرهه لزوجة والده التي احتلت مكانة الأم هذه الأحداث كانت استرجاع لذكريات الماضي حينما كان عمر "وحيد " خمس سنوات وذكر أن والده الزبير لم يحزن على فراقها أبدا كما يفعل النّاس عند فراق أحبتهم، " لم أشعر يوما بأن والدي حزن على موتها كما يفعل أغلب النّاس، فلم يمض أكثر من أسبوعين حتى تزوج ابنة قرشي عبد الوهاب هذا هو اسم إمام سيدي المجدوب. كان عمري آنذاك خمس سنوات "[2].

هذا الاسترجاع الدّاخلي أحال إلينا الفترة الفاصلة بين اختفاء أم وحيد، وبين زواجه من ابنة الإمام عبد الوهاب قرشي والتي دامت أسبوعين فقط، أما الشّيء الثّاني فهو عمر وحيد حينما اختفت أمه وللأبد وقد ذكر ذلك أن عمره خمس سنوات وهو في عمر الطفولة، فالاسترجاع دائما يسد فراغا سرديا، أو

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 88.

[2] المصدر نفسه: ص 89.

يرقع حدثا روائيا.

فهذا العمر صادف مرحلة عمرية لِـ "وحيد" وهذه المرحلة العمرية لا يتم العودة إليها إلا من خلال عملية الاسترجاعات الدّاخلية، والتي لها علاقة بشخصيات رئيسية في الرّواية، ولكن ليس لها علاقة بالحكي والأحداث الرّئيسية للنص الرّوائي.

عاد بنا الرّاوي إلى أحداث وقعت معه بعد اختفاء أمه، وكان رفقة أخيه الذي يصغره بسنة واحدة ولم يتطرق له الرّاوي في الأحداث بعد هذه الإشارة وهذا الاسترجاع، كان اسمه " أنيس" لقد عمد أبوهما الزبير أن يخفيهما عن مسرح الجريمة التي اقترفها في حق والدتهما، واستعمل معهما العنف وجرهما وركلهما داخل إحدى غرف البيت " بعدها بلحظات سمعت صراخ أخي أنيس الذي يصغرني بسنة واحدة فتح الباب مرة أخرى، فظهر وجها ملوثا بالتّراب والدّموع المخاط ركله إلى الدّاخل رغم صغر سنه، وبقينا في غرفتنا نبكي حتى جفت دموعنا استسلمنا للنوم حدث هذا منذ زمن بعيد"[1].

أقدم هذا الاسترجاع الدّاخلي على العودة إلى أحداث سبقت زمن الحكي، إلا أن شخصا مثل أخيه (أنيس) لم يكن لنا أن نعرفه كقراء لهذه الرّواية، لولا لم يستحضره وأخبرنا أنه يكبره بسنة واحدة، وقال مرة أخرى أن هذه الحادثة وقعت منذ زمن بعيد، فذكريات الطفولة تظهر دائما أنها بعيدة جدا، لأن البنية الخارجية الموجودة لدى السّارد، تغيرت كثيرا مع بنيته وهو في زمن الطفولة، كما أن لحظات ارتكاب جريمة قتل أم وحيد كانت توحي إليها هذه التّذكيرات فقط لإيهام القارئ بعدم التّصريح بها إلا في اللحظات الأخيرة من سرد النّص الرّوائي.

هيلين بلانك إحدى الشّخصيات الرّئيسية، والتي كانت لها علاقات حميمية وعلاقات صداقة مع رئيس البعثة الرّجل الألماني، الذي أطلق عليه الرّاوي وعلى لسان وحيد بطل الرّواية اسم (ك)، أرادت أن تعود

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 90.

بنا إلى ماضيها، وإلى أوّل لقاءاتها مع هذا الرّجل، فلم تجد إلا الاسترجاع كتقنية توضح الترتيب الزمني لسرد الحوادث، تقول:" لقد مر وقت طويل منذ أن تغير تماما ولم يعد الشخص الذي أعرفه، ظننت أني أستحق ذلك، إذ لم أتمكن من إسعاده وقد عذبني طويلا هجره إياي من دون أن يخبرني السّبب، ما زلت أذكر أول لقاء لنا "[1].

فهذه المرأة الهولندية والباحثة الجيولوجية التي كانت من بين أفراد البعثة، والتي كانت كما سبق ذا علاقة وطيدة مع رئيس البعثة، وكانت لهم لقاءات حميمية وغرامية، حتى أنها سردت أول لقاء مع عشيقها في مدينة هامبورغ حيث كان هناك مؤتمر حول علم الآثار فالعودة إلى استرجاع الذكريات يستدعي بالضرورة تقنية الاسترجاع الدّاخلية.

امرأة "الديجافو" أو المرأة من صنع خيال الرّاوي، والتي أخذت من بيت الجارة خديجة اليهودية. مكانا لها، زارها بطل الرّواية "وحيد" في مرات عديدة، وفي أوقات متأخرة من الليل، وكأن الرّاوي استنجد بالخيال وعالم الغرائب، لتوجيه بطل الرّواية وإيصاله إلى الحقيقة المفقودة، دار الحوار بينهما، إلى لحظة التساؤل عن مصير المرأة اليهودية "لالة خديجة"، وهنا أجابت المرأة أم الطفلين "لالة خديجة هي خالتي الكبيرة الله يرحمها ماتت قبل ثلاث سنوات، وأوصت بأن تدفن في مقبرة سيدي الحراق مع ذويها"[2].

لقد رجع بنا هذا التّساؤل إلى استرجاع زمن مضى، وهو وفاة لالة خديجة، والذي كان منذ ثلاث سنوات، وأن موطن اليهود بالضّفة الأخرى من الحدود، فالاسترجاع الدّاخلي سيطر وفك لغز اختفاء الجارة اليهودية وسبب اختفائها.

لقد كانت المرأة الجارة والتي استضافت وحيد في بيتها وفي وقت متأخرا من الليل، قد أسماها الرّاوي

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 126.

2 المصدر نفسه: ص 147.

فاطمة الزهراء وكانت رفقه ابنها " نبيل"، وابنتها " ليديا" هذه المرأة لم تكن في السّرد إلا من صنع خيال الرّاوي، أما بالنسبة لبطل الرّواية وحيد فقد وصفها بأنها من لحظات " الديجافو" والأمر يتعلق بالمرأة فاطمة الزهراء، والتي أخبرته عن أمور كثيرة تعرفها عن أمه التي عانت "ويلات بطش والده "الزبير" ساهم هذا الاسترجاع الداخلي وهذه الأحداث في إبراز حقائق لم تكن معلومة عن حياة "وحيد" وعن عائلته التي اندثرت وتبعثرت في ظروف غامضة، جاء على لسان فاطمة الزهراء: " إيه... أعرف والدتك من خلال لالة خديجة، وأعتقد أنها كانت معتادة على زيارتها، المسكينة عانت الويلات من والدك الذي كان يعاملها معاملة الدّواب، فبعد كل مساء يعود إلى البيت ليفرغ غضبه بالضّرب والشّتم وتكسير الأثاث، كان في أحيان كثيرة يطردها من البيت"[1].

لقد حكت القصة ببعض من التّفاصيل، واسترجعت تلك الذّكريات المريرة التي عاشتها والدته مع زوجها، هذا الرّجل الذي عاملها بعنف من أوّل يوم من زواجهما، خاصة بعد شك في خيانته إياه مع رجل آخر حيث يوجد ضريح الولي الصّالح.

استرجاع الذّكريات ساهم في معرفة بطل الرّواية "وحيد" بالمعاملات التي كانت بدايات الخّلاف ثم الاختفاء بالنّسبة لأمه، "فاطمة الزهراء" عرفت كل هذا بواسطة خالتها لالة خديجة، لكن الرّاوي استطاع أن يعرف أشياء عن حياة عائلته قبل أن يصل إلى سن الرّشد، وكأن الديجافو هذا المصطلح في حد ذاته حينما يتم تعريبه يفيد بأن الشّيء المقصود تم التّعرف إليه سابقا، لذلك فشخصية فاطمة الزّهراء هذه المرأة التي لا أساس لها في عالمنا الحقيقة، لكنها مستوحاة من خيال الرّاوي، إلا أنها ساهمت في الاعتناء وانشاء ما يعرف بالاسترجاعات الدّاخلية لوقائع حدثت في عائلة "الزبير حمراس" قبل شتاتها.

المذكرات والتّواريخ التي بها تبقى هي الأخرى شاهدة على أزمنة مضت. فالمذكرات مهما كانت أشكالها، ومهما تعددت أغراضها، إلا أن شيئا واحدا يجمعها، وهو التأريخ للأحداث قد تكتب التّواريخ

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 148.

أثناء كتابة المذكرات، وتصبح من الماضي، لكن استرجاعها وتذكرها، يشكل ما يعرف بتقنية الاسترجاعات الدّاخلية لأن هذه المذكرات لها علاقة ببطل الرّواية "وحيد"، لم تسهم في بناء زمن الحكي أثناء تكون الحكاية، ولكن ربما تسد فراغا سرديا، دون أن يؤثر في ترتيب الزّمن السّردي، جاء على لسان وحيد " فتحت الدّرج الثّاني الذي احتوى على مذكرة ذات غلاف أصفر عليها تقويم لسنة 1987 تصفحت الأوراق، وكانت خالية من أي كتابة، جلست على الكرسي، ووضعت المذكرة على سطح المكتب قررت كتابة يومياتي لاستجمع شيئًا من ذكرياتي الضّائعة"[1] فالتّاريخ الذي سرح به بطل هذه الرّواية كان زمن صدور هذه المذكرة أي عام 1987، لكن هذه المذكرة لم يكتب فيها شيء، لكن رغب في أن يجمع ذاكرته الضّائعة ويعيد كتابة وترتيب أفكاره من جديد، إذ أن هذه الأفكار وهذه الذّكريات يجب أن تحشر وتدون في المذكرة، وبالفعل كتب وحيد في مذكرته الكثير من أفكاره واستجمع الكثير من ذاكرته التّائهة.

تطرق الرّاوي وعلى لسان البطل للحظات يأس جمعته مع صديقته (ماتيلدا)، وهذه المرأة من هامبورغ المدينة الألمانية، والتي تعاطفت معه كثيرا، إلا أن هذه الوقائع كانت قبل مجيئه إلى الدّوار، فكان تذكره لفترات ماضية. يقول عن صديقته ماتيلدا: "لو تركتني أموت لكان أفضل لكلينا. حدث هذا قبل تسعة أشهر من قراري بالرّجوع إلى الوطن"[2]. التّسعة أشهر كانت وهو في ألمانيا وقبل عودته إلى مسقط رأسه "سيدي المجدوب" فالاسترجاع هنا داخلي، تذكر وحيد أحداث جمعته مع صديقة الأوروبية " ماتيلدا" استرجع تلك اللحظات التي أحس وحيد بأنه يعيش حياة تعيسة، وأصبح شبيه بالأشباح.

"الحمداوي" الشّيخ السّبعيني وعراف الدّوار له ذكريات، جمعته مع أهل " وحيد " قبل سنوات كان يتذكر اللحظات الأولى التي جمعت بينه وبين والدة " وحيد " والتي كان اسمها "عائشة "، حينما زار بيت

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 154.

[2] المصدر نفسه: ص 156.

والدها "الميسوم " حينما كان مريضا، وقد بعثت له جدة وحيد اسمها "حسناء" في هذا اللقاء استطاع أن يتعرف على بعض تفاصيل بيت جدة " وحيد" وتذكر اللحظات الأولى، "ما زلت أذكر تلك اللحظة وأنا أجلس تحت ظل شجرة التّين متكئا على مرفقي وأحتسي الشّاي وأنظر إلى قمة آمجر البعيدة حتى أتاني صوت انتشلني من تأملي"[1]، كانت هذه هي اللحظة التي جاء فيها المرسول، ذلك الطفل المتسول إلى الحمداوي: والذي بعثت به الجدة الحسناء وكان الداعي من ذلك هو أن يداوي الجد المريض طريح الفراش الميسوم. استرجاع داخلي أعاد إلينا سرد لحظات مرت، كانت قد جعلت الحمداوي يصل إلى بيت عشيقته عائشة. سرد داخل سرد الحكاية هذه البنية الدّاخلية والعميقة التي ساهمت في تجلي الاسترجاع الدّاخلي.

عودة الحمداوي إلى تذكر الماضي المرير الذي عاشه جعلته يستذكر عدة أحداث مرت به ومنها كذلك النّهاية المأسوية لعائلته، التي كان يسودها الاستقرار لكن حدث ما لا يحمد عقباه، وهو وضع حد لحياة زوجته، وبالطريقة التي أرادتها " في أحد الأيام رجعت إلى البيت فلم أجد زوجتي، ولم يكن من عادتها أن تتخلى على طبخ الغذاء"[2]، كان هذا استرجاع جاء لتلك اللحظات الأخيرة التي شاهد فيها الحمداوي زوجته المنتحرة، وقد وضعت حدا لحياتها.

فالاسترجاع الداخلي عاد بنا إلى الماضي قبل زمن الحكي، لكنه سد ثغرة ربما يتساءل عنها أي قارئ وهي عدم وجود عائلة عند " الحمداوي " بعد كل هذا العمر، فالإحاطة بهذه الحادثة صاغت استرجاع داخلي أجاب على فكرة غياب عائلة الحمداوي.

أثناء بحثه على زوجته وقبل أن يجدها جثة هامدة ومعلقة بحبل يتدلى من السّقف، ذكر أنه مر ببيت

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 169.

[2] المصدر نفسه: ص172.

جارتهم التي تدعى " سليمة " كانت أرمل، داهم بسرد بعض من الحقائق والأحداث المتعلقة بعائلة الجارة " ذهب عقلي إلى جارتنا سليمة زوجة الصّائغ الذي مات قبل إحدى عشر سنة وترك وراءه ست بنات وقد اعتادت زوجتي زيارتها"[1]، في هذا السّرد استطاع الرّاوي وعلى لسان الحمداوي أن يعود بنا إلى ذكر اسم الجارة " سليمة " وإلى الزّمن الذي فقدت فيه زوجها الذي كان صائغا، وتوفي هذا الزّوج قبل احدى عشر سنة، وقد خلف وراءه ست بنات.

كل هذه التّفاصيل استرجعها الحمداوي وتذكر وهومن بين الشّخصيات الرّئيسية في الرّواية، حيث ساهم هذا الاسترجاع الدّاخلي، في دمج أحوال عائلة بأكملها لغرض سرد حادثة ماضية في بناء سرد الحكاية.

يعود بطل الرّواية "وحيد " إلى سرد أحداث ماضية حينما كان طالبا بالعاصمة، وأيام احتفاله بعيد ميلاده التّاسع عشر وكانت أولى اللحظات التي يشاهد فيها البحر يقول: "رأيت البحر أول مرة وأنا طالب بجامعة الجزائر العاصمة أذكر أنه كان يوم عيد ميلادي التّاسع عشر"[2]، لقد كان هذا الاسترجاع الداخلي استحضارا لحدثين مهمين، وهما أن "وحيد " درس بجامعة الجزائر العاصمة وهو في سن من التّاسعة عشر. وقد كان احتفاله بعيد ميلاده كذلك في ذلك اليوم الذي صادف ذكرى عيد ميلاده فالاسترجاع سد ثغرة تتعلق بفترة الدّراسة والتي كانت في العاصمة الجزائرية، ثم بعدها تنقل إلى ألمانيا لمواصلة دراسته.

الحدود وصعوبة التّواصل بين ضفتي الحدود كانت لها سماتها، والتي تمثلت في المجازفة والمخاطرة حين العبور إلى الجهة الأخرى من الحدود، لقد كانت الرّحلة محفوفة بالمخاطر، وقد تطرق الرّاوي لذلك

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص172.

[2] المصدر نفسه: ص200.

وعلى لسان بطل الرواية "وحيد" والذي حدد مدة الزّمن الذي زرعت فيه الألغام "كان ذلك الخط ملغما منذ أكثر من ثلاثين سنة، وقد استعمل لصد الجنود المقاومين من التّواصل مع الغرب"[1].

كان الغرض من هذا الاسترجاع الدّاخلي هو العودة إلى الحالة التي شهدتها الحدود الغربية، والتي زرعت بها الألغام، وغيرها من المخاطر التي سيعاني منها من يرغب في اجتياز الحدود، ولكن هناك ملمح عن حركة المجاهدين الذين استنجدوا بمساعدة الجهة الغربية من الحدود، فهناك أحداث ترقيعية في سيرورة السّرد، لم يصرح الراوي بدلالة بنيتها الداخلية العميقة.

ألبوم الذّكريات الذي مسح عن ذاكرة "وحيد " ذلك اللبس، وأخرجه من غياهب النّسيان عاد إليه وحيد وجده في نفس الصّور والتي كتب عليها تاريخ لحظات تصويرها، أعادت إليه الكثير من الذّكريات المنسية ووجد فيها صور المجرم (أ) هذا الشيخ السّبعيني الذي كان يتعمد التّنكيل بجثث ضحاياه بعد قتلهم" وأنا أبحث عن إجابة لما يحدث وجدت أن أغلب الصّور لـ (أ)، والبعض منها التقطت لإخوتي من أبي أو لزوجته يرجع تاريخ هذه الصّور إلى عشرين سنة خلت"[2].

العودة إلى الصّور شكل استرجاعا داخليا، فك غموض حدثين روائيين، وأعاد التاريخ إلى عشرين سنة. تساؤلات "وحيد" عن الشّخصية الأكثر إجراما والذي سماه الرّاوي(أ) أثناء التّحقيق والذي نعته بالشّيخ السّبعيني. فعرف أن هذا الشّيخ له علاقة بعائلة والده، وهو إمام الدّوار عبد الوهاب قرشي وأما زمن الصّور فقد يعود الى عشرين سنة مضت، فهذا الألبوم أجاب عن عدة تساؤلات هي استرجاعات داخلية سدت ثغرات في السّرد أجاب عدة فجوات سردية.

غاب الحدث الأهم في حياة وحيد طيلة فصول الرّواية وأحداثها، لكنه في الصّفحات الأخيرة ومن خلال تصفح الألبوم، وجد صورا بها ما يتعلق بالحدث إنّه زواج وحيد بن الزّبير من فاطمة، هذا الحدث

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص270.

[2] المصدر نفسه: ص292.

الذي لم يتطرق له الرّاوي، ونسيه بطل الرّواية "وحيد"، لقد نسي أنّه كان متزوجا وله بنت وولد "أخذت صورة أخرى كنت حاضرا فيها رفقة هذه المرأة التي تبدو كأنها فاطمة تماما، كنا نقف جنبا إلى جنب أنا في بذلة رسمية سوداء، وهي في فستان الزّفاف، أضع يدي خلف وركها وأبتسم للمصور، هل يعقل؟ كيف أمكني نسيان كل هذه الأشياء؟ هل كنت متزوجا من قبل؟ قلبت الصّورة، وكان التّاريخ يشير إلى 1982 أي قبل اثنتي عشرة سنة من الآن"[1].

يتضح من خلال هذه المقاطع السّردية، أنّ وحيد نسي كل شيء عن ماضيه الخاص، فكانت الصّور والتّواريخ المكتوبة على قفاها كفيلة باسترجاع ماض منهوب، وتشغيل ذاكرة متوقفة، غابت عن وعيها طيلة أربعة عشر عاما، هذا الاسترجاع الدّاخلي ساهم في ترقيع عدة ثغرات سردية، وسمحت للقارئ بأن يعرف أشياء عديدة عن ماضي وحيد قبل مغادرته لألمانيا، لقد كان الرّجل متزوجا سنة 1982 وغاب مدة أربعة عشر عاماً، وأن مجريات الأحداث كلّها حينما عاد وحيد إلى مسقط رأسه سيدي المجدوب، كانت أثناء العشرية السّوداء أي في سنة 1994، لقد ساهم الاسترجاع في ضبط التّواريخ المهمة والحقيقة والتي تعالقت وتواريخ خيال الراوي والتي تثير تساؤلات عديدة لدى القارئ.

يواصل وحيد البحث عن ماضيه المندثر من خلال تقليب وتصفح صفحات الألبوم، هذا الألبوم الذي ساهم إلى حد كبير في تجميع شتات ذاكرة وحيد التي فقدت كل اتصالاتها بحاضرها" قلبت الصّور فوق سطح المكتب، فوقع بصري على صورة لنا نحن الاثنين وهي تحمل طفل رضيعا، قرأت التّاريخ، وكان بعد سنتين من زواجنا 1984"[2] لقد كانت هذه الصّورة مصدر تذكر لأحداث مضت منذ اثنتي عشر سنة مضت وذلك حينما أنجبت زوجته ابنته البكر، فالصّور وكما سبق استرجعت ذكريات (وحيد) كبنية سطحية، أما الاسترجاع الدّاخلي فهو البنية العميقة لهذا الاسترجاع الذي سهل على القارئ العودة إلى

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص293.

[2] المصدر نفسه: ص293.

فترات من عمر (وحيد) سبقت هجرته لألمانيا، تمثلت في لحظة ميلاد ابنته الأولى.

استطاع "وحيد" ويفضل صور الألبوم أن يصل إلى حقيقة عائلته المتكونة من زوجته فاطمة وابنته صاحبة الأربع أو الخمس سنوات، وابنه الذي يصغرها بعامين، ظهرت هذه الحقيقة من خلال الصّور التي وجدها، والتي رتبت حسب الزّمن الذي صورت فيه " اكتشفت أن الصّور مرتبة وفقا لتاريخ التقاطها، ثمة صور أخرى لها رفقة طفلين، فتاة في الرّابعة أو الخامسة من العمر وولد يصغرها بسنتين... غالب الصّور التقط قبل سنة 1987، فما الذي وقع بعد هذه السّنة؟ "[1].

لقد كان هذا الاسترجاع الدّاخلي للأحداث والزّمن، مساهما في ترقيع ثغرة زمنية، وهي الفترة الممتدة بين 1984 حتى 1987، إنّ لحظة انقطاع "وحيد" عن عائلته كانت بعد سنة 1987. هذا الزّمن الذي ساهم فيه الاسترجاع الدّاخلي في ترتيبه واسترجاعه، حافظ على تسلسل الأحداث رغم عدم التّأثير في زمن حكي القصة التي كانت وقائعها في دوار سيدي المجدوب وما جاوره مثل سفوح جبل آمجر.

بعد مغادرة "وحيد " بيت والده المهجور، وبعد أن أمسك ببعض من حبال الوصال إلى الحقيقة، توجه إلى البيت المجاور عله يجد فاطمة وابنيها، لكن دون جدوى، كانت المفاجئة أن البيت به عجوز منذ عشرين سنة، ولا أساس لصحة قوله. فلقد كانت المرأة العشرينية التي كان يزورها "وحيد" مجرد شخصية من خيال الرّاوي، أو ربما هي شبح ساهم في بناء وقفات سردية لفترات عديدة.

ظهور العجوز من البيت ربما دلالة وتلميحات أراد الرّاوي من خلالها إيصال فكرة أنّ الحقيقة شاخت وعفى عنها الزّمن ولا بد أن تتجلى وتظهر مهما طال أمدها، ولقد حاولت العجوز الموجودة بالبيت أن تخبر وحيد بالحقيقة المرة التي غابت عن ذهنه لزمن طويل، وهي واقعة مقتل زوجته " هذه المرأة قتلت قبل سنوات مع طفليها، وقبرها موجود هناك ثم أشارت إلى أعلى التّل ناحية الجنوب الشّرقي"[2]، لقد

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص294.

[2] المصدر نفسه: ص296.

تناول هذا الاسترجاع الدّاخلي والذي كان على لسان العجوز الجارة حقيقة مقتل زوجة "وحيد" وطفليها وكذلك المكان الذي دفنوا فيه.

كان الاسترجاع وعالم الذّكريات باديا على أغلب أحداث الرّواية، إلى الوصول إلى الحقيقة والتي تمكن وحيد من الوصول إليهما بقوة التي التّهديد، وبقوة البندقية، إذ قصدت المسجد للقاء الشّيخ إمام الدّوار قرشي عبد الوهاب الذي كان مطلعا على مجريات الأحداث وكان (الزّبير) والد (وحيد) صهره ويستشيره في كل صغيرة وكبيرة، فأخبره أن أمه عائشة كانت على علاقة غير شرعية مع الحمداوي ومنها نشأ الابن غير الشّرعي " وحيد " بطل الرّواية ولما علم الزّبير بكل هذه التّطورات، وعرف أنّ زوجته تخونه مع الحمداوي، خاصة بعد أن قص "وحيد" بعض ما رآه أثناء لقاءاتهما يوم الجمعة عند ضريح سيدي المجدوب، فأراد الزّبير أن يخفي العار وأن يجعل نهاية لزوجته، إذ جاء على لسان عبد الوهاب قرشي " ذات صباح بينما كانت والدتك تنام في دعة – وليغفر الله له– وضع يده على وجهها ودفنه داخل الفراش حتى توقفت عن الحركة، وظلت على تلك الحال يوما كاملا حتى وجد الزبير حلا للتخلص من جثتها نهائيا وذلك برميها في البئر"[1].

لقد كان هذا الاسترجاع الدّاخلي الحلقة المفقودة في النّص الرّوائي ككل، إذ أنّ استحضاره كشف الحقيقة، وفك اللبس عن الكثير من الأحداث فحوار وحديث "وحيد" مع إمام الدّوار جعله يعرف ومن ورائه نحن القراء أنّ نهاية أم وحيد كانت على يد زوجها الزّبير الذي كان يخاف على عرضه، وكانت حيلته هي أن يقتلها ويرميها في البئر، فكانت الأحداث بهذا التّرتيب الزّمني قد ساهمت في معرفة مكان جثة أم وحيد(عائشة).

لقد ساهمت الاسترجاعات بنوعيها الخارجية والدّاخلية في ترتيب الزّمن، ولقد ساهمت الاسترجاعات الدّاخلية بالخصوص في سد بعض الثّغرات، وفك اللبس عن بعض الحقائق، فالعودة إلى الماضي الذي

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص304، ص 305.

عاشه بطل الرّواية وشخوص الرّواية عموما، قد رقعت بعض النّقائص التي تجعل القارئ يتساءل ويحاول الوصول إلى الحقيقة، من خلال تتبعنا للاسترجاعات في رواية "عين حمورابي" قد نكون بحاجة إلى تفحص وتعمق كي نصل إلى معنى أو نقوم بصياغة ما ليس مصوغا، كما قال عبد الله إبراهيم : "يستقبل القارئ النّص بحمولته القائمة أساسا على التّناقضات، واختلاف وجهات النّظر والقواعد الأساسية التي يتحقق المعنى على أساسها، وهذا بوعي قائم على التّفحص والتّأمل قصد المعالجة والتّكييف لأن القراءة في مفهوم إيزر تمنحنا الفرصة لصياغة ما ليس مصوغاً "[1] فعنصر القراءة هو الذي أوصلنا إلى الغموض وسد ما تغاضى الرّاوي عن قوله في محطة ما، أو العودة إلى الماضي للإحاطة بشخصيات روائية لم تكن ضمن الشّخصيات الرّئيسية، لكن مداهمة السّرد لها ساهم في الإحاطة بها وإعادة استدراكها من جديد، وكأنّ الرّاوي يحافظ على بناء نصه السّردي ويحتاج الى زمن سبق الحكي الأخير لكنه سد التّغيرات التي كان السّارد ربما تجاوزها، في لحظة ما ولكن بناء حبكة. ولحظة تأزم جعلت الاسترجاعات في التّرتيب الزّمني تعكف على معالجتها.

3-2-الاستباق: يُعرفه جيرار على أنّه: "حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدما"[2] يُعد الاستباق ضمن التّوقعات التي تطرأ في النّص الرّوائي قبل وقوعها، وله تعريف آخر ورد في معجم مصطلحات نقد الرّواية إذ أنّه " مخالفة لسير زمن السّرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد، والاستباق شائع في النّصوص المروية بصيغة المتكلم"[3] وهو الحال ذاته مع رواية "عين حمورابي" التي غلب عليها ضمير المتكلم (أنا)، وهو الرّاوي "وحيد حمراس" الذي كان يروي أحداث الرّواية في مجملها وترتيباتها الزّمنية، حيث أنّ الاستباق ينقسم إلى نوعين: الاستباق

[1] عبد الله إبراهيم: التّلقي والسّياقات الثّقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1. 2000 ص 305.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، مرجع سابق، ص51.

[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية مكتبة لبنان ناشرون، دار النّهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2002، ص15.

الخارجي والاستباق الدّاخلي.

3-2-1-الاستباق الخارجي: يعرفه جيرار جينيت على أنّه:" توقعات زمنية تسبق زمن الحكي إذ أنّ هذا النّوع من الاستباق، لا يشمل أحداث الرّواية وليس له علاقة بها بل هي توقعات من السّرد سابقة لزمن الحكي، ويطلق عليه أيضا اسم أسلوب السّرد الاستشرافي الخارجي وقد يعرف على أنّه " ظاهرة سردية تتعلق عرضا بالخبر الأساس في القصة"[1]. تجلت صور الاستباق الخارجي في مواضع عدة من الرّواية، يمكن أن نقف على عدة شواهد منها: لما كان بطل الرّواية يعود بذاكرته إلى ماض جمعه مع صديقة أوروبية تدعى " ليليا"، إذ جمعتها علاقة أخرى برجل من علماء الآثار بهامبورغ .وهذا بعد نقاش مع صديقه النّمساوي "دونالد هاردي فأخبره وحيد " تركت شيئا للماضي وأنا الآن هنا في عالم بعيد وآمن إلى متى سأظل أهرب من الحقيقة"[2] فهذه العبارات تجعلنا نبتعد عن زمن السّرد وتذهب بنا إلى ما وراء السّرد أي أنّ الحقيقة لا تتجلى من خلال تطور الأحداث بل تأتي فيما بعد، أراد "وحيد" أن يخبرنا أن القصة التي جمعته مع "ماتيلدا" بزمانها ومكانها وتطورات أحداثها انتهت، وأنّه الآن في مكان وزمان وحدث يختلف عن الزّمن الأول والحدث الرّوائي الأول وهنا تتجلى تقنية الاستباق الخارجي.

بعد أن شرب وحيد أكثر من مرة الكثير من النّبيذ، أخذه هذا الأخير إلى زمن تجاوز زمن السّرد وصار حديثه شبيه بالأحلام لأنه فقد التّركيز وفقدا الوعي تماما بما يدور حوله من أحداث أو كلام أثناء تواجد رئيس البعثة (ك) ورفاقه من عمال البعثة " يغمرني إحساس غريب بالكآبة وكأنّ العالم الذي أعيش فيه بعيد جدا عن هذا العالم الذي حولي الآن"[3] فهذا الشّعور الذي يعيشه وحيد أثناء فترة شربه النّبيذ، شعور بعيد عن الوعي والحقيقة قريب من الحلم، فهوزمن أبعدنا عن الزّمن الأول للسرد، وطاف

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النّقد العربي الحديث) ج2، دار رحومة للطباعة والنّشر والتّوزيع الجزائر، دط، 2010، ص 198.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص31.

[3] المصدر نفسه: ص63.

بنا بعيدا عن منحى السّرد. واصل رئيس البعثة تباهيه وتفاخره بأجداده الأوائل ومساهمتهم في الماضي، وحرصهم على بناء المستقبل اللاحق، مما استدعى تقنية الاستباق الخارجي، في سرد هذا كان هذا يوحي بأن ما قال رئيس البعثة (ك) يعد مجرد تنبؤات " اليأس يولد العنف والأرض لن تسع البشر بعد مائتي سنة، لذلك نحن نحاول فهم ماضينا لإنقاذ ما نستطيع إنقاذه في المستقبل"[1]، كلام رئيس البعثة عن المستقبل غير المحدود يعد استباقاً خارجيا، فالتنبؤ بالمستقبل بعد مائتي سنة أو أكثر يخرج عن سرد الزّمن الأول، وهوزمن أحداث الرّواية وبعيد عن ذلك، فالحديث عن المستقبل عموما يعد استباقا لحدث لا يقع ضمن سرد الحكاية خاصة إذا تم الاشارة إليه بزمن معين، لا يمكن لأحداث الرّواية أن تواكبه.

ومن هذا فإنّ زمن الحكاية الأولى يأتي في المقام الثّاني بعد زمن الاستباق، إلا أنّ الحقيقة عكس ذلك فالمستقبل حسب ترتيب الأزمنة يحل في المرتبة الأخيرة، أي: (ز س < ز ح < ز م) زمن الحكي يتوسط زمن السّرد وزمن الاستباق (الاستشراف)، أو كما أشرت له بـ (م) أي المستقبل.

كان إمام القرية عبد الوهاب قرشي وفي تجمع جمع مواطني سيدي المجدوب، بعد الأحداث الإرهابية التي وقعت في الدّوار، ولما رأى "وحيد" من بين الحضور، تساءل عن زيارته المقبرة، وعن زيارته لبيت والده في هذه اللحظات وبينما كان وحيد تحت تأثير مفعول الويسكي الذي أمده بالثقة حسب قوله صرح بشعوره الذي حمله إلى المستقبل إلى زمن بعيد خارج زمن الحكي الأول وكان أقرب الى الأحلام والتي تعتبر جزءاً من الاستباق الخارجي، " لأول مرة أشعر أني فوق الزّمان والمكان أشعر أني متحرر من كل شيء ولا أدري أكان هذا بسبب الكيمياء التي أفرزها دماغي أم هي طاقة إيجابية أطلقها كوكب على بعد آلاف السّنوات الضّوئية"[2].

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص66.

[2] المصدر نفسه: ص103.

تلك الطّاقة الإيجابية التي تحصل عليها بطل الرّواية، ربما وردت من كوكب بعيد، قدر الزّمن حتى الوصول إليه أو ما يفصله عن الأرض، بأن المسافة جمعت بين السّنوات والكيلومترات، إذ أنّها تبعد عن الأرض(مسافة)، بعدة آلاف من السّنوات الضوئية وهذا شيء له علاقة بمستقبل بعيد، وخارج زمن الحكي، لكن زمن السّرد تطرق له، وهوما ساهم في إظهار تقنية الاستباق الخارجي. يلتقي وحيد بغريمته هيلين بلانك على سفح جبل آمجر، وبعد نهاية اللقاء طاف عقل وحيد بعيدا وكان أشبه بشيء من أحلام اليقظة، ولكن حركات هيلين بلانك أعادته إلى لحظات الواقع "وددت لو أملك شيئا مفيدا أقدمه لها، إلا أن عقلي ظل تائها وكأنني خارج إطار الزّمان والمكان. أنتمي إلى عالم خفي يجري نحوه ويبتلعنى في دوامته، لو لم تتحرك يداها وتهزاني لما شعرت بوجودها أمامي"[1]، فهذا الحلم أخذ بطل الرّواية من الواقع إلى مستقبل خارج زمن الرّواية، وتجلى هذا حين أخبرنا أنّه خارج الزّمان والمكان وكذلك حين ذكر أنّ حركة يداها كان لها الفضل في عودته إلى الواقع، وإلى آخر مشاهد الأحداث والتي تتوافق مع زمن السّرد الرّوائي.

الأحلام تساهم في توضيح واستمرارية الزّمن الرّوائي، إلا أنّها تعد أحد أشكال تقنيات التّرتيب السّردي والتي تتمثل في الاستباق الخارجي.

حينما أراد وحيد أن يعود إلى المذكرة وهو وحيد في بيت والده المهجور، وكتب عليها ما عجز عن قوله في الحقيقة، وبعض المكنونات عجز اللسان عن قولها، وفيها تجاوز معالم اليقظة، وذهب إلى التنبؤ بالمستقبل والأحلام، وطرح تساؤلات ربما لم يجد لها حل في الواقع "الأحلام يمكنها أن تجعل الضعيف قويا والفقير غنيا، نتحول إلى أشباح تطوف في عالم لا نعرف قوانينه، ألست أنا شبحا على أرض الواقع؟ من سيعرف بعد قرون أنّ وحيد حمراس كان موجودا؟"[2] هذه العبارات جمعت الكثير من معالم

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي: ص 135.

[2] المصدر نفسه: ص 154.

تقنية الاستباق الخارجي، منها الأحلام وهي غير الواقع، وخارج نسيج السّرد وتعد خارج نطاق زمن الحكي الأول العملي ضمن الاستباق الخارجي، التّناقض بين الغنى والفقر وبين الضّعيف والقوي وهي سمات توحي بشعرية ترتيب الزمن الاستشرافي، وبعدها يتساءل (وحيد) عن حاله، هل من حقيقي من عالم البشر؟ أو هو من عالم الأشباح؟ وفي الأخير يغادر بنا بطل الرّواية إلى المستقبل، غير آبه بزمن الحكي الأول، أو بزمن أحداث الرّواية أي بعد قرون (من سيعرف بعد قرون أن وحيد حمراس كان موجودا؟ هذا التساؤل عن زمن المستقبل البعيد، هو نوع من أنواع تقنيات الاستباق الخارجي، الذي يحيلنا إلى زمن خارج زمن الرّواية ويجعل القارئ في تصور لحالة مستقبلية بعيدة المنال، ولا يمكن تصورها، بل تبقى مجرد توقعات تفتح أفق التّصور للقارئ.

3-2-2. الاستباق الدّاخلي: هو النّوع الثّاني من الاستباق، إذ أنّه يتمثل في ذكر حدث لاحق وتوقعه قبل وقوعه، أي له علاقة بالإخبار القبلي، ويعرف الاستباق الدّاخلي على أنّه "نقيض الأول إذ تقع سعته داخل مجال القصة الابتدائية الزّمني"[1] وقد قسم جيرار جينيت الاستباقات إلى نوعين وهما: "الاستباقات التّكميلية والاستباقات التّكرارية"[2] وردت الاستباقات الدّاخلية بنوعيها في عدة مع مواضع من الرّواية، ويمكن الوقوف على عدة شواهد وقد نتطرق إليها حسب سيرورة السّرد.

يشير الرّاوي ومن اللحظة الأولى وعلى لسان بطل الرّواية (وحيد حمراس) إلى الاستباقي الدّاخلي، وهو ذكر أحداث لم يحن وقتها، بغية التّشويق، أو أخذ ملمح عن أحداث لم تحن بعد، لكنها ترد في زمن الرّواية بعد لحظات من بداية الحكاية، وفي لحظة السّرد الأولي للحكاية، قاطعه ضابط التّحقيق وملا محه توحي بالانزعاج من خروجه عن الموضوع، لكن (وحيد) أخبر الضّابط بأن ما يتم الحديث عنه له

[1] عبد القادر رحيم: التّرتيب الزمني في رواية " المرفوضون" لا براهيم سعدي، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، المجلد06، العدد01، (2022)، ص 164.

[2] انظر: جيرار جينيت: خطاب الرّواية، مرجع سابق، ص 79.ص 80.

علاقة بما سيأتي لاحقا، وهنا تمظهرت صورة الاستباق الدّاخلي، وقد يكون ضمن الاستباقات التّكميلية على الأرجح "طلبت منه أن يمهلني بعض الوقت فقط لأصل إلى النّقطة الرّئيسية من الحكاية، فلما سيأتي لاحقا علاقة وطيدة بهذه القصة"[1]، إنّ الوصول إلى النّقطة الرّئيسية من الحكاية، هو بمثابة استباق للأحداث التي لم ترد بعد، فهو الاخبار عن شيء لاحق، وقد كان عرضه السّردي توافق كبير مع تعريف الاستباق الدّاخلي وذلك، حين أشار إلى ذلك صراحة فلما سيأتي لاحقا علاقة وطيدة بهذه القصة، فالتّطرق إلى شيء لم يتأتى للسارد بعد الوصول إليه عبر التّرتيب الزّمني لوقوع الأحداث.

كانت هناك لقاءات حميمية كما ذكرت ذلك سالفا، بين أبطال الرّواية. خاصة بين وحيد بطل الرواية وهيلين بلانك، هذه اللقاءات تخللتها تطورات في منحى السّرد، إذ أنّ الرّواي وعلى لسان (وحيد). كان يبني توقعات ثبت فيما بعد حدوثها وكانت كلها داخل الحكي الأول، "وبقينا على تلك الحال حتى شككت في أمر افتراقنا هذه الليلة "[2] وهي لحظات نقلها وحيد إلى المتلقي أو القارئ، إذ أنّ الحقيقة قد حدثت فيما بعد أن كان توقع حدوثها، فلقاء وحيد بهيلين بلانك على سفح جبل آمجر، كان آخر لقاء حميمي جمعهما، لأن الأحداث تطورت فيما بعد، ووصلت برقية من العاصمة تدعو إلى إخلاء الموقع لظروف أمنية، ووجوب مغادرة أعضاء البعثة لأن الوضع الأمني في توتر مستمر، والإرهاب والعنف في تصاعد.

هذا الاستباق الداخلي جعل من وحيد يتنبأ بأن هذا اللقاء هو آخر لقاء له مع هيلين، وهو بالفعل سرد لحدث لم يقع، ولكنه وقع فيما بعد وثبت هذا الخبر.

في لحظات اليأس التي صاحبت (وحيد) بطل الرّواية في أغلب تطورات أحداث الرّواية. حيث الخيوط

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 22.

[2] المصدر نفسه: ص 142.

الرّفيعة بين الحقيقة والخيال، وبين حياة يعيشها وحقائق منهوبة بقيت لسنوات عدة تحت وطأة النسيان وبعد علمه بشطر من حقيقة يبحث عنها، وتحت عنوان بالبند العريض (من أنا؟)، طرح عدة تساؤلات تعجب لحقيقة وجوده، يريد أن يضع احداثيات تثبت مكانه، تساءل عن صباح لم يحن بعد "في الصباح تتجلى حقيقتنا الثّانية فتعمينا الشّمس بأشعتها عن رؤية قدرنا المحتوم، في تلك اللحظات لم أكن أبالي بشيء غير الفكرة التي تدور في رأسي، كان الكون عندي هوما أتخيله والطريقة التي أعيشه بها"[1].

الصّباح بالنسبة لزمن السّرد لم يحن بعد فهو متوقع لشيء لاحق، وهنا ملمح من الاستباق الدّاخلي ويصر على أنّ هذا الصّباح يسهم في تجلي حقيقة ثانية وهي طموح يرغب في الوصول إليه بخلاف الزّمن الذي يعيشه، أما عماء الشّمس الذي يقصده فهو ذلك التّضاد الواقع بين ظلام دامس يعيشه في غياهب النّسيان وحقيقة ساطعة ومشعة يخفيها خيط رفيع، تتحكم فيها توالي أحداث السّرد أو التّرتيب الزّمني، وهنا تتجلى شعرية التّنافر التي أحدثها هذا الاستباق الدّاخلي.

وحينما يتحدث عن أمور تدور في رأسه كما يقول، فهو نوع من الخيال، وقد صرح بطل الرّواية بعدها مباشرة أن الكون عنده هوما يتخيله، والخيال يأخذك إلى الأمام إلى تخيل أحداث تحن بعد وهو شكل من أشكال تقنيات الاستباق الدّاخلي.

بعد أن رافق (وحيد) رئيس البعثة (ك) إلى البحث عن المخطوط، الذي تركه الرّحالة " هاينريش فون مالتسان" وهو دليل توضيحي يقود إلى مكان كنوز المدينة المدفونة، وذلك بحفر القبر الموجود داخل ضريح سيدي المجدوب، ولما يئس منه أراد أن يتوجه إلى قبر سيدي الحراق بالضّريح الموجود في

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص165.

الجهة الأخرى على جبل تاهرغت قرب دوار سيدي الحراق، يقول وحيد على صديقه (ك) : " نسيت تركه إيّاي صريعا قبل ساعات واستغلاله نسياني السريع ليخلفني وحيدا أمام هواجسي، إلاّ أنّ خيالي جمع في تلك اللحظات، وبدأت أشعر بـ (ك) وكأنّه يشاركني أفكاره الشّيطانية، فجأة تذكرت القبر الثاني، كنت أعلم مقصده لكنه لا يعرف المكان جيدا"[1] لما جمح خيال بطل الرّواية وبدأ يتخيل ويشعر أنّ (ك) يشاركه نفس الأفكار الشيطانية المتمثلة في الوصول إلى مخطوط " هاينريش " مهما كلفه ذلك، حتى وإن كان على حساب مقدسات كالقبور والأضرحة، ثم بعد ذلك يخبرنا وحيد بأنه يعرف مقصد (ك) وهو توقع صائب، لم يحدث بعد، لكنه فيما بعد ضمن الحكي الأول أو زمن السّرد الرّوائي لأحداث الرّواية، وهنا تتجلى تقنية الاستباق الدّاخلي، الذي يتوقع ويتخيل ثم يثبت فيما بعد ما توقعه.

لما تفشى القتل في الدّوار وكثر الضّحايا، وتم التّنكيل بجثث القتلى أو استئصال وبعضا من الأعضاء خاصة التّناسلية منها، ولما كان (وحيد) بطل الرّواية في حوار مع صاحب الدكان، أخبره بمستجدات الأحداث وأن الصلاة على الجنازة ستكون يوم الجمعة، وهو اليوم الذي يلي هذه الأحداث " أخذ يتحدث عن أساطير السّحرة والجن وما إلى ذلك من تفاهات، وكنت أصغي بلا عقل تقريبا، وفجأة سمعته يقول: الجنازة غدا بعد صلاة الجمعة مباشرة "[2] فيوم الجمعة لم يحن بعد تطرق له الرّاوي قبل بلوغه، في إشارة منه إلى أن الجنائز ستدفن يوم الغد وكان يوم جمعة، فالتّطرق إلى المستقبل يعد هو الآخر استباق داخلي ليوم لم يلحق بحد.

بعد أن هاجم الأهالي سكان دوار سيدي المجدوب على منزل الحمداوي مدعين أنّه مشعوذ وساحر قتلوه وكذلك نجاة عزرا في واقعة مفزعة ومروعة، قام الرّاوي على لسان وحيد بنقل التّفاصيل، إذ كانت بأبشع

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 207.

[2] المصدر نفسه: ص 210، ص 211.

صور العنف والقسوة، ولما فر وحيد من هذه الحادثة وأوصاه الحمداوي وأعطاه بعضا من الحقيقة التي يفتقدها وتنقصه، أراد وحيد أن ينتقم من أؤلئك الذين جعلوه يتجرع مرارة الحياة طيلة هذه السّنوات وأخبره الحمداوي وجيد بأنه والده، وأنّ أمه مدفونة في مكان قريب، وجب عليه أن يبحث عنها " عاد دماغي يعمل بقوة هذه المرة ولم أستطع التفكير في شيء آخر غير ما قاله الحمداوي، كانت تلك رغبته وعليّ أن أنفذها مهما كلفني الأمر، كنت أرى النّهاية وشيكة والنّفق الذي أسير فيه يبلغ نهايته "[1].

النهاية لم تحن بعد وبطل الرّواية وحيد يرى أنّها قريبة، وهذا مجرد تنبؤ منه، وهي ضمن تقنيات الاستباق الداخلي للحكاية الأولى (زن>زح) أي أن زمن النهاية الذي تطرق له وحيد هو في آخر نقطة في القصة لكنها لم تحن بعد، وهذا ما يميزها عن الحكي الذي يمشي ضمن تطورات الأحداث الرّوائية النهايات حسب ترتيب الزمن تكون في آخر الأحداث، وهي آخر الأزمنة حلولا ووقوعا، لكنها تبقى جزءا من ترتيب الزّمن.

أما من حيث البنية السّطحية والبنية العميقة للفظ النّفق، فإنّ النفق مسار قد يكون يتسم بالضيق في أغلب الأحوال، أما حيث العمق في اللفظة فيعني أنها صارت محدودة وقريبة، وتوحي بسرعة تجاوزها فالإنسان لا يألف الممرات الضيقة، فيكون حريصا على اجتيازها وتجاوزها.

بعد أن انتهى وحيد من سرد حكايته كما سماها للمحقيقين، وبدأ النّقاش حول بعض الحقائق الموجودة عندهم في التّقارير، وما قاله وحيد أثناء سرده، وتوافق البعض منها، وتنافر البعض الآخر خاصة ما يخص المسميات التي لم تتوافق أحيانا، وفي نهاية المطاف أخبر أحد المحقيقين وحيد أنّ ما قاله لا يساوي شيئا مقارنة بما سيجدونه في الأرض التي تحتوي الكثير من الكنوز المخبأة.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 287.

" كل ما أخبرتنا به من اكتشاف لا قيمة له أمام ما تحمله هذه الأرض. قريبا ستغرو الآلات هذا المكان وسيصبح ورشة لأكبر منجم ذهب في المنطقة وسيدر مئات الملايين من الدولارات عقودا من الزمن "[1]. الزّمن القريب الذي أشار إليه ضابط التّحقيق لم يحن بعد وهذه من علامات وتمظهرات تقنية الاستباق الدّاخلي، فالقرب ربما يكون خارج نطاق الحكاية الأولى، لكن ليس بالبعيد عنها، بل له صلة مباشرة بها من حيث المكان (مكان البعثة والتّنقيب والحفر)، وقريب من زمن القص الأول. وهو تطورات أحداث الحفر والتنقيب وحكاية وحيد الشّخصية، والتي تواكبها أحداث أخرى ومجريات أخرى لها صلة مباشرة بالتطورات التي ستحدث في الواقع، وعلى أرض مشتركة بين أحداث وحيد الشّخصية ومكان التّنقيب عن الذّهب، وهو دوار سيدي المجدوب وسفوح جبل آمجر ومكان التّنقيب وما جاورهما.

كما أنّ تّركيزه على أنّه (سيصبح ورشة لأكبر منجم ذهب) لم تحن بعد وتدخل ضمن تقنيات الاستباق الدّاخلي هي الأخرى كذلك.

وفي آخر لحظات السّرد وفي الختام، وبعد الانتقام من سبب المأساة والذي سماه وحيد (أ) وعرف في آخر المطاف أنّه الشّيخ إمام المسجد(عبد الوهاب قرشي) وقد عرف ذلك من خلال صور الألبوم، حيث كان أبا لزوجة والده الثّانية، وأعان والده في إخفاء آثار الجريمة في مقتل والدته عائشة ودس جثتها في البئر، وعمد على قتل التّجار الثلاثة (فيصل مملوك) و(الحاج عثمان) و(عثمان باي)،وشاهده وحيد وهو يذبح (عثمان باي)،لقد كان الإمام على صلة مباشرة بوقائع الإجرام التي حدثت في الدّوار، بعد أن أخذ وحيد بالثّأر لوالدته، وأراد أن يسحب جثتها من البئر وأن يكرم جثمانها بدفنها بالقرب من قبر الحمداوي وقبر نجاة عزرا وقد قام بدفنهما بالقرب من منزل الحمداوي" بعد أن مات كل من أحببتهم لم يعد يهمني كم سأعيش وكيف؟ مادامت الذّاكرة موجودة فلن أعيش باطمئنان. الآن

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 319.

أمامي بضع ساعات عليّ استغل الها"[1]حينما أشار وحيد الى السّاعات التي كما قال ما زالت أمامه فهي زمن متوقع ولم يحن بعد، وهوما أدخله ضمن تقنية الاستباق الدّاخلي، لنعرف فيما بعد أنّ تلك السّاعات المتبقية من زمن السّرد الذي أشار إليه، قد تم فيها انتشال جثة والدته الموجودة في البئر وإعادة دفنها. وهنا تتجلى صورة الاستباق الداخلي في هذا الموضع فالسّاعات رغم قلتها إلا أنّها شكلت زمنا غيبيا في لحظتها، شكل عنصر التّشويق للقارئ المتلقي وساهم في مد سيرورة السّرد حتى سرد ما تبقى من الحكاية الأولى أو حكاية وحيد الباحث عن الحقيقة.

وأخيرا يُمكن القول أنّ دراسة الزّمن ومن خلال علاقات التّرتيب أو التّشكيل الزّمني، فالأكثر بروزاً فيها بين التّقنيتين هي الاسترجاع بنوعيه، وهو الأكثر طغيانا على تركيب النّص السّردي مقارنة بالاستباق.

الاسترجاع شكّل الكثير من ترتيب الزّمن إذ أنّه ساهم بشكل كبير في بناء النّص الرّوائي، وهنا تكمن شعرية هذه التقنية، عاد بنا الرّاوي إلى ما قبل التّاريخ إلى الزّمن الذي نشأت فيه الحيوانات التي انقرضت وعبر رسومات الكهوف (غار الضّبع)، وعاد بنا إلى زمن الفتوحات الإسلامية، وكذلك إلى المذبحة التّاريخية بعد سقوط الأندلس وعودة الموريسكيين إلى دول المغرب، حيث كان بصحبتهم الكثير من العائلات اليهودية تطرق للوجود العثماني وبعده الفترة الاستعمارية الفرنسية للجزائر، وكل هذا بواسطة الاسترجاع الخارجي.

أما الاسترجاع الدّاخلي فكان حينما تحدث عن حياة وحيد قبل وقائع الأحداث الأخيرة. حينما كان طالبا في الجامعة بالجزائر العاصمة، ثم بعدها حينما واصل دراسته في ألمانيا وأستقر بها، وبعض الأحداث التي سبقت عودة "وحيد" بقليل مثل الأحداث المتعلقة بتاريخ عائلته وما طرأ عليها من تغيرات، وبعض الأحداث المتعلقة بالإرهاب، أو بالأحرى التي سبقت عودته إلى دوار سيدي المجدوب بأشهر أو بسنوات قلائل.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 322.

أما الاستباق الخارجي فقد تمثل في ذكر أحداث لاحقة، وتخرج عن زمن الأحداث الرّوائية، مثل تساؤله عما يحدث بعد مائتي سنة، أو ربط بعد الأحداث بآلاف السّنوات الضّوئية لاحقا وغيرها، وكان هذا النّوع أقل ظهورا.

أما الاستباق الدّاخلي فقد تجلى في بعض الأحداث اللاحقة في الرّواية، وقد توقفنا عند الكثير منها تلك التي أشار بطل الرّواية إلى أن لها علاقة بالأحداث القادمة، مثل التّساؤل عن موعد الدّفن الذي لم يلحق، ووجهة رئيس البعثة التي لم يصرح بها وعلم بها وحيد قبل حدوثها، وتساؤله عن موعد النّهاية الوشيكة. من خلال هذا فإن التّضاد الحاصل بين الاسترجاع والاستباق في التّرتيب الزّمني هو الذي شكل شعرية الزّمان، ولم يؤثر على بناء النّص الرّوائي.

4-علاقات الدّيمومة الزّمنية على مستوى الخطاب الرّوائي:

تتجلى هذه التّقنيات من خلال التّعمق والغوص في دراسة السّرد الرّوائي ولها مسميات عدة، منها: (تقنيات الدّيمومة الزّمنية) وكذلك (الحركات السّردية) وتعرف أيضا (شكل الدّيمومة الزّمنية) مهما كثرت التّسميات إلا أنّ المقصود واحد وهو أن تكون الدّراسة تهتم وتتعلق بتتبع حركات السّرد، وتقسم إلى نوعين: تسريع السرد وتعطيل السرد. إذ يتم تسريع السّرد بواسطة الحذف والتّلخيص اللذين طرأ على النّص الرّوائي وبرزا فيه وكيف يمكن للمتلقي أو القارئ أن يكتشفهما ويقف عليهما في المتن الرّوائي.

أما تعطيل السّرد فقد يتم حينما يحتوي النّص الروائي الوقف أو الاستراحة، بواسطة الوصف للشخصيات والمدن والأماكن أو محاولة إزاحة ذهن القارئ عن سيرورة الزّمن والسّرد عموما، أما إذا أراد أن يتوقف تماما عن السّرد فبالحوار بين الشّخصيات الرّوائية أو الحوار عموما، فانّ هذا يصنع ما يعرف بالمشهد.

4-1.تسريع السّرد: وهي تقنيات متعلقة بالزّمن تبين مدى سرعة السّرد وتكثيفه والتّغاضي

عن بعض التّفاصيل.

4-1-1. التّلخيص (المُجمل): وقد يُطلق عليه تسمية الخلاصة عند بعض الدّارسين، ويعرفه جينيت على أنّه "السّرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[1] و "التّلخيص Resume كتقنية زمنية عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص لنا فيها الرّواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة، وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السّرد الرّوائي، بسبب طابعها الاختزالي المماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث، وعرضها مركزة بكامل الإنجاز والتّكثيف"[2]، فهذه التّقنية يختزل الكاتب فيها مراحل كثيرة، وأزمنة طويلة في بعض الكلمات والأسطر إذ أنّ زمن القصة أكبر بكثير من سردها، ويتم الاعتماد على الخلاصة، وذلك " في الحكي على سرد أحداث ووقائع قليلة دون التّعرض للتفاصيل" [3]، ولقد كانت هذه التّقنية جلية من بداية المتن الرّوائي ونذكر منها حينما تحدث الرّاوي نشأة الدّوارين، حينّما تكلم عن أصول الجد الأكبر وعموميات تخص ابنيه " المجدوب" و" الحراق" وكيف كانت بدايتهم، كان الاختزال وتجاوز التّفاصيل سيد الموقف في السّرد هناك، لأن التّفاصيل التي تخص هذه الحوادث لا تفيد في القصة ولا تزيد شيئا لأحداث الرّواية " بعد هروب دام طويلا وتعب أنهكه وذويه من مقاومة المحتل في الشّمال، بعد عقود من الزّمن تفرقت القريتان وفصلت بينهما الأسلاك الشائكة والألغام لأسباب سياسية تاريخية حدثت في المنطقة خلال النّصف الأول من القرن العشرين"[4]، إنّ الملاحظ لهذه القطعة السّردية أو العبارات التي تسرد تاريخ

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الرّواية، مرجع سابق، ص109.

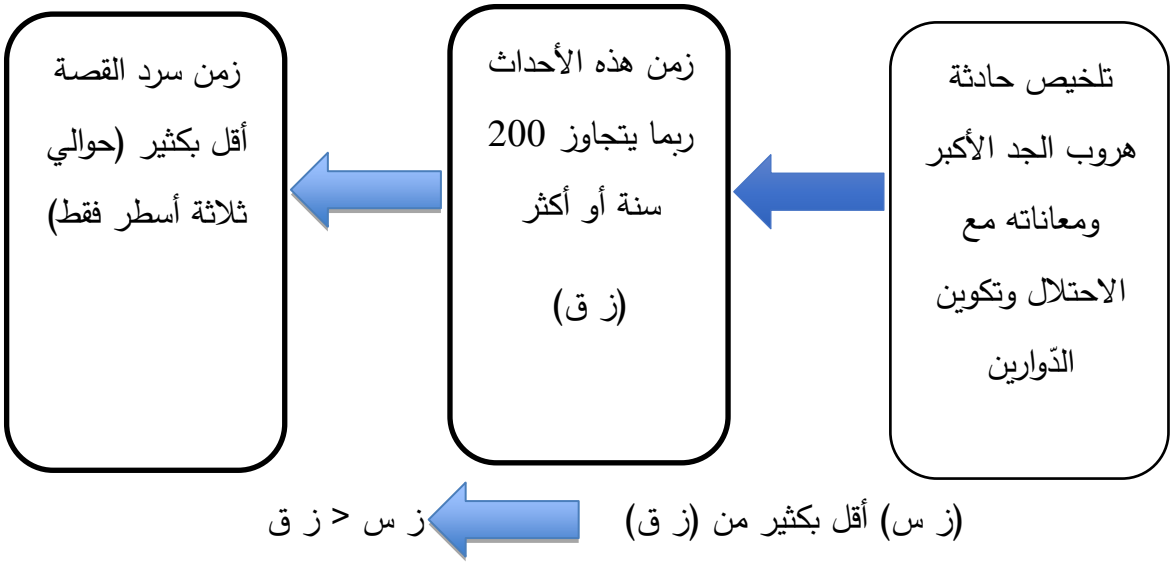
[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي. بيروت، لبنان، ط1، 1990. ص 145.

[3] حميد لحمداني: بنية النّص السّردي (من منظور النّقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان ط1، 1991 ص 76.

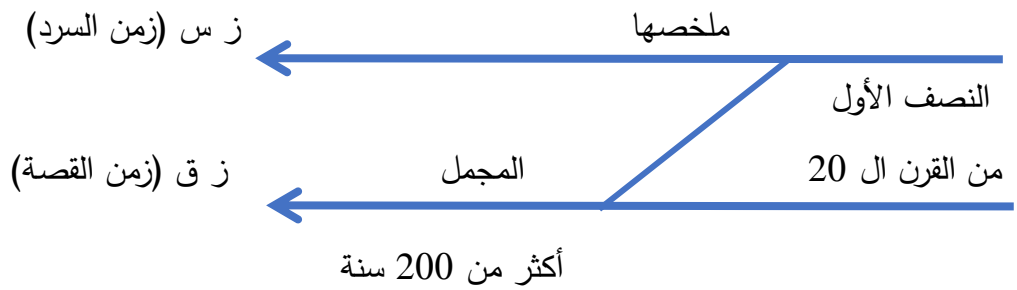
[4] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 10.

ماض تليد، يجد أن الرّاوي يتجاوز الكثير من التّفاصيل وأن زمن سرد هذه الأحداث أكبر بكثير من زمن الحكاية المختزل كثيرا، إذ أنّه الفترة الأولى وهي زمن هروب الجد الأكبر، لم يتطرق لتفاصيل حادثة الهروب بالتّفصيل، ولا لفترة مقاومته للمحتل في الشّمال كما أشار الى ذلك، ولم يتطرق زمن الكتابة للتّفاصيل التي جعلت القريتان تنفصلان عن بعضهما، ولا كذلك لتلك الأسباب التّاريخية التي حدثت في المنطقة وجعلت من أبناء المنطقة في تفرقة، تمثلت في بناء دوارين تفصل بينهما أسلاك شائكة وألغام، وحدد الأسباب بالتّاريخية والسّياسية وأشار إلى أنّها كانت في النّصف الأول من القرن العشرين، ربما هناك تلميح للفترة التي تقاسمت فيها الدّول الغربية الأوروبية العالم العربي الذي كان سنة1916 في معاهدة سايكس بيكو، أو ما شابه، لكن الاختزال المكثف للأحداث حال دون الإفراج عن التّفاصيل.وباستعمال الرّموز يمكن أنّ أضع لهذه التّقنية بعض الاختصارات المتداولة مثل:

ز س (زمن السّرد)، ز ق (زمن القصة)، ونقصد بزمن القصة (الخطاب الرّوائي).



مخطط الأحداث والسّرد:



يمكن القول هذا المخطط الذي يشكل مخططا تمثيليا لتقنية الخلاصة، لهذه الأحداث الثّلاثة، والمكثفة السّرد وقد يتشابه الى حد كبير مع بعض الخلاصات السّرديات التي سنقف على بعضها مع بقية الخلاصات.

بعد مغادرة وحيد مسقط رأسه سيدي المجدوب إلى الأرض الغربية (ألمانيا) والتي واصل فيها دراسته ولقد تمت فترة غيابه ثماني سنوات، لم نعرف تفاصيلها إلى من بعض الاسترجاعان الدّاخلية التي تطرقت إليها سالفا، أمّا بقية التّفاصيل عن حياة بطل الرّواية فهي غامضة لم يتطرق الرّاوي إلى تفاصيلها، وكانت لتقنية التّلخيص دورها في تجاوز بعض مجريات الأحداث في تلك الحقبة الزّمنية من حياة بطل الرّواية (وحيد) " العودة إلى تلك المنطقة النّائية؟ إلى غياهب النّسيان؟ كيف أعود إلى هنالك بعد أن قطعت كل صلة لي بالماضي؟ وهل يعود الطفل إلى بطن أمه بعد انقطاع الحبل السّري؟ كم سنة مرت؟ ثماني سنوات؟ لا أدري تحديدا. لم تعد للوقت أهمية كبيرة في حياتي "[1].

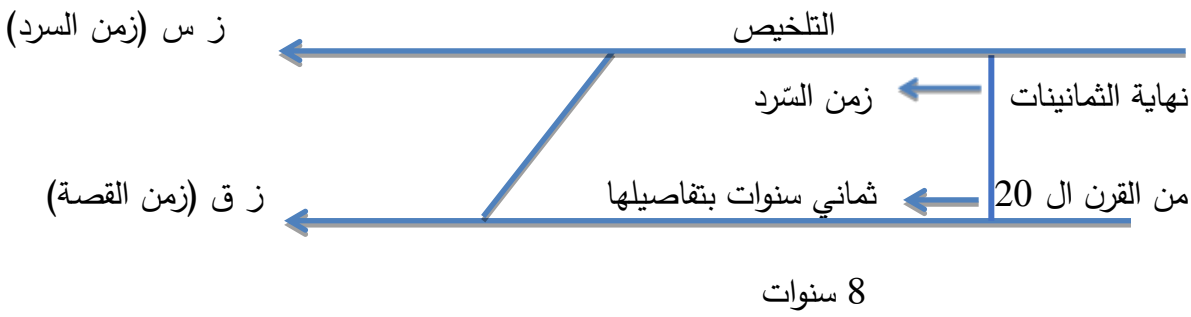
الزّمن كما أشار الرّاوي لم تصبح له أهمية لا في حياة الرّاوي ولا في تفاصيل الأحداث، فالسّنوات الثّمانية التي قضاها وحيد في غربته مرت كلمح للبصر، لم يتطرق الرّاوي إلى تفاصيل تخص حياة الرّاوي في ألمانيا، فتلك التّفاصيل تجاوزها الرّاوي بفعل تقنية التّلخيص التي عملت على تجاوز بعض الأحداث مخافة أن يأخذ السّرد منحى آخر، قد يتشعب ويبعد القارئ أو المتلقي عن موضوع الرّواية والمتمثل في الأحداث وتطورات التي حدثت بعد عودة وحيد إلى مسقط رأسه سيدي المجدوب.

فهذا التّلخيص تطرق إلى عدة أحداث منها ما سماها غياهب النسيان، وقد أشار باستحالة العودة إليها، وأعطى أمثلة عن ذلك كاستحالة العودة إلى بطن الأم ثم حدد فترة الغياب التي دامت ثمان سنوات وهي فترة طويلة والأكيد أنّه حدث فيها ما حدث، لكن مرت في عبارة (كم سنه مرت؟ ثماني سنوات)، فزمن السّرد أقل بكثير من زمن الحكاية والأحداث.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 29.

يمكن أن نرمز له: (زس) كلمات قلائل < (ز ق) دام ثماني سنوات.

مخطط فتره غياب وحيد عن مسقط راسه:



مخطط تلخيص لغياب فتره وحيد عن الدوار.

كانت بطلة الرّواية (هيلين بلانك) تجمعها علاقات ودية برئيس البعثة (ك)، لكن حسب كلامها تغير في الفترة الأخيرة، والتي أشارت على أنّها وقت طويل، وبعدها سردت اللحظات الأولى من تعرفها على(ك)، وأسهبت في سردها أو بتفاصيلها الشّيقة، لكن الفترة التي صاحبت تغير (ك) تجاه هيلين بلانك تجلت بها تقنية التّلخيص على تكثيف السّرد وحتى الإحاطة بمجريات الأحداث التي واكبت فتره هذا التّغير " لقد مر وقت طويل منذ أن تغير تماما، ولم يعد الشّخص الذي أعرفه ظننت أني أستحق ذلك، إذ لم أتمكن من إسعاده وقد عذبني طويلا هجره إيّاي من دون أن يخبرني السّبب"[1]، لم يتطرق الرّاوي إلى تفاصيل زمن الهجرة الذي دام طويلا، ولا مدته بالتّحديد بل كانت الإشارة إلى أنّه وقت طويل كذلك لم تتحدث هيلين بلانك عن الأشياء التي تغيرت فيه وجعلتها تجزم بأنّه قد تغير، وقد أشارت كذلك إلى فترة الهجرات الطويلة التي أحست بها وعاشت تفاصيلها ربما هذه حقيقة زمن القصة، لكن زمن السّرد عكس ذلك فقد تمثل في ذكر بعض الجمل والكلمات المقتظبة.

أحداث التّغير في المعاملة دامت طويلا، وقد يدل على ذلك الكثير من التّصرفات من (ك) تجاه (هيلين)، وربما كانت هناك وقائع وأحداث وتفاصيل دلت على ذلك، وربما ومواقف، لكن الإيجاز

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 126.

والتّلخيص عمدا على تجاوزها في أسرع ما يمكن.

الهجران معناه الغياب الطويل، وهذه فترة زمنية من زمن القصة لا يمكن تجاهلها، لذلك كان مختصر الزّمن السّردي كفيل بتكثيفها، ووصولها الى ما وصلت اليه.

فالتّلخيص ساعد الرّاوي وعلى لسان (هيلين بلانك) المرأة الأوروبية على تجاوز أحداث وتفاصيل دلت على تغير العلاقة بينهما، فلوكان التّفصيل في هذا الحدث فلربما ساهم في شرود ذهن المتلقي أو القارئ والابتعاد عن فحوى الحكاية الأساسية، التي تدور حولها أحداث الرّواية.

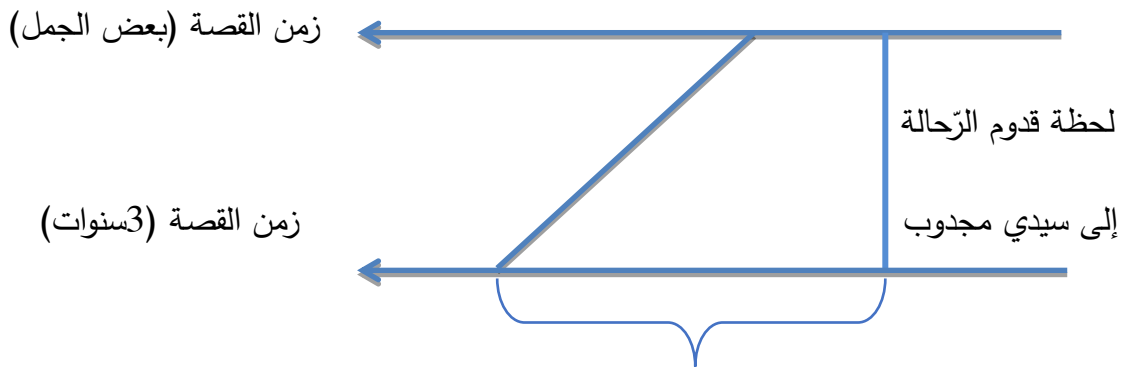
الملاحظ أنّ: زمن القصة أطول بكثير > زمن السرد

(ز ق) (وقت طويل) > (ثلاث جمل ذات طابع سردي)

هاينزيش فون مالتسان شخصية ضمن الشّخصيات الرّواية وهو مستشرق ورحالة ألماني، وباحث عن الآثار عاش في القرن التّاسع عشر، لم يذكر الكثير من حياة الرّجل أثناء تواجده في الجزائر، بل كانت الإشارة إليه مجرد تلميحات، وقد قضت تقنية التّلخيص على كل تفاصيل حياته وهو في الجزائر" وفي الطريق أخبرته أن هاينريش أقام هناك ردحا من الزّمن دون أن يترك أي مخطوط وراءه "[1]، إقامة هذا الرّحالة بالمنطقة لم يعرض الرّاوي تفاصيل حياته وكيف كان يقضي أيامه؟ وكيف كانت أعماله البحثية؟ فالخلاصة قضت وقلصت كل تلك التّفاصيل، فالرّجل أقام في شمال افريقيا فترة من الزّمن، وكانت له عدة مؤلفات وكتابات، منها من حدد مدة بقائه بثلاث سنوات في شمال افريقيا (ثلاث سنوات في غربي شمال افريقيا) هذا الأخير عنوان كتاب من تأليف هاينزيش فون مالتسان، فهذه المدة طويلة مقارنة ببعض الجمل التي تشير إلى وضع مخطوط له داخل أحد الضّريحين، أو عدم توفر الأدلة.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 308.

ملخص (بقاء هاينزيش في الجزائر وغرب وشمال افريقيا)



المدة التي قضاها ثلاث سنوات بالمنطقة

مخطط (ز ق) و(ز س) للفترة التي قضاها هاينزيش بالقرب من الدوار والضريحين

في الأخير يمكن القول إن تقنية التلخيص، ساهمت في التغاضي عن بعض الأحداث الغير الرّئيسية للرواية، ولكيلا يتشتت فكر القارئ، وتكثر تأويلاته، لجأ الروائي إلى هذه التقنية لتجاوز الكثير من التفصيلات، وربما كانت سببا في القضاء الاسهاب، الذي يعتبر التوسع والإطالة في الكلام بدون فائدة تعود على بنية النص السردي ككل ويحافظ على الأحداث الأساسية للرواية.

التلخيص ساهم في انكماش بعض الأحداث التي تحدث عنها الراوي دون أن يخل بمجريات الأحداث الرئيسية وهذا كون التلخيص وقع في بعض الاحداث الفرعية.

4-1-2. الحذف: وله مسميات عدة (الإضمار) أو(القطع) وكذلك (الاخفاء) عند تودوروف، ويعد الحذف من تقنيات تسريع السّرد، إذ يُساهم في بتر أجزاء من النّص السّردي، وقد يكون الحذف ضمني أو صريح لكنه في النّهاية يعتبر من أهم وسائل التّكثيف والاقتصاد السّردي في الخطاب الرّوائي، تتجلى تمظهراتها ومهمته الأساسية في امتصاص فتره زمنية، ويعرف على أنّه " تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التّطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، وبمصطلحات تودوروف فالأمر يتعلق بالحذف أو الإخفاء Escamotage كلما كانت هناك وحدة من

زمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة"[1] وقد يكون الحذف حسب التّعريف وما أشار إليه تودوروف في تعريفاته إلى إخفاء مقاطع سردية ومقاطع من أحداث الرّواية، يتنبه لها القارئ، بعد أن يغوص في النّص الرّوائي ويتناوله من بدايته إلى نهايته.

رواية (عين حمورابي) بها بعض الخصائص التي شابها الحذف،ومن خلال هذه الدّراسة لنسقف على بعض مواطن الحذف فيها، ولأن المتن الرّوائي كان في أغلبه منكب على سرد حياة وحيد حمراس، فإنّ بعض الأشياء غابت عنه، نلاحظ في بادئ الأمر أنها محذوفة، لكن ربما يعود هذا إلى أنّ وحيد نسي أن يذكر بعض الأحداث والأزمنة الماضية في حياته، لأنه مصاب بمرض فقدان الذاكرة الجزئي " شرحت لهما بعد تردد قصير أني مصاب بمرض فقدان الذاكرة النسبي وأنّ في حياتي أشياء معينة لم أعد أستطيع تذكرها، ليس كل شيء وإنّما بعض الذّكريات فقط "[2] وهذا ما يبين أنّ هناك بعض الأزمنة والأحداث التي تم حذفها ولم يتطرق لها الرّاوي.

هناك الكثير من التساؤلات التي يطرحها القارئ لهذه الرّواية منها:

- كيف مرت وتجسدت اللحظات التي غادر فيها وحيد دوار سيدي المجدوب؟
- لماذا لم يتطرق وحيد إلى الأحداث التي طالت عائلته الصّغيرة فاطمة وطفليها؟
- ماذا حدث لعائله وحيد: الأب واخونه من الأم؟

-بعد عودة وحيد إلى الدّوار رفقه البعثة، وبعد ثمانية أعوام، لم يذكر ماذا حدث لوالده زبير؟ وبقية العائلة الثّانية؟

-ما سبب تكتم الرّاوي على تسميه الأم إلا من خلال تحقيق الضّابط في بدايات التّحقيق، أما

[1] حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء. الزّمن. الشّخصية)، مرجع سابق، ص 156.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 16.

بعدها فلا أثر لإعادة تسمية أم وحيد باسمها؟

-أين كان وحيد أثناء المذبحة التي طالت زوجته وابنته وولده؟

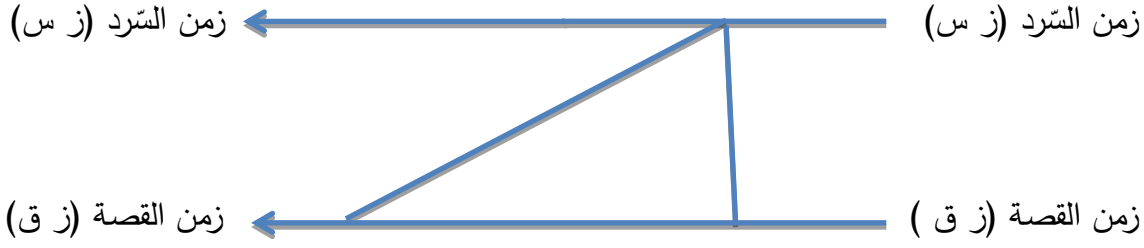
-كيف تجاوز وحيد هذه الأحداث؟ بفعل الذاكرة المبتورة "الجزئية" أم بطارئ آخر؟

أم كان فقدان الذّاكرة النّسبي هو الذي جعله يتجاوز وينسى كل هذه الاجابات لفك الغموض عن هذه التّساؤلات؟!

تعد هذه التّساؤلات ما تم الحذف الضّمني فيه، ويتجلى هذا من خلال قراءتنا للنص الرّوائي ولا يتأتى فهمه هو معرفته إلا بالقراءة الدّقيقة والمتفحصة للنص الرّوائي.

- من خلال هذه الدراسة سنقف على بعض من المقاطع التي تمظهر الحذف فيها:

" الحياة الاجتماعية لا تناسبني، وانعزالي في الآونة الأخيرة كانت نتيجة سنوات من التّعب الدّاخلي فأنا لم اعد املك قوة لمجابهة العالم"[1]في هذه العبارة هناك حذف طال كل الفترة التي قضاها وحيد في ألمانيا والتي كانت تخبئ بداخلها الكثير من التّعب الدّاخلي، وشعر أنّ العالم المحيط به نسيه والعزلة التي عاشها وحيد هي أزمة تم حذفها ولم يتطرق الرّاوي إلى ذكر تفاصيلها، ولم يعد إليها إلا ببعض الاسترجاعات التي تطرقنا إليها سالفا، وفي هذا يمكن أن نتطرق إلى بعض الخطوات التّحليلية:



سنوات التّعب التي عاشها وحيد

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 25.

الحذف = زمن السّرد (زمن الخطاب) =0، أما زمن القصة = ما لا نهاية (أو سنوات عديدة)

العبارة التي وردت في الحذف	الصفحة من الرواية	التحليل والتوضيح

أي أنّ: ز س =0، زق =+ ما لا نهاية.

السّنوات التي قضاها وحيد من التّعب الدّاخلي لم يتطرق إليها الخطاب الرّوائي ولم يعددها الزّمن الرّوائي وزمن السّردي، لكن زمن القصة ذكرها وقال سنوات من التّعب الدّاخلي، والحذف هنا " يعني به الحركة الزّمنية يكتفي بها الرّاوي بإخبارنا أنّ سنوات قد مرت أو شهور من عمر شخصياته من دون أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السّنين أي أن ثمة أجزاء من الحكاية مسكوت عنها في النّص"[1].

من خلال هذا فان سنوات التّعب الدّاخلي التي مرت من عمر وحيد، لم يذكر تفاصيلها في النّص الرّوائي بل حُذفت أزمنة تلك السّنوات بكل تفاصيلها، أوتم السّكوت عنها وتجاوزها.

وقد نقف على بعض العبارات والجمل الدّالة على الزّمن، وقد ظهرت من خلاله تقنية الحذف البارز متعلقة ّمن، وقد جعلت في الجدول الآتي وأحصيت بعضها وكذلك تدوين أرقام الصّفحات التي وردت فيها:

[1] سعاد شابي: الزّمن السّردي في النص القصصي، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية، المج4، ال عدد2، ص (255.265)، ص 261. ص 262.

– بعد نصف ساعة من الجلوس طلبت من دونالد هاردي الإذن بالانصراف	ص 31	زمن السرد = 0. زمن القصة = بعد نصف ساعة حذف مصرح به
– وبعد دقائق من وصولي تجمع أعضاء البعثة عند مدخل الفندق	ص33	زمن الحكاية لا تقابله أي وحدة من زمن الكتابة.
– امتدت رحلتنا ساعات طويلة	ص 33	الساعات الطويلة لم يقابلها سرد وزمن كتابة
– وبعد دقائق فقدت كامل تركيزي	ص51	تلك الدّقائق التي ذكرت لم يصاحبها زمن كتابة
– قبل أيام قررت ألّا أطلع على صورتي أبدا	ص 53	الأيام التي ذكرها الراوي لم يكن فيها ما كتب من زمن الحكاية
– مكث فيها مدة يومين من التّرقب والخوف	ص 68	مده زمن الحكي لم يقابلها مده من زمن الكتابة
– بعد تلك الحادثة بسنوات تأسست جمعية نشرية وهران.	ص68	ذكرت سنوات لكنها فارغة من زمن الكتابة في الحكاية
– أطبق أنيمالو على الألف دولار، انتظرت أن يسلمني المفاتيح	ص 73	حذف ضمني لأن قبل هذه العبارة كان المفروض أن يكون هناك كلام آخر حذف.
– وبعد مسافة 10 دقائق من المشي وجدتني على حافة منحدر تغطيه نباتات الشّيح وأشجار الصّنوبر	ص 76	الزّمن قيس بالمسافة لكن أثناء هذه الفترة الزّمنية لم يكتب شيء.
– وقفت هناك مدة أمد ذراعي... مضت دقائق عديدة حتى أحسست بأشعة الشمس	ص 82	المدة لم يقابلها زمن كتابة الدّقائق كذلك لم يقابلها زمان كتابة

– وبعد أسابيع من تلك الحادثة عاد إلى ضربي بخشونة أكبر	ص82	الأسابيع التي تلت حادثة الضّرب لم يكتب أولم يقابلها شيء من زمن الكتابة.
– وبعد دقيقة من التّحجر عاد السّكوت يخيم في البطاح المقفرة.	ص 87	في تلك الدّقيقة لم يواكبها زمن في الكتابة.
– مضت ثلاثة أيام على غيابها	ص 89	الأيام المستغرقة كانت جوفاء من أي حدث أو أحداث.
– قضينا مدة ربع ساعة حتى وصلنا إلى أعتاب الدّوار	ص 98	المدة التي استغرقت حتى الوصول إلى الدّوار لم يصاحبها زمن الكتابة.
– بعد ربع ساعة بالضّبط كنا في منتصف الطّريق متجهين إلى الموقع	ص 106	ربع ساعة كانت كفيلة لقطع نصف المسافة لكن هذا الزّمن لم يصاحبه زمن الكتابة.
– وبعد ربع ساعة من الجلوس تململت باولا في كرسيها.	ص 126	المدة التي قضتها باولا في مكانها دامت ربع ساعة لكن ليس هنالك ما قيل وكتب في هذه المدة.
– في تلك الأيام نزلت بهذه المنطقة عائلة كبيرة كان جدهم الأكبر مالكا للآراضي.	ص 140	الأيام التي حل بها الجد الأكبر لم يصاحبها زمن كتابة.
– وبعد دقيقة عادت رفقة طفل في الرّابعة من عمره.	ص 151	الدّقيقة المستغرقة تركت فراغا في زمن الكتابة.
جلسنا نتحدث حتى وقت متأخر من الليل.	ص 152	الفترة التي أشار إليها الرّاوي على لسان وحيد"الوقت المتأخر من الليل" كان فارغا من أي زمن الكتابة
بعد أشهر بدأت أفقد الرّغبة في الاتصال بالعالم الخارجي.	ص 155	مدة الأشهر التي ذكرها الرّاوي لم يعرض كل تفاصيلها رغم طول المدة الزّمنية.
بكل ثقلي وتعب الأسابيع السّتة الماضية ارتميت على وجهي كخشبة تطفو على سطح الماء.	ص 157	الأسابيع السّتة الماضية كان فيها الكثير من الأحداث حذفها الرّاوي حتى صار زمن الكتابة =0، بينما زمن الحكاية مذكور

لقد نمت قرابة خمس عشر ساعة لا شك أنّهم قلقون بشأن اختفائي	ص 157	فتره الغياب 15 ساعة نوم حذفت الكثير من زمن الكتابة (ز = 0) أما زمن النّوم فهو معلوم (بتر الكثير من الأحداث)
بعد ساعات من النّوم أيقظتني طرقات... وبعد مرور ثلاثة أيام سألت الحمداوي عن صاحب القبر.	ص181	توالي الحذف في فترة واحدة وغير متتابع مفاده تكثيف السّرد للابتعاد عن الاسهاب (السّاعات) (3أيام) أزمنة مذكورة لكنها تقابل صفر من زمن الكتابة.
بعد زهاء عشر دقائق من السّير وجدتني أمام منزل والدي	ص 184	فترة المسيرة المحذوفة يقابلها (زق = 0).
بعد مسيره نصف ساعة تقريبا نهقت الأتان وكدت أسقط على الارض	ص 189	الزّمن الذي استغرقته الأتان في السّير لم يذكر فيه أي ذكر للأحداث وكان زمن القصة (زق = 0)
بعد نصف ساعة من المشي وصلت إلى القمة بعدما احترقت رئتاي وتدلى لساني.	ص 203	في فترة التّوجه القمة والتي دامت نصف ساعة أما زمن القصة=0
نسيت تركه إيايّ صريعا قبل ساعات واستغلال نسياني السّريع	ص 207	الفترة التي قضاها وحيد وهو صريع كانت تساوي0 من زمن القصة وزمن الكتابة
بعد نصف ساعة بالضّبط أتت شاحنات مدرعه تضج بالجنود.	ص 214	الفترة التي قضايا الجنود أثناء قدومهم إلى الأراضي الفلاحية تساوي 0 زمن القصة
وبعد دقائق خرج الحمداوي كعادته كل يوم في الصّباح يلتقط العرعار والزّعتر	ص 239	الفترة التي سبقت فتح غرفة الحمداوي وبعدها فترة بالدّقائق حتى خرج الحمداوي انتزعت من زمن القصة
استغرقت السّيارة أربعين دقيقة لتصل إلى أقرب مركز للدرك	ص 242	الزّمن المستغرق لوصول السّيارة إلى مقر الدّرك 40 دقيقة كان زمن الحكاية يساوي الصّفر
وبعد مسيره ساعة كاملة وما هي إلا دقائق حتى كنت أقف أمام الفم الغائر لغار الضبع	ص 267	الفترة التي قضاها وحيد حتى الوصول إلى غار الضّبع كانت تساوي صفر مقارنة بزمن الحكاية

بعد دقائق ضوئية بدأ الصّوت يخفت تدريجيا حتى أوشكنا على بلوغ الغابة	ص 276	شمل الحذف الدّقائق الضّوئية، وإن اختلفت عن الدّقائق العادية إلا أنّها تسلب زمن القصة.
لقد نمت أربعة أيام كاملة	ص 259	فترة النوم 4أيام قابلها زمن حكاية=0
بعد دقيقه فقط نهضت مترنحا، وبدأت أهرول من جديد نحو الغابة	ص 276	الدقيقة ورغم قصرها إلا أنها من زمن الحكي والكتابة يساوي0
استغرقت نصف ساعة لأبلغ أعلى التل	ص 290	الزمن المستغرق 30 دقيقه=0زمن الحكاية (زق = 0)
وبعد دقيقة ونصف انشق الباب عن عجوز مجعدة الوجه	ص 294	1,5 دقيقة زمن الانتظار عند باب الجارة يساوي0= (زق=0)
وبعد عشر دقائق بدأت اقترب من السّاحة الضّيقة	ص 298	فتره المسير = عشر دقائق يقابلها (زق = 0)
وبعد مرور ثواني أدركت أني من وجه إليه تلك الضّربة	ص 304	الزّمن القصير جدا (ثوان) فترة مستغرقة لمعرفة أنّه السّبب في ضرب إمام المسجد عبد الوهاب قرشي لكن يقابله صفر "ز ق" (زق = 0)
وبعد ثلاث دقائق من الزّحف المتواصل بدا الشّك يتسرب إلى نفسي... مضى ما يقرب من عشر دقائق أو أكثر من دخولي إلى النّفق	ص 309	3د من الزّحف = 0 زمن الحكي 10د زمن المسير في النّفق = 0 زمن القصة (زق = 0)
أمضيت ثلاثة ساعات أمشي بين الأحراش والشّعاب حتى وصلت إلى الدّوار.	ص 321	الفترة التي قضاها وحيد حتى الوصول إلى الدّوار قابلها زمن الحكي =0.
وبعد أيام أو أسبوع تملكها اليأس التّام وأصبحت تتوسل إلى الموت أن ينهي عذابها.	ص 324	الارتياب الزّمني بين أيام أو أسبوع فترة غير معلومة وغير مقيدة قضتها والدة وحيد في البئر قبل وفاتها ولكن تساوي صفر من زمن القصة (ز ق=0)

وبعد نصف ساعة تقريبا تمكنت من الوصول إلى باحة منزل الحمداوي.	ص 324	الزّمن الذي استغرقه وحيد حتى يحضر جثمان والدته إلى بيت الحمداوي محذوف من زمن الحكي، وتجاوز بعض الأحداث (زق =0)

وأخيرا يمكن القول أنّ هنالك الكثير من الحذف، اذ تمظهرت تقنية الحذف في أغلب النّص الرّوائي من بدايته حتى النّهاية وهو الوصول إلى المكان الذي توجد فيه جثة والدة وحيد وإعادة دفنها.

كثرة الحذف تدل على أنّ الرّاوي كان حريصا على القضاء على الاسهاب، وإن الأفكار التي تحملها الرّواية والمواضيع المعالجة والمتطرق لها كثيرة جدا، والنّص ثري بمقومات الشّعرية الزّمنية، مما استدعى التّكثيف والاقتصاد السّردي، وتجاوز بعض الفترات الزّمنية والحفاظ على الأهميات فقط دون غيرها.

4-2. تعطيل السّرد: نتطرق في هذا العنصر إلى ما يعرف بالمشهد والوقف، وهما تقنيتان يتم الوقوف فيهما على تتبع عناصر تبطئة السّرد، وهنا يحس القارئ بأنّ توالي الزّمن وتقدمه تعطل سيرورته لبعض الوقت، وانشغال الرّاوي بكثرة الأوصاف وأشكال الحوار وغيرها مما يجعل سرد الأحداث يتباطأ عن حركيته الأولى.

4-2-1.المشهد: يذهب جيرار جينيت إلى تعريف المشاهد بقوله:" تدل كلها على مراحل أحادية الاتجاه في حلول قدر من الأقدار، لكن ذلك طبعا ليس وظيفة أكثر المشاهد"[1] لا يكاد النّص الرّوائي السّردي عموما يخلو من تقنية تبطئة وتعطيل السّرد والمعروفة بالمشهد، إذ أنّها تلك اللحظات التي تتوقف فيها وتيرة سير السّرد، إذ يعرفه بول ريكور على أنّه " التّنامي البطيء للسرد والذي يؤسس نوع

[1] جيرار جينيت: خطاب الرّواية، مرجع سابق، ص120.

من التّوافق بين طول النّص والزّمن الذي يحتاجه البطل لكي يستغرقه مشهد ما، يرتبط ارتباطا وثيقا بالتّوقفات التّأملية في تجربة البطل"[1]، وكذلك هنالك من ربط المشهد بكل ما يتعلق بالتّفاصيل أو باللحظات السّردية التي يتم التّطرق فيها إلى كل التّفاصيل أثناء توالي الأحداث الرّوائية أي أن عرض المشهد " هي صيغة تعرض تيارا مستمدا من التّفاصيل الفعلية للحدث "[2].

تتجلى تقنية إبراز المشاهد في رواية عين حمورابي في عدة مواضع نحاول من خلال الغوص في أغوارها والوقوف على أبرز المشاهد، والتي يتساوى فيها زمن القصة مع زمن السّرد، والتي يختفي فيها كلام الرّاوي للحظات، حل المشهد في النّص الرّوائي من بداياته" كم من الوقت مر بالضبط؟ لا أعلم تحديدا.لم أعد أنتظر شيئا لأعير الوقت اهتماما. فحياتي في الأصل مضيعة كبيرة للوقت وعبء على البشرية، إذا سألتني: ماذا تعني لي الحياة؟ فقد أطلق من أعماقي تنهيدة حارة على وجهك"[3].

فالمشهد في هذه الحالة عمل على إظهار نفسية الشّخصية الرّئيسية " وحيد حمراس" والتي تناول فيها وبدقة حالة الملل والانهيار الدّاخلي إذ صار لا يولي أي أهمية للوقت، وأنّه أصبح مجرد تائه في زمن الغير زمن الذي لا يريده، ثم بعدها وبحوار مفتعل في شخصية البطل، وهو أن تسأله عن مدة الوقت الذي مر فيجيب بعدم علمه والإحاطة بتلك المدة، وهذا الحوار التّخيلي في حد ذاته أسهم في توضيح مشهد من مشاهد النّص الرّوائي، وقد حاول الرّاوي بعدها أو بعد هذا المقطع السّردي أن يفصل في التطرق إلى الحالة النّفسية الصّعبة التي يعيشها معتمدا على صنع مشهد أكثر دقة وأكثر غوص في تفاصيل الحالة الكئيبة التي يعيشها وحيد في بلاد الغربة.

وصول وحيد بطل الرّواية الثّكنة هاربا من الأهالي وبدايات التّحقيق مع ضابطي التّحقيق تتخلله الكثير

---

[1] بول ريكور: الزمان والسرد ج2، فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان د ط، 2006.ص 147.

[2] يان مانفريد: علم السرد، مدخل الى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوني للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، سوريا.ط1.2011 ص 123.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص11.

من المشاهد وذلك لأن الحوار كان قائما بين وحيد والّضابط ومرافقه (ج)، وقد جاء في بداية التحقيق " لكن الأمر لا يعجب الضّابط أمامي فيسألني بحدة: ما المضحك؟ ... سنعرض عليك صفقة، قال ذلك ثم تفحص الأوراق على الطّاولة نظر إليّ مجددا وبعدها عرض عليّ الاتفاق: يقدمون لي الحماية مقابل إخبارهم بكل ما حدث من البداية حتى هذه اللحظة، أومأت برأسي موافقا"[1] يتوقف الرّاوي عن سرد زمن القصة ويلجأ الى الحوار لكسر رتابة الزّمن السّردي ليدرج القارئ ضمن عده تأويلات للأحداث، وفي هذه اللحظة يتساوى زمن السّرد مع زمن القصة.

الحوار الذي دار بين وحيد والمحققين أوقف وتيرة السّرد قليلا، ليضعنا أمام الشّروط التي وضعها ضابطي التّحقيق أمام وحيد ليبوح لهم بما في جعبته، وقد وردت عدة مقاطع حوارية نذكر منها على سبيل المثال :(لصالح من تعمل؟ من وراك؟ هل تمارس نوعا من السّحر؟ أخبرنا لمن كان القبر الثالث وهما جثتان فقط؟ ... زبير وعائشة هل تعرف هذين الاسمين؟ لماذا ادعيت أن شخصا آخر غيرك فعل ذلك هل يمكن أن توضح لنا ما حصل؟ وقد سمحنا لك بالدخول إلى هنا فقط لتخبرنا الحقيقة ولا شيء غيرها. افهمت؟ هل أنت موافق؟ ماذا قررت إذن؟) "وهذه المقاطع وردت في الرّواية من الصّفحة 14 حتى الصّفحة18 ".

وكلها وردت أثناء التّحقيق، هذه الأسئلة كان لها أجوبه من طرف "وحيد"، فالأسئلة بحاجة إلى إجابات وتفاصيل للإلمام بكل مجريات ما يتعلق بالتّحقيق، فالتحقيق مكانه واحد لا يتغير زمن ربما لا يطول فقد لا يستغرق ساعات قلائل لكن الأحداث التي يتطرق لها ربما حدثت في سنوات لكن المتتبع للسرد يجد أن زمن السّرد يساوي زمن القصة أو الحكاية، لأن الفاصلة بين الفعل وسماعه هو البرهة التي يستغرقها صوت الرّاوي أثناء التّلفظ، فربما يعد استعمال الحوار وإيراد الجزئيات والتّفاصيل ما هو إلا حافز لذكر دقة الحدث (ز س = ز ق) وهي الميزة التي تبين الاشتغال على تقنية المشهد والتي تعد

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص12.

تبطيئه للسرد أو تعطيل له ولو لبرهة من الزّمن.

كان الحنين دائما يحز في نفس وحيد، لذلك كان يغتنم الفرصة السّانحة ويذهب لزيارة بيت والده حيث تتواجد البيوت المتراصة في دوار سيدي المجدوب، وكان يعتمد على سيارة يقودها رجل من أصول إفريقية من النّيجر (نغوزي أنيمالو)، لكن السّيارة تعرضت لبعض الخدوشات، مما جعل السّائق في حوار مع وحيد لما حدث لها" ماذا سأقول لرئيسي عندما يراها هكذا؟ سأتعرض للتوبيخ لا محاله وسيخصم من راتبي...عبثا حاولت إقناعه بالحقيقة... كم تريد؟ فتح عينيه وهله، توقف لحظة هل رشوت السّائق؟ سأل الضّابط بعد أن رفع حاجبيه"[1] توقف زمن السّرد ليتم رسم المشهد والإحاطة به بكل ما أوتي من ألفاظ لغوية سانحة فأحداث الرّواية لم تتطور، ولم تتم سيرورة السّرد نحو الأمام فسؤال السّائق (نغوزي أنيمالو) جعل الرّاوي يتوقف عن سرد الأحداث، بل يدقق في الأقوال والكلام، اذ كان الحوار الدّائر بين وحيد و أنيمالو مجرد تبطئة للسرد وخلق إحساس للقارئ كي يتوقع ما آلت الأحداث وتطوراتها.

بعد قدوم نجاة عزرا فارة من بيت زوجها من دوار سيدي الحراق، وبعد كل ما تعرضت له من عنف وعقاب واغتصاب وفقدان للبصر، جاءت إلى مسقط رأسها دوار سيدي المجدوب، ولم تجد مأوى إلا بيت الحمداوي أو المقبرة، حيث كانت المقبرة المكان الذي لقي فيه وحيد المرأة التي أحبها في الماضي (نجاة عزرا) ودار بينهما حوار عمل على تعطيل السّرد لبرهة من الزّمن.

" – سلام. وعليكم السلام ... نظرت نحوي بحياد، وظلت ملامحها ساكنة يشوبها بعض التّوتر

من أنت؟ ... أخبرتها أنني عابر سبيل تائه. وإلى أين تريد الذهاب؟ غار الضّبع المكان بعيد جدا... هل يمكنك أن تدليني على الطّريق لأني لم أعد أ ذكر المكان جيدا "[2].

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 42.ص 43.

[2] المصدر نفسه: ص78.ص79.

بمقدم وحيد إلى المقبرة والتقائه بنجاة عزرا والتي فقدت بصرها، دار الحوار بينهما. وحدث هدوء نسبي في نفسية المتلقي أو القارئ عموما لأن الأمر يتعلق بحنين إلى الماضي ولقاء بعد طول أمد ودون علم أحد الطّرفين.

بادئ الأمر وقد اختفى صوت الرّاوي السّارد للأحداث إذ صار الرّاوي أحد الطّرفين في الحوار، فوحيد ينقل مشاهد من المقبرة، فقد أستغنى عن ذكر الأحداث، وتقديم للزمن المتعلق إلى الأمام، بل جعل زمن السّرد لا يفصله عن زمن الحكي عدا ألفاظ الحوار الذي دار بين وحيد ونجاة، وهو الأمر الذي يستدعي تبطئة للسرد.

يعود الرّاوي لسرد وقائع وأحداث تتعلق بذلك اللقاء الذي جمع بين وحيد ونجاة عزار، لكن البداية كانت بين وحيد من جهة، ونجاة من جهة أخرى، في هذا الموقف كانت نجاة تجهل الذي كان يكلمها، أما في المرة الثّانية، فقد علمت أنّ الذي يحاورها هو وحيد حمراس الذي عاشت معه فترات من عمرها وهي شابة قبل أن تتزوج، وقبل أن يغادر البلد " توقفت نجاة وولت وجهها شطر القبر، تنهدت بعمق وقد أعجزتني أفكاري المظلمة من قول أي شيء.

– ما بك؟ – لا شيء. –هل أتيت لزيارة موتاك؟ ... ثم سألت بقلق عن سبب وقوفها عند هذا القبر وفي هذا الوقت المتأخر. هل تعرف صاحبة القبر؟ لذت بالصمت. وأسلمت أفكاري للريح. – إنّه لامرأة ضربت حتى الموت مع طفليها، بعد أن تم اغتصابهم جميعا.

– متى حدث هذا؟ – قبل ثماني سنوات "[1].

حوار دار بين نجاة التي علمت وعرفت أن الذي يحاورها طال غيابه، وحدد الزّمن الذي قضاه بعيد عن الدّوار حوالي ثمانية سنوات، هذه المدة غيّرت الكثير من مسرى الأحداث أخبرته أن الموتى له قرابة بهم

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي: ص83.

لكن أفكاره كانت مشوشة، ولم يكن يدرك أن هناك فترة زمنية من عمره تخلت الذّاكرة عن الاحتفاظ بها أخبرته أن القبر يعود لامرأة وطفليها، وهي عائلته التي مات أفرادها تحت التّعذيب والضّرب والاغتصاب دون معرفة الجناة، فهناك جزء مبتور من القصة تساوى زمن سرده مع زمن قصه، ودون علم الرّاوي"وحيد" به أو تذكره،

المشهد الحواري لجأ إليه الرّاوي لإبعاد ضمير المتكلم عن السّرد كونه التصق بالرّاوي البطل وأطلق العنان لنجاة للمحاورة تارة وذكر الماضي على لسانها تارات أخرى.

يتنقل وحيد رفقة نجاة عزرا إلى بيت الحمداوي، ويلتقي الحمداوي ابنه غير الشّرعي وحيد، وقد كان هو الآخر مشتاق لرؤيته، وكان يعلم مدة غيابه عن الدّوار، حاله حال نجاة عزرا، وربما أشار إلى أن وحيد ولده بعبارة مألوفة، ربما لا توحي بالأبوة والانتماء، بل هي مجرد ملفوظ لفتح باب الحوار بين الطرفين يكون أكبرهم سنا هو المبادر الأول بالحوار.

" –كيفك يا وليدي؟ – الحمد لله، تبدو بخير يا شيخ. – نعم، لطالما قلت لي ذلك، لكنه ليس صحيحا.

– ثماني سنوات كاملة من الغياب المتواصل ومن دون أي اتصال أو حتى رسالة تبخرت "[1].

الحوار دار بين الشّيخ السّبعيني وبين وحيد كانت برهة قليلة من زمن السّرد يوافقه لحظات قلائل من زمن الحكي، لكن المدة التي تم التّطرق إليها أثناء الحوار طويلة (ثماني سنوات) مقارنة بزمن الخطاب الملفوظ رغم قصره يدل على فترة زمنية أطول، فالتّدقيق وذكر التّفاصيل يوحي بالإحاطة بالمشهد، وهنا تكمن شعرية الحوار الذي يرسم المشاهد.

أراد وحيد أن يذهب إلى الدّوار والبحث عن عمال إضافيين، وذلك لتسريع وتيرة العمل بالورشة وبمكان الحفر والتّنقيب، وهنالك التقى بأخيه مجيد حمراس وهو الأخ غير الشّقيق لوحيد، وكان من أتباع

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص88.

وأنصار الجماعات الاسلامية، وتجلى ذلك من طريقة لباسه، ولحيته رفقة جده إمام المسجد عبد الوهاب قرشي " إيه... هذا أنت، ما الذي تفعله هنا؟ -... أحتاج إلى عمال من أجل ورشة التّنقيب.

- إيه... الجميع لبوا نداء الرّب، ولحقوا بالأخوة، ولم يبق هنا إلا القليل. - كم تحتاج؟

-عشرين عاملا -إيه... حسنا ...تحرك الإمام نحو السّاحة، نادى على رجلين منهكين"[1].

بعد غياب طويل لم يجمع بين وحيد وأخاه مجيد وجده عبد الوهاب، لكن لم يكن هناك ترحيب أو شوق بعد طول فراق، كان اللقاء تسوده البرودة واللاأخوية، ودار بين الإمام الجد ووحيد الحوار السّالف الذّكر، كانت تلك اللحظات كافية للإحاطة بالمشهد الذي كسر تسارع الزّمن السّردي، فتساوي زمن السرد مع زمن القصة، رغم أن الحوار تخلله سرد لحكاية القط يصارع كيس القمامة، إلى أن انتهى به الأمر إلى تخليص نفسه من عبث الكيس.

رغم تباطئ السّرد أثناء الحوار الدّائر بين وحيد والإمام، إلا أن السّرد المنغمس داخل هذا المشهد قصد كسر تباطئ السّرد في هذا ودفع به إلى الأمام، إلى أنّ تخلص القط من كيس القمامة الأسود، وهنا ضدية بين البطء والتّسريع ساهمت في صنع شعرية الزّمن أثناء تقنية المشهد.

هيلين المرأة الأوربية التي رافقت أعضاء البعثة، والتي كان حضورها مكثف في كثير من المقاطع السّردية في نص الرّواية وصفت بالمرأة الشبقة، والتي كان لها علاقة تجمعها برئيس البعثة (ك)، وحول هذه العلاقة دار حوار بينها وبين وحيد: "_ "هيلين" - إنّه أمر مخجل يتعلق الأمر بي وبـ(ك).

رمقتني من تحت حاجبيها الرّقيقتين، وكنت لا أزال تحت تأثير السّحر.

- أعلم إنّه أمر تافه، لكن أحتاج إلى مساعدتك وسأخبرك مقابل ذلك في سر لا يعرفه سواي

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 100. ص 101.

– هل ستساعدني؟ ... ووافقت على طلبها مسلوب الارادة. تعلم كم أهتم له.

– «رأيتك كيف تهتمين»، قلت في نفسي. – لم أحب في حياتي شخصا مثله. – «وهو أيضا لم يحب في حياته وجها مثل وجهك» – أحبه أكثر من أي شخص جمعتني به صدفة.

– «ويا لها من صدفه سعيدة ليتها تتكرر» "[1] اللقاء الحميمي الذي جمع بين هيلين ووحيد على سفح جبل آمجر جعل وحيد يطرح عدة تساؤلات بخصوص العلاقة الغرامية التي تجمع بين هيلين و(ك) وقد ساهم لقائهما في كسر بعض الحجج والتّردد لقد باحت هيلين بكل أسرارها لوحيد.

قد يكون زمن الكلام الموافق للحوار الملفوظ بين الشّخصيتين، هو الزّمن المستغرق لزمن السّرد، وهو يجعل من زمن القصة يتريث ويتباطأ في هذه اللحظات، فالفترة الزّمنية التي تحدثت عنها هيلين أطول بكثير من زمن سردها في الحوار، وسمة هذا الحوار رغم أنّه ساهم في صنع المشهد، إلا أنّه كان يتناوب بين الحوار الخارجي بين شخصيتين (وحيد وهيلين)، وداخلي بين (وحيد ونفسه).

كان للخيال لمسته وإبداعه الخاص، فالزّمن هو الآخر توقف و تباطئ حين أراد الرّاوي أن يوظف الخيال الأدبي، وأن يجعل عنوانا يحمل اسمه " الديجافو" هذا الأخير كان من صنيع جماليات السّرد الأدبي وقد برز فيه الحوار بين البطل "وحيد" وامرأة سماها "فاطمة" من نسيج خيال الرّاوي، لكن وحيد ظن حينها أن هذه المشاهد مرت به وأنّها تعاد، لكن في الحقيقة لا أساس لها، وقد لاحظت مشهدا تمثل في الحوار الذي دار بينهما، والذي عطل تسريع السّرد، لبعض الوقت " وكنت في كل مرة أزيد من قوة الطرق حتى سمعت صوتا رقيقا يسأل من الدّاخل : – من ؟ وحيد؟ ابن الزّبير حمراس.

– انشق الباب على وجه متناسق لامرأة في منتصف العشرينات.

– آسف على الإزعاج، لكني رأيت النّور مضاءً، فبدا لي أن أعرج عليكم لإلقاء التحية

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص125.

-... مرحباااا بييك - آسف مرة أخرى على هذه الزّيارة المفاجئة، كنت أوّد معرفة من يسكن هنا وماذا حل بالمكان لأنني غادرت الدوار منذ سنوات طويلة؟ - آها... معليش أنت في بيتك

-هل أنت جديدة هنا؟ - اكتفت بقول لا ... وماذا حل بلالة خديجة؟

- إيه سمعت أنه مشعوذ يقوم بأعمال السّحر، وأظنه شخصا غريب الأطوار.

-... أيعقل؟ أن يكون ذلك الشّيخ الماكر هو السّبب في شقائي. - ولكن أين اختفت بعد ذلك؟

- امممم... لا أدري. - ثم أضافت: لم يرها أحد بعد ذلك الشّجار"[1]. لقد ساهم هذا المشهد الذي اتسم بالخيال، في صنع شعرية السّرد والتي تمثلت في الخيال الأدبي الخارج عن مألوف الكلام، والذي ساهم في مساعدة بطل الرّواية وحيد على الإطلاع على بعض الأحداث الماضية، والتي بترت من ذاكرة وحيد، فهذه المرأة التي ساعدت وحيد على الإلمام ببعض من ماضيه دون أن يعرفها، وما دار بينها من حوار كان بفضل تقنية ما يعرف بالمشهد.

هنالك الكثير من المشاهد الحوارية التي كانت ضمن الرّواية والتي ساهمت في تقنية المشهد أوفي تعطيل السّرد ومنها الحوار الذي دار بين وحيد وبين هيلين حول اختفائه في الصفحة 158 وحتى الصفحة 164 حينما زارته في بيته، كذلك برز المشهد وتعطل السّرد حينما زار وحيد بيت الحمداوي ودار بينهما حوار حول استغلال الشّيخ الحمداوي للوافدين إليه في بيته من الصّفحة 158 حتى الصّفحة 176وقد تخلله سرد لماض طويل جمع بين الشّيخ الحمداوي في صغره وبين والدة وحيد وبدايات علاقاتهما الغير شرعية.

رئيس البعثة (ك) هو الآخر بادر وحيد حمراس بوابل من الأسئلة ودار بينهما حوار حين كان وحيد يبحث عن هيلين وكان على دراية بتصرفاتها الشّبقية ولمح بذلك لوحيد وجعله سببا رئيسيا للبحث عنها

[1] انظر عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص146. ص147. ص148 ص 149 ص 150 ص151.

حسب وحيد وقد ورد هذا في الصّفحة192 حتى الصفحة 195.

تاجر الدّوار الذي كان يلمح لوحيد بأنه متورط في قضايا القتل، وقد أطلعه على بعض المستجدات وكيف قامت الدّولة بالاستيلاء على أراضي الفلاحين وما حدث لهما حيث دار حوار شكل مشهدا وقام بتبطيئه السّرد من الصفحة 210 حتى الصفحة 215 من نص الرّواية.

عاد مره أخرى الى امرأة الديجافو، المرأة التي كانت من صنع خيال الرّاوي والتي شكلت شخصية غير مألوفة ولم يصدقها المتلقي أو القارئ ودار بينهما حوار شكل مشهد هو الآخر من الصّفحة 217 حتى الصّفحة 219 وقد اكتملت الأحجية وفكت الكثير من الغياهب، وكشفت المرأة عن تلك الخيوط الرفيعة والوهمية التي تفصله عن الحقيقة.

بعد أن حمل وحيد بندقية والده وتتبع أثر من سماه (أ) أوالقاتل المتخفي وقتله توجه صوب بيت الحمداوي الأب الغير شرعي له، ودار بينهما حوار شكل مشهد وعطل من سيرورة السّرد، وقد تساءل الحمداوي عن سبب قدوم وحيد وخاف من عواقب ما أقدم على فعله من الصّفحة 231 حتى الصّفحة 236.

أثناء القبض على وحيد وبداية التّحقيق معه دار حوار بينه وبين من اعتقلوه من رجال الدرك، وكذلك نجاة عزرا وبعدها طال الحوار أثناء الاستجواب والتّحقيق في مكتب التّحقيق بين وحيد وبين ضابط التّحقيق من الصّفحة 241 حتى الصّفحة 252، وقد تخللها سرد لبعض الأحداث السّابقة.

بعد خروجه من سجن الثّكنة وعودته إلى الدّوار التقى مرة أخرى بـ(ك) رئيس البعثة سأله عن هيلين وغيابها تارة أخرى، وأخبره أنها بحثت عنه في كل مكان، وأراد رئيس البعثة الألماني مساعدة وحيد للبحث عن مخطوطات هاينريش فون مالتسان في الضّريحين لكن دون جدوى وشكل هذا مشاهد عدة، عملت على تبطئة السّرد من الصّفحة 267 حتى الصّفحة 269.

هاجم الأهالي سكان دوار سيدي المجدوب بيت الحمداوي بدافع محاربة الشعوذة، ودار بينه وبينهم حوار في مشاهد كثيرة، وانتهت بقتله وبقتل نجاه عزرا وفرار وحيد في حالة كارثية الصّفحة 282 حتى الصّفحة 287 وأخبره في آخر المطاف بالحقيقة وهي أن الحمداوي والده.

عند قرب اتضاح الحقيقة وحينما رغب وحيد في العودة الى البيت المجاور الذي كانت فيه فاطمة وطفليها، صدم وعلم بأن الأمر تغير وأن البيت تسكنه عجوز حاولت العجوز طرد وحيد لكنه ألح عليها باشرته العجوز بسرد تلك الأحداث التي تعلقت بعائلته وما آلت إليه الأسرة، من نهاية مأساوية للأم وللزوجة وطفليها وفي هذا عاد الرّاوي بنا إلى الحقيقة تاركا الخيال، أو جعل من نهايات استعمال الخيال بداية لجمع أطياف الحقيقة من الصّفحة 294 حتى الصّفحة 295 من الرّواية.

لما علم وحيد بالحقيقة الكاملة وجمع خيوطها الرّفيعة، وتعرف على المجرم الحقيقي الذي سبب له كل مشاكله وهو صهر الوالد وإمام المسجد عبد الوهاب قرشي، والذي باغته في المسجد قبل صلاة الفجر ودار بينهما حوار شكل توقف لسرعة زمن سرد القصة (ز=0)، وكان الحوار بين ذكر للحقيقة وبين تهرب وتنصل من الجريمة، وقد انتهى الحوار بوضع حد لحياة الشّيخ (أ) الذي كان مجهولا لكن في نهاية المطاف عرفناه بأنه الشّيخ عبد الوهاب قرشي، إمام مسجد دوار سيدي المجدوب من الصّفحة 299 حتى الصّفحة 305 من الرّواية.

وفي مشهد ملفت للانتباه خارق للمألوف في آخر الرّواية حيث مهد له بطل الرّواية بتوديع (ك) رئيس البعثة الذي رافقه إلى غار الضّبع، ووعده بالعودة مرة أخرى إلى المغارة للتنقيب وهنا ظهر مشهد آخر دار فيه الحوار بين ضابط التّحقيق وصديقه من جهة أخرى ووحيد من جهة أخرى، وأخبره بأنّ ما ذكره مجرد حكاية وأشار إليه بأن قضية الإرهاب مفتعلة لطرد الأجانب فقط، وأصطحبوه لمغارة الضّبع وكادوا يقتلونه من الصّفحة 315 إلى الصّفحة 320 من الرّواية.

لم تخلوا الرّواية من المشاهد ففي نهايتها نقل مشهد حيث دار حوار بين وحيد ورجال مسلحون طلبوا منه التّوقف لكن دون جدوى فأطلقوا عليه أعيرة نارية.

لكن الرّاوي لم يشر إلى النّهاية الحتمية لوحيد بل ذكر أن الطّلقات النّارية حركت روحه السّاكنة من السّجن الذي طال، لكن يعود بنا الرّاوي ويخبرنا بأن الضّابط و(ج)، كذلك حاورا وحيد في نهاية الرّواية وأخبرهم بأنها البداية فقط في الصّفحة 326 من الرّواية، وهنا حدث للسرد تصدع وتغيرات في مجرى الأحداث، زعزع تسلسل الزّمن والأحداث.

كثرة حدوث المشاهد كان نتيجة المشاهد الحوارية التي طغت على النّص وساهمت في طغيان الحوارية على أغلب الأحداث، وهدفها محاولة إشراك المتلقي في بعض التّوقعات التي تطرأ على تطور الأحداث، وقد صنعت اللحظات الحاسمة في سرد الأحداث فالحوار يكسر رتابة السّرد ويبطئ أو يعطل الزّمن السّردي وهنا تكمن شعريته.

4-2-2. الاستراحة (الوقف أو التّوقف): يعتبر جرار جينيت الوقفة "أوصاف لا ترتبط بلحظة خاصة في القصة بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة، وبالتالي لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تُساهم في تبطئة الحكاية"[1] و قد يلجأ الرّاوي للاستراحة والتّوقف، وهنا يتوقف تنامي زمن القصة وسببه الإسراف في الوصف لقد يذهب الراوي الى استراحات في مواضع عدة في النص الروائي ، مستعينا في الأغلب بالوقفة الوصفية" اذ يستغل زمن الخطاب في الوصف والتعليق بينما يتوقف زمن القصة، حيث لا فعل يحصل في الواقع "[2] بينما في كتاب المصطلح السّردي فقد عرف بالوصف وهو الذي يعتمده الراوي في التوقف على أنه "عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث (المجردة من الغاية والقصد)،في وجودها المكاني عوضا من الزّماني، وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزمنية، وراهنيتها بدلا

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص112.
[2] يان مانفريد: الزّمان والسّرد ج 2، مرجع سابق، ص121.

من تتبعها، وهو تقليديا يفترق والتّعليق"[1]،وهنا أراد أن يعرف الوصف ومتى يصبح استراحة، ومتى يصبح غير ذلك، وكذلك عرفت الاستراحة عند عمر عيلان على أنّه تتحقق" بإبطاء السّرد من خلال الوصف ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقة،لأنها تستند على تعطيل فاعلية الزّمن السّردي"[2] قد يؤول زمن القصة إلى الّصفر في حاله الوصف أو بالأحرى يعمل الوصف على تبطئة السّرد.

رواية عين حمورابي بها الكثير من الاستراحات تجلت من البداية حينما أراد الرّاوي أن يهيئ للمكان الذي جرت فيه الأحداث، وقد تجلى ذلك من أول سطر والكلمات في هذه الرّواية،"إنّه مكان بلا ظل تسطع فيه الشّمس طوال اليوم، وعلى مدار السّنة أرض خصبه دافئة عميقة يشق سطحها واد ينحدر من أقصى الغرب ويستقر في بحيرة تتاخم غابة الحور الكثيفة... سرعان ما تتلاشى أمام قرص الشّمس الحارق " [3] كثرة الصّفات والنّعوت في هذا المقطع التّمهيدي أدى دورين هما أن الهدف من هذا المقطع السّردي والوصفي هو التّوطئة والتّمهيد للدخول الى نص الرّواية، والذي يستطيع من خلاله الرّاوي وضع إحداثيات للمكان الذي وقعت فيه أحداث القصة لأن أغلب ما يتعلق بالسرد له علاقة بالماضي وأما الدّور الثّاني فهو أن هناك دراية من الرّاوي مفادها أن المكان دائما سباقا في الوجود بالنسبة للزمان، أي أن المكان الذي جرت فيه أحداث الرّواية كان قبل كل هذه الأحداث موجود، وقد تطرق بتقنية الاسترجاع لكل تلك الأحداث التي وقعت على هذه الأرض قبل الأحداث التي تدور حولها الرّواية، ولهذا بدأت الرّواية بوصف المكان قبل وصف كل شيء ثم تلاها التّأصيل للشخصيات.

حينما بدأ وحيد يسرد أحداث ما جرى له وهو في دوار سيدي المجدوب ، وقبل فراره الى التّكنة وبداية التّحقيق معه حيث أعاد الحكاية من البداية حينما اتصل به صديقه أو بعدما أن وصلت إليه رسالة

[1] جيرالد برنس: المصطلح السّردي، مرجع سابق ص 58.

[2] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السّردي، مرجع سابق، ص136.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص9.

صديقه النّمساوي دونالد هاردي حيث أراد الرّاوي استراحة وتوقف قبل التّشويق والولوج إلى تطور الأحداث،" كنت آنذاك مستلقيا على السّرير أنظر إلى السّقف واستمع لأغاني الرّاي من المذياع، و أنصت إلى صوت ارتطام المطر بالسقوف وزجاج النّافذة المطلة على الشّارع... كانت ليالي الشّتاء طويلة جدا ومملة وهذا ما يجعل الأمر شبيها بانتظار لا نهائي في دوامة التّفكير اللامجدي"[1]، فهذه الاستراحة والتي شكلت تعطيلا للسرد كان الهدف منها التّطرق الى فترة زمنية سبقت توالي الأحداث وتطوراتها أي إنه كان يمهد للبدايات والحقيقية التي سبقت الأحداث التي دارت حولها الحكاية الرّئيسية للرواية، ثم بعدها مباشرة تطرق إلى قصته مع امرأة غربية تدعى ليليا وكان بطل الرّواية يتهرب من سرد الوقائع متخذا من نص ألف ليلة وليلة نصا متناصا منه.

بعد العودة إلى الدّوار وبعد ثمان سنوات من الغياب، كان الحنين قد غلب على وحيد، و شده إلى ذكر المناطق المحاذية للدوار، وبدأ ينقل تلك الصّورة مستعينا بالوصف معطلا للسرد"برزت قمة جبل العظيم آمجر من بين الجبال المتراصة وتراءى لي ضريح الولي الصّالح سيدي المجدوب بقبته الخضراء المفلطحة كان الدّوار يرقد على سهل فسيح بين سلسلة من الجبال من جهة الشرق ووادي الحور من جهة الغرب، يشكل الوادي حاجزا طبيعيا يفصل بين القريتين سيدي المجدوب وسيدي الحراق"[2] في هذا المقطع الوصفي استطاع الرّاوي أن يبين موقع الّدوارين دوار سيدي المجدوب ودوار سيدي الحراق وهما المكانين اللذين ستدور فيهما أحداث الرّواية فيما بعد وهذا كان سببا في تعطيل الزّمن والتّريث لنقل المكان والمواقع.

ثم يقترب أكثر فأكثر نحو مسقط رأسه دوار سيدي المجدوب إذ يذكر أنّه لم يتغير كثيرا ويصف أبنيته وصومعة المسجد وغيرها في محاولة منه لتبطئة السّرد والاستراحة "طويت الطّريق المحصاة إلى مسقط

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص21.

[2] المصدر نفسه: ص33.

رأسي، سيدي المجدوب من بعيد بدا أنّها لم تتغير كثيرا فأسوارها البنية اللون ما تزال متماسكة وبيوتها المتراصة بأسطحها المرتفعة منغلقة على نفسها بنوافذ محتشمة تطل على دروب ملتوية وضيقة، لا تسمح إلا بمرور بعض النّاس أو الدّواب...ظهرت من بين الأبنية منارة سامقة في أعلاها نجمة وهلال وقد شوه منظرها الجميل مكبر الصّوت الرّمادي المحشو في جدار المنارة "[1]،الولوج إلى دوار سيدي المجدوب لنقل بعض التّفاصيل يتطلب تعطيل السّرد والاستعانة بالوصف الذي شمل البيوت والسّاحات ومئذنة المسجد أو المنارة كما سماها الرّاوي فهذا الدّوار ببيوته وبأزقته وساحته ومسجده كان مسرحا لأحداث الرّواية.

بعد وصف الدّوار من الخارج ومن الدّاخل، يأتي وصف منزل الزّبير والد وحيد وهو المكان الذي يشكل حلقة تواصل بين الحاضر والماضي عند وحيد، وقد أسهب كثيرا في وصفه وفي وصف تفاصيله وغرفه وغيرها " كان منزل والدي يقع في أقصى الشّرق من الدّوار، هنالك بدأت المباني تسقط وتتآكل بسبب أرضيتها الطّينة المنزلقة... نبتت على سوره نباتات شوكية وسقط جزء كبير منه على الأرض... أخيرا وجدتني داخل الحوش... كانت البئر تقع أمام الباب مباشرة... كان الفناء مغلقا يتوسط عددا من الحجرات... كان كل شيء في مكانه تماما : أغطية وزرابي مكدسة في الزّاوية اليسرى "[2] طال وصف البيت بكل تفاصيله قبل أن يدخله أي وصفه من الخارج، وبعد أن دخل وصف البئر ومكانها ووصف الغرف ما بها وما ثبت في جدرانها ومن كان يسكنها، لقد أطال الحديث عن البيت وكأنّه يخبرنا أن البيت به الكثير من الأحداث، وفيه حدثت الكثير من المحن والآلام والأحزان، وغادره الكل ولم يتطرق إليه الرّاوي ودست فيه آثار أعظم جريمة وهي القتل.

البيت بالنسبة لبطل الرّواية هو البداية والنهاية، وفي زواياه يتم التّنقيب عن الماضي وآثار الذّاكرة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص،35 وص36.

[2] المصدر نفسه: ص36، ص 37.

المنسية، وفيه يتم فك خيوط الحقيقية المتجسدة في معرفة خبايا وخفايا الجريمة الشّنعاء التي راحت ضحيتها "عائشة" أم وحيد.

حين حضور المأدبة مع رئيس البعثة (ك) وبعض عمال الورشة وهيلين بلانك ودونالد هاردي استعمل توطئة الفصل بوصف المائدة وما تحويه"وصلنا إلى المطعم ووجدنا طاولات البيفيه مصفوفة بأطباق الجمبري والسّلطة والفواكه بالإضافة إلى عجل مشوي كان يتوسط طاولة منفردة وحوله تتوزع المقبلات "[1] وفي هذا المقطع الذي أستنجد فيه الرّاوي بالوصف ليلجأ إلى الموضوع الذي دار بين رئيس البعثة وأفراد بعثته، والذي حضره بطل الرّواية وحيد وهنا كان حرص الرّاوي على استراحة تشمل وصف المائدة وهي مكان المأدبة واحداثيات تطور وقائعها فقد استغل الرّاوي هذه الوقفة الوصفية للإحاطة بمكونات المائدة الشّكلية ثم ينتقل بعدها لذكر تفاصيل ما جرى بعدها من أحداث أثناء تناولهم الوليمة.

لما رغب وحيد في زيارة بيت والده وبيت جارته اليهودية ومباشرة بعد عنوان الفصل مهد بوصف الهدوء الذي يشهده الدّوار في تلك الفترة وهي وقت متأخر من الليل" بدأ الضّباب يتدفق من الشّرق واختفى القمر والنّجوم، لم أعد أرى سوى الحشيش الذي تحت قدمي، تبعت خشخشة الحشيش، واعتمدت على حدسي لتقفي الأثر ولم يمض وقت طويل حتى وجدتني أقف أمام الجدار المتداعي لمنزل الوالد"[2] فهذا تمهيد الذي صرح فيه الرّاوي علانية بتعطيل الزّمن حين أخبرنا بأنه لم يمض وقت طويل، فهذا التّعطيل السّردي وهوما يعرف بالاستراحة أو الوقفة السّردية الوصفية وقد تكررت الأوصاف، ولف المكان نفسه بشكل أقرب إلى التّكرار من الصّفحة 153 حيث تطرق الى الضّباب الذي يلف المنزل وأعاد أوصافا شبيهة لتلك الأوصاف التي تطرقنا إليها، فأحيانا تعاد الاستراحات بشكل مشابه، وفي

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص61.

[2] المصدر نفسه: ص145.

صفحات عدة من الرّواية وربما يعود هذا لأهمية المكان في الحدث الرّوائي فبيت والد وحيد يشكل نقطة رئيسية في احداثيات المكان بالنسبة للرواية، وكان له النّصيب الأكثر في جل الأحداث الرّوائية.

لما علم وحيد بأن الشّيخ الحمداوي له اليد الطولى في كل ما حدث ويحدث له توجه مسرعا إلى بيته ليعرف حقيقته، في عنوان الفصل (من أنا؟)، وقد أراد استراحة أو وقف تطور الأحداث وهذا بكثرة النّعوت والصّفات في المكان الذي كان يسلك من خلاله حتى يصل إلى بيت الحمداوي" توهج قرص الشّمس في السّماء وأطلق أشعته من نقطة سمينة تتدحرج في السّماء كبالون ركله شخص أعرج من الشّرق، حين تختفي الشّمس تنفتح السّماء على الكون وتنكشف أسرار النّجوم و الكواكب، و يصبح التّأمل رياضة والحلم سكينة والأمل إرادة "[1].قد يلجأ الرّاوي إلى إقحام القارئ أو المتلقي في أفكار وعلوم تخص الكون ثم عرج بنا بعدها عن أصل وحيد وحواره الذي دار بينه وبين الحمداوي، فالتّساؤلات التي طرحها وحيد حول الشّمس والنّجوم والكواكب لم تكن إلا بدايات لمعرفة أصله ومصيره الذي أشار إليه بأنه يسير ويتجه بخطوات ثابتة وأنّه يشعر بأنه يقبض على مصيره بيده.

لما أراد الحمداوي نقل المأساة التي مر بها حين توفيت زوجته وكل أفراد عائلته خاصة حينما انتحرت زوجته " شعرت بهبة ريح تداعب وجهي، وكانت جدران الغرفة الأربعة مغطاة بالزيوت الطبيعية والأعشاب الطبية وثمة جدار منعزل تماما يحتوي على رفوف كدست فوقها الكتب وبجانب النّافذة مكتب من خشب القيقب لكنها لم تمنعني كلها من التّركيز على الحبل الذي تدلى من السّقف "[2]رغم قسوة منظر الانتحار إلا أنّ تلك الوقفة الوصفية التي عطل فيها سرد صنعه عنصر التّشويق لدى القارئ وكذلك عنصر المفأجاة، فالتّركيز ربما كان ما بداخل الغرفة لكن تلك الاستراحة السّردية الزّمنية والتّريث في نقل الأحداث لم يقلل من بشاعة الحادثة لكنه لم يفرط في وصف الغرفة التي بها معدات

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص165.

[2] المصدر نفسه: ص173.

الطب وربما هي مكتب الحمداوي للتداوي.

بعد أن غادر وحيد سجن الثكنة، وعاد الى الدّوار وفي طريقه مر ببيت المرأة اليهودية،و تساءل على مقدم الشّيخ السبعيني (أ)، نفت فاطمة الجارة اليهودية المرأة صنع الخيال، ذلك وبعدها توجه وحيد إلى جبل آمجر، وكانت وجهته غار الضّبع وهنالك وجد رئيس البعثة (ك)، وقبل أن يحاوره أو يتكلم معه حدثت استراحة وصفية لنقل الصّورة التي وجد عليها رئيس البعثة (ك) " لفحت الشّمس بشرته البيضاء ونبتت لحيته الشّقراء فازداد وجهه ضخامة، وبدا كالدب كان شعر رأسه منفوشا وعيناه محمرتين"[1] لم يشمل الوصف الأماكن فقط بل تعداه الى الأشخاص فالوقفات الوصفية تعد استراحة حين توقف الأحداث ويتجاوز زمن السّرد زمن القصة ويشار إلى ذلك بـ (ز س> ز ق).

بعد أن خرب وحيد ورئيس البعثة (ك) القبر وحفر بمحيطه بحثا عن المخططات، والتي قد تكون للرحالة الألماني هاينريش فون مالتسان قد خبأها في أحد الضّريحين، ولما شاهد الأهالي ما حدث هرول الجميع لرؤية ما طرأ على قبر الولي الصّالح سيدي المجدوب، وقد نسب هذا العمل والتّخريب إلى المشعوذين وقبل أن يفصل في هذا قام بوصف ذلك الصّباح بأنه مليء بالهدوء" بدأ الّصباح ينفث نسماته الباردة، ولم يبق من قطرات النّدى إلا ما ظل عالقا برؤوس النّباتات، طارت فراشات صفراء هنا وهناك بين أزهار الحقول وأشعة الشّمس وكان النّاس في تلك الصّبيحة على غير عادتهم رأيتهم يتوجهون نحو المقبرة أفواجا"[2]، لقد كان الوصف والاستراحة التي ساهمت في تعطيل الزّمن لبرهة من الزّمن بمثابة الهدوء الذي يسبق العاصفة حيث وفي تذييل وصف الصّباح وقطرات الندى ووصف الفراشات الصّفراء والأزهار، بدأت ملامح التّأزم والأجواء المشحونة تظهر وذلك لما أشار بأن الأهالي يذهبون أفواجا إلى المقبرة حيث قبر الولي الصالح، والذي تم نبشه.

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص267.

[2] المصدر نفسه: ص279.

لقد كانت الاستراحة والوقفة الوصفية بمثابة لحظات هدوء سبقت تراكما شديدا للأحداث وسرعة في زمن السّرد وكذلك زمن الحكاية.

بعد تلك الأحداث المأساوية التي لحقت بالحمداوي ونجاة عزرا، حينما هاجم سكان الدّوار على بيته وأتهموه بالشّعوذة، وأتهموا نجاة عزرا بالدعارة ، وانتهت تلك الأجواء المشحونة والمناوشات بمقتل الحمداوي ونجاة عزرا، وفر وحيدا ملطخا بالدماء، وبعض الكدمات وحدث له نزيف في الكثير من مواضع جسده ، وقد كانت هذه هي البداية للحقيقية المرة التي أخبره بها الشّيخ الحمداوي حيث علم أنّ الحمداوي والده الغير شرعي، أما أمه فهي مدفونة في مكان قريب أي في أرجاء سيدي المجدوب فقط وقبل أن ينتقل بنا الرّاوي إلى عنوان آخر ما مهد له باستراحة تمثلت في وصف حالة وحيد الكارثية بعد عنف الأهالي الذي تعرض له "نظرت إلى أصابعي المرتعشة، وأظافري التي امتلأت بالأوساخ ولاحظت بقعة الدّم متيبسة على ظاهر كفي مسدت شعري وتوقفت عند نتوء في فروة رأسي وكان الشّعر حوله متيبسا وتتبعته حتى قذالي... كان النّهر هادئا وسطحه أملس كالمرآة"[1].

لقد شرع الرّاوي في وصف ما طرأ على مناكبه أو بالأحرى ما طرأ على جسده جراء آثار الضّرب والعنف الجسدي الذي تعرض له، كذلك ربط هذا الوصف بوصف هدوء النّهر وكأنّه يقول إنّ الهدوء الموجود في جسده كان مماثلا للهدوء الموجود في النّهر، ثم بعد هذه الاستراحة تتوالى الأحداث وتتأزم مرة أخرى.

لم تخلوا الرّواية من الاستراحات الوصفية وشكلت تعطيلا للسرد في كل ما تناولناه سالفا وحتى نهايتها وأثناء وصول بطل الرواية إلى هدفه وغايته والمتمثل في معرفة الحقيقة، وهي مكان وجود جثمان أمه حيث وجدها في نهاية المطاف جثة هامدة في البئر حيث فارقت الحياة منذ سنوات، بعد وضع الزّبير زوجها حدا لحياتها، كل هذه الأحداث سبقت بتوطئة وتمثلت في وقفات وصفية،" كان الصّمت يلف

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص289.

كل شيء هناك...أخذت الرّياح تتلاعب بأوراق الأشجار والقاذورات التي تسللت من القمامة...كان الظّلام والهدوء يكتنفان الحوش، ويلفان الغرف بغشاء من الصّمت...ذهبت إلى البئر ثم أزحت الألواح الخشبية المتكتلة كالسقف"[1].

يحاول الرّاوي من خلال هذه الوقفات الوصفية التي اتسمت بالهدوء واللعب بالأوراق وكذلك هدوء الظّلام، ولكن وراء كل هذا عرض سردي تتقدم فيه الحكاية وزمن السّرد لتكشف تفاصيل الأحداث المأساوية في مسرح الجريمة وقعت منذ سنوات انتهت بفك لغز اختفاء والدة وحيد.

لقد ساهم الوصف في نقل بعض التّفاصيل بأمانة وذلك في بعض الإحالات التي آل فيها النّص إلى السّكون، فأغلب الوقفات اقترنت بالوصف، وهذا ما يجعل زمن القصة في ركود ويعطل زمن السّرد فقد لاحظ الرّاوي أن تلك الوقفات تساهم في تعليق تسلسل الأحداث بصفة وقتية وأن يكون لها دور التّمهيد والتّوطئة قبل الولوج إلى أي نقطة تأزم للأحداث.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص322.

ثانيا: شعرية المكان

1-مفهوم المكان:

1-1.لغة: ورد مفهوم المكان في المعاجم عدة مرات ونذكر من ذلك التّعريف الذي ورد في لسان العرب لابن منظور :" والمكان الموضع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكانا فعالا، لأن العرب تقول : كن مكانك، وقم مكانك، وأقعد مقعدك : فقد دلّ هذا على أنّه مصدر من كان أو موضع منه؛ قال: وإنّما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزّائدة معاملة الأصلية لأن العرب تشبه الحرف بالحرف"[1] كذلك ورد تعريف المكان في قاموس المحيط للبستاني حيث عرف المكان على أنّه: " الموضع ومفعل من الكون، ج أمكنة وأماكن وأمكن قليلا"[2]. ومن خلال هذين التّعريفين اللغويين، فإنّ المكان هو الموضع، وقد يمكن أن يعود تعريفه إلى الكون والوجود.

1-2 اصطلاحا: بالنسبة إلى التّعريف الاصطلاحي فسنسلط الضّوء على التّعريفات التي وردت في المعاجم التي تخص المصطلحات الأدبية، أو بالأحرى المعاجم المتأخرة والتي جاء فيها تعريف المكان مواكبا للتعريفات التي وردت عند الأدباء الآخرين من الأعاجم وغير العرب.

ورد في معجم مصطلحات الأدب:" مكان – وحدة مكان –Unité de lieu – احدى الوحدات الكلاسيكية الثّلاث، والمعروف أن فكرة هذه الوحدة لا ترقى إلى عهد أرسطو، بل هي مقتبسة من المسرح الإيطالي في القرن السّادس عشر، وقد رأى القائلون بهذه الفكرة أنّ الأحداث تجري في يوم

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج13، ص157.

[2] بطرس البستاني: محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة بيروت، مطابع تيبو بيرس بيروت، لبنان، دط، 1987، ص 859.

واحد"[1]، فالحكم على مصطلح المكان حسب التّعريف لابد أن يخص ما جرى في يوم واحد، وجاء في معجم مصطلحات نقد الرّواية للطيف زيتوني أنّ " المكان يتلبس الفعل أيضا ولوضمنا، ومن دونه يبقى المعنى ناقصا"[2]. من خلال هذا التّعريف نكتشف أنّ المكان له علاقة مباشرة بالفعل ولو ضمنيا، وفي غياب هذا يكون معنى المكان مبتورا وناقصا، وقد أشار إلى هذا جيرار جينيت، بالرّغم من أنّه أشار إلى أنّ الزّمان أكثر بروزا ويلعب دورا أكثر من دور المكان.

أما في معجم السّرديات فإنّ تعريف المكان في الجانب الاصطلاحي، فقد تم التّركيز فيه على التّحديد بمعنى المكان المحدد وهو" بخلاف الديكور، جزء من الفضاء لمرجعي المنتمي إلى الفضاء في القصص، فأيا تكن أبعاد المكان (بيتا أو كونا) وأيّا يكن انتماؤه (حضريا أو بدويا، مفتوحا أو مغلقا إلخ...) فإنّه يتخذ مظهرا دقيقا للغاية "[3]. ومن خلال هذا التّعريف الاصطلاحي فإنّ المكان يجب دقة التّحديد في اكتشافه مهما كانت بيئته أو شكله، وقد ربط بين تعريف المكان بتعريف الفضاء في الأعمال السّردية بشرط دقة تحديد مظهره.

1-3-المكان عند المُنظرين والنُّقاد: تطرق إلى تعريف المكان الكثير من المنظرين والنّقاد، وتناولته الكثير من الكتب، وذلك باعتبار المكان من أهم الأشياء التي يعتمد عليها المؤلف أو الرّاوي، وذلك لكونه مهم حتى تقع الأحداث وتتواصل سيرورة السّرد.

ورد في كتاب "جماليات المكان " لغاستون باشلار، وفي مقدمة المترجم غالب هالسا أنّ " المكان بالنسبة لي كان يحمل خصوصية قومية، كما يعبر عن رؤية "[4]. من خلال ما ورد من تعريف وصل

---

[1] محمد بو زواوي: معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، د ت، ص277.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات الرّواية، مرجع سابق، ص128.

[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، مرجع سابق، ص418.

[4] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 06.

إليه المترجم من خلال قراءته لمفهوم المكان عند غاستون باشلار فإنّ المكان في النّصوص الرّوائية لا بد له من بعد قومي، فالشّخصيات لها خلفيات ولها دوافع بنيت بواسطتها وسبكتها، وخاصة مع شخصية بطل الرّواية.

أما سيزا قاسم في كتابه (بناء الرّواية) فإنّه ربط بين المكان والحيز في التّعريف، إذ أنّ " المكان ليس حقيقة مجردة وإنّما يظهر من خلال الأشياء الفراغ أو الحيز"[1] فالمكان حسب هذا التّعريف هو كيفية تغطية الفراغ أو الحيز، بحيث أنّ كل ما وجد فراغ أو حيز تدور فيه الأحداث فهو مكان.

كذلك يوري لوتمان فإنّه " يرى المكان في النّص في ضوء علاقته بالموضوع، ذلك أنّ طبيعة هذا الأخير هي ما يحدد المكان المبتغى الحديث عنه "[2]، من خلال هذا التّعريف يتبادر إلينا أنّ الموضوع الذي تتناوله الرّواية أو أي نص، هو الذي يفرض عليك الإحاطة بالمكان، فالمكان توضع إحداثياته حسب ما يقتضيه الموضوع الذي يعالجه النّص الرّوائي، فالموضوع سابق للمكان ومتحكم فيه حسب يوري لوتمان.

ولم يبتعد تعريف المكان عن الحيز كما في الكثير من الكتب التي تناولت موضوع المكان، حيث أنّ "المكان لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي، وإنّما يتغلغل عميقا في الكائن الإنساني حافرا مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذّات المختلفة، ليصبح جزءا صميما منها، وذلك لأن المكان هو الفسحة /الحيز الذي يحتضن عمليات التّفاعل بين الأنا والعالم، من خلاله نتكلم وعبره نرى العالم ونحكم على الآخر "[3].فالمكان حسب التّعريف يؤثر ويتأثر بالشّخوص، ولا يقتصر على المحسوسات

[1] سيزا قاسم: بناء الرّواية، دراسة مقارنة في (ثلاثية نجيب محفوظ) مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، دط، دت، ص 106.

[2] صدوق نور الدّين: البداية في النّص الرّوائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1994، ص47، ص48.

[3] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: معمارية النّص الرّوائي التّعدد الدلالي وتكامل البنيات، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2021، ص136.

وقد اعتبره فسحة وحيز وربطه في التأثير على ملامح الشّخصيات.

وهناك من اعتبر أنّ المكان شبكة وله علاقة وطيدة بالتّبئر "المكان هو شبكة من العلاقات والتبئيرات التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الرّوائي الذي ستجري فيه الأحداث، فالمكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السّرد وإنّما يدخل مع علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى له"[1] وهنا ومن خلال هذا التّعريف فقد زاوج صاحبه بينه وبين الفضاء، وأوضح أن نقطة الاشتراك بينهما هي وقوع الأحداث في مسرحهما، شريطة عدم الانعزال عن مكونات وعناصر السّرد الأخرى، والتي تحتكم في بينها بواسطة التّبئير.

وقد اعتمد البعض تعريفا للمكان إذ إنّه "يمثل مكونا محوريا في بنية السّرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد"[2] أي أنّ المكان يعتبر أحد المكونات المحورية في بنية السّرد، في الحكاية والأحداث لا يمكن أن يحدثا في غياب مكان تدور فيه الوقائع وتتطور فيه الأحداث وتسبك فيه حكبة الأعمال السّردية.

غير أنّ البعض أشار إلى أنّه من غير الممكن "إفراد المكان بالدّراسة المستغلة التي توقف عليها اهتمامها الأولي، دون أن تهمل ما في الرّوافد المعرفية الأخرى من فائدة، بل ليس أمامها من حلية سوى الاعتماد عليها، لأنّها لن تقوم بمفردها عن حمل عبء المكان، الذي يفوق طاقتها في انتشاره على حقول المعرفة الإنسانية المتباعدة"[3]، وقد اعتبر المكان ذا عبء يفوق مجالات المعرفة الإنسانية، لأنّ دراسة المكان لا يمكن للدارس أن يدرسها بمعزل لأنّ كل المعارف والدّراسات المتعلقة بالعلوم

[1] يادكار لطيف الشّهرزوري: جماليات التّلقي في السّرد القرآني، دار الزّمان للطباعة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص180.

[2] محمد بو عزة: تحليل النّص السّردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص99.

[3] حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، دط، 2001، ص8.

الإنسانية إلا وكان المكان فيها عنصرا أساسيا، فالمكان أكثر شمولية من مجاله بالدّراسات المتعلقة بالسّرد.

والبعض ذهب إلى شرط ثنائية الزّمان والمكان، أوما يعرف " الزّماكانية " واشترطوا الجانب الحسي إذ أنّ " المكان هو فكرة حسية، نقدر أن نعاينه ونتثبت منه، بينما الزّمان مقولة تجريدية خادعة ومضللة، إننا لا نستطيع أن نلمسه ونراه "[1]وقد بيّن محسوسية المكان وخداع وتضليل الزّمان.

وقد ذهب (أكبر فتاح محمد) في كتابه" البنية السّردية في رواية حكايتي مع الرّأس المقطوع" إلى تخصيص دراسة المكان حسب وروده وتمثلاته في الرّواية واعتبر الوصف هو المساهم في إعداده وتهيئته، فالوصف حسب قوله كفيل بالإحاطة بالمكان الوارد في الرّواية، وقد علل ذلك أنّ للمكان أهمية كبيرة، فهو يسهم في تشييد الرّواية وكشف خصائصها وعناصرها الفنية.

وأحيانا يعطي مناخا مساعدا لتّطوير بناء الرّواية فنيا، أما الوصف فهو الأداة الأساسية لتّصوير المكان وبنائه فيختلف وصف المكان من رواية إلى أخرى باختلافاتها وأنماطها واتجاهاتها التي تنضوي إليها "[2] فالمكان يسهم في بناء وتشييد الرّواية، ويختلف من رواية إلى أخرى، فهو الذي له الدور الأبرز في بناء الرّواية وقد يخضع للأنماط والاتجاهات من نص لآخر. بينما ركز مصطفى عطية جمعة على تعريف المكان بكونه الموضع الذي نعيش فيه، وربط بينه وبين مفهوم الحيز تارة، وبينه وبين الفضاء تارة أخرى، فهو يعتبر المكان : "موضع العيش والإقامة وموضع السّفر والهجرة وهو الحيز الذي يحوي

[1] سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية، دراسة الزّمان في أدب القرن العشرين، مرجع سابق، ص56.

[2] أكبر فتاح محمد: البينة السّردية في رواية (حكايتي مع الرأس المقطوع) لتحسين كرمياني، رؤى للطباعة والنّشر، العراق، ط1، 2020، ص214.

الإنسان وأنشطته، ويتسع ليشمل الأرض بما عليها، وبعبارة أخرى فإنّنا نربط المكان بالرّؤية الأدبية والنّقدية المتفق عليها، و ننأى ببعض به بعض الشّيء المقصود الحرفي للكلمة الأجنبية، التي قد تشمل الفضاء الخارجي وهذا ما يؤيده الفلاسفة وبعض العلماء"[1]،فالنّظرة الأدبية للمكان تختلف عن عموميات الرؤى الأخرى للمكان، وهنا تتجلى شعرية المكان.

والعرب هم الآخرون أعطوا تعريفات متعددة للمكان، باعتبار قدسية المكان الذي ارتبط بالأرض هذه الأرض التي تشبثوا بها ودافعوا عنها، حيث أنّ " تأثر الفكر العربي بالمكان وتفاعل معه، بينما كان يدافع عن أرضه ضد الآخر"[2] فالأعمال الرّوائية التي كانت بأقلام عربية فأغلبها كانت تتناول قدسية المكان والحالة غير المستقرة بين الأنا العربي والآخر الغربي، ويتمظهر فيها الحنين إلى الأوطان وهنا تتجلى قيمة المكان.

2-تمظهرات المكان:

يُعد المكان من بين أهم المكونات التي يعتمد عليها السّرد الرّوائي، فلا وجود لأحداث وتسلسل زمني في عدم وجود المكان، فأغلب ما يعتمد عليه الرّاوي في توطئة للأحداث والسّرد عموما، هو إعداد المكان وهوما حدث فعلا مع رواية "عين حمورابي" حيث أنّ المكان تمظهر في أشكال عدة، يمكن أن نقف على أهمها، مع إبراز المكان في كل حالة من الحالات.

[1] مصطفى عطية جمعة: الرّؤية والأداة جماليات المكان والزّمان والتّأويل في النّص الأدبي، دار الكتب المصرية فهرسة أثناء النّشر، الجيزة، مصر، دط 2023، ص23.

[2] بطرس الحلاق وآخرون: شعرية المكان في الأدب العربي، تر: نهى ابو سديرة وعماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص13.

2-1.المكان من الغلاف: من غلاف الرّواية تتمظهر وتتجلى حيثيات المكان، حيث أن هناك قبة وبالقرب منها ما يشبه المئذنة، فالبنية العميقة لهذه الصّورة هي ما يربط بين أحداث الرّواية في مجملها فالقبة تشير إلى الأضرحة، والمئذنة توحي بأماكن العبادة كالمسجد، ولحظة تأزم الأحداث انتهت في المسجد، وهذا بعد أن كانت بداياتها قد انطلقت من التّشبث بمعتقدات مريدي الأضرحة، والأولياء الصّالحين فقد " تشير لوحة الغلاف إلى مكان متخيل، ليس هذه اللوحة بوصفها مكانا، ولكن مضمونها وسببية تصدرها للنص الرّوائي"[1] ويمكن أن نتوصل ومن خلال هذا بأنّ مضمون وسببية تصدر لوحة الغلاف، هما اللذان يفرضان دلالة المكان، فالصّورة الموجودة على الغلاف ربما هي لمكان ما حقيقي وموجود، لكن ليس هو المكان الذي دارت فيه بعض أحداث الرّواية، لكن هناك إشارات توحي بأنّ هناك مضمونا غائب عن الظّهور متجليا في المضمون، يمكن أن نذكره ومما سبق ذكره، وهو القبة أو قبة الضّريح التي ورد ذكرها في الكثير من المرات في الرّواية، والتي تجلت في ذكر ضريح في سيدي المجدوب أو ضريح سيدي الحراق وكذلك المئذنة أو الصّومعة، وهو المكان الأكثر بروزا في المسجد ويعد رمزا دلاليا على دور العبادة عند المسلمين، وقد ذكر ذلك في الكثير من المواضع التي ذكر فيها المسجد الموجود في دوار سيدي المجدوب.

صورة الغلاف صنعت شعرية المكان، فلم تكن الصّورة للإشهار أو للتعريف بمكان ما ولكنها أرادت أن تظهر الفجوة الفاصلة بينما يعرفه القارئ المتعمق في الرّواية، وبين حقيقة الصّورة التّجريدية فالمتفحص والمتعمق في نص الرّواية يعرف ما دلالة الصّورة التي تصرخ في وجه قارئ الرّواية من الوهلة الأولى لتبيين أن سرد الرّواية محصور في أغلبه بين قبة ضريح وصومعة مسجد.

[1] مصطفى الضّبع: استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السّرد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 2018، ص57.

2-2.طوبوغرافيا المكان: قبل ورود المتن الرّوائي وقبل الغوص في أغواره وأحداثه، وضعت خريطة معدة لإظهار التّضاريس التي ستقع فيها الأحداث، ليست بدقة رسم خرائط الجغرافيا، لكن تحمل في مجملها مخططا تفصيليا للمكان الذي جرت فيه أحداث الرّواية، بينت الخريطة جبل آمجر، ودوار سيدي المجدوب القريب منه، ومكان وجود الثّكنة العسكرية، وغار الضّبع والكثير من التّفاصيل، أما في الجهة الأخرى فقد ظهر سياج الألغام ودوار سيدي الحراق، وبعض التّفاصيل الأخرى.

كما أن هذه الخريطة الطوبوغرافية رسم فيها الكثير من تفاصيل التّضاريس كنهر الحور، ممر السّكة الحديدية وجبل تاهرغت ومعبر حتشون وبينت أماكن تواجد الحقول في الجانبين، أي بمحيط دوار سيدي المجدوب وكذلك محيط دوار سيدي الحراق، وهذه التّفاصيل التي يمكن وصفها بالإرشادية هي ما تتناولها الخرائط الطوبوغرافية عكس الخرائط عكس الخرائط الجغرافية.

لأنّ هذه الخريطة ساهمت في توطئة النّص الرّوائي، ووضع القارئ في مجمل المكان الذي ستدور فيه الأحداث، وقد عرفت الطّوبوغرافيا على أنّها " علم يبحث في توقيع ورسم الهيئات الطبيعية والاصطناعية في مساحة من الأرض على قطعة من القماش أو الورق بواسطة رموز اصطلاحية ونسبة ثابتة هي مقياس الرّسم"[1] وبالفعل فإنّ هذه الخريطة مجرد توقعات أظهرت محتوى المكان من تضاريس طبيعية، كما ذكرنا سالفا من جبال وأودية وأنهار وحقول، واصطناعية كالسّياج ومكان تموضع الدّوارين، وكذلك الضّريحين.

ولقد جمعت الخريطة الطّوبوغرافية بين شيئين وهما مكان الأحداث، وكذلك مهنة واختصاص بطل الرّواية، لذلك احتكمت إلى أنّ الخريطة للاستدلال فهي طوبوغرافية، أي أنّ الرّواية تشير إلى أنّ هناك شخصية مهمة من اختصاصها الطّوبوغرافي، وهو بطل الرّواية وحيد، والذي أشار إلى ذلك عند بداية

[1] خالد بن سليمان بن سالم الخروصي: الطوبوغرافيا وتطور علم الخرائط قراءة الخرائط والملاحة الأرضية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص19.

الصّفحات الأولى للرّواية " سافرت إلى أوروبا مدة سنوات عديدة تابعت خلالها دراستي في مجال الآثار بجامعة غوته في فرانكفورت، وتخرجت في اختصاص المسح الطّوبوغرافي للمواقع الأثرية وهناك عملت مباشرة خبيرا طوبوغرافيا في مكتب الدّراسات الألماني"[1]. لقد ساهمت خبرة واختصاص بطل الرّواية وحيد، وهو الشّخصية الرّئيسية الأكثر بروزا في النّص في سبك طوبوغرافيا أحداث المكان حيث أن هذه المعرفة التي اختص بها وحيد دون غيره، ربما جعلت من المرسل والمتلقي أو المرسل إليه، في حاجة إلى عدة تكهنات توحي بأنّ الخريطة هي من إعداد طوبوغرافي، شعرية الخريطة الطّوبوغرافية في إعداد المكان، هي تلك التّساؤلات المطروحة من طرف القارئ والتي تجعلنا ندرك المكان، ونتعرف على ملامح شخصية البطل حتى قبل الولوج إلى النّص.

2-3.المكان من أوّل النّص: تجلت دلالات المكان من غلاف الرّواية، ثم بعد ذلك الخريطة التي سبقت كل مكتوب، ولما كانت بدايات النّص، جاءت عبارة " المكان " من أول جملة في نص الرّواية، حيث جاء فيها " إنّه مكان بلا ظل تسطع فيه الشّمس طوال اليوم وعلى مدار السّنة، أرض خصبة دافئة عميقة، يشق سطحها واد ينحدر من أقصى الغرب يستقر في بحيرة تتخام غابة الحور الكثيفة. حول الأرض تلتف سلسلة من الجبال والهضاب تشكل حزاما يقيها الرّياح "[2]. فالتّوكيد الوارد قبل لفظ المكان، فكأنّما واكب المعنى الحقيقي، ذلك المعنى الوارد في محتوى الجملة النّحوي إذ أنّ الجملة منسوخة ب " إنّ " التّوكيد فتغير حالها الأولى، والتي كانت جملة مرفوعة الخبر ومرفوعة المبتدأ الذي يعود عليه الضّمير، ولكن بعد أن دخل النّاسخ تغير الإعراب وتغير المعنى، ويصبح الأول منصوب والثّاني مرفوع. كذلك المعنى ورغم أن النّاسخ " إنّ" يفيد التّوكيد، إلا أنّ المعنى يفيد النّفي للمكان.

ودلالة هذا أن المكان يستحيل في الأغلب أن يكون بلا ظل، عدا الأماكن التي لها أسقف، وتغيب

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 13.

[2] المصدر نفسه: ص09.

عن الأنوار، أو الأماكن المجازية أو الأماكن المتخيلة، فالدلالة المقصودة من هذا النّفي هو أنّ المكان بعيد عن الأنظار بكل ما تحتويه الكلمة، إذ أنّ هذا المكان وبما فيه من الانتقامات وعنف وقتل وضحايا، فإنّه غائب عن أعين المسؤولين وأعين غير ساكنيه.

وكذلك تعني كلمة "بلا ظل" أن الخيال لدى الرّاوي، يفقد المكان حقيقته الملموسة التي تجعلنا نفكر أنّ المكان الذي يحاط به من خلال خيال الرّاوي، يبقى بعيدا عن المكان الحقيقي والملموس وأكثر اتساعا.

وفي هذا يمكن الإشارة إلى تعريف المكان البعيد عن المادي فقط، إذ أنّ " المكان في الأدب لا يفهم من خلال الوصف فحسب، وإنّما في العلاقة الجدلية التي تبين الإنسان / البطل / الأديب والمكان، وفي العلاقة الدّافئة أو الحادة التي تستشعرها الذّات الأدبية في علاقتها بالمكان "[1]. بطل الرّواية (وحيد) والذي عاد ليجمع شتات ذاكرته من مسقط رأسه دوار سيدي المجدوب، هو كذلك حاضر جسديا، وغائب من حيث الذّاكرة، لذلك واكب تعريف المكان حالة الإنسان البطل (وحيد حمراس) فالمكان فقد ظله وفقد حقيقته. كما فقد وحيد كل ما يربطه بالماضي، تجاه عائلته، خاصة فيما يخص عائلته، خاصة النّهاية المأساوية التي حلت بزوجته فاطمة وطفليها، وكذلك أمه عائشة التي كان يبحث عنها بعد معاناة طويلة، وفقدان الذّاكرة الجزئي الذي يعاني منه.

بعد ذلك بدأ يصف الأرض بأنّها خصبة، وبيّن أن الواد يشق طريقه في هذه الأرض الخصبة التي تسطع عليها الشّمس طوال السّنة كما ورد في الرّواية، وبين مكان تواجد غابة الحور، وكذلك تحدث عن السّلسلة الجبلية التي تلف المكان ويقصد به دوار سيدي المجدوب وما جاوره.

فهذا الوصف ورد بجمل سردية، الغرض منها نقل ما غاب عن الخريطة التي تطرقنا إليها وكأن الرّاوي حريص على أن يضعنا في المكان قبل كل شيء، فما عجزت الخريطة عن إظهاره والتّطرق

[1] مصطفى عطية جمعة: الرؤية والاداة، جماليات المكان والزّمان والتّأويل في النّص الأدبي، مرجع سابق ص12.

إليه، فانّ الجمل الوصفية كفيلة بنقل صورة المكان.

ثم بعد ذلك تطرق الكاتب إلى الأماكن المرتفعة والبارزة، كأنّ البروز في الرّسم التّخطيطي للخريطة، يوكبه كذلك بروز في الكلمات الدّالة على الأشياء الأكثر ارتفاعا وهي الجبال، وهنا علاقة دلالية توحي برفعة المكان أولا، وكذلك الحديث عن الأماكن المرتفعة التي يرغب الرّاوي في التّطرق إليها، مع الحرص على رفعة وعلو الأشخاص الذين ترتبط أسماؤهم بهذا المكان، وهم الأولياء الصّالحون، جاء في الرّواية " وبعد موتهما تقرر دفنهما في أعلى قمتين من المنطقة تكريما لروحيهما الطّاهرتين، دفن سيدي المجدوب في قمة جبل آمجر، ودفن سيدي الحراق في قمة جبل تاهرغت "[1].

فشعرية المكان في هذا تكمن في تلك العلاقة التي تربط بين علو المكان بالنّسبة للعمل الأدبي مع علو المكان الجغرافي الحقيقي الذي تناوله الرّاوي، كذلك مع علو مكانة الأولياء الصّالحين في مجتمعاتهم التي تؤمن بالأشياء الخارقة التي يتميزون بها دون غيرهم، فهذه العلاقة الموجودة بين هذه الأشياء الثّلاثة هي التي ساهمت في إبراز شعرية المكان.

3-الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة:

3-1. الأماكن المفتوحة: تعتبر الأماكن من أهم مكونات السّرد، وهي مسرح مهيئ للأحداث التي تطرأ وتتجدد، كما أنّها ميدان خصب تتحرك فيه الشّخصيات بكل حرية وكما يبتغي الرّاوي كذلك، وقد يسهم في تحديد ذلك لغة السّارد والتي من خلالها، يتم التّوصل إلى معرفة وتحديد الأماكن.

والأماكن المفتوحة توحي بحرية التّنقل، وتعتبر في بعض الأحيان متنفس للشّخصيات، وقد ورد تعريفها

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص9، ص 10.

على أنّها "مسرحا لحركة الشّخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشّخصيات نفسها كلما غادرت أماكن وإقامتها الثّابتة"[1] أو بالأحرى هي "التي تشهد حركة غير فردية على الدّوام"[2] فالأماكن المفتوحة فيها حركة دائمة للأشخاص ويتنقل فيها الجميع دون استثناء.

-**الدّوار**: وهو تجمع سكاني تحدث عنه الرّاوي، وقد نجد دوار سيدي المجدوب مسقط رأس (وحيد) الشخصية الأكثر حضورا في النّص، والذي ذكره في مواضع عدة أثناء التّطرق إلى تفاصيل أحداث الرّواية، وقد ورد اسمه كذلك (القرية)"بعد عقود من الزّمن تفرقت القريتان وفصلت بينهما الأسلاك الشائكة"[3] ويُقصد بالقريتين، دوار سيدي المجدوب ودوار سيدي الحراق.

يُعرف الرّاوي القارئ بمكان الدّوار " كان الدّوار يرقد على سهل فسيح بين سلسلة من الجبال من جهة الشّرق ووادي الحوار من جهة الغرب، يُشكل وادي الحور حاجزا طبيعيا يفصل بين القريتين"[4] ويذهب بعد ذلك ليُدقق بالوصف ولإيضاح بعض التّفاصيل "سيد المجدوب من بعيد بدا أنّها لم تتغير كثيرا، فأسوارها البُنية اللون ما تزال متماسكة، وبيوتها المتراصة بأسطحها المرتفعة منغلقة على نفسها بنوافذ محتشمة تطل على دروب ملتوية وضيقة لا تسمح إلا بمرور النّاس أو بعض الدّواب"[5]. إذا ما تحدث الرّاوي عن الدّوار فإنّ هذا المكان يُوحي بعلاقة بينّه وبين بطل الرّواية وحيد، هذه العلاقة عكسية، مغادرة الدّوار ثم العودة إليه، فالحنين الذي يجذب البطل إلى هذا المكان، والتّعود على رؤيته لم يمنعه من وصفه لإحاطة محتواه.

البساطة سمة القرى، وحنين العودة إليها غطى على وصف المكان. فالمكان كان من صنع خيال

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ،1990، ص40.

[2] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي. دراسة – منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2010، ص147.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص10.

[4] المصدر نفسه: ص 33.

[5] المصدر نفسه: ص35، ص 36.

الرّاوي، فهو الذي يُجيد انتقاء الألفاظ اللغوية الكفيلة بتسليط الضّوء على معرفته فالدّوار ربما في الأصل لفظ ليس له امتداد في معاجم العربية، لكنه لفظ جرت العادة على أنه يوضح مكان تواجد فئة من النّاس ليس بالكثير، وإنّما مصطلح آخر شائع يوازي في استعماله لفظ القرية، أو لربما جاءت التّسمية نتيجة دوران ولف ساكنيه حول بعض بيوته وأحيائه، وذلك لتفرغهم في الكثير من الأحيان من مشاغل الحياة.

-**السّاحة:** وهي مكان مفتوح يتوسط الدوار، واسمها مشتق من اللفظ "ساح" أي تنقل بكل حرية، وهي مكان عمومي يتنقل فيه النّاس، ولا يخص فرد بعينه "عبرت ساحة النّخيل الرّئيسية، فشممت رائحة أسواقها القذرة، ثم عرجت على منازل الصّباغين والحرفيين وكان أغلبهم من اليهود الأثرياء والمزابيين التُّجار"[1]، فالسّاحة مكان يجتمع فيه الكثير من النّاس على اختلاف أجناسهم و انتماءاتهم، فقد ذكر أن ما يحيط بالسّاحة هم مختلفون ومن كل الطّوائف حتى ذكر اليهود وبني ميزاب، وورد ذكر السّاحة في مواقع عدة من الرّواية "حثثت خطواتي نحو الجزء السُّفلي من ساحة الدّوار الرّئيسية، ثم قصدت أحد المتاجر"[2] .فالسّاحة مكان عبور وكذلك مكان أكثر انفتاحا على محيطه، فالدّكاكين تحيط بها من كل الجهات، وفي موضع آخر " ازداد الجمع كثافة بعد دقائق معدودة، التف النّاس حول الجثث وامتلأت السّاحة برمتها"[3]، فالسّاحة مكان مفتوح يجتمع فيه سكان القرية في أفراحهم وأقراحهم، فالمكان تجلت شعريته في أنّه جمع بين شيئين متضادين في آن واحد.

-**الشّارع (الطُّرقات):** وهو مكان عام يتنقل فيه عامة الناس، وهو ممر قد يتسع وقد يضيق، جاء ذكره في الرّواية في الكثير من المواضع، ويعتبر الشّارع أوّل مكان تطأه الأقدام بعد الخروج من البيت. فتارة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص36.

[2] المصدر نفسه: ص 183.

[3] المصدر نفسه: ص 102.

توصف بأنها ضيقة "عبرنا ممرا ضيقا فوق جدول صغير يصب في النّهر بعد دقائق قليلة وصلنا إلى ساحة الدّوار الرّئيسية "[1]، فضيق الشّوارع والأزقة يُوحي بضيق الحال لسكانها ماديا، ويُوحي كذلك بضيق خواطرهم، فهم أُناس في الغالب لا يُرحبون بأي وافد إليهم، فالشّوارع لها دلالة بطباع سكانها وهنا تكمن شعريتها، ويواصل ذكر الشّوارع والممرات بالدّوار "انحدرت نحو الأسفل عبر طريق ملتوية"[2] فالطُرق والممرات هي بمثابة ما يشبه الشّوارع، لأن الدّوار تمثلت شوارعه في هذا الشّكل، فهي على غير الثّبات والاستقامة، أي أنّها ملتوية وغير مستقرة مثل تصرف أصحابها، وقد ورد لفظ الزُّقاق مرادفا للفظ الشّارع لما تعلق الأمر بالمتسولين "أو بعض المتسولين الذين يبيتون في الزّقاق"[3] وبما أن المتسولين في ضيق حال، كذلك الزّقاق ضيق وأقل اتساعا من الشّارع، ولم يُفارق الضّيق ما تعلق بالشّارع "كنت وحيدا في الدّرب الضيق"[4]،فوحيد في ضيق نتيجة ما يفتقده من أهل، وما يدور حوله من ألم وحزن، فصدره في ضيق وفي حرج، كما الحال مع الدّرب الضّيق الذي تطرق له الرّاوي، وهنا تكمن شعرية توظيف الشّوارع.

-**الجبل:** وهو مكان مُرتفع شامخ، يدل على الرّفعة والسُّمو، جاء ذكره في الرّواية جملة وجمعا، تارة وتحديدا وإفرادا تارة أخرى " يجهلون حتى اليوم سبب اختيار جدهم الأكبر هذه المنطقة النّائية الضّائعة بين الجبال المُسننة والوهاد المنحدرة[5] فهنا ورد الجبل بصيغة الجمع للدلالة على الكثرة، فكما كثرت الجبال المسننة كثر معها الأناس الأكثر خشونة وبطشا، فسكان الدّوار قد تحكمت فيهم بيئتهم الجافة، ووجود الأحراش والجبال المسننة، فصاروا هم كذلك أصحاب أفعال قاسية، من عنف وإرهاب وقتل وقسوة.

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 98.

[2] المصدر نفسه: ص 166.

[3] المصدر نفسه: ص 184.

[4] المصدر نفسه: ص 184.

[5] المصدر نفسه: ص10.

وقد كان التّركيز في السّرد على أعلى قمتين في السّلاسل الجبلية المحيطة بالقريتين، حيث دُفن فيهما الوليين الصّالحين سيدي المجدوب وسيدي الحراق، وقد ذُكرت القمتين في مرات عديدة من النّص الرّوائي نذكر منها " دُفن سيدي المجدوب في قمة جبل آمجر، ودفن سيدي الحراق في قمة جبل تاهرغت، هكذا أصبح لكل دوار وليه الصّالح"[1]. فالجبل اقترن اسمه باسم الضّريح، وقد اعتاد بعض النّاس أن تُبني الأضرحة في أماكن عالية للتبرك بها وللاستئناس بها حسب معتقداتهم، فقد كانوا يعتقدون أن الولي الصّالح له كرمات وشبه معجزات، لذلك يقدسونه حيا وميتا، علو الجبلين يُوافقه علو مكانة الرّجلين الصّالحين لكن كيف حدثت علاقة الضّدية بمن ترفعه في المكان، ثم تقوم بحفر قبر له في الأرض؟ وهذا ما يثبت ذلك الاختلاف بين الرّفعة ظاهرا، والغوص في الأعماق باطنا.

لقد كان جبل آمجر كثير الحضور في النّص الرّوائي، وكأن الرّاوي أو بطل الرّواية يستمد القوة والشّموخ من شموخ الجبل، يرى أن عظمة خفية موجودة في الجبل لكن ربما يخفيه تكتم الطّبيعة، ويرى كذلك وجود ضريح سيدي المجدوب هو الآخر سببا ربما لوجوده وفي أعلى الجبل كذلك شيئا آخر من العظمة " برزت قمة جبل آمجر العظيم من بين الجبال المتراصة، وتراءى لي ضريح الولي الصّالح سيدي المجدوب بقبته الخضراء المُفلطحة"[2]، فالبروز يدعو إلى التّميز والعلو، وكأنّه يُريد القول أن الجبل هذا ليس كغيره من الجبال المُحيطة به، فهو عظيم وقد استمد العظمة بسبب الارتفاع وكذلك أنه قد بُني به و شُيد ضريح الولي الصّالح سيدي المجدوب، وصار مقصدا لأهل الدّوار للتبرك وإعداد ما يُعرف بالوعدة ورغم عظمة هذا الجبل إلا أنّ مواعيد غرامية حدثت على سفوحه، فقد تحولت العظمة إلى استهانة " اتجهت صوب الجبل... على سفح آمجر غرس الأهالي نبتة التّين الشّوكي...أحسست وكأنّ جبل آمجر بأكمله في سروالي... ألقت بيدها على آمجر... تيمم وجهها شطر آمجر... تحرر

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص10.

[2] المصدر نفسه: ص33.

آمجر من غياهب جب لازب... واستدرت نحو الجبل لأصلح من شأن ملابسي"[1]،فهذه العبارات جعلت ما كان عظيما في البداية تتهاوى عظمته وتتراجع بفعل الأفعال البذيئة، وهنا تكمن شعرية استعمال الجبل التي انتقلت من العظمة والعلو إلى التّهاوي والتّفاهة والدناءة.

-**الجامعة:** مكان مفتوح يجتمع فيه الطّلاب من كل الأقطار، وقد ورد ذكرها في الرّواية في مواضع عدة سنقف على بعضها، " تابعت خلالها دراستي في مجال الآثار بجامعة غوته في فرانكفورت، تخرجت في مجال المسح الطّوبوغرافي للمواقع الأثرية"[2] فالجامعة بألمانيا والتي سميت باسم أحد أعلامها (غوته)، وبالضّبط في مدينة فرانكفورت كانت هي الأخرى مكانا مفتوحا يلتقي فيه الباحثون والطلاب، ويتحرك فيه الأفراد بكل حرية ومفتوح على العالم على غرار الأمكنة المغلقة.

لم تقتصر رحلة بطل الرّواية التّعليمية على الجامعات الأوروبية، بل كانت تدرجه بادئ الأمر في الجامعة الجزائرية "رأيت البحر أول مرة وأنا طالب بجامعة الجزائر العاصمة، أذكر أنّه كان عيد ميلادي التّاسع عشر"[3] فوحيد حينها كان طالبا في جامعة الجزائر العاصمة، كان عمره تسعة عشر عاما، فقد ربط اسم الجامعة بالعمر، لأن دراسته في جامعة الجزائر كانت قبل ذهابه إلى أوروبا. تتجلى شعرية المكان في هذا أي الجامعة في التّضاد الحاصل بين الجمع وحرية الحركة الحاصلة في الجامعة.

-**البحر:** يُعد البحر مكانا مفتوحا، ومتنفسا لمن يقصده، لكن في الرّواية لم يرد ذكر البحر إلا أثناء عملية الاسترجاع الدّاخلي، أثناء ذكر بطل الرواية لأيام الجامعة " رأيت البحر أول مرة وأنا طالب بجامعة الجزائر العاصمة"[4]، فالبحر كان ملمحا استرجاعيا فقط، وهذا لكون أن أغلب أحداث الرّواية

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، من ص120 إلى ص124.
[2] المصدر نفسه: ص13.
[3] المصدر نفسه: ص200.
[4] المصدر نفسه: ص200.

حدثت في حيز مكاني مُتقارب، وفي مناطق داخلية بعيدة عن ضفاف البحر.

البحر يدل التّيه والتّعمق، وعدم الانحصار على عكس ذاكرة البطل المبتورة، والتي أصابها النّسيان فصارت منحصرة جدا ونسي صاحبها الكثير من ذكرياته، وربما استعمال البحر كمكان مفتوح فسيح على عكس واختلاف الذّاكرة المبتورة يعكس شعرية هذا المكان.

-**الغابة:** أحد الأمكنة المفتوحة والتي توحي بكسر البيئة الأكثر جفافا مثل الجبال، والوهاد وغيرها فالغابة المكان المفتوح الأخضر في غالبه والذي تدب فيه الحياة، حياة الشّجر والحيوانات، وقد تتنوع فيه أنماط الحياة " لما وصلنا الغابة توقفنا لنستريح قبل أن نستأنف السّير ونعبر الخط الفاصل بين القريتين "[1] ولكن الغابة دائما جاء ذكرها بين الكثافة والغموض "يجب أن يمر الأشخاص عبر غابة الزّقور الكثيفة "[2] وورد أيضا " يستقر في بحيرة تُتاخم غابة الحور الكثيفة "[3]،الغابة تدل على الكثافة وهي صفة تدل على الغموض وعكس الصّفاء والانفتاح فالرّاوي أراد أن يجعل في الغابة التي تدب فيها الحياة وبأشكالها المتعددة أكثر غموضا، لأنّ ما كان رمزا للحياة، صارت به معالم الفناء والموت. وربما أراد من ذلك أن منبع الحياة والتّكاثر الغابة، أصبح أكثر غموضا وربما هي دلالة على وجود الجماعات الإرهابية بها والتي تزرع الهلع والموت في كل مكان.

-**المدن:** من الأماكن المفتوحة والتي تعُم بالحركة والنّشاط، وتتعدد فيها الأجناس والطّباع، وتتغير أشكال العيش من مدينة لأخرى، تختلف اختلافا كبيرا عن القرية، أوعن الدّوار الذي حدثت فيه أغلب الأحداث، إذ أنّ " المدينة غول، وحش خرافي يتلون ويبهر حتى يُسحر النّاس ويُفقدهم وجودهم، فليس

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 270.

[2] المصدر نفسه: ص45.

[3] المصدر نفسه: ص9.

في المدينة إلا الضّياع "[1]، لم يرد ذكر المدينة في الرّواية إلا نادرا، أو عند الاسترجاع لبعض الأحداث التي عاشها وحيد بطل الرّواية، وأغلب المدن التي جاء ذكرها في الرّواية هي مدن أوروبية "سافرت إلى أوروبا مدة سنوات عديدة تابعت خلالها دراستي في مجال الآثار بجامعة غوته في فرانكفورت"[2].

أوروبا بمدنها المكان المفتوح والفسيح الذي يهواه سكان الضفة الأخرى من البحر، وهي بلاد الأحلام المنشودة. جاء في كلام الرّاوي أنّه بقي هناك سنوات عدة لكن لم يذكر كل التّفاصيل، فهذا المكان المفتوح المتمثل في المدينة الألمانية فرانكفورت عاش فيه وحيد سنوات عدة، لم يتطرق إلى بعض منها إلا ببعض الاسترجاعات ولكن المدينة كما سبق الذّكر مكان للضياع، وهي وحش خرافي يُشجع على الرّذائل والانحراف، لكن الوافدين إليها من القرى والعالم المتخلف يرون فيها سحر قد يعيشون فيها لذيذ ما قدموا لأجله، وبذلك يفقدون كل شيء أصيل فيهم.

صداقة وحيد للطلاب في أوروبا يسمح له بمعرفة أوروبا أكثر ومعرفة مُدنها مثل مدينة فرانكفورت إذ يقول: " بفضلهما تمكنت من التّعرف على بعض معالم فرانكفورت الأثرية "[3]، وقد ساهمت هذه الصّداقة في معرفة مدينة فرانكفورت والمناطق الأثرية الموجودة فيها.

وقد ورد ذكر المدينة صراحة حينما قال: " مهمتنا هي البحث عن مدينة مدفونة هناك "[4] فلفظ المدينة اقترن بلفظ المدفونة، والدّفن لا يكون إلا للميت وللتوافق مع النّهايات، فالمفروض أنّ المدينة تدب فيها الحياة ورمز النّشاط والحيوية، لكن هذه المدينة الأثرية التي دُفنت في أعماق الأرض وجاء علماء الآثار والتّنقيب للبحث عنها، واكتشاف التّطور والعظمة التي عاشها أهل المدينة قبل أن تصل إلى هذه

[1] محمد حسن عبد الله: الرّيف في الرّواية العربية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد143، 1998، ص149.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص13.

[3] المصدر نفسه: ص22.

[4] المصدر نفسه: ص30.

الحالة، وهذه الضّدية بين الموت والحياة والنّشاط والكساد هي التي صنعت شعرية المكان. كذلك المُدن الأثرية والتي شيدت أثناء الحضارة البابلية، مر بها السّرد ولكن لم يقف على تفاصيل أحداثها بل من باب ذكر مدن الغابرين والفنون المعمارية التي شهدتها في أيام كانت في أوجها " شرحت للحضور أمر إهتمام ملوك بابل بالزّخارف المعمارية في بقايا مدينتي (أور) و(الوركاء) في العراق، فهمت من حديثها أن الملك (بختنصر) قام بحفريات وترميمات في مدينة (أور) "[1] فالتّطرق إلى المدن الأثرية القديمة مثل (أور) و(الوركاء) يوحي بأنّ هذه المدن الأثرية شهدت تطورا كبيرا لعصور قبل أن تتحول إلى ماهي عليه بعد آلاف السّنين.

كلما ذُكرت الآثار ذُكرت مدينة هامبورغ الألمانية، هذه المدينة التي تنشط فيها الحركة العلمية خاصة في مجال البحث والتّنقيب والآثار" قد عملت معه في ورشة بضواحي هامبورغ مدة ستة أشهر في إطار تربص "[2]وكذلك "محاضرة حول تاريخ علم الآثار والتّنقيبات المستعملة في التّنقيب بمدينة هامبورغ "[3] فهذه المدينة الألمانية والتي بها حركة علمية كبيرة تُوحي بأنّ الإنسان الأوروبي شغوف ومُحب للآثار ويبذل الكثير من الجهد والمال لاكتشاف تلك المدن التي غرقت في غياهب المكان والزّمان في آن واحد.

أما المدن الجزائرية فذكرت مدينة "تاهرت " التّاريخية والتي سُميت فيما بعد مدينة تيارت الحالية لكن الرّاوي فضل الحديث عن المدينة القديمة تاهرت وهي من المدن الرّومانية قديما "تمكن دوسوس من العثور على لوح حجري يُشير إلى مدينة مفقودة، كان ذلك خلال اكتشاف مدينة تاهرت "[4]، وقد وصفت هذه المدينة بالعظمة، لأنّها شهدت عمرانا وتطورا كبيرين، ويُضيف بعدها "عثر أحد العمال

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص63.
[2] المصدر نفسه: ص 24.
[3] المصدر نفسه: ص 62.
[4] المصدر نفسه: ص136.

أثناء مرحلة التّنقيب على لوح حجري صغير منقوش بأحرف لاتينية تُشير إلى مدينة عظيمة حاوّل الملوك الذين تعاقبوا على تاهرت أن يصلوا إليها ويكتشفوا كنوزها "[1]، فالمدن التي جاء ذكرها في الرّواية في الجزائر كانت في أغلبها مدن أثرية. أما المدن غير الأثرية التي داهمها السّرد فنذكر الجزائر العاصمة "أعاد نسخ الكتابة التي تدل على الألواح وأودع نسخة منها في متحف الجزائر، اختفت سنة 1978"[2]، فمدينة الجزائر وهي العاصمة قد اقترن ذكر اسمها باسم الضّياع الذي حل بالآثار التي جمعت في المتحف.

كذلك أشار الرّاوي أنّ أوّل مرة لاحظ فيها البحر هي حينما كان طالبا في مدينة الجزائر العاصمة "رأيت البحر أول مرة وأنا طالب بجامعة الجزائر العاصمة، أذكر أنّه كان يوم عيد ميلادي التّاسع عشر"[3] فالجزائر في هذا تُعد مكانا لطلب العلم بكونها عاصمة البلد، وأن البحر كان بالنسبة لوحيد مكانا جديدا تم اكتشافه، وكان قد احتفل بعيد ميلاده في تلك الفترة. ولم يغفل الرّاوي عن ذكر مدينة الجزائر والتي تطرق لها المستشرقون والمؤرخون الذين زاروا المنطقة من أمثال "هاينريش فون مالتسان" والذي ألف كتب عدة، من بينها (ثلاث سنوات في غربي شمال إفريقيا) و(مدخنو الحشيش) وغيرها، إذ ورد في الرّواية حول شخصية هاينزيش " حاول التّستر عليها من خلال وصف الجزائر وسكانها اكتشفته من خلال روايته "مدخنو الحشيش"... وقد أذهلني البؤس الذي طغى على الجزائريين أثناء الاحتلال الفرنسي"[4]. فالمُتتبع لهذه المقاطع السّردية يكتشف أن التّطرق إلى ما يتعلق بمدينة الجزائر لم يُصاحبه إلى الألفاظ التي تُوحي بانحطاط وقبح المكان فتارة يُخبرنا بأنّ الآثار الموجودة في المتحف تم نهبها وسرقتها، وتارة أخرى يتحدث عن تلك الحقبة الاستعمارية، والتي كان الشّعب قد عاش فيها حياة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص137.
[2] المصدر نفسه: ص137.
[3] المصدر نفسه: ص200.
[4] المصدر نفسه: ص139.

الذّل والهوان، فرغم ما تحدث فيه المستشرق الألماني من أشياء جميلة في كتبه، إلا أن النّص السّردي تناول قُبح تعاطي الحشيش أيام التّواجد الفرنسي في الجزائر.

باريس العاصمة الفرنسية والمكان المفتوح جاء ذكره في النّص "اشتراها من أحد الجنرالات بربع مليون دولار في مزاد أُقيم بباريس " وكان هذا المكان على عكس ما هو متداول –مدينة العطور–بل مدينة الرّذيلة والسّرقة ونهب خيرات مستعمراتها السّابقة.

–**سيدي ياسر وسيدي عبدالله:** تطرق الرّاوي إلى ذكر هاتين القريتين، ودقق في بعض الأبعاد المتعلقة بمكان تواجدهم، وكأنّه أراد أن يتوقف عند الإحداثيات التي تصف المكان، بالنسبة لكل قرية، وقد اعتمد ذكر لفظ "فيلاج" بدل كلمة قرية، وه ولفظ متداول في الأوساط الشعبية للدلالة على المكان الذي يضم تجمعات سكانية لا يرقى إلى مستوى المدينة "وجدتني وسط الطريق الرّئيسية التي تشق فيلاج سيدي ياسر إلى نصفين، وهي تبعد عن سيدي عبدالله مسيرة أربعين دقيقة بالسيارة، شُيد فيلاج سيدي ياسر من طرف الاحتلال الفرنسي سنة 1899"[1]، ربما يُعد اختيار هذه الأماكن ربما افتراضيا فقط، أوهي فقط من صنع خيال الرّاوي فهي تطلبت التّدقيق بُغية فرض حقيقة وأحقية المكان، ووضع المتلقي أو القارئ يتخيل أو يتصور وجود هذه الأماكن في الواقع.

فهذه الأماكن المفتوحة من القرى هي من صنع خيال الرّاوي، وتكمن شعرية هذا المكان في أنّ أماكن مثل هذه لا أساس لها من الوجود الحقيقي. ولكن يُخيل للقارئ أنّ ما تم ذكره وببعض من التّفاصيل الزّمانية والمسافات الدّقيقة يُجسد مكانا، فيجعله وكأنّه قد عرفه وتأكد من إحداثيات وجوده.

وهناك عدة أماكن مفتوحة ذكرت ضمن سيرورة الأحداث، فكانت بمثابة الملمح الدّال على المكان المفتوح ومن بين ذلك نذكر (الشّاطئ، النّهر، البساتين، الحقول، السّهول، القصر وغيرها كذلك).

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 263.

-**الشّاطئ والنّهر**: استطاع الرّاوي بسخاء مُخيّلته أن يتطرق إلى أغلب ما في الطبيعة حوله، إذ ذكر الأماكن الطبيعية المألوفة والمفتوحة مثل : الشّاطئ والنّهر، حيث ورد في الرّواية "بدأت الصّور تتسارع حتى أتعبني اللحاق بها، واستسلمت للتعب، فتمددت على الشّاطئ مرة أخرى وأخذت أنظر إلى النّهر وأقدر حياتي التي بدت لا شيء أمام عيني"[1]، فالمكان يُبشر بالرّاحة أما "وحيد" فقد كان متعبا ومرهقا وهنا ضدية الرّاحة والتّعب وقد ساهمت في صُنع شعرية المكان، يُنظر إلى النّهر والماء على أنّهما أساس الحياة، ويُقدر حياته التي بدت لا شيء أي انعدام ونهاية، وهنا ضدية الحياة والفناء وقد تتجلى بها شعرية المكان المفتوح بالنسبة للشّاطئ والنّهر.

-**الحقول والبساتين والسهول** : اعتمد الرّاوي على بعض المناطق المفتوحة والطبيعية، والتي كان للإنسان وضع اللمسات عليها، مثل البساتين والحقول أو السّهول التي تم استغلالها، لكنها تبقى في النّهاية أماكن طبيعية نفعية "بدأت أولى النّجوم تبزغ في السّماء حين كنا نعبر تخوم الحقول والبساتين امتدت السّهول أمامنا مُشكلة خطا أفقيا متعرجا وقد اكتست بخُضرة داكنة، وعلى أكتافها رقد دوار سيدي المجدوب بهدوء "[2]، مكان مفتوح طبيعي ساهمت رسوم الهندسة في إعداده، واستنجد بالوصف وباستعمال الألوان لنقل الصّورة الحقيقية للمكان، وكذلك البلاغة حيث تم توظيف الاستعارة المكنية وكل هذا للإحاطة بهذه الأماكن المفتوحة التي مر بها بطل الرّواية ورفيقه رئيس البعثة لما كانا في رحلة بحث تتعلق بالمخطوط الضّائع الذي تركه المستشرق الألماني "هاينزيش فون مالتسان".

تكمن شعرية هذا المكان المفتوح في التّركيبات اللفظية اللغوية المُساهمة في إعداده، وتهيئته للأحداث.

وأخيرا يمكن القول أنّ تنقلات "وحيد حمراس" من مكان لآخر جعلت الأماكن المفتوحة أكثر حضورا في نص الرّواية، لأن هذه الشّخصية كانت تبحث عن ذاكرتها الضّائعة مما جعلها تتحرك في الأوساط

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 289.

[2] المصدر نفسه: ص269.

الأكثر انفتاحا، وهنا تكمن شعرية الأماكن المفتوحة، وهي التّهرب من الأمكنة الضّيقة والتّوجه إلى الأماكن الفسيحة.

3-2.الأماكن المُغلقة :

يستخدم الرّاوي الجمل المُكونة للغة شعرية المكان، والتي من خلالها نستطيع وصف المكان عموما والمكان المغلق خصوصا، وهذا كونه غائب عن أعين العوام من النّاس لذلك يمكن" إفراد المكان بالدّراسة المستقلة التي توقف عليها اهتمامها الأولي، دون ما في الرّوافد المعرفية الأخرى من فائدة بل ليس أمامها من حيلة سوى الاعتماد عليها، لأنّها لن تقوى بمفردها على حمل عبء المكان الذي يفوق طاقتها"[1]، وهذا ربما يعود لكون اعتبار" المكان بوصفه عنصرا من عناصر بناء العمل الأدبي النّصية / داخل النّص سواء كان ذلك العمل من النّص الشّفاهي أو الكتابي، وعلى مستويات حضور وفاعليته في البناء الدّاخلي للعمل الأدبي"[2] فالمكان ضروري في دراسة السّرد سواء كان مفتوحا أو مغلقا .

3-2-1.المكان المغلق: تطرق الكثير من الدّارسين لهذا المفهوم، وقد كان غاستون باشلار ممن خصصوا الكثير من أوقاتهم لمعرفة مفهوم الأماكن بأنواعها، وقد اعتبر أن ضيق المكان ليس هو سبب الخوف الرّئيسي من الأماكن المغلقة، إذ ورد في كتاب شعرية المكان لبطرس الحلاق أن " الخوف من الأماكن المغلقة Claustro phobie، كما يقول باشلار Bachelard ليس مرتبطا بضيق المكان"[3]

---

[1] حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي –قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، دط، 2001، ص 08.

[2] سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السّرد بين الشّفاهية والكتابية، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 247.

[3] بطرس الحلاق وآخرون: شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 18.

فالأماكن المغلقة والضّيقة عموما ليست سببا من أسباب الهلع والخوف والنّفور، فقد تكون مصدر أمان وحصانة .أما تعريف المكان المغلق بشكل أكثر وضوحا فقد ورد في كتاب جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة لمهدي عبيدي، إذ يعرف المكان المغلق : " هو الذي حددت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت والقصور، فهو المأوى الاختياري والضّرورة الاجتماعية... وهو مكان العيش والسّكن الذي يؤوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزّمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين"[1]،من خلال هذا التعريف يمكن أن نصل إلى فكرة شاملة حول ما يعنيه مفهوم المكان المغلق وهو الذي يتم تحديده من خلال معرفة مساحته من طول وعرض، وكذلك التّطرق لما بداخله من مكونات وأغراض تستعملها الشّخصيات الرّوائية باختلاف أماكن تواجدها، وهو اختياري ذاتي، أو بحرص الآخرين على التواجد به الشّطر الثاني من التعريف فقد بين أن الأماكن المغلقة يشترط أن تكون مكان عيش للأشخاص ومأوى وسكن لهم .

- **مكتب التّحقيق:** استطاع الرّاوي أن يصب كل الألفاظ الموحية بالضيق والتّعب المولد للضغط وذلك للإحاطة بوصف حجرة التّحقيق، فهي غرفة كباقي الغرف التي يستغلها النّاس في شتى مشاغل الحياة لكن مع التّحقيق تغير كل شيء فلم تبق تلك الغرفة بشكلها الهندسي المألوف، بل يمكن القول أن الحدث أو الغرض الذي وضعت له الغرفة هو الذي غير الملامح والتأثيرات، جاء في الرواية "شعرت بالإنهاك والضّيق من التّعب الذي أصابني كل هذه الأيام... كنت أبتلع الهواء الثّقيل في تلك الحجرة الرّمادية عوض استنشاقه، فهذه الجدران الصّماء لا تسمح بمرور ذرة هواء"[2] فالأيام التي سبقت الاحتجاز وفترة التّحقيق كانت مؤلمة وكانت متعبة، حيث أن بطل الرّواية عاش وقائع وأحداث جعلته يصاب بالإنهاك والضّيق والتّعب، وبعدها مباشرة ومع دخوله مكتب التّحقيق هذا المكان المشحون بكل

[1] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار –الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، وزارة الثقافة دمشق، سوريا، دط ،2011، ص 43، ص44.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 13.

ما هو سلبي، فالهواء يكاد ينعدم بالداخل، لذلك قال :" أبتلع" بدل " استنشق " أو أتنفس. وقد استعمل اللون الرّمادي في الغرفة لأنّه لون وسطي يجتمع فيه السّواد مع البياض وهذا لون يدل على الغموض والأقرب إلى الحزن، وله دلالة أخرى مع شخصية البطل وحيد، وهو أنّه صاحب قضية عادلة شابها العنف، فاختلط الحق مع الباطل، وهذه الثّنائية الضّدية هي التي صنعت شعرية المكان، وقال بعدها الجدران الصّماء لا تسمح بمرور ذرة هواء، وهذا للدلالة على أن مكتب التّحقيق يخضع لضغط الأهالي، ولا يمكن للحقيقة التي بحوزته أن تظهر للعيان، وهنا تكمن شعرية المكان المتمثل في مكتب التحقيق والذي يختلف عن باقي الأمكنة المغلقة.

- **البيت :**

استعان الرّاوي بالكلمات الواصفة، وانتقى الألفاظ اللغوية المناسبة في وصف البيت، الذي تعددت أشكاله ووصف بعض البيوت، ولكن مع هذا يبقى " البيت جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول، قبل أن يقذف بالانسان في العالم كما يدعي بعض الفلاسفة الميتافيزيقيين المتسرعين فإنه يجد مكانه في مهد البيت"[1] وهذا على حد قول غاستون باشلار، وهذا بالفعل ما حدث مع بطل الرّواية وحيد، الذي انتقل إلى أوروبا، وعاش هناك ما يقارب الثماني سنوات، لكنه عاد من جديد إلى مسقط رأسه، ويكون البطل وحيد هو الراوي والسارد في آن واحد، فقد كان تركيزه على وصف بيت والده بشكل أكبر وكذلك بيت الوالد البيولوجي " الحمداوي " وجده أب عائشة تارة أخرى، فوصف البيوت عموما كان واردا في كثير من المواضع، لكن التركيز كان على البيوت التي ذكرت وهي : بيت الزبير والد وحيد، وبيت الحمداوي وبيت الميسوم (الجد) وكذلك بيت الجارة اليهودية .

- **بيت الزُّبير والد وحيد:** ركز الرّاوي على نقل صورة البيت إلى المتلقي بأدق التفاصيل، ولذلك

[1] غاستون باشلار : جماليات المكان، تر: غالب هالسا، مرجع سابق، ص 38

خصص الكثير من العبارات في الصفحتين (36) و(37) من الرّواية " كان منزل والدي يقع في أقصى الشّرق من الدّوار، هناك بدأت المباني تسقط وتتآكل... وفي وسط الغرفة علقت صورة طفل يرتدي عباءة بيضاء، أعتقد أنها التقطت لي قبل لحظات من موعد الختان"[1] وفي هذا المقطع السردي نقلت الصورة المجملة لهذا المبنى القديم المُتداعي، حيث تتحدث عن أشجار العنب التي اختفت، وعن البئر الذي يتوسط الحوش، والفناء الذي يتوسط عددا من الحجرات، وحدد المطبخ، وغرفة الوالد وغرفتين لإخوته غير الأشقاء، وغرفته حينما كان بالبيت وغرفة لا تفتح إلا نادرا بعد أن رحلت عنها والدته عائشة، كما بيّن أن الغرفة التي كانت له كان يشاركه فيها أخاه وتكلم عن أثاث البيت من أغطية وزرابي وبعض الأغراض، استطاع السّارد أن يجمع صفات عديدة حينما تطرق إلى الحياة في هذا البيت قبل أن يرحل منه أهله، إذ يعد بيت والد وحيد من البيوت التي تنفر منها الحياة، فهو" يشير إلى الوحشة والقلق والخوف، يشير إلى عقم الحياة وتعفنها، إنّه مكان بائس كبؤس الشّخصيات التي التحمت في هذا المكان حتى صارت جزءا منه وصار جزءا منها" [2].فالبيت المتداعي الجدران، فهو دلالة على عائلة متداعية وأكثر نفورا وأكثر هلاكا، وهذا ما كانت عليه عائلة وحيد، إذ أنّ البيت خال من كل مقومات الحياة، وكل ما به يؤول إلى الزّوال.

- **بيت الحمداوي:** ذكر هذا البيت في الكثير من المواضع في فصول الرواية، وكأنه مكان يوحي بدلالة الوجود فكما كان التّركيز على بيت الوالد الزبير، كذلك كان بيت الحمداوي مكان شبه مألوف بالنسبة لوحيد بطل الرواية، وربما يعود إلى رغبة البطل في التّواجد بالقرب من غريمته " نجاة عزرا" ولكن هناك سبب ربما أكثر إلحاحا حتى يتواجد البطل بهذا المكان، وهو أن الحمداوي هو الأب غير الشّرعي لوحيد، فهذه القرابة البيولوجية هي التي كانت شبه مغناطيس دائم لوحيد حتى يتواجد في بيت الحمداوي، ذكر بيت الحمداوي في مواضع كثيرة ومنها : " ثم قدتها عبر الطريق الملتفة بالمقبرة إلى

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 36 ص 37.

[2] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار –الدقل، المرفأ البعيد)، مرجع سابق، ص 57.

الجهة الجنوبية، حيث يقع بيت الحمداوي بجدرانه الأربعة المدهونة بالجير الأبيض، للبيت أربع جهات... وتحيط بالبيت أشجار الزيزفون واليوكالبتوس العملاقة"[1]، وفي موضع آخر" تراءى لي في مشهد البيت المسقوف بالبلاط والمحاط بقنّ الدّجاج وشجرة اليوكالبتوس الضّخمة"[2] التّفصيلات التي اعتمدها خاصة بواسطة العدد والألوان، فهذه اللغة الواصفة جعلتنا أمام إعداد مشهد يجسد البيت وكأنّك تراه حقيقة، لتزداد صورة البيت وضوحا مع المقطع الثاني حيث استعمل الفعل (تراءى)، فعامل الرّؤية يدل على الوضوح، وعلى أن الأمر شديد الوضوح من قبل، وكأنّه مجرد تذكير، فيبدو أن المكان أقل وحشة من البيت المهجور الأول، بيت والد وحيد، فالأشجار الضّخمة تُوحي بأنّ شيئا من الحياة يدّب في هذا البيت على عكس البيت الأول الذي يحمل كل مقومات عقم الحياة .

- **بيت من الماضي (بيت الميسوم)** :اهتم الرّاوي بكل التّفاصيل الخاصة بالبيوت التي تطرق لها، فلما استرجع الماضي، بتقنية الاسترجاع، عاد بنا إلى اللحظات الأولى التي تعرف فيها الحمداوي على والدة وحيد، وكان ذلك في بيت جده الميسوم وجدته حسناء " ثم تبعت الغلام وكأنه مغناطيس يجذبني لا إراديا نحو بيت الميسوم"[3]، وبعدها تطرق إلى بعض التّفاصيل الخاصة بالبيت لكن التركيز كان منكبا على ملامح غريمته، أم وحيد فيما بعد فشعرية المكان تجسدت في تواكب وصف المكان مع وصف من كان به، والتّناص بظاهرة المغناطيس، هذه الظاهرة التي تجسد الانجذاب والاقتراب أكثر إلى حد التّلاحم.

- **بيت الحقيقة والفانتاستيكي (بيت اليهودية):** اعتبر الرّاوي البيت المجاور لبيت والده سببا في استعادة ذاكرته المبتورة، فالبيت تارة عامر آهل بالحياة والأضواء المُشتعلة، وتسكنه فاطمة وطفليها وماض يصدح بصاحبة البيت الأصلية لالا خديجة المرأة المُسنة، ثم تختفي ملامح الأشياء الخّارقة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 84.

[2] المصدر نفسه: ص 229.

[3] المصدر نفسه: ص 169.

التي لا يتقبلها العقل أوما يعرف بالفانتاستيكي، وتعود الحقيقة أدراجها، وتصبح صاحبة البيت عجوز مرة أخرى، فهو بيت عجيب مثل ماهي حياة بطل الرّواية عجيبة فالمرأة التي أخبرت وحيد ببعض الحقائق حول عائلته ماهي إلا من خيال الرّاوي، رغم عدم تقبل ما طرأ من أحداث " وقبل أن أغادر المكان رأيت نور مصباح يتسرب من نافذة المنزل المجاور، كان البيت لامرأة يهودية عاشت فيه منذ زمن بعيد"[1] فالمصباح المنير الذي يتسرب ما هو إلا ملامح الحقيقة التي سيجمعها وحيد انطلاقا من لقاءاته بالمرأة فيما بعد، حيث أن فاطمة ستكون سببا في معرفة وحيد لبعض من الحقائق، بدعوى أنها سمعت ذلك من الجدة قبل رحيلها " بعد تردد قصير دعتني إلى الدخول، ووجدتني داخل حوش مستطيل تتوسطه شجرة تين عملاقة... قادتني نحو حجرة الضيوف"[2] في هذا المقطع السّردي تم التّطرق إلى البيت من حيث الشّكل، ووصف ما به من مكونات، رغم أن المرأة فاطمة ماهي إلا شخصية من صنع خيال الرّاوي. فالأحداث شكلت شيئا خارقا لتصور المتلقي. أما في النهاية وبعد معرفة الحقيقة والعودة إلى زيارة البيت المجاور شكلا، والمتغير مضمونا من حيث أصحابه" اتجهت إلى البيت المجاور، وطرقت الباب بقوة، تحرك طيف ما من خلال نافذة الغرفة المضاءة، ثم اختفى فجأة وبعد دقيقة ونصف انشق الباب عن عجوز مجعدة الوجه... فاجأني ظهور هذه العجوز بدلا من فاطمة... هذه المرأة قتلت قبل سنوات مع طفليها، وقبرها موجود هناك ثم أشارت إلى أعلى التّل ناحية الجنوب الشّرقي"[3] فالمرأة التي كان يزورها وحيد ماهي إلا شيئا من الفاستانتيك الذي اشتغل عليه الرّاوي بغرض إفضاء عنصر التّشويق والإثارة، المكان مشترك والشّخوص كثر عهدناه تعمره لالا خديجة وعشنا الوقائع مع فاطمة وطفليها وأخيرا عجوز لم يذكر اسمها تجلي الحقيقة، فشعرية المكان التصقت بتغير الأشخاص في المكان الواحد.

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 38.

[2] –المصدر نفسه: ص 146.

[3] المصدر نفسه: ص 294، ص 295 ص 296.

-**الغرفة:** تُعتبر الغرفة مكان مغلق يتواجد داخل مكان مغلق أكبر منه، ورد ذكر الغرفة في الكثير من المواضع، و"الغرفة تستدعي ما هو أكثر من مجرد الإيواء فقط لأنها تمنح ساكنها راحة وهدوء وسكينة لما تتوفر عليه من إمكانات لذلك لعل أقلها العلو"[1] فقد ورد ذكر لفظ الغرفة في الكثير من المواضع في الرّواية وربما سنقف على بعضها وذلك حسب الصفحة، وحسب الغرض الذي ذكرت لأجله.

انطلق الكاتب في سرد أحداثه وهو بمكتب التّحقيق من زمان حدّده بما يقارب الشّهرين ومكان مغلق لم يصرح به علانية لكن القارئ أو المتلقي يكتشف أنّ الأحداث بدأت حينما كان متواجدا بغرفته وهو بألمانيا لا أعرف على التّدقيق من أين أبدا قصتي أظن أن تلقي تلك المكالمة في ذلك اليوم الماطر قبل شهرين هي البداية الحقيقية لكل ما جرى، كنت أنا ذاك مستلقيا على السّرير أنظر الى السّقف"[2] فالانطلاقة كانت من مكان محدد وانتهت بنتائج محددة، فعادة الغرف الظلام والخلوة لذلك وبعد نهاية المطاف كانت كل مجريات الأحداث ظلاما ومأساوية، تحدث الرّاوي كثيرا عن معاناة وحيد مع استرجاع ذكرياته وهو في هذه الغرفة.

ولربما مكان الغرفة في أرض الغربة وبالضبط في مدينة فرانكفورت الألمانية، هوما ساهم في تعقيد الأمور أكثر، فمكان تواجد الغرفة هو الذي فرض شعرية المكان.

الغرفة ذلك المكان المغلق وذو اللفظ الواحد المشترك، لكن اختلاف مكان تواجدها هو الذي صنع شعرية المكان فلو تتبعنا ورود لفظ" الغرفة" في النّص الرّوائي لوجدناه ورد في حوالي عشرة مواضع ولعل أكثرها التّطرق إلى غرفة وحيد وهو في بيت والده (ص 153) ووصف غرف بيت والد وحيد في الصّفحات (37)، ووصف غرف المخيم(108)و(109) وكذلك تطرق إلى تفاصيل تخص غرف بيت

[1] زوليخة حنطابلي: دلالة المكان المغلق في رواية "الخبز الحافي" لمحمد شكري –البيت أنموذجا –المج24، العدد 3، 2022، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ص521.

2 عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص21.

الحمداوي في الصّفحة (166) حينما كان يتحدث عن إقبال النّسوة إلى بيته وفي الصفحة (234 وكانت الغرفة مكان حماية للحمداوي، وذكرت الغرفة حينما زار بيت فاطمة والتي أعطي لها اسم آخر، فغرفة الضّيوف يطلق عليها في الكثير من الأحيان وبحسب اختلاف اللهجات من منطقة لأخرى لفظ "الصّالة" المقتبس من اللغة الفرنسية، وورد ذلك في الصّفحة (146) و(151) أما لفظ الصّالة فقد ورد في نص الرّواية "هبت فاطمة واقفة من مكانها، غادرت الصّالة، ثم عادت بعد لحظات تحمل صينية الشّاي بكلتا يديها" [1]، فالغرفة المكان المُحدد هندسيا، والذي تختلف تسمياته حتى في البيت الواحد شكل مفارقة استثنائية في عالم شعرية المكان، كما أنّ الغرفة كانت عاكسة لأصوات الحزن والآهات التي صاحبت بطل الرّواية طيلة سرد أحداث الرّواية " تكهرب الجو داخل الغرفة... وانطلقت من أعماقي صرخة تردد صداها في الغرفة طويلا" [2]، فهذا المكان المُغلق شكل ضدية جلية صريحة فبعد أن كان ملاذا آمنا للحماية صار مكانا مليئا بالآهات والأحزان، وهنا تتجلى صورة أخرى من صور شعرية المكان للغرفة.

-**الغرفة تُجسد ثنائية الأعلى والأسفل:** عدد الرّاوي استعمالات لفظ (الغرفة) هذا المكان المغلق وهذا الحيز الذي يعتبر مكانا لا تخلو البيوت والعمران عموما منه، فاختيار الأعلى والأدنى أو الأسفل ربما جاء من توظيف المكان (الغرفة)، رغم شكلها الهندسي المألوف والمعروف إلا أنّها تارة وظفت في أعلاها، وتارة أخرى تجلت في الأعماق، ورد في الرّواية " كانت جدران الغرفة الأربعة مغطاة بالزيوت الطّبيعية والأعشاب الطّبية، وثمة جدار منعزل تماما يحتوي يحتوي رفوف كدست فوقها الكتب، بجانب النافذة مكتب من خشب القيقب، لكنها لم تمنعني كلها من التّركيز على الحبل الذي تدلى من السّقف"[3] ساهمت اللغة السّردية الوصفية في تحديد أثاث الغرفة بعناية، لكن تركيز الحمداوي وتركيز الرّاوي على

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص220.
[2] المصدر نفسه: ص250، ص251.
[3] المصدر نفسه: ص 173.

منح الغرفة صفة علوية تُواكبها ميزة وضع حد لحياة الزّوجة، هذا خالف مألوف دور الغرفة، وأعطى أعلاها وظيفة مُشاركة استغلال المكان، كذلك الأوائل كانت لهم غرف عفى الزّمن عنها، وبفعل العوامل الطبيعية، صارت في الأعماق " يعتقد رئيس البعثة أنّه موجود في غرفة سرية، لكن أعمال الحفر لم تطله بعد" [1] هذه الغرفة المتواجدة في الأعماق والتي يعتقد أنّ بها كنزا أو أشياء ثمينة، قد فقدت هدفها ودورها المُتمثل في العمران واستغلال الإنسان لها، والسّكن بها و امتلات ترابا ووجودها في الأعماق كان ضدا للوظيفة الأولى المُتمثلة في السّقف، وهنا تجلت ثنائية الأعلى والأسفل وساهمت في إظهار تجليات شعرية المكان بالنسبة للغرفة.

مُسميات من جنس الغرفة: استطاع الرّاوي أن يأخذ من شكل الغرفة مُسميات أخرى اختلفت معها في التّسمية واتفقت معها في الشّكل والغاية، ومن بين ذلك على سبيل المثال الحُجرة هذا اللفظ الأقرب إلى مصطلح الغرفة إذ أنّ الحجرة لا "تعدو كونها مكانا يحتمي فيه الإنسان من البقاء خارجا"[2]،وجاء ذكر الحجرة حينما تكلم عن بيت الحمداوي "دلفنا إلى البيت، فوجدتني أمام دهليز، على جانبه الأيسر حجرة الضّيوف وهي تشغل أكبر حيز في المنزل تليها حجرة النّوم، وتُقابلها حجرة نوم أخرى"[3] فقد أُطلق لفظ الحجرة على الغرف وهذا رُبما ليُبيّن أن هذه الحجرات لم ترق إلى مستوى الغُرف فهي أفضل من أن يبقى الوافد في الخارج فقط، وجاء ذلك "ما إن غادرت تلك الحجرة حتى انهال على قلبي شعور بالحزن والكآبة، لم أدرك كنهه خليطا من الإحباط والغضب والخيبة"[4]،لقد حمل لفظ الغرفة الحجرة في بنيته كل من الحزن والكآبة والإحباط والغضب والخيبة، فالكلمة ببنيتها تُشكل حقلا من الحقول الدّالة على ما تعنيه الألفاظ السّالفة الذّكر وهو عكس الرّاحة والطّمأنينة والسّعادة وغيرها، فالتّسمية كفيلة بتغيير الحالة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 136.
[2] زوليخة حنطابلي: دلالة المكان المغلق في رواية "الخبز الحافي" لمحمد شكري –أنموذجا–، مرجع سابق، ص 521.
[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص87.
[4] المصدر نفسه: ص 177.

النفسية للبطل خاصة بعد معرفة ما يشعر به.

كذلك الشّقة لفظ يُطلق على حيز شبيه بالغرفة لكن عكس الحجرة يدعو إلى الطّمأنينة والارتياح " أحسست بأُلفة غريبة ولم أنتبه إلى خطواتي وهي تقودني نحو باب شقتها، اندهشت من انشراحها بهذه الطّريقة مع غريب مثلي، مضى كل شيء بسلاسة وعفوية"[1] فالمكان يدعو إلى الارتياح وهي مكان فسيح قد يتكون من غرفة أو أكثر لذلك هو عكس الحجرة فهي توحي بضيق المكان شكلا وانشراح النّفس والارتياح عند من يقطن الشّقة.

-المقبرة والقبر والضّريح:

وظف الرّاوي من المقبرة مكانا للهدوء بعيدا عن ضجيج المدينة وعالم الأحياء، لذلك جاء ذكرها في الكثير من المواضع في الرّواية، وفي كل مرة يزداد وضوحا اتخاذ المكان للهروب من الواقع "ولما وصلت إلى المقبرة توقفت لألتقط أنفاسي"[2] جعل المكان حيزا لاستعادة الرّاحة بعد التّعب فالمقبرة آمنة وهادئة ومن بها أقل ضررا على الأحياء حسب الكاتب، لذلك توقف بالقرب منها ليستريح وورد كذلك" ثم التفت حوله وارتقيت طريق المقبرة عندما وصلت إلى حافه السّور الواطئ الذي يُحيط بالمقبرة، لاح لي البيت المسقوف بالإسمنت والمُحاط بأشجار اليوكالبتوس"[3]،هذا المكان المغلق والمُحاط بالصور والمتمثل في المقبرة، ولقد كان "وحيد" يتخذ منه مسلكا كثير العبور أثناء تنقلاته، خاصة حينما يُريد التّنقل أو التّوجه إلى بيت الحمداوي، فالمقبرة رغم أنّ هذا المكان يُوحي بنهاية الحياة ومكان موحش إلا أنّ وحيد يستأنس بمروره بقرب هذه المقبرة، وقد كانت "نجاة عزرا" تتخذ من المقبر مكانا لتقضي فيه الكثير من أوقاتها وتعتبرها مكانا أكثر أمانا لأن عالم الأموات غير مؤذي بينما عالمها المُحيط بها قد

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص23.
[2] المصدر نفسه: ص 77.
[3] المصدر نفسه: ص 166.

سبب لها الكثير من الأحزان والأذى "اقتربت منها مُتحاشيا القبور المتناثرة... كيف فكرت في قول ذلك في هذا المكان الموحش... وكان للمكان تأثيرا خاصا على ما تقول"[1] تناثر القبور يدل على شتات أفكار زائرة المقبرة نجاة، وقد وصف المكان بالوُحشة، وعلى عكس ذلك فالمكان أكثر أمانا بالنسبة لوحيد ولنجاة عزرا، ثم احتكم على أنّ ما تقوله نجاة حول مستجدات المجموعات الإرهابية كان بسبب تأثير المكان وعلى العكس من ذلك تماما، فالضّدية هي التي صنعت شعريه المكان بالنّسبة للمقبرة.

ذُكرت المقبرة في موضعين آخرين أثناء التّحقيق في الصفحة(252)، وحينما تكلم عن الطّرف الآخر وهو دوار سيدي الحراق "مررنا بمقبرة سيدي الحراق ثم بدأنا نتسلق الجبل"[2] مقبره سيدي الحراق هي الأخرى مكان مغلق، وذلك لأن سبب الولوج إليها مُنعدم لم يتطرق إلى أي مستجدات حولها، فالمقبرة الأولى كانت مقبرة الدّوار والأهل وتواجدت بها محبوبته أيام الطفولة نجاة عزرا.

-**القبر**: مكان مغلق غامض داخل مكان مغلق آخر وهي المقبرة، فالقبر مرحله النهاية بالنسبة للأحياء وبداية حياة البرزخ فيما بعد، ذُكر القبر في الرّواية في مواضع عدة منها: "عندما اقتربت من القبر الذي شاهدت نجاة عزرا تقف أمامه أوّل مرة، وقفت أمام شاهدة القبر"[3] فالقبر الذي تحدث عنه وحيد هو قبر زوجته، وقد كرّر لفظ القبر مرتين لأهمية الحدث المُتمثل في اكتشاف الحقيقة، وربما التّكرار بسبب أن وحيد تردد على المقبرة عدة مرات وأوشك أن يعرف الحقيقة إلا أنّ زمان الحقيقة ومكانها كان لم يحن بعد. يُعد القبر المرحلة النهائية التي دست فيها حقائق الفاجعة، وكانت سببا رئيسيا في اخفاء كل شيء عن وحيد وعن أعين النّاس، فلربما هذا المكان المغلق رغم توفر الشّاهدة والتي دوّنت عليها المعلومات إلا أنّها كانت لها علاقة بعمق المكان، فعُمق القبر مثلا كان سببا في عدم الوصول إلى الحقيقة بشكل سطحي بل يجب بالتّعمق شيئا فشيئا حتى الوصول إلى الحقيقة.

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 178، 179.

[2] المصدر نفسه: ص 271.

[3] المصدر نفسه: ص 297.

-**الضّريح:** اعتمد الكاتب كل سُبل التّوطئة لهذا المكان المغلق ومنذ بداية سرد أحداث الرّواية وقد ربط اسم الضّريح بأسماء الأولياء الصّالحين "دُفن سيدي المجدوب في قمة جبل آمجر ودُفن سيدي الحراق في قمة جبل تاهرغت هكذا أصبح لكل دوار وليه الصّالح"[1]،وقد ذُكر الضّريح باسم القبر في الصّفحة(16) مع التّحقيق والتّساؤلات بين ضابطي التّحقيق ووحيد، وقد عمد الكاتب وصف الضّريح من الدّاخل والخارج " كانت قبة الضّريح خضراء اللون تعكس أشعه الشّمس الوهاجة، ما تزال جدرانها الأربعة السّميكة قائمة وقد قاومت الرّياح والحرارة والأمطار في عناد"[2] فهذا المكان المغلق والذي قاوم كل ظروف الطّبيعة التي ذكرها، إلا أنّه كان دعامة حقيقية لبث الجهل والانحراف والشّرك وكل الرّذائل فالبنية المقاومة قابلتها بنية أخرى خفية، هدفها التّدليس ونشر البدع وربما هذا ما جعل المكان يأخذ تناقضا بين البنيتين، لم يكتف الرّاوي بالحديث عن ضريح سيدي المجدوب فقط، بل تطرق كذلك إلى ضريح سيدي الحراق " وصلنا أخيرا إلى القمة منهكين وجدنا ضريح سيدي الحراق مزدانا بقطعة قماش نُصبت حديثا على واجهته...رأيت خيطا أبيض من الدّخان يتصاعد من عود بخار حشر داخل شق في الجدار، كانت الشّموع في كل مكان"[3] ربما اختلفت اللغة الواصفة بين الخارج والدّاخل، فالحديث عن ضريح سيدي الحراق كان قد شمل بعض التّفاصيل بالدّاخل وهي: لون الازار والشّموع والبخور وغيرها، وقد كانت لغة الوصف للمكان كفيلة بنقل المشهد من الدّاخل، فهذه التّفاصيل تُوحي بأنّ عالم الأحياء مختلط جدا بعالم الفناء والموت، وقد تجلى ذلك في هذه الطُّقوس والتي هي من فعل الأحياء وهذه الضّدية باللغة المُتاحة هي التي ساهمت في اكتمال شعرية المكان.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 10.

[2] المصدر ص 203.

[3] المصدر نفسه: ص271.

-**المسجد:** يُعتبر المسجد المكان المغلق الأكثر بروزا عن غيره من العمران في بنية القرية أو الدّوار وهو بهذا الشّكل الخارجي له قيمة ومكانة، وقد يُطلق عليه اسم الجامع وهو "المكان الذي يرتاده النّاس ليس لصلاة الجماعة فحسب، بل أيضا لعقد اجتماعات أخرى ذات طبيعة اجتماعية، ولأداء الصّلاة الفردية ولتنفيذ أحكام القرآن"[1]،فقد كان المسجد يُمثل أحد أهم الرّموز الدّينية بالنّسبة للمسلمين، فعظمة المكان وافقتها عظمة القيمة في نفوس النّاس فكان هيكل المسجد المعماري أشد وضوحا "وراء زجاج السّيارة الأمامي ظهرت صومعة المسجد منتصبة في السّماء برأس مُدبب يحمل النّجمة والهلال"[2]، فقد كان البناء شاهقا عال علو مكانتها في نفوس ساكني الدّوار "ظهرت من بين الأبنية منارة سامقة في أعلاها نجمة وهلال"[3]،فالهلال والنّجمة من بين الرّموز التي يُعرف بها الانتماء الإسلامي، وبأن هذا المكان ديانة أهله الإسلام. ولكن ورغم قداسة المكان وعظمته بالنّسبة للمسلمين إلا أنّه يُدنس في بعض الأحيان، وهذا ربما حدث بعدما طغى العنف والإرهاب على البلاد في العشرية السّوداء والأخيرة من القرن الماضي، فقد كان المسجد تارة، ومكانا لتجمع الجمعات المسلحة، ومسرحا للانتقام وتصفية الحسابات تارة أخرى "وبعد عشر دقائق وجدتني أمام مسجد الدّوار بمئذنته الشّاهقة... اشتعلت أنوار المدخل الأمامي وأنير جزء من قاعة الصلاة رأيت رجلا في عباءة صوفية يخرج من باب المقصورة فتبعته، انتزعت بندقيتي ووضعت عقبها على كتفي، ثم صوّبت نحو الرّجل، فاستدار أمامي وجها لوجه إنّه عبد الوهاب قرشي إمام الدّوار ومفتيه"[4]. فالإمام والمفتي كان من بين الذين تستروا على جريمة القتل والتي راح ضحيتها والدة وحيد "عائشة"، فكبير القوم الذي يدعي الإصلاح والتّوجيه وتقويم الاعوجاج في المجتمع، صار من بين المُتسترين والمشاركين في جرائم القتل وارتكاب أعظم الذّنوب

[1] خوليو رييس روبيو المجريطي: الأندلس بحثا عن الهوية الغائبة، تر: غادة عمر طوسون ورنا أبو الفضل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص30.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 98.

[3] المصدر نفسه: ص 36.

[4] المصدر نفسه: ص 299.

ومن هنا الحال مع المسجد ككل، فمضمون عظمة الشّكل جعل المحتوى خال من كل القيم وهنا تتجلى شعرية المكان والمُتمثل في المسجد.

-**بيت الوضوء**: يُعتبر هو الآخر مكانا مُغلقا مُجاورا للمسجد، اتسم هذا المكان بالطُهر والوضوء والصّفاء، وكثرة الماء للطهارة والقضاء على النّجاسة والاستعداد للتعبد، لكن بيت الوضوء لمسجد دوار سيدي المجدوب عكس ذلك تماما، فبيت الوضوء لم تعد للطهر كما كانت بل أُرتكبت فيها أبشع الجرائم وهي القتل " وكزته في صدره بماسورة البندقية، وأمرته بالاتجاه إلى قاعة الوضوء... كانت مستطيلة الشّكل تتوزع على أحد جانبيها المراحيض...أقفلت الباب وأمرته بالتّوجه الى أقصى القاعة... ارتعدت البندقية في يدي، وأحسست بعروق رأسي تنبض بقوة... عندما دفعت الباب رأيت بركة من الدّماء تغطي الأرض... تناثرت الأشلاء على الجدار وشكلت لوحة بشعة من الدّماء"[1] لقد فقد المكان كل خصوصياته وتحوّل إلى عكس ذلك إلى مكان مغلق استغله بطل الرّواية "وحيد" لتصفية حساباته مع الشّيخ إمام الدّوار "عبد الوهاب قرشي" لقد حل مكان سيلان الماء حين الوضوء، سيلان الدّم لخطة اغتيال الإمام فغريزة الانتقام كانت أقوى من أن تُدرك عظمة وقدسية المكان وتنتهك حرمة دور العبادة كالمسجد، وهنا ربما تكمن شعرية المكان المُتمثل في قاعة الوضوء.

-**القصر**: ذكر الكاتب القصر في الرّواية، وهو من بين الأماكن المغلقة، خاصة وإن كان في الأعماق وتطرق له كمعلم أثري، وذلك بعد الحفر والتّنقيب، وفي العادة أنّ هندسة بناء القصور أو المظهر الخارجي والبنية السّطحية الظّاهرية للقصر، يتجلى فيها كبناء شاهق عال يختلف عما يُحيط به من الأبنية، وقد تكون له صوامع شاهقة وشرفات مُطلة على محيطه تزيد من جماله وتُزين مظهره الخارجي، لكن في الرّواية يوجد العكس "هنا من المتوقع أن يكون القصر عظيما ولعله من بقايا مدينة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، من ص 299الى ص 304.

عظيمة"[1] فهذا القصر وجد مدفونا في أعماق الأرض كما أشار إلى ذلك في نص الرّواية، وهذا التّناقض وضع له لغة متكونة من شبه جملة جار ومجرور، وكذلك جملا منسوخة، واستعمل التّرجي في الأخير بانتمائه إلى مدينة عظيمة، ومكوناتها هي التي ساعدت في الوصول إلى شعرية المكان المُتمثل في القصر والذي جسد ثنائية الأعلى والأسفل.

-**الفندق:** صوّر الرّاوي هذا المكان المُغلق على أنّه مكان للقاءات وللإقامة المؤقتة فهو مكان مُنعزل عن العالم الخارجي، لا يرده إلا رواده، فهو مكان راق، ربما لا يُناسب إلا رجال الأعمال وميسوري الحال "العنوان: فندق الهيلتون، الأربعاء، السّاعة الثّانية زوالا، كن في الموعد"[2] المكان مُقترن بزمن مُحدد، تلاه الأمر "كن" فالأمر يتعلق بمكان يُثمن الزّمن ويحترم المواعيد أما الأمر فقد ورد لأجل الحرص على التّقيد بالموعد وعدم الإخلال بزمن ومكان الموعد، ولجلب القارئ لولوج المكان فقد كان الوصف كفيلا بذلك "كان البهو فسيحا إلى حد مريح إذ غصّ بالزّائرين والنُّزلاء من جنسيات مختلفة...فهندسة البناء الحديثة وطريقة تصميمه كانتا تدعوان إلى التّأمل والمشاهدة"[3] اتساع المكان الموجود في الأسفل في هذا المكان المغلق مريح، وهذا ربما ما يعكس مقولة أنّ الأماكن المغلقة تكون أكثر انحصارا لوافديها، فالبهو مريح على عكس الأماكن المغلقة رغم كثرة المتواجدين به سواء كانوا زائرين للاستكشاف ولقضاء أوقات محددة داخل الفندق أو نُزلاء وهم الذين سيقيمون في الفندق لفترات أطول، ولم ينحصر دور هذا المكان على الإقامة، بل كان حافزا للقاءات الحميمية "وصلنا إلى الفندق بعد عشر دقائق أو هكذا شعرت توقعت أن يتجه كل منا إلى غرفته ونفترق في البهو، لكنه طلب مرافقتي إلى غرفتي شعرت نحوه بالشفقة، فوافقت"[4] المكان لم يكتف بمخالفته لبعض الأمور المتأصلة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 66.

[2] المصدر نفسه: ص 25.

[3] المصدر نفسه: ص 26.

[4] المصدر نفسه: ص127.

كالضيافة ولا للتوافد والإقبال، ولا لتوافد عدد من الجنسيات المختلفة، بل صار ملاذا مشروعا ومحميا وآمنا للقاءات الحميمية فشعرية المكان تتجسد من خلال الغاية من الوجود فيه، فالغايات مختلفة والمكان ثابت والشّخوص متعددون والمرجُوات كُثر وهذا التّعدد والاختلاف الذي يقابل وحدة المكان هوما ساهم في شعريته.

-**الخيمة:** تُعتبر مكانا له حدوده، وغير مكشوف، ومُسقف وهو مكان مُغلق له أبعاده الخاصة به، رغم فُقدانه في بعض الحالات الشّكل الهندسي، وضعت كبديل للغرف في الإقامة حيث تتواجد الورشة ومكان إقامة أفراد البعثة جاء ذكرها في الكثير من المواضع من الرّواية "طلب دونالد هاردي أن نتقاسم الخيمة فأنزلت حقائبي هناك"[1]،فالخيمة كما سبق الذّكر كانت بديلا عن الغرفة، والخيمة من التّخييم والمخيم وهذين اللفظين يدلان على الإقامة الآنية أو المؤقتة، لذلك جاءت حركة الأحداث بها غير مستقرة وكانت محل تضيق به الأنفس "كنت منزعجا حتى أني وقفت فورا ولم أعرف ما ينبغي فعله ومن دون تفكير وجدتني خارج الخيمة"[2] الخيمة هذا المكان المغلق قد يكون التّواجد به يُشكل شيئا من الانزعاج والبقاء به يسبب لصاحبه ضغوطات والخروج منها يُشكل مُتنفسا وإعطاء فرصة ثانية للتفكير وهذا ما يُساهم في تحديد المعالم غير الهندسية للخيمة، حال الخيام حال الغرف والشُّقق وهي كلها أماكن مغلقة تُعطي شكلا من أشكال التّحصن بداخلها، وقد تشترك في كونها مكانا مُتاحا للمواعيد الغرامية " فهي تتودد إلى(ك) وتحاول استدراجه إليها مستغلة فرصة الاعتناء به ولست ألومها على ذلك، سرح خيالي بعيدا وحام حول خيمة (ك) وما سيحدث هناك بالدّاخل"[3] يختلف شكل المكان وبنيته ويختلف الأشخاص أحيانا، لكن المكان المغلق قد تشترك فيه سمة قد تُسهم في شعريته وهي الخلوة بين الجنسين مما يُولد أفكارا قد تكون أكثر شبقية.

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 34.

[2] المصدر نفسه: ص 72.

[3] المصدر نفسه: ص 94.

-**مطعم المُخيم:** ترتبط المطاعم ارتباطا وثيقا بالأماكن الآهلة بالسكان، وهي أماكن مُحددة الأبعاد والمطعم تتم فيه الإقامة لفترات محددة من الزّمن، وهو قريب جدا من الخيام " ثم توجهت بعد ذلك نحو المكان الذي أُعد ليكون مطعما للعمال"[1] فلربما من خلال هذا تم إطلاق التّسمية على مكان قد خُصص ليكون مكان لإطعام العمال، فالتّحديد جزء من التّوضيح والتّعيين بالنّسبة للمكان المُراد الحديث عنه "حين وصلنا إلى المطعم وجدنا طاولات البيفيه مصفوفة بأطباق الجمبري والسّلطة والفواكه بالإضافة إلى عجل مشوي كان يتوسط طاوله منفردة وحوله تتوزع المقبلات"[2] فالمكان مُرتب ومُؤهل لأن يُعوض الأماكن المعدّة للمطاعم في كل الأمكنة "عندما بدأ الجميع يغادرون المطعم بمن فيهم (ك) خرجت أمشي الهوينة على جانب السّفح حيث اعتدت رعي الماعز في طفولتي"[3] فهذا المكان الفاخر وهذا الأثاث المُنبثق من البذخ والرُّقي لا يمنع أن يكون بالأمس القريب يُشكل نمط حياة بدائية وأكثر تواضعا، وهو الرّعي، وربما هذه القفزة النّوعية بين الأمس واليوم في نمط الحياة هي من ساهمت ودعمت في تشكيل شعرية المكان.

-**الزّنزانة والسّجن:** يُهدد العصاة ومرتكبو الجرائم بدخول مكان مغلق ومعزول وبعيدا عن أعين النّاس وهو السّجن "إذ يمثل المكان الأكثر عداء للإنسان، فهو مملكة الجلاد الأثيرة، وقلعة خوفه، الموقع الذي تُمارس فيه السُّلطة أنقى درجات قمعها"[4]،لقد سُجن "وحيد" وتطرق الرّاوي للزنزانة التي سجن بها وحيد "لم أدر كم بقيت فاقدا الوعي، فبعد أن فتحت عيني لم أر سوى الظلام، استغرقت وقتا لأستوعب أنني داخل زنزانة"[5] فالزّنزانة تُشكل المكان الأكثر عداء للإنسان فهذا المكان صاحبه الظّلام والسّوداوية، وقلة

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص34.

[2] المصدر نفسه: ص 61.

[3] المصدر نفسه: ص 70.

[4] هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القضة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، السودان، ط 1، 2008، ص 202.

[5] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 257.

استيعاب الوقت الذي تم قضاؤه بها، عدم تقبل المكان ومع عدم استعاب الوقت المُستغرق هومن أحال إلى الوصول لشعرية المكان.

-**غار الضّبع:** كثُر الحديث عن هذا المكان الذي جمع بين ماضي الشّخصيات وحاضرها، وجمع بين الماضي والحاضر بالنسبة للمحتويات وما وُجد فيه من آثار، ورد ذكره في الرّواية عديد المرات "تذكرت لقاءاتنا في غار الضّبع وإشراقة بشرتها الحليبية المُستترة تحت ضوء الشّمس المُتسللة من فوهة الغار"[1] لقد كان الغار مكانا للقية الأحبة، وقد استرجعت تلك اللحظات فقط من أجل اتخاذ المكان البعيد عن أعين النّاس مأوى وملاذا آمنا عكس كونه مكانا مُوحشا تفر منه النفوس، وهنا تتجلى الضّدية ولكن مع مرور الوقت وقدوم البعثة، صار الغار مكانا يُشغل بال علماء التّنقيب والحفريات " كنت أقف أمام الفم الفاغر لغار الضّبع تدحرجت الشّمس ببطء إلى الأفق، ونزلت إلى النّصف الثّاني من العالم تدريجيا تقدمت نحو مدخل الغار، ثم توقفت بعدما رأيت حركة بالدّاخل"[2] فرئيس البعثة (ك) أتى إلى الغار ودخل له قصد البحث المخطوطات التي تركها الرّحالة الألماني "هاينريش فون مالتسان" أو أي شيء يُعطي ملمحا عن الكنوز أو المخطوطات الضّائعة بالمدينة المدفونة. فالمكان الذي كان يتودد فيه بطل الرّواية لمحبوبته صار بعد عده سنوات عديدة مكانا يتم البحث في عن أشياء ثمينة، كالمخطوطات تُبين مكان الكنوز المدفونة، فشتان بين من يرى قرب المحبوبة كنزا وبين من يرى المخطوطات كنزا ثمينا وبين هذا وذاك تتجسد شعرية المكان.

- **مكتب الدّراسات الألماني:** وهناك أماكن مغلقة متفرقة مرّ عليها السّرد دون أن تُساهم في التّأثير على الأحداث الرّئيسية، مثل مكتب الدّراسات الألماني "وهناك عملت مباشرة خبيرا طبوغرافيا في مكتب

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 90.

[2] المصدر نفسه: ص267.

دراسات ألماني"[1] فهذا المكان المغلق يعود إلى الماضي، حيث كان وحيد يعيش في ألمانيا فهذا المكان المسقوف، وذو الشّكل الهندسي المعروف هو كذلك مكان مغلق دل على عمل "وحيد" وهو متواجد بألمانيا.

– **متحف الجزائر:** كذلك ورد ذكر متحف الجزائر الذي يتم فيه حفظ الأشياء المُتعلقة بالآثار والحفريات، والتي ينتهي بها المآل إلى المتاحف حتى وإن كانت ثمينة أو كانت تُشكل جزءا من حياة الإمبراطوريات والحضارات الغابرة "لكنه أعاد نسخ الكتابة التي على الألواح وأودع نسخة منها في متحف الجزائر"[2] فالمتحف مكان مغلق يتم فيه وضع الأشياء الأثرية الثّمينة وبأمان، لكن وحسب ما ورد في النّص لم يعد المكان آمنا بل أصبح عُرضة للسرقة فالمكان المُهيأ لوضع كل ما له علاقه بالأشياء الثّمينة صار عكس ذلك تماما، وهنا تتجلى شعريته.

– **قن الدّجاج:** لم يُهمل الرّاوي أي جزء من جزيئيات المكان، حتى قن الدّجاج الموجود بالقرب من بيت الحمداوي، فقن الدّجاج رغم أنّه رُبما لا يرقى إلى مستوى الأماكن التي يتوافد عليها النّاس، إلا أنّه كان مغلقا يحتمي فيه الدّجاج "وقن الدّجاج يتربع أمام مدخل المنزل يجاوره كلب حراسة بدأ ينبح عند اقترابي من البيت" تهيئة المكان وإعداده ومهما كان بسيطا ومألوفا، شيء ركز عليه الرّاوي فالإحداثيات التي حددت مكان قن الدّجاج، كانت كافية لمعرفة إحداثيات هذا المكان "توقفت الحجارة عن الانهمار، واتجه الحشد نحو قن الدّجاج، تحلقوا حول شيء ما وبدأوا ينهلون عليه بالصّفع والرّكل"[3] وهذا المكان الذي يحتمي فيه الدّجاج حاولت "نجاة عزرا" أن تبتعد عن أنظار الأهالي بالاختفاء بقربه، إلى أن فارقت الحياة وهي بالقرب منه، وهنا تكمن إشكالية الأمان واللا أمان.

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 13.

[2] المصدر نفسه: ص 137.

[3] المصدر نفسه: ص 285.

ونظرا لما حدث بالقرب من بيت الحمداوي، وما حدث لنجاة عزرا بالقرب من قن الدّجاج، عبّر الرّاوي عن المشاهد المأسوية، وعن قسوة المكان وشدته "هذا المكان المُظلم والمُرتب بعشوائية لا يمكن أن يُلائم مخلوقا كالإنسان"[1] فهذه العبارة اختزلت كل أشكال المكان المغلق واعتبرته أكثر ظُلمة وقسوة وعذاب وأشار على أنّه لا يُلائم البشر، فما كان آمنا للحيوان، صار حيز إجرام للبشر، وهنا تكمن شعرية هذا المكان.

– **البئر:** اقترن اللفظ دائما بالحياة، ورغم أنّ اللفظ مذكر إلا أنّه يدل على معنى اسم مؤنث، الأوائل من النّاس اعتمدوا بشكل وثيق في حياتهم على الآبار، إذ تُعتبر خزان المياه ودعامة البقاء، وكان ليس من الغريب أن يتواجد البئر في بهو الحوش أوما شابه " كانت البئر تقع أمام الباب مباشرة، لم أذكر أنّ والدي استعملها في يوم من الأيام"[2]، البئر أوّل ما يُؤنس الوافد إلى البيت بأنّ الماء أو الحياة موجودة في هذا البيت لكن "وحيد" ينفي أن يكون أبوه قد استعمل هذا البئر في غرض من أغراض الحياة، لكن غريزة الانتقام ونقص الوازع الدّيني هما اللذان شكلا غرضًا آخرا للبئر، وهي اخفاء كل ملابسات الجريمة "ذهبت إلى البئر ثم أزحت الألواح الخشبية المتكتلة كالسقف ما تزال البكرة في مكانها، لم تكن أمامي من طريقة سوى النّزول إلى القاع وربط الجثة والصُعود مجددا، ثم سحب الحبل إلى الأعلى... نعم، كانت أمي نائمة طوال سنوات مما يدل على أنّها ماتت داخل البئر وليس خارجها"[3] فالبئر المكان المغلق والمُوصد والذي أخفى لسنوات عديدة آثار جريمة قتل راح ضحيتها والدة وحيد.

فالبئر المكان المغلق والعميق والذي أُعتبر لفترات طويلة من الزّمن رمز الحياة ورمز الخصوبة، لكن مع والدة وحيد العكس تماما، فقد كانت البئر مكانا يُشكل الحزن والآلام، فقد عمد الزّبير والد وحيد على

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 286.

[2] المصدر نفسه: ص 36.

[3] المصدر نفسه: ص 322، ص 323.

الاستنجاد بالمكان لإخفاء آثار جريمته، وهنا تكمن ضدية الحياة والفناء وتتجلى شعرية المكان.

وأخيرا يمكن أن نصل إلى أنّ الأماكن المغلقة كانت أكثر من الأماكن المفتوحة، وهذا يعود إلى أنّ أغلب الأماكن التي دارت فيها الأحداث كانت مغلقة ومحصورة، أو ربما يعود الاقتصار على الأماكن المغلقة لمحدوديتها، كما هي محدودة ذاكرة بطل الرّواية "وحيد"، فارتباط المكان بالذاكرة من حيث الضّيق والبتر هو الذي حدّد وساهم في شعريتها، وهذا بعد الوقوف على أغلب الأماكن المغلقة المكان تلو الآخر، وقد ساهمت هي الأخرى في شعرية السّرد في الرّواية.

الفصل الثّاني:

شعرية الحدث الرّوائي

1. ماهية الحدث الرّوائي
2. هيكلة وبناء الأحداث وعناصرها في رواية "عين حمورابي"
3. بنية الأحداث في رواية "عين حمورابي"
4. تمظهرات الحدث الرّوائي في رواية "عين حمورابي"

1-ماهية الحدث الرّوائي:

1-1-تعريف الحدث لغة: ورد ذكر كلمة (الحدث) والجذر اللغوي (ح د ث) في الكثير من المعاجم العربية ونذكر من ذلك ما جاء في "مختار الصِّحاح" للرازي" و(الحَدَث) بفتحتين و(الحُدْثَى) بوزن الكُبْرَى و(الحَادِثَةُ) و(الحَدَثَانُ) بفتحتين كلُّه بمعنى، و(اسْتَحْدَثَ) خَبَرًا وَجَد خَبَرًا جَدِيدًا"[1].

وجاء معنى الحدث فيمن أوجد خبرًا جديدا لم يكن متداولًا قبل ذلك.

أما في "معجم معاني اللغة" فقد ورد: "حدث: شيء لم يكن، وأحدثه الله فحدث وحدث أمر أي وقع...وحدثان الدَّهر وحوادثه: نُوَبُهُ: وما يحدث منه، واحدها حادث؛ وَ(أَحْدَاثُه)، واحدها (حَدَثُ) والأحداث الأمطار الحادثة في أوَّل السَّنة"[2] فالحدث لم يقع من قبل، وجديد وقوعه، ونسبت الأحداث إلى النّوائب، ومفرده نائبة أو حادثة والجمع نُسب إلى تهاطل الأمطار في بداية السّنة، كذلك جاء ذكر اللفظ (حدث) حيث "حَدَثَ: وَقَعَ، جَرَى، أَلَمَّ، حَصَلَ، طَرَأَ، أَصَاب... حَدَّث: أَخْبَرَ، خَبَّرَ، رَوَى، أَنْبَأَ حَكَى، كَلَّمَ"[3]، وجاء شرح الفعل بمرادفات تحمل نفس المعنى من إخبار وحكي وكلام ونبأ وواقعة وغيرها.

وفي الزَّاد جاء شرح لفظ (حدث) بنفس الطّريقة التي تم التّطرق إليها في المعجم الهادي، حيث شرحت بمقابلها من المترادفات "حَدَثَ: حَصَلَ، وَقَعَ، جَرَى، أَصَابَ...أحدث: سبَّب، خَلَفَّ، أدى إلى

[1] محمد بن أبي بكر الرّازي: مختار الصّحاح، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د. ط، 1986، ص53.
[2] محسن معالي محمد: معجم معاني اللغة (عربي، عربي)، أطفالنا للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص144.
[3] جولي مراد: المعجم الهادي في المترادفات والمتجانسات، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص129.

أَفْضَى إلى، ترك، أسفر عن"[1] فكان الشّرح أحيانا بالألفاظ المركبة، أو بالألفاظ المضافة إلى الحروف أو أدوات الجر مثل "إلى".

ومن هذا فشرح (الحدث) أو(حدث) جاء على صيغة التّركيب أو بالسببية.

كذلك أيضا تناوَل "قاموس البدر" شرح هذه الكلمة فورد "حدَّث، خَبَّرَ (حَدَّث الأب أبناءه)"[2]، فهذا قرن الحدث بالحديث، فكلما ورد من الحديث يصب في خانة الأخبار، ومنحه صفة (الحدث)، لأنّه وبحسب ما تطرق له فإنّ (الحدث) هو كل ما تحدث عنه المتحدث.

ومن خلال هذه اللفتة المُتعلقة بشرح (الحدث) لغة، فإنّه يمكن القول أنّها تصب في خانة الإخبار تارة وما تهاطل من الأمطار تارة أخرى، وتم شرحها بالكثير من المرادفات وفي الأخير تم شرح الحدث أنّه كل ما حُدِثَ به فهو حدث.

1-2-الحدث اصطلاحًا: يُعتبر الحدث من أهم المكونات الأساسية للرواية، والذي لا يُمكن أن تتقدم مجريات الرّواية بدونه، فقد ورد ذكره في الكثير من المعاجم المختصة في الأدب عمومًا، وفي عالم الرّواية خصوصا.

ورد في "معجم مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر" عدَّة شروحات لهذه اللفظة (الحدث)، فتارة اعتبرت الأدب عمومًا حدثًا، وتارة يُعرف الحدث منفصلا بذاته، وتطرق لمفهوم الحدث العابر "يمكن إدراك الحدث في السّيميائية السّردية كفعل فاعل -فرديا كان أو جماعيا- في حدود تعرّفه وتأويله من الفاعل-المدرك، لا الفاعل المنجز سواء كان فاعلًا ملاحظا متموضعا في الخطاب، بوصفه شاهدًا أو

[1] مولود بن زادي: الزّاد معجم المترادفات والمتجانسات العربية، دار الألمعية للنشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2013، ص128.

[2] أحمد حارش وآخرون: قاموس البدر، دار البدر للطباعة والنّشر والتّوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2012، ص88.

كان ساردًا، يُمثل التّعبير أو القص مثلًا"[1] وقد عُرف الأدب عمومًا على أنّه حدث "الأدب حدث اجتماعي وتاريخي له وجود مادي يمكن أن يكون موضوع معرفة وذاكرة، وهومن ثَمَّ مُبدع أحداث تقدم كما لو كانت حقيقة أو متخيلة، وللاثنين معًا تاريخهما، إذ يُحيل الأوَّل على عمل مؤسساتي، والثَّاني على حادث مصطنع، أي متكلف"[2] فالحدث من خلال هذا يعود لفعل فاعل، ونُسب الحدث إلى عموم الأدب.

أما في معجم مصطلحات نقد الرّواية" فقد عُرف الحدث على أنّه "كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء، ويمكن تحديد الحدث في الرّواية بأنّه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشّخصيات"[3].

فالحدث يُعتبر لعبة من إنشاء الرّوائي، بين أشخاص الرّواية، سواءً كانت هذه الشّخصيات مُتحالفة أوفي مواجهة بعضهم البعض.

وقد ورد كذلك في "المعجم المفصل" أنّ الحدث من بين الوحدات الكلاسيكية الثّلاث إذ أنّ "وحدة الحدث: هي المسرحية، إحدى الوحدات الكلاسيكية الثّلاث: الحدث، الزّمان، والمكان، ومعناها أن تمثل المسرحية حدثا واحدًا"[4] فالحدث كمكون للجنس الأدبي نُسب إلى عالم المسرحية، وقد كان هذا الأخير سباقا للرواية.

---

[1] سعيد علوش: معجم مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2019، ص292.

[2] المرجع نفسه: ص299.

[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، دار النّهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرو، بيروت لبنان، ط1، 2002، ص74.

[4] إيميل بديع يعقوب وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، المجلد الأول، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص1304.

أما فيما يخص الرّواية، فقد اعتبر الحدث، أهم شيء ضمن أساسياتها إذ أنّ "الرّواية في الأصل، قصة تُروى، وقوامها الإخبار بحدث ينخرط في مجراه أشخاص، يتلبسوه حالاته من الفعل وردود الفعل وهو يتمدد ويتطور في حيّز المكان والزّمان، وينجلي في النّهاية عن خاتمة، وعن مغزى توحي به الأحداث"[1].

واعتبر الحدث في "معجم السّرديات" بأنّه "عنصر لا يُمكن الاستغناء عنه، وأنّه لا مفر منه، وأنّه ينسب إلى التّغيرات التي تقوم بها الشّخصية، وهذا بحسب رأي يوري لوتمان، ويُطلق لفظ (الحدث) "على العمل الذي به تتغير منزلة الشّخصية لذلك يعُرف الحدث بكونه عبور الشّخصية، من خلال حدِّ الحقل الدّلالي"[2] فالحدث بهذا التّعريف يجعل من النّص الأدبي متميزا عن غيره من النّصوص المتداولة.

أما في "معجم المصطلحات العربية" فقد اقترن تعريف الحدث بالإثارة، فلا أهمية للحدث، إذا لم يكن يتسم بالإثارة، إذ عُرف الحدث المثير على أنّه "ذلك الحدث الذي يبعث في النّفوس شعورًا قويا أو إقبالا شديدًا، وقد يطلق هذا المُصطلح في لغة الأدب على الأثر الأدبي الذي يُصادف نجاحًا كبيرً"[3] فالحدث هوما يجعل من الرّواية أكثر إثارة، وهو الذي يُساهم في نجاحها، ويُشترط أن يكون تأثيره قويا في المتلقي.

1-3-الحدث الرِّوائي كما تناوله بعض النُّقاد:

تحدث الكثير من النّقاد وأهل الاختصاص عن الحدث الرّوائي، باعتباره عمودًا فقريا للبناء السَّردي في الرّواية، ومن بين ذلك نذكر عبد النّاصر هلال في كتابه (آليات السّرد في الشّعر العربي

[1] إيميل بديع يعقوب وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، المجلد الأول، مرجع سابق، ص679.
[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، مرجع سابق، ص145.
[3] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص145.

المعاصر) والذي اعتبر أن الحدث الرّوائي يُمثل "الرّكيزة الأساسية للعناصر السّردية الأخرى في الخطاب الأدبي، والكاتب لا يعني بواقعية الحدث، فهو لدى الرّوائي ليس حدثا واقعيا تمامًا طبق الأصل، حتى وإن انطلق من الواقع باعتباره مرجعية"[1] فهذه الرّكيزة الأساسية المُتمثلة في (الحدث) بالنسبة للخطاب الأدبي، لا يُشترط فيها الواقعية فقط، بل من الممكن أن تكون الواقعية مرجعية فقط.

وقد رشحت الشّخصية كعامل أساسي للإحاطة بالحدث، وكذلك الحال ذاته مع الرّوائي وقد يتجلى ذلك "من خلال جدل العلاقة بين الشّخصية والحدث من ناحية ومن خلال الرّاوي والشّخصية والحدث من ناحية أخرى تتكشف رؤية العالم"[2] أي أن رؤية العالم تتجلى من خلال العلاقة القائمة على الجدل بين الشّخصية والحدث أومن خلال العلاقة بين الرّاوي والشّخصية والحدث كذلك من جهة أخرى.

كذلك تم التّطرق إلى موضوع الحدث في كتاب (القصة والرّواية) لعزيزة مريدن، والتي عرَّفت الحدث بأنّه "الموضوع الذي تدور حوله الرّواية "ويُعد العنصر الرّئيسي فيها، إذ يُعتمد عليه في تنمية المواقف، وتحريك الشّخصيات"[3] وإضافة إلى ذلك فإن الرَّاوي "يستمد أحداثه من الحياة المحيطة به لتكون مشاكلة للواقع، كان لابد له من اختيار هذه الأحداث، وتنسيقها، وعرض جزئياتها عرضا يصور الغاية المحددة منها"[4] فالحدث عنصر أساسي في أي رواية كانت، بواسطة الحدث يتم تحريك الشّخصيات وتطورها، شرط أن تكون مشابهة للأحداث التي نعيشها في الواقع، ويتم اختيارها بعناية.

تطرق أحمد درويش لموضوع الحدث الرّوائي في كتابه (تقنيات الفن القصصي)، وذلك بمقارنة الحدث في العصور الوسطى، والحدث في العصر الحديث وخَلَص إلى أنّه "ومع دخول

---

[1] عبد النّاصر هلال: آليات السّرد في الشّعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص116.

[2] المرجع نفسه: ص117.

[3] عزيزة مريدن: القصة والرّواية، دار الفكر، دمشق، سوريا، د. ط، 1970، ص25.

[4] المرجع نفسه: ص25.

العصر الحديث يبدأ الحدث يعرف طريقه إلى الواقعية بالمعنى العام للمصطلح، أي يتعامل مع بشر عاديين، فيقومون بمغامرات يمكن أن تجري في الحياة العادية"[1] فالحدث الرّوائي في العصر الحديث ورغم وجود المغامرات لكنها أقرب إلى الواقعية على عكس العصور الوسطى، والتي كانت فيها الأحداث تتعلق بقوى غير عادية، حسب ما أقرّه أحمد درويش في كتابه.

أمَّا عبد الرحمان الكردي في كتابه (البنية السّردية للقصة القصيرة) فقد أرجع كثافة الأحداث وتنوعها إلى اتساع مادة الرّواية ورحابة موضوعاتها، حيث ورد أنّ: "الرّواية بحكم اتساع مادتها وتركيبها، ورحابة موضوعَها تتيح للراوي أن ينفث كل ما يجيش به صدره، وأن يقول كل ما يحلو له عن نفسه، وعن الشّخصيات التي يتحدث عنها، عن الأحداث التي مرت بهم وأسبابها"[2] فالأحداث تتنوع وتكثر وتتعدد بسبب اتساع مادة الرّواية، وتركيبها وتنوع موضوعاتها.

وقد أوجز هاشم ميرغني تعريف الحدث، واعتبره مجرد عملية تصوير لما تقوم به الشّخصيات أثناء قيامها بأدوارها، وعرف الحدث على أنّه على علاقة وطيدة بالشخصية، إذ اعتبر أنّ: "الحدث والشّخصية مرتبطان ارتبَاط العلة بالمعلول"[3] و"الحدث هو تصوير الشّخصية وهي تعمل"[4] فالحدث له علاقة العلة بالمعلول ويصور تحركات الشّخصية.

ويعتبر محمد صالح الشّنطي الحدث مُجرد تتبع للدوافع التي جعلت الشّخصيات تُقدمُ على القيام بهذه الخطوات، فالأحداث مجرد تصوير لما تقوم به الشّخصيات و"لكي تتضح الدوافع التي أدت إلى وقوع

---

[1] أحمد درويش: تقنيات الفن القصصي، الشّركة المصرية العالمية للنشر ونجمان، الجيزة، مصر، ط1، 1998، ص282.

[2] عبد الرحمان الكردي: البنية السّردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط3، 2005، ص109.

[3] هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السّودان للعملة المحدودة، السودان، ط1، 2008، ص387.

[4] المرجع نفسه: ص287.

الحدث لابد من التّعرف على الأشخاص الذين قاموا بالحدث، والحدث في حد ذاته هو تصوير الشّخصية وهي تعمل فلا يمكن الفصل بين الشّخصية والحدث"[1] فالحدث والشّخصية بحسب هذا التّعريف وجهان لعملة واحدة، لأنه لا يمكن الفصل بينهما، فالحدث هو نتاج وتصوير لما تقوم به الشّخصيات، أما الشّخصيات فهي أدوات لتجسيد الأحداث.

لكن هناك من يعتبر أن الحدث لا يكتسب أهمية قصوى، مثل التي يتمتع بها الزّمن، إذ أنّ الزّمن له علاقة وطيدة ببطل الرّواية أو ببعض الشّخصيات الرّئيسية، ومن خلال هذه العلاقة تتجلى وظيفته وهي "إخراج الشّخصية الرّوائية الرّئيسية من سببية التّسلسل الحدثي"[2] أي أن تسلسل الأحداث لَيس له أَهمية مثل الزّمن الذي يتكفل بكل صغيرة وكبيرة، في حياة الشّخصية الرّئيسية، فتسلسل الأحداث يخضع للتقديم والتّأخير، في حين الزّمن إما إلى الأمام بالحذف والخلاصة، أو العودة إلى الماضي بالاسترجاع.

2-هيكلة وبناء الأحداث وعناصرها في رواية "عين حمورابي":

2-1-هيكلة الأحداث (البناء العام للأحداث):

2-1-1-بداية الأحداث: انطلق الكاتب في رواية عين حمورابي من استهلال، كان عبارة عن ملمح مقتطب حول أصول أهم الشّخصيات، من ساكنة دوار لسيدي المجدوب ودوار سيدي الحراق، وسبب قدومهم إلى المنطقة، وكيف كانت نشأة وبداية إنشاء الدَّوارين، وهنا يشير فلاديمير بروب قائلا: "تبدأ

[1] محمد صالح الشّنطي: فن التّحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتّوزيع، حائل، السّعودية، ط5، 2001، ص186.

[2] بدري عثمان: بناء الشّخصية الرّئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص160.

الحكاية عادة بنوع من الاستهلال فتذكر عدد أفراد أسرة أو تقدم البطل"[1] وفعلا تحقق هذا مع رواية عين حمورابي. حيث كان التّعريف بأوائل من قدموا إلى المنطقة وأصولهم "سكان المنطقة ينحدرون من جد واحد لا يعرف أحد اسمه الحقيقي، ومن الناس من يُرجع نسبه الأصلي إلى الرسول محمد نفسه"[2].

بداية الأحداث انطلقت من وصف مكان، بخيال وحس الرّاوي، ولم يلبث أن ذهب إلى معرفة أصول سكان الدّوارين، التي تعود إلى جزيرة العرب، وترك ثغرة لم يجزم الحكم فيها، وهي (لا يعرف أحد اسمه الحقيقي) فهذا يفتح عدة تساؤلات، لكن لم يدع المجال مفتوحًا، بل أرجع النّسب (الأصلي إلى الرّسول محمد نفسه)، وقد تطرق إلى البدايات الأولى حين قدوم الجد الأكبر إلى المنطقة، والتي أحاط بها الكثير من الشّكوك، وعدم معرفة سبب القُدوم، وبعد ذلك تطرق إلى التّناسل الحاصل، حتى تكونت القريتين "مازال سكان هذه المنطقة يجهلون حتى اليوم بسبب اختيار جدهم الأكبر هذه المنطقة النّائية الضّائعة بين الجبال المسننة والوهاد المنحدرة لتكون آخر منفى له...بعد عقود من الزّمن تفرقت القريتان وفصلت بينهما الأسلاك الشّائكة والألغام لأسباب سياسية تاريخية حدثت في المنطقة خلال النّصف الأولى من القرن العشرين"[3] وفي محاولة لوضع الحدث التّاريخي الاستهلالي في إطاره الزّمني المُحدد، أشار الرّاوي إلى أنّ الحدثَ المُتمثل في التّفرقة والخلاف يعود إلى النّصف الأول من القرن العشرين.

أما عن تقديم البطل فقد كان كذلك عند بداية التحقيق حينما سُئل البطل عن اسمه، وعن معلوماته الشّخصية "أخبرته أنني أدعى "وحيد حمراس"...أبلغ من العمر ستا وثلاثين خريفا، ومن

[1] فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مطابع دار البلاد، جدة، السعودية، ط1، 1989، ص82.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص09.

[3] المصدر نفسه: ص10.

مواليد هذا الدّوار، أي سيدي المجدوب، وأخبرته أيضا أني غادرت هذه المنطقة في بداية شبابي، ثم سافرت إلى أوروبا مدة سنوات عديدة تابعت خلالها دراستي في مجال الآثار بجامعة غوته في فرانكفورت، وتخرجت في اختصاص المسح الطّبوغرافي للواقع الأثرية"[1] لقد كانت انطلاقة الأحداث من معرفة المكان، والحدث الذي تسبب في قدوم الأوائل، وكيف نشأ الدوارين؟ ثم عرف بطل الرّواية من خلال بداية التّحقيق معه، فضياع الأوراق الثّبوتية الشّخصية منحنا معرفة حقيقة من خلال الحديث عن اسمه، وعمره، وكيف كانت بداية ذهابه إلى أوروبا؟ ولأنّ الرّاوي وهو في الأغلب وحيد بطل الرّواية "عليم بما يجري في وعي شخصيته، وبلغة ت، تودوروف إنّ الرّاوي يعلم أكثر مما تعلمه الشّخصية عن نفسها، ويرمز له: (الرّاوي>الشّخصية)" [2] وهذا ينطبق مع وحيد الرّاوي، ووحيد البطل علمًا أنّ البطل (وحيد) كان قد نسي بعضا من ماضيه، ولكن الرّاوي كان أعلم بذلك، فقد كانت البداية انطلاقا من الإحاطة بهذه الشّخصية (وحيد)، وهنا "يميز تودوروف نوعين سرديين: فمن جهة يمكن القيام بالسرد بضمير المتكلم المفرد، ومن جهة أخرى، يمكن القيام به بضمير الغائب، ولكن يحدث ذلك دائما بحسب الرُّؤية التي تكونها الشّخصية عن الأحداث"[3] فإذا كان وحيد يتكلم عن أحداث شارك فيها مباشرة، وكانت ضمن التّسلسل الزّمني للأحداث، كان الضّمير الغالب ضمير المتكلم (فهمت ذلك من ملامحه) (أخبرته أيضا أني غادرت) (تابعت) (عملت) (أعد) (لا أحمل) (دراستي) (أني أبلغ)، وهنا يتكلم وحيد عن نفسه، وعن الأحداث التي قام بها، أما إذا أراد أن يكون الحديث عن غيره، وكأنّه المُشاهد يورد عبارات بالشّكل التّالي: (تفحص الأوراق) (ينظر إليَّ تارة) (بجانبه يجلس رجل) (كان يجلس) (قال ذلك ثم تفحص) (انحرف فمه)، فالأحداث في الحالة الأولى كلها تعود إلى الضّمير (أنا)

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص13.

[2] جويدة حماش: بناء الشّخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، منشورات الأوراس، الجزائر، د ط، 2007، ص130.

[3] عبد العزيز ضويو: التّجريب في الرّواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص12.

المتكلم، لكن بالاستتار، أما الضّمير المُستعمل في الحالة الثّانية فكان ضمير الغائب (هو)، وكذلك مستترا في الأغلب، وقد يُصرح به في حالات أخرى.

لقد كانت البداية والانطلاقة بالتركيز على الأصول، ثم الإحاطة بالشخصية الرّئيسية، هذه الشّخصية التي تُعد في حد ذاتها فكرة أساسية أراد الكاتب من خلالها، ومن خلال بقية الشّخصيات أن يُعالج موضوعا ما، وبخلفيات أيديولوجية، ومن خلال هذا يتضح لنا مدى التّشابك والتّقاطع بين الأحداث والذي سلكه الرّاوي "في بنية النّص وكيف يتجلى ذلك الأثر في بقية عناصر الفضاء الرّوائي، حيث نجده في السّرد الخطاب الحاضر يركز على العواطف والحالات النّفسية للأبطال، في حين يجعل الماضي مسرحًا للأحداث التّاريخية التي تشكل الخلفية المحركة للعواطف والشّخصيات الرّوائية"[1] لقد كانت العواطف والحالات النّفسية للأبطال حاضرة في بداية السّرد، حيث طغى التّشاؤم على البدايات وهذا كون أنّ البطل فرَّ لاجئًا إلى الثّكنة وتم حبسه وتوقيفه" لم أعد أنتظر شيئا لأعير الوقت اهتمامًا فحياتي في الأصل مضيعة كبيرة للوقت وعبء على البشرية...حياتي لم تعد مهمة...رأسي يكاد الآن ينفجر من التّفكير في كل شيء، رغم ذلك غادرت، ومنيت النّفس بالهناء، لكني لم أعد أرغب الآن إلّا في النهاية"[2] فهذه الحالة النّفسية التي تُشكل نوعًا من الإحباط والتّشاؤم الذي يُعاني منه وحيد، كانت انطلاقة للأحداث المترابطة تارة والمتشابكة تارة أخرى، والصّادحة في متاهات الماضي تارات أخرى ولأنّ الماضي مليء بالأحزان والعنف، كان الحاضر الذي يعيشه وحيد امتدادًا لذلك الماضي وتيمة من أهم التّيمات التي برزت في أغلب الأحداث.

2-1-2-تطور الأحداث: تتنامى الأحداث وفق التّسلسل الزّمني، ولحظات حدوثها، تبدأ من نقطة الانطلاق ثم تبدأ المستجدات تظهر رويدا رويدا حتى تكتمل، وتخضع الأحداث أثناء تطورها إلى

[1] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السّردية في الرّواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، د ط، 2002، ص44.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص11.

مرجعيات، بحيث "يمكننا فهم منطق الأحداث وتفسير سيرورتها داخل المتن الرّوائي، مما يمكنه مساعدة المتلقي على وضع اليد على بؤر الإبداع الفني وجماليته التي ينبني وفقها كل خطاب روائي"[1] فالمرجعيات التي ينتمي إليها الرّاوي، هي التي تعطي ملمحًا مسبقا عن سيرورة الأحداث وتطورها، وهذا ربما يجعل المتلقي يكتشف الإبداع والجماليات الفنية التي تبنى عليها أغلب النّصوص الرّوائية، إذْ "إنّ الأحداث التي يُكوِّن نسيجها متن المروي، تنتظم فيما بينها في علاقة تخضع لمعيار الزّمن، الذي يرتب تعاقبها"[2] ومن خلال هذا فإنّ تطور الأحداث يخضع لمعيار الزّمن، إذ أنّ لكل حدث أو متغير جديد في سيرورة الأحداث زمن محدد، فالأحداث التي تظهر في يوم ما هي ليست ذاتها التي تحدث في اليوم الموالي، لكن لا يحدث التّطور في الأحداث إلّا من خلال الدّور الذي تلعبه الشّخصيات في تحريك الأحداث، وقد "تضفي الأحداث التي تقوم بها الشّخصيات جانبا من الوضوح على المكان، وتخرجه من جموده وسكونه"[3] فالأمكنة لها تأثيرها على الشّخصيات وعلى تطور الأحداث، فوحيد عاش أحداثا في صغره في دوار سيدي المجدوب ثم عاش فترة أخرى في أوروبا، وعاد مرة أخرى إلى مسقط رأسه، لكن لكل مكان سميته الخاصة وكيفية سرد الحدث، فحياة الفقر وأحداث الخيانة كانت قبل مغادرة وحيد الدّوار، أما الانبهار بالآخر كحدث فكان في أوروبا، ثم تمكن المكان من إعطاء ملامح حدث آخر تمثل في تفشي الإرهاب أما في مكان البعثة فقد ساهمت الحفريات والتّنقيب، وفي المكان المعلوم "قرب جبل آمجر" وهو مكان آخر استطاع الرّاوي من خلاله، إعطاء أهمية كبيرة للدفائن الثّمينة، والحديث مطولا عن عالم الكنوز المدفونة وكذلك محاولة الوصول لهذه الأشياء بأي ثمن، كما أنّ البدايات لتطور الأحداث، كان من

[1] حميدي نجاة: بنية الحدث في رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح، مجلة المدونة، جامعة البليدة2، الجزائر، المج02، الع01، 2015، ص62.

[2] عبد الله ابراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص222.

[3] إسماعيل زغودة: بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة، عبد الجليل مرتاض–أنموذجًا–كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، (2014/2013)، ص179.

خلال الانطلاق من الأحداث التّاريخية، وهنا يظهر الفارق بين دور الرّوائي ودور المؤرخ، حيث أنّ المؤرخ "يلتزم الحقيقة التّاريخية كما شاهدها، أو كما رويت له، فإنّه يعتمد على الدّور التّخيلي في سرد الأحداث والوقائع التّاريخية، فيحذف ويضيف ويقدم ويؤخر، وهو في هذا الدّور، يجعل المدونة التّاريخية موضوعا للسرد"[1] فتطور الأحداث انطلق من أحداث تاريخية مثل قدوم الموريسكيين إلى شمال إفريقيا، وكذلك أعمال الهاينرش فيما يخص أعمال التّنقيب والحفريات في نهايات القرن التّاسع عشر الميلادي، وغيرها من الأحداث التي لها علاقة بالتاريخ.

بدأ تطور الأحداث انطلاقا من اللحظات الأولى التي وصلت فيها الرّسالة من دونالد هاردي، حيث أراد الرّجل النّمساوي والمُقيم في فرانكفورت، أن يتصل بوحيد، وكان هذا الحدث بمثابة الشّرارة التي انطلقت منها أغلب أحداث الرّواية "...وقع بصري على رسالة عرفت صاحبها فور رؤية العين...فتحت الرّسالة، وبدأت في قراءتها، كانت مقتظبة ومشحونة بالسخط، في ظاهرها بطبيعة الحال، إنّها تعبر عن دونالد هاردي كما عهدته"[2] وصول الرّسالة إلى وحيد، كان بمثابة الحدث الذي خلق حركيات الأشخاص، فالرجل الخمول صار يتمتع بحيوية وقدرة على الحركة،

فوحيد كان خمولا في غرفته، لكن لما وصلت الرّسالة انطلق وحيد في الذّهاب إلى مسقط رأسه

ليتفرع بعدها مع أحداث عدة، تطورت في آن واحد في وتوازن دون أن ترتبك أو تختلط فيما بينها.

العودة إلى دوار سيدي المجدوب كان ضمن تطور الأحداث "أخيرًا وصلنا إلى الدّوار، كان الوقت أصيلا...كانت الورشة أقيمت سلفا قبل وصولنا، ويبدو أن عملا مهما تم في غيابنا أيضا، قد

[1] عدنان علي محمد الشّريم: الخطاب السّردي في الرّواية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ط1، 2015، ص56.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص24.

نصبت الخيم وأقيمت بيوت جاهزة...يقع المخيم على سفح جبل آمجر العظيم"[1] فالوصول إلى الدّوار وإعداد الورشة، وكذلك بناء الخيم كان هذا الحدث الأوّل بعد الاستهلال، وبعد أن أقدم وحيد على سرد الأحداث كما كان متفقا بينه وبين ضابط التّحقيق ورفيقه (ج) المكلف بإعادة الكنوز ومحاربة التّهريب للكُنوز، التي يتم الظّفر بها بعد الحفر والتّنقيب، زيارة وحيد منزل والده (الزبير)، كانت بمثابة الحدث الذي أعاد البطل إلى رحم الذّكريات من جديد، فهذا البيت، شكل نقطة بداية لسرد الكثير من الأحداث تقاسم وحيد المكان مع الشّيخ (أ)الشّبح، وقد كان البيت مسرحًا لذلك، وكتابة الرّسائل الموجودة في المذكرة والتي تداولها وحيد مع (أ) كانت في البيت، وزيارة بيت الجارة كانت انطلاقا من بيت الوالد والبندقية التي قام وحيد بأخذ الثّأر بها، كانت مخبأة في بيت الوالدة، فهذا المكان شكل نقطة التقاء للكثير من تطورات الأحداث "كان منزل والدي يقع في أقصى الشّرق من الدّوار، هناك بدأت المباني تتساقط وتتآكل... ووقفت عند العتبة ألاحظ العتمة التي بدأت تنجلي شيئا فشيئا"[2] على لسان الرّاوي أقدم وحيد على وصف كل تفاصيل المكان المتمثل في البيت، بغرفه وحوشه ومطبخه والبئر المتواجد به، والأشخاص التي نمت بداخله وفي محيطه، ومن خلال هذا فإنّ المكان يؤثر" في الحدث الرّوائي من خلال تعدد الأمكنة وكثرتها في العمل السّردي، يؤدي إلى تسارع الأحداث نحو النّهاية المقصودة من طرف الكاتب، كما أنّ الحدث في اتصاله بالمكان يكتسب جانبا من الحقيقة والمصداقية، لأنّه هو الذي يؤطره ويعطيه طابعا ملموسًا ومجسدًا"[3] فالبيت في حد ذاته مكان ملئ بالأمكنة مثل: الغرف والحوش والمطبخ والفناء الذي يتوسط الغرف، وغرفة وحيد وأخيه، ولكل مكان من هذه الأمكنة اتصال مهم بحدث مهم له تأثيره ومكانته في تطور الأحداث.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص33، ص34.

[2] المصدر نفسه: ص36، ص37.

[3] إسماعيل زغودة: بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة، عبد الجليل مرتاض–أنموذجًا–، مرجع سابق ص178.

انطلاق عمليات الحفر والتّنقيب كانت كذلك ضمن تطور الأحداث، حيث أن قدوم البعثة والبحث عن العمال، والانطلاق الفعلي في الحفر والتّنقيب، واكتشاف آثار عديدة تحت الأرض، كانت بمثابة عنصر المفاجأة والتي كان (ج) مدققا في تفاصيلها مستفيدًا من الأسئلة التي يطرحها ضابط التّحقيق "أخذ العمال يكشطون الأرضية بالفؤوس والمساحي بعد أن جزئت إلى مربعات، ووضعت بينها فواصل يبلغ عرضها مترًا...كانت مهمتي الرّئيسية هي القيام بمسح شامل للموقع وإعداد خريطة طوبوغرافية دقيقة تكون دليلا خلال أعمال الحفر"[1] فهذه الانطلاقة وتحديد مهام العمال، وعلى رأسهم الطبوغرافي وحيد، والذي كلف برسم مخطط للموقع ليكون دليلًا عامًا للعمال ويتم الاستفادة منه، فالعمل يتعالق مع مهمة وحيد الأخرى والموازية وهي جمع شتات ذاكرته المبتورة، فالبطل يبحث عن ماضيه، ويريد معرفة الحقيقة المخفية عنه، أما أفراد البعثة فهمهم وجود كنوز دفينة في المدينة الأثرية، أفراد البعثة أتوا ليتموا عمل هاينريش فون مالتسان، من خلال الخرائط التي تحصل عليها (ك)، أما وحيد فأراد أن يصل إلى الحقيقة من خلال ما علمه من عند فاطمة الزّهراء، المرأة التي حلت محل الجارة لالة خديجة اليهودية الأصل، ومن خلال تهديده للحمداوي، والذي اقتلع منه الحقائق ودله على بعض ملامح الجناة.

بعد زيارة بيت الوالد مرات عديدة ولقاء وحيد مع نجاة عزرا في المقبرة، واصطحابها إلى بيت

الحمداوي كانت زيارة بيت الحمداوي الأولى، والتي كانت حين هرب وحيد من الأوضاع الأمنية المتوترة بالدوار، وكأنّه وجد الأمان في بيت الحمداوي بشكل من الأشكال، وقد تعاطف الحمداوي معه "بقيت ثابتا في مكاني خائفا من أن يرانا الحمداوي على تلك الحال، وأخيرًا جاء صوته وكأنه قرأ ما يدور في رأسي – فيم أنت تائه يا وحيد...أقعد حتى تهدأ الأمور... إنّها على حق يا وليدي أقعد"[2]

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص45.

[2] المصدر نفسه: ص91.

فبيت الحمداوي الذي زاره كان بمثابة صمام الأمان، الذي ينظم توزيع الزّمان بين لحظات الخطر ولحظات الأمان، وقد وجد فيه من يهتم لحاله وأمنه، أب بيولوجي حنَّ إلى ابنه، رغم تنافي الأبوة مع تصرفه، وخليلة تخلت عن بيت الزّوجية، وعادت تسترجع الذّكريات مع خليل تائه بين ماض غابر وحاضر مُتكتم.

الإرهاب كذلك حدث تطور بتسلسل الأحداث، فالدوار عانى ويلات الإرهاب في تلك الفترة حاله حال كل القرى والمداشر إبان العشرية السوداء، فكل يوم ترتكَّب مجازر، وكل يوم تزداد وتيرة العنف بدوار سيدي المجدوب "فجأة خرجت من بين الممر المؤدي إلى الجانب الشّرقي مجموعة من الأهالي مطرقي الرؤوس يحملون فوق أكتافهم جثثا مغطاة بأكفان، تتبعهم نسوة يرتدين الحايك...التف النّاس حول الجثث وامتلأت السّاحة برمتها، ثم انطلق النّزاع والتّدافع بين النّساء والرّجال وهم يتباكون ويتناوشون، ومع ولولة النّساء وصراخهن حشرت أكثر من عشر جثث داخل سيارة الإسعاف"[1] فهذا الحدث دخل ضمن تطور الأحداث، لكنه يُعتبر حدثا روتينيا في تلك الفترة، وكانت الهجمات الإرهابية تسبب فشلا ذريعًا للكثير من المشاريع والاستثمارات وغيرها، فالإرهاب قضى على الأخضر واليابس في تلك الحقبة المظلمة من حياة الجزائريين.

زيارة وحيد لبيت الجارة اليهودية لالة خديجة كان هو الآخر حدثا ضمن تطور الأحداث لكنه انصدم بتغير ربما هو بمثابة نقطة تأزم للأحداث، لكنها كانت من تطور الأحداث "اتجهت إلى المنزل المجاور، كان البيت الوحيد الذي لا يزال مأهولا في الحي...انشق الباب عن وجه متناسق لامرأة في منتصف العشرينات"[2] فالحدث اتسم بنوع من الحياة، فالشيء المأهول يعج بالحياة وبالحركة وهو فعلًا ما تحصل عليه من خلاله لقائه مع فاطمة، فهذه المرأة أعادت نبض الحياة لوحيد من جديد

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص102.

[2] المصدر نفسه: ص168.

نفضت الغبار عن الماضي المتهالك والمبتور أصلا من ذاكرة وحيد، وأسهمت في توجيهه صوب الحقيقة من خلال لقائه بالحمداوي.

لقاء الحمداوي كان كذلك ضمن تطور الأحداث، فالرجل الذي تم الاستئناس به في بداية القدوم إلى الدّوار عند الشّعور بالخوف، ولكن هذه المرة قصد البيت وصاحبه لمعرفة جزء خفي من ماضيه المظلم "أريد معرفة ما جرى لأمي، ولا تقل إنّك لا تعرف شيئا، لأنّك كنت سببا في كل ما أصابنا. لن أخرج من هنا حتى أعرف ما جرى بالضبط. هل فهمت؟ عرفت أمك الله يرحمها، منذ أن كانت في الثّالثة عشرة من عمرها"[1] وكانت هذه بداية سرد الأحداث ليتم في نهاية المطاف، معرفته بأنّ الرّجل الذي أمامه هو والده "كيف تعتبرني ابنا لك وأنت تخفي عني كل هذا؟

– أنت ابني يا وحيد...اسأل الإمام عبد الوهاب قرشي، هو يعلم ما حدث"[2] زيارة البيت مرة ثانية بخلاف الأولى كانت بمثابة وضع البلسم الشّافي، حيث ومع الحوار الذي جرى مع الحمداوي وبإصرار من وحيد عرف ما حدث لوالدته، وعرف أنّ أباه هو الحمداوي وليس الزّبير، وعرف أنّ نهايات حياة الوالدة كانت غير واضحة، لكنه ترحم عليها في يقين منه أنّها توفيت، وأشار إلى الإمام عبد الوهاب قرشي صهر والده الزّبير، فهو يعرف الكثير عن نهايات والدته، ومن هنا بدأت النّهايات تقترب شيئا فشيئا.

2-1-3-نهاية الأحداث: إعتاد الرّواة على جعل الأحداث تتطور بمنحى تسلسلي، وربما تشترك أغلب الأحداث من حيث وقوعها في أماكن مشتركة، لكن الأحداث في رواية (عين حمورابي)، كانت تتطور بشكل متواز بحيث حدثت أغلب الأحداث في زمن واحد، لكن تعددت من حيث الأماكن فالبيت تميز بأحداثه والورشة بأحداثها وجبل آمجر بأحداث أخرى، وغار الضّبع بأحداثه وباحة المدينة،

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص168.

[2] المصدر نفسه: ص175، ص176.

فتعددت الأماكن وتعددت معها الأحداث، وتعانق الحاضر مع الماضي في استحضار الكثير من الأحداث التي كان لها علاقة وطيدة بالحاضر أو كان لها تأثير في أحداث الحاضر فشكلت ما يُسمى " لعبة فنية" في عملية خلط الأزمنة والأمكنة في هذه الرّواية، ومعروف أن مزج أي عنصرين مختلفين بالمعنى الكيميائي أو الفيزيائي، يؤدي إلى إنتاج مركب جديد مختلف عن العنصرين الممتزجين، وهذه الحقيقة العلمية البسيطة يمكن تجد لها توضعات جميلة وطريفة في إطار الأدب والفن"[1] فهذه اللعبة الفنية التي تولدت من رحم عاملي الزّمان والمكان، عددت الأحداث والمستجدات، وجسدت المزج في الأعمال الأدبية.

كانت نهاية الأحداث متجزئة بين قسمين أو أكثر، أو بالأحرى كانت النّهاية متفرعة، وكل هذا ربما يخضع لقانون السّببية، وما آل إليه السّرد في الآونة الأخيرة، حيث لم يصبح للنهاية أهمية، كما في السّابق، حيث الكل متعطش للنهايات، وتصنيفها بين السّعيدة والحزينة "ولتحرير فعل السّرد من قانون السّببية فإنّ المبدعين قد غيروا مراكز الثّقل في النّص السّردي، ولم يُولوا النّهاية كبير اهتمامهم، لأنها في عرفهم عنصرا شكليا لا غير يستغله القاص لإنهاء نصه، في حين أنّ السّرد كان من الفروض–أن يتواصل– لأن موت البطل مثلا لا يعني أن مجرى العالم قد تجمد"[2] فالسرد أصبح لا يُعطي النّهاية أهمية بالغة، بقدر ما هي عنصر شكليا، يستطيع من خلاله الرّاوي أن يتخلص من توالي الأحداث وإعلان نهايته.

يرى متتبع الأحداث أنّ النّهاية تعددت أوجهها في هذه الرّواية، فتصفية الحسابات مع الإمام عبد الوهاب قرشي نهاية وانتقام وأخذ بالثأر، وفراق وحيد مع (ك) رئيس البعثة نهاية ارتباطات عمل، أما النّهاية الشّكلية والتي تموضعت في نهاية النّص وهي إقرار الضّابط و(ج) بتحايل وحيد أثناء السّرد

[1] صلاح صالح: ممكنات النّص، دار الحوار للطباعة والنّشر والتّوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2000، ص54.
[2] حسين خمري: فضاء المتخيل، دراسة أدبية، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، سوريا، د ط، 2001، ص15.

وإطلاق الرّصاص عليه في نهاية المطاف هي كذلك نهاية أخرى، أما النّهاية المفتوحة فهي مبهمة تفتح الكثير من التّساؤلات عن مخاطبة شخص مات بعد إطلاق النّار عليه.

تجلت إحدى النّهايات حينما ودعت فاطمة الزهراء وحيد وإلى الأبد، هذه المرأة اللغز التي ساعدت وحيد في معرفة بعض الحقائق المبتورة من ذاكرته، لكنها في نهاية المطاف، اتّضح أنّها ليست من الشّخصيات الحقيقية "رافقتني فاطمة إلى الباب. كان شبح ابتسامة باهتة يعبر شفتيها المطبقتين، ذكرتني بشرتها الشّاحبة بتلك الصّورة التي عرضها الدّركي أثناء الاستجواب، شيعتني بنظراتها المتلألئة، وقبل أن أستدير نحوها لأسألها قالت: وداعًا يا وحيد –اعتن بنفسك. كنت لا أزال هناك مترددا عندما انغلق الباب أما وجهي، عندئذ شعرت أنّه آخر لقاء لنا"[1] فكانت هذه نهاية بين الواقعي والفاستانتيكي، وبين الغموض وتجلي الحقيقة، ولامس فيها فاقد الذّاكرة جزءًا يسيرا عن ذاكرته المبتورة.

أما النّهاية الأخرى فتمثلت في الفراق الذي حصل بين (ك) ووحيد، بعد أن فقدا الأمل في الحصول على أي مخطوط، وبعد أن أقدما على تخريب الضّريحين "هناك توقف (ك) والتفت نحوي، وقال: سأعود إلى الموقع لأرتب أموري، وإذا لم نلتق فلا تبحث عني لأني سأكون قد غادرت نهائيا... شيعته بنظراتي وهو يبتعد نحو الشّمال بخطواته الواسعة ورأسه المطرق إلى الأرض"[2] فالنهاية كانت شبه حزينة لأن الاثنين ذهبا يجران أذيال الهزيمة، ولم ينجحا في وجود أي مخطوط يدل على وجود الكنز بالمنطقة، رغم كُل ما تم جمعه من معلومات حول إرث هاينريش فون مالتسان.

كذلك النّهاية الأخرى والتي ربما هي بمثابة الأخذ بالثّأر والتّحصيل الكلي من تتابع الكثير من الأحداث والوصول إلى الحقيقة، التي تمثلت في معرفة تفاصيل مقتل والدة وحيد "أتاني تلك الليلة في

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص266.

[2] المصدر نفسه: ص277.

حالة يُرثى لها، واعترف لي بكل ما حدث وطلب مساعدتي...وعوض أن تُخبر السّلطات زوجته ابنتك... تراخت قبضتي حول البندقية بعد أن أدركت متأخرًا أن الرّصاص انطلق ودوى صوته عاليا. تناثرت الأشلاء على الجدار، وشكلت لوحة بشعة من الدّماء"[1] فهذه نهاية أخرى، قد تبدو إيجابية للمتعاطفين مع بطل الرّواية وحيد، بعد أن قضى على مساعد القاتل، والمُتكتم عن الحقيقة.

أما النّهاية الأخرى فهي التي تم القضاء فيها على وحيد، من طرف من حققا معه، ورجال الدّرك الذين طاردوه بعد فراره من المحققين "قف لا تتحرك صاح أحدهم، لكني كنت قد صعدت الدّرجة الثّانية فانطلق عيار ناري تبعه بعد ذلك وابل من الرّصاص، تمكنت من الصّعود إلى الدّرجة الثّالثة وأصبحت على بعد خطوة من المنبسط، المكان الذي لفظ فيه الحمداوي آخر أنفاسه"[2] وهي نهاية أخرى، حيث تتوافق نهاية وحيد مع نهاية الحمداوي والده الحقيقي، وكأنّ المكان الذي توفي فيه الأب هو المكان ذاته لنهاية الابن وحيد.

أما النّهاية الشّكلية والتي تمُت بأي عنصر تشويق، فهي التي وافقت الصّفحة الأخيرة "انتهينا من الاستجواب، والآن هذا كل شيء؟ زم الضّابط شفتيه وضيَّق عينيه، بل هي البداية فقط..إنّها قصة رجل عاش في المغارة، قال وحيد حمراس ذلك مبتسما للرجلين، سأخبركم بها، وعندئذ بدأ وحيد يتكلم"[3] نهاية شكلية لا تشويق فيها مبهمة، دورها نهاية السّرد فقط، وهي ايحاء لنقطة انطلاق الحكاية السّالفة الحكي فقط.

2-2-بناء الأحداث: يلجأ الرّاوي في سرد أحداثه إلى إحدى الطريقتين، وهما الأكثر تداولًا في عالم السّرد، حيث أنّ الأولى تقليدية سابقة لطريقة أخرى حديثة، فالطريقة التّقليدية هي التي اعتمدها الأوائل

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص305.
[2] المصدر نفسه: ص325.
[3] المصدر نفسه: ص326.

أثناء سردهم للقصص والأحاجي وغيرها، أما الحديثة والتي من خلال التّسمية يتضح أنّها هي الأخيرة ظهورًا، والأكثر تداولا في الآونة الأخيرة في عالم السّرد.

2-2-1- الطّريقة التّقليدية: تجلت ملامح الطّريقة التّقليدية أثناء سرد الأحداث في رواية "عين حمورابي"، هذه الطّريقة التي اعتمدها الكثير من كتاب الرّواية، حيث تتجلى "الطّريقة التّقليدية في رواية الأحداث، حيث يتولى البطل الرّئيسي للرواية زمام السّرد، فيمسك بطرف الحكاية ورواية الأحداث وحتى إدارة الحوارات على لسان شخوصها"[1] وهذه الطّريقة تجلت مباشرة ومع بداية التّحقيق، حيث تولى رواية الأحداث في مُجملها بطل الرّواية والشّخصية الرّئيسية (وحيد)، وتمسك بطرف الحكاية ورواية الأحداث من بدايتها "لا أعرف على التّدقيق من أين أبدأ قصتي، أظن أنَّ تلقي تلك المكالمة في ذلك اليوم الماطر قبل شهرين هي البداية الحقيقية لكل ما جرى...كانت ليالي الشّتاء طويلة جدا ومملة...قاطعني الضّابط عاقدا ما بين حاجبيه وقد تلوى وجهه من الاضطراب، طلبت منه أن يمهلني بعض الوقت فقط لأصل إلى النّقطة الرّئيسية من الحكاية"[2] فهذه الإشارة كانت بداية لسرد الأحداث بالطريقة التقليدية، وكأن الفترة التي مرت، والتي حددتها بحوالي شهرين هي التي خصت لما يُعرف بالطريقة التقليدية في سرد الأحداث وطغى الحوار على الكثير من المشاهد والأحداث ويمكن أن نقف على بعضها "ها قد وجدتك أخيرا يا كولومبو، ابتسمت وهززت رأسي.

– ما الذي حصل لك؟ مددت ذراعي على الجانبين عاجزا عن إجابته. –...أنا بخير هكذا أخبرته كانت لكنته غريبة وهو يرطن بإنجليزية عجيبة"[3] وكان هذا أوّل حوار دار بين (وحيد) وبين (دونالد هاردي) صديقه النّمساوي وهذه سمة من سمات الطّريقة التّقليدية في سرد الأحداث، حيث يدير بطل الرّواية الأحداث وورد كذلك في الرّواية "من أنت؟ وإلى أين تريد الذهاب؟

---

[1] حميدي نجاة: بنية الحدث في رواية "بحر الصّمت" لياسمينة صالح، مرجع سابق، ص63.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص21، ص22.

[3] المصدر نفسه: ص27.

– غار الضّبع...المكان بعيد... هل يمكنك أن تدليني على الطّريق لأني لم أعد أذكر المكان جيّدا ساد الصّمت فجأة"[1] حوار دار بين وحيد ونجاة عزرا المرأة التي فقدت بصرها، ولما علم وحيد بفقدانها البصر، وقصت عليه قصة الحادثة التي جعلتها تفقد البصر، ومع كل هذا طلب منها المساعدة لتدله على المكان الذي جمعهم مرات عديدة، وقد يعود هذا لنسيانه المعهود بسبب فقدان جزء من ذاكرته.

وبما أنّ "الرّاوي هو الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، وبين القارئ والمؤلف الواقعي، فهو العون السَّردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساسًا"[2] فالسارد والرّاوي يُشكلان نقطة التّقاطع تارة، وتتطابق المهام تارة أخرى، فالراوي على لسان البطل يمنح القارئ فكرة عن مضمون الأحداث.

فالطريقة هي التي تكفل للراوي سرد الأحداث، فهو يعلم الكثير عن حكايته، وهو يتكلف "بلملمة أطراف الحكاية ما دام هو محورها، وقد وظف لهذه الغابة تقنيات كتابية متعددة ومتنوعة، كلها ساهمت في إبراز محتوى الأفكار المطروحة (للنقاش)، والأحداث المرصودة في الحياة العامة"[3] ورد الكثير من الحوار في النّص الرّوائي، حيث تعددت أوجه الحوار، بين الحوار الخارجي فرادى وجماعات وكذلك طغى المونولوج على الكثير من الأحداث، وهو نوع من أنواع الحوار، وهو الحوار الدّاخلي.

تتوالى الأحداث التي تم رصدها من طرف الرّاوي أو بطل الرواية وحيد إلى آخر حدث وهو الانتهاء من عملية الاستجواب، خاصة مع فقدان الأمل في وجود المخطوط "هذا كل شيء؟ سأل الضّابط فجأة ورماني بنظرة ارتياب، ولم يكن مقتنعا بحكايتي، فالأكاذيب تملأ دماغه، ويبدو أنها أسهل تصديقا من الحقيقة. – هل بنى الهاينريش ضريحين كتذكار فقط؟ أظن أن هاينريش فون

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص79.

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، مرجع سابق، ص195.

[3] محمد معتصم: بنية السّرد العربي، من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص134.

مالتسان كان يكثر من تدخين الحشيش، مما جعله يتخيل وجود كنز هائل في مكان مقفرًا كهذا"[1] فهذا الحوار دار بين ضابط التّحقيق وبين وحيد، وكان ذلك تحت ملاحظات (ج)، هذا الرّجل الذي كان كل اهتماماته الوصول إلى مكان الكنوز المدفونة التي يبحث عنها (ك) رئيس البعثة، وكان هذا ضمن الطّريقة التّقليدية في بناء الأحداث.

وتنتهي هذه الطّريقة حينما أراد أن ينهي الأحداث التي خضعت لهذه الطّريقة "وأمام ذلك المد الغاضب قررت الالتجاء إلى هذه الثّكنة، وأنتم الآن تعرفون كل ما حدث"[2] وهي إشارة إلى أنّ الأحداث التي تم التّطرق إليها من خلال أقوال وأحاديث وحيد، وأمام المحقق الضّابط ورفيقه (ج) قد انتهت، بعد أن منح زمام الأمور للراوي هذا "الشّخص الذي يروي الحكاية، فإنّ (الرّؤية) هي الطّريقة اعتبر بها الرّاوي الأحداث عند تقديمها"[3] أي أنّ الأحداث التي تطرق إليها (وحيد) الرّاوي، كانت انطلاقا من رؤية مسبقة لدى الرّاوي وهو الشّخصية الرّئيسية والمحورية التي تحملت عبء زمام السّرد.

2-2-2-الطّريقة الجديدة: تعتبر رواية "عين حمورابي" من الرّوايات الجزائرية المعاصرة، لذلك تأثرت وحاكت كل ما هو جديد ومعاصر، ويتعلق ذلك بكيفية سرد الأحداث، فالرّواية "تبدأ من نقطة النّهاية، ثم تعود القهقري بحثا عن العلل والأسباب أوما دامت الأحداث التي رواها الرّاوي مفجعة ومأسوية، وما دامت نتائجها موسومة بالفشل"[4] فرواية عين حمورابي انطلقت أحداثها من نقطة النّهاية وذلك حين دخل وحيد الثّكنة هاربًا من الأهالي، الذين توعدوه بالقتل، ولأن التُّهم التي كانت قد لفقت له، فاقت كل التّصورات، فهومتهم بقتل الكثير من الأهالي، وحينما دخل الثّكنة وبدأ التّحقيق، تفجرت ذاكرته بسرد كل ما حدث له قبل وبعد تواجده في دوار سيدي المجدوب، وهنا قد "اعتمد الرّاوي في

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص272.

[2] المصدر نفسه: ص306.

[3] محمد عزام: فضاء النّص الرّوائي، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996، ص77.

[4] محمد معتصم: بنية السّرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص170.

السّرد الذي يخص على تقديم الأحداث مستندا إلى ذاكرته أوما تبقى من ذاكرته"[1] للفترة التي كانت قبل مغادرته الدّوار إلى أوروبا، ومواصلة دراسته هناك في ألمانيا وبالضبط في فرانكفورت في جامعة غوته.

وهذا البناء في الأحداث هوما سماه تودوروف (نحو النّص)، حيث أنّه "لابد من الاشتغال بمنظور التّحليل البنيوي المحايث لمنطق المحكي، أوما أصطلح عليه بنحو النص، وقد حدد تزفيطان تودوروف ذلك في المحطات الأساس ثلاث وهي: الوضعية الثّابتة/البداية، والوضعية المضطربة/عنصر المشوش، ثم العودة إلى وضعية الثبات/النّهاية"[2] فهذا ما حدث مع بناء الحدث انطلق من الوضعية الثّابتة والتي حددها المكان (مكتب التّحقيق) والسّبب في ذلك محاولة الاحتماء في التّكنة والهروب من عنف الأهالي، أو الموت المحقق، وهي غير قابلة للتغيرات، ثم تأتي الوضعية الثّانية وهي التي تطورت فيها الأحداث، وشملت جميع التّغيرات، وخاضعة للتصديق أو الكذب وهي مرحلة بناء الأحداث جميعها تقريبا، أما المرحلة الأخيرة أو المرحلة النّهائية، فهي كذلك مرحلة ثابتة لأنّ النّهاية ضبطت فيها النّتائج النّهائية وهي مشهودة وحاضرة، وغير قابلة لأي تأويلات.

كل هذا البناء الحديث والذي يخص بناء الأحداث يشرف عليه (وحيد) الرّاوي، والذي تمثلت مهمته الأساسية، بعد لعب دوره كشخصية رئيسية في الرّواية، هو سرد الأحداث، إذ "تنقضي مهمة هذه الشّخصية ذات الوظيفة الافتتاحية يصبح المجال مفتوحًا أمام شخصية البطل/الرّاوي؛ لكي تنتقل من موقع المرسل إليه إلى موقع المرسل، ومن هنا فصاعدا فإنّ البطل هو الذي سيأخذ الكلمة ويجبرنا على الإنصات إليه، عبر الخطاب المنفرد، الذي يمركز حول ذاته وحول من يدخل معهم في علاقات

[1] محمد معتصم: بنية السّرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، مرجع سابق، ص170.
[2] المرجع نفسه: ص107.

أو يقيم معهم صلات من أي نوع كان"[1] فالفضل في تحديد ملامح الطّريقة الجديدة والحديثة يعود لبطل الرّواية (وحيد)، حيث كانت البداية عند نهاية الأحداث، كانت البداية مع سرده للأحداث، وهو أكثر تشاؤما، وكان غير حريص على حياته "حياتي لم تعد مهمة، لأني خسرت كل شيء...وما علينا إلا البحث عن الأسئلة المناسبة...ظللت طوال حياتي تائها حيران بين الوجود وعدم جدواه، وها أنا أنحاز إلى عدم جدواه...دخلت إلى هنا هاربا من الموت وها أنا أفكر في العودة إليه بإرادتي...وبعدها عرض عليَّ الاتفاق، يقدمون لي الحماية مُقابل إخبارهم بكل ما حدث من البداية حتى هذه اللحظة"[2] لقد كانت الانطلاقة من آخر لحظة، وهي قدوم وحيد إلى الثكنة، وهذه أهم مؤشرات الطريقة الحديثة لبناء الأحداث، وقد أشار إليها وحيد صراحة، وذلك بعد الاتفاق في المبرم بينه وبين ضابط التّحقيق و(ج) المكلف بإعادة المسروقات من الأشياء الثّمينة، والتي يتم الحصول عليها بعد عمليات الحفر والتّنقيب. كانت الانطلاقة الفعلية حين قال وحيد، وبعد التّعريف بنفسه، وحين ذكر بياناته الشّخصية "غادرت هذه المنطقة في بداية شبابي، ثم سافرت إلى أوروبا مدة سنوات عديدة تابعت خلالها دراستي في مجال الآثار بجامعة غوته في فرانكفورت...ولم أعد إلى مسقط رأسي إلَّا منذ بضعة أسابيع"[3]، لقد أشار إلى البداية، وربطها بالمكان المقصود (أوروبا)، ثم أعاد التّذكير بالعودة، والتي ربطها بالزمان (بضعة أسابيع) والمكان (مسقط رأسي) ويقصد دوار سيدي المجدوب.

اختزل المحققان خطوات السّرد في حوار دار بينهما وبين وحيد، وكأنهما يريدان الوقوف على أهم الأحداث، ولإرغام وحيد للتطرق لكل التّفاصيل، لأنّ بحوزتهما بعض التّقارير والتي بها تفاصيل الأحداث "لصالح من تعمل؟ من وراءك...فهمت من كلامه أني متهم بخيانة الوطن من خلال التّآمر مع منظمات سرية، عبثا حاولت اقناعه بعملي في البعثة الأثرية وبأني مجرد طبوغراف... كنت تزور

[1] حسين بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، مرجع سابق، ص228.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص11، ص12.

[3] المصدر نفسه: ص13، ص14.

المقبرة باستمرار، وقد شوهدت وأنت تحفر قبرًا بيدك في مكان غير بعيد عنها، هل تمارس نوعًا معين من السّحر؟ وبطبيعة الحال، أنا لا أؤمن بهذه الخرافات... تقصد تلك الفاسقة التي تركت بيت زوجها وهربت لتعيش مع ذلك المشعوذ...أخبرنا لمن كان القبر الثّالث وهما جثتان فقط؟ ... توقعت أن يتهمني بقتلهما أيضا...لم أعد أدري كم جريمة سيتم إلصاقها بي قبل الخروج من هذا المكان"[1] لقد كانت غرفة التّحقيق مسرحًا لنسب كل الجرائم لوحيد، وذلك من خلال كلام (المرسل إليه) المحقق و(ج)، لأنهما كانا حريصين على أن يتم إلحاق كل التّهم بوحيد، بعد انتزاع أخبار ما تم التّوصل إليه في الحفر والتّنقيب من كنوز ومقتنيات أثرية ثمينة.

مُنح صورًا تدل على أشخاص تم وصفهم، وطُرح عليه سؤال "زبير وعائشة، هل تعرف هذين الاسمين؟ –نعم...شرحت لهما بعد تردد قصير أني مصاب بمرض فقدان الذّاكرة النّسبي وأن في حياتي أشياء معينة لم أعد أستطيع تذكرها ليس كل شيء، وإنّما بعض الذّكريات فقط، توقفت عند هذه النّقطة لأن مزاجي لم يكن يسمح لي بالشرح والحديث عن حياتي، بدا الأمر كأنني أعيشها مجددًا وكان هذا مؤلمًا لي"[2]، وحيد لم يعرف الشّخصين الموجودين في الصّورة لكن الإسمين عرفهما، وذلك في إشارة من الرّاوي لوالدي وحيد (الزّبير وعائشة) ثم تلاها رغبة في حديثة عن فقدان الذّاكرة النّسبي لأنّه ومن خلال كلامه أنّ هناك أشياء ما زال يتذكرها، وهناك أشياء لم يتذكرها.

ثم إشارته إلى الانطلاق في سرد الأحداث الخاصة بحياته، وكأنّها أمامه أو يعيشها مجددًا لحظة بلحظة (كأنني أعيشها مجددًا)، وربما هذه هي الإشارة الحقيقية لبدء المرحلة الثّانية المشوشة وهي السّرد بما فيه من أحداث، ولكن في النّهاية أخبره الضّابط بأنه "أوّلا؛ عليَّ إخبارك بأنك حكاءً ماهر.

قال (ج) بصوته الرّقيق الذي لا يناسب خشونته وحجمه الضّخم.

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص14، ص15.

[2] المصدر نفسه: ص16.

– لقد أذهلتنا حكايتك عن (ك) هذا وعن تلك المرأة الأوروبية...شخصيا استمتعت كثيرًا وأنت تتحدث عنها بهذه الطّريقة.

– أخبرتكم بكل التّفاصيل، ويمكنك أن تتأكد بنفسك... أنت لا تفرق بين الحقيقة والوهم، يبدو أنّ خيالك الجامح جعلك تعتقد أن كل ما توهمته حقيقة، وأردت منا تصديقه معك...إذن لم يكن الإرهاب إلا ذريعة لإخلاء الموقع من أعمال الحفر"[1]، لما سرد وحيد الأحداث كلها، تم تقييم ذلك الحوار وذلك التّحقيق، فوصف وحيد بـ(الحكاء الماهر) وتكلم (ج) مخبرًا وحيد برضائه عن حكايته وإعجابه بها، وكان تركيزه منصبا على كل ما له علاقة بالآثار، وأن إشاعات تواجد الإرهاب ما هي إلا ذريعة؛ لكي يتم إخلاء المكان الذي يتم فيه التّنقيب عن الآثار وبعض الكنوز المدفونة في المدينة الأثرية المنسية، وانتهى سرد الأحداث، يتجاذبه طرفي التّحقيق، فالضابط يبحث ويتتبع آثار جرائم القتل، والتي حدثت في الدّوار قبل ثماني سنوات، والتي وقعت كذلك في الآونة الأخيرة، بينما (ج) المكلف باسترجاع الآثار المسروقة من الموقع الأثري، فكان همه من تطور الأحداث الوقوف على كل ما له علاقة بالآثار وما تم اكتشافه في موقع التّنقيب على سفوح جبل (آمجر).

2-3-عناصر الحدث الرّوائي:

2-3-1-الفكرة: يحتوي كل عمل روائي على فكرة رئيسية، بحيث تشكل هذه الفكرة نقطة التقاء الكثير من الأحداث، فالفكرة التي يعالجها الرّاوي من خلال نصه هي لب الرّواية، فهذه "الرّواية فن دنيوي فهي تنشد إقامة صلة مع العالم بواسطة التّمثيل، ويتعذر تصور وجود الرّواية في غير وجود العالم فهو موضوعها، وفيه يترتب شأنها، بداية من التّفكير بها وصولاً إلى تلقيها، مرورًا بكتابتها، وتأويلها وموضوعها الإنسان في أحواله المختلفة"[2] فالمواضيع المتعلقة بالإنسان كلها، أفكار تجسدت بشكل ما

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص318، ص319، ص320.

[2] عبد الله إبراهيم: أعراف الكتابة السّردية، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2019، ص15.

على أرضية الواقع، فهذا الإنسان "ينقل فكرته ونظرته إلى المخاطب، ويريد أن يثبت لسامعيه أنّه على صواب في جدليته، ويقنع الآخرين بأن الجسد مسبب لكل الشّرور والرّذائل"[1] فمحاولة إقناع الآخرين بتوجهات ما، هي في حدِّ ذاتها ترسيخ لفكرة ما، يريد صاحبها إيصالها إلى المتلقي بكل ما أتيح من قوة إقناع، وسبل مجابهة، والفكرة الأساسية لكل عمل روائي "تبدأ بمشهد بسيط عليك أن تطوره فالإحساس العميق بجوهر الفكرة يؤدي إلى بناء رواية متميزة"[2] رواية "عين حمورابي" هي الأخرى حملت فكرة رئيسية تمثلت في كل ما حدث في النّصف الثّاني من القرن العشرين من صراعات ومن مستجدات جعلت الإنسان العربي يواجه الويلات من كل حدب وصوب، منبعها الانتماءات الإيديولوجية وتغذيها الصّراعات القبلية، وينعشها العنف والإرهاب، ويتولى سطوتها الجهل والحرمان ونقص الوازع الدّيني.

لمّح الرّاوي للفكرة الأساسية من أول استهلال في الرّواية "ترسخت الحدود كما ترسخ فكرة في الأذهان، وبات الاختلاف يفرقهم، بعد أن جمعهم التّراب سويا، ثم جاء المد المشرقي، وظهر التّطرف وحصدت مئات الأرواح باسم الدّين، وانفتح أوّل جرح عميق لن يندمل بسهولة..." [3] فالفكرة الرّئيسية التي تمت من خلالها جميع الأحداث هي فكرة ترسيخ الحدود، وهي فكرة تدل على التّعصب للأوطان والدّول وهي أول ما جعل الأوطان العربية تتناحر وتنقسم وتكسر شوكتها، وتذهب هيبتها، كما أن الإرهاب كان سببا رئيسيا في زعزعة أمن الأوطان، وبسببه سقطت الكثير من الأرواح، بداعي نشر الدّين ومحاربة الانحلال الخلقي وما شابه، وضعت نقاط حذف في نهاية هذا الكلام، في إشارة إلى أن ما تلى القول من أحداث هو بمثابة التّوسع في الفكرة.

---

[1] أكبر فتاح محمد: البنية السّردية في رواية (حكايتي مع الرأس المقطوع) لتحسين كرمياني، رؤى للطباعة والنّشر، العراق، ط1، 2020، ص85.

[2] محمد صالح الشّنطي: فن التّحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتّوزيع، حائل، السّعودية، ط5، 2001، ص202.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص10.

وتفرعت من خلال هذه الفكرة الأحداث ومنها خطوة تجاوز المعبر، أو كما سماه وحيد "معبر حتشون" حيث يعتبر معبرًا يكتنفه الخطر، وبه الكثير من المعيقات والعراقيل "قبل ثلاث سنوات أغلق معبر حتشون لسبب أمني، كما تعلمون، وهو الطّريق الوحيدة التي تعد آمنة للعبور إلى الضّفة الأخرى من الحدود، هكذا أصبح حتشون محرمًا على الأهالي الذين يرغبون في العبور"[1]، فالحدود وخطورتها والمعابر المتواجدة بها هي أحداث فرعية، ضمن الفكرة الرّئيسية المتمثلة في ترسيم الحدود بين الأوطان وبين الإخوة في أغلب الأقطار، وهي صورة عن حال الأمة العربية.

أما المد المشرقي فكان كذلك حاضرًا، حيث ذُكر المشارقة الوافدون إلى الدّوار وعلى كل مناطق الوطن، بصفة سياح، لكن الخفي أعظم من ذلك فهم يدعمون الجماعات الإرهابية، لذلك لا يتعرضون للضغوطات من طرف الجماعات الإرهابية "لمحت حينها سيارات رباعية الدّفع تعود مسرعة نحو الثّكنة، كانت نفسها التي شاهدتها قبل ساعات، لكنها محملة بطرائد مختلفة... شاهدت من بينهم أصحاب العمامات البيضاء، ولمحت من بينهم شابًا يحمل فوق ذراعه صقرًا وباليد الأخرى خنجرًا يمنيا يتلاعب به تحت ضوء الشّمس"[2] فهؤلاء الخليجيون مولعون بالصيد ولا يهمهم حمام الدّم المحيط بهم في تلك الفترة، والذي كانوا داعمين له بطرق غير مباشرة وباسم الدّين.

أما الإرهاب والعنف فحدث ولا حرج، حيث تمظهر العنف في حالات كثيرة، كالقتل مثلا، ومثل ما حدث مع والدة وحيد وكذلك زوجته وطفليها، أما الأثر الكبير من العنف فقد كانت الجماعات الإرهابية هي من تقوم به، أوما يعرف بالإرهاب " كنت أرى اهتزاز لحيته العنيف، وكأنها الكراهية بعينها"[3] فهؤلاء الإرهابيون اتخذوا من الدّين مطية لهم، ليسيروا وفق ما تمليه عليهم ضمائر الكراهية لديهم، وقتلوا ونكلوا وهجروا باسم الدّين، وفي آخر السّرد للأحداث ورد" لم يكن الإرهاب إلا ذريعة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص45.

[2] المصدر نفسه: ص106.

[3] المصدر نفسه: ص103.

لإخلاء الموقع من أعمال الحفر...الإرهاب؟ يمكنك تسميته ما تشاء"[1] ومع الإرهاب تجسدت مظاهر عديدة للعنف.

أما التّفرقة فقد تجلت في العداوة بين سكان الدّوارين والتي تم الإشارة إليها مرات عديدة، نذكر منها "بعد عقود من الزّمن تفرقت القريتان وفصلت بينهما الأسلاك الشّائكة والألغام لأسباب سياسية تاريخية حدثت في المنطقة خلال النّصف الأول من القرن العشرين"[2] كأنّ أمر التّفرقة بين بلدين، ولم يكن دوارين كما مُصرح به في عالم خيال الرّاوي.

وهذا ما يمكننا الوقوف عليه عند محاولة الإحاطة بفرعيات الفكرة الرّئيسية.

2-3-2- الحبكة: تُعد الحبكة بنية النّص، ونظامه الذي يجعل هذه البنية متكاملة، ولا تخضع للتسلسل المباشر للأحداث، بل ربما تسهم في خلق بؤرة الأحداث، وهدفها جذب القارئ وخلق عنصر التّشويق، هذا الأخير يهدف إليه كل الكتاب عند اقتناء كتبهم، حيث "إنّ الأحداث التي تشكل الحبكة في الرّواية أحداث تشاكل الواقع الموضوعي، ولكنها لا تطابقه، فهي تنقاد بخيوط خفية، لتنتهي نهاية غير اعتباطية، ولتقدم وجهة نظر، أو رؤية، أو معنى، وقلما يدخل في القصة حدث ناشز، أو يحشر فيها حشرا عشوائيا موقف لا وظيفة له"[3] فاختيار النّهايات الغير اعتباطية من نسج وتدقيق اختيار الحبكة، فهذه الدّقة عن اختيار سيرورة الأحداث، هي التي تجعل النّهايات متوقعة، و" إن الحبكة طريقة الرّوائي وسبيله في حكي مجريات الرّواية، وكلما أبدع في ذلك، كلما كانت الأحداث ذات معنى وأكثر انسجاما، ومن ثم يتميز ويختص كل خطاب روائي عن غيره من الخطابات، وذلك انطلاقا من

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص320.

[2] المصدر نفسه: ص10.

[3] عادل فريجات: مرايا الرّواية-دراسات تطبيقية في الفن الرّوائي، منشورات الاتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2000، ص11.

طريقة الكاتب في بناء ونظم المتن الحكائي الخاص به"[1] وللشخصيات دورها في سبك الحبكة خاصة الشّخصية الرّئيسية، حيث يتم "اعتبار كل حكاية تعتمد حبكة الشّخصية، أي تحبك أحداثها انطلاقا من الشّخصية الرّئيسية"[2]، وفي العموم تُعد "الحبكة في أبسط معانيها، حدث يقود إلى حدث آخر"[3] فالحبكة تتحكم في تواصل الأحداث بعضها بعض، وهي الفنون النّثرية الأدبية عموما "ربط الأحداث والحالات ربطا متسلسلا محكما، يجذب القارئ والمشاهد بعوامل التّشويق والإثارة وصولاً بالتدرج إلى خواتم تكون نتيجة لاحقة، لأسباب سابقة"[4]، أما لطيف زيتوني في معجم مصطلحات نقد الرّواية فقد عرف الحبكة على أنّها: "حركة حيوية تحول مجموعة من الأحداث المتفرقة إلى حكاية متكاملة ضمن إطار حدث رئيسي، وهي لا تتكون من ترتيب الظّروف بل من تقدمها وتراجعها وتطورها وتحولها من حال إلى حال جديدة"[5] كل هذه المفاهيم للحبكة، تجسدت في رواية "عين حمورابي" حيث كان لظهور الأحداث وترابطها، وتفاعلها مع بعض البعض، حيث انطلق الرّاوي، وعلى لسان وحيد الشّخصية الرّئيسية والمحورية، حيث بدأت الأحداث، ومن غرفة التّحقيق انطلق نسيج الحبكة، والذي تردد وحيد الرّاوي فيه لفترة، ثم ما لبث أن انطلق بسرد الأحداث، ولأنّ الرّجل مُصاب بفقدان الذّاكرة النّسبي، فإنّه كان مشوش الأفكار، بحيث انطلق من سرده للأحداث، التي عاشها في أوروبا، واللحظات التي قضاها مع النّساء الأوروبيات، اللواتي كانت السّمات الشّبقية، بادية من تصرفاتهن، ولأنّ التّحرر الذي تتمتع به النّساء الأوروبيات هو الذي جعلهن أكثر حرية، وأقل قيودًا، وربما هذه هي الأشياء التي تجذب وافدي الضّفة الأخرى من المتوسط " في معظم الليالي لا أجد أروع من مشاهدة الأفلام الإباحية أو الانشغال بقراءة الرّسائل الجنسية التي ترسلها إليَّ ليليا، وهي صديقة من مدينة زغراب، وبعد ذلك أستمتع

[1] حميدي نجاة: بنية الحدث في رواية "بحر الصّمت" لياسمينة صالح، مرجع سابق، ص62.

[2] محمد عبيد الله: السّرد العربي، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، طبع بدعم من وزارة الثّقافة، الأردن، ط1، 2011، ص219.

[3] إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، مرجع سابق، ص216.

[4] إيميل بديع يعقوب وميشال عامي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص561.

[5] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مرجع سابق، ص72.

بممارسة الخلق...ما هذا الهراء وما علاقته بالموضوع"[1]. فهذه الحبكة تخلق عنصرالتّشويق، لهذا الموضوع الذي يبدو غريبا عن البيئة العربية خاصة القروية المحافظة منها، مع معارضة ضابط التّحقيق الذي يرى أن هذا غير مهم ولا علاقة له بالموضوع، سواء اكتشاف الكنوز المدفونة، أو متابعة الجناة مرتكبي جرائم القتل.

فهذه الحبكة رغم أنّها داخل النّص إلاّ أنّها ليست ضمن الأحداث التي وقعت بالدوار، لذلك رفضها المحققين، فهي ربما حبكة خارجية، لأنّها ليست ضمن التّسلسل الزّمني للأحداث، أما الحبكات الدّاخلية في الرّواية فهي متعددة وكثيرة ونذكر منها " الحق أني لم أستوعب الفكرة في البداية، العودة إلى تلك المنطقة النّائية؟ إلى غياهب النّسيان؟ كيف أعود إلى هناك بعد أن قطعت كل صلة بالماضي؟ وهل يعود الطفل إلى بطن أمه بعد انقطاع الحبل السّري... أنا مثل جبل جليدي غادر منطقة القطب ليستقر في سفاري إفريقيا... ستكون أنت دليلنا، ستكون معنا كما هو مخطط له، مهمتنا هي البحث عن مدينة مدفونة هناك"[2] فهذه التّساؤلات هي ما ساهم في خلق عنصر التّشويق منذ البداية، فعودة وحيد إلى مسقط رأسه (دوار سيدي المجدوب) يبدو شيئا شبه مستحيل، وأعطى مثالاً عن حاله وهو أنّه يشبه الجبل الجليدي الذي غادر القطب المتجمد ويستقر في إفريقيا.

وفي الأخير ذيّل حديثه، بأنّ مهمته في هذا المكان هو أنّه يُعتبر الدّليل الذي يتم الاعتماد عليه لمعرفة حقائق المكان، ولأنّه أكثر شخصا دراية بإحداثيات المكان الذي قضى فيه أيام صغره.

ومن ضمن الحبكات الدّاخلية في الرّواية، ما تعلق بعودة وحيد إلى الدّوار واكتشاف الحمداوي أمر قدومه، بعد غياب طال واستغرق ثماني سنوات "اتجه الحمداوي نحو نافذة الحجرة وألقى نظرة من بين خصاص النّافذة.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص21، ص22.

[2] المصدر نفسه: ص29، 30.

–ثماني سنوات كاملة من الغياب المتواصل ومن دون أي اتصال أو حتى رسالة تبخرت"[1] فالفترة التي قضاها وحيد في الخارج كان الحمداوي على دراية بها، حيث أخبر بها المتلقي وأشار إلى تبخرها ربما أنّها لم تأتي بجديد بالنسبة لحياة وحيد، ولذاكرته المبتورة أو ربما لأنّ وحيد يعتبر شخصا مقربًا للحمداوي، لذلك كان الفراق مؤثرًا وله قيمة، وتم افتقاده.

ولأنّ أغلب الحبكات تأتي انطلاقا من علاقة الأحداث بالشخصية الرّئيسية، فإنّ اكتشاف وحيد للأب غير الشّرعي له، وهو الحمداوي، كذلك كانت حبكة صنعت عنصر التّشويق وفكت لغزًا ربما طال، لم يتم الاطلاع عليه من الوهلة الأولى للأحداث "ساد الصّمت، وتركزت نظراته في اللامكان وأثناء فورة غضبي رأيت البلل يغمر عينيه المتعبتين، كنت أشفق عليه في الوقت نفسه، لكني لم احتمل النّظر إلى وجهه، شعرت أنّ ما كان بيننا من احترام وحب تحول إلى ازدراء واشمئزاز.

–كيف تعتبرني ابنا لك وأنت تخفي عني كل هذا؟ –أنت ابني يا وحيد"[2] بعد اللقاء الذي جمع وحيد مع الحمداوي، وهو يمارس طقوس العرافين، والبيت ممتلئ بالنساء اللواتي قدمنا إليه للتداوي، وبعد وصف المشاهد تبادل الحمداوي ووحيد أطراف الحديث، وأخبر الحمداوي وحيد بعلاقته بأمه، إلى أن زالت كل تلك القيود، حيث أخبر الحمداوي وحيد بأنه أبوه، مما خلق دهشة كبيرة عند وحيد، وكانت بمثابة احدى بؤر الأحداث وهي بمثابة الحبكة الدّاخلية للأحداث.

كذلك معرفة وحيد لأفراد عائلته من خلال الصّور الموجودة عند ضابط الدّرك، كانت بمثابة الحبكة التي أسهمت في خلق نوع من التّشويق " تذكرت في تلك اللحظة وقوف نجاة عزرا عند ذلك القبر، هل تكون هذه الصّورة لتلك المرأة مع طفليها؟ والأهم من ذلك كله، ما علاقة هذه القضية بما يحصل لي الآن؟

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص88.

[2] المصدر نفسه: ص175.

-أتدري لما أريتك هذه الصّور؟ ... هذه الصّور التقطت لضحايا جريمة حدثت قبل ثماني سنوات، لكننا لا نعرف مرتكبها حتى الآن... ألم تتعرف على المرأة والطّفلين في هذه الصّورة؟ ... تتراكم التّساؤلات والشّكوك لتحملها معك أخيرا إلى القبر، نغادر الحياة كما جئناها بغير إرادة منا، لن تكون لنا ذاكرة بعد الموت. وهكذا سنفقد الأمل في كل جواب"[1] فهذه التّساؤلات وكل هذه المقاربات الموجودة بين ماضٍ مبتور من ذاكرة وحيد، وصور من الزّمن الماضي بحوزة الضّابط، وحاضر حريص على جمع فتات الماضي لتكتمل الصّورة ويتم التّعرف على حقيقة الحدث ومحاسبة الجناة.

وفي الأخير تأتي الحبكة الدّاخلية والتي صنعت لحظات الانتقام "أتيت لتُصفي حساباتك مع الشّخص الخطأ لا علاقة لي بما حدث... عم تتحدث؟ ... بدأت الصّور تأتي متفرقة وتتجمع في ذاكرتي كالأحجية...وقبل أن أفقد الصّلة بالعالم الخارجي سمعت صراخ زوجتي العزيزة وقد استحال إلى أنين حاد بدأ ينخفض على التّدريج حتى خمد وعم السّكون كل شيء، ساد الصّمت داخل قاعة التّحقيق"[2] فهذه الحبكة التي لا صلة لها بزمن التّرتيب والتّسلسل، بل جمعت بين لحظات فقدان وحيد لعائلته في مجزرة دامية، وأثناءها فقد ذاكرته بسبب حادثة ضرب رأسه، ووصف المشهد الأول حين لاحظ وحيد عائلته وقد ماتوا تحت التّعذيب ومحاولة قتله بضربه على الرّأس مما جعله يفقد جزءًا من ذاكرته.

3-بنية الأحداث في رواية "عين حمورابي":

تُعد الأحداث من أهم المكونات السّردية في البناء الرّوائي، فبدون أحداث لا يمكن أن يكون النّسيج الرّوائي متكاملا، حيث "يُشكل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة في الرّواية، وهي تتفاعل

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 251، ص252، ص253.

[2] المصدر نفسه: ص 301، ص302.

وتنمو وتحقق وظائفها من خلال شبكة تسمى الشّخصية الرّوائية"[1] فالشخصية التي تقوم بأداء الأدوار وتشكل العنصر الفعال في الرّواية، هي التي تُنسب إليها الأحداث وتطوراتها.

أحداث رواية "عين حمورابي" جاءت متتابعة ومتسلسلة؛ وذلك بعد بداية التّحقيق مع بطل الرّواية (وحيد) الذي فر إلى الثّكنة بعد مطاردا من طرف الأهالي، وهنا اعتمد الرّوائي على تقنية الفلاش باك وهي تقنية أو طريقة يُعتمد عليها، حيث يتم الرّجوع إلى الخلف في سرد الأحداث، حيث يبدأ بالنهاية ويعود إلى بداية الأحداث حتى يصل إلى البداية الأولى من حيث الانطلاق في سرد الأحداث وبترتيب الحوادث، على نفس التّرتيب الزّمني الخطي، وذلك " أنّ ظهور أكثر من شخصية رئيسية في القصة يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى، وترك الخط الزّمني الأول للتعرف على ما تفعله الشّخصية الثّانية أثناء معايشة الأولى لحياتها"[2] وهنا يظهر نوع من التّضمين أحيانا، ونوع من التّوازي أحيانا أخرى، وكل هذا في كنف تقنية الفلاش باك بهذه التّقنية، كان بناء النصَّ الرّوائي، والذي جاء سرد وقائعه وأحداثه في المجمل، انطلاقا من مكتب التّحقيق، عدا بعض الأحداث الموازية والتي وقعت أثناء التّحقيق.

ومع تتبع أحداث الرّواية، والتي كانت منهمرة بشكل يُوحي بكثافتها، وكثرة وقوع حدوثها، وقد ظهر كل حدث ونمى حتى نهايته، فمن الأحداث ما تقاطع مع بعضها، ومنها من نمى حتى النّهاية، دون التّقاطع مع أي حدث من أحداث الرّواية، حيث أنّه "كلما تطور الحدث في الرّواية، أصبح القارئ شبيها بمن يجتاز نهرًا ضحلا على سلسلة من الصّخور، والصّفة الثّانية، النّائية البعيدة، هي النّهاية الغامضة التي يتوق إليها من يجتاز ذلك النّهر"[3]، فهذا الغموض، وهذا التّنوع في الأحداث، والبُعد من حيث الوصول إلى نهاية المطاف بالنسبة للأحداث، هوما شكل الثّراء من حيث الإبداع، والقدرة على

[1] لطيف زيتوني: معجم المصطلحات نقد الرّواية، مرجع سابق، ص99.

[2] سيزا قاسم: بناء الرّواية، مكتبة الأسرة، هيئة الكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 2004، ص54.

[3] إبراهيم خليل: بنية النَّص الرّوائي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص216.

توظيف المكونات السّردية، بشكل يُضفي بإحكام البناء المعماري الرّوائي، إذ أنّ الأنساق الزّمنية لبنية الحدث، هي التي وردت بها الأحداث في الرّواية، فتارة بالتتابع والاستهلال وتارة أخرى بالتّضمين أو التّوازي، ووردت بالتكرار في بعض الأحيان.

3-1-التّتابع: يخضع ترتيب الأحداث في الرّواية، لترتيب وتسلسل زمني يتصاعد وفق تطور الأحداث، وقد تكون هناك استجابة الرّواية لهذا التتابع " في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية، لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيرًا أو قليلا عن المجرى الخطي للسرد فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا، تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث"[1]، وقد يتضح من خلال هذا ما يُعرف بالنسق التّتابع، والذي " يقوم بتحديد الزّمان والمكان على نحو دقيق، وذلك إنّما لتمهيد سيلان المتن في الزّمان، كما ويقوم في الوقت نفسه، وبصورة أخرى، على بذرة « نبوءة إرصادية» تشي بما سيكون عليه المتن، ويفضي ذلك إلى خاصية، تُعد من أبرز خواص المتون المتتابعة"[2]، ومن خلال هذا النّسق فإنّ "نظرة كلية إلى بنية المروي في السّرد العربي، تكتشف أنه في نسقي التّتابع والتّداخل، وذلك يعود إلى خواص النّوع من جهة، وإلى علاقة الرّاوي ببناء الحدث من جهة أخرى"[3]، فالتتابع نسق يعتمد التّسلسل الزّمني، وتخضع له الأحداث من حيث الظّهور ومن حيث التّرتيب، وقد يُعد الاستهلال كذلك شكل من أشكال النّسق التّتابع، إذ أنّ "الاستهلال فيه يطلق المتن من عقاله، دون أن يوطئ له"[4]، وقد ورد الاستهلال في رواية عين حمورابي، وكان حدثًا جليا، لم يرد على لسان الرّاوي (وحيد) أثناء التّحقيق، ولكن ربما يكون هو الرّاوي، ولكنه ليس بشكل جلي، فالاستهلال تطرق للحدث، وهو بمثابة تهيئة الزّمان والمكان

[1] حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، مرجع سابق، ص119.

[2] عبد الله إبراهيم: المتخيل السّردي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص109.

[3] عبد الله إبراهيم: السّردية العربية، بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص223.

[4] عبد الله إبراهيم: المتخيل السّردي، مرجع نفسه، ص110.

والشّخوص، قبل الولوج إلى تفاصيل الرّواية، فقد بدأ الاستهلال بوصف المكان، وهي إيماءات لعنصر الخيال في الرّواية، فأماكن الخيال والأحلام، لا يمكن رصدها بأنّ لها ظل، على غرار الحقيقة "إنّه مكان بلا ظل، تسطع فيه الشّمس طوال اليوم وعلى مدار السّنة...ولم يكد يجمعهم المكان حتى انصهروا في بوتقة النّسب وأسسوا معًا القريتين أو الدّوارين كما يسميهما الأهالي، يقع الدّرار الأول في الشّرق ويقع الثّاني في الغرب"[1]، كأنّ المكان منسوب بادئ الأمر إلى الخيال، لكن سرعان ما حدّد إحداثيات الدّوارين، فأحدهما في الشّرق والآخر في الغرب، وبنية الكلمتين متضادة، فالشرق من حيث المعنى والدلالة يتنافى مع الغرب، وهو حدث ارتسم جليا، من لحظة التّطرق للمكان، فهناك تضاد بين المكانيين، وهو نفور كذلك بين قاطنيهم، وكأنّ المكان هو الآخر، يتحدث عن خلاف وقطيعة بين سكان الدّوارين.

بعدها وضمن الاستهلال كذلك، وبعد التّطرق للأرضية، أي المكان وتلميحات الزّمان، فإنّه ذهب لأصول الشّخوص والتي أرجعها في معظمها، إلى عرب شبه الجزيرة العربية، وإلى النبي عليه الصّلاة والسّلام، وبعدها إلى الوليين الصّالحين (سيدي المجدوب) (وسيدي الحراق) "سكان هذه المنطقة ينحدرون من جدٍ واحد لا يعرف أحد اسمه الحقيقي، ومن النّاس من يرجع نسبه الأصلي إلى الرّسول محمد نفسه...يقول آخرون إنّه كان للجد الأكبر ولدان أحدهما يُدعى الحراق والآخر المجدوب، ومع الزّمن تبيّن أنهما يملكان من كرامات الأولياء ما يملك الصّالحون"[2] التّطرق لهذا الحدث ربما جاء من باب استهلال الحدث، أو كتوطئة لباقي الأحداث، وهي إشارة إلى البنية الكبرى، والتي يعود إليها سكان الدّوارين، وهي الجنس العربي المشرقي، وهذا ربما تلميح تم البدء به، وربما لفك تيمة العنف والإرهاب والتّفرقة فيما بعد، وعند التّطرق لبقية الأحداث، فعادة ما يكون أهل النّسب الواحد على

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص09.

[2] المصدر نفسه: ص09.

توافق، ويعيشون حياة هادئة، أما ما يحصل في الدّوارين، فهو العكس من ذلك تمامًا، عنف وقتل واضطهاد واغتصاب وأعمال شنيعة.

ورد هذا الاستهلال في بداية الرّواية، وهو بحد ذاته يُعتبر ضمن التّتابع الحاصل في بنية الحدث، بالنسبة لما تلاه من أحداث، أما كونه حدث فهو سابق للأحداث التي تليه، ولا يشكل أداة في تغيير مسار الأحداث بعده، فهو مجرد توطئة للأحداث ككل، وربما له علاقة وطيدة بالنّسق التّسلسلي حيث " إنّ المتن فيه، يترتب في الزّمان على نحو متوال، بحيث تتعاقب مكونات المادة السّردية جزءًا بعد آخر، دونما ارتداد أو التواء في الزّمان، ولهذا عُدَّ هذا النّسق في الخطابات السّردية من أبسط أشكال النّثر الحكائي التّخيلي، ومما يُعطي هذا النّظام ميزته بين نظم الصّوغ الأخرى، استهلاله الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية، وليس الفعالية الاخبارية المقترنة بالشخصيات"[1]، فهذا الاستهلال الذي يُعد تأطيرًا للمادة الحكائية، لكنه لا يتحكم في مسار الحركات والتّطورات التي تخص الشّخصيات الرّوائية، فالاستهلال يعمل فقط على تهيئة المكان والزّمان وإبراز البُعد التّاريخي للشخوص.

وبعد هذا الاستهلال وردت الكثير من الأحداث، وفق النّسق التّسلسلي التّتابعي المتعلق بالترتيب الزّمني، والخاضع للاسترجاع في أغلب الأحيان.

بعد لجوء (وحيد) إلى الثّكنة وبعدها إلى المحققين (الضّابط وج المكلف باسترجاع مقتنيات الآثار المنهوبة)، فإنّه أصبح السّارد والرّاوي لما حدث له سالفا، وحينها بدأ وحيد بالوقوف على أهم الأحداث التي عاشها، فكان التّتابع سمتها، وقد كانت الاشارة في البدء " لا أعرف على التّدقيق من أين أبدأ قصتي، أظن أن تلقي تلك المكالمة في ذلك اليوم الماطر قبل شهرين هي البداية الحقيقية لكل ما جرى...كانت ليالي الشّتاء طويلة جدا ومملة، وهوما يجعل الأمر شبيها بانتظار لا نهائي في دوامة

[1] عبد الله إبراهيم: المتخيل السّردي، مرجع سابق، ص108.

التفكير اللامجدي"[1] فالعودة بالزمن إلى الوراء، والرّجوع لسرد أحداث من ما يُقارب الشّهرين، وبالتتابع قد خضع لبعض الأنساق الأخرى، مثل التّضمين والتّناوب وكذلك التّكرار، وكل نسق في بنية الحدث شكل التّطرق لحدث أو الأحداث، بحيث كل حدث تميز في بنيته بنسق معين.

قد يلجأ الرّاوي إلى التّتابع وذلك للتطرق إلى الأحداث السّالفة، حيث يُعتبر التّتابع من أكثر الأنساق الزّمنية الخاصة ببنية الأحداث في السّرد، "وهذا النّوع من السّرد هو الذي كان مسيطرًا على السّرد التّقليدي فالأحداث تبدو فيه متسلسلة تسلسلا منطقيا في متوالية سردية، ومنه سيكون الزّمن ضرورة، وفي هذا النّوع متسلسلا أيضا، تتابع فيه أجزاؤه، وتتلاحق بطريقة منطقية في شكل سابق ولاحق وفق تسلسل الأحداث"[2] فعامل الزّمن في التّتابع مهم، لكن يخضع ذلك لتسلسل الأحداث.

كان أوَّل الأحداث هو تلك الفترة التي كان يقضيها وحيد في غرفته منفردًا تارة، ورفقة أصدقائه في فرانكفورت تارة أخرى" لجأت في تلك الليالي الحالكة إلى الشّراب...أحيانا أشاهد التّلفاز، وأحيانا أقرأ كتابا سرعان ما أتخلص منه بعد صفحات...في معظم الليالي لا أجد أروع من مشاهدة الأفلام الإباحية أو الانشغال بقراءة الرّسائل الجنسية التي كانت ترسلها إليَّ ليليا وهي صديقة من مدينة زاغرب"[3] فالأفعال الماضية (لجأت، كانت، طلبت، كنت...) وبعض العبارات (تلك الليالي، أشاهد التّلفاز، أقرأ كتابا، أتخلص منه بعد صفحات، الانشغال بقراءة الرّسائل) هذه الجمل أو العبارات شكلت بنية لتركيبة الزّمن في الماضي، وفق تتابع الأحداث.

بعد هذا الحدث تطرق الرّاوي إلى أوَّل لقاء جمع بينه وبين صديقه النّمساوي المقيم في ألمانيا، وفي فرانكفورت بالضبط، وذلك بعد أن رَاسله، وكانت الرّسالة أوَّل مؤشر على اللقاء " وقع بصري على

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص21.

[2] أمين خروبي: تقنيات الزّمن الرّوائي، دراسة في المفارقات الزّمنية والإيقاع الزّمني، مجلة مقامات للدراسات اللسانية والأدبية النّقدية، المجلد03 ، العدد02، المركز الجامعي آفلو، الجزائر، 2019، ص16.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص21، ص22.

رسالة عرفت صاحبها فور رؤية العنوان...كانت من صديق نمساوي من أيام الدّراسة يُدعى دونالد هاردي وهومن فرانكفورت أيضا"[1]. (وقع، عرفت، كانت) هي أفعال ماضية، ساهمت في تشكيل بنية الحدث، الماضي ومن ميزاته أنّه يُساهم في ترتيب الأحداث، وكذلك تتلاءم وترتيب الزّمن.

يعود بنا الرّاوي إلى الحديث عن الحدث الموالي والمتمثل في العودة إلى دوار سيدي المجدوب "كان الجو ضبابيا في الخارج مما جعل الحافلة تبدو وكأنها تسبح بين الغيوم، امتدت رحلتنا ساعات طويلة...بعد ربع ساعة أخرى برزت قمة جبل آمجر العظيم...كان الدّوار يرقد على سهل فسيح...كان ضريح سيدي الحراق يتربع على قمة تاهرت، توأم جبل آمجر، أخيرًا وصلنا إلى الدّوار، كان الوقت أصيلا"[2] التّطرق إلى حدث العودة إلى الدّوار الذي جاء بعد مراسلة دونالد هاردي لصديقه وحيد، بدأ بالتوطئة للمكان إلى أن وصل إلى دوار سيدي المجدوب، بنية هذا الحدث تشكلت من بعض الأفعال والجمل ونذكر من الأفعال (كان، جعل، امتدت، برزت...) وامتزجت الأفعال النّاقصة (كان) وسط نسيج النّص، فتشكت العبارات التالية (كان الجو، كان الدّوار، كان ضريح سيدي الحراق، كان الوقت أصيلًا) كل هذه التّركيبات، سواء كانت أفعالا، أو جملا منسوخة ساهمت في تشكيل بنية الحدث بالنسق التّتابعي للحدث.

عمل أفراد البعثة في مكان الحفر وبالقرب من جبل آمجر، كذلك من بين الأحداث التي تناولها وحيد وخضعت للتسلسل "أخذ العمال يكشطون الأرضية بالفؤوس والمساحي...كانت مهمتي الرّئيسية هي القيام بمسح شامل للموقع وإعداد خريطة طبوغرافية دقيقة...دُعيت من طرف رئيس البعثة، كان يقف وسط مجموعة من الرّجال...وفي الأخير وجدت نفسي وسط حشد من الرّؤوس اليابسة ترنو إلى رجل يقف على بعد أمتار، كان أشقر الشّعر...وجه أمرًا بحفر خندق في الجهة الجنوبية، ثم نادى

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص24.

[2] المصدر نفسه: ص33.

رئيس العمال الإيطالي، كان صديقي دونالد هاردي يشبهه... المخرج الإيطالي، أما أنا كنت أفضل أن أناديه «باجيو»"[1] فعرض هذا الحدث كان له بنية تشكلت من مجموعة من الأفعال التي كانت في الماضي، وقد وردت الجمل فيها منسوخة أفعالها ناقصة، ومن ذلك الأفعال الماضية (أخذ، دعيت وجدت، وجه، نادى)، أما الجمل النّاقصة فنذكر منها (كانت مهمتي الرّئيسية)، (كان يقف وسط مجموعة من الرّجال)، (كان أشقر الشّعر)، (كان صديقي)، (كنت أفضل أن أناديه)، فهذه التّركيبة المتشكلة من الأفعال، وهذه الجمل المنسوخة، والتي في مجملها اشتركت في نوع النّاسخ (كان)، ربما هناك دلالة بينها، وبين أهمية الحدث والمتمثل في الحفر والتّنقيب عن المدينة الأثرية، فلم يستطع الفريق الأول اكتشافها، بقيادة هاينريش فون مالتسان، ولا الفريق الثّاني بقيادة (ك) رئيس البعثة الألماني اكتشافها، وربما كان هذا الحدث ناقصا مبتورًا في الحالتين، هوما استدعى هذه الأفعال النّاقصة، من حيث التّركيب في الجمل التي شكلت بنية الحدث.

انطلاق مهمة الحفر والتّنقيب في مكان بالقرب من جبل آمجر، وبالقرب من دوار سيدي المجدوب، شكل حدثا آخرًا، تمثل في زيارة وحيد لبيت والده، والعودة إلى مسقط رأسه من جديد "طويت الطّريق المحصاة إلى مسقط رأسي، سيد المجدوب، من بعيد، بدا أنّها لم تتغير كثيرا، فأسوارها البنية اللون ما تزال متماسكة، وبيوتها المتراصة بأسطحها المرتفعة منغلقة على نفسها بنوافذ محتشمة تُطل على دروب ملتوية وضيقة...عبرت ساحة النّخيل الرئيسية، فشممت رائحة أسواقها القذرة، ثم عرجت على منازل الصَّباغين والحرفيين، وكان أغلبهم من اليهود الأثرياء والمزابين التّجار، ظهرت من بين الأبنية منارة سامقة في أعلاها نجمة وهلال، وقد شوَّه منظرهما الجميل مكبر الصّوت الرّمادي المحشو في جدار المنارة، كان منزل والدي يقع في أقصى الشّرق من الدّوار...نبتت على سوره الحجري نباتات شوكية، وسقط جزء كبير فيه على الأرض، فظهر من خلاله الحوش...أشجار العنب التي كانت في

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 45، ص46.

وقت مضى تتسلق الجدران...اتجهت نحو المدخل، كان الباب موصدًا بإحكام"[1] ربما كان هذا الحدث من بين أهم الأحداث التي وردت بشكل النّسق التّتابع، والتي حظيت باهتمام كبير حين سردها وللإحاطة بكل هذا الحدث، لجأ الرّاوي إلى الأوصاف (الطّريق المحصاة) (أسوارها البنية)، (بيوتها المتراصة) (أسطحها المرتفعة) (دروب ملتوية وضيقة)، (ساحة النّخيل الرّئيسية)، (أسواقها القذرة) (اليهود الأثرياء)، (منارة سامقة) (منظرها الجميل)، (مكبر الصّوت الرمادي)، أغلب الصّيغ للموصوف وردت بالتّعريف بالإضافة، أو بالأحرى كان الموصوف في أغلب الحالات معرفا بالإضافة، فمنزل والد وحيد جزء من هذا الدّوار، وعينة من بين البيوت بهذا الدّوار، فالتّطرق إلى هذا البيت يعني كذلك الحديث عن أغلب مكونات الدّوار، والتي تطرق لها الرّاوي بالتفصيل، بالنّعوت تارة، وبالأحوال تارة أخرى، ووردت كذلك الأفعال الماضية، وذلك للإشارة إلى التّتابع والحاصل في زمن مضى (طويت بدا، عبرت، شممت، عرجت، كان، ظهرت، شوّه، نبتت، سقط، كانت، اتجهت) فهذه الأفعال الماضية تدل على استمرارية الحركة السّردية زمنيا، وكلها حظيت من حيث بنية شكلها بالحركية، فالأفعال (طويت، عبرت، عرجت، اتجهت) كلها تدل على الحركة، فبنية الحدث والمتمثل في زيارة وحيد للدوار ولبيت والده، بنية اتسمت بالحركية، وهي دلالة على أن هذا الحدث والذي كان للمكان الأثر البليغ فيه سيشكل فيما بعد، حركة متسارعة من الأحداث، فبيت والد وحيد كان مسرحًا لأهم الأحداث الرّئيسية الرواية، قبل مغادرة وحيد الدّوار، وكذلك بعد عودته للدوار والتي خضعت للنسق التّسلسل (التّتابع).

تسارعت الأحداث في فترة تواجد وحيد في الدّوار ومكان البعثة، وهناك كان لقاء وحيد بالشيخ الشّبح، والذي وجده بداخَل بيت والده، وأسماه (أ)، كان لحضور هذه الشّخصية أثرًا كبيرًا في تغير الأحداث، وأكثر الأحداث تجليًا هو إقدامه على ذبح أحد التّجار الثّلاثة "كان هونفسه، رأيته يقف بجانب البئر، ذلك الشّيخ الغريب بعمامته الصّفراء، تساءلت: ما الذي يمكن أن يفعله هنا؟ ما الذي

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص35، ص36.

جاء به؟ ولماذا اختار هذا المكان؟ من أنت؟ وماذا تفعل هنا؟ ماذا تفعل أنت؟ ...أنت تتعدى على ممتلكات غيرك –ممتلكات غيرك؟ كان يردد كلماتي كأنّه لم يعد يعرف من الكلام إلّا ما تتلقاه أذناه كنت لا أزال مذهولا مما شاهدت، (أ) ذبح عثمان باي ببرودة أعصاب، لكن السّؤال الذي ظل يُلح عليَّ: لماذا قتل (أ) الرّجل؟ وكيف فعل ذلك وهو العجوز الهرم؟"[1] لقد كان لتواجد الشّيخ في منزل والد (وحيد) أثره في تغير مجريات الأحداث، فالشيخ حسب وحيد غريب عن المنزل متعدٍ لحرمته، فقد بدا الشّيخ شبحًا، لكنه تجلى في صورة إنسان آخر عدواني، قاتل، أقدم على قتل تاجر، يسمى (عثمان باي)، وفي نهاية تسلسل الأحداث ظهر(أ) من جديد لكنه فتح أفق التّساؤلات، حيث ظهر في صورة الألبوم القديمة، حدث شابه الغرابة من بداية الحديث عنه، وانتهى أمره بغرابة، حيث قام وحيد بمطاردة (أ) حتى النّهاية، وقتله وفر إلى بيت الحمداوي، وفي آخر التّحقيق ذكر أنّه رجل مقتول بطلق ناري لم يُعرف؛ لأنّ ملامحه اختفت تمامًا. هذا الحدث بنيته تشكلت من استفهامات متتالية، لأن كل هذه التّساؤلات المتسلسلة، لم يتم الإجابة عنها بالشّكل الصّريح، (من أنت؟ ماذا تفعل هنا؟ لماذا أختار هذا المكان؟ لماذا قتل (أ) الرّجل؟) فهذا الكم الهائل من التّساؤلات هو الذي أسهم في إعداد بنية النّسق الزّمني التّسلسلي، لكن تُركت الأجوبة، ولم تُذكر، وكأنّ الحدث مبتور، فتُرك الباب مفتوحًا أمام تصرفات وحركيات هذه الشّخصية الغربية، والتي تعالق فيها الواقع بالخيال، وشكلت حدثا روائيا ضمن نسق التّتابع.

يُعد الحمداوي أحد الشّخصيات الرّئيسية في الرّواية، والتي كان لها حضور في الكثير من الأحداث، فالشيخ له علاقة وطيدة بوحيد، فرضتها مجريات الأحداث، فهو أب غير شرعي لوحيد وربما يُعد الشّخصية اللغز والغامضة، وحينما عاد وحيد إلى الدّوار من جديد، تساءل الحمداوي عنه، وكذلك تساءلت نجاة عزرا، فكان هذا كذلك حدث خضع لنسق التّسلسل الزّمني، وكان يُخاطبه دائما بأنّه ولده

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، انظر ص74، ص75، ص76، ص77 من 74 إلى 77.

" قادتني نجاة عزرا إلى حجرة الضّيوف، أغلق الحمداوي خلفنا البابين، الحديدي أوّلا ثم الخشبي من الدّاخل...كيفك يا وليدي؟ –الحمد لله، تبدو بخير يا شيخ...أخبرته عن البعثة، وما جرى من تطورات.

– ثماني سنوات كاملة من الغياب المتواصل، ومن دون أي اتصال أو حتى رسالة، تبخرت"[1].

كان الحمداوي ونجاة عزرا من بين أهم السكان، الذين شكلت لهم مغادرة وحيد الدّوار صدمة كبيرة فنجاة التي التقاها وحيد في المقبرة واصطحبته إلى بيت الحمداوي، والتي تزوجت زواجًا فاشلا ومأسويًا في دوار سيدي الحراق، كانت تنتظر خليلها وحيد بفارغ الصَّبر، بينما الحمداوي أب وحيد (الغير الشرعي، فقد كان يعتبره ابنا، وكان لعامل الزّمن، دوره في الاحاطة بهذا الحدث (ثماني سنوات من الغياب المتواصل ومن دون أي اتصال) فهذه العبارة، التي أحصت زمن الغياب (08سنوات)، تُعد بنية زمنية، كان لها دورها في تتابع الأحداث، أما الاطمئنان وما يتجلى من خلاله، دور الأب (كيفك يا وليدي؟) فهذه العبارة الاستفهامية، كان العرض منها الاطمئنان على حال وحيد، ثم قال وحيدٌ (شعرت بالامتنان لهذه الظّلمة التي جنبتني نظرات الحمداوي المتفحصة)، فالظّلام دائما مأوى للهرب، فوحيد الذي هرب إلى أوروبا، جعله يتم دراسته، ويبتعد عن مسقط رأسه، إقدام الحمداوي على العيش منفردًا بعد فقدانه عائلته هو ظلام بحد ذاته، فالحديث عن خبر اللقاء من جديد، بعد فراق طويل، دام ثماني سنوات، هوضمن التّتابع الحاصل في الأحداث.

استدعاء بعض العمال لتسريع وتيرة العمل، هو كذلك حدث آخر، شكل لقاء بين وحيد وبين إمام القرية (عبد الوهاب قرشي)، وهو جد الإخوة غير الأشقاء لوحيد، وكان هذا الشّيخ من بين أهم الشّخصيات التي كان لها حضورها في بعض الأحداث، وكان ممن تساءلوا عن قدوم وحيد للدوار ولبيت والده الزبير "فتح فمه الكبير ليتكلم، فظهرت من خلاله أسنان صفراء قصيرة ومتعفنة.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص87، ص88.

– إيه...هذا أنت، ما الذي تفعله هنا؟ ... أحتاج إلى عمال من أجل ورشة التّنقيب.

– كم تحتاج؟ عشرين عاملا ايه...حسنا. تحرك الإمام نحو الساحة–نادى على رجلين منهكين كانا يجران عربة... – يبدو أنّك لم تتب بعد من جنونك. ـ ماذا؟ ... سمعت أنّك عدت إلى المقبرة البارحة؟"[1] فالشّيخ إمام القرية يُشكل بحد ذاته أحد الرّكائز في البنية الاجتماعية للدوار، فهو الآمر النّاهي بين أهالي الدّوار، لقد كان الاستهزاء والاستثمار حضورهما في الحوار الذي دار بين وحيد وعبد الوهاب قرشي، (هذا أنت، ما الذي تفعله هنا؟) عبارة تدل على تصغير المخاطب وتقزيمه، وتشتيت أفكاره (كم تحتاج؟) تساؤل، مفادها إيصال رسالة إلى الطّرف الأول (وحيد) المُرسل، على أنّ له القدرة على السّيطرة التّامة في تسيير شؤون الدّوار، ثم عبارة استهتار واستهزاء (يبدو أنك لم تتب بعد من جنونك) فالشّيخ يعتبر أن عودة وحيد إلى الدّوار وزيارته للمقبرة، وكذلك بيت والده بمثابة الجنون، لأنّه يعلم أن وحيد فقد جزءًا من ذاكرته (بلغني أنك زرت الحوش) وأجاب وحيد بـ(نعم)، ثم يقطع الحوار شيء من السّخرية والحديث عن معركة بين القطط، ليُعيد وحيد حواره مع عبد الوهاب قرشي (ماذا كنت تفعل هناك؟ –زيارة من أجل الذكرى.

– إيه هذا واضح قال ساخرًا. – العمال جاهزون"[2] فالاستهزاء والسّخرية من أهم الأساليب التي وظفت للإحاطة بنقل حدث خضع للنسق التّتابع، وبنية استفهام مفادها التّساؤل عن ذهاب وحيد إلى بيت والده، ويقين الشّيخ بعدم تذكر وحيد، للأحداث التي عاشها قبل مغادرته مسقط رأسه سي المجدوب.

اكتشافات الحفر والتّنقيب هي الأخرى كذلك كانت حدثا آخر، فالمدينة المدفونة التي ورد ذكرها مرارًا وتكرارًا، احتوت على اكتشافات باهرة، وكتابات هيروغليفية، والكثير من الجرار، والحيوانات المرسومة والمنقوشة " أخذ عاملان تقنيات يكشطان الأرضية بفرشايتهما البدويتين من دون ملل، وبدأ

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، من ص100 إلى ص103.

[2] المصدر نفسه: ص105.

المصور هناك يلتقط صورًا فوتوغرافية لرجل أسود يصارع ثوار...وينحني مركزًا على تفاصيل رسم آخر الحيوان غريب يشبه الفهد في الشّكل وله رأس طائر...قال إن الملوك جعلوها مسبحا ساخنا من المياه المعدنية، لم تكن الأعمدة رخامية بل كانت بدائية من الخشب...أما الجدران فقد رسمت عليها أشكال شبيهة برسوم الفراعنة، وقد مثلت أحد طقوس الشّراب، إذ تخدم كل امرأة سيدتها بحمل الجرار لملء كأسها من الشّراب في مشهد يتكرر...كانت دهشتي لا توصف عندما رأيت طائر طاووس مختالًا ينشر ريشه الملون...عليها كتابة تصويرية غريبة، هي نوع من الهيروغليفية البدائية... لا أدري ما إذا كانت توجد علاقة بين مدينة كنوسوس أو كريت المينوية بهذا المكان النّائي جغرافيا"[1] فالحدث المتمثل في الاكتشافات وغيرها، والرّسوم الدّقيقة، جعل الكاتب يستنجد بعنصر التّخييل أو الخيال حيث "يُعد الخيال قدرة على تشكيل صورة (الأشياء/الأشخاص/مشاهد الوجود)... يطلق اسم الخيال الزّخرفي على قدرة تنسيق المدركات وترتيبها، كما يطلق الخيال على الاستعداد لتشكيل الصّور الإبداعية"[2] فقدرت الرّاوي على توظيف الخيال وبدقة عالية، هي ما جعلته يوظف جملًا في صالح هذا التّوظيف حيث (رجل أسود يصارع ثورًا)، فمن الجانب التّركيبي النحوي العبارة صحيحة، لكن مصارعة الثّيران لم تكن موجودة عند الأفارقة، بل في أوروبا الغربية مثل اسبانيا والبرتغال، وهنا تكمن قدرة الخيال على الجمع بين بعض المتضادات أو المستبعدات.

أما العبارة أو الجملة (كانت دهشتي لا توصف عندما رأيت طائر طاووس مختالًا ينشر ريشه الملون على الأرضية) فهي إبداع من خيال الرّاوي، وكأنّه يصف رسمًا بأبعاده الثّلاثية، فهذا المشهد الذي جعل الرّاوي (وحيد) يصفه بأنّه عالي الدّقة، وأنّ الدّهشة لا توصف حين رؤيته، رغم خلوده تحت الأرض وربما لآلاف أو مئات السّنين، ما هو إلا حدث من نسج خيال الرّاوي.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص110، ص111.

[2] سعيد علوش: معجم مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2019، ص349.

أما نقل الجرار وشرب الخمر والسَّيدات والكتابات الهيروغليفية، ما هي إلَّا حقائق تاريخية معروفة ومشهورة في الكثير من أبحاث أهل الاختصاص، كذلك ذكر المدن التّاريخية (كنوسوس) و(كريت المينوية) وتشبيه المدينة بهم، رغم اختلاف بيئة تواجدهم، مع بيئة تواجد المدينة المدفونة والأثرية، والتي تعمل البعثة على اكتشافها، إنّما هذه الأشياء كلها جاءت لترقيع الخلل والثّغرات والفجوات التي تقربنا إلى الحقيقة، وذلك أثناء سرد هذا الحدث.

عودة وحيد إلى الدّوار من جديد، جعلته ربما على علاقة بجارته الشّابة، والتي حلت محل بيت الجارة لالة خديجة، هذه المرأة اليهودية والتي يتذكر جيدًا أنَّها كانت على علاقة بوالدته، والتي اختفت فجأة عن الأنظار دون عودة، لكنه فوجئ بأن امرأة عشرينية تحل محلها رفقة طفيلها (ليديا) و(نبيل) وكان اسمها فاطمة الزّهراء، هذه المرأة ربما ورد ذكرها حيث تتابع الأحداث، وبتسلسل الزّمن، لكن في النّهاية تختفي فجأة ويحل محلها عجوزا مجعدة الوجه "اتجهت إلى المنزل المجاور، كان البيت الوحيد الذي لا يزال مأهولًا في الحي...من؟ وحيد بن الزبير حمراس. انشق الباب عن وجه متناسق لامرأة في منتصف العشرينات. ـ آسف على الازعاج، لكني رأيت النّور مضاءً فبدا لي أن أعرج عليكم لإلقاء التّحية"[1] النّور أو الإنارة كانت سببا دفع وحيد للتوجه إلى بيت الجارة، رغم عدم وجود أي صلة قرابة بين وحيد، وبين من يسكن هذا البيت، فما كان متوقعًا لم يحدث، وحدث ما لم يكن في الحسبان فالمرأة العجوز حلت مكانها امرأة شابة في العشرينات. والفعل (اتجهت) و(انشق) هما فعلان يدلان على عنصر الإضاءة والنّور، أما الفعلان النّاقصان في (كان البيت) و(لا يزال مأهولًا) فهما يدلان على عدم التّمام والتّماثل والتّفرد، فالبيت هو الوحيد الذي به إنارة، لأنه خرج عن المألوف، والحدث فيه يصبح عجائبيًا فيما بعد، أما (لا يزال مأهولًا) فالعبارة تدل على كثرة من به، رغم أنّها قلة، فالنور الذي يضيء من الدّاخل، أصبح حسب رأي الرّاوي، يشكل معنى مأهول، أي عامر، فبنية النّور

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص145.

تعالقت مع بنية كثرة النّاس، وهو أمر ربما يدعو للغرابة، لكنه يفيد بأنّ العامر والمأهول بسبب نور الإضاءة هوما دفع وحيد لمعرفة الكثير مما غاب عن ذاكرته المبتورة.

استطاع الرّاوي توظيف بعض الأحداث والتي تميزها الطّقوس عن غيرها، حيث وعبر التّتابع في الأحداث والتّسلسل الزّمني، جاء الحديث عن بعض ما يقوم به الحمداوي، الشّيخ الذي يلجأ إليه أهل القرية للتداوي، فهذا الحدث ربما كان سببه إقدام وحيد على التّوجه إلى بيت الحمداوي لمعرفة حقيقة نسبه، فكان الحدث الأول متمما للحدث الثّاني وممتزجًا معه أمام البيت، أمامي مباشرة تقف نساء كثيرات في طابور لا ينتهي...دلفت إلى الدّاخل، كانت الغرف مكتظة بنساء ينتظرن أدوارهن، بعضهن خذلهن الحظ وطالت عنوستهن، أكثرهن يرغبن في الزّواج بأي ثمن، وفيهن من تطلب الشّفاء من مرض أو إبعاد السّحر والعين...كان الحمداوي يجلس على جلد من صوف الماعز، ويرفع يده لتهوى على خد امرأة ممتلئة الجسم....– اخرج...اخرج من هذا الجسد يا لعين...لما هدأت وضع يده على رأسها، وضغط بأصابعه، ثم بدأ يتمتم كأنّه يقرأ آيات من القرآن، عندما انتهى كل ذلك التّمثيل تناول الحمداوي قارورة ماء صغيرة... ثم بزق بداخلها قبل أن يسلمها للزوج المسكين...ثم التفت إلي وطلب مني اغلاق الباب والجلوس.

–أما زلت تمارس هذه الخدع؟ أطرق رأسه بعدما بدل وضعية الجلوس، وبدأ ينكش الصّوف بأصابعه النّحيفة"[1] حدث تميز بطول سرده، لأنّه حدث راسخ في الثّقافة الموجودة في القرى والمداشر، ولأنّه يتكرر في الكثير من البقاع، تجسدت من خلاله طقوس من يدعي أنّها رقية، وكانت الكلمات الآتية أداة لنقل هذا الحدث والإحاطة به (خذلهن الحظ، يرغبن في الزّواج، السّحر والعين، اخرج من الجسد يا لعين، يقرأ آيات القرآن، بزق بداخلها) فهذا الثّراء في الكلمات هوما جعل التّطرق لهذا الحدث سهلًا. أما عبارة (أما زلت تمارس هذه الخدع؟) فهذه الجملة المنسوخة وردت لإظهار مدى النّقص الواقع في

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص166، ص167.

الرّقية أوما شابه، وكذلك نقص الوعي لدى أغلب المجتمع، أما الدّلالة فهي أن هذه الطّقوس والشّركيات دامت طويلا في المجتمعات، خاصة القروية والتي ينهكها الفقر والجهل.

اختتم اللقاء بين وحيد والحمداوي بالتطرق لحدث آخر، اشرت إليه سالفًا، وهو معرفة وحيد لنسبه، ومعرفة ما حدث لأمه، واعتراف الحمداوي بأن وحيد هو ابن له، وهو ابن غير شرعي، تساءل وحيد: "أريد معرفة ما جرى لأمي، ولا تقل إنك لا تعرف شيئا، لأن كنت سببا في كل ما أصابنا، لن أخرج من هنا حتى أعرف ما جرى بالضبط، هل فهمت؟ يا وليدي من حقك. هذا من حقك"[1] وأضاف في نهاية الحوار بينهما "شعرت أن ما كان بيننا من احترام وحب تحوَّل إلى ازدراء واشمئزاز.

–كيف تعتبرني ابنا لك وأن تخفي عني كل هذا؟ ـ أنت ابني يا وحيد...اسأل الإمام عبد الوهاب قرشي، هو يعلم ما حدث"[2] فالحدث الذي تساءل عنه وحيد، هو اختفاء والدته، وقد تحدث الحمداوي عنه، بحدث متضمن سنقف عنده في التّضمين، أما الحدث الذي خضع للتتابع والتّسلسل، هو اعتراف الحمداوي بحقيقة أبوته لوحيد، وهذا شكل ربما صدمة كبيرة بالنسبة لوحيد، التّساؤل عن اخفاء بعض التّفاصيل (وأنت تخفي عني كل هذا؟) هو الذي أدى إلى الجواب (أنت ابني يا وحيد)[3] فضمير المخاطب رغم وروده في البداية (أنت)، شكل ما يشبه بالتوكيد الذي حل في عبارة النّداء (يا وحيد) فالانتساب ليس بالأمر الهين، فالإخبار عنه، يكون بالتوكيد وبتكرار العبارة، لأنّ هذا الحدث مهم في معرفة حقيقة بطل الرّواية (وحيد)، وكذلك المساعدة على معرفة الجاني الذي قتل والدته.

شكل (أ) هذا الشّيخ عقدة لوحيد، لأنّه أصبح يتابعه في كل شيء، ويتسلل إلى منزله، ويترك الرّسائل له، وقد شاهده يقتل تارة، ويتابع أثره لقاءاته الحميمية مع هيلين بلانك تارة أخرى، فكل هذا

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص168.

[2] المصدر نفسه: ص175، ص176.

[3] المصدر نفسه: ص175.

جعل من وحيد يرغب في وضع حد لهذا الشيخ الغريب، مما جعله يُقدم على قتله " تنهد، ثم قال: أي شيطان يسكنك؟ نهض مجددًا وأخذ يذرع أرض المطبخ ذهابًا وإيابا، ثم سألني عما إذ كان شخص ما رآني أحمل البندقية، أجبت بالنفي، بعد تردد بطبيعة الحال، وهممت بأن أشرح له الوضع، فأخبرته كل شيء عن (أ)، تسلله إلى منزلي، عبثه بغرفتي، وأخيرًا تلك الرّسالة الغامضة التي تشي برغبته في القتل، ثم سردت عليه رحلتي الليلية، وأنا أقفو أثره حتى لحظة إطلاق النّار، صار دماغي مسرح أفكار متضاربة"[1] القضاء على (أ) هو حدث ضمن الأحداث التي خضعت لنسق التّتابع أثناء سرد الأحداث وحملت معها الكثير من الألم (تنهد) (أي شيطان يسكنك؟) هي عبارة تدل على خطورة ما أقدم عليه وحيد، ثم عاد وحيد لشرح سبب قتله الشّيخ الشّبح (أ) الذي يبدو أحيانا واقعيا وأحيانا أخرى خياليا. مثل: انتهاكه لحرمة البيت والتّهديد عبر الرّسائل وغيرها، والقتل والمتابعة المستمرة له دون انقطاع.

الحدث لم يكتمل لأنّه لم يتم معرفة (أ) على حقيقته، لأنّه وفي آخر التّحقيقات هناك تلميحات عدة لعدم معرفة المقتول، بسبب جسامة فعل القتل، لأنه بطلق ناري وبالبندقية.

وهذا الحدث فتح الباب أمام تساؤلات عدة، زادت من انفتاح النّص، وفي تعدد أوجه الحدث الرّوائي، والذي يُعتبر أحد دعائم السّرد الرّوائي.

تتبع رجل الدّرك الوطني أثر وحيد المتخفي في بيت الحمداوي، تم القبض عليه والتّحقيق معه هو حدث آخر ضمن النّسق التّتابع في الأحداث، فعملية التّحقيق سردها كحدث ورد بمثابة الحوار بين رجال الدّرك وبين وحيد، وقد استاءت نجاة عزرا من هذا الفعل " كانوا يرتدون الزّي الرّسمي للدرك الوطني...لمحت بريق التّيقظ في أعينهم... شدني أحدهما من عروة قميصي واعترض الآخر طريقي من الخلف، ثم لوى ذراعي حتى سمعت طقطقة مفاصلي.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص233.

– خلوه... ابتعدوا، صرخت نجاة عزرا من الدّاخل في أقصى المطبخ ثم اتجهت نحوي، لكن الضّابط اعترضها... ـ يا وجوه الشّر خلوه"[1]، فعملية القبض شكلت نقطة بداية لأخذ وحيد إلى التّحقيق، العنف كان شاهدا أثناء هذا الموقف (اعترض الآخر طريقي من الخلف) و(لوى ذراعي حتى سمعت طقطقة والألم جعل من الكفيفة (نجاة عزرا) تُبصر بقلبها، لما أحست بما يتعرض له وحيد من خشونة في التّعامل معه، وذلك أثناء عملية القبض عليه، كما أن العامية كانت حاضرة وذلك في (يا وجوه الشّر خلوه) فهذه العبارة والتي وصفت أعوان الدّرك بأنّهم أهل شر، فكانت العامية أبلغ في نقل الحدث الرّوائي منها من العربية. وبعد القبض على وحيد، بدأ التّحقيق "سُحبت من السّيارة بعنف...جلست أمام طاولة خشبية... وحيد هل تعلم لم أنت هنا؟ هززت رأسي بالنفي.

– أنت متهم بقتل ثلاثة أشخاص...لنسهل الأمور بيننا، اعترف لنا بجرائمك. لا أدري عما تتحدث– حقا؟ قالها ساخرًا –نعم، قلتها لا مباليا"[2] طال التحقيق وتطرق إلى تفاصيل القتل التي طالت ثلاثة أشخاص، وبتفاصيل وبأسئلة أكثر دقة، كل هذا ربما ساهم في تكوين حدث التّحقيق، فهذا الأخير يقوم على الأسئلة التي يطرحها المحققون، وكل استفهام ربما يختلف عن الآخر، هذه الأسئلة والأجوبة المقتضبة هي ما ساهم في التّطرق إلى بنية التّتابع الحاصل لسرد الحدث.

بعد أن أطلق سراح وحيد، حاول المغامرة رفقة رئيس البعثة (ك)، وهذا عندما تم ترحيل البعثة لدواعي أمنية، فقد قام وحيد و(ك) بالذّهاب إلى الضّريحين وتخريبهما بواسطة الحفر، وهو ربما ما سبب تكالب الأهالي على القبض على وحيد، وقد باءت محاولتهما بالفشل، وقد نُسب هذا الفشل إلى هاينريش فون مالتسان بأنّه كان يتعاطى الحشيش وما شابه " نزل (ك) إلى الحفرة وبدأ يسب ويضرب الأرض برجليه... وعندما التقت عيوننا أدركت أن عليَّ التّوقف، أظن أنّ هاينريش فون مالتسان كان

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص241.

[2] المصدر نفسه: ص243، ص244.

يكثر من تدخين الحشيش، مما جعله يتخيل وجود كنز هائل في مكان مقفر كهذا"[1] فقدان الأمل والنّدم والتّعب والإرهاق كلها نتاج التّطرق لحدث مثل هذا، ونسب كل هذا إلى الفشل الذّريع الذي كان سببه هاينريش.

بعد أن افترق وحيد ورئيس البعثة، حاول وحيد لملة جراحه، وآلامه، وجمع شتات الذّاكرة المبتورة، و

التي طالما عانى منها، فوحيد لم يعد يتذكر إلّا القليل من ماضيه، فحمل البندقية من جديد، وغادر بيت الحمداوي وتوجه إلى بيت والده، وحينما عاد إلى صور الماضي، دخل في حدث آخر، وهو تذكره لأفراد عائلته بعد أن نسي أغلبهم، وقد وجد صور للشيخ (أ) "أفرغت كل محتوياتها على الأرض تبعثرت الصّور، فانحنيت لألتقطها، توقف بي الزّمن فجأة، كنت أرى في الصّور وجها مجعدًا لشيخ شبيه بـ(أ)... وقد طار عقلي من الصّدمة كيف وصلت صورة (أ) إلى هذا المكان؟...وجدت أن أغلب الصّور لـ(أ)...أخذت صورة أخرى كنت حاضرا فيها رفقة هذه المرأة التي تبدو كأنّها فاطمة تماما...أنا في بذلة رسمية سوداء، وهي في فستان الزّفاف...وكان التّاريخ يشير إلى 1982، أي قبل اثنتي عشرة سنة من الآن...غالب الصّور التقط قبل سنة 1987، فما الذي وقع بعد هذه السّنة؟ وأين اختفى الجميع؟"[2] فألبوم الصّور كان حافظا لذاكرة وحيد أكثر من نفسه، فالصور ساهمت في تذكير (وحيد) لأفراد عائلته، لكن الاستفهام الأخير، فتح الباب أمام عدّة تساؤلات، عند ماذا حدث بعد تاريخ 1987؟ وكذلك عن اختفاء أفراد عائلته.

لم يتوقف وحيد عند هذا الحد بل توجه إلى المسجد حاملا بندقية والده، وذلك للنيل من الشّاهد على مأساة مقتل والدته، وهو الشيخ عبد الوهاب قرشي، إمام مسجد الدّوار، وأحد أعيان دوار سيد المجدوب ودار بينهما حوار اكتشف من خلاله وحيد أنّ والدته ميتة، ومرمية في البئر المتواجد

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص272.

[2] المصدر نفسه: ص292، ص293، ص294.

بالحوش حيث بيت والده، وفي آخر المطاف قتل وحيد الإمام "استدار فوجد نفسه أمامي وجها لوجه إنّه عبد الوهاب قرشي إمام الدّوار ومفتيه. هذا أنت؟ ... نعم...ومن كنت تتوقع؟ وكزته في صدره بما صورة البندقية. وأمرته بالاتجاه إلى قاعة الوضوء...لأنّ الدّوار غير مُجهز بنظام صرف صحي... يا وليدي ألعن إبليس... حرام عليك لا علاقة لي بما حدث... وضع يده على وجهها ودفنه داخل الفراش حتى توقفت الحركة، وظلت على تلك الحال يومًا كاملا حتى وجد الزّبير حلا للتخلص من جثتها نهائيا وذلك برميها في البئر... تناثرت الأشلاء على الجدار، وشكلت لوحة بشعة من الدّماء"[1] اعترف الإمام بقتل الزّبير لزوجته ورميها في البئر، وبعد هذا الاعتراف أقدم وحيد على قتله، فاختيار المكان المرحاض، الذي يتصل بأي قنوات صرف صحي، هوما جعل الحدث أكثر شعرية، حيث أن التّعفن الحاصل في المجتمع، شكل بنية عفنة ميزها مكان التّأر، لابد أن تكون نهايته في مكان غير طاهر وغير نقي، مثل المرحاض، وورد هذا في آخر حدث ضمن التّتابع.

3-2-التّضمين: يتعمد الرّاوي التّطرق إلى قصص وأحداث، لا تكون ضمن الحدث الأكبر، أو الحكاية الأم، بل تكون قصة أو حدثا آخر، يتم التّطرق إليه من خلال سرد الأحداث، وهوما يُعرف بالتّضمين، وهو أنّ أحداثا "تتداخل مع أحداث أخرى، بحيث لا يبدو أمامنا هناك خيط ينظمها أو يضبط إيقاعها"[2] والتّضمين للأحداث موجود منذ القدم، وفي الكثير من النّصوص، حيث يوجد ضمن هذا النّص الأكبر " السّرد العربي في كل تاريخه وتجلياته، فهو يشكل بدوره جزءًا من الذّخيرة النّصية التي يمتح منه الرّوائي، ويتفاعل معها بصورة ظاهرة حينا، مضمرة أحيانا أخرى"[3] ويمكن تعريف

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، من ص299، إلى ص305.

[2] سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربية الجديدة الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، العاصمة، الجزائر، ط1، 2012، ص110.

[3] المرجع نفسه: ص98.

التّضمين على أنّه "إدراج قصة فرعية في قصة أصلية"[1] وحينما تذكر القصة، فهناك أحداث تعود إلى حقب مختلفة، وأزمنة مختلفة عن زمن القصة الأصلية، ويُعد التّضمين أحد الوسائل التي تعمل على ترميم النَّص، ونعرفه على أنّه " مستوى ترميم القصة، فالقصص التي تقدم باقتظاب أو بغموض تحتاج إلى من يتناولها بالحكي ويضيف إليها الأجزاء النّاقصة"[2] فقد يعمل التّضمين على ترميم وترقيع بعض القصص التي تستدعي العودة إلى زمن غير زمن السّرد، أي يواكب زمن الحكاية، وهنا تتجلى شعرية التّضمين.

في رواية "عين حمورابي" وردت الكثير من الأحداث بالنّسق التّضمين، وكانت من البداية وكأنّها شكلت ملمحًا من التّهرب أثناء التّحقيق تارة، وخلق عنصر التّشويق عند المتلقي تارة أخرى، مع بداية سرد الأحداث، ذهب وحيد إلى قصة فرعية غير القصة الأم، وتمثلت في حديثه عن بعض الأشخاص الذين عرفهم وهو في فرانكفورت " أريد أن أعرفكم على ليليا التي التقيتها صدفة في محطة الميترو، كنت متجها من شارع واستاند إلى فيشتاين، حيث أقيم في شقة مع ألباني ونمساوي كانا يدرسان التَّصميم الهندسي للبنايات، وبفضلهما تعرفت على بعض معالم فرانكفورت"[3] التّطرق إلى هذا الحدث وهذه القصة كان بداعي التّعريف بكل من (ليليا) والألباني والنّمساوي، وكأنّ المحققين يريدان التّعرف على هؤلاء، لكن الأفعال (أعرفكم، أريد، التقيتها، أقيم، كانا، يدرسان، تعرفت، كنت) أفعال تراوحت بين الحاضر (أعرفكم، أريد، أقيم، يدرسان) والماضي (التقيت، كانا، تعرفت، كنت) كلها تنتمي إلى حقل المعرفة، وكذلك الرّغبة في التّعريف، والرّغبة في إظهار وتجلي بعض الأشياء، على

[1] أمين خروبي: تقنيات الزّمن الرّوائي دراسة في المفارقات الزّمنية والإيقاع الزّمني، مرجع سابق، ص19.
[2] محمد معتصم: بنية السّرد العربي–من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص41.
[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص22.

الرغم من أن الحدث لا علاقة له يتتابع الأحداث، التي يرغب المحققون في الوقوف عليها والتي تساعدهم للوصول إلى الحقيقة.

تذكر أيام الجامعة أثناء الحديث عن الاجتماع الذي نظمه رئيس البعثة (ك)، هو كذلك ضمن القصص الفرعية، وضمن الأحداث التي خضعت إلى النّسق التّضمين، "ذكرني حديثه بأيام الجامعة عندما ألقت احدى الباحثات–وكانت في نهاية الثّلاثينات–محاضرة حول تاريخ علم الآثار، والتّقنيات المستعملة في التّنقيب بمدينة هامبورغ، كنت أحد المشاركين في دورة تكوينية محورها كيفية التّعرف على آثار ما قبل الميلاد، بحضور رجال أعمال وعلماء جيولوجيا وآثار، تحدثت تلك المرأة الصّارمة الملامح عن ملوك بابل من الكلدانيين"[1] تطرق وحيد (الرّاوي) إلى هذا الحدث الذي كان ضمن الأحداث الرّئيسية، من باب التّذكر وذلك حين قال (ذكرني)، وقد كان ذلك بالتطرق إلى الموضوع باستعمال الجمل المنسوخة، (كانت في نهاية الثّلاثينات) و(كنت أحد المشاركين في دورة تكوينية محورها كيفية التّعرف على آثار) ثم باستعمال الماضي للتذكير (ذكرني حديثه)، (تحدثت تلك المرأة الصّارمة)،وكذلك(شرحت للحضور...فهمت من حديثها...قام بحفريات وترميمات...رفعت الكأس...أعدتها فارغة...وجلست...كان عالمي مدفونا في مكان سحيق...رفعت كأسا أخرى...تجرعت المرارة... ملأت كأسا ثلاثة ورابعة...بدأت أصواتهم...بدأت...بدأت تدنو مني شيئا فشيئا...ارتفع صوتها وأصبح يشبه الخوار...هممت بإغلاق أذني"[2] لقد ساهم الزمن الماضي في إنشاء وتشكيل بنية الحدث، فرغم أنّ الانطلاق كان من الحاضر (اجتماع الرّئيس مع بعض أفراد البعثة)، لكن هذا المشهد أسهم في تحديد بنية حدث بالنّسق التّضمين ونشأت قصة تم تذكرها عن محاضرة كانت أيام الجامعة فالمشهد، جعل الحاضر يتعالق مع الماضي، والتضمين نشأ من خلال تراكم الأفعال الماضية وتواليها.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص62.

[2] المصدر نفسه: ص63.

كان الموريسكيون الذين غادروا أوروبا الغربية واستقروا في شمال إفريقيا، وبالضبط في المغرب وفي الغرب الجزائري، يشكلون حدثا آخر، بين الأحداث، وضمن النّسق التّضمين، فرغم عدم أهمية الحدث بالنسبة للتحقيق، إلّا أنّها قصة تطرق لها، بعد أن تذكر وحيد أصول نجاة عزرا، وبذلك ذكر اليهود وعلاقتهم بالمسلمين الموريسكيين" أقصد يد نجاة عزرا اليهودية الأصل، نسيت أن أخبركم بهذا منذ البداية، لقد جاء أجدادها الأوائل إلى شمال إفريقيا مع آخر هجرة للموريسكيين سنة 1610 حين أصدر الملك فيليبي الثّالث أمرًا بطرد بقية المسلمين من إسبانيا...قد جمعتهم بالعرب علاقة جيدة أحيانا، قبل أن تصبح شمال افريقيا عصابة من القراصنة تحت لواء الأتراك، من المعروف أن بعض العائلات اليهودية المرموقة هاجرت إلى الصّحراء، وكانت عائلة عزرا إحدى تلك العائلات"[1] الحديث عن أصول نجاة عزرا، كان حدثا من التّضمين، وذلك بالحديث عن تاريخ اليهود والموريسكيين والأتراك، فالمزج بين الكثير من أحداث التّاريخ، ساهم في إنشاء بنية الحدث، وكان للأفعال الماضية حضورها، أثناء سرد الحدث (نسيت، جاء، أصدر، كانوا، هاجرت، كانت، استقرت...)، ودلالتها تدل تارة على التّذكر، وتارة أخرى على النّسيان، وكأنّ توظيف هذا الحدث الذي كان من ضمن النّسق التّضمين، فرغم أنّه تاريخي، إلّا أنّه كان قصة فرعية، ضمن الرّئيسية، فالموريسكيون والأندلس أحداث أنهكها النّسيان، وتبقى جرح لم يندمل في الحضارة الإسلامية العربية على امتداد التّاريخ.

الخوض في التّطرق إلى العلاقة القائمة بينه وبين الآخر الغربي، خاصة مع الصّديقات هو حدث آخر يتم تضمينه في القصة الرّئيسية، لكنه لا يشكل أهمية في القصة الرّئيسية، وليس له أهمية في مجريات التّحقيق " لمحت شبحا قادمًا يلوح لي من بعيد، علمت لاحقا أنّها صديقتي ماتيلدا ومن سوء حظي أنّها عادت في تلك اللحظات لتأخذ شيئا نسيته في البيت، ماتيلدا من هامبورغ، وهي أستاذة مدرسة في جامعة ميتلفايغ، اعتدنا اللقاء كل أسبوع مرتين على الأقل، غبت عن الوعي، وعندما فتحت

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص88.

عيني وجدتني في المستشفى وماتيلدا نائمة على الكرسي بجانبي"[1] تشكلت بنية هذا الحدث من عبارات دالة، على أنّ وحيد كان مريضا، وأنّ صديقته ماتيلدا، كانت هي الأقرب إليه، وتواسيه في حال مرضه، وبعد أنّ وصفها بالوحش وهي من بعيد، لفقدان تركيزه، ولأنّه كان على وشك الدّخول في غيبوبة، لكن ماتيلدا حملته إلى المستشفى وبقيت تنتظره حتى استفاق، وقد نامت بعد التّعب وطول الانتظار، الفعل (لمحت) يدل على النّظرة السّريعة، أو عدم التّركيز مع الشّيء ومع دلالة الماضي (علمت لاحقا)، اتضح أنّ الحدث وقع في وقت وجيز، ثم تطرق إلى التّعريف بصديقته، الاسم والوظيفة وغيرها. وكلها ضمن حدث بالنّسق الزّمني التّضمين.

يعود وحيد للحديث عن أيام الجامعة، ومع هذا الحديث يخبرنا بحدث آخر، لا ينتمي إلى أحداث القصة الرّئيسية، لكنه جاء متضمن، وانطلاقته كانت بين مزدوجتين فالحدث كان في الماضي من حيث الزّمن، بين مزدوجتين كتابة، وضمن النّسق التّضمين أثناء سرد الحدث، "رأيت البحر أوّل مرة وأنا طالب بجامعة الجزائر العاصمة، أذكر أنّه كان يوم عيد ميلادي التّاسع عشر، قرأت عنه في الكتب وتخيّلت حورية البحر...لكن لا شيء من ذلك يضارع روعة الواقع ودهشة الحقيقة، الخيال وليد الحقيقة، والحقيقة تدهشنا دومًا بومضاتها، ثم تختفي لتحل محلها آثار دهشتنا...الحقيقة ظل شيء لن ندركه أبدًا، أما الخيال فهو خدعة نلجأ إليها لنقنع أنفسنا مؤقتا بأننا ندرك ذواتنا في هذا العالم المليء بالغموض، والتّناقضات"[2] يُعرض المشهد أو الحدث أمام المحققين، أما المتلقي فيجد الحدث قد وضع بين مزدوجتين، في إشارة للدلالة على أنّه حدث غير مهم بالنّسبة للضابط المحقق وصديقه (ج) فأفعال الماضي كانت كفيلة لإنشاء بنية الحدث، لخضوعه للزمن الماضي (رأيت، قرأت، تخيلت) وكلها تُوحي بأنّ الحدث كان غرضه الإطلاع والمعرفة، فوحيد لم يكن يعرف البحر قبل تلك الفترة ولكنه كان يعرفه من خلال قراءته للكتب والمطالعة وغيرها، فكانت روح الخيال، هي التي تبصر، وهي

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص156.

[2] المصدر نفسه: ص200.

التي تصنع الصّورة (الخيال وليد الحقيقة)، فلا يمكن أن نتخيل شيء، إذا لم يكن له وجود حقيقي (يصارعه روعة الواقع ودهشة الحقيقة)، وهنا إشارة إلى أنّ الحاضر بين الواقع والحقيقة، هو الذي يجلي الرّوعة والدّهشة، وهذا ربما للدلالة على إعجابه بالبحر، وقد يكون ذا رمزية دلالتها الرّاحة والتّخلص من كل الشّحنات السّالبة في الحياة، وقد عاد من جديد للتطرق إلى التّتابع الحاصل في الأحداث.

الطّمس والتّهميش والمعاناة والاحتلال والنّهب، كلها عبارة عن كلمات استطاع الرّاوي أن يذكرها على لسان الألماني (ك) رئيس البعثة، وهو يتحدث عن إفريقيا "ليس في وسعي أن أقول أوضح مما قلت، هذه القارة تُنهب منذ قرون وما زالت إلى الآن، عانت هذه المنطقة من الطّمس العربي طويلا ثم جاء الأتراك، وكانوا أشد فتكا من جميع الأمم، التي تعاقبت عليها فقد مارسوا القرصنة في البحر الأبيض المتوسط، وجلبوا الأعداء من مختلف الدّول الأوروبية، ثم استعبدوا السّكان الأصليين وأهانوهم"[1] لقد تميّزت بنية هذا الحدث عن غيرها بتوظيف الكثير من العبارات، وكلها ذات دلالة على ما تم ذكره في البداية من طمس واستعباد ونهب وتشويه وغيرها، وقد وظفت الأفعال (تُنهب، عانت مارسوا، جلبوا، استعبدوا، أهانوهم)، كما وظفت عبارات مثل: (الطّمس العربي _ جاء الأتراك وكانوا أشد فتكا، مارسوا القرصنة، جلبوا الأعداء، استعبدوا السكان الأصليين وأهانوهم)، وهي عبارات تذكر بما عاناه الأفارقة، خاصة في الشّمال مثل الجزائر وشمال إفريقيا عموما، فرغم عدم جدوى وفائدة هذه الحقائق، والتي تحدث بها الآخر (ك)، إلّا أنّها شكلت حدثا جانبيا، وقصة فرعية. ضمن النّسق التّضمين.

التّعريف ببعض المناطق شكل حدثا ضمنيا، فلما أطلق سراح وحيد، وكان مارًا بدوار سيدي ياسر، تطرق إلى قصة إنشائه والتّعريف به، رغم عدم أهمية البوح بذلك، لكنه يبقى قصة فرعية

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص205.

مقتطبة، ضمن القصة أو الحكاية الرّئيسية "شُيّد فيلاج سيدي ياسر من طرف الاحتلال الفرنسي للجزائر سنة 1899 وجعلها قاعدة لاستخراج البترول الخام. لكن بعد نضبت آبارها استغنت الدّولة عن الاهتمام بها، وتحولت بعد ذلك إلى ثكنات عسكرية"[1] الحدث ورغم عدم أهميته بالنسبة للمحققين إلّا أنّ أهميته بالنسبة للاكتشافات البترولية، يفتح الكثير من التّساؤلات، فالمتلقي بعد أن يتطرق لهذا الحدث يتساءل عن اكتشاف البترول في الشّمال الغربي، فهل هذا الحدث حقيقي أم من نسج خيال الرّاوي (وحيد)، وقد حاول أن يُقلل من أهمية هذا الحدث (نضبت آبارها) و(استغنت الدّولة عن الاهتمام بها) (تحولت إلى ثكنات عسكرية) وهي عبارات شكلت لب البنية العميقة لهذا الحدث الذي ورد ضمن النّسق التّضمين.

استحضر الرّاوي الكثير من التّراث والعادات والتّقاليد، وكان ذلك ملمحًا آخر، وحدثا فرعيا في السَّرد إذ أنّ وحيد وصديقه (ك) رئيس البعثة الألماني، لما أقدما على تخريب الضّريح، وحفر القبر، للبحث عن المخطوط الذي تركه هاينريش فون مالتسان، وكان اليوم الموالي للحادثة، تُقام فيه الوعدة . الوعدة؟ ـ إنّه احتفال سنوي يقام تخليدًا لذكرى الولي الصَّالح، وهو أعظم تقليد يُحييه الأهالي هنا، بالخيول وإطلاقا البارود، وطبخ الكسكسي، يتنافسون فيه على ذبح الخراف وإكرام الفقراء وعابري السّبيل، من أجل نيل رضى سيدي الحراق وبركته"[2] حدث تخريب الضّريح وحفر القبر، كان ضمن النّسق التّسلسلي الزّمني لسرد الحدث، ولكن تطرق باستعمال النّسق التّضمين إلى حدث آخر، وسماه بـ (أعظم تقليد)، في إشارة إلى أنّ بنية الحدث، هي ضمن الأحداث التي تنتمي إلى العادات والتّقاليد فالسؤال (الوعدة؟) تلاه جواب كاف، من خلاله تجلت بنية هذا الحدث، وذلك باستعمال كلمات تصب في حقل العادات والتّقاليد، ومنها (يُحييه الأهالي هنا بالخيول)، (إطلاق البارود)، (طبخ الكسكسي) (ذبح الخراف)، (إكرام الفقراء) بواسطة النّسق الزّمني التّضمين.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص263.

[2] المصدر نفسه: ص269.

تطرقت بعض الشّخصيات إلى ماضيها، ووظفت حدثا ضمنيا في الحدث الأكبر، وتطرقت إلى قصة فرعية، بخلاف القصة الأم، لقد تطرق الحمداوي إلى حدث يخص عائلته، حينما كان في سيدي الحراق وكيف كانت نهايتها؟ ووظف شخصيات لا علاقة لهم بتطور الأحداث في القصة الأم " قبل أن أخبرك بالمزيد عليك أن تعرف أنني فقدت كل ما أملك: بناتي، زوجتي، مالي، ومنزلي، وكل شيء، في أحد الأيام رجعت إلى البيت فلم أجد زوجتي هناك...ذهب عقلي إلى جارتنا سليمة...لكنها لم تمنعني كلها من التّركيز على الحبل الذي تدلى من السّقف...رأيتها تتدحرج في الهواء بحرية...كنت فهمت شعورها، لكن بعد فوات الأوان"[1] أثناء حديث وحيد مع الحمداوي، والذي أراد من خلاله معرفة نسبه الحقيقي، استرجع الحمداوي هذه القصة، وتطرق إلى هذا الحدث المأساوي، وكأنّه يريد من خلاله أن يخبر وحيد بأنّهم يعيشان نفس المشاكل ونفس المأساة، فكيف للحرية أثناء الموت (تتدحرج في الهواء بحرية)، وكيف تكون أهمية معرفة القصد بعد فوات الأوان (كنت فهمت شعورها، لكن بعد فوات الأوان)، هذه العبارات ذات الدلالات التي جمعت المتضادات، هي ما شكل علاقة التّعارض، فلا حرية بعد الموت، ولا فائدة لمعرفة الشّعور بعد فوات الأوان، ولا فائدة لمداعبة الرّيح وجه المفجوع، ومع سرد هذا الحدث وظف دقة في المشهد فرغم مأسويته، إلّا أنّ وصف المشهد كان دقيقا جدًا، وفي الأخير تمنى الحمداوي أن يمتلك بعض الشّجاعة مثل زوجته، ويضع حدًا لحياته" تمنيت لو أني أملك شجاعتها لأقتل نفسي وأستريح من الحياة، ما كان لي أن أحسب زوجتي قادرة على حمل كل ذلك الهم في صدرها، همُّ الخداع والذّل، أرادت تخليص نفسها من عار جلبته تصرفاتي وكلام النَّاس"[2] فهذا الحدث المأساوي، والذي يحمل الكثير من الألم في جنباته، وظف فيه الرّاوي على لسان الحمداوي عبارات قاسية، الموت للراحة (أقتل نفسي وأستريح)، (تخليص نفسها من عار جلبته تصرفاتي)، والقوة والشّجاعة ليس للحماية، بل لوضع حد ونهاية للعمر (أملك شجاعتها لأقتل نفسي). فالحدث الذي كان

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص172، ص173.

[2] المصدر نفسه: ص173.

في الماضي، تشكلت بنيته، من الحسرة والألم، والكثير من العبارات الدّالة السّابقة الذّكر، والتي تصب في رسم المشهد، والتّطرق إلى الحدث الذي ورد بالنّسق التّضمين، ولا علاقة له بما يمليه تسلسل الأحداث بالنّسبة للحكاية الرّئيسية.

كذلك نجاة عزرا وهي احدى الشّخصيات الرّئيسية في الرّواية، تطرقت أثناء حديثها مع وحيد إلى المعاناة التي عاشتها في بيت زوجها، وهي بمثابة الحدث الذي تضمنته الرّواية، وكان ضمن التكرار، أما حديثها عن مرض زوجها وهو الحدث الذي استغربه وحيد بينما كانا يتحدثان عن الفتوى التي تصدر عن الجماعات المسلحة، وكان سرد الحدث بآلام وآهات "ضمت يديها أمام صدرها وحنت رأسها بطريقة مفاجئة، ثم عادت تواجه القبر.

– أصيب زوجي بالانفلونزا ذات يوم، فذهب لزيارة الطّبيب، وبعد التّحاليل اكتشف أنّه مصاب بسرطان القولون. لا أدري ما علاقة زوجها بالفتوى، ولا كيف فكرت في قول ذلك في هذا المكان الموحش، كان مكانا وتوقيتا غريبين لمثل هذه المحادثات. وكأننا أحد مشاهد بيكاسو الغريبة في لوحاته الزّرقاء، لم أقاطعها بل أصيغت إليها بكل جوارحي وكأنّ للمكان تأثيرًا خاصًا على ما تقول"[1] فبنية الحدث تشكلت من مفردات تُوحي بالاستسلام للواقع رغم مرارته (ضمت يديها) و(حنت رأسها) وَ(عادت تواجه القبر)،كلها جمل فعلية لها دلالة الاستسلام والخنوع، فالمرأة التي عاشت طوال حياتها حرة، استسلمت لأمر الواقع، لأنّ المقبرة مكان كان لها تأثيرها في سرد الحدث (كأن للمكان تأثيرًا خاصا على ما تقول)، وحدث مرض زوجها كان بمثابة النّهاية لها، فرغم عدوانيته إلا أنّ موته كان بالنسبة لها هو النّهاية (ولم تكد تمضي سنة كاملة حتى مات)، فالموت والنّهاية حقل دلالي، اجتمعت فيه كل العبارات، لتحيط بما احتواه الحدث ضمن النّسق التّضمين.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص179.

والارتباك في سرد الحدث، حيث اختلط حدث فتوى الجهاديين مع حدث مرض وموت زوج نجاة عزرا وشبه بلوحات بيكاسو، واستحضار عمل هذه الشّخصية الفنية، وهذا ما ساهم في تشكيل بنية الحدث الذي تشكل في غالبه وانبنى بعلاقة تعارضية في مجمله ووفق النّسق الزّمني التّضمين.

3-3-التّـــــوازي: تتعد الأحداث في الرّواية، وتتعدد معها الأنساق الزّمنية لبنية الحدث، فهناك أحداث ترد في نفس الزّمان، منها ما يشغل الحدث الرّئيسي وفي نفس الزّمن وردت واقعة أخرى ضمن حدث فرعي لا يمت بأي صلة بالحكاية الرّئيسية، ضمن النّسق التّوازي إذ" يتميز نظام في صوغ المتون، في أنّ المادة الحكائية فيه تتجزأ إلى أكثر من محور، بحيث تتعاصر زمنيا في وقوعها"[1] فالأصل في التّوازي أنّ الأحداث تتعاصر من حيث زمن وقوعها، وكذلك ورد تعريف التّوازي على أنّه "من العناصر الجمالية في الرّواية، تأثيثها بتراكيب وجُمل متساوقة أوما أصطلح عليه النّقد الرّوائي بالتوازي أسوة بالتوازي البلاغي، وهو أنّ تتوازى جملتان من حيث حملهما معًا[2] لعناصر قد تختلف أو تتشابه. فالتوازي كان له امتداد في التراث البلاغي، ومن خلال ذلك التّعريف استمد النّسق الزّمني المعروف بالتّوازي تسميته: والتّوازي موجود في الرّواية، ويُساهم في السّرد عمومًا، وفي تشكيل بنية الحدث خصوصا، حيث " نجد السّرد يتوازى والعرض (أقوال الشّخصيات وخطاباتها)، وليس هناك مركز توجيه للخطاب الرّوائي، يمكن الرّجوع إليه لإعادة بناء القصة، فالمادة الحكائية تقدم منظورات ووجهات نظر متعددين، وفي كل مقطع سردي تقدم عناصر جديدة"[3] ويُعرف التّوازي في بعض المعاجم وكتب النّقد بأنّه التّناوب، وقد ورد تعريفه في معجم مصطلحات نقد الرّواية على أنّ التّناوب يقوم "على رواية عدة حكايات في وقت واحد، بحيث نتوقف عن سرد الحكاية الأولى لنروي جزءًا من

---

[1] عبد الله إبراهيم: المتخيل السّردي، مرجع سابق، ص110.

[2] إدريس الكريوي: بلاغة السّرد في الرّواية العربية، رواية علي القاسمي "مرافئ الحب السّبعة" نموذجًا، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2014، ص213.

[3] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، مرجع سابق، ص110.

الثّانية لنروي جزءًا من الحكاية الثّالثة، وهكذا إلى نهاية الحكايات، وهذا التّناوب يميز الحكاية المكتوبة دون الحكاية الشّفهية"[1] فالحكاية المكتوبة هي التي يتجلى فيها التّناوب أو التّوازي كما هو متداول فالمصطلحين يدلان على نفس الشّيء، حيث يطلقان على النّسق الزّمني لبنية الحدث، والمبني على سرد حدثين في آن واحد، لكن بشخوص مختلفة وأزمان متضارعة.

وفي رواية عين حمورابي تجلت ملامح هذا النّسق في بعض الحكايات الفرعية، والتي عاصرت نمو الأحداث، والتي تخدم الحدث الرّئيسي، ومن بين الأحداث التي وردت على نمط هذا النّسق نذكر بعضا منها، وسنقف على بعض الأمثلة التّوضيحية، من خلال نص الرّواية.

تفشى الإرهاب في كل الأماكن، حتى صار محيط دوار سيدي مجدوب مسرحًا للجرائم والعنف والإرهاب، ففي الوقت الذي كان فيه وحيد موجود في الدّوار بعد عودته من الخارج كان الإرهابيون يزرعون الهلع والخوف، ويرتكبون الجرائم في المنطقة ذاتها، وفي نفس الفترة " ثم سألني مجددًا، وهذه المرة عن الجماعات الإسلامية المسلحة...لا يوجد داع لزرع القلق داخل المخيم على الرّغم من علمي بما يجري هنا منذ سنوات، فالأمور اختلطت، ولم يعد أحد يميز جيش الجماعات الإسلامية الذي يلوذ بالجبال والغابات من جيش النظام الذي يحتمي داخل أسواره وثكناته، الأبرياء هم الوحيدون الذين لا يمكن أن تخطئهم العين، يزدّاد الضّحايا كل يوم"[2] الحديث عن الإرهاب ورد عدّة مرات، وتمت الإشارة إليه، ولكن كحدث وقع في نفس الوقت، الذي كان فيه وحيد موجود في تلك الأماكن، فبنية هذا الحدث العميقة، والتي تشكلت من بعض الجمل والأفعال التي تدل على العنف الصّادر من هذه الجماعات الإرهابية (الجماعات الإسلامية المسلحة) فالسلاح يدل على القتل، (الأمور اختلطت) فالاختلاط المقصود هم عدم التّمييز بين جيشي الفئتين المتقاتلين (العسكر) و(الإرهاب)، والاختلاط يعني الظّلم

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مرجع سابق، ص65.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص44.

وكذلك نشر الرّعب في أوساط النّاس، وحتى تمييز الأماكن كان له تحديده وتحريه (يلوذ بالجبال والغابات) وتقصد أماكن تواجد الجماعات المسلحة، (ويحتمي داخل أسواره وثكناته) وتقصد المكان الذي يتواجد به الجيش. هذا الحدث والذي تعددت أوجهه بحسب الجرائم المقترفة، إلّا أنه كان ضمن نسق التّوازي الزّمني، أي أنّ الإرهاب كان في الفترة التي وقعت فيها أغلب الأحداث، ووحيد موجود بدوار سيدي المجدوب.

يُعتبر معبر حتشون المعبر الأكثر أمانا بين الدّوارين، ولكن ورغم هذا حدثت الكثير من الأحداث المأساوية فيه، وبقيت متواصلة حتى ووحيد موجود هناك، واستمرار الهجرة بين الدّوارين حدث مواز لما يقع من أحداث رئيسية، وثانوية بالنّسبة للحكاية الأم والتي تخضع لتسلسل زمنيا، وتخضع للتدقيق من طرف المحققين "وتستمر الهجرة ونزوح الأهالي نحو الضّفة الأخرى من الحدود متجهين إلى سيدي الحراق تاركين خلفهم كل شيء، قبل ثلاث سنوات أغلق معبر حتشون لسبب أمني كما تعلمون، وهو الطّريق الوحيدة التي تُعد آمنة للعبور إلى الضّفة الأخرى من الحدود، هكذا أصبح معبر حتشون محرمًا على الأهالي الذين يرغبون في العبور...ثمة معابر خفية في الخلف...فتجد نفسك وجها من الألغام"[1] فحدث الهجرة النّاتج عن الأوضاع الأمنية وناتج عن تفشي ظاهرة العنف والإرهاب، هو حدث خضع للنسق التّوازي، فالشّخصيات الرّئيسية للأحداث لم تشارك فيه بصورة مباشرة، لكنها كان في آن واحد مع الأحداث الرّئيسية في الدّوار والتي شارك فيها بطل الرّواية وحيد مباشرة.

تطرق الرّاوي للحدث هجرة الأهالي، واستعمل لذلك الفعل (تستمر) وهو فعل من المصدر (الاستمرار)، وهو للدلالة على الدّوام، وتواصل وقوع الحدث، فهذا الحدث سببه اللا أمن، وقد وظفت لذلك (لسبب أمني كما تعلمون) فالسبب الأمني هو الذي دعى إلى غلق المعبر، أما عبارة (كما تعلمون) فهي للدّلالة على أنّ الإرهاب معروف أنّه منتشر في الدّوار كما هو الحال مع بعض ربوع

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص44، ص45.

الوطن، والجملة الفعلية (تجد نفسك وجها لوجه من الألغام) فرغم جمالية العبارة بلاغيا، إلّا أنّها ساهمت في انشاء بنية الحدث الذي يدعو إلى اللاأمان، وورد بالنّسق الزّمني التّناوبي.

تواجد الأفارقة في الدّوار من الدّول الإفريقية المجاورة، بعد هجرتهم وتسللهم، والاعتماد عليهم في الأعمال الشّاقة، كان هذا كذلك حدثا ضمن النّسق التّناوب الذي تشكلت منه بنية الأنساق الزّمنية للأحداث، "في الطّريق لمحت نفرا من عمال الحفر المهاجرين يواصلون العمل ساعات إضافية، كان بعضهم من سكان الدّوار، لكن السّود منهم أتوا من مالي أو النّيجر، هجروا بلدانهم هربا من الظّلم فوقعوا في ظلم الاستغلال"[1]. هجرة الأفارقة إلى الجزائر وإلى الدّوار حدث مستمر، وتدفقهم إلى أرض الوطن بشكل متواصل كذلك حدث ميزه التّناوب مع الأحداث الرّئيسية، ولاكتشاف البنية العميقة لهذا الحدث وظف (هجروا) الفعل الذي يدل على (الهجرة) والهجرة تكون بشكل مستمر، والعبارة من (هربا من الظلم) والعبارة (وقعوا في ظلم الاستغلال) عبارتين تدلان على أنّ الهروب من الظلم في الأوطان الأم، زاد من المأساة، لأن الظّلم في الحالة الثّانية زاد عن الأول سمة (الاستغلال)، وذلك بسبب الظّروف القاسية، وبسبب تهربهم من الجهات الأمنية لأنهم يعملون بأجور مدنية، مخافة أن يتم القبض عليهم من طرف الجهات الأمنية، وإعادتهم إلى أوطانهم، وهذا الحدث هو كذلك خضع لبنية النّسق التّناوبي أثناء سرد أحداث الرّواية.

وجود أمراء الخليج سياحًا ومتجولين في البلد، كذلك حدث آخر ضمن الأحداث التي واكبت تحركات وحيد وهو متواجد بدوار سيد المجدوب، بالزّمن ذاته، لكن ليس بمشاركة الشّخوص الرّئيسين في الرّواية، فهذا الحدث وقع أثناء فترة تفشي الإرهاب، وكلها أحداث جانبية موازية لأحداث الرّواية الرّئيسية " لمحت حينها سيارات رباعية الدّفع تعود مسرعة نحو الثّكنة، كانت هي نفسها التي شاهدتها قبل ساعات، لكنها محملة بطرائد مختلفة، وبدا أن الرّجال مسلحون يرتدي بعضهم الزّي الرّسمي

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص51.

للجنود، شاهدت من بينهم أصحاب العمامات البيضاء، ولمحت من بينهم شابا يحمل فوق ذراعه صقرًا وباليد الأخرى خنجرًا يمنيا يتلاعب به ضوء الشّمس، مرت القافلة أمَامنا على بعد أمتار، وخلقت وراءها سحابة من الغبار الكثيف"[1] لقد وظف الرّاوي الفعل (لمحت) مرتين، وهو فعل يدل على أن فترة النّظر كانت وجيزة جدًا، لكن الوصف الذي تلاهما كان دقيقا جدًا (كانت هي نفسها)،وهنا تأكيد على أن ما رأيته قبل ساعات هو ذاته الذي أراه الآن، و(محملة بطرائد مختلفة) فالتركيز على الاختلاف في النّوع يتطلب وقتا كافيا على غرار الملمح، ثم (أصحاب العمائم البيضاء) وهي صفات الرّكاب، و(الزّي الرّسمي للجنود)، فالذي يدقق في اللباس لم يكن صاحب نظرة خاطفة، بعدها رأى الأمير الشّاب والذي يحمل الصقر على ذراع، والخنجر بذراع أخرى، وسمى الخنجر بأنه يمني، كل هذا رسم بنية الحدث من حيث كونه نقل ما أراد الكاتب قوله حول الوافدين من الخليج، والذين ربما كانت نواياهم الصيد ظاهريًا، لكن باطنيا ربما يدعمون تلك الحركات الجهادية المسلحة، والتي قضت على الأخضر واليابس في تلك الفترة، ولأبعادها عن الأحداث الرّئيسية التي يسردها وحيد للمحققين استعمل (لمحت) رغم التّفصيلات، ولكي لا يُقحم نفسه في تلك المتاهات، ومن هنا تكونت بنية الحدث التي تجلت من خلال علاقة تعارضية، و وردت زمنيا ضمن النّسق التّوازي.

تطرق الكاتب إلى الآفات الاجتماعية، خاصة التي مست فئة الشّباب، وهو حدث آخر ورد ذكره أثناء سرد الأحداث، لكنه لا يُعد ضمن الأحداث الرّئيسية والتي يسردها وحيد للمحققين فالانسلاخ الذي مسّ فئة الشّباب هو حدث آخر في تلك الفترة، وشاهده وحيد وهو يتنقل في الدّوار" كانت هذه الخمور تُهرب عبر الحدود، لا يوجد في هذا الدّوار شاب لا يشرب الخمر ولا يتعاطى الحشيش أو الحبوب المهلوسة، وإذا كان أغلب شبابهم يسكرون في الليالي ونهايات الأسابيع والأعياد فمن يمنعها

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص106.

إذن؟ الصّلاة والاستغفار في النّهار، وبعد العشاء يمكن أن تفعل ما تشاء، كما يقول المثل الشّائع"[1] لقد نسب الكاتب سبب هذا الحدث إلى التّهريب، حيث يتم تهريب هذه المواد من محيط الدّوار إلى داخله فالخمر والحشيش والحبوب المهلوسة كانت تأتي عبر الحدود، وخوفا من الإرهابيين كان الشّباب يتعاطونها في جنح الظّلام (ليلا)، وأراد أن يعمم هذه الآفة فاستعمل النّفي (لا يوجد في الدّوار شاب لا يشرب الخمر ولا يتعاطى الحشيش أو الحبوب المهلوسة) فالنفي ليس قاطعًا، بل المّراد منه أنّ الآفة استفحلت وعمت أغلب شباب الدّوار، وربما يعود إلى أنّ الشّباب يعاني القهر والحرمان والبطالة، مما دفعه إلى الإقدام على هذه الأمور الدّنيئة، وهي صورة للشباب العربي المنحرف، الذي يقلد شباب الغرب (شبابهم يسكرون في الليالي ونهايات الأسابيع والأعياد) وهي جملة اسمية كان المبتدأ (شبابهم) أما الخبر، فكان جملة فعلية تم تفصيل ما يقدم عليه شباب الدّوار، مقلدين شباب الضّفة الأخرى فالتقليد بالفعل استدعى الخبر جملة فعلية وبهذا تشكلت بنية الحدث الذي ورد بالتّوازي أثناء سرد الأحداث.

السّراق الحقيقيون والذّاكرة المنهوبة، هو كذلك حدث آخر، يُضارع زمن القصة الرّئيسية، التي تدور حولها الأحداث الرّئيسية، ولها علاقة بما يتم اكتشافه، أو التّنقيب عنه، لكن مجرياتها وشخوصها تكون بعيدة عن الأنظار، يتحدث الألماني (ك) رئيس البعثة، عن هذا الحدث " أنا أقدم خدمة جليلة للبشرية بتخليصها من الأوهام وإخراج تراثها المادي والمعنوي الحقيقي إلى النّور، قبل أن تطاله يد السّراق الحقيقين عاجلا أم آجلا، وستباع ذاكرة شعب بأكمله في المزاد العلني ببضع دولارات لأصحاب الثّروة الذين لا هم لهم سوى التّنافس من أجل إبهار الآخرين بمقتنياتهم، وعرض تحفهم على جدران بيوتهم لإغراء عشيقة ما أو الظّهور أمام النّاس في صورة المثقف"[2] فالحدث جمع بين حدثين الأوّل

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص183.

[2] المصدر نفسه: ص204.

خضع للتّتابع والتّسلسل الزّمني، وهو عمل البعثة، أما الثّاني فهو الذي خضع للسقف الزّمني التّوازي والذي يواكب الأحداث الرّئيسية زمنيا، وهو تجارة وتهريب التّحف الأثرية، فرغم أهميتها واعتبارها ذاكرة شعب بأكمله، لكن الجشع والطّمع يجعل هؤلاء السّراق، يبيعونها مقابل دولارات معدودة، أما الذين يشترونها فغرضهم التّباهي لا أكثر، وفي بنية هذا الحدث وظفت بعض العبارات (تطاله يد السّراق) (ستباع ذاكرة شعب بأكمله) و(إغراء عشيقة) كلها جمل فعلية، تدل على وضع الحد لهذه الأشياء الثّمينة، فعلا لا قولا، أو رسم صورة المثقف من خلالها (الظّهور أمام النّاس في صور المثقف)، وهذا يعطي صورة عن المثقف الذي يرى أنّ التّراث أهم من المال، فهذه العبارات شكلت بنية ضمن النّسق الزّمني التّناوبي، أثناء سرد الأحداث.

خذلان العسكر للأهالي حدث آخر، تطرق له الرّاوي مستغربًا، لكنه ليس ضمن تتابع الأحداث وتسلسلها، فهو حدث يواكب زمنيا تلك الفترة التي يسردها وحيد أثناء التّحقيق، فلما رأى الذّعر الذي حلَّ بالأهالي لام العسكر على عدم التّدخل، وكان ذلك على لسان الحمداوي: "لا أفهم لماذا لم يتدخل أحد لإنقاذهم، كيف سمحوا لذلك بأن يحدث، كيف، ولماذا؟ حتى العسكر لم يتدخل لإيقاف ما يحدث والثّكنة لا تبعد أكثر من كيلومترين عن الدّوار! رأيت الأهالي بعيني يفرون أفواجًا، يسقطون في الأزقة والدّروب كالذباب"[1] بدأ الحدث بالتساؤلات العديدة (لا أفهم) (لماذا لم يتدخل؟) (كيف سمحوا؟) (كيف لماذا؟)، ثم عزل المكان لصنع التّوازي (لا تبعد أكثر من كيلومترين) وهو دلالة على أنّ العسكر كان بإمكانهم المساعدة، لكنهم لم يتدخلوا، وذيَّل الحدث بالمشهد الأليم النّاتج بعد هذا الخذلان (يسقطون في الأزقة والدّروب كالذباب) وهي جملة فعلية نقلت إلينا أنّ عدد القتلى كان كثيرا، وكان التّشبيه مساعدا في سبك بنية هذا الحدث، الذي تعانق فيها التّتابع والتّوازي، لكن لب الحدث يخضع للتّوازي وذلك من خلال ما سبق، وتشكل بذلك النّسق الزّمني التّوازي.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص237.

3-4-التّكـــرار: تختلف الأحداث فيما بينها، حيث أنّ هناك بعض الأحداث، ورغم أهميتها، تذكر مرة ولا يُعاد ذكرها، بينما هناك أحداث يُعاد ذكرها، والتّطرق إليها مرات عديدة، وهذا يُسمى بالتّكرار إذ أنّ "الإشارة إلى أنّ التّكرار الحدث قد يحدث التّيمة الأساسية للرّواية، إذ تتم عبر نسق التّكرار شبكة علاقات وشخصيات وتفصيلات متغيرة، من عمل روائي إلى آخر"[1] فالتّكرار يعمل على إبراز وإظهار التّيمة الأساسية للرّواية، كذلك " يرتبط خط المحكي التّكراري بإعادة مرات عديدة ما حدث مرة واحدة في القصة، ويمكن أن نتابع تقوض الوظيفة التّقليدية، القائمة التّركيز على الحدث والتّذكير به"[2] فالحدث المتكرر يتم الإطلاع عليه من خلال فهم النّص والقراءة المتأنية له، حيث أنّ هناك بعض الأحداث يتم العودة إليها في مواضع مختلفة، ومع كل هذا فإنّ "التّكرار معيار مهم في النص؛ إذ يسهم في تماسكه، وبذلك فهو شكل من أشكال التّماسك المعجمي"[3]، فالتّكرار يُسهم في تماسك النّص كما أنّه يعتبر من أشكال التّماسك المعجمي للنص، حيث التّنوع في الألفاظ والكلمات، لكنّها تتحد في نفس الحقول المعجمية من حيث الماهية والدّلالة، كما أنّ "الخوض في إعادة الحدث أكثر من مرة يخضع للرّاوي، بحيث "يقترن تكرار رواية الفعل بالرّاوي المُتماهي بمرويه، لأنّه الشّخصية التي يعزى إليها الفعل، ولا يقترن بالرّاوي المفارق لمرويه، لأنّه لا يعنى بوصفه راويا، إلّا بأمر الإخبار عن الفعل وللاستعاضة برواية ما فعلته الشّخصية، عن إعادة الفعل ذاته"[4] فعلاقة الرّاوي بالمروي هي التي تجعل حدوث التّكرار في الأفعال والأحداث تتجلى، أو بالأحرى الشّخصيات التي تقوم بالفعل.

---

[1] أكبر فتاح محمد: البنية السّردية في رواية (حكايتي مع الرّأس المقطوع) لتحسين كرمياني، رؤى للطباعة والنّشر، العراق، ط1، 2020، ص102.

[2] عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2014، ص104.

[3] صباح بوغازي وعمر لحسن: التكرار ودوره في الاتساق النصي دراسة لسانية نصية في روايات مختارة لعبد المالك مرتاض، مجلة منتدى الأستاذ، المجلد18، العدد01، (307، 326)، 2022، المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار، قسنطينة، الجزائر، ص309.

[4] عبد الله إبراهيم: السّردية العربية، مرجع سابق، ص109.

ولكن بنية الأحداث في عموم الرّواية، تكونها وتشكلها الأنساق الزّمنية، والتي تخضع لعوامل الزّمن في استرجاع واستباق وغيرها، ولذلك وفي نسق التكرار يعتمد الرّاوي الاخبار بالحدث، إذ أن "الحدث في هذا النّوع يُعيد نفسه ويكرر ذاته، لكن الموقف أو الموضع الذي يرد فيه الحدث أولا ليس هو نفسه الذي يرد فيه الحدث ثانيا، ومنه فلا ينبغي أن يفهم من التّكرار أنّه عبارة عن متوالية من التّكرار، ومن هذا المنطلق سيتداخل التّكرار مع تقنيات زمنية أخرى كالاسترجاع والاستباق"[1] فهذه التّقنية الزّمنية، سواء كانت استرجاع أو استباق فإنّها تساعد على تكرار الحدث، وقد وردت بعض الأحداث بالنّسق التّكرار في رواية عين حمورابي، وأحاول أن أقف على بعضها. يتكرر الحدث في الرّواية مشكلا بذلك تيمة معينة، ولكن مع رواية "عين حمورابي" فإنّ المواضيع الأكثر تكرارًا، هي المتعلقة بالعنف والقتل، وكذلك ما تعلق بالمستشرق الألماني هاينريش فون مالتسان وكأنّ ما تعلق بهذه الشّخصية من مخطوط مفقود، ومن أهمية للحفريات والتّنقيب، هي الأكثر تكرارًا أما العنف، فمخلفات الإرهاب تم تكرارها أكثر من مرة؛ لأن الإرهاب طغى على كل شيء مما جعله حاضرًا عدة مرات، كذلك العنف الأسري، مثل ما عانت منه والدة وحيد، حتى ماتت تحت طائلة العنف، وكذلك عانت منه نجاة عزرا حتى فقدت بصرها، وزوجة وحيد وطفليها والتي قتلت بطريقة بشعة وفي ظروف غامضة، كل هذا العنف كان له أن يتكرر كتيمة لهذا العمل الرّوائي، ولكن في مواضع مختلفة، من سرد أحداث الرّواية.

الحديث عن عائلة وحيد من الأب والأم كان حاضرًا في الرّواية عدة مرات، لكن اسم والدته لم يذكر إلّا مرة واحدة في الرّواية، أما (الزّبير) والده فقد جاء ذكره مرات عديدة، لكن أغلب الحديث عنهما، كان يدور حول العنف الذي سلط على والدة وحيد (عائشة) حتى توفيت "رفع كلتا الصّورتين بيديه...الأولى لشيخ دميم ذي شعر رمادي خفيف وحاجبين مذببين، وأكثر ما يميزه هو النّتوء الذي

[1] أمين خروبي: تقنيات الزّمن الرّوائي دراسة في المفارقات الزّمنية والإيقاع الزّمني، مرجع سابق، ص18.

يكلل أرنبة أنفه، أما الثّانية فكانت لامرأة ذات وجه مستطيل وبشرة بيضاء، مع أنّ الصّورة باهتة نسبيا...سألني عما إذا كنت أعرف هذين الشّخصين، فأجبت ب "لا"... ثم عاد يسأل: زبير وعائشة: هل تعرف هذين الاسمين؟ –نعم"[1] كان هذا في البداية، ومع التّحقيق كانت هذه التّساؤلات، فوحيد الذي يفقد جزءًا من ذاكرته، قد نسي ما بالصور، حيث لم يتذكر الصّورتين، لكن الإسميين كانا لا يبدوان غريبين عن وحيد، فهو يعرفهما (الزّبير وعائشة)، وكان الاستفهام هو الذي ساهم في إنشاء هذه البنية.

وفي مشهد آخر وفي حديث آخر، وهو حينما قدم وحيد رشوة للسائق النيجري(أنيمالو ناغوزي) وأخذ منه السّيارة، ثم عاد إلى الدّوار وزيارة بيت والده، حيث تذكر ملامح وجه والدته، فالمكان ساهم في إعادة الصّورة المبتورة من مخيلته "وجدتني أقف في الحوش، حيث كانت أمي تفرش الكسكسي ليجف تحت أشعة الشّمس، ما تزال رائحة الفرن تفوح من مدخل المطبخ، الذي يقابل الحوش رغم مرور كل هذه السّنوات، ولا أزال قادرًا على تذكر تفاصيل كل شيء عن أمي، كان وجهها مثلث الشّكل وملامحها داكنة، عكس بشرتها البيضاء"[2] فالمكان وبعد سرد الأحداث للمحققين ساهم في توطيد بنية الحدث، (الحوش) مكان، و(رائحة الفرن تفوح من مدخل المطبخ) مكان آخر، تأثير الرّائحة، وملامح الوجه (كان وجهها مثلث الشّكل)، (على عكس بشرتها البيضاء) فهذه العبارات وردت هي الأخرى للحديث عن ملامح وجه الوالدة المختفية عن الأعين، فقد ورد ذكر هذا الحدث بصفة التّكرار.

تكلم وحيد عن نجاة عزرا وعن أصولها اليهودية، ومع هذا الخبر، عاد وحيد ليتحدث عن والده الذي كان من أشّد الكارهين لليهود، وزاد ذلك بعد مصاهرته لإمام القرية، وفي هذا ورد تكرار لحدث

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص15، ص16.

[2] المصدر نفسه: ص74.

مقتل والدة وحيد، لكن ذلك ورد كتلميح فقط "كان والدي من أشد الكارهين لليهود، وبعدما أصبح صهرًا لإمام الدَّوار تحول كرهه لليهود إلى مرض معدٍ...لطالما كرهت والدي وكرهت زوجته التي احتلت مكانة أمي بعد اختفائها، لا أشك في موتها بطبيعة الحال –هذا مؤكد؛ لأنّها لو كانت حية لحاولت العثور على أبنائها – لم أشعر يومًا بأنّ والدي حزن على موتها كما يفعل أغلب الناس. فلم يمض أسبوعين حتى تزوج ابنة قرشي عبد الوهاب...لم أكن أبالي بالتّحول العظيم الذي يجري حولي...معتقدًا أنّ أمي في زيارة إلى سيدي الحراق عند أخوالي كعادتها... ما زلت أذكر دخول أبي إلى البيت معفرًا بالتراب والعرق، اتجه صوبي حتى وقف أمامي، سقط ظله الثّقيل على جسدي الهزيل...جرني سحلا إلى غرفتي، فتح الباب من دون أدنى كلمة، فقذفني إلى الدّاخل، وأغلق الباب"[1] فهذا الحدث يجسد المشهد أثناء قتل والدة وحيد، فالزَبير الذي أتى مغبر الوجه، وأدخل ولديه (وحيد) و(أنيس) لغرفة وحيد، هو حدث وصفه بأنّه تحول عظيم (لم أكن أبالي بالتّحول العظيم الذي يجري حولي) فهذه العبارة لخصت الكثير من المشاهد والأحداث المتعلقة باختفاء والدة وحيد، فهوكان كارها لزوجة والده، ابنة الإمام، لكن لم يكن يدري في ذلك الوقت ما يجري لصغر سنه، لكن حينما بدأ يسرد الحدث وصفه بالتحول العظيم، وورد بالنسق التّكرار، حيث يعمل التّكرار في كل مرة على ترقيع جزء من الحكاية الرّئيسية.

أعيد تكرار الحدث كذلك أثناء تطرق فاطمة له، حيث تُعد هذه المرأة ضمن الحدث الفانتاستيكي، لكنها تطرقت إلى الحدث الذي يتمثل في الأيام الأخيرة من حياة والدة وحيد، وكيف تعامل زوجها الزّبير معها "أعرف والدتك من خلال لالة خديجة...المسكينة عانت الويلات من والدك. الذي كان يعاملها معاملة الدّواب...وعوض أن يتحدث إليها أخذ يضربها حتى غطت الدّماء ذقنها...اعتادت والدتك زيارة سيدي المجدوب كل يوم جمعة، وكنت أنت من يرافقها...واتجه نحو

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص89، 90.

والدتك يستنطقها، وإنهال عليها بالرّكل واللكم حتى كلت يداه وأخيرًا خرجت من المنزل ولم تعد"[1] فالحدث الذي ورد بنسق التّكرار، كان قد بدأ بالعبارة (أعرف والدتك من خلال لالة خديجة) أي أن ما تم ذكره بعد هذه العبارة هو قول منقول عن لالة خديجة، وأسهبت في نقل كل أشكال العنف الذي تعرضت له والدة وحيد (معاملة الدّواب، عانت الويلات، غطت الدّماء ذقنها، الرّكل، اللكم، فقدت كامل أسنانها الأمامية، إثر اللكمات...الخ) فهذه كلها كلمات وعبارات ساهمت في تشكيل بنية الحدث العميقة، ورسم صورة العنف والتي من خلالها خضع الحدث إلى النّسق الزّمني التّكراري لبنية الحدث. ثم بعد ذلك ترد عبارة تحمل نفس الحدث لكن بصيغة مقتظبة وعلى لسان فاطمة كذلك "الجميع يعلمون أنّ أباك أقام عليها الحد بطريقته وأخفاها في مكان ما، هذا ما تظنه المرحومة لالة خديجة على الأقل"[2] بعدما كانت فاطمة الزّهراء تسرد الحدث على وحيد، والذي علمته من لالة خديجة، ذيلت ذلك الخبر بأنّ (الجميع يعلمون...)، وكأن أمرا اختفاء والدة وحيد، صار معلومًا عند الجميع، فقط تُجهل الطّريقة التي أقيم بها الحد.

ثم ينتقل الحدث إلى غريمها وعاشقها الشّيخ (الحمداوي)، وقد سرد الأحداث منذ معرفته لوالدة وحيد، وكان الحدث يقص بدايات الزّواج بينهما (الزّبير، عائشة) "تكررت لقاءاتنا، وكنا نغير المكان في كل مرة تجنبا للأعين والأقاويل، حتى قرر جدّك أخيرا تزويجها من ابن فلاح جلف من سيدي المجدوب، انتقامًا من ابنته، ودرءًا للعار الذي ألحقتهُ بالعائلة كان الزّبير هو زوج أمك"[3] الحدث على لسان العشيق بدأ بكلمات الارتباط (تكررت لقاءاتنا) نغير المكان (استمرت علاقتي بوالدتك) فهذه الجمل الفعلية تدل على الحركة وسيرورة الود بين الحمداوي ووالدة وحيد، ثم تلتها عبارات الانتقام (قرر جدك تزويجها) (انتقامًا من ابنته) (درءًا للعار)، وللتقليل من شأن الزّوج (كان الزبير هو زوج

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص148، ص149.
[2] المصدر نفسه: ص151.
[3] المصدر نفسه: ص174.

أمك)،(ابن فلاح جلف) ولم يقل والدك لأنه يعرف من هو والده الحقيقي، فهذه الجمل والعبارات من جمل منسوخة وفعلية، شكلت بنية عميقة، لسرد هذا الحدث وفق نسق التّكرار.

وفي الأخير يتكرر الحدث مُعلنا بذلك فك اللبس، الذي اكتنف الحدث منذ بداياته، وهذه المرة على لسان من شارك في الجريمة تكتما وتسترا، وهو أب الزّوجة الثّانية، وإمام الدّوار، عبد الوهاب قرشي "اكتشف والدك خيانة أمّك بعد ولادتك بسنوات...أراد أن يتخلص من والدتك نهائيا، من دون أن يثير أدنى اهتمام، وهذا ما جعله يتنازل عن اتهام الحمداوي أمام الملإ، فلا أحد في الدّوار يعلم بما حصل حتى اليوم، أراد أن يستر عار بيته بأن يقتص منها...وضع يده على وجهها ودفنه داخل الفراش حتى توقفت عن الحركة، وظلت على تلك الحال يومًا كاملا حتى وجد الزّبير حلًا للتخلص من جثتها نهائيا، وذلك برميها في البئر"[1] سرد المناوئ للمجرم أثناء تطرقه للحدث يختلف عن البقية فهو استعمل كل الألفاظ الدّالة على الخيانة ومرافقتها للألفاظ الدّالة على الانتقام (خيانة أمك–يتخلص من والدتك نهائيا–يثير أدنى اهتمام، يتنازل عن اتهام الحمداوي–يستر بيته–بأن يقتص منها–دفنه داخل الفراش–للتخلص من جثتها–رميها في البئر) هذه العبارات والجمل كلها ساهمت في تشكيل بنية الحدث والمتمثل في القضاء على والدة وحيد، بعد أن علم زوجها، خيانتها له مع الحمداوي.

فالحدث واحد، وتكرر عدة مرات ومن زوايا مختلفة، ومن شخوص مختلفين، وربما هذا ما ساهم في شعرية التّكرار، بالنسبة لهذا الحدث.

ثم يأتي الحديث عن الحدث الآخر المتمثل في أعمال الرّحالة والمستشرق الألماني (هاينريش فون مالتسان) وكيف عاش في شمال إفريقيا؟ وما قيمة المخطوط الذي تركه؟ ويعتقد أنّه مدفون في أحد الضّريحين، وهذا الحدث تكرر مرات، وسنحاول أن نقف على بعض منها. وبما أنّ أحداث كثيرة مترابطة، ولها علاقات وطيدة بعضها ببعض، حيث تأتي بشكل متكامل في بعض المرات، ومتقاطعة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص304، ص305.

في مرات أخرى، ومواكبة في حالات أخرى. كان لهذه الشّخصية "هاينريش فون مالتسان" حضورها وخصها بحدث تكرر عدة مرات، كانت البداية " هكذا دفنت المدينة تحت الأنقاض ونُسي أمرها آلاف السنين، حتى جاء الرّحالة الشّهير هاينريش فون مالتسان، وقد زار الموقع سنة 1857 معتمدا على خرائط الطوبوغراف كاريت، في البداية لم يكن هاينريش يعتقد في وجود أي مدينة هنا، بل انصب اهتمامه كله على خط الليمس الذي شيَّده الرّومان...كان هاينريش فون مالتسان يتخفى في زي عربي ويتكلم لغات عديدة من بينها اللغة العربية واللهجة المغاربية بالخصوص... مؤخرا عثرنا على مذكرات له ضاعت أثناء الحرب العالمية الثّانية...وقد أشار في مذكرته إلى أنّه دسَّ في جيبه مخطوطا ثم سلك طريق المنحدرات والشّعاب...وعند خروجه من مخبئه في اليوم الثّالث رأى من ذلك الارتفاع عند المغادرة هضبة مسطحة تتخذ شكلا مستطيلا يتخلله بعض دبش يدًا مصقولا بيد بشرية"[1] تم الحديث عن هذه الشّخصية المهمة في عالم الاستشراق وفي عالم الحفريات والتّنقيب، وكان التّطرق لهذا الحدث معتمدا على بنية زمنية متعلقة بالإعادة والتكرار فيما بعد، أما البنية العميقة فقد اعتمد الراوي وعلى لسان (ك) رئيس البعثة، وهذه الأفعال تدعو إلى الضّياع (دفنت، نُسي) وهي الضّياع جراء الغوص في الأرض، ثم يحاول أن يرفع من قيمة بني جلدته (الرّحالة الشّهير)، وهو نعت من خلاله أراد تمييز هذه الشّخصية عن بقية الشّخوص، وذكر رفقته الطبوغراف (كاريت) وهومن جنسية فرنسية حيث تم الاستعانة بالتهميش أسفل الصّفحة، مما استدعى نوعًا من المناص، هذا المناص ساهم في دعم بنية الحدث، وقد توسع الرَّاوي في الحدث حينما استذكر ما حدث لهاينريش، وهو في ذات المكان في القرن الـ19، وأثناء الحقبة الفرنسية بالجزائر، وأستعمل الجملة (أنه دسَّ في جيبه مخطوطا ثم سلك المنحدرات)، فهذا المخطوط له أهمية بالغة في ذلك الزّمن، وبحث عنه الجميع في كل الفترات وللإشارة وبطريقة غير مباشرة أشار إلى الضّريح (...تتخذ شكلا مستطيلا يتخلله بعض دبش بدأ

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص67، ص68.

مصقولًا بيد بشرية) فالضّريح صارًا مكانا يلمح دائما، ويعطي فرضية تواجد المخطوط بها، والأهم من كل هذا أنه وحينها تكلم (ك) عن هذا الحدث، أسهب وتوسع في إعطاء شبه التّعريف التّام بهذه الشّخصية، والنبذة المقتظبة عن حياة الهاينريش، ومؤلفاته.

كما أن الشّخصية خُصت بعنوان باسمها، ضمن العناوين الفرعية للرّواية، وقد كان زمنيا ضمن تواجد وحيد وهيلين بلانك على سفح جبل آمجر، وهذه المرة تم التّطرق لهذه الشخصية ولهذا الحدث على لسان هيلين بلانك، وهنا لتتحدث عن أهمية المخطوطات، وأنّها أهم شيء جعل الحدث يُسرد مرات عديدة " شاءت الصُدف أن يعثر بعد سنة بالضبط على بعض مخطوطات ظهرت لأوّل مرة بعد وفاة هاينريش فون مالتسان، وضاعت أثناء الحرب العالمية الثّانية، جاء في المخطوطات ذكر الموقع والمكان الذي يحتمل أن توجد فيه المدينة المفقودة...واعتمد في ذلك على خرائط الطوبوغراف الشّهير كاريت، وقد وضعها سنة 1839 مرفوقة ببعض أشعاره...أشار هاينريش فون مالتسان في مذكراته إلى أنّه ترك في هذا المكان مخطوطا يشير إلى موقع الكنز...المخطوط مدفون هناك أوفي الضّريح المقابل على ذلك الجبل كانت تقصد سيدي الحراق"[1].أعيد وورود الحدث، وعلى لسان الهولندية هيلين بلانك، والتي أعادت صياغة الحدث تقريبا، مثل ما تكلم عنه (ك) إلّا أنّها نسبت الشّهرة إلى الطوبوغراف كاريت (اعتمد في ذلك على خرائط الطوبوغراف الشّهير كاريت)، أما الأهمية فكانت مقتصرة على المخطوطات وعلى المكان (بعض المخطوطات ظهرت لأول مرة) و(ضاعت أثناء الحرب العالمية الثّانية) ويقصد المخطوطات، وكذلك (جاء في المخطوطات ذكر الموقع والمكان) وهنا في إشارة إلى أهمية المخطوطات، وكذلك كيفية الوصول إليها، وذلك عبر معرفة مكانها و(أشار هاينريش فون مالتسان في مذكراته) و(ترك في هذا المكان مخطوطًا يشير إلى موقع الكنز) و(المخطوط مدفون هناك أوفي الضّريح المقابل) وفي الأخير اكتمل الحدث إلى أنّ الأهمية تكمن في

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص137، ص138.

المخطوط الدّال على المدينة المدفونة وعلى الكنز، وهناك تكمن أهميته، ولكن لا يتم هذا إلا بمعرفة المكان، لكن أشارت هيلين الضّريحين معتقدة إلى أنّ المكان الذي دفن به المخطوط يكون في أحد الضّريحين.

لكن في كل مرة سواء الماضية أم هذه، يُذيل للحدث بأنّ أعمال هاينريش باءت بالفشل "بعد زيارة هاينريش فون مالتسان الفاشلة للموقع، رأى أن الوصول إلى هذا المكان عسير، لصعوبة التّضاريس وتشابه الجبال، قرر وضع علامة تميز الموقع، صعد أعلى قمة من هذه المنطقة، وكان جبل آمجر، ثم شيَّد هناك قبرًا يحتوي عن مخطوطاته، وكتب على شاهدة القبر أنّ هذا الضّريح يعود للولي الصّالح سيدي المجدوب...ثم عبر النّهر إلى النّاحية الأخرى ليفعل الشيء نفسه من الجبل المقابل، وبعد أن أتمَّ عمله هناك غادر نحو مدينة مراكش، ثم كثرت أسفاره، وبقي مشروعه مُعلقا إلى أن مات منتحرًا بسنة 1874"[1] ففي كل مرة يتم الحديث على فشل عمل الهاينريش والإشارة إلى وفاته منتحرًا، أما في هذا فقد تم الوصول إلى أنّ المخطوطات مدفونة في قبري الضّريحين.

بتقنية تتعلق بالزّمن، وبفعل التّكرار، التّطرق إلى الحدث ذاته، حيث وبعد الفشل الذي وصل إليه رئيس البعثة، ورفيقه وحيد الشّخصية الرّئيسية في الرّواية، حيث ورد على لسان ضابط التّحقيق، أنّ أما ورد سالفا كان كله ضمن أكاذيب افتعلها وحيد ليُطيل الحديث معهم، فكان الضّابط سائلا ومتعجبا "–هل بنى هذا الهاينريش ضريحين كتذكار فقط؟ أظن أن هاينريش فون مالتسان كان يكثر من تدخين الحشيش مما جعله يتخيل وجود كنز هائل في مكان مقفر كهذا. في الحقيقة لا أعرف ما كان يفكر فيه بالضبط، لكن الشّيء الأكيد أنّه لم يقم بهذا العمل عبثا"[2] لقد كان للضابط كذلك كلمته، في عدم جدوى وجود الكنز فتطرق إلى الحدث، مستعملا بعض الجمل التي توحي بأسباب الفشل (كان

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص138.

[2] المصدر نفسه: ص272، ص273.

يكثر من تدخين الحشيش) و(يتخيل وجود كنز هائل)، واستفتح الحدث بالتّساؤل (هل بنى هذا الهاينريش ضريحين كتذكار فقط؟) إنّه تساؤل بنبرة التّعجب، فالجهد الذي بذله هاينريش ليس بالسهل. لقد كان النّسق التّكرار ضمن الأنساق الزّمنية لبنية الحدث في سرد حدث هاينريش فون مالتسان هذه الشّخصية، التي ارتبطت، بشكل وثيق بعمل البعثة، وكذلك بأهمية الكنوز المدفونة، وأهمية المخطوطات التي تركت ووضعت معالم للدلالة عليها، هذه الأشياء وغيرها، كالاستشراق مثلا ساهمت في تكرار الحدث سنوات عديدة.

وأخيرًا فإنّ الأنساق الزّمنية لبنية الحدث من تتابع وتضمين وتوازي وتكرار، وردت في الرّواية لتشكل بنية الحدث المُعتمدة على الزّمن، وكان التّتابع أكثرها تجليا، لكونه يُساهم في السّرد عمومًا، ويُعطي ميزة أخرى وهي المساهمة الحقة في شعرية الحدث الرّوائي.

4-تمظهرات الحدث الرّوائي في رواية "عين حمورابي":

تعددت الأحداث الرّوائية في رواية (عين حمورابي)، وتنوعت، وأخذت أشكالا معينة واختلفت فيما بينها، باختلاف تأثير الزّمان والمكان، وكذلك فاعلية الشّخصيات الرّوائية، وقد يكون الفضل في هذا الثّراء والتّنوع، إلى خبرة الرّاوي في سبك الأحداث، حيث "يكون الرّاوي عالمًا بالأحداث والوقائع وما يجري في جوهر الشّخصيات، أكثر مما تعلم الشّخصيات في حد ذاتها"[1]؛ فعلم الرّاوي بالكثير من أحداث الرّواية، يشكل دعامة قوية، لتنوع الأحداث وثرائها، ويكون ذلك بالتركيز على دور الشّخصية إذ تعتبر "الشّخصية في الرّواية مكونا متعدد الأبعاد، حيث يمكن مقاربتها من جهة أفعالها وإسهاماتها

[1] إبراهيم بن طيبة: شعرية الشّخصية في رواية شبح الكاليدوني لمحمد صلاح، مجلة دراسات معاصرة، المجلد06، العدد02، جامعة تيسمسيلت، الجزائر، 2022، ص498.

في تطور مسار الأحداث، ومن جهة خصوصياتها التي تحدد علاقاتها بباقي الشّخصيات الأخرى"[1] فالتّعدد من حيث الأبعاد، والأفعال التي تقوم بها الشّخصيات، هي التي تشكل الأحداث، وخاصة لما تتكون علاقات الشّخصيات فيما بينها.

يعتبر الحدث الرّوائي أحد ركائز السَّرد، ويُعتبر الحدث مكونا سرديا، تتضافر الجهود زمنيا ومكانيا، ونشاط شخوص، حتى يُحاط به، وقد " يدخل الحدث الرّوائي في علاقات حميمية مع بقية المكونات السّردية الأخرى، كالزّمن والشّخصية والمكان، فالفعل في الرّواية أو القصة محكوم بزمن معين يصرح به الكاتب أو الرّاوي أثناء سرده للأحداث، سواء كان في الماضي أو الحاضر، أو أنّه فعل مفترض (متخيل) في المستقبل، وتتضح علاقته بالشّخصيات من خلال أنّ لكل فعل فاعل فالشّخص أو الكائن الحي في الرّواية هو الذي يقوم بالأحداث ويسيرها وفق دوره المكلف به في العمل الرّوائي"[2]، فالأحداث تتنوع وتتشكل من خلال أفعال الشّخصيات، هذه الحركية في ما تقوم به الشّخصيات، هي التي تعدد الأحداث وتنوعها.

ويخضع التّنوع في الأحداث، وكذلك الثّراء الموجود في تعدد الأحداث، للإيديولوجيات التي ينطلق منها الرّاوي، حيث "كانت أي أعمال تنطلق من إيديولوجية، تحدد مفهوما معينا للواقع وللإنسان معًا، وتصورًا خاصًا للعلاقات الدّاخلية والخارجية، التي يتفاعل معها المجتمع"[3] فهذه الإيديولوجيات هي التي جعلت من الأحداث تتجلى في كل مرة، بصورة تختلف عن الصّورة الأخرى، والتي ظهر بها حدث آخر، وسواء كشف الرّاوي عن الخلفية أو الإيديولوجية أو "عن هذا المكون أو أضمره في ثنايا عمله الإبداعي، وبالتّالي فهو الفاعل في ذلك التّشكيل، ومن هنا كان التّساؤل والبحث عن الحامل

[1] حليمة وازيدي: سيميائيات السّرد الرّوائي من السّرد إلى الأهواء، منشورات القلم المغربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2017، ص75.

[2] إسماعيل زغودة: بنية المكان في الرّواية الجزائرية المعاصرة، عبد الجليل مرتاض أنموذجًا، مرجع سابق، ص176

[3] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السّردية في الرّواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنّشر والإشهار، رويبة، الجزائر، د ط، 2002، ص09.

الإيديولوجي في النّص، أو كيفية تجليه، شيئا مهمًا"[1] فبالإضافة إلى حركية الشّخصيات، كذلك تأتي الإيديولوجيات التي ينطلق منها الرّاوي والتي تُسهم في تعدد الأحداث وفي تعدد تمظهراتها في أي عمل روائي.

4-1-الحـــدث البوليـــسي: يظهر الحدث الرّوائي البوليسي في رواية (عين حمورابي) من الوهلة الأولى، ويتجلى ذلك من خلال التّحقيق، وذلك بعد لجوء وحيد إلى الثّكنة هاربًا من الأهالي وهذا ربما ما يجعل الرّواية، تصنف ضمن "الرّوايات البوليسية التي تدور حوادثه حول حلِّ اللغز الذي يحيط بجريمة كانت ارتكبت قبل بدء الرّواية، وقد يسأل القارئ في ثنايا النّص عن ظنه فيمن يكون مرتكب الجريمة، بعد أن تعطي له كل الدّلائل على اختلاف أنواعها، وقد جرت العادة على حل اللغز في الصّفحة الأخيرة من الرّواية مصحوبًا بالأدلة على ذلك"[2] فهذه المؤشرات، كانت حاضرة في رواية (عين حمورابي)، حيث انطلق سرد الأحداث من مكتب التّحقيق، وذلك للوصول إلى معرفة مرتكبي جرائم القتل، والتي حدثت قبل الولوج إلى سرد الأحداث، فتم معرفة الجاني في النّهاية، الذي قتل والدة وحيد، أما قاتل عائلة وحيد" زوجته وولديه" فقد بقيت دون حل، ودون معرفة الجاني الذي أقدم على فعل الجريمة، ومع هذا الحدث بدت ملامح الرّواية المثيرة، وهي "التي تدور حوادثها حول لغز يجب إيضاحه (ويكون في العادة جريمة مرتكبة)، وحول سلسلة من الحوادث التي تهدد أبطال الرّواية بالخطر البالغ في سبيل كشف الحقيقة"[3] فهذا الحدث الذي كان حاضرًا من بداية الرّواية ويتخللها ويتغلغل فيها مع تنامي بقية الأحداث، ويظهر في نهايات الرّواية، أعطى سببا ربما يكون له قدر في تسمية الرّواية.

---

[1] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السّردية في الرّواية المغاربية، مرجع سابق، ص26.

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص186.

[3] المرجع نفسه: ص187.

استطاع وحيد الشّخصية الرّئيسية، الأكثر ظهورا وحضورا في النّص الرّوائي، أن ينقل المشاهد والأحداث، ويصف الأماكن، ويتحدث عن الأزمنة، وربما حينما كان يتحدث مع الضّابط و(ج) الرّجل المختص في البحث عن المقتنيات الأثرية، وذلك لأن شخصية وحيد تعتبر "بطل الرّواية وتدور حولها الأحداث، وذلك بصفته الرّاوي للرواية، ويسرد الأحداث التي تواجهه في حياته المعيشية، سواء داخل بلدته أم خارجها، ويحاول أثناء يسرد الأحداث أن يجد حلًا مناسبا له ينسجم معه، ويعمل كعنصر

إيجابي في القضية إلى أن يصل معه إلى النّهاية"[1]، فهذا البطل يعرف الأحداث ويسردها على

المحققين. جاء في الرّواية وعلى لسان وحيد "دخلت إلى هنا هاربا من الموت وها أنا أفكر في العودة إليه بإرادتي. ابتسم ساخرًا من نفسي، لكن الأمر لا يعجب الضّابط أمامي فيسألني بحدة: ما المضحك؟ كان يجلس خلف طاولة معدنية، ينظر إليَّ تارة ويرقن على الآلة الكاتبة تارة أخرى وبجانبه يجلس رجل له فك عريض كأنّه مثبت بالبراغي على وجهه، لم أسمعه يتكلم منذ لجوئي إلى هنا هاربا من الأهالي الغاضبين"[2] فالحدث البوليسي بدأ من حيث أراد الرّاوي وحيد وصف وتهيئة المكان الذي سيتم فيه التّحقيق أو الاستجواب، وبرر قدومه لهذا المكان بأنّه كان هاربا، (منذ لجوئي هاربا من الأهالي الغاضبين)، فالبداية كانت في الحقيقة هي النّهاية للأحداث.

كعادة أي تحقيق بدأ الأمر بتدوين معلومات وحيد "عرض عليَّ اتفاق: يقدمون لي الحماية مقابل إخبارهم بكل ما حدث من البداية حتى هذه اللحظة، أومأت برأسي موافقا...أخبرته أنني أدعى "وحيد حمراس"... أراد تسجيل بياناتي، وإذ كنت لا أحمل أوراقي الشّخصية أخبرته أني أبلغ من العمر ستا وثلاثين خريفا، ومن مواليد هذا الدّوار، أي سيدي المجدوب...كان الضّابط يرقن على الآلة الكاتبة دون أن يرفع رأسه، أما الرّجل الغريب فأحسست أنه يراقبني في صمت... لصالح من تعمل؟ من

[1] أكبر فتاح محمد: البنية السّردية في رواية (حكايتي مع الرأس المقطوع)، مرجع سابق، ص38.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص12.

وراءك"[1] تسجيل المعلومات، تلاه أسئلة تُوحي بأنّ الحدث بوليسي (لصالح من تعمل؟) و(من وراءك؟) فهذه الأسئلة ينتظر من بعدها التّعرف على الجهة التي تقف وراء هذا الرّجل، فطبيعة السّؤال تستحضر الجواب، وهذا ما يُسهم في إنشاء وتشكيل بنية حدث بوليسي.

وفي الحدث البوليسي وأثناء التّحقيق يتعمد المحققون إذلال الأشخاص قيد الاستجواب "تعمَّد الضّابط مناداتي ب ."حمراس" بدلا من وحيد، كأنه يتمتع بإذلالي...فتح ملفا آخر ذا غلاف أصفر كان على سطح المكتب يحتوي صورتين منفصلتين لشخصين مختلفين....ثم عاد يسأل: زبير وعائشة، هل تعرف هذين الاسمين؟-نعم"[2] البداية كانت من منطلق الإذلال، وهو أمر مُتعمد، وذلك للضغط على وحيد، وربما لكي يغضب وينفجر بالحقائق التي هم يحتاجونها، أما السّؤال الذي تعلق بكل من الشّخصين الموجودين في الصّورتين، فالأمر يتعلق بوالديه، فوحيد الذي كان يعاني من ذاكرته أو فقدان لجزء منها، لم ينس اسم والديه.

يواصل وحيد حديثه عن الشّخص المرافق لضابط التّحقيق ويعرفه "يمكنك أن تدعوه (ج)، وهو مكلف من أعلى السّلطات باسترجاع الآثار المسروقة من الموقع الأثري"[3] فالرجل مختص بشؤون أمنية، لكنه ليس تابعا لرجال التحّقيق بالثكنة. بدأ التّحقيق مع وحيد، وقد كان ذلك الكلام في آلة تسجيل وبعد موافقة وحيد على ذلك "وجدت آلة التّسجيل قد وضعت أمامي فوق الطّاولة، وكان(ج) لا يزال في وضعه الأول...عندما أضغط على الزر أبدأ بالكلام...وبعدها ضغط على الزّر الأحمر"[4] لإظهار ملمح على دقة الأقوال، فقد لجأ المحقق وزميله إلى مسجل الصّوت، وذلك ربما لكيلا يتراجع المستجوب عن أقواله، ولإظهار مدى دقة عمل المحققين. تتوالى الأحداث المسرودة، وأحيانا ما يتم

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص12، ص13، ص14.
[2] المصدر نفسه: ص15، ص16.
[3] المصدر نفسه: ص17.
[4] المصدر نفسه: ص19.

سؤال ضابط التّحقيق، وتارة أخرى يلاحظ من نوع الاستغراب لدى المحققين، ومن بين ذلك "ممارسة الخلق؟ ...ما هذا الهراء وما علاقته بالموضوع؟ قاطعني الضّابط عاقدا ما بين حاجبيه وقد تلوى وجهه من الاضطراب"[1] بداية السّرد كانت من سرده للقاءات حميمية مع صديقاته في ألمانيا وهذا الأمر أزعج الضّابط، وجعله يقاطعه يضطرب وينزعج، وكأنّ همه من سرد الأحداث، حديثه عن الآثار أوتقفي آثار جرائم القتل.

– قاطع ضابط التّحقيق وحيد، حينما تحدث عن المال الذي قدمه للسائق النيجري (ناغوري أنيمالو) فاعتبرها رشوة، والرّشوة غير مرغوب فيها بالنسبة لرجال الأمن والمحققين" –توقف لحظة، هل رشوت السّائق؟ سأل الضّابط بعد أن رفع حاجبيه...فتح الضّابط ملفا كتب عليه بالفرنسية كلمة «خاص»" [2] وهنا إشارة إلى أنّ الإتهام الآخر لوحيد هو التّعامل بالرشوة، ووصف الملف بأنّه خاص.

وتوالت تدخلات الرّجلين أثناء السّرد للأحداث، وأثناء ذكر تفاصيل الأحداث. وأثناء الحديث عن عمليات الحفر والتّنقيب، وأثناء اكتشافات في الحفر، تدخل الضّابط وسأل "–أخبرني–سأل الضّابط وهو يحك عثنونه بكفه الأيمن...ماذا كان (ك) يفعل في الحفرة؟ كان يريد إخراج شيء ما...ما الذي أراد اخراجه؟ زعق الضّابط في وجهي، ومنخراه يتسعان رويدا رويدا"[3]، تدخل الضّابط لما تحدث وحيد عن بعض ما تم التّوصل إليه أثناء الحفر، وحينما أراد رئيس البعثة (ك) أن ينزل إليه ويكتشفه، وهذا ربما يعود لأهمية ذلك في الاستجواب، ويعتبر أن الاكتشافات أمر في غاية الأهمية بالنسبة للمحققين. لم ينقطع أثر الحدث البوليسي طيلة سرد الأحداث، ليأتي تدخل الضّابط في نهاية الرّواية، في قوله "–هذا كل شيء؟ سأل الضّابط فجأة ورماني بنظرة ارتياب، لم يكن مقتنعًا بحكايتي فالأكاذيب تملأ دماغه، ويبدو أنها أسهل تصديقا من الحقيقة...هل بنى هذا الهاينريش ضريحين

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص22.

[2] المصدر نفسه: ص43.

[3] المصدر نفسه: ص191.

كتذكار فقط؟ وماذا فعلت بعد ذلك؟"[1] فبعد أن وصل السّرد إلى عدم اكتشاف أي كنز أو أي شيء ثمين، تساؤل الضّابط عن مدى أهمية الضّريحين اللذين بناهما هاينريش فون مالتسان، فالرّجل ادعى في البداية أن المخطوطات تدل على الكنوز مدفونة بالقبرين الموجودين في الضّريحين، لكن في نهاية المطاف لم يُعثر على أي شيء يُذكر.

في النّهاية أشار الرّجلان إلى نهاية الاستجواب، وأنّهما غير راضين عن سرد وحيد، وأن ما قاله، كان مجرد حكاية أراد من خلال الإطالة وعدم التعرض للأذى من طرف الأهالي "–انتهينا من الاستجواب، والآن هذا كل شيء؟ زم الضّابط شفتيه وضيَّق عينيه.–بل هي البداية فقط –تفضل، قال الضّابط وتبادل نظرة أخيرة مع(ج)– الآن ستقودنا إلى الموقع لتأكد من صحة كلامك، نهض الضّابط بعد أن رتب الملفات فوق سطح الطّاولة...أولا؛ عليّ أن أخبرك أنك حكاءٌ ماهر"[2] فالتحقيق والاستجواب سمتان من خلالهما تجسد الحدث البوليسي، هذا الحدث الذي تجلى من خلال ما تم الوقوف عليه من أسئلة للاستجواب ومن طريقة طرح الأسئلة وكيفية التّعرف على أهمية بعض الأشياء لدى المحققين، كالوقوف على الجناة القتلة، وكذلك الوقوف على أهم ما تم اكتشافه في عمليات الحفر والتّنقيب.

4-2-الحدث التّـــاريخي: استحضر الرّاوي التّاريخ في كثير من المواضع من الرّواية، إذ يتعانق التّاريخ مع الأدب، في حقائق ومسلمات تاريخية معروفة، أضفت عليها اللغة السّردية الأدبية لشعريتها جماليات عديدة، فبعض الدّقائق الموجودة في الأحداث التّاريخية تَستوجب الاستعانة بالنصوص الرّوائية، وتفعيل الخيال لدى الرّواة، كان لتاريخ ما قبل الميلاد حضوره، وذلك من خلال اكتشاف الحفريات والتّنقيب، وكذلك الحضارات القديمة كالرومان والإغريق وغيرهم، ثم تطرق الرّاوي إلى آخر

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص272.

[2] المصدر نفسه: ص316، ص317.

أيام المسلمين واليهود في الأندلس، والأخوة بين الموريسكيين واليهود في شمال إفريقيا، فلقد حاول الرّاوي "أن يرسم فترة من زمن التّاريخ وأن يبرز وظيفة سياسية أو دينية أو اجتماعية أو فكرية لشخصية من شخصيات هذا التّاريخ، أو يطمح في تخليد بيئة من البيئات، فجاء بغير الحقيقة التّاريخية؛ ولم يعبر لدى نهاية الأمر، إلا عن أيديولوجيته هو، وآرائه الشّخصية غير الحيادية، دون أن يكون بالضرورة عبر عن تلك الفترة، أوعن تلك البيئة، إلّا في إطار أدبي خالص"[1] فأيديولوجية الرّاوي هي التي تسهم في صياغة الحدث التّاريخي، لأنّ لكل راو أو سارد خلفية انطلق منها حين التّطرق لذلك الحدث، فقد يعتمد في تناوله للحدث التّاريخي على حقائق وشخصيات وأحداث معروفة فالشّخصية التّاريخية "هي الشّخصية التي تتمتع بوجود تاريخي حقيقي، وقد ورد ذكرها في المصادر التّاريخية"[2]، فلا حدث تاريخي بدون الحديث عن شخصيات معروفة تاريخيا، وذلك لأنّ "الشّخصية التّاريخية الفاعلة في الحدث، تشكل أبرز التّحديات التي تواجه الرّوائي، فهي تحيل على معنى ناجز وثابت، والرّوائي عندئذ، لا يملك حيالها، بوصفها هنا شخصية تاريخية مرجعية، إمكانية التّلاعب بها تبعا لرغبة السّارد، ولذا فهي تأسره في قانونها التّاريخي الخاص، ولعل الدّراية الكاملة والمعرفة الواسعة بمكونات هذه الشّخصيات هما أبرز ما يحتاج إليه الرّوائي قبل أن يتورط في فعل الكتابة"[3]، فقد لجأ الرّاوي إلى هذا الحدث من خلال إلقاء محاضرة "ذكرني حديثه بأيام الجامعة عند ما ألقت إحدى الباحثات وكانت في نهاية الثّلاثينات، محاضرة حول تاريخ علم الآثار...تحدثت تلك المرأة الصّارمة الملامح عن ملوك بابل من الكلدانيين...فهمت من حديثها أن الملك (بختنصر) قام بحفريات وترميمات في مدينة (أور) وكذلك فعله بعده الملك (نابونيد)"[4] كان هذا الحدث التّاريخي من بين أهم

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية، عالم المعرفة، الكويت، د ط،1998، ص29.

[2] إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، مرجع سابق، ص202.

[3] عدنان علي محمد الشّريم: الخطاب السّردي في الرّواية العربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2015، ص100، ص101.

[4] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص62، ص63.

الأحداث، ومن أولاها سردًا، فالحدث له علاقة مباشرة بالعنوان، حيث أنّ (حمورابي) الذي ورد اسمه في العنوان، كان أحد من حكموا في تلك الفترة التّاريخية، والتي ورد فيها الحدث، كذلك الحدث رغم انتمائه إلى حقيقة تاريخية سالفة، لكنه يتعالق مع الحدث الرّئيسي في الرّواية والذي تجلى من خلال التّنقيب والحفريات فالحدث الذي جاء سرده على لسان المرأة الثّلاثينية التي ألقت المحاضرة، لم يكن اختياره في بدايات السّرد اعتباطيا، بل لأهمية الحدث وعلاقته بما يجري من أحداث، واعتمد على الشّخصيات المعروفة تاريخيا، والتي تحرك مجريات الأحداث.

يبقى سرد الأحداث والتي لها علاقة بالحفريات والتّنقيب عن المدن المدفونة، والتي ربما بها الكثير من الكنوز، والآثار النّفيسة، حيث يتكلم رئيس البعثة، ويتطرق الحدث التّاريخي من منطلق اكتشافاته "نحن الآن على وشك اكتشاف أعماق هذه الأرض حيث تختبئ مدينة يصل عمرها إلى ستة آلاف سنة تقريبا...وهكذا دفنت المدينة تحت الأنقاض ونسي أمرها آلاف السّنين، حتى جاء الرّحالة الشّهير هاينريش فون مالتسان وقد زار الموقع سنة 1857...في البداية لم يكن هاينريش يعتقد في وجود أي مدينة هنا"[1] فهذه الشّخصية التّاريخية والتي نشطت في القرن التّاسع عشر، هي شخصية معروفة تاريخيا، وفي عالم الرّحلة والاستشراق، فالحدث التّاريخي شحذ به الشّخصية التّاريخية (هاينريش فون مالتسان)، وقد كان سرده من خلال تعالق الحاضر بالماضي، فالبعثة الألمانية، جاءت لتنهي أعمال هاينريش، فالأوّل اعتمد خرائط قديمة، وتوقعات، أما (ك) فكان يرغب في وجود مخطوطات هاينريش الدّالة على الكنوز " تمكن رئيس البعثة من الوصول إلى كاتسو وعن طريق معارفه، وحصل على نسخة مصورة منها، وشاءت الصّدف أن يعثر بعد سنة بالضبط على بعض مخطوطات ظهرت لأوّل مرة بعد وفاة هاينريش فون مالتسان، وضاعت أثناء الحرب العالمية الثّانية

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص66، ص67.

جاء في المخطوطات ذكر الموقع والمكان الذي يحتمل أن توجد فيه المدينة المفقودة"[1]، فالمكان والموقع كانا كفيلين بسرد الحدث، وقد ساهم المخطوط الذي تركه هاينريش بعد الحصول عليه بعد الحرب العالمية الثّانية في تحديد المكان والموقع، فالحدث التّاريخي كان من خلال المخطوطات والمكان، وانتماء كل هذه المعطيات للزمن الماضي.

تناول الرّاوي الحدث التّاريخي المتعلق بالموريسكيين ومرافقة اليهود لهم، انطلاقا من حديثه عن أصول نجاة عزرا، وهي احدى الشّخصيات الرّئيسية في الرّواية "نسيت أن أخبركم بهذا منذ البداية، لقد جاء أجدادها الأوائل إلى شمال إفريقيا مع آخر هجرة للموريسكيين سنة 1610 حين أصدر الملك فيليبي الثّالث أمرا بطرد بقية المسلمين من إسبانيا، كانوا مشتتين على مناطق عديدة، وقد جمعتهم بالعرب علاقة جيدة أحيانا، قبل أن تصبح شمال إفريقيا عصابة من القراصنة تحت لواء الأتراك، من المعروف أنّ بعض العائلات اليهودية المرموقة هاجرت إلى الصّحراء، وكانت عائلة عزرا إحدى تلك العائلات"[2] فالحدث التّاريخي تمثل في طرد الموريسكيين من الأندلس، وقدومهم إلى شمال إفريقيا الغربي، وقد رافق هؤلاء اليهود، والذين انبثقت منهم أصول نجاة عزرا، فكأنّ الحدث التّاريخي جاء انطلاقا من محاولة الأخبار والاستدراك للحديث عن أصولها، ومن هذا انطلق سرد الحدث التّاريخي.

اعتبر الرّاوي الغزاة والمحتلين لشمال افريقيا، وللجزائر خصوصا، مؤثرين في البنية الديمغرافية والبنية الاجتماعية، وقد تمثل هذا في حدث تاريخي، هذا الأخير انطلق من إيديولوجية مسبقة لدى الرّاوي، حيث تطرق للحدث المتعلق بالاستعمار الفرنسي للجزائر أكثر من مرة، فقد تطرق في البداية إلى أنّ الجزائريين عاشوا المعاناة أثناء التّواجد الفرنسي في الجزائر، وذلك حين قرأ كتب هاينريش فون

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص137.

[2] المصدر نفسه: ص88.

مالتسان، الذي عاش الفترة الاستعمارية للجزائر وكتب عنها "وقد أذهلني البؤس الذي طغى على الجزائريين أثناء الاحتلال الفرنسي"[1] فبداية الإشارة لهذا الحدث بدأت من الذّهول، وربما التّعجب لأنّ ما تم التّوصل إليه من خلال قراءته لكتب الهاينريش، ثم يُعاد الحديث عن هذا الحدث التّاريخي مرة أخرى، لكن هذه المرة ليس من الكتب، بل من خلال حديث أحد الشّخصيات الرّئيسية في الرّواية، وقد انطلق تطرقه للحدث من خلال خلفية وإيديولوجية وكأنّه يُمجد مخلفات الاستعمار الفرنسي للجزائر ويسمي قدوم العرب والإسلام بالطّمس، بينما يعتبر الأتراك قراصنة وقطاع طرق وأقدم على تشويههم وتشويه العرب الوافدين قبلهم، "عانت هذه المنطقة من الطّمس العربي طويلا، ثم جاء الأتراك، وكانوا أشد فتكا من جميع الأمم التي تعاقبت عليها، فقد مارسوا القرصنة في البحر الأبيض المتوسط، وجلبوا الأعداء من مختلف الدّول الأوروبية، ثم استعبدوا السّكان الأصليين وأهانوهم...عندها جاء الاحتلال الفرنسي تغيرت أمور كثيرة، فعلى الرّغم من قسوة الغزاة الأوروبيين ولا إنسانيتهم في كثير من الأحيان فإنّهم خلفوا وراءهم مدنا وبنية تحتية لا تزال تشكل حتى الآن أغلب المدن في هذا البلد، وقد تمكن باحثون فرنسيون كثر من كشف النّقاب عن تاريخ هذه المنطقة الثّرية وعرضها على العالم بعد أن كان كل شيء مطموسا تقريبا"[2] فالحدث التّاريخي وصف قدوم العرب بـ(الطّمس)، والأتراك(بأنهم أكثر فتكا) وأنهم قد (مارسوا القرصنة في البحر الأبيض المتوسط)، وبأنهم (جلبوا الأعداء) و(استعبدوا السّكان الأصليين)، ووصف الاحتلال بـ(المجيئ)، ونسب إليهم نجاح البنية التّحتية، (خلفوا وراءهم مدنا) وحاول أن يقلل من شأن العنف والاستعباد الذي قام به الاحتلال الفرنسي (على الرّغم من قساوة الغزاة الأوروبيين ولا إنسانيتهم)، فكأن ما قامت به فرنسا بالجزائر هو بناء المدن وتشييدها فقط، ونسي الإبادات الجماعية وسياسة الأرض المحروقة، التي قضت على الأخضر واليابس، فالحدث كان على

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص139.

[2] المصدر نفسه: ص205.

لسان (ك) رئيس البعثة الألماني الأوروبي، ونبع من أيديولوجية غربية، تهمش العرب والأتراك، وتمجد المحتلين الأوربيين عمومًا، والفرنسيين خصوصا.

لذلك فإنّ الأحداث في مجملها تخضع لجماليات السّرد والنّصوص الأدبية، وتملأ الثّغرات وحياة الأشخاص البسطاء والتي يهملها المؤرخون، وتتحكم فيها في الكثير من الأحيان الميولات والانتماءات، وتغذيها الأيديولوجيات لدى الرّواة أو الشّخصيات الرّوائية التي تتطرق لها.

4-3- الحـدث الصّـــوفي: استهل الرّاوي أحداث الرّواية بالكثير من سمات الأحداث الصّوفية فالأحداث الصّوفية، تشكلت بالكثير من المفردات الدّالة على المعجم الصّوفي، وارتسمت ملامح اللغة الصّوفية، حيث " تظهر اللغة الصّوفية والخطاب الصّوفي أولًا من خلال المعجم الصّوفي الذي هيمن هيمنة مطلقة"[1] أثناء توالي الأحداث، وأثناء سرد الرّاوي للوقائع، ومن بين ذلك الأضرحة، والكرامات وما يُعرف بخديم الولي، وما يُعرف بالوعدة عند الأضرحة، وكذلك زيارة النّساء للعرافين والمشعوذين وكذلك زيارة النّساء للأضرحة بغية التّبرك وطلب الشّفاء وحل المشاكل وغيرها، والحدث الصّوفي نابع من مقاصد الصّوفية، هذه الأخيرة التي تعني "التّجرد تمامًا من مباهج الدّنيا ومفاتنها، ومحاولة التّخلص من الجسد ذلك الحجاب الكثيف الذي يحول دون التّمتع بالنور الإلهي الفياض على الكون والفناء المطلق في الذّات العلية فناءً يقترن بالعشق الإلهي"[2] وقد تجلى هذا من خلال حياة الشّيخ الحمداوي الذي فر من دواره دوار سيدي الحراق، بعدما وقع له، وبعد أن فنت عائلته تمامًا، فقصد دوار سيدي المجدوب، وكان منزله بمعزل عن بقية منازل الدّوار، وابتعد عن ملذات الحياة وتفرغ لأشياء أخرى، ولم يفكر في تكوين عائلة من جديد. متتبع أحداث رواية "عين حمورابي" يُلاحظ أنّ معالم الصّوفية موجودة، خاصة عالم الأضرحة، فالضّريح "يجسد في المخيال الشّعبي مكانا لطلب

[1] حليمة وازيدي: سيمائيات السّرد الرّوائي، من السّرد إلى الأهواء، مرجع سابق، ص85.

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص228.

الرّحمة والبركة، وملتقى مهما يلتقي فيه النّاس، فيأتيه السّقيم راجيا الشّفاء، وتقصده النّساء عند شعورهن بأبسط حالات الاضطراب، والقلق النّفسي، وتقام فيه المواسم، ويُعد مستشفى للمرضى عقليا وملجأ للعاجزين"[1]، لقد كان الضّريح حاضرا في النّص الرّوائي منذ بداياته، وكذلك كرامات الأولياء الصّالحين، كما أنّه أشار إلى الوعدة في البدايات، كذلك أثناء توالي الأحداث حيث "لا تقف قدرة الولي الصّالح أو الضّريح عند حدود إشفاء الأمراض، وتلبية الحاجات، بل إنّها تتجاوز ذلك إلى درجة منح المواهب الأدبية، وتحويل الفقير غنيا والغني فقيرًا، وتحقيق المعجزات الخارقة"[2]، وكما سبق الذّكر كان الاستهلال في الرّواية ثريا غنيا بهذه المصطلحات الصّوفية، والتي تشكل بنية عامة في المجمل للحدث الرّئيسي للرّواية، موازاة مع عالم الحفريات والتّنقيب من جهة، وعالم العنف والإرهاب من جهة أخرى.

فالحدث الصّوفي كان حاضرًا منذ البداية "يقول آخرون إنه كان للجد الأكبر ولدان أحدهما يدعى الحراق والآخر المجدوب، ومع الزّمن تبين أنّهما يملكان من كرامات الأولياء ما يملك الصّالحون، وبعد موتهما تقرر دفنهما في أعلى قمتين من المنطقة تكريما لروحيهما...هكذا أصبح لكل دوار وليه الصّالح، يفزع إليه الأهل في أمورهم الخاصة تبركا واستجلابا للخير والنّعمة"[3] كأن الرّاوي يريد من البداية، أنّ الكثير من الأحداث مرتبطة بهذا الحدث الصّوفي، والمُتمثل في بناء الأضرحة لتقديس الأولياء الصّالحين، وقصد النّاس لهم للتبرك وطلب الخير والنّعمة منهم، هذه المؤشرات كانت حاضرة من البداية، ولعل بعض أهم الأحداث كان سببها زيارة الأضرحة، مثل ما حدث مع والدة وحيد، والتي كانت تقصد ضريح سيدي المجدوب للتبرك، وأثناء زياراتها المتكررة، التقت بالحمداوي

[1] الجيلالي الغرابي: عناصر السّرد الرّوائي، رواية السّيل لأحمد توفيق-أنموذجًا-عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016، ص149.

[2] المرجع نفسه: ص155.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص09، ص10.

الذي جمعته بها علاقات حميمية وغير شرعية، انتهت بولد غير شرعي، وهو(وحيد).كانت تقام احتفالات سنوية بالقرب من الأضرحة، وهي الوعدة، وهو حدثا آخر يدخل ضمن الأحداث الصّوفية "يقيم سكان دوار من هذين الدّوارين احتفالا سنويا بوليهم الصّالح يسمى "الوعدة" وما زال سكان هذه المنطقة يجهلون حتى اليوم سبب اختيار جدهم الأكبر هذه المنطقة النّائية"[1]، فالوعدة تعتبر شكلا من أشكال الاحتفال، وفيها يلتقي النّاس من كل حدب وصوب، ويقوم سكان الدّوار بإكرامهم وحسن ضيافتهم، وتكرر ذكر الحدث، بعد أن قام وحيد و(ك) رئيس البعثة بحفر القبر الموجود في ضريح سيدي الحراق، وهذا بعد علمهم أنّ الوعدة، ستقام في اليوم الموالي لتلك الواقعة "الوعدة؟ إنّه احتفال سنوي يقام تخليدًا لذكرى الولي الصّالح، وهو أعظم تقليد يحييه الأهالي هنا بالخيول وإطلاق البارود وطبخ الكسكسي، يتنافسون فيه على ذبح الخراف وإكرام الفقراء وعابري السّبيل من أجل نيل رضي سيدي الحراق وبركته"[2]، لقد تم التّذكير بالحدث وتعريفه على أنّه ضمن التّقاليد، وأنّه يُشكل احتفالا سنويًا، تتجلى فيه أسمى أشكال التّكافل الإنساني، لكن الخصوصية التي تصنفه ضمن الحدث الصّوفي هو رغبة النّاس في نيل رضى سيدي الحراق وبركته، وهذه الأفكار هي ضمن المعجم الصّوفي، الذي يصدق بمبدأ نيل البركة من صاحب الضّريح.

وجود رجل في خدمة الولي الصّالح هو حدث صوفي آخر، فالضّريح الموجود هو تحت حراسة أفراد، وهناك من يتولى خدمة الولي الصّالح، ويطلق عليه اسم (خديم الولي)، هذا الاسم المتوارث في البيئة الصّوفية شكل حضورا في الحدث الرّوائي الصّوفي، فقد عبر الرّاوي عن دهشة هذا الرّجل لما يرى ما حل بقبر الولي الصّالح " تخيلت خديم الولي وهو يرى القبر مخربا، حاولت أثناء ذلك تخيل حجم الرّعب والدّمار الذي سيحل بالأهالي، هل سيتغير ذلك شيئا في حياتهم؟"[3] فالحدث

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص10.

[2] المصدر نفسه: ص269.

[3] المصدر نفسه: ص206.

الذي تمثل في تخريب القبر ونبشه وتدنيس الضّريح، كوَّن، حدثا آخر صوفيا، تمثل في الصّدمة الكبرى التي ستحل بخديم الولي الصّالح، الذي ربما سيتعرض للكثير من الضّغوطات من طرف الزّوار لهذا الضّريح، ثم انتقل بعد ذلك ليصف ذهول الأهالي الوافدين، ووصفه (حجم الرّعب والدّمار)، وكأنّ الأهالي يرون في هذا الضّريح شيئا عظيم يُساهم في تحصين كل مناحي الحياة لديهم، وبحفر وَتهديم الضّريح تنتهي معها تهاطل البركات. كان المكان المحيط بدوار سيدي المجدوب وأرجائها يصدح بكل ماله علاقة بالصّوفية، الأغاني والمشاهد والبيئة وغيرها، وربما إذاعات البث كذلك "سلكنا الطّريق المحاذية للسكة الحديدية لاستوائها وملاءمتها للسياقة المريحة، شغلت الكاسيت، فصدحت مكبرات الصّوت بأغنية صوفية لنصرة فاتح علي خان، لم أكن أفهم الكلمات، لكن الموسيقى تتناسب مع المشهد العام للغابة البعيدة التي أعادت رسم الأفق من جديد وتنسجم مع النّهر المتراقص عبر الأرض وهو يتجه بعناد نحو الشّمال"[1] الغناء ساهم في تشكيل جزء من الحدث الصّوفي فالأغنية معروفة متداولة، وصاحبها رغم اختلاف لغته، ورغم البعد المكاني إلّا أنّ الموسيقى كانت أداة، ساهمت في تشكيل عالم روحاني تجاوز اللغة والعرق والزّمان والمكان، ليغذي فكر يشخص ذو ميول صوفي فعلى الرّغم من عدم فهم كلمات الأغنية الصّوفية للمغنى الباكستاني في الأصل، إلّا أنّها توافقت مع محيط وحيد ومهدت لحدث صوفي ضمن الأحداث الرّوائية في الرّواية.

شكلت البيئة التي يعيش فيها الحمداوي، البيت والطّقوس والأعمال الرّوحانية حدثا صوفيا بحت، بحيث ومن البداية وصف الرّاوي وحيد حال النّساء العازبات الباحثات عن الزّواج بكل وسيلة ثم وصف بيت الحمداوي المتواضع، وكذلك ادعاؤه بأنّه يقوم بالرقية، وبعض التّصرفات البعيدة عن عالم الرّقية، والقريبة إلى الدّجل أو إلى عالم الرّوحانيات الصّوفي "أمامي مباشرة تقف نساء كثيرا في طابور لا ينتهي...كانت الغرف مكتظة بنساء ينتظرن أدوارهن، بعضهن خذلهن الحظ وطالت عنوستهن

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص97.

أكثرهن يرغبن في الزّواج بأي ثمن، وفيهن من تطلب الشّفاء من مرض ما أو إبعاد السّحر والعين...كان الحمداوي يجلس على جلد من صوف الماعز...ثم بدأ يتمتم كأنّه يقرأ آيات من القرآن عندما انتهى التّمثيل تناول الحمداوي قارورة ماء صغيرة من بين المئات، ثم بزق داخلها قبل أن يسلمها للزوج المسكين وينصحه أن تشرب منها مرتين في اليوم مدة سبعة أيام متتالية وتغسل به فرجها قبل الجماع"[1] توافد النّساء للرقية وبأعداد كبيرة، من بين ما يشهده العالم العربي في الآونة الأخيرة، خاصة مع دعاة الصّوفية وتطرق أثناء سرده لهذا الحدث إلى التّفاصيل التي تخص النّساء الوافدات إلى الحمداوي للعلاج الرّوحاني وللرقية، ويتضح من خلال بساطة عيش الحمداوي، الذي يجلس على جلد من صوف الماعز؛ أنّه زاهد في الدّنيا غير مبتذل وهي من سمات أتباع الصّوفية، الزّاهدين في الحياة ثم بيَّن طريقة الرّقية، وكيفية استخدام الماء المرقي وهي بعيدة كل البعد عن الرّقية الشّرعية، لكنها ضمن الفكر الصّوفي، وفيما تؤمن به الشّعوب التي تتبع الصّوفية، ومن خلال التّدقيق في الوصف وتناول الموضوعات تجسد الحدث الصّوفي، ومن ورائه شعرية الحدث الرّوائي.

4-4-الحـدث العجــائبي: نال الحدث العجائبي الفاستانتيكي قسطا من بين الأحداث الحاضرة في رواية (عين حمورابي)، حيث استعان به الرّاوي، لخلق نوع من التّشويق والإثارة، وجعل النّص أكثر انفتاحًا، وأكثر توقعا لتطورات الأحداث، فكان حضوره مع الشّخصية الغامضة (أ)، والتي ظهرت من بدايات النّص، وشاركت في الكثير من الأحداث، حتى بعد توقع وحيد القضاء عليه، وذلك لما استعاد ذكرياته من خلال عودته إلى ألبوم الصّور الخاص بالعائلة، أما الحضور الثّاني، فهو مع شخصية (فاطمة الزّهراء)، والتي خلفت لالة خديجة في منزلها، وساعدت وحيد في ترميم ذاكرته المبتورة و وجهته إلى معرفة الحقيقة، فشابهت زوجته المقتولة رفقة طفيلها في الكثير من الأحيان، حتى عانق سرد الحاضر معطيات الماضي، والعجائبي "شكل من أشكال القص، تعترض فيه الشّخصيات، بقوانين

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص166، ص167.

جديدة، تعارض قوانين الواقع التّجريبي، وتقرر الشّخصيات في هذا النّوع العجائبي ببقاء قوانين الواقع كما هي، أما الفانطاستيك، الذي يقابل العجائبي، فيقع بين الخارق والغريب، محتفظا بتردد البطل، بين الاختيارين، كما يحدد ذلك تودوروف"[1] فحضور العجائبي من شروطه أن لا يتنافى أثناء سرده مع الواقع المحيط به، أما قوانينه فهي تتنافى مع كل تجريبي، وكذلك ما ورد تعريفه بأنّه شكل يوافق من حيث التّعريف كلا من الخارق والفانتاستيكي، والذي عرفه تودوروف "بكونه التّردد الذي يشعر به الانسان إزاء حدث، هو ظاهرة خارق للقوانين الطبيعية التي لا يعرف الإنسان سواها، أما الخارق الذي يستعمل في الفانتاستيكي والعجيب والغريب، فهو مجموع الظّواهر التي تتدخل للقيام بحدث ما في العالم، وتكون هذه الظّواهر على غير ما ألفه البشر"[2]، كما أنّ تودوروف عرَّف العجائبي على أنّه "التّردد الذي يحسه كائن فلا يعرف غير القوانين الطّبيعية فيما يواجه حدثا فوق الطّبيعي، حسب الظّاهر، فلا يدوم العجائبي إلّا زمن تردد، تردد مشترك بين القارئ والشّخصية اللذين لابد أن يقررا فيما إذا كان الذي يدركانه، كلمة واحدة، راجعًا إلى الواقع كما هو موجود في نظر الرّأي العام أولا"[3] فالأمر في تعريف العجائبي على حد قول تودوروف يبدأ من التّردد، وذلك حينما يتنافى الحدث مع القوانين الطّبيعية، بينما يذهب البعض إلى التّدقيق في تعريف العجائبي، أكثر ومن بين تلك التّعريفات، نذكر أنّ "العجائبي في مخالفته المألوف وفي بطلانه وعدم إقراره من قبل العقل المنطقي، يجد انفعالًا وجدانيا من لدن المتلقي ذلك لأنّه يصور على نحو يجعله مقبولًا، وهو يجترح عناصر فوق طبيعية، أو يعمل على الخروج على نواميس الطّبيعة، التي تظل الحكمة، واتخاذ المثل غايتيها

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص146.

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، مرجع سابق، ص168.

[3] لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنّشر، دمشق، سوريا، د ط، 2007، ص14.

المركزيتين"[1] فالخروج على نواميس الطّبيعة، وعدم الاقرار من قبل العقل المنطقي، كانا حاضرين في الحدث الموجود في الرّواية، والمتعلق بالتحول الذي طرأ على (أ)، الشّيخ السّبعيني، حيث وبعد مطاردة في الحوش المهجور، بيت والد وحيد سابقا "اقتربت لأتمكن من رؤيته بوضوح، فلاحت لي تحت ضوء النّجوم عمامته البيضاء، وجلابته المنسوجة من وبر الإبل... استدار نحوي بتلقائية عجيبة ولأوّل مرة تقابلنا وجها لوجه، بدا مليئا بالتّجاعيد، لكني لم أتمكن من التّمعن في تفاصيل وجهه جيدا، لأنّه انطلق بغتة كحيوان مذعور، حاولت اللحاق به، فدرت حول البئر، غير أني لم أجد شيئا سوى قطة سوداء ترفع ذيلها إلى الأعلى، بدأت أشك في صحة ما رأيت–فالرّجل قد تبخر تماما"[2] إذا ما دققنا في هذا الحدث فإنّ التّفاصيل في وصف (أ) الشّيخ، كانت دقيقة (عمامته البيضاء) (جلابته المنسوجة) وللتدقيق أكثر (تقابلنا وجها لوجه) ثم بعد كل هذه الأوصاف، والمشاهدة الدّقيقة والمركزة، يتحول إلى (قطة سوداء ترفع ذيلها إلى الأعلى)، فهنا لا يتقبل العقل ولا من غير المنطقي أن يتحول الشّيخ إلى قطة فجأة، وتجزم حدوث ذلك بقوله :(بدأت أشك في صحة ما رأيت) وهو التّردد الذي ينسبه تودوروف إلى التّعريف للعجائبي، مع أنّه أثبت غياب الشّيخ (فالرّجل قد تبخر تماما)، وهي معلومة تتنافى والعالم التّجريبي المعروف، فيسيولوجية الرّجل لا تقبل التّبخر والاختفاء في لمح البصر، وهذا ما جعل الحدث يكون ضمن الأحداث العجائبية، التي تنسجم مع واقع الحدوث، لكنها تتنافى ومعطيات العقل البشري.

أما الموضع الثّاني من أحداث العجائبي فهومن حيث المكان (بيت الجارة اليهودية لالة خديجة)، أما زمنيا فهو الزّيارات المتكررة التي يقوم بها وحيد لبيت والده الزّبير، وحينما يرى أنّ أهل البيت المجاور، ما زالوا مستيقظين، يقوم بزيارتهم، لكنه فُوجئ في المرة الأولى، بوجود امرأة عشرينية

[1] لؤي حمزة عباس: بلاغة التّزوير، فاعلية الاخبار في السّرد العربي القديم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص167، ص168.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص38.

رفقه طفيلها "انشق الباب على وجه متناسق لامرأة في منتصف العشرينات–آسف على الازعاج، لكني رأيت النّور مضاءً، فبدا لي أن أعرج عليكم لإلقاء التّحية"[1] فسرد هذا الحدث يبدو أكثر واقعية، فالنّور للأنسة، وفيه رمزية معرفة، يعطي الأمور التي هو بحاجة إليها، أما الانشقاق فهو دلالة على قرب معرفة الحقيقة، فاختيار الألفاظ، غيب العجائبي، لكن وبعد تطور الأحداث لم يلبث أن حضر العجائبي وفي نفس المكان "وبعد دقيقة ونصف انشق الباب عن عجوز مجعدة الوجه، شعرها مفروق من الوسط مصبوغ بالحناء...فاجأني ظهور هذه العجوز بدلا من فاطمة"[2] فالعجائبي حضر كون العقل لا يتقبل أن تصبح المرأة العشرينية عجوزا في أيام قلائل فقط، لكن سيرورة الأحداث ومساعدة فاطمة لوحيد، تخلق ذلك التّردد الذي أشار إليه تودوروف في تعريفه للعجائب، ولكن هذا لا يمنع أن يُصنف الحدث ضمن ما يعرف بالحدث العجائبي.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص145.

[2] المصدر نفسه: ص294.

الفصل الثّالث:

شعرية الشّخصية الرّوائية

1. مفهوم الشّخصية.
2. الشّخصيات الرّئيسية والشّخصيات الثّانوية.
3. البنيات الثّلاث الكبرى للشخصيات في رواية "عين حمورابي".

1- مفهوم الشّخصية:

1-1 تعريف الشّخصية:

1-1-1-لغة: ورد مفهوم الشّخصية في الكثير من المعاجم العربية، وقد تطرق له كتاب هذه المعاجم ومؤلفوها، ونذكر من ذلك ما ورد في القاموس المحيط للفيروز آبادي: "الشّخص: سواد الإنسان وغيره تراه من بعد، ج: أشخص وشخوص وأشخاص"[1] ففي هذا التّعريف اللغوي أعيد مفهوم الشّخصية إلى التّعريف بالشّخص أولا، والذي هو سواد الإنسان وغيره، وكيفية الجمع.

كذلك في محيط المحيط للبستاني فإنّه ورد " شخُص الرّجل يشخص شخاصة بدن وضخم، شخص الشّيء عيّنه وميزه عما سواه"[2].

جاء في لسان العرب لابن منظور أنّ "الشّخص: سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخص: وكل شيء رأيت جُسمانه، فقد رأيت شخصه"[3] واشترط التّجسيم أي لابد من وجود جسم حتى نطلق عليه أنّه شخص.

كذلك المقرئ الفيومي له تعريف مشابه لما ورد في لسان العرب مع بعض الفوارق القليلة حيث عرف "الشّخص سواء الإنسان تراه عن بعد ثم استعمل في ذاته، قال الخطابي: ولا يُسمى (شخصا) إلا جسم مؤلف له (شخوص) وارتفاع"[4]، واشترط في قول الشّخص أن يكون المُراد منه ماله جسم يتألف منه وجمعه (شخوص).

---

[1] مجد الدين الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الحديث طبع ونشر وتوزيع، القاهرة، مصر، د ط 2008، ص 845.

[2] بطرس البستاني: محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د ط 1987، ص 455.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج7، ص 45.

[4] أحمد بن محمد بن علي المقرئ الفيومي: قاموس المصباح المنير في غريب الشّرح الكبير للرافعي، دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، د ط 2010، ص 166.

أما في معجم الهادي في المترادفات والمتجانسات فإنّ تعريف الشّخص قد أرجع للتعيين والتّحديد والتّمييز وعرفه بأنّه آيةٌ، جاء ذلك في "شخص: عين، حدد، ميز". "شَخْصٌ: آيَةٌ، تنٌّ"[1] كل التّعريفات تعلقت بالشّخص لأنّه الأصل في تعريف الشّخصية، وربما يختلف التّعريف الأخير عن باقي التّعريفات في كونه عرّف الشّخص بأنّه آيةٌ أو(تن) وهذا ربما من بين المفاهيم الأقل تداولا.

1-1-2 اصطلاحا: جاء ذكر مصطلح "الشّخصية" في الكثير من المعاجم الأدبية، كذلك التي تعد من الاختصاص في مجال الأدب وعلومه، حيث ورد في معجم مصطلحات الأدب أنّ "الشّخصية" personnalité خصائص تحدد الإنسان جسميا، واجتماعيا ووُجدانيا، وتظهره بمظهر متميز عن الآخرين. وتبرز الشّخصية في الأدب " في موضوعات الأديب وأسلوبه، وروحه الإبداعية"[2] فالشّخصية حسب التّعريف خصائص متنوعة تحدد مظهر الشّخص، وتميزه عن البقية، فهي تتجلى من خلال الإبداع الأدبي والأسلوب والموضوعات المُتناولة.

كذلك عرف نواف نصار الشّخصية على أنّها " شخصية personality: المظهر المرئي للإنسان حسب تأثيره في النّاس... مجموع صفات الإنسان وميزاته من عقلية ونفسية وعاطفية وبدنية"[3] في هذا التّعريف نجد أن صاحبه قد جمع بين ما هو مرئي، وبين الصّفات التي يتصف بها الإنسان سواء كانت عقلية أو نفسية، وكذلك العاطفية والميزات البدنية.

أما في معجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحي فقد عرفها كالتالي: " شخصية character: (خصيصة، صفة أو طابع في مسرحية، خلق). المعنى الشّائع هو مجمل السّمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي). وهي تشير إلى الصّفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية

[1] جولي مراد: معجم الهادي في المترادفات والمتجانسات، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 194.

[2] محمد بوزواوي: معجم مصطلحات الأدب، الدّار الوطنية للكتاب للنشر والتّوزيع، الجزائر العاصمة، الجزائر، د ط، 2009، ص174.

[3] نواف نصار: المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 109.

ولها في الأدب معان نوعية أخرى، وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية أو مسرحية"[1]. في التّعريف ركز صاحبه على أنّ السّمات والملامح هي أهم ما يميز شخصية عن الأخرى، وأشار إلى أنّ الأخلاق كذلك لها تأثير في الشّخصية، وميّز دلالة الشّخصية عن الأخرى وأشار إلى أنّ الأخلاق كذلك لها تأثير في الشّخصية، وميز دلالة الشّخصية في الأدب عن باقي الدّلالات الأخرى التي تُعرف بها الشّخصية.

يعتبرُ جبور عبد النّور أنّ أهم ما يميز الشّخصية ويجعلها تتجلى بوضوح، هو كيفية الأسلوب الذي يجب اتخاذه وتتبعه في إنشاء هذه الشّخصية، واعتبر هذه الأخيرة العامل الأساسي في تحقيق الآثار الفنية، حيث عرف "الشّخصية personnalitéهي العامل الأساسي في تحقيق الآثار الفنية وهي التي تُسبغ عليها طابعا خاصا، وتتجلى بوضوح في تصور موضوعاتها، وفي تنفيذها، والأسلوب المُتبع فيها"[2] وربما هذا التّعريف قد غاص أكثر في تعريف الشّخصية من وجهة أدبية.

وقد اعتبر نواف نصار في معجم المصطلحات الأدبية أنّ "الشّخصية من أصل ومصدر "الشّخص" وعرفت على أنّها جوهر الإنسان وما ه وبارز في شخصيته وكذلك ما تعنيه في الأدب، فعرفت الشّخصية على أنّها "جوهر الإنسان" شخص بارز، شخصية character شخص في مسرحية أو رواية أو قصة"[3].

ويعتبر التّعريف الوارد في قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر حول الشّخصية، هو الأكثر دقة من حيث كونه تعريف أكثر دقة، وقد اعتبرت الشّخصية بمثابة " فاعل يؤثر في الحدث تدور حوله بعض أجزاء من القصة، وتتحدد ملامحه عن طريق وصف سلوكه ووظيفته الاجتماعية، وخصائصه

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، مرجع سابق، ص 210.

[2] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 147.

[3] نواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية، دار المعتز للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 171.

النّفسية والجسمانية ذلك من خلال حديثه، أومن خلال وصف الرّاوي له بصورة محددة"[1] من خلال هذا التّعريف فإنّ الشّخصية تعتبر فاعلا ذو تأثير في أحداث الرّواية، وتشكل جزءا مهما من الرّواية وتحيط بكل تفاصيل الرّواية من سلوكات ووظيفة وخصائص نفسية وجسمانية، وقد يجتهد الرّاوي في رسم صور الشّخصيات، وبصور محددة لكل شخصية لوحدها.

ذهب شهاب الدّين أبو عمر في تعريف الشّخصية إلى الصّفات تميز كل شخصية عن الأخرى، من حيث القوة والصّفات المميزة لكل شخصية، فقد عرفت على أنّها من الجذر اللغوي (ش خ ص) "ش خ ص: الشّخصية: صفات تميز الشّخص من غيره، يقال: فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل"[2]، فكل شخصية لها إرادتها وكيانها المستقل، وكل شخصية تتسم بالقوة أو بالضّعف، وهذه كلها خصائص تميز شخصية دون غيرها.

1-1-3 مفهوم الشّخصية عند بعض النّقاد:

تعتبر الشّخصية من أهم مكونات الرّواية، فهي التي تخضع لعاملي الزّمان والمكان، وتسهم في تطور الأحداث وغيرها، حيث "إنّ الشّخصيات الرّوائية هي بالضّرورة مصنوعة، بينما اللاشعور عفوي، ومن ثم يستحيل أن تصدر عن لا شعور حقيقي"[3] فالشّخصيات تبنى عن شعور الرّوائي أو البطل الرّاوي.

وقد يتحكم الزّمان والمكان في صقل الشّخصية، وتتبني العلاقة بين الشّخصيات إلى التآلف حيث أنّ "التّآلف بين هذه الشّخصيات، على اختلاف خلفياتها الزّمانية والمكانية والاجتماعية والسّياسية، قائما على أشده لسبب رئيس تلخصه مقولة رئيسة شاءتها الرّواية في طليعة مقولاتها الكبرى، وتقضي بأنّ

---

[1] سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص103.

[2] شهاب الدّين أبو عمرو: القاموس المنجد عربي، عربي، تح: يوسف البقاعي، دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 663.

[3] جورج طرابشي: الأعمال النّقدية الكاملة، ج 3، دار مدارك للنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2013، ص 489.

الماضي مستمر بكامله في الحاضر، والحاضر يقتات من الماضي ويتطفل عليه[1] فالتّآلف بين الشّخصيات هو الذي ترتسم به الأحداث، والماضي يسبك الشّخصيات، وكل ما تريد أن تتقدم الشّخصية خطوة إلى الأمام ترجع إلى الماضي وتقتات عليه، وذلك لبناء الحاضر.

وتبقى الشّخصية قائمة بحسب علاقتها بالشّخصيات الأخرى، التي تم توظيفها والاستعانة بها في رصد وتجسيد حركيات الشّخوص الرّوائية، وكذلك تطور الأحداث، إذ تُمثل الشّخصية في الرّواية مُكونا متعدد الأبعاد، حيث يمكن مقاربتها من جهة أفعالها وإسهاماتها في تطور مسار الأحداث، ومن جهة خصوصياتها التي تعدد علاقتها بباقي الشّخصيات الأخرى"[2]. ومن خلال هذا فإنّ الشّخصية الواحدة تتعدد أبعادها، هذا التّعدد يسهم كما سبق الذّكر في رسم مسار الأحداث كما يرغب الرّاوي في ذلك أما علاقتها بمحيطها مع الشّخصيات المحيطة الأخرى فيبنى ذلك حسب خصوصياتها. والشّخصية الرّوائية من صنع الكاتب، فهو الذي يتمتع بلعب الأدوار، وهذا لا يتأتى إلا بالاعتماد على الشّخصية الرّواية الأكثر تأثير في بناء النّص الرّوائي، حيث "تعتبر الشّخصية الرّوائية مكونا بنائيا مهما في الرّواية، لا يمكن للكاتب الاستغناء عنه أبدا، فهي التي تصنع في أغلب الأحوال قصص الكاتب وليس الحدث، لها دورها الفني المتناغم مع بقية عناصر التّشكيل، وليس ذلك الدّور إلا دور الكاتب ذاته الذي يستعذب لعب الأدوار وتقمصها واقعا وفنا في آن واحد"[3] فالاستغناء عن الشّخصية وأدوارها غير ممكن في النّصوص السّردية الرّوائية، ولا يعتبر الحدث أهم شيء في ذلك، لأن من وراء هذه الشّخصيات كاتب يهوى التّلاعب بأهواء الشّخصيات وبتقمصها ويتفنن في ذلك.

---

[1] صلاح صالح: ممكنات النّص، دار الحوار للطباعة والنّشر والتّوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2000، ص55.

[2] حليمة وازيدي: سيميائيات السّرد الرّوائي من السّرد إلى الأهواء، مرجع سابق، ص 75.

[3] ريمة كعبش: جماليات توظيف التّاريخ في روايتي "بوح الرّجل القادم من الظّلام" و "حورية ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" للروائيين "إبراهيم سعدي" و "عزالدين جلاوجي" رسالة مقدمة لنيل شهادة الدّكتوراه، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2017/2016، ص73.

ويتم تقديم الشّخصيات بطريقتين "طريقة مباشرة وذلك عن طريق الوصف الجسدي والنّفسي للشّخصية وطريقة غير مباشرة، حيث يمدنا الرّاوي بالمعلومات حول الشّخصية بالشكل الذي يقرره الرّوائي"[1] طريقة التّقديم المباشر تعتمد على التّجسيد والإحاطة بالهال والوصف، وذلك من خلال الوصف الظّاهري المتعلق بالجسد وذكر بعض ما يتعلق بالأمور النّفسية، وهناك طريقة غير مباشرة وهي بواسطة الإحاطة بأخباره وهي أشبه بالسّير الذّاتية أوما شابه.

أما عبد المالك مرتاض فراح إلى مقارنة الشّخوص الرّوائية، بالواقع، وبما يحدث عند أشخاص حقيقيين في مجال التاريخ، حيث جاء في كتابه نظرية الرّواية: "يلهث وراء الشّخصيات ذات الطّبائع الخاصة لكي يبلورها في عمله الرّوائي، فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي، لقد كانوا يعتقدون أنّهم قادرون على منافسة المؤرخين الذين يكتبون عن واقع النّاس ووقائعهم أيضا"[2] فربما تختلف شخصية الأديب أو الرّوائي عن شخصية المؤرخ، حيث أنّ الأولى يحق له أن يستعمل الخيال ويشحذها ويسبكها بقدر ما يريد، وبقدر مدى إبداعه الأدبي، بينما الشّخصية التّاريخية حقائق تكفل الماضي بها ولا يمكن تغيير مسارها إلا نادرا وتحت وطأة خلفيات إيديولوجية.

ومنهم من يعتبر الشّخصية في الرّواية تُشكل تركيبة من ثنائية الدال والمدلول مثل حميد الحمداني في كتابه "بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي"، حيث ورد فيه أنّها تعتبر الشخصية الروائية تركيبة من ثنائية دال ومدلول إذ أنّها تعتبر وجهان لذات الشّيء، فتعدد الأسماء والصّفات تصنع هويتها أما مدلولها فهو الشّخصية، وما يقال عنها بفعل "جمل متفرقة في النّص بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما النّص الحكائي قد بلغ نهايته"[3] فهذا التّعريف يُعيد

---

[1] محمد عزام: شعرية النّص السّردي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، د ط، 2005، ص19.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، د ط 1998، ص 73.

[3] حميد الحمداني: بنية النّص السّردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثّقافي العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص51.

فعل الإحاطة بالشخصية إلى دال ومدلول وجمل متفرقة تحيط بسلوك وأقوال الشّخصيات الرّوائية أي أنّ الإجراء والمُتخذ يعتمد على فعل القراءة.

وهو الحال ذاته مع من يعتبر القراءة أداة مُساهمة يعتمد عليها المتلقي، ليصل أن فهم الشّخصيات وما يُحيط بها، وكذلك أداة يستعملها الرّوائي كقناة تواصل بينه وبين المتلقي للظفر بما يُراد الوصول إليه في معرفة الشّخصيات، وربط ذلك بما تقتضيه الأحداث الرّوائية، فاختيار الرّوائي للأسماء ربما يكون مضادا لطبيعة الشّخصيات وكذلك الحدث الرّوائي، حيث أنّ" اختيار الروائي لأسماء شخصياته ما هو إلا اختيار رمزي دلالي مرتبط بطبيعة الحدث الرّوائي المُصاغ، فثمة رابط بين الاثنين، الاسم والشّخصية، ودلالة الاسم تتجسد من خلال الأحداث والأفعال والسلوك، وكثيرا ما يلجأ الرّوائي إلى اتخاذ أسماء مضادة لطبيعة الشّخصيات والحدث الرّوائي، إمعانا منه في السّخرية والمبالغة"[1]، فاختيار الأسماء يكون انطلاقا من معرفة الأحداث وكذلك السّلوك، أما الاختيار بالشكل المضاد وعكس ما هو مصاغ، فإنّه يدعو إلى المبالغة والسّخرية، أو ربما خلق وسط يوحي بالسخرية.

2-الشّخصيات الرّئيسية والشّخصيات الثّانوية في رواية "عين حمورابي":

استحوذت رواية "عين حمورابي" على الكثير من المكونات السِّردية، وتعتبر الرّواية من الرّوايات الحديثة الحبلى بالشخصيات، فالشخصيات التي هي من أهم ما يحرك تطور الأحداث والأكثر مُساهمة في تكوُن البنية السِّردية، إذ "تُعد الشّخصية الرّوائية الرّكن الأساسي في السّردية فهي العنصر الفعال التي تقوم بالأعمال الرّوائية وتلعب دورًا كبيرا في الرّواية بمثابة العمود الفقري للعمل الرّوائي فلا نتخيل سردية بدون أشخاص حيث كانت تلك الأشخاص محل اهتمام الدّراسات النّقدية، وتكمن أهميتها في الدّور الذي حدده الكاتب لها"[2]، فالأدوار التي حددها الكاتب، وتلعبها الشّخصيات الرّوائية هي التي

[1] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: معمارية النّص الرّوائي التّعدد الدّلالي وتكامل البنيات الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2021، ص 46.

[2] نجاة صادق الجشعمي: السّرد الرّوائي ما بين خلخة التّاريخ وتجاوز الذّاكرة، مرجع سابق، ص38.

تُبين مدى كثرة ورودها في النّص الرّوائي من قلته، حيث تعتبر الرّوايات الأكثر حضورًا وفاعلية ومُساهمة في الأحداث هي الشّخصيات الرّئيسية، بينما الشّخصيات المُساعدة والتي ترد بشكل أقل وقد تُسهم في أحداث عابرة وفقط فتلك هي الشّخصيات الثّانوية.

2-1-الشّخصيات الرّئيسية: وهي الشّخصيات التي ينبني عليها النّص الرّوائي، وتساهم في أغلب الأحداث الرّوائية، فهي بهذا لها أهمية كبيرة، حيث "تبرز أهمية الشّخصية في النِّص المعاصر من خلال بنية الحوار الدّاخلي والخارجي للشخصيات، فهي صانعة الأحداث ومنظمة الأفعال، والقائمة على استدعاء الزّمان وتحديد المكان"[1] فالشخصيات من خلال حضورها ومن خلال تحاورها نستطيع الحكم عليها بأنّها رئيسية أو ثانوية، والحوار لا يتم إلّا بإصدار الأصوات، ومن خلال هذا فإنّ "تودوروف والسّرديين حاولوا معالجتها باعتبارها صوتا سرديا أكثر منها عنصرا حكائيا، وفي هذا الإطار يذهب بارت إلى إبراز أنّ مسألة تصنيف الشّخصيات لما يتم حسمها"[2] فالأصوات السّردية والتي هي شخصيات في نظر تودوروف والسّرديين عمومًا وكذلك رولان بارت من خلال حضورها ونَدرتها واختفائها يتم تصنيف الشّخصيات.

والشّخصية الرّئيسية تُعد الشّخصية المحورية في الرّواية "وعليها يقع عبء بناء الحدث الرّئيس وتسميته اعتمادًا على صفاتها، وقد كان يُطلق على مثل هذه الشّخصية مصطلح البطل"[3] فقد يمكن اعتبار الشّخصية الرّئيسية تحمل سمات البطولة، بحيث يجب أن تتميز الشّخصية الرّئيسية كغيرها من

[1] بوعافية أحمد: بنية الشّخصية في السّرد من منظور النّقد المعاصر، مرجع سابق، ص194.

[2] سعيد يقطين: قال الرّاوي، البنيات الحكائية في السّيرة الشّعبية، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص90.

[3] هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، السودان، ط1، 2008، ص389.

الشّخصيات بالإقناع الفني، أي باستقلالها وحريتها، وانبثاق الحدث من داخلها دون توجيه"[1] من الرَّاوي الذي ساهم في سبك هذه الشّخصية، بل يدعها تأخذ مصيرها بذاتها.

وتخضع الشّخصية الرّئيسية دائما إلى أهمية الحدث الرّوائي، الذي انبنت عليه أغلب تطورات الأحداث الأخرى، إذ أنّ "الشّخصية الرّئيسية والحدث المُقدم إنّما هما وسيلة لتصوير وتجسيم دلالة فنية وفكرية عامة"[2] فإن كان الحدث يُمثل الدّال فإنّ المدلول تُمثله الشّخصيات في تحركاتها وفي الأدوار التي أُسندت إليها.

2-1-1-وحيد حمراس: تعتبر هذه الشّخصية أهم شخصية في الرّواية، وعلى لسانه تم التّعرف على أغلب الشّخصيات، كما أنّ أغلب الأحداث كان لهذه الشّخصية الفضل في تحريكها وتطورها وساهمت هذه الشّخصية في الإحاطة بعاملي الزّمان والمكان.

وحيد حمراس شاب عاش في دوار سيدي المجدوب حتى نهاية الثّمانينات من القرن الماضي (1987)، درس في جامعة الجزائر، وتزوج وأنجب بنت وولد، ثم بعد تعرضت عائلته للاغتصاب والقتل، وتم ضربه بشيء صلب للرأس حتى فقد جزءًا من ذاكرته، يتم تجاوز بعض الفترات، ليُعلن فيما بعد مواصلته لدراسته في ألمانيا في مدينة فرانكفورت بالضّبط، في جامعة غوته، وبعد أن أنهى دراسته، عمل خبيرًا طبوغرافيا، عاد إلى أرض الوطن وبالضبط إلى دوار سيدي المجدوب رفقة بعثة تنقيب عن مدينة أثرية، ومعها عاد كذلك للبحث في ذاكرته المبتورة، تطورت الأحداث وأخذ بثأر قتل والدته من طرف والده وبالتعاون مع إمام القرية عبد الوهاب قرشي، حين عودته كانت الأوضاع الأمنية متوترة، بسبب الإرهاب، ومن خلال تطور الأحداث علمنا أنه ابن غير شرعي للحمداوي.

---

[1] هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصة القصيرة، مرجع نفسه، ص390.

[2] بدري عثمان: بناء الشّخصية الرّئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص307.

2-1-1-1 التّسمية:

تتعدد الشّخصيات الرّئيسية في الرّواية الواحدة، لكن هناك شخصية أو أكثر تتفرد بالأدوار الرّئيسية وهي ما يعرف ببطل الرّواية، وقد يتم التّعرف على هذه الشّخصية، حينما يتم اختيار اسم مُعين لأهم شخصية رئيسية، هذا "الاسم يتشكل ويوضع عن طريق اللغة، يكتنف داخله عدة دلالات ومعان للشخصية الحاملة له وللدور الذي أسند إليها داخل الرّواية"[1] بالفعل لم يكن اختيار الاسم اعتباطيا وعبثيا في رواية عين حمورابي، فاسم "وحيد" له عدة دلالات، سنقف على مجملها، وكلها توحي بالتفرد والوحدانية والتّميز، "وحيد" يعتبر من أهم الشّخصيات، حيث أنّ "الشخصية هي التي يكون لها حضور في العمل الرّوائي بنسبة كبيرة، وذلك من خلال الوظائف التي أسندت إليها، فيجعلها الرّوائي تتربع على عرش الرّواية، وتتصدر قائمة الشّخصيات الموجودة فيها، فيمنحها عناية شديدة ويُوليها اهتماما زائدا بوصفها هي بؤرة الحدث ونقطة استقطاب له، ويعتني بتكوينها العام وأبعادها الاجتماعية والفيزيولوجية والنّفسية"[2]، تُعد شخصية (وحيد حمراس) الشّخصية الأكثر حضورا في الرّواية، وهو بطل الرّواية، وقد اهتم الرّوائي بإعداد هذه الشّخصية أيما اهتمام، حيث كانت البداية حينما كان يعيش في مدينة فرانكفورت الألمانية، ثم العودة إلى مسقط رأسه دوار سيدي المجدوب والعمل في بعثة التّنقيب عن الآثار، لتتطور الأحداث إلى أن تصل إلى تأزمها، وإقدامه على الأخذ بالثأر ممن نكل واغتصب أفراد عائلته وكذلك تستر على مقتل أمه.

وقد يكون اختيار شخصية (وحيد) بمثابة السّمة أو العلامة، رغم أنّ البنيويين يعتبرون أن الشّخصيات تمثل من يقوم بالأدوار أو الفاعل المُساهم في الحدث، إذ أنّ "الشّخصية ليست بالضرورة الشّخص في بعده المؤنسن؛ ولأن النّصوص في مستوى السّطح تستدعي قائما بالفعل –واحدا على الأقل– يكون

---

[1] يمينة براهمي: بنية الشّخصية في الرّواية الجزائرية المترجمة، رواية "الصّدمة" لياسمينة خضرا، أ نموذجا، مجلة العلوم الإنسانية، المركز الجامعي علي كافي، تندوف، الجزائر، المجلد 05، العدد 01، 2021، ص 68.

[2] المرجع نفسه: ص65.

فاعلا للحدث أو منفعلا به كما أن الأدوات الإجرائية المعتمدة في الدّراسات البنيوية يمكن تطبيقها على الشّخصية بوصفها علامة"[1] فالدور الذي قام به وحيد والوظائف المسندة إليه، باعتباره أهم شخصية تدور حولها الأحداث يمكن أن يكون وحيد غير الإنسان الذي انبهرنا ببطولاته وتعاطفنا معه في عثراته، لكن يبقى هذا ضمن كونه علامة أو ميزة لهذه الشّخصية.

ولكي نقف على ما يبرز ويثبت أن اختيار هذا الاسم (وحيد) له عدة أسباب، وقد نقف على الدّلالة اللغوية المعجمية وكذلك الدّلالة النّصية السّردية، والتي من خلالها نصل إلى الحمولة التي احتواها وتفرد بها اسم (وحيد دون غيره).

-**الدّلالة اللغوية المعجمية:** سنقوم بالاطلاع على بعض الكتب والمعاجم المختصة بالأسماء للوقوف على دلالة اسم وحيد فيها، ومنها (قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها لحنا نصر الحتي والذي ورد فيه "وحيد: لا مثيل له"[2]، فالدور الذي قام به وحيد لا مثيل له، حيث أنّ البطل عاش حقبة من الزّمن في دواره وهاجر إلى ألمانيا، وربما يكون هو الوحيد من بين أقرانه في دواره، وعمل مع البعثة طبوغرافيا وهذا كذلك ربما هو الوحيد من قام بهذا الفعل من بين أقرانه، خاطب شخصيات من الغرب ومن العرب ومن التّاريخ ومن الخيال ومن الفاستانتيكي وغيرها.

وقد أخذ اسمه ميزات من شخصيته، حيث "إنّ لاسم الفرد منا أثر في شخصيته، ذلك أنّ هذا الاسم يُشكل أوّل ارتباط بين الفرد والمجتمع"[3]، اسم (وحيد) له أثر كبير في شخصيته، فهو وحيد حتى في كل شيء، حتى في نشأته وميلاده في مجتمع قروي محافظ.

---

[1] عبد الوهاب بويمة: البنيوية ودراسة الشّخصية الرّوائية، مجلة تاريخ العلوم، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، العدد 07، 2017، ص270.

[2] حنا نصر الحتي: قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص 68.

[3] المرجع نفسه: ص05.

كذلك ورد في «الموسع في الأسماء العربية ومعاينها» لرنا صالح أنّ: "وحيد: المُنفرد بنفسه الذي ليس له أخ، نادر، ليس له ثان"[1]، فوحيد انفرد بنفسه في طريقة اختيار نهج خاص بحياته، فقد غادر مسقط رأسه واستقر بمدينة فرانكفورت الألمانية، وليس له أخ بالطريقة التي وُجد بها، فهو ابن غير شرعي للحمداوي، ونادر جدا بمقدمه للدنيا وليس له ثان فربما هو الوحيد الذي كان ابنا غير شرعيا، وهنا تكمن الندرة في نوع شخصيته كذلك جاء ذكر اسم وحيد بالشكل التّالي: "وحيد: المنفرد"[2] فلفظ وحيد معرف لأنه اسم علم، وقد نعتبره معرف بالإضافة إذا ما ذكرنا (وحيد حمراس) قابله لفظ (المنفرد) وهوما يدعو إلى الانفراد، أي أنّ صاحب هذا الاسم مُتميز منفرد في كل شيء في حياته.

أما وليد ناصف في كتابه "الأسماء ومعانيها" فقد ورد فيه أنّ "وحيد: نادر، منفرد، ليس ثمن"[3]، فلربما يشترك هذا التّعريف مع التّعريفات السّابقة في الندرة والتفرد، ولكن ليس له ثمن هذه العبارة لا يُقصد بها أنه بلا ثمن أو بدون مقابل، لكن ربما يقصد بها أنه باهض الثّمن رفيع غالي الثمن، ففي العادة أنّ الأشياء النّادرة والتي لا تتوفر منها إلى نسخة واحدة، قد تكون جليلة عظيمة لا تقدر بثمن، وهو الحال ذاته مع شخصية (وحيد) هذه الشّخصية التي لم تتكرر في الرّواية، وأنّ الوظائف التي أُوكلت إليه ونسبت له، لا يمكن لأي شخصية أخرى في الرّواية أن تقوم بها.

وربما هذا ما جعل النّقاد المعاصرون يهتمون "بشخصية" البطل، فهي عماد الشّخصيات ضمن العمل الأدبي، نظرا للاهتمام الذي يحظى به من طرف المؤلف أو القارئ، فالمؤلف يهتم ببناء صورة البطل، أما القارئ فيستمتع بهذا البناء من خلال وجود خوارق ينفرد بها البطل"[4]، فوحيد هو الشّخصية الرّئيسية للرواية، وهو البطل الذي ساهم في التعريف بالشخصيات، وهو عمادها، تم بناء هذه الشّخصية

---

[1] رنا صالح: الموسع في الأسماء العربية ومعانيها، الأهلية للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2004، ص191.

[2] محمد عبد الرحيم: المتقن قاموس الأسماء العربية، دار الرّاتب الجامعية، بيروت، لبنان، د ط، 2020، ص229.

[3] وليد ناصيف: الأسماء ومعانيها، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 210.

[4] بوعافية أحمد: بنية الشخصية في السرد من منظور النقد المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 11، عدد 03، جامعة تمنغست، الجزائر، 2022، ص 190.

وسبكها بإحكام من طرف المؤلف، وقد تميز هذا البطل بعدة خوارق، وتفرد بها، ومنها مخاطبة شخوص الفانتاستيكي وغيرها.

واسم (وحيد) تم اختياره بعناية فائقة، حيث أن "الاسم هو العلامة التي تميز الإنسان عن غيره"[1] فاختيار اسم وحيد ميزه عن غيره من الشخوص التي ورد ذكرها في الرّواية.

يُعتبر اسم (وحيد) ملفوظ من حروف، يعبر عنه بأصوات حين التفوه باسمه، وتستعمل الأصوات ومخارج الحروف للتلفظ باسمه، ويؤدي الاسم المسموع الدّال عن مدلوله، ومع "الصوت تُذعن الدلالة وتسمو الوظيفة، وتُسلس الرّسالة في الإرسال والإيصال، إذ لابد للموقف المجلجل من صوت مزلزل حتى يستقيم اللحن والصّورة، ويتلاءم المطلوب مع الأسلوب في وحدة متكاملة بدايتها الصّوت ونهايتها المقصود منه والمنشود"[2] فالدلالة لا تتأتى إلى بعد صدور الأصوات، ومن خلال الصّوت تتضح الوظيفة، وتتجلى الرّسالة بتفاصيلها من مُرسل إلى مرسل إليه وفي نهاية المطاف نصل إلى الأمر المنشود والمراد الوصول إليه.

نجد اسم (وحيد) يبدأ بحرف (الواو) وهومن حروف العلة، والتي يُقابلها أصوات، حيث "تطلق أصوات العلة في العربية على أصوات المد ألفا أو واو أو ياء، و(هي الحركات الطويلة)، كما تطلق على ما شابهها، وهو الواو والياء المعتلتان، وهما المقصودتان فعلا بتعبير (أصوات العلة)، وبعبارة أدق: صوتي العلة"[3]، فالواو والياء هما الحرفان الأول وما قبل الأخير من اسم (وحيد)، وكأنه إيحاء بأنّ هذا الاسم بدايته علة، وما قبل آخره علة، والعلة هي المرض والوهن وهو عكس الصّحة.

---

[1] كاملة بنت سيف الرحبية: الشّخصية الرّوائية "أحلام مستغانمي نموذجا"، بيت الغشام للنشر والتّرجمة، مسقط، سلطنة عمان، ط1، 2013، ص 50.

[2] موسى أسعد عجمي: نظام الحرف في النّحو والصرف، دار المحجة البيضاء للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 22.

[3] برتيل مالمبرج: علم الأصوات، تعريب: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، د ط، 1984، ص80.

(وحيد) الاسم بدايته علة في الحرف وهو(الواو) وبداية نشأته علة وهي أنّه ابن غير شرعي، وما قبل الآخر كذلك (ياء) وهو حرف علة، وهو للدلالة على الأحداث التي واكبت تصرفاته الشّبقية، وكذلك الأخذ بالثأر لما قتل إمام الدوار (عبد الوهاب قرشي) الذي تكتم على الجرم المُتمثل في عملية القتل.

أما الحرف الثّاني فهو حرف (الحاء)، وهو حرف يصدر من "أقصى الحلق: ويخرج منه صوتان: مهموس هوالعين، ومجهور هو الحاء" [1] فخروج حرف الحاء من أقصى الحلق، أي من أبعد نقطة في مخارج الأصوات، فهو للدلالة على أنّ (وحيد) عاد من مكان بعيد إلى مسقط رأسه، حيث كان متواجدا في فرانكفورت الألمانية، ثم عاد مع أفراد بعثة التّنقيب، وحرف "الحاء: صامت حلقي احتكاكي. (رخو) مهموس، مرقق"[2]، فالصمت يعود إلى حالة الكآبة والحزن اللذين عاشهما وحيد وهو في مقر إقامته في فرانكفورت، أما الاحتكاك فهو نتيجة تعرفه على بعض الأشخاص ومن جنسيات مختلفة هناك.

قد تجدر الإشارة إلى أنّ الأصوات تنسب "إلى الحروف، فإن الحروف تنسب بدورها إلى مخارجها في جهاز النّطق ومنها: الأحرف الحلقية ومنها ع، ح ... "[3] والحلق يُعد أبعد مخارج الأصوات، والبعد للدلالة عن مدى بعد وحيد عن مسقط رأسه وهو في ريعان شبابه.

أما الحرف الأخير فهو حرف (الدال) وهومن الحروف المجهورة "الصّوت المجهور: الذي يحدث عند نقطه تذبذبا في الأوتار الصّوتية: ب، ج، د"[4]، فهذا الحرف المجهور والذي لا يتم استدعاء نفس طويل أثناء نطقه، وجاء في الأخير، فهو يدل على أنّه لا يتم الاعتماد على الغير، حرف (الدال) ملفوظ منطوق دون نفس كثير، وكذلك وحيد في آخر سرد للأحداث قام بعدة تصرفات دون املاءات الغير، مثل القضاء على من شهد مسرح جريمة قتل والدته.

---

[1] برتيل مالمبرج: علم الأصوات، تعريب: عبد الصبور شاهين، مرجع سابق، ص 110.

[2] المرجع نفسه: ص 126.

[3] موسى أسعد عجمي: نظام الحرف في النّحو والصّرف، مرجع سابق، ص20.

[4] المرجع نفسه: ص21.

وفي الأخير يمكن القول أنّ ما تم الوصول إليه في هذه الدّراسة المجمعية ودراسة الأصوات كلها تُوحي بأنّ الاسم حمل معان كثيرة من مُسماه، فوحيد الدال على اسم الشخصية الرئيسية، انفرد بمدلوله من الاسم وبدلالته المعجمية.

-**الدّلالة النّصية السّردية:** يحاول (وحيد) الشّخصية أن يأخذ أشكالا متعددة، فهو الشّاب الذي يخضع للتحقيق ومنه انطلقت البداية في السّرد، وهي في الحقيقة نهاية الحكاية، ونقطة بداية سرد الأحداث وهو الذي عانى ويلات التّهميش حينما كان طفلا صغيرا في دوار سيدي المجدوب وهو الشّاب المُغترب الذي شاهد عالم آخر غير عالمه في أوروبا، وهو الفتى الباحث على الحقيقة المبتورة من ذاكرته، وصاحب الثّأر، ورجل الطبوغرافي مع أفراد البعثة وغيرها الكثير. أما فيما يخص تحليل الشّخصية بنيويا، فإنّ "الشّخصية ليست كائنا جاهزا، ولا ذاتا نفسية، بل هي حسب التّحليل البنيوي، بمثابة دليل له وجهان: أحدهما (دال) والآخر (مدلول)، فتكون الشّخصية بمثابة (دال) عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تحدد هويتها، أما الشّخصية كمدلول (مدلول) فهي مجموع ما يقال عنها، بواسطة جمل متفرقة في النّص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها وهكذا فصورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النّص الحكائي، ولم يعد هناك شيء يقال" [1] من خلال هذا التّعريف المفصل للشخصية في نظر البنيويين، فإنّ شخصية البطل اتخذت عدة أشكال.

- **(وحيد حمراس) الاسم أثناء التّحقيق:** يعد هذا الاسم (دال) وقد وردت جملا متتابعة في نص تدل على ذلك.

كما أن هناك اسم بحروف متفرقة كذلك (دال) وهو(ح-م-ر-ا-س) أما مدلول ذلك فقد ورد في: "أخبرته أنني أدعى (وحيد حمراس)، ثم طلب مني تهجئة لقبي لأنه بدا غريبا ومضحكا. وقد فهمت ذلك من ملامحه ح-م-ر-ا-س. أراد تسجيل بياناتي، وإذ كنت لا أحمل أوراقي الشّخصية أخبرته أني

[1] كاملة بن سيف الرّحبية: الشّخصية الرّوائية "أحلام مستغانمي نموذجا"، مرجع سابق، ص15.

أبلغ من العمر ستا وثلاثين خريفا"[1]، فالاسم ورد بالصيغة المركبة (وحيد حمراس)، وأثناء التّحقيق طُرح سؤال بخصوص اللقب، وتم لفظه، وكتاباته، وتدوينه بشكل منفصل.

الاسم ثابت معلوم (وحيد)، أما اللقب أو الاسم الثّاني، فبدا غريبا للمحقق، لكن دلالته والبنية العميقة المستهدفة من خلال هذا (ح-م-ر-ا-س)، فالغرابة تتمثل في عدم إثبات النّسب لهذا اللقب، والضحك ما هو إلا ملمح عن هذه الشّخصية الغريبة الأطوار.

وجاء في قوله (ستة وثلاثين خريفا) وقد جرت العادة أن يُنسب العمر للربيع فنقل "ربيعا"، تيمنا وتفاؤلا ولكن هذه إشارة منه إلى نهايته الحتمية التي آل إليها حتى وصل مكتب التحقيق، فالخريف مرادف للنهاية كما هو معلوم في كلام العرب.

-**خبير الطبوغرافي مع البعثة:** يُعتبر وحيد الشّخص الوحيد الذي يعمل طبوغرافيا في البعثة والطبوغرافي اسم يعود المهنة التي يقوم بها وحيد، وربما يكون هو الوحيد الذي اختار هذا المجال في الدوار بأكمله "تخرجت في اختصاص المسح الطبوغرافي للمواقع الأثرية، وهناك عملت مباشرة خبيرا طوبوغرافيا في مكتب دراسات ألماني"[2] فمهنة وحيد المتمثلة في الطوبوغرافيا هي من جعل هذا الاسم أو هذه الصّفة تقترن باسمه الأصلي.

وإذا ما عدنا إلى معجم المصطلحات العلمية والفنية فإنّ كلمة طوبوغرافيا تعود أصولها إلى "اليونانية بمعنى وصف المكان أو رسمه، فن صنع خرائط للأماكن والمواقع الأرضية، كناحية فيها عدد من القرى، أو كقرية كبيرة"[3]، أما باعتباره علم، فإنّ علم الطبوغرافيا هو "علم يبحث في توقيع ورسم الهيئات والاصطناعية في مساحة من الأرض على قطعة من القماش أو الورق بواسطة رموز

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص13.

[2] المصدر نفسه: ص13.

[3] يوسف خياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 409.

اصطلاحية ونسبة ثابتة هي مقياس الرّسم"[1] فبعد أن عرفنا معنى الطوبوغرافيا والتي يعود أصلها إلى اليونانيين، وعرفنا علم الطوبوغرافيا والذي يهتم برسم مسار الأرض الطبيعي والاصطناعي، ويتم ذلك بواسطة رموز وتخضع تلك الرسومات لمقياس رسم ثابت. لكن البنية العميقة والدلالة الحقيقية التي يحملها هذا الاسم، هو كيفية وصول وحيد إلى الإحداثيات الحقيقية في مجرى حياته، فالبحث عن الآثار لعلم الطوبوغرافيا يواكبه بحث عن الذّاكرة المبتورة من حياة وحيد، فالرسم على الورق يوازيه بحث في المذكرة أو المذكرات التي كان يكتبها وهو متواجد في بيت والده، وكذلك الرّسائل التي كان يتلقاها من بعض الأصدقاء، أما قطع القماش فيوازيه قطع القماش التي لف فيها الجثث قبل دفنها حيث دفن (الحمداوي) و(نجاة عزرا) عند بيت الحمداوي، وكذلك جثة والدته، بعدما انتشلها من البئر بعد سنوات عدة من موتها.

فاختيار الطوبوغرافيا في البحث عن الآثار، وزادها طوبوغرافيا الذاكرة، والتي من خلالها تعرف على محيطه بعدما غادره لما يقارب الثماني سنوات.

-**الجرذ الأحمق:** على لسان دونالد هاردي: الدال (الجرذ) حسب ما تم قوله من طرف دونالد هاردي صديقه النّمساوي، أما المدلول فهو قوله: "تبا لك، لقد استغرقت وقتا طويلا حتى أجدك أيها الجرذ، أين كنت تائها أيها الأحمق؟ "[2]

فالدال (الجرذ، الأحمق)، يقابله مدلول وهوما قابله من كلمات ورد ذكرها، لكن الدلالة المقصودة والأعمق من ذلك هو استخفاف الرّجل النّمساوي، بكل ما هو عربي، فهو يرى كل عربي وافد إلى بلدان الغرب في حالة اختفاء مثل الجرذان التي تختفي في أغلب الأحيان في جحورها، أما الحماقة فهي صفة عمد الآخر" الغربي" أن يلصقها بكل ما هو عربي للتقليل من شأنه وتقزيمه.

[1] خالد بن سليمان بن سالم الخروصي: الطبوغرافيا وتطور علم الخرائط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص19.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص24.

-**كولومبو**: لفظ أطلقه دونالد على وحيد، وهو اسم آخر (دال) على شخصية وحيد، والمدلول على ذلك "ها قد وجدتك أخيرا يا كولومبو"[1] فالمناداة لم تكن بشكل عشوائي عبثي، بل هو اسم مرادف للرجل الشّجاع المقدام، والمحقق الذي لا يهاب، حسب ما هو متداول في الثّقافة الغربية، وتم تصديره للمجتمع العربي، فحاجة الآخر للرجل العربي، جعلته يستنجد بالمدح باللفظ الأجنبي المُعرب (كولومبو)، فما كان جرذا أحمقا في الخفاء، صار كولومبو في العلن. وهذا ربما إشارة عميقة إلى أن وحيد هو الشّخصية الوحيدة في الرّواية التي تتأقلم وتتعامل مع جميع الشخوص، رغم تنوعها وكثرتها وفي النّهاية يأخذ وحيد بثأره ويصل إلى الحقيقة، ويسترجع الكثير من ذاكرته المبتورة.

-**الحمراس**: وهو اسم دال مأخوذ من الاسم الثّاني لوحيد أو لقبه، بإضافة (ال) التّعريف، والقصد بها التّفرد دون غيره من أفراد البعثة، ولربما لكونه هو الشّخص العربي الوحيد ضمن أفراد البعثة، كما أنّها تُشكل نوعا من الاستخفاف " هذا هو الحمراس الذي أخبرتك عنه، كنت قد نهيته من قبل عن مناداتي بهذا الاسم أمام الغرباء[2]. (وحيد) يعيش بين الغرباء، فهو وحيد بين العمال وبين أفراد البعثة، أما التلفظ ب "الحمراس" فهو لغرض إظهار اللفظ بين الآخرين، على أنه متميز ومتفرد بهذه الصّفة، وكان هذا الاسم يتكرر كل ما رغب أحد من أفراد البعثة مناداته.

-**وحيد ابن الزبير حمراس**: يُعد هذا الاسم الكامل هو الدال، أما مدلوله فهوما ورد في نص الرّواية.

"من؟ ... وحيد، ابن الزبير حمراس.

انشق الباب عن وجه متناسق لامرأة في منتصف العشرينات"[3].

لقد ورد الاسم على لسان الجارة والتي يُفترض أنّها يهودية الأصل، متتبع الأحداث يعرف أنّ القائلة هي امرأة خرجت من بيت الجارة، والتي كان يعرفها وحيد قبل مغادرته، وحينما كان صغيرا، اسم المرأة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص27.

[2] المصدر نفسه: ص55.

[3] المصدر نفسه: ص145.

الأولى "لالة خديجة"، وقد أخبرته المرأة بموتها قبل ثلاث سنوات، فالمرأة التي أخبرت وحيد ببعض الحقائق ونادته باسمه الكامل ما هي إلا امرأة من نسج الخيال، أومن عالم الخوارق، ولكن الدّلالة على ذلك أن ما تم استحضاره وهو الحقيقة في صورة امرأة، أتت لتجمع شتات الذّاكرة لدى وحيد فورد الاسم (وحيد) ثم الفاصلة، لكي تفصل بين (وحيد) الشّخص وبين (ابن الزبير حمراس) الحقيقي، فوحيد موجود في الواقع وفي الحقيقة، لكن هناك فاصل بينه وبين أبوه الزبير، وهذا نوع آخر من التفرد، لا يوجد إلا في حالة (وحيد)، الذي له أب يُنسب إليه في الوثائق وفي العيان وأب بيولوجي كان السّبب الحقيقي في وجوده، لا يعلمه إلا امرأة الفانتاستيكي أو هو ذاته.

-**أنت ابني يا وحيد:** تُعد هذه العبارة كذلك دالة على اسم آخر لوحيد، لكن هذه المرة المدلول، ورد على لسان "الحمداوي"، إنّها الحقيقة التي طال انتظارها، رغم قذارتها إلا أنّها لابد منها. "أنت ابني يا وحيد"[1]، اعتراف الحمداوي بأنّ وحيد ابنه، هو كذلك اسم آخر لوحيد، فوحيد في حقيقة الأمر ليس ابنا للزبير، هذا التفرد بمقصدية الحقيقة، أمر لا نجده إلا في وحيد من بين شخصيات الرّواية.

-**ابن الزّانية والعروس:** أطلق هذين الاسمين على وحيد، حينما كان محبوسا، وقيد التّحقيق، فقد كان وحيد يشعر بأنّه من شدة خوفه (دجاجة)، لكن العبارة التي اختزلت مدى الاحتقار الذي فُرض عليه أثناء التّحقيق من طرف أحد الرجال الدرك "... أهلا بالعروس... لقد نام ابن الزانية بما فيه الكفاية[2] دلالة لاسمين فيها نوع من الاستحواذ، فالعروس لا تتحكم في زمام أمورها حينما تلج بيت زوجها، وفي العقد بينها وبين العريس أو الزوج شكل من أشكال السّيطرة، أما اسم لابن الزّانية، فهو شكل من أشكال التّشويه الذي يتعرض له الأشخاص في السّجون، للدلالة على انحطاط أخلاقهم والتّقليل من شأنهم ورغم أنّ العبارة متداولة في الكثير من مكاتب التّحقيق إلا أنّ التّفرد عند وحيد أنّ العبارة في حقه حقيقة فهو ابن غير شرعي و"ابن خائنة زانية".

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 175.

[2] المصدر نفسه: ص 259.

-**حكاء ماهر:** اسم أطلق على وحيد من طرف المحققين في آخر مراحل التّحقيق، وقد تم تنفيذ الكثير من أقواله في الكثير من المواقف والأحداث، أما المدلول على ذلك من نص الرّواية "أولا: علي إخبارك بأنّك حكاء ماهر. قال (ج) بصوته الرّقيق الذي لا يناسب خشونته وحجمه الضّخم"[1]، اسم (حكاء) والصفة التي تلته (ماهر) اسم لا ينطبق ولا يثبت إلا على وحيد، فهو الذي يروي أغلب أحداث الرّواية، ويُعرف بالكثير من الشّخصيات، فهو الشّخصية الأكثر حضورا والتي تتربع على عرش أحداث الرّواية، فكان متفردا بنقل وسرد الأحداث ووصف الشّخوص والمشاهد دون غيره من الشّخصيات.

من خلال هذه تم تتبع ما تم الوصول إليه من خلال الدّلالة اللغوية المعجمية والدّلالة النّصية السّردية، فإنه يمكن القول أنّ شخصية البطل في الرّواية (وحيد) لم يكن اختياره بشكل اعتباطي بحت بل بعناية فائقة ويُوافق بين اختيار دلالة البنية ودلالة المعنى الخاص بهذه الشّخصية.

2-1-1-2-وحيد صورة الشّاب العربي المُغترب:

بعد الانتكاسات المتكررة للمجتمعات العربية وفي شتى المجالات، والوضع الاجتماعي من سيء إلى أسوأ، شهد العالم العربي موجة من الهجرة، وعزوفا كبيرا للشباب عن البقاء في الأوطان، فأحيانا تكون الهجرة غير الشّرعية، وأحيانا أخرى تكون الهجرة شرعية علنا، لكنها هجرة الأدمغة والمثقفين، ولعل بطل الرّواية (وحيد حمراس) هو أحد صور هذه الشّريحة من المجتمع العربي الطموح إلى الحياة الكريمة.

- **صورة الشّاب المثقف:** يعتبر وحيد هذه الشّخصية الرّئيسية من الرّواية صورة للشباب المثقف والوعي والذي يرغب في الهجرة إلى الضفة الأخرى من المتوسط أو بلاد الأحلام أوروبا، وبما أنّ (وحيد) هذا الشّاب الذي ينحدر من دوار سيدي المجدوب، قد زاول دراسته في العاصمة، ويتمتع بمستوى تعليمي محترم، جعله يفكر في التوجه إلى ألمانيا، لإتمام دراسته هناك فهو يشكل صورة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 317، ص318.

للمثقف العربي المثالي، والذي ذكره أمين الزّاوي في كتابه (صورة المثقف في الرواية المغاربية): " المثقف المثالي يعتقد أنّ الشّر مسألة أبدية في الانسان وهي خارجة عن الصّراعات الاجتماعية والسّياسية التي تحيط نمو الفرد داخل المجموعة، إنّ المصلحة أو تلك والمتواجدة داخل هذه الشّريحة الاجتماعية، أو تلك هي التي تُشيّد داخل الذهنية الفردية والجماعية هرما لمفهوم الجميل والقبيح والخير والشر، كما أنها هي التي تحدد مفهوم «الأخلاق» في الوسط الاجتماعي، وفي مرحلة تالية تعود هذه المفاهيم التي تصبح قوة مادية داخل العلاقات الاجتماعية لتشكل حضورا فاعلا في ميكانيزمات الثّقافات والحياة اليومية"[1] بهذا يكون قد عرف لنا المثقف المثالي، وما يحمله من أخلاق وهو في بلد غير بلده يحمل معه جميع المتناقضات التي كان يُعتقد أنّ المجتمع هومن أسس لها، ثم يؤثر ويتأثر بفضل هذه الحمولة داخل محيطه الجديد.

(وحيد) شاب متعلم زاول دراسته في الجامعة الجزائرية، قبل مغادرته البلاد، "رأيت البحر أوّل مرة وأنا طالب بجامعة الجزائر العاصمة"[2] فالشاب زاول دراسته في الجامعة، وكانت نظرة شاب واعي بما يدور من حوله من عوالم" فكرت في أشياء عديدة لم تخطر على بالي من قبل، من بينها ميل الإنسان الحديث إلى اختزال القيم ورغبته الملحة في الوصول إلى الهدف مباشرة مضيعا بذلك لذة الطريق وجمال الحياة مقابل أشياء تافهة وزائفة"[3] فالشاب (وحيد) له نظرة مشرقة للحياة، وملم بالقيم ويعرف جيدا التفاهات والزيف الموجودين في البلاد التي هاجروا إليها.

– **صورة الشّاب المهاجر الإيجابي:** لقد سافر وحيد إلى ألمانيا، ولكنه لم يكن كغيره من الشّباب البطال، بل كان شابا ذو مستوى عال أتم دراسته هناك فهو كشخصية روائية بطل إيجابي، وهو "مفهوم يُشير إلى الشّخصية المحورية في الرّواية أو القصة الواقعية التي تتميز بتجاوز الأزمات التي

[1] أمين الزّاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، المفهوم والممارسة، دار النّشر راجحي، الجزائر، د ط، 2009، ص 241.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 200.

[3] المصدر نفسه: ص 201.

تواجهها وبقدرتها على الانفتاح على المستقبل، والتكيف مع متغيرات الواقع الاجتماعي والتّاريخي والثّقافي في العصر الذي تمثله أو تعيش فيه"[1]، وبالفعل فوحيد شخصية محورية استطاع أن يتجاوز الأزمات مثل أزمة الإرهاب التي مرت بها البلاد، وكذلك أزمته الخاصة به كفقدان والدته في ظروف غامضة، ومقتل أفراد عائلته وفقدانه لجزء من ذاكرته، كل هذه الأشياء لم تمنعه من أن يكون إنسانا بَنَاءً إيجابيا في أرض الغربة، وأقصد ألمانيا "سافرت إلى أوروبا مدة سنوات عديدة تابعت خلالها دراستي في مجال الآثار بجامعة غوته في فرانكفورت، وتخرجت في اختصاص المسح الطوبوغرافي للمواقع الأثرية، وهناك عملت مباشرة خبيرا طوبوغرافيا في مكتب دراسات ألماني"[2]، فالعمل كخبير في الطوبوغرافيا وفي بلاد أكثر تحضرا كألمانيا ليس بالأمر الهين، بل لا يتأتى إلى بعد جهد جهيد ومواصلة للدراسة، وإن العمل في أماكن محترمة في بلاد غير بلادك ما هو إلا من نتاج بطل إيجابي.

- صورة المغترب المسالم والمنفتح على صداقة الآخر:

يعتبر وحيد صورة نموذجية لشخصية الشّاب المغترب، هذه الشّخصية المُسالمة، حققت ما يُعرف عند البنيويين بالتماثل البنيوي وهو" مصطلح استخدمه النّاقد الفرنسي المعاصر لوسيان جولدمان للدلالة على وجود سمات متشابهة بين العلاقات المنطقية للأثر الأدبي وبين البنيات الكلية للمجتمع، تبدو في شكل صور وأفكار وأساليب تتفق وأفكار العصر وأفكار الكاتب في وقت معا"[3]، فالبنيات التي أشار إليها جولدمان والموجودة في الصورة الكلية للمجتمع توفرت مع هذه الشّخصية المحورية فالصور من بينها الصّداقة، أما الأفكار فقد يشترك وحيد مع محيطه الجديد في بعض الأفكار الشّبقية مثلا، فالبعد عن الأوطان ونقص الوازع الديني يحفز على انتشار تلك الأفكار وقد تبدو صورة من صور التّحضر وحرية الرأي.

---

[1] سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق، ص 66.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص13.

[3] المرجع نفسه: ص67.

فمدينة فرانكفورت مدينة ألمانية أوروبية، تحمل الكثير من مقومات تلك الشّعوب اجتمعت فيها الكثير من الجنسيات لغرض الدّراسة أو العمل، جاء في الرّواية "أريد أن أعرفكم على ليليا التي التقيتها صدفة في محطة الميترو، كنت متجها من شارع واستاند إلى فيشتاين، حيث أقيم في شقة مع ألباني ونمساوي كان يدرسان التّصميم الهندسي للبنايات... قراءة الرّسائل الجنسية التي كانت ترسلها إلي ليليا، وهي صديقة من مدينة زاغرب)[1]، فلو لاحظنا من خلال هذه العبارة فسنجد أن وحيد الشّاب العربي صديق للكثير من جنسيات مختلفة، فليليا مثلا من كرواتيا ومن عاصمتها زغرب بالضبط، أما الشّابين الذين يشاركانه الغرفة فهما ألبانيا والنّمسا. حيث الصّداقة جمعت جميع الأجناس البشرية، وملامح الثّقافة الغربية بادية من الوهلة الأولى في النّص الرّوائي، من خلال تبادل الأفكار والرّسائل، فهذه العلاقات والأفكار ساهمت في تشكيل صورة كلية على المجتمع الألماني الذي انصهرت فيه أفكار الشّعوب الوافدة إليه، وصارت أكثر الأفكار انتشارا في العصر مُشكلة بذلك تماثلا بنيويا ديموغرافيا.

2-1-1-3 -جدل الأنا والآخر من خلال الشّخصية الرّئيسية " وحيد":

أسهم الثّراء في المكان والزمان وكثرة الشخوص وتنوعها في خلق تباين فيما يخص ما يعرف بـ «الأنا» و«الآخر» وقد تجلت هذه الصور من خلال بطل الرواية وحيد حمراس، هذا البطل الذي يساوي "الفكرة، ويعني سرديا البطل الذي يروي القصة، ويمكن للبطل أن يكون هو السّارد، كما يمكن لهذا الأخير أن يكون هو الكاتب"[2]، أما جدلية الأنا والآخر، فهذه الثنائية التي أثرت الحقول الأدبية والنّقدية، فيجب أن نتوقف عند تعريفين لكل من الأنا ثم بعدها الآخر.

الأنا هناك نوعان منها الأنا التي توحي بالذات والوجود، والأنا الفنية التي تستعمل في مجالات النّقد والأدب، حيث أن الأنا الذاتية هي "شعور بالوجود الذاتي المستمر والمتطور بالاتصال مع العالم الخارجي والاختبارات والتّثقف، ثم بالتأمل والاستبطان، وهذا الأنا هو مركز البواعث والأعمال التي

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 22.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص 50.

تؤقلم الإنسان في محيطه وتحقق رغباته، وتحل النزاعات المتولدة عن تعارض رغباته"[1] أما الأنا فنيا فإنّه يقصد بها "شعور يبرز الذات بشكل طاغ بحيث ينشط الفنان ضمن دائرة لا تتعدى حدود شخصيته، مشيحا بوجهه عن أمالي البيئة التي يعيش فيها، أو متخذا منها إطارا مجملا أو مشوها لكيانه"[2].وهناك من يعرف الأنا على أنّه "جزء من التنظيم الحقيقي في بناء الشّخصية يظل ثابتا لا يتغير رغم تغير القيم، إذ لا تؤثر القيم الجديدة إلا في الأنا فقط، فهو وحده قابل للتغير"[3]، ويقصد بالأنا الأولى (الأنا الأعلى).

أما فيما يخص ما يعرف بالآخر فإنّه "عند جعل الآخر –آخر– إنه موضوع مستلب الإرادة، محول إلى عنصر أحادي الطرف –لا ذات له– وهذا يفقده كل معنى إنساني، ويميت فيه كل بعد تاريخي واستمرارية تواصل، إنه مقضي عليه نهائيا"[4]، فقد تم تهميش الآخر في الكثير من المواقف وسلبه كل قيمة الإنسانية حيث وفي "ضوء ذلك يكون وعي الآخر الفضاء الأرحب لوعي الذات فأن تعي الآخر هو أن تكونه بطريقة ما، هو أن تتجسده أن تستوعبه بوصفه الذات المغايرة، ذاتك التي لا تمتلكها بل ذاتك الأولى التي لا تستطيع امتلاكها، وأنت في سعي حثيث لامتلاكها، يقصد التكامل، وليس إدراكا بالآخر"[5]، فالأرجح أن نعي الآخر لأنه له علاقة بذواتنا، يقوم هذا الجدل والقائم بين "الأنا" والآخر" على خلفيات إيديولوجية في المجمل، حيث أن "الإيديولوجيا تتضمن الأفكار السياسية، والدينية والأخلاقية، والجمالية، التي تبرز من خلال أنشطة وتصورات متعددة للمجتمعات"[6] وذلك لأن كل من

---

[1] جبور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص36.

[2] المرجع نفسه: ص36.

[3] فيصل عباس: أساليب دراسة الشّخصية، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص19.

[4] ابراهيم محمود: صدع النّص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والتّرجمة والنّشر، حلب، سوريا، ط1، 2000، ص 102.

[5] المرجع نفسه: ص 103.

[6] عدنان علي محمد الشّريم: الخطاب السّردي في الرّواية العربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2015، 191.

الأنا والآخر ما هما إلا اختصار أو عينة من عينات المجتمعات التي ينتمون إليها، وما هما إلا بنيتين من البنيات التي يتميز بها مجتمع عن آخر.

وما هي إلا شخصيات من خلال نسيج خيال الرّوائي، ومن هنا تتضح صورة النّص الرّوائي حيث "يتكون من خلال إطار لغوي شكل بنيته، وفي الوقت ذاته منفتح على إطار مرجعي، وهذا قد يُشير إلى وجود تشاكل بين البنية اللغوية والاطار المرجعي، خاصة إذا توقفنا عند تأكيدات باختين، وهي ترتبط كما يُشير فلاديمير كريزنسكي، بكون الوعي الفردي يشكل إيديولوجيا، والإبداع الفني يشكل إيديولوجيا، والكلمة ظاهرة إيديولوجية بامتياز"[1] من خلال هذا وحسب ما أكد عليه باختين وفلاديمير فإن الشّخصية تحركها إيديولوجيات والكلمة اعتبروها إيديولوجية، كما أن الإبداع الفني في حد ذاته إيديولوجية.

تعددت أوجه "الأنا" والآخر في نص الرواية، وتجلت تمظهراتها في كم من موضع، ولكن سنقف على وجهين منها.

-**الأنا المُتطلعة والمُساعدة والآخر المُستخف والكابح لجموحها:** يعيش الشّاب وحيد الشّخصية الرّئيسية في مدينة فرانكفورت، وفيها واصل دراسته، وبها يعمل كخبير طوبوغرافيا، وهو يشكل نوعا من الأنا التي تعيش وتدرس وتعمل في ظل الإنسان الأوروبي الغربي "الآخر"، وهذه "الأنا مركز الشعور وأحد الأنماط الأولية الأساسية للشخصية، والأنا تزودنا بإحساس بالاتساق والاتجاه في حياتنا الشعورية، وتميل إلى معارضة ما يمكن أن يهدد هذا الاتساق الشعوري الهش وتحاول أن تقنعنا أنّه

[1] عادل ضرغام: في السّرد الرّوائي، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص21، ص22.

ينبغي علينا دائما أن نخطط ونحلل خبرتنا شعوريا"[1]، الأنا في المجمل يتعارض مع الآخر في الكثير وهي كذلك تزودنا بالإحساس بالاتساق والشّعور به.

انتقال (وحيد) من الضفة الجنوبية للمتوسط إلى الضفة الشّمالية، شكل نقطة تماس بين (الأنا) و(الآخر) وتعايش، وتجلت هذه الملامح من اللحظات الأولى من سرد ما يعيشه فهو في مدينة فرانكفورت، في عزلة ووحدة، وهو يعود ذلك ربما إلى عدم تقبله لمكان الآخر "لجأت في تلك الليالي الحالكة إلى الشراب حتى أصبح الأمر ضرورة ملحة للتخلص من الكوابيس والضجر الذي يحدثه سكون الليل، أحيانا أشاهد التلفاز، وأحيانا أقرأ كتابا سرعان ما أتخلص منه بعد صفحات، في معظم الليالي لا أجد أروع من مشاهد الأفلام الإباحية أو الانشغال بقراءة الرسائل الجنسية التي كانت ترسلها إلي ليليا"[2]، فهذا الانغماس في يوميات الآخر والانصهار في ثقافة الآخر، ربما هي بمثابة رصاصة الرّحمة في مبادئ "الأنا"، فهذه المستجدات التي تبدو أمرا عاديا بالنسبة إلى "الأنا" العربي، ما هي إلا مكتسبات جديدة وغريبة عنه، أما الصداقة فهي بالنسبة لبطل الرّواية أمرا ليس بالصعب، وما هي إلى شكل من أشكال التوافق بين الأنا العربي والآخر غير العربي" كانت ترسلها إلى ليليا وهي صديقة من مدينة زاغرب... أريد أن أعرفكم على ليليا التي التقيتها صدفة في محطة المترو... أقيم في شقة مع ألباني ونمساوي... انتبهت أثناء ذلك إلى أن فتاة تربط شعرها على هيئة ذيل حصان تجلس إلى جانبي... حينما التفت نحوها ابتسمت وأخبرتني أنها قرأت هذا الكتاب أيضا... استعرته من صديق نيجيري... ناديتهم بأدب، أغلب أعضائه من الأجانب"[3]، فهذا اللين والقابلية للآخر مهما كان شكله ومهما كان منشأه، فإنّه "آخر" ود "الأنا" أن يأخذ منه ويتعلم ويتبادل بعضا من الأشياء التي اكتسبت من الآخر الغربي الأوروبي، ولقد كان الأنا المتمثل في الشّخصية الرّئيسية وحيد متعطشا لذلك،

[1] جابر عبد الحميد جابر: نظريات الشّخصية، دار النهضة العربية للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1990، ص 60.

[2] عبد الطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص21.

[3] المصدر نفسه: ص 22، ص 23.

ومفضلا له "حين غادرت أوروبا لاحقا، أصبحنا نتبادل الرّسائل الفاحشة عبر البريد، كانت تجيد كتابتها بشكل يُثير الدّهشة، وكنت أفضلها على مشاهدة الأفلام الإباحية"[1]، فهذا النّمط من العيش والغريب عن كل مبادئ الحياة العربية، والتي لها خلفياتها الإسلامية، والتي تنبذ وتحرم هذا النّوع من الحياة الذي تغيب فيه القيم والأخلاق.

فوحيد الشّاب العربي الذي تتجلى من خلاله صورة الأنا كان منفتحا أكثر على صداقة الآخر الغربي إنّه صديقه النّمساوي دونالد هاردي الآخر الغربي "وضعت حزمة من الرّسائل وتفقدتها واحدة واحدة وبينما كنت أبحث عن رسالتها الأخيرة وقع بصري على رسالة عرفت صاحبها فور رؤية العنوان فتحت الرّسالة ثم فضفضت الورقة المطوية بلهفة، كانت من صديق نمساوي من أيام الدّراسة يُدعى دونالد هاردي، وهومن فرانكفورت أيضا"[2]، كأن المكان الذي انصهرت فيه تمظهرات الآخر غير العربي واحد، وهو المدينة الألمانية فرانكفورت، وأما الأكثر ميولا له هو الآخر الغربي الأوروبي، فقد كان ملامح السّعادة، والصداقة أكثر وضوحا وتجليا (عرفت صاحبها فور رؤية العنوان) و(فضفضت الورقة المطوية بلهفة)، فهذه اللهفة نابعة من مدى حبه ومودته لهذا الصّديق النّمساوي الذي مثل الآخر الأوروبي، يميل وحيد إلى الصّداقة ولا ينفر من بعض ما يفعله الآخر من تصرفات ومن كل أشكال الانسلاخ عن المعتقد الإسلامي والعادات والتّقاليد في المجتمعات العربية، لكنه يعلن صراحة أن اللقاءات والزيارات والحياة الاجتماعية في أوروبا أصبحت لا تُناسبه، لأن هناك أنا دخيلة تنفر من هذا النّمط الجديد من الحياة والغريب عنها "لا أخفي أني أصبحت أكره الخروج من البيت، وصرت استثقل اللقاءات وأنزعج من الزّيارات النّادرة التي أؤديها مضطرا لكيلا أفقد صوابي، الحياة الاجتماعية لا تناسبني، وانعزالي في الآونة الأخيرة كان نتيجة سنوات من التّعب الدّاخلي، فأنا لم أعد أملك قوة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 24.

[2] المصدر نفسه: ص24.

لمجابهة العالم" [1]، لقد اعتبر "وحيد" الآخر وكل ما هوبه، وكل تمظهراته بالعالم، وكأنّه أراد أن يُلمح لفكرة أن محيط الآخر بالنسبة إلى الأنا يُشكل عالما قائما بذاته، فالوضع هنا أقل ما يقال عنه أنه وضع متردي ومحبط "هذا الوضع المحبط بقدر ما ينقض الدعوة بتبادلية المواقع بين الأنا والآخر... الشّرق والغرب، بقدر ما يستشير الهمم لجعل الأنا مركزا آخر للغرب قادرا على مواجهة المركز الغربي الذي لا تلين له عريكة، بقدر ما يستدعي الحاجة إلى مشروع «التّراث والتّجديد»"[2]، فالإحباط الذي يُعاني منه وحيد قد يكون بسبب تبادل المواقع بين الأنا والآخر، فما كان يقوم به الآخر دون قيد أو هاجس، صار أمرا عاديا عند الأنا وهوما شكل له تصادم بين الظاهر والباطن.

فالأنا قد يُشارك الآخر في الحفاظ على شموخه، لكن مع كل هذا تبقى هناك نظرة فوقية يُحافظ عليها الآخر، لتجسيد الفارق، والعمل على تجلي الهوية بين الأنا والآخر "الغربي"، حيث أن هذا الأخير دائما ينظر نظرة المستخف بالأنا العربي.

لكن الأنا ورغم هذا الملفوظ الاستهزائي، فقد رأى أنّ فيه نوع من الوفاء، "يبدو أن دونالد هاردي، هذا الصديق الوفي، لم ينسني كما نسيني العالم كله، ظننت أني رجل منته، إذ لم يعد يذكرني أحد فيما أعلم"[3]، فالأنا المغتربة والمنكسرة الخاطر، والفارة من سيء إلى أسوأ، ترى في أنّ هذه الرّسالة شيء من جبر الخواطر، وبث الثّقة في النّفس من جديد.

ولكن حينما تكون الرّابطة بين الأنا والآخر مبنية في الكثير من الأحوال على المصلحة، يتغير كل شيء، فالجرذ المختبئ والأحمق والغبي يتحول إلى رجل المهمات الصّعبة، والذي يعتبر الدال عنه في أغلب الأحيان، اسم "كولومبو" "ها قد وجدتك يا كولومبو... والعرض مغريا يا كولومبو"[4] فهذا الكولومبو الجديد الذي تلفظ به دونالد هاردي، ما هو إلى فزاعة لقضاء المصالح، ينتهي بنهاية

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 25.

[2] أحمد عبد الحليم عطية: جدل الأنا والآخر، دار عبد ربه للطباعة، الحوامدية، مصر، ط1 ،1997، ص 195.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص25.

[4] المصدر نفسه: ص 29.

المصلحة، وهي المساهمة بمعرفة خبايا مسقط رأسه بدواره "سيدي المجدوب"، ودليلا لتوجيه أفراد البعثة الأثرية والتي في طريقها للبحث عن الآثار والأشياء الثمينة.

كما أنّ الآخر استسلم لحمولة الأنا الإيديولوجية والعقائدية، وصار الأنا مشعا في عمق الآخر، وذلك يتجلى من خلال ما استطاع الشّرق أن يُؤثر به في الغرب، وقد تبين أن الأمكنة هي الأخرى، تتجسد من خلالها شخصية الأنا العربي "وصلت في حدود السّادسة مساء إلى البيت. كان صوت أذان المغرب في السّماء يصم الآذان، لم أميز الأصوات بعضها من بعض لأنها كانت ناشزة ومتداخلة على نحو غريب"[1]، أصوات الأذان تُشكل "أنا" بحد ذاتها فهي تعكس صورة الأنا العربية الإسلامية التي تجذرت وأخذت عُمقا كبيرا في الآخر الغربي.

تظهر في النّص صورة متعددة عن الآخر غير العربي ومنها صورة أخرى، تجسدت في السّائق النيجيري، نغوزي أنيمالو، فكان صاحب غرائز جنسية ومهتم بهذا الشّأن، وهي صورة أخرى للآخر ذو الأصول الإفريقية، من الذين يهتمون بكل ما يتعلق الجنس "عاد يحمل كيسا صغيرا شفافا يحتوي على العشبة، ونصحني بمضغها جيدا مدة من الزّمن، ثم أضاف مازحا إنّها لا تُفيد إلا الرّجال السُّود أخبرته أني إفريقي مثله تماما، وإن كانت بشرتي بيضاء ضحك أنيمالو، وقال إني مازلت أبيض البشرة رغم كل شيء أعطيته ضعف المبلغ، وقبل أن يفقد سروره طلبت منه أن يعيرني السّيارة من أجل القيام بجولة سريعة في المكان، ومن دون تردد سلمني مفاتيح سيارة الجيب"[2]، فالرجل الإفريقي في هذه الصّورة والتي تشكل صورة الآخر الإفريقي يظهر بأنه مهووس بالجنس، راغب في أخذ الرّشاوي، مُبينا أنّ الأنا كذلك غير آبه بما تنهاه عنه معتقداته الدّينية، وظهر أنّ المال مع الآخر "الإفريقي" يمكنه أن يشتري الذمم "حاولت شراء صمت السّائق مقابل مبلغ مالي... لم أكن أملك هذا المبلغ الكبير بالتأكيد"[3]

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص31.

[2] المصدر نفسه: ص35.

[3] المصدر نفسه: ص44.

شراء الصّمت لدى الآخر الإفريقي كان مقابل مبالغ مالية باهضة، وربما يعود هذا إلى المبالاة من العواقب التي وقع فيه الأنا العربي وحيد.

وظهرت ملامح أخرى عن الآخر الإفريقي، والذي أنهكته ظروف الحياة وصعوبتها وفر إلى أوروبا راغبا في العيش الكريم، ليجد نفسه في قبضة المُستغلين الذين لا يهمهم سوى مصالحهم "لكن السّود منهم أتوا من مالي أو النيجر، هجروا بلدانهم هربا من الظلم، فوقعوا في ظلم الاستغلال"[1] فالآخر الإفريقي هو كذلك يتعرض لقسوة العيش، والظلم والطّغيان، وكأن الأنا والآخر الإفريقي مُتطابقان مُتشابهان، جمعت بينهما رقعة المكان والطباع والبيئة.

رئيس البعثة الذي اتخذ الرّاوي اسمه من الحروف، فكان اسمه (ك) والذي حرص الرّاوي أن يُحيطه بما يلزم حتى تصل صورته إلى القارئ (الملتقي) "نقل رئيس البعثة الألماني نظره من فيسكونتي إليّ... أنت صديق دونالد هاردي؟ ... في الحقيقة لم أعد أذكر اسمه الألماني لصعوبة نطقه، لذلك سأدعوه من الآن (ك)، فهو أول حرف من اسمه فيما أذكر "[2] فهذا الرّجل الألماني الذي صعب على وحيد تذكر اسمه رغم أن الكثير من الأحداث كان مُشاركا فيها، فهو يُشكل صورة (الآخر) السّيد المتحكم في زمام الأمور، والمدير المسير، والمُوجه لعمال التّنقيب وكل شيء.

(ك) يعتبر صورة للآخر المُسيطر، فقد نسب صداقة وحيد الأنا إلى الآخر النّمساوي (دونالد هاردي) أما الرّابطة بينهما فهي الآمر والمأمور، المدير والعامل. الآخر الغربي الأوروبي لم يكن الرّجل فقط بل من إحدى صوره المرأة "أقدم لك هيلين بلانك باحثة جيولوجية من هولندا... أستطيع معرفة بعض الأمور التي تعتمد على خبرتي الشّخصية... إنّما هي مجرد فراسة... لا يمكنك التّخلي عن مشاريعك الخاصة في الجامعة، وهذا ما يكفل لك سفرا مريحا خلال السّنة تمارسين فيه ميُولاتك وأهواءك وتستمتعين... أنت شبقة وسادية وأنانية لديك رغبة في التحكم وامتلاك كل ما يحيط بك، أنت هنا من

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 51.

[2] المصدر نفسه: ص 46 إلى ص 50.

أجل رئيس البعثة"[1] صورة الآخر لم تقتصر على جنس الذّكور بل تعداه إلى جنس الإناث، وتغيرت معه العلاقة الرّابطة بين الأنا والآخر، فهذه المرة الآخر "هيلين بلانك" كل اهتمامه منصب على كيفية التّحكم في الأنا "وحيد" والتّحكم في كل ما يحيط به، فالمرأة الأوروبية والتي في الكثير من الأحيان تكون الشّبقية ميزتها، لا يُهمها شيء يُسمى الشّرف مثل ما هو الحال عند "الأنا" المشرقية التي لها قيود عقائدية، ولكن الأهم من كل هذا كيف تستطيع بواسطة غرائزها وإمكاناتها الشّبقية أن تُساهم في السّيطرة على كل ما يحيط بها؟ عندما لم تستطع السّيطرة على رئيس البعثة (ك) وجهت تركيزها نحو الحمراس (الأنا) التّائه بين الماضي والحاضر، علها تجد مراغمها "للجسد لغات واضحة لا يمكن إخفاؤها أو تحريفها بالكلام أو الكذب، إنّه كالخريطة تماما، يُمكن قراءتها إن كنا نملك مفاتيحها راقبتين بفم مفغور وعينين متألقتين، حاولت جاهدا نسيان ما حدث بيننا قبل دقائق"[2]، كأنّ اللغة المستعملة إغواء الكل وإغواء الأنا "وحيد" والآخر الهولندية "هيلين بلانك".

وهناك أوجه كثيرة للآخر في الرّواية اتخذنا بعض الأمثلة السّالفة الذّكر.

-الأنا "العربي" والآخر "اليهودي"، احتواء ومصاهرة وحسن جوار وعداء دفين:

استطاع اليهود على مدى قرون من التّاريخ أن يعيشوا جنبا إلى جنب في الأوساط العربية في شمال أفريقيا، وقبلها في الأندلس بجوار الموريسكيين، وكانت تربطهم علاقات عدة كالتجارة وغيرها، أما تاريخيا فقد "مارس اليهود في ظل الدّولة الإسلامية نشاطهم بدءا من الوزارة حتى أصغر المهن التي عرفها المجتمع الإسلامي، وقد أولى اليهود في العالم الإسلامي كغيرهم من يهود العالم التّجارة اهتماما كبيرا، وعدوه الطّريق الأفضل لتحقيق الرّبح الكبير"[3] فهذه الفئة من المجتمعات والتي عاشت مع المجتمعات العربية والإسلامية، كان لها حضورها في النّص الرّوائي "عين حمورابي"، وقد اتخذت

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 54، إلى ص57.

[2] المصدر نفسه: ص129.

[3] خضر إلياس جلو: اليهود في المشرق، دراسة في التّوزيع السّكاني والحياة الاقتصادية، صفحات للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2017، ص 173.

صورة الآخر، امرأتين هما: (لالة خديجة) جارة بيت الزبير والد وحيد، أما الصورة الثّانية فهي (نجاة عزرا) وهي غريمة وحيد قبل أن يتغرب وهو شاب وقبل أن يكون عائلته.

-**حسن جوار ومواساة:** إنّ المتتبع لأحداث الرّواية، يكتشف أنّ هناك جارة يهودية، تسكن بقرب بيت الزّبير والد وحيد، هذه الجارة كانت تُحسن إلى عائشة والدة وحيد، وكانت تواسيها كلما عانت من العقاب المُسلط عليها من طرف الزّبير زوجها "أعرف والدتك من خلال لالة خديجة، وأعتقد أنّها كانت معتادة على زيارتها، المسكينة عانت الويلات من والدك الذي كان يعاملها معاملة الدواب... قبل اختفاءها بأسبوع سمعت لالة خديجة ضربات قوية على الباب، ولما فتحته ظهر وجه والدتك المُدمى تغطيه الكدمات... جاء منتفضا كالثور يلف قبضة يديه ويصرخ مهددا خالتي بالطرد لأنّها يهودية"[1] الأنا "وحيد" يعيش ويستذكر لحظات العنف التي عاشتها والدته قبل أن تختفي وإلى الأبد، أما الآخر اليهودي وهي (لالة خديجة) فقد كانت رحيمة ومواسية لوالدته.

فصورة الآخر "اليهودي" تظهر وتتمثل في حسن الجوار والمواساة من خلال تصرفات (لالة خديجة)، هذه المرأة التي حاولت أن تُخفف عن المرأة شيئا من أعباء الحياة عليها، "لم أعد أرى شيئا سوى بعض الأضواء الباهتة التي تسربت من نافذة جارتنا اليهودية"[2]، فالأنا وحيد فقد تعمد مناداة الجارة باسمها (لالة خديجة)؛ ولكنه قال بيت اليهودية وكأنّه يُريد أن يُميز البيت عن غيره، والمرأة عن غيرها فالأضواء الباهتة ماهي إلا حقيقة غامضة تتسرب إلى وحيد.

- **زواج ومصاهرة واغتصاب وعنف ثم فرار:** تعددت الشّخصيات في الرّواية، رغم أن الآخر يهودي كانت صورته محددة جدا، فبعد أن تطرقنا للآلة خديجة، كذلك هناك امرأة تدعى (نجاة عزرا) هي الأخرى لها امتداد في الأصول اليهودية، وعانت هي الأخرى ويلات عذاب زوجها، عاشت صغرها في دوار سيدي المجدوب، تزوجت في الدوار الآخر دوار سيدي الحراق، تعرضت للكثير من العنف

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص148.

[2] المصدر نفسه: ص 145.

اغتصبها إخوة زوجها، ثم تفردت بحياتها في بيت الحمداوي "لا شك أني كنت مُهما في حياتها حتى وهي تُزف إلى رجل آخر من سيدي الحراق... كانت آنذاك في السّادسة عشر من العمر... زوجي فعل بي هذا... لم يعجبه مذاق المرق فصب على وجهي ما في الصّحن السّاخن ثم طرحني أرضا ولكمني حتى فقدت الوعي...استيقظت في الصّباح التّالي لم أر غير الظّلام... رأيت الموت مرات"[1] فالمرأة نجاة عانت ويلات عذاب زوجها واستعمل معها كل أشكال العنف وأفقدها بصرها.

رغم حب وحيد "الأنا" لنجاة عزرا "الآخر" اليهودي إلا أنّ مُعاملتها على أنّها يهودية وأصولها تعود على العائلات التي صاحبت الموريسكيين إلى شمال إفريقيا "أقصد يد نجاة عزرا اليهودية الأصل نسيت أن أخبركم بهذا منذ البداية، لقد جاء أجدادها الأوائل إلى شمال إفريقيا مع آخر هجرة للموريسكيين سنة 1610 حيث أصدر الملك فيليبي الثّالث أمرا بطرد بقية المسلمين من اسبانيا... وكانت عائلة عزرا إحدى تلك العائلات... كان والدي من أشد الكارهين لليهود، وبعدما أصبح صهرا لإمام الدّوار تحول كرهه اليهود إلى مرض معد، في الحقيقة لم أكن أشعر نحو اليهود أو أي جنس بشري آخر بأي حقد، كان حقدي ضدي البشاعة والظلم في أي مكان وتحت أي سماء"[2]، فالأنا كان مُسالما ولا يحمل الحقد لأي يهودي، بينما الوالد (الزبير) يُكن كرها شديدا، وربط ذلك بمصاهرة إمام المسجد، وكأن خلفية العداء تعود إلى أمور عقائدية، ومع كل هذا فإنّ الحب لم يمنع "الأنا" العربية بأنّ "الآخر" اليهودي لا تعود أصوله إلى نفس أصله.

ومن هذا يجب "العناية بالعلاقة التي تجمع "الأنا" و"الآخر"، وذلك بمعرفة الأنا للآخر وهذه المعرفة أحرى بها أن تُقيم روابط وثيقة بين الأنا والآخر بين التّجاذب والتّنافر، بين القبول والرّفض، بين

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 81.

[2] المصدر نفسه: ص88، ص89.

الأمثال والأغيار، ولو تأملنا هذا الجوهر لوجدناه لا يتبلور إلا بالتفاعل مع الآخر"[1]. من الواجب كما سبق الذّكر أن يكون للأنا الدّراية التّامة بما يجول بخاطر الآخر، حسب ما ورد في الرّواية مرات عديدة يتجاذب ومرات أخرى يتنافر، ومرات تنسيق وأشكال أخرى من عنف متبادل لكن في أغلب الأمور صداقة وتكامل وتعاون.

2-1-2-دونالد هاردي: شخصية رئيسية كان لها حضورها في الكثير من أحداث الرّواية، كان صديقا لوحيد حمراس، لذلك كان حضور هذه الشّخصية في أغلب الأحداث.

دونالد هاردي هو رجل نمساوي ومن سكان مدينة فرانكفورت، درس مع وحيد في جامعة غوته، وقدِم إلى دوار سيدي المجدوب رفقة صديقه وحيد لغرض التّنقيب عن مدينة مدفونة وغابرة، يُعتقد أنّ بها الكثير من الأشياء الثّمينة، وقد عمل على تتبع مخطوطات تركها الرّحالة الألماني هاينريش فون مالتسان.

جاء في الرّواية وعلى لسان وحيد مُعرفا بهذه الشّخصية "فتحت الرّسالة ثم فضفضت الورقة المطوية بلهفة. كانت من صديق نمساوي من أيام الدّراسة يُدعى دونالد هاردي، وهومن فرانكفورت أيضا، كان يشتغل مهندسًا معماريا آنذاك لكن يبدو أنّ دونالد هاردي، هذا الصّديق الوفي، لم ينسني كما نسيني العالم كله"[2].

شاركت هذه الشّخصية في الكثير من أحداث الرّواية، مثل الدّراسة في ألمانيا، وكل الوقائع التي صاحبت وجود البعثة على سفوح جبل آمجر وبالقرب من دوار سيدي المجدوب.

[1] نرجس بخوش وآمال لواتي: جدل الأنا والآخر في الخطاب الحضاري من الصّدام إلى الحوار، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، المج 36، الع 01، 2022، ص435.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص24، ص25.

2-1-3-الحمداوي: شيخ سبعيني يُعرف بهذا الاسم فقط، أصوله تعود إلى دوار سيدي الحراق، له بيت خارج دوار سيدي المجدوب بعدما غادر بيته الأول في دوار سيدي الحراق، قُتل أفراد عائلته في ظروف غامضة، مثله مثل عائلة وحيد التي قُضي عليها في ظروف غامضة.

يُعتبر عراف القرية وشيخها، يستنجد به سكان دوار سيدي المجدوب عند الحاجة، ويعتبرونه ساحرًا ودجالا ومشعوذا إذا رغبوا في الانتقام، وحرضت عليه الجماعات المسلحة سكان الدّوار.

احتضن في بيته نجاة عزرا المرأة ذات الأصول اليهودية والفارة من دوار سيدي الحراق، كذلك لجأ إليه في الكثير من الأحيان (وحيد)، وكأنّه من وراء هذا الاحتماء شعر أنّ الحمداوي أب له وأخ وصديق "بحثت دون جدوى، عن ذلك الرّجل الذي عرفته طوال حياتي، واعتبره صديقا وأبا وأخا...مع الرّجل الذي لا يعرف أحد اسمه الحقيقي...مع الحمداوي وكان اسمه الوحيد الذي يُعرف به في المنطقة"[1] هذه الشّخصية التي أحاطت بها الغرابة واللبس وشكلت همزة وصل بين الدّوارين، واكتنفها الغموض في كثير من المواقف، وضمن تسلسل الأحداث الرّوائية.

تارة يظهر "الحمداوي" المُنقذ وصاحب الدّواء، والمساهم في إنقاذ أرواح النّاس، وخبيرُ الطب البديل "شاءت الصدف أن أصيب جدك بطفح جلدي، تعفنت أصابع يديه...فاضطرت جدتك إلى استدعائي، كنت قد تعلمت بعض المبادئ في طب الأعشاب والحجامة وجبر العظام، وكنت متعودا على اقتلاع الأسنان والأضراس...ثم إن لي سمعة لا بأس في شفاء البواسير والشّقيقة"[2] وهذا كان حسب تعريف الشّخصية الرّئيسية (الحمداوي) لذاتها.

وتارة أخرى يتهم بالشعوذة والسّحر وغيرها "سمعت أنّه مشعوذ يقوم بأعمال السّحر، وأظنه شخصا غريب الأطوار"[3] وهذه الدعايات كانت بعلم الأهالي الذين كانوا يقصدونه قصد الشّفاء "أمامي مباشرة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص85.

[2] المصدر نفسه: ص169.

[3] المصدر نفسه: ص150.

تقف نساء كثيرات في طابور لا ينتهي...كانت الغرف مُكتظة بنساء ينتظرن أدوارهن، بعضهن خذلهن الحظ وطالت عنوستهن، أكثرهن يرغبن في الزّواج بأي ثمن، وفيهن من تطلب الشّفاء من مرض ما أو إبعاد السّحر والعين وما إلى غير ذلك من الرّغبات اللامتناهية والغريبة"[1]، فالأدوار التي يقوم بها الحمداوي هذه الشّخصية الغريبة كانت ظاهرة للعلن، برضى سكان الدّوار. لكن وبعد تحريض الجماعات الإرهابية شوهت سمعة هذا الرّجل "خطب فيهم الإمام خطبة أخبرهم فيها أن ينظفوا الدّوار من الرذيلة والفسق ويطردوا منها كل ساحر، رأيت الكره يتجسد في عيني صاحب الدّكان وهو يصف لي امرأة فرت من بيت زوجها لتمتهن الدّعارة والسّحر في بيت الحمداوي"[2]، وبعد التّعبئة تلو الأخرى تعرض ببيت الحمداوي لسيل من الأهالي الوافدين من الدّوار، وكانت نهايته ونهاية نجاة عزرا "تخللت ذلك همهمة مزقت الصّمت الرابض، فارتفع من بين الأصوات صوت: «الشّعوذة شرك بالله»، وانفجر صوت آخر ينعته بالزنديق والسّاحر...قال إنّ الذي يُمارس السّحر عليه أن يُرجم"[3] وبالفعل هاجم الأهالي الحمداوي بالرجم تارة وبالضرب بالعصي تارة أخرى، فكانت نهايته مأسوية، ولكن قبل هذا اعترف لوحيد بأنه أبوه، وبأن أمه كانت تلتقي معه كل جمعة، واعترف له بأنّه والده "أنت ابني يا وحيد"[4] رغم الحضور المتأخر لهذه الشّخصية عند بدايات سرد الأحداث إلّا أنّها بعد ذلك، صارت رئيسية محورية لأنها ساهمتَ في بناء الكثير من البنى السّردية، وكذلك الأحداث الهامة في الرّواية.

2-1-4-هيلين بلانك: امرأة أوروبية باحثة جيولوجية، كان لحضور هذه الشّخصية النّسوية أثر كبير في تقدم سيرورة الأحداث، جاء على لسان وحيد وصفها ظاهريا قبل أن نعرف من هي؟ وإلى أي الأجناس تنتمي "في تلك اللحظة مرت أمامي امرأة شقراء متوسطة الطول، كانت ترتدي جزمة تصل

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص166.

[2] المصدر نفسه: ص212.

[3] المصدر نفسه: ص283.

[4] المصدر نفسه: ص175.

إلى ركبتيها تقريبا، وتضع على رأسها قبعة تقيها حر الشّمس"[1] ولم تنقطع الأوصاف الظاهرية لهيلين بلانك طيلة توالي الأحداث وتسلسلها، فقد اهتم الرّاوي بهذه الشخصية وأحسن سبكها وشحذها، واهتم بها اهتماما كبيرا، خاصة على لسان وحيد، حيث تعتبر شخصية هيلين بلانك مصدر قوة لوحيد فهي "وفرت له مصدرًا من القوة يُضاف إلى قوته، والحب يبدو عمومًا مثل الموت، مناسبا للروائي في أكثر أعماله، وهوما ينسجم وقارئ يريد للحب أن يستمر تعويضا عن ظلم النّاس في الحياة"[2] فهيلين المرأة الأوروبية أحبها وتعلق بها، وذلك كونها أكثر تفتحا وميولا لتصرفات وحيد.

-أما تعريف هيلين من حيث الأصول، فجاء متأخرًا بعض الشّيء، فهي ذات أصول هولندية، لكن اجتمعت مع كل من وحيد ودونالد هاردي في ألمانيا، ولكون أنّ الشيء المشترك بينهم هو اختصاص البحث، والشّغف إلى الوصول إلى الأشياء الثّمينة والتي يتم اكتشافها من خلال التّنقيب والحفريات "أقدم لك هيلين بلانك، باحثة جيولوجية من هولندا"[3]، وتلى هذا التّعريف أوصاف عديدة لهذه المرأة لكنها كانت كلها أوصاف مادية ظاهرية ولكن هذه الشّخصية المُتمثلة في المرأة الأوروبية الهولندية كانت تحمل الكثير من عادات وثقافات مجتمعها إلى دوار سيدي المجدوب، والتي من بينها عدم الاهتمام بالعرض والشّرف، فالمرأة شبقية وتصل إلى مراغمها مهما كلفها الثّمن، فكانت لها علاقات حميمية مع رئيس البعثة (ك) وكذلك مه وحيد "وعلى لسان وحيد" أنت شبقة سادية وأنانية، لديك رغبة في التّحكم وامتلاك كل من يحيط بك، أنت هنا من أجل رئيس البعثة"[4]، وورد على لسان رئيس البعثة (ك) حول علاقة وحيد معها "هيلين امرأة سادية تؤمن بالاشتراكية...تُمارس الجنس مع الجميع ومن دون عنصرية، بداعي الاستمتاع فقط، قل لي كم ضاجعتها من مرة أقل لك من أنت. ها ها؟ "[5].

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص48.

[2] رزان محمود إبراهيم: الرّواية التّاريخية بين الحوارية والمونولوجية، مرجع سابق، ص87.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص54.

[4] المصدر نفسه: ص57.

[5] المصدر نفسه: ص193.

فهذه الشّخصية المُتمثلة في "هيلين بلانك" المرأة الهولندية والباحثة الجيولوجية، اقتحمت مجتمعا بأسره بعاداتها وأخلاقها، وتفتحها، وتأثرت به وأثرت فيه، لأنّها كانت قد انتقلت إلى الدّوار، وشاهدت بعضا من الأشخاص الذين يُعتبرون إحدى الصّور الحقيقية للمكون البشري لدوار سيدي المجدوب.

2-1-5-نجاة عزرا: تُعتبر من الشّخصيات الرّئيسية والتي دارت حولها الكثير من أحداث الرّواية ارتبطت بوحيد في شبابها، وجمعتها به علاقة غرامية فكانت لهم لقاءات حميمية في غار الضّبع.

تزوجت في دوار سيدي الحراق، فتعرضت لكل أشكال العنف والتّعذيب على يد زوجها، وشوه سمعتها وتعرضت للاغتصاب من اخوة زوجها، وفقدت بصرها نتيجة الضّرب والتّعذيب.

تعود أصولها إلى اليهود الذين فروا مع الموريسكيين إلى شمال إفريقيا، بعد سقوط الأندلس، وبعد طرد المسلمين المُتبقين إلى دول شمال إفريقيا.

كان للإحاطة بأوصاف هذه الشّخصية على لسان وحيد، الذي تحمل عبء أغلب أوصاف الشّخصيات الرّئيسية وغيرها، وهذا بعدما التقى معها في المقبرة "عيناها الداكنتان تعكسان الضوء كهوتين لا قرار لهما، رأيت ندبة غائرة تخترق خدها الأيسر... كان صوتها أنثويا عذبا مُندفعا كما عهدته، لم يفقد نبرته الحاسمة"[1] وكانت في حالة مأساوية، في البداية حسبها من عالم الأشباح والأرواح الشريرة "توقفت حين رأيت خيال امرأة يقف بن الأجداث، ظننتها تلك الروح الشّريرة التي يُسميها الأهالي هنا "الترقو"[2]، فهذه الحالة المأساوية هي التي انطلق منها الرّاوي على لسان وحيد يصف تلك الحالة التي آلت إليها نجاة عزرا بعد فرارها من زوجها ومن دوار سيدي الحراق، وهي أحد تقنيات السّرد الذي ينطلق في حاضر الشّخصية، ليعود إلى ماضيها ثم العودة من جديد.

البداية كانت حينما ظن وحيد أن هذه المرأة من عالم الأرواح الشريرة، أو الترقو كما يسميها الأهالي ولم يلبث حتى عاد وتحدث عن شبابها "كانت آنذاك في السّادسة عشر من العمر، حليبية البشرة، لها

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص79.

[2] المصدر نفسه: ص78.

أنف مستقيم وشفتان رقيقتان ورديتان لم تعد الآن كما عهدتها، تغيرت بالكامل"[1]، فالوجه الملائكي الحسن الذي وصفه وحيد، هو ذاته الذي شبهه بالأرواح الشريرة، وكأن الجسد الواحد، والشّخصية الواحدة جمعت المتناقضات، وكان الفيصل في ذلك عامل الزّمان والمكان وكذلك سرعة الأحداث، لكن لم يبخل علينا سحر السّرد بأن بين السبب في تغير الحال من الحسن إلى السيئ في حياة نجاة عزرا "زوجي فعل بي هذا...فصب على وجهي ما في الصّحن السّاخن ثم طرحني أرضا ولكمني حتى فقدت وعيي، وعندما استيقظت في الصّباح التّالي لم أر غير الظلام...لم يجرؤ أحد على معاقبة زوجي الذي امتنع من الظهور في القرية...سمع الكل بما حدث لي، لكنه ادعى بعد ذلك الحادثة أنه عاقبني جزاء خيانتي له مع رجل آخر"[2]، استطاع الرّاوي على لسان وحيد أن يُوضح الأسباب التي أوصلت نجاة عزرا إلى ما هي عليه.

يعود الرّاوي ليذكر لنا أصول نجاة عزرا اليهودية "أقصد نجاة عزرا اليهودية الأصل، نسيت أن أخبركم بهذا منذ البداية، لقد جاء أجدادها الأوائل إلى شمال إفريقيا مع آخر هجرة للموريسكيين سنة 1610 حين أصدر الملك فيليبي الثالث أمرًا بطرد بقية المسلمين من إسبانيا"[3] وكأن التّذكير بالأصل لهذه المرأة جاء بصدفة، فقد كان التّعريف بهذه الشّخصية، بتقديمها ظاهريا، من خلال إظهار الملامح وآثار العنف وغيرها، لكن الأصول لم تأتي إلاّ متأخرا.

أما فيما يخص الاسم "نجاة عزرا" فإنّ اختيار هذا الاسم له من مقومات الشّعرية ما له، حيث أن "نجاة" في الكثير من المعاجم العربية، فالأغلب هو الخلاص وحسن التخلص، جاء في كتاب الأسماء

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص81.

[2] المصدر نفسه: ص81، ص82.

[3] المصدر نفسه: ص88.

ومعانيها "نجاة: الخلاص من الشّيء، والحرص، المرتفع من الأرض"[1]. وكذلك في المتقن قاموس الأسماء العربية ورد: "نجاة: الأمان، والاخلاص والحرص والمرتفع من الأرض"[2].

فهذه دلالات اسم (نجاة) في موضعين من الكتب الخاصة بمعاني الأسماء، لكن "نجاة" الشّخصية الرّوائية عكس هذا تمامًا، وربما هنا تكمن شعرية توظيف هذا الاسم، فلا نجاة حملت لواء الخلاص فهي تعرضت لأبشع أنواع العنف حتى فقدت بصرها، ولا هي المرتفع والرّفعة بل عاشت الدناءة والانحلال الخُلقي، وقذفت بامتهان الدّعارة، ولا هي الأمان فحياتها كلها لا أمان حتى توفيت مع الحمداوي بقرب بيته بسبب العنف الزائد من طرف الأهالي، فقذفت وتم اتهامها بالدعارة، حتى لفضت آخر أنفاسها.

أما الاسم الثّاني أو اللقب (عزرا) فلم يكن اختياره بشكل اعتباطي بل هو اسم راسخ ومقدس في حياة اليهود، وهو اختصار ودلالة على الامتداد اليهودي في العائلات اليهودية، رغم نشأتها في أوساط غير يهودية، وترعرعت وتزوجت فيها، حيث أنّ "عزرا الكاتب من الشّخصيات التي حظيت باهتمام بالغ في التفاسير الإسلامية"[3] إذ أنّ هذا الاسم معروف في الثّقافة الإسلامية، وعلى أنّه الشّخصية التي عملت على حماية التوراة وبعض النّسخ التي أخذت من هذا الكتاب المقدس.

ورغم كل ما يتعرض له التّاريخ الإسلامي من تهميش من طرف بعض اليهود المتشددين، فقد "نظر التّراث الإسلامي، منذ أقدم التّفاسير، إلى شخصية عزرا الغامضة باعتبارها متماهية مع من كان وراء إعادة استرجاع التوراة"[4]، ويظهر عزرا المنقذ في بعض الكتب التي تتحدث عن اليهود، حيث ورد في كتاب (اليهود في المغرب الإسلامي) أنّ: "التوراة ليست كتابًا واحدًا، وإنّما هي أكثر من كتاب، جمعت بعد العودة من السبي البابلي بقيادة عزرا الكاتب صاحب سفر في التوراة ما بين 458ق. م، 457ق. م

[1] وليد ناصيف: الأسماء ومعانيها، مرجع سابق، ص283.

[2] محمد عبد الرحيم: المتقن قاموس الأسماء العربية، مرجع سابق، ص396.

[3] سعيد كفايتي: البحث عن عزرا كاتب التّوراة، شركة المطبوعات للتوزيع والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص43.

[4] المرجع نفسه: ص17.

وهو عبارة عن تاريخ البشرية المبكر وتاريخ إسلام العبرانيين"[1] فهذه الشّخصية المُتمثلة في استحضارها من التّاريخ اليهودي، والتي أخذت الاسم الثّاني لنجاة والتي دلت كذلك على الحماية والاحياء، فهي كذلك تشكل ضدية مع نجاة الرّواية والتي لم تحمي عرضها ولم تحيي عادات أجدادها المُحافظين على العبادة والمحافظين على الأنساب وصفاء النّسل.

2-1-6-رئيس البعثة الألماني (ك): تعمد الرّاوي ومن خلال الشّخصية الرّئيسية وحيد، الذي يروي الأحداث، أن يُعطي بعض الشّخصيات أسماء بحروف معينة، مثل:(ك)، أو(أ) أو(ج) مثل ما ورد في الرّواية أو غيرها من الحروف، فلربما يرجع هذا إلى ما ذكره عبد المالك مرتاض الذي يرى أنّ "الرّواية الجديدة تميل إلى تدمير الشّخصية بإيذائها قصدا، ومضايقتها والحد من غلوائها، والتّشكيك في وجودها، والتّضئيل من أهميتها عمدا"[2]، ويُعد التعامل معها بهذا الشكل، أي اختصار الاسم في حرف من أجل صور التدمير والمضايقات.

أما اختيار الاسم (ك) لرئيس البعثة الألماني، فلربما لم يكن بالشكل العبثي الاعتباطي، حيث يرجع ذلك للتيمن برواية العصر، والاقتباس عن كافكا إذ ورد في كتاب (نحو رواية جديدة) "أما فيما يخص (ك) رواية العصر فإنّ كافكا يكتفي بذكر حرف واحد"[3] فربما أن نطلق حرفا واحدًا على الشّخصية من سمات الرّواية الحديثة، ومع كل هذا فإنّ "تسمية كائن باسم معين، كعنوان دال عليه، لا تعني استيعابه بكل مكوناته"[4] أي أنّ هذا الاسم الذي أطلق عليه لا يمكن أن يستوعب المدلول بكل مكوناته.

---

[1] فاطمة بوعمامة: اليهود في المغرب الإسلامي خلال القرنين السّابع والثّامن هجري، كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر، د ط، 2011، ص77.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية، مرجع سابق، ص28.

[3] آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة: تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص36.

[4] إبراهيم محمود: صدع النّص وارتحالات المعنى، مرجع سابق، ص45.

كما جرت العادة يبدأ الرّاوي بتعريف شخصيته من خلال بعض الأوصاف التي تُحيط بهال هذه الشّخصية، لكن مع رئيس البعثة (ك) فالخلل يكمن في نطق اسمه، لذلك تحجج وبرر سبب تسميته بـ(ك) لصعوبة التّلفظ باسمه "تهلل وجه رئيس البعثة، وبدأ يتقافز من مكان إلى آخر بحرص وانتباه شديدين، في الحقيقة لم أعد أذكر اسمه الألماني لصعوبة نطقه لذلك سأدعوه من الآن (ك)، فهو أوّل حرف من اسمه في ما أذكر"[1]، فهذه الشّخصية كان لها حضورها من بدايات الرّواية حتى النّهاية وساهمت في بناء أحداث كثيرة كالحرص على إتمام عمل الحفريات، وتتبع مخطوطات الرّحالة الألماني هاينريش فون مالتسان، وأقدم بعد مغادرة أفراد البعثة على تخريب الضّريحين، والحفر في قبري الرّجلين الصّالحين، "سيدي المجدوب" و"سيدي الحراق"، جاء على لسان وحيد "في تلك اللحظة تجاوزني (ك) إلى الداخل، وبدأ ينزع الألواح التي تحيط بالقبر، ثم تناول المعول ومن دون تردد غرزه في الأرض، وبدأ يحفر"[2]، لكن ربما تكون نهاية فاعلية هذه الشّخصية، وهي الرّغبة في الوصول إلى المخطوطات، "خرجنا من الضّريح نجر أذيال الخيبة وراءنا، ولما صرنا على بعد بضع أمتار سمعنا أصوات أشخاص قادمين عن طريق المنحدر...شدني (ك) من ذراعي بقوة، وسحبني معه بابتسامة هازئة...وهناك توقف (ك) والتفت نحوي، وقال: سأعود إلى الموقع لأرتب أموري، وإذا لم نلتقي فلا تبحث عني لأني سأكون غادرت نهائيا"[3]، ومن بعد هذا الحدث المتمثل في تهديم الضّريحين ونبش القبرين، وملاحقة الأهالي لهما، وفرارهم بعيدا عن موقع الضّريحين.

إذا ما عدنا للاسم رغم أنّه أطلق على شخصية غير عربية، إلّا أنّه اتخذ من الحروف العربية (دالًا) له وهو حرف (الكاف)، وبقي المدلول معلومًا وهو حركية الشّخصية، وفاعليتها في المتن الرّوائي والكاف لها دلالات عدّة، ونذكر منها ما ورد في كتاب (علم الأصوات) "الكاف: صامت

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص50.

[2] المصدر نفسه: ص271.

[3] المصدر نفسه: ص275، ص277.

طبقي. انفجاري (شديد) مهموس، مرقق)[1]، إذا ما لاحظنا هذه العبارة حول حرف الكاف وفي علم الأصوات، فإنّ لها دلالة أخرى في شخصية رئيس البعثة الألماني (ك)، حيث أنّه: صامت لا يتحدث إلّا نادرًا لإعطاء توجيهات للعمال الذين يقومون بالحفر، وقليل الكلام إلّا للتلميح فقط، أما الطبقية فهومن الألمان ويعتبرون أنفسهم أرقى الشعوب ويأتون في الطبقة الأولى من ترتيب الشّعوب، ثم تليهم الشعوب الأوروبية، أما انفجاري فهو كثير الغضب وإذا غضب ينفجر، مثل ما حدث له مع رجال الدرك وكان تحت تأثير الكحول والسكر، أما الشّدة فهي البنية القوية التي يتمتع بها، مهموس أي مسموع وكلامه بين أقرانه وعند عماله، أما المرقق فهو الرّقة التي يتعامل بها مع النّساء مثل هيلين بلانك وغيرها.

2-2-الشّخصيات الثّانوية:

تزدحم الشّخصيات الرّوائية أثناء أداء أدوارها داخل النّسيج الرّوائي، وتتخذ كل شخصية شكلها وأوصافها من خلال تقديمها، والتّحضير لها، بحيث يجتهد الرّاوي على لسان بطل الرّواية أو إحدى الشّخصيات الرّئيسية، ومن خلال الأفعال التي تقوم بها والأحداث التي تُشارك فيها الشّخصية، تُحدد نوعيتها، فكلما شاركت أكثر في الأحداث وبنائها، وكل ما كثر الحوار تُعد هذه الشّخصية ضمن الشّخصيات الرّئيسية، أما إذ قل ورودها، ولم تشارك إلّا في أحداث معينة ثم تختفي فهي شخصيات ثانوية، ويمكن أن تعرف هذه الشّخصيات على أنّها "تحمل أدورًا قليلة وأقل فاعلية إذا ما قورنت بالشخصية الرئيسية، فهي الشّخصيات المُساعدة"[2] وقد سميت بالمساعدة وهو الدور الذي مُنح لها فالشخصية "الثانوية لها عدة مهام وأدوار، فنجدها في بعض المواقف مساعدة ومساندة للشخصية الرئيسية، ونجدها في مواقف أخرى معارضة لها ومنافسة لها، وذلك حسب الغاية التي وكلها لها

[1] برتيل مالمبرج: علم الأصوات، مرجع سابق، ص125.

[2] يمينة براهمي: بنية الشّخصية في الرّواية الجزائرية المترجمة-رواية "الصّدمة" لياسمينة خضرا-أنموذجًا-، مرجع سابق، ص66.

الروائي"[1] فدور الشّخصيات الثّانوية يكمن في المساعدة والمساندة، وربما سد ثغرة الأحداث التي لم تتمكن الشّخصيات الرّئيسية من سدها وملئها.

يرى بروب أنّ الأدوار والوظائف التي تقوم بها الشّخصية الرّوائية "تعتبر من الأجزاء الأساسية للحكاية، ويجب علينا استخلاصها أولا وقبل كل شيء"[2] فالأدوار هي التي تسهم في فاعلية هذه الشّخصيات، رغم ظهورها القليل ورغم الأدوار القليلة التي منحت لها.

أما من الجانب البنيوي، فقد ورد عن الشّخصية "التي طالما غدت بمنزلة العمود الفقري للجسم في أكبر الأعمال الرّوائية إلى بداية القرن العشرين، وهو ذاك، فالبنوية ترفض الشّخصية على أساس أنّها قطب في العمل الرّوائي، والحق أنّ معظم الرّوائيين اعتدوا يرتابون في أمر هذا الشّبح الوهمي، هذا الكائن الورقي الذي يُقال له الشّخصية داخل العمل السّردي"[3]، وعلى العموم فإنّ "الشّخصية في الرّواية شخصية تخييلية، لسانية، فهي من مادة اللغة لا من الواقع، ثابتة أو متغيرة، محورية أو غير محورية أي ثانوية على هامش الشّخصيات الأخرى"[4]، فالأغلب أنّ الشّخصيات الثّانوية هي شخصيات تخييلية، منبتها الخيال وبنات الأفكار وأداتها اللغة فهي التي من خلالها نصل إلى معرفة الشّخصية ومن خلالها ترتسم الصُّورة الدّالة على شخصية معينة.

وهناك تعريف آخر للشخصية الثّانوية وهي أن تعتبر "الشّخصية المشاركة في نمو الحدث، وبلورة معناه، وهي ثانوية لأنها أقل تأثيرًا في الحدث القصصي وإن كان هذا لا يمنعها من المساهمة في تحديد مصير الشّخصية الرّئيسية أو التّأثير على اتجاهاتها"[5] فالشخصيات الثّانوية تشارك في بلورة

---

[1] يمينة براهمي: بنية الشّخصية في الرّواية الجزائرية المترجمة–رواية "الصّدمة" لياسمينة خضرا–أنموذجًا–، مرجع سابق، ص67.

[2] فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبوبكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النّادي الأدبي الثّقافي، جدة، السّعودية، ط1، 1989، ص76.

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية، مرجع سابق، ص37.

[4] إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، مرجع سابق، ص195.

[5] هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصة القصيرة، مرجع سابق، ص397.

الحدث ولكنها أقل تأثيرًا فيه، وتساهم في مصير الشّخصيات الرّئيسية، وبعد هذه التّوطئة التي شملت معرفة دلالة ومعنى الشّخصيات الثّانوية، سنعرف ونقف على بعض الشّخصيات من هذا النّوع.

2-2-1- الزّبير(والد وحيد): أب "وحيد" وزوج والدته المغدورة "عائشة"، وهومن الشّخصيات الثّانوية، والتي كان لها حضورا في الكثير من الأحداث، لكن لم يجمعه حوار صريح مع أي شخصية أخرى، بل كانت الإشارة إليه، من خلال الشّخصيات الأخرى، فتارة يذكره وحيد ويذكر عدم حزنه على والدته وكرهه لليهود، ثم تذكره فاطمة المرأة "الفاستانتيكي" التي أخذت دور فاطمة زوجة وحيد، وتخبر "وحيد" بالعنف والوحشية في معاملة والده، إلى أن اختفت عن الأنظار تمامًا، ثم وعند معرفة الحقيقة ذكر عن لسان إمام المسجد "عبد الوهاب قرشي" الذي اعتبر الزبير رجلا مخدوع وتم انتهاك عرضه وزوَّجه ابنته بعد مقتل والدة "وحيد"، كانت البداية عند تساؤل رجلا التّحقيق عن معرفة كل من الزبير وعائشة والديه "ثم عاد يسأل: زبير وعائشة، هل تعرف هذين الاسمين؟"[1] وعلى لسان "وحيد" كان والده الزبير من أكثر النّاس كرها لليهود خاصة بعد مصاهرة إمام الدوار "كان والدي من أشد الكارهين لليهود، وبعدما أصبح صهرًا لإمام الدِّوار تحول كرهه لليهود إلى مرض معد"[2]، تتكلم فاطمة عن معرفة والد وحيد "الجميع يعلمون أن أباك أقام عليها الحد بطريقته وأخفاها في مكان ما، هذا ما تظنه المرحومة لالة خديجة على الأقل"[3] فحسب هذا فإن أم وحيد تم القضاء عليها بإقامة الحد عليها من طرف الزبير زوجها، كذلك جاء الحديث عن زواج الزبير بوالدة وحيد حينما كان الحمداوي يسرد أحداث الماضي لوحيد "قرر جدك أخيرا تزويجها من ابن فلاح جلف من سيدي المجدوب...كان الزبير

[1] عين حمورابي: عبد اللطيف ولد عبد الله، ص16.

[2] المصدر نفسه: ص89.

[3] المصدر نفسه: ص151.

هو زوج أمك"[1] وهنا إشارة واضحة إلى أنّ أصول والدة وحيد تعود إلى دوار سيدي الحراق، وهو الدّوار الذي ينتسب إليه الحمداوي أيضا.

تطرق إمام المسجد "عبد الوهاب قرشي" لهذه الشّخصية، ولما أصابها من غدر وانتهاك لحرمته بعد خيانة زوجته له "اكتشف والدك خيانة أمك بعد ولادتك بسنوات...أراد أن يستر عار بيته بأن يقتص منها...والدك زوج مخدوع أراد صون شرفه وشرف عائلته"[2] وبهذا كانت النّهاية المأسوية لوالدة وحيد على يد زوجها.

وإذا رجعنا إلى الكتب الخاصة بالأسماء ومعانيها، فإن هذا الاسم (الزبير) يوحي بالقوة والصلابة والإقدام ولكن ما فعلته هذه الشّخصية، كان أمرًا جبانا وغير مقبول، وكان عبارة عن معالجة الخطأ بالخطأ، إذ ورد "زبير: تصغير زبر، أي قوي"[3] فمهما كان التّصغير فهذا ربما لدناءة أفعال الشّخصية (الزبير) أثناء الانتقام، إلّا أن القوة كانت حاضرة في إخفاء ملامح الجريمة، وجاء كذلك (زبير: الشّديد من الرّجال، الدّاهية، القوي، والزّبير، حمأة البئر وكدره)[4] فالشدة صفة موجودة في شخصية الزبير، أما الدهاء فلم يكن إلّا حين المشورة بطريقة الانتقام وإخفاء ما له علاقة بها، أما عن حمأة البئر وكدره فهي صفة حقيقية عن الرّواسب الموجودة في شخصية (وحيد) والتي لم يتخلص منها إلا بعد سنوات والكدر هو عدم الصّفاء وكلها صفات من صفات هذه الشّخصية الأكثر عدوانية وعنف حتى في الدفاع عن الشّرف وتحصينه.

2-2-2-عائشة والدة وحيد: اسم والدة "وحيد" حسب ما تم التّطرق إليه في البداية، وعند المحققين "زبير وعائشة، هل تعرف هذين الاسمين؟"[(5)]، وعلى الرّغم من أهمية شخصية الأم إلّا أنّها

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص174.

[2] المصدر نفسه: ص304، ص305.

[3] حنا نصر الحتي: قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، مرجع سابق، ص41.

[4] رنا صالح: الأسماء العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص87.

[5] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص16.

لم ترد إلّا مرة واحدة باسمها الظّاهر، أما في باقي تفاصيل أحداث الرّواية، وتسلسلها فلم يظهر لها أثر، وظهرت في مواضع عدة وكلما ذكر الزّبير الزوج ذكرت عائشة، تارة والدتك وتارة أمك وتارة أخرى زوجة الزبير، ونذكر من هذه المواقف ما قاله الحمداوي: "عليك أن تعرف كم كانت والدتك جميلة، كانت ترسل شعرها الفاحم خلف كتفيها وترتدي قفطانا أسود من القطيفة، وبدت بشرتها السّمراء أكثر نقاء"[1] وهذا ربما كان الموقف الوحيد الذي تم التّطرق فيه لأم وحيد دون ذكر زوجها معها، لقد كان اقتران اللفظين كاسمين من البداية حتى وفاة الوالدة ورميها في البئر، ولم يذكر بعدها ما طرأ عليها.

اسم عائشة دائما يُوحي بشيء من "الحياة، ضد الميتة، ذات الحالة الحسنة"[2]، فالمرأة وطيلة أحداث الرّواية كانت ميتة وهو العكس تماما مع دلالة اسمها الذي يعني الحياة، وكانت جثة مرمية في البئر مشوهة على عكس الحالة الحسنة التي يعنيها اسمها، أما في "المتقن" فإنّ اسم عائشة يدل على: "الحية ضد الميتة"[3]فعلى الرّغم من الحياة ومعانيها التي يحملها هذا الاسم إلّا هذه الشّخصية حاضرة في السرد، غائبة في التّأثير في الأحداث، أما كفاعل حقيقي فكانت غائبة جسدا وفاعلية لأنّها كانت جثة هامدة في أعماق البئر الموجود في باحة حوش زوجها.

2-2-3-عبد الوهاب قرشي(إمام الدّوار): أحد الشّخصيات التي كان لها حضورها في الرّواية، وكان رجل دين، وإمام المسجد الوحيد بدوار سيدي المجدوب، كان مساندا رفقة ابنه مجيد للجماعات الارهابية، وكان من أعيان الدّوار والذي يُرد إليه كل شاردة وواردة في الدّوار، زوَّج ابنته للزبير بعد اختفاء زوجته الأولى (عائشة) كان من بين من علم بأحداث مقتل زوجة الزّبير، أم وحيد ورد في الرّواية "لم يمض أكثر من أسبوعين حتى تزوج ابنة قرشي عبد الوهاب، هذا هو اسم إمام

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص170.

[2] رنا صالح: الأسماء العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص261.

[3] محمد عبد الرّحيم: المتقن دليل الأسماء العربية ومعانيها، دار الرّاتب الجامعية، بيروت، لبنان، دط،2020، ص 347.

سيدي المجدوب"[1]، ومن هنا عُرف اسم هذه الشّخصية "انتبهت فجأة إلى الصّوت المعدني الذي أتى من خلف كتفي، التفت إلى مصدر الصّوت فوجدتني أمام شيخ قصير القامة يرتدي عمامة بيضاء وتتدلى المسبحة من يده المعرورقة... لم يدهشني اهتمامه المفاجئ، بل توقعت ذلك لأنّ الأهالي هنا يعتبرونه المسؤول عن قراراتهم اليومية، وهو يحب أن يلعب هذا الدّور وأعرف أنّه يجيده بمهارة"[2]

فهذه الشّخصية صاحبة قرار وتوجيه، لكن لم تبق على هذا الحال، حتى أنهى وجودها الانتقام" لم تكن لي رغبة في رؤية الدّماء، بل راق لي ذلك التّعبير الذي صاحب ألمه...لكن الرّجل كان يُماطل ويُراوغ...وعوض أن تخبر السُلطات زوجته ابنتك...تراخت قبضتي حول البندقية بعد أن أدركت متأخرا أنّ الرّصاص انطلق منها ودوّى صوته عاليا، تناثرت الأشلاء على الجدار، وشكلت لوحة بشعة من الدّماء"[3] فبهذه الجريمة استطاع "وحيد" أن يُشفي غليله، وأن ينتقم ممن ساهم في إخفاء جريمة مقتل والدته، كما اختفى الجاني الأول والده (الزّبير) بعد مقدم "وحيد" للدوار رفقة أعضاء البعثة، وكأنّ هناك أحداثا تجاوزها السّرد أو مبتورة.

2-2-4-نغوزي أنيمالو(السّائق النّيجري): رجل من أصول إفريقية نيجيرية، وكان يعمل سائق سيارة الجيب، اعتمد عليه "وحيد" في أخذه إلى الدّوار، واستعار منه السّيارة لزيارة الدّوار، كما كانت له استشارات في عالم الأعشاب المشجعة على الجنس وما شابه" فتوجهت إلى سائق الجيب الخاص بالبعثة، كان يدعى نغوزي أينمالو، وهو نيجيري الأصل، سمعت في المُخيم إشاعة تقول إنّه طبيب شعبي أو خبير أعشاب يدعى في بلده الأصلي ديبيا، كان ينحدر من إحدى قبائل الايغبو في الجنوب النيجري"[4]، أحاط وحيد بكل ما يدور بهذه الشّخصية وعرفها، كان نغوزي ممن يتلقون الرّشاوي:

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص89.

[2] المصدر نفسه: ص99، ص101.

[3] المصدر نفسه: ص304، ص305.

[4] المصدر نفسه: ص35.

"ستكون التّكلفة ألف دولار باحتساب الأضرار الجانبية"[1] و"أطبق أنيمالو على الألف دولار، انتظرت أن يسلمني المفاتيح، لكنه أحجم عن ذلك، اقتربت منه وانتزعتها من يده انتزاعًا ثم صعدت السّيارة"[2]، أما فيما يخص حاجته إلى عشبة الجنس "عثرت على تلك العشبة اللعينة، إنّ صدقت نبوءة أنيمالو فإنّها ستساعدني على استرجاع رجولتي"[3]، فهذه الشّخصية المستوحاة من الفكر الإفريقي، فهي تمتاز بصفتين بارزتين وهما تفشي الرشوة المنتشرة في الأوساط الإفريقية، والهوس من موضوع الجنس الذي يعتبر الشّغل الشّاغل لدى الكثيرين من الأفارقة.

2-2-5-فاطمة وطفيلها : تُعد هذه الشّخصية من أكثر شخصيات الرّواية غرابة، حيث تعالق العجائبي بالحقيقة، واقتربت أحداث الواقع مع الفاستانتيكي حتى أوشك الاثنين على التّطابق، فالمتتبع لتسلسل الأحداث يجد أنّ المرأة التي تدور حولها الأحداث هي زوجة وحيد (فاطمة) وطفيلها، بينما هناك فاطمة أخرى مع طفيلها تسكن بيت الجارة خديجة المرأة المسنة اليهودية الأصل، وهي امرأة خيال الرّاوي والتي ساعدت (وحيد) على استرجاع الكثير مما هو مبتور من ذاكرته، وربما موت فاطمة تحت التّعذيب واغتصابها رفقة طفليها، هوما جعلني أصنف هذه الشّخصية بالثّانوية، أما المُشاركة فما هي إلّا من طرف فاطمة الديجافو أو امرأة العجائبي، جاء ذكر فاطمة زوجة وحيد عدة مرات على لسان نجاة عزرا وكذلك العجوز التي حلت محل فاطمة في آخر أحداث الرّواية، جاء على لسان نجاة عزرا: "هل تعرف صاحبة هذا القبر؟ لذت بالصمت، وأسلمت أفكاري للريح.

إنّه لامرأة ضربت حتى الموت مع طفليها، بعد أن تم اغتصابهم جميعًا"[4] أما التّطرق لهذه الشّخصية فكان حينما أظهر ضابط التّحقيق الصّور لوحيد، وأوشك على تذكر عائلته" وأنا أنظر إلى المرأة في الصّور، كانت مستلقية على السّرير وهي عارية الصّدر والفخذين وأطرافها متنافرة...امرأة في

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص44.

[2] المصدر نفسه: ص73.

[3] المصدر نفسه: ص119.

[4] المصدر نفسه: ص83.

العشرينات، بيضاء البشرة، تشبه فاطمة إلى حد بعيد...بعد برهة حمل صورة أخرى، ووضعها أمام ناظري، كانت لطفل في الخامسة من العمر تبدو عليه آثار جروح في وجهه الصّغير...تناول الرّجل النّحيف صورة أخرى، وكانت هذه المرة لطفلة لا تكاد تتجاوز العاشرة من العمر"[1] فهذه الحقيقة جاءت من خلال حديث وحيد، وهو يُراقب الصّور عند المحقق، وهذه الصّور تعود إلى عائلة وحيد الحقيقية والتي توفي أفرادها الثّلاثة تحت التّعذيب وتعرضوا للاغتصاب، دون معرفة الجاني.

أما فاطمة وطفيلها الشّخصية الغير حقيقية، فقد تم التّعرف عليها من خلال وحيد وهو يصفها، وكذلك من خلال حديث ابنتها ليديا "أنا ليديا، وأخي اسمه نبيل، ماما اسمها فاطمة الزّهراء، أنا أناديها فاطمة ولكن نبيل يدعوها فافا"[2]، كانت هذه المرأة العشرينية كما جاء في حديث وحيد تعرف كل شيء عن حياة وحيد وعلاقته بالآخرين.

لكن ما إن عرف وحيد الحقيقة وقتل إمام الدّوار، وحاول الرّجوع إليها وجد مكانها عجوز طاعنة في السّن إنها الحقيقة قد شاخت، ولما سألها عن فاطمة، تعجبت ونفت كل شيء "رجوتها أن تخبرني عنها أي شيء وقد قلت ذلك بيأس جعلها تفتح الباب وتنظر إليَّ بتعاطف بدا واضحا.

بني آسفة الله أخذ أمانته...هذه المرأة قتلت قبل سنوات مع طفيلها"[3] ولكن بعد أن تذكر وحيد ما غاب عنه من أحداث، واستعان بفاطمة وبالعجوز وبإمام الدّوار قبل مقتله، عرف أن زوجته قد قُتلت، وقبرها هو الذي كانت تقبع عنده نجاة عزرا في المقبرة حينما التقاها أول ما عاد من فرانكفورت "وواجهت الاسم المحفور بعناية... وعلى ضوئها قرأت العبارة التّالية "المرحومة فاطمة، زوجة وحيد حمراس"[4] وهنا ظهر نور الحقيقة.

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص249، ص250.

[2] المصدر نفسه: ص152.

[3] المصدر نفسه: ص295، ص296.

[4] المصدر نفسه: ص297.

2-2-6-(أ) الشّيخ الشّبح: رافقت هذه الشّخصية الغريبة (وحيد) في بعض الأحداث، لكنها شخصية اكتنفها الغموض، وحامت حولها الغرابة، مثلها مثل شخصية فاطمة، حيث أنّ هذا الشيخ السّبعيني، تارة يتحول إلى لا شيء أو إلى قط، وتارة يزور البيت القديم ويكتب في المذكرات، وتارة أخرى تتعالق شخصيته مع شخصية إمام الدّوار عبد الوهاب قرشي حتى تشكك أنّه هو، خاصة حينما قلب وحيد الصور الموجودة في الألبوم. وتارة تشك أنّه الحمداوي، لكنها بقيت غامضة حتى نهايتها.

يُمكن أن نعتبر كذلك هذه الشّخصية الثّانوية، والتي غاب عنها الحوار مع بقية الأشخاص، لذلك اعتبرتها ثانوية، من عالم العجائبي هي كذلك. حينما زار وحيد بيت والده المهجور، وكان الظلام يلف كل شيء، ورد على لسان وحيد: "وقد تبدى لي في الظّلام ومن خلف الجدار شبح يمر بالقرب من البئر...ذلك الشّيخ الغريب بعمامته الصّفراء، وكأنّه خرج من احدى لوحات ايتيان دينيه...وبدا لي بريق عينيه كانعكاس الزّجاج تحت ضوء النّجوم...كان يُردد كلمات كأنّه لم يعد يعرف من الكلام إلّا ما تتلقاه أذناه...فقدت الأمل في العثور على (أ) لنفترض أنّ هذا هو اسمه"[1]، لكن لم يقتصر دور هذا الشّبح على البقاء في بيت الزّبير المهجور بل كان مجرمًا وقاتلا حيث وعلى لسان وحيد شاهده يقتل أحد التّجار الثّلاثة وكان اسمه عثمان باي "لمحت عثمان باي وهو ينفصل عن الجماعة ويتجه إلى الأحراش...دارت رقبتي بسرعة لاح لي (أ) بعمامته يمشي على رؤوس أصابعه باتجاه مكان عثمان باي...ووجدتني منبطحا بجانب عثمان باي والدّماء تتسلل عبر أصابعه الضّاغطة على عنقه المذبوح كينبوع غزير، جحظت عيناه وخرج الزّبد من فمه ممتزجا بالدم، كان أوان إنقاذه قد فات"[2]، فهذا الكائن المجرم لم يكن شبحا بل كان مجرمًا سفاكا للدماء، لكن في مرات أخرى يأخذ من صفات الأشباح الكثير "بدا لي تحت ضوء القمر كأنّه (أ) بعمامته الصّفراء وقامته الهزيلة...التفتت صوب المكان الذي

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص74، ص75، ص76.

[2] المصدر نفسه: ص77.

وقف فيه (أ) لكنه اختفى في تلك الأثناء"[1]، كذلك (أ) كان صاحب معرفة وكتابة، حيث كتب في مذكرة وحيد "أكتب لك هذه الرّسالة لأخبرك فيها أني قريب منك، رفيق بك، لكنك لا تشعر بوجودي طوال الوقت، آسف لأني تطفلت على حياتك، تابعت كل خطواتك منذ البداية وكنت وفيا لك (عليك أن تسجل هذا)"[2] كانت هذه الرّسالة مختصرا لحركات (أ) وهو يُتابع وحيد منذ عودته إلى الدّوار.

يختفي (أ) بسرعة كل ما حاول وحيد اللحاق به "ولم يمض وقت طويل حتى وجدتني أقف أمام الجدار المتداعي لمنزل الوالد، اختفى (أ) ولم أعد أرى شيئا سوى بعض الأضواء الباهتة التي تسربت من نافذة جارتنا اليهودية"[3] لكن هذا الشّيخ لا يلبث أن يتغير من بنيته البشرية إلى حيوان وهوما يُوحي بعجائبيته "حاولت اللحاق به. فدرت حول البئر، غير أني لم أجد شيئا سوى قطة سوداء ترفع ذيلها إلى الأعلى"[4]، لكن هذا لم يمنع أن يُلاحظ (أ) في صور الألبوم "كيف وصلت صورة (أ) إلى هذا المكان؟...وجدت أنّ أغلب الصّور لـ(أ)، والبعض منها التقطت لإخوتي من أبي أو لزوجته، يرجع تاريخ هذه الصّور إلى عشرين سنة خلت، لكني لم أجد صورة واحدة لأمي، كأنّها لم تكن موجودة مطلقا"[5]، وهنا ترد احتمالية أنّ الموجود في الصّور وسماه وحيد(أ) هو والده الزبير لأنّ وجوده في الصّور بجانب أبنائه من زوجته الثّانية وأمهم واختفاء والدة وحيد من الصّور، يجعل هذا الاحتمال قائما.

وأكثر ما يُبعد احتمالية الشّبح حينما طارد (أ) وقتله "توقف (أ) عند ناصية الشّارع...رأيته يبتسم وهو يفتح الباب، ثم اختفى داخل البيت...لم أدري كيف ضغطت على الزّناد...سمعت صوت ارتطام

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص141.
[2] المصدر نفسه: ص222.
[3] المصدر نفسه: ص145.
[4] المصدر نفسه: ص38.
[5] المصدر نفسه: ص292.

جسم على الأرض وقرقرة حنجرة ثم شهقات متتابعة"[1]، فهذه الشّخصية العجائبية تجعل مجال تتبعها مفتوحًا، فإما يكون هذا الشّيخ شبحا مرافقا لوحيد، وإما يكون أحد المُقربين له مثل والده الذي لم يظهر للعيان طيلة توالي الأحداث، أو قرين من نسج خيال الرّاوي.

2-2-7-رجلا التّحقيق: كانت الانطلاقة من عند هذين الرّجلين، بعدما فر (وحيد) هاربا من بطش الأهالي، حيث تم القبض عليه وبداية التّحقيق معه، وبداية سرد الحكاية، لأنّه في آخر المطاف سمُي حكاءً ماهر على لسان أحد الرّجلين، وكان حضورهما عن خلال أسئلة متواترة، كانت دالة على التّحقق من بعض الأمور، لذلك لم تكن مُشاركتهم فعلية في الأحداث التي وقعت مع وحيد، أثناء وجوده بفرانكفورت أو بعد عودته إلى دوار سيدي المجدوب "دخلت إلى هنا هاربا من الموت وها أنا أفكر في العودة إليه بإرادتي، أبتسم ساخرًا من نفسي، لكن الأمر لا يعجب الضّابط أمامي...تجهمت ملامح الضّابط بعد أن طال صمتي، ثم أخذ يتبادل مع الرّجل صاحب الفك العريض نظرة سريعة...يقدمون لي الحماية مقابل اخبارهم بكل ما حدث من البداية حتى اللحظة...لصالح من تعمل؟ من وراءك؟ ... تعمد الضّابط مناداتي بـ " حمراس" كأنّه يتمتع بإذلالي...غير أنّ الرّجل لم يتزحزح قيد أنملة كأنّه تمثال من البرونز، يمكنك أن تدعوه (ج)"[2] كان لهذين الرّجلين الحضور في بداية السّرد لأحداث الرّواية، فالضابط و(ج) المُكلف باسترجاع الآثار المسروقة، كان لهما حضورهم في الحدث المتعلق ببداية التّحقيق، شارك أحدهما في حدث عراك غار الضّبع وفرار وحيد مرة أخرى.

2-2-8-صاحب الدّكان: يعتبر التّاجر أو صاحب المحل من أهم الشّخصيات، التي لها حضور في أغلب الأعمال الرّوائية، حيث كان لحضور هذه الشّخصية في الرّواية، وعلى لسان وحيد ورد "قصدت أحد المتاجر، كان صاحبه يُغطي على بيع الخمور بعرض السّلع الاستهلاكية العادية مع العلم

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص228.

[2] المصدر نفسه: من ص12، ص17.

أن كل سكان الدّوار على علم بالأمر"[1] وجاء كذلك على لسان وحيد "كان صاحب المتجر كهلا ذا شاربين رقيقين وجسم هزيل تعكس عيناه الثّعلبيتان بريقا حادًا، سألته عما إذا حدث شيء في الدّوار أثناء غيابي فتل شاربيه ودور عينيه في المكان بخبث، ثم حولهما نحوي"[2]، فهذه الشّخصية الثّانوية حملت من الخُبث والخداع ما لم تحمله غيره من الشّخصيات، فكانت أكثر حقدا على وحيد ابن الدّوار الذي يتخبط في مشاكله وعائدًا من بلاد غير بلاده للأخذ بثأر والدته المقتولة.

2-2-9-أنيس ومجيد: هما شخصيتان ثانويتان وهما من إخوة وحيد، حيث أن أنيس هو الأخ الشّقيق الذي يكبره وحيد بسنة واحدة، أما مجيد فهو الأخ غير الشّقيق لوحيد، ورد في الرّواية وعلى لسان وحيد ذكر أنيس الذي تعرض لعنف والده" بعدها بلحظات سمعت صراخ أخي أنيس الذي يصغرني بسنة واحدة، فُتح الباب مرة أخرى فظهر وجهه ملوثا بالتراب والدّ موع والمخاط"[3] وغاب ذكره عن باقي الأحداث، فيما ذكر أخاه غير الشّقيق مجيد في مواضع أكثر من الأخ الشّقيق" وبجانبه يقف شاب في العشرينيات ضخم الجثة... كان هذا الشّاب يدعى مجيد حمراس.

وهو أخي غير الشّقيق...اكتسى وجهه بالعبوس وأصبح النّاطق الرّسمي باسم الرّب"[4] فالأخ غير الشّقيق مجيد حمراس قد أصبح ضمن أفراد الجماعات الإسلامية الإرهابية، فيبدو من خلال هذا أنّ هناك جفاءً وقطيعة بينه وبين وحيد، الذي طال غيابه عن الدّوار.

[1] عبد اللطيف ولد عبد اللطيف: عين حمورابي، ص183.

[2] المصدر نفسه: ص210.

[3] المصدر نفسه: ص90.

[4] المصدر نفسه: ص100.

2-2-10-الجدة والجد (حسناء و الميسوم): شخصيتان ثانويتان كان لهما حضورهما فقط حينما تحدث الحمداوي عن أوّل لقاءات الحمداوي بأم وحيد، وكيف تعرف عليها، لما مرض الميسوم وهو جد وحيد، بعثت حسناء جدة وحيد إلى الحمداوي كي يداوي الميسوم المُصاب بمرض جلدي وتعفنت أصابه، فهذا النّوع من الشّخصيات لم يحضر فعليا الأحداث، لكنه ساهم فيه، وكان ضمن الماضي، لذلك جاء الدّور ثانوي "شاءت الصُّدف أن أصيب جدك بطفح جلدي، تعفنت أصابه يديه....اضطرت جدتك إلى استدعائي...الميسوم يطلبك في حوشه لمرض أصابه...انشق الباب، ومن خلال الشّق ظهر وجه أبيض شاحب لامرأة في الخمسين، كانت تلك هي جدتك حسناء"[1]، فالجد والجدة شخصيتان حضرتا ربما لإظهار الامتداد فيما يخص أصول وحيد، الذي تعود أصول أخواله إلى دوار سيدي الحراق.

2-2-11-ماتيلدا: شخصية روائية نسوية، وهي من الأسماء الغربية الألمانية، وهي صديقة وحيد "علمت لاحقا أنّها صديقتي ماتيلدا، ومن سوء حظي أنّها عادت في تلك اللحظات لتأخذ شيئا نسيته في البيت، ماتيلدا من هامبورغ، وهي أستاذة مدرسة من جامعة ميتلفايغ، اعتدنا اللقاء كل أسبوع مرتين على الأقل"[2]، فهذه الشّخصية كان لها حضورها في الحدث الرّوائي، حيث كان وحيد متواجدًا في ألمانيا، وبالضبط في فرانكفورت.

وربما اختيار هذه الشّخصيات يندرج ضمن ما يُعرف بصناعة "الشّخصيات ويبرزها للقارئ وذلك بوصف حياتهم وحياة شخصيات أخرى كانت على علاقة معهم في بعض الوقائع والأحداث ضمن نطاق زمني ومكاني محدود"[3]، فهذا تحدث عنه وحيد فيما يخص هذه المرأة الأوروبية في إطار زمني وهو أثناء تواجده بفرانكفورت والمكان هو المدينة ذاتها، أما دلالة الاسم ماتيلدا فهي تعني "اسم أنثى

[1] عبد اللطيف ولد عبد اللطيف: عين حمورابي، ص169، ص170.

[2] المصدر نفسه: ص156.

[3] بوعافية أحمد: بنية الشّخصية في السّرد من منظور النّقد المعاصر، مرجع سابق، ص190.

ألماني: القتال الشّريف"[1]، ولكن الحقيقة لم يكن لها من دلالة اسمها نصيب في القتال وفي الشّرف، بل كانت موجودة في حضن رجل عربي مُهاجر ولا قيمة للشرف في حياتها وفي ايديولوجيتها الفكرية.

2-2-12-الحاج المختار: جاء ذكر هذه الشّخصيات، حينما أراد وحيد التّحدث عن استغلال الدّولة للأراضي وطرد الفلاحين منها، حيث كان لهذا الشّيخ أراضي شاسعة "تجادل الفلاحون فيما بينهم قبل أن يحسم الرّجل البدين الجدل بطلقة نارية من مسدسه، صوبها في السّماء، تراجعوا القهقرى أمام التّهديد، وعادوا إلى بيوتهم مقهورين، حتى إن الحاج مختار صاحب أكبر ملكية أصيب بسكتة قلبية إثر طرده ونُقل إلى المستشفى، على أية حالٍ لا أحسبه يعيش طويلا، لأنه بلغ الخامسة والتّسعين"[2] فهذه الشّخصية جاء ذكرها، لما ارتبطت فاعليتها بمدى تثمين دور الأرض، فالأرض عند الأمم جميعًا أمرًا مُقدسا، خاصة الإنسان العربي الذي يتشبث بالأرض إلى حد بعيد.

2-2-13-العجوز بدل فاطمة: تتنكر حقائق السّرد، وتعانق العجائبي من الأحداث، يتماهى العجائبي في سيرورة الأحداث، حيث يعرف وحيد الحقيقة، ويتوجه إلى البيت المُجاور، الذي زار فيه فاطمة وطفليها مرات، ويصطدم بواقع غير ذلك، ليجد عجوز مكانها، ودار بينهما حوار انتهى بمعرفة وحيد لقبر زوجته الحقيقة المقتولة (فاطمة) "انشق الباب عن عجوز مجعدة الوجه، شعرها مفروق من الوسط، ومصبوغ بالحناء، وقفت تنظر إليَّ عاقدة حاجبيها، فاجأني ظهور هذه العجوز بدلًا من فاطمة"[3]، وهذا ربما يعود إلى دور العجائبي في السّرد.

2-2-14-التُّجار الثّلاثة: وهم (فيصل مملوك) و(الحاج عثمان) و(عثمان باي) هذه الشّخصيات الثّلاثة كانت لهم علاقات وطيدة بعائلة الزّبير والد وحيد، وكانت لهم علاقات عمل مع إخوته غير الأشقاء جاء في الرّواية، وعلى لسان وحيد "لمحت ثلاثة أشخاص يجلسون حول النّار، كانوا من تجار

[1] حنا نصر الحتي: قاموس الأسماء العربية والمعربة، وتفسير معانيها، مرجع سابق، ص126.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص214.

[3] المصدر نفسه: ص194.

هذا الدّوار جمعتهم بإخوتي لأبي علاقة عمل قديمة... تبينت من الثّلاثة شخصا مُلتحيا، يُدعى فيصل مملوك وهو قصير القامة له نظرة ثعلب، تتحول إلى ابتسامة صبي إذا أراد الحصول على شيء يرغب فيه بشدة...الثّاني يُدعى الحاج عثمان، تاجر مرموق في الخامسة والثّلاثين من عمره، ومن بين الثّلاثة هو الوحيد المخوَّل له اجتياز معبر حتشون، فقد كان له أخوان برتبة لا تقل عن جنرال في الجيش...الثّالث فيتميز بشعره الأشقر، وله شارب عريض، وهو سمسار ومُرابٍ يملك غالب قطعان الماشية في المنطقة، اعتقد أنّ اسمه عثمان باي، أتى والده بأسرته من الشّرق"[1]، جاء ذكر هذه الشّخصيات لإظهار الدّور الذي يقومون به، وهو أنواع متعددة من التّجارة أوما يُشبهها مما يدر بالمال على أمثال هذه الفئة من النّاس، لكن لم تلبث هذه التّعريفات حتى ساهمت في بلورة الحدث والمُتمثل في تفشي الإرهاب في المنطقة وانتشاره، حيث عمل المدعو(أ) على ذبح عثمان باي "...وجدتني منبطحا بجانب عثمان باي والدّماء تتسلل عبر أصابعه الضّاغطة على عنقه المذبوح"[2] فهذا الحدث المُتمثل في القتل ونشر الهلع والخوف ما هو إلى مدى تمادي ظاهرة الإرهاب والعنف المُنتشر في حقبة العشرية السّوداء، وربما استهداف التّجار لم يقتصر على الثّلاثة فقط، بل هناك وحسب التّحقيقات تاجر آخر تعرض للقتل، وقد يكون (أ) الشّخصية الغريبة التي كانت تطارد وحيد وتترقبه، مع لُبس دائم لأنّ ملامح الوجه لم تعد معروفة"...والضّحية الثّالثة و أرجو أن تكون الأخيرة: الحاج محمد تاجر وارعٍ، وقد قُتل بطلق ناري حتى أننا لم نتعرف على وجهه"[3] الجهة المستهدفة هي فئة التّجار من طرف الإرهابيين، ولكن اللعبة السّردية تُوحي أنّه ربما يكون (أ) الذي استهدفه وحيد بطلق ناري، وربما لا يكون هذا المدعو(أ)، فيبقى أفق النّص أكثر انفتاحا على عدة تساؤلات.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص76.

[2] المصدر نفسه: ص77.

[3] المصدر نفسه: ص244.

وفي الأخير إنّ هذه الشّخصيات "بوصفها وحدات لمستوى الفعل لا تجد معنى لها إلّا إذا أدمجت في المستوى الثّالث وهو مستوى السّرد"[1]، فالشّخصيات الرّئيسية أو الثّانوية هذه الكائنات الورقية كما يُعرفها البعض من البنيويين مثل تودوروف، فإنّها تعتبر وحدات لمستوى الأفعال والأدوار التي أُقحمت فيها، مما جعلها تُساهم في بنيات السّرد ومُكوناته الأساسية، وقد يتفق في هذا أغلب البنيويين وكذلك غريماس، أي أن مستوى السَّرد هو الفيصل في إظهار مدى الأفعال التي تقوم بها الشّخصيات.

3-البنيات الثّلاث الكبرى للشخصيات في رواية "عين حمورابي":

تزخر رواية "عين حمورابي" بالكثير من أنواع وأشكال الشّخصية، حيث كان لعاملي الزّمن وعامل الحدث وكذلك عامل المكان، التّحكم في هذه التّصنيفات وقد يُمكن أن نتكلم عن أهم البنيات الموجودة في هذه الرّواية، وهي ثلاث بنيات كبرى للشخصيات ونذكرها كالآتي: "المرجعية والتّخييلية والعجائبية ومع ما بين هذه البنيات من اختلاف نجد كذلك ائتلافا، يمكننا الحديث عنه عندما نتنقل إلى العلاقات التي تصل هذه الشّخصيات بعضها ببعض"[2] وربما هذه العلاقات من اختلاف وائتلاف هي التي تعمل على التّحديد الدّقيق للشخصيات الرّوائية، حيث "تتحدد الشّخصية الرّوائية في جوهرها تبعا للعلاقات المختلفة التي تنعقد ضمن المحكي، وتعتبر الإحالة على المرجع والتفكيك انطلاقا من مفاتيح جاهزة إجراءين يتسمان جزئيا بالتهافت ويرعيان خلطا مؤسفا بين الشّخص (الواقعي) والشّخصيات (الخيالية)"[3] ومن خلال هذا يتم تموضع الشّخصيات في النّص الرّوائي، وتصنيفها إلى مرجعياتها والمتخيل منها وكذلك الابداع العجائبي الأدبي.

---

[1] سليمة لوكام: تلقي السّرديات في النّقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، د ط،2009، ص58.

[2] سعيد يقطين: قال الرّاوي البنيات الحكائية السّيرة الشّعبية، مرجع سابق، ص95.

[3] برنار فاليط: النّص الرّوائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، الجيزة، مصر، د ط، 1999، ص95.

3-1-مرجعيات شخصيات الرّواية: يتم التّطرق إلى هذه الشّخصيات حسب المرجعية التي تم التّطرق إليها، فهناك عدة مرجعيات، والتي "تدخل ضمنها التّاريخية والشّخصيات الأسطورة والشّخصيات المجازية...وهي تلعب من النّاحية البنائية دور المثبت المرجعي بإحالتها على النّص الكبير الذي تمثله الأيديولوجيا والمستنَسخات والثّقافة"[1] وقد يُمكن أن نُعرفها على أنّها "الشّخصيات المرجعية، وتتضمن الشّخصيات الرّئيسية، والتّاريخية، والأسطورية والمجازية...وأغلبها ثابت السّمات"[2] ومن خلال هذا ومما سبق فإنّ الشّخصية باتت من "المكونات النّامية والمتجددة في السّرديات الأدبية المعاصرة، سبب ذلك العودة إلى التّراث واستدعاء شخصيات تراثية وعجائبية مما خلق ثنائية دلالية تمزج بين الشّخصيات الأسطورية والواقعية معا"[3] ومن خلال ما ورد في الرّواية سنقف على بعض الشّخصيات حسب انتماءاتها ومرجعياتها.

3-1-1-الشّخصيات ذات المرجعيات التّاريخية:

كان لحضور الشّخصية التّاريخية في رواية "عين حمورابي" أثرًا جليا، بحيث أنّ أهم ما يميز هذه الرّواية، هي استدعاء الشّخصية التّاريخية العريقة "حمورابي" في عنوان الرّواية، هذه الشّخصية التي تُمثل الإشارة إلى حضارة قديمة في العراق وفي بلاد الرافدين، وقد تطرقنا إليها وبالتفصيل في شعرية العنوان. ولم يكن اختيار هذا الاسم كجزء من عنوان الرّواية عبثا أو اعتباطيا، بل لأن "الأسماء المختارة في الرّواية تكون مرجعياتها وخلفياتها متعددة ومتنوعة، فقد تكون دينية أو تاريخية أو سياسية أو فنية مما يدل هذا التّنوع على ثقافة الكاتب واطلاعه في مجالات الحياة، الأمر الذي يُسهم في ثراء العمل الإبداعي وتميزه"[(4)] وهذا ما هو موجود في هذه الشّخصية (حمورابي) كشخصية تاريخية لقدم

---

[1] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السّردية في الرّواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، د ط، 2002، ص155.

[2] محمد عزام: فضاء النّص الرّوائي، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996، ص88.

[3] بوعافية أحمد: بنية الشّخصية في السّرد من منظور النّقد المعاصر، مرجع سابق، ص186.

[4] يمينة براهمي: بنية الشّخصية في الرّواية الجزائرية المترجمة، مرجع سابق، ص68.

مكانتها في التّاريخ، وسياسية لأنّ حمورابي مُشرع، وقد اهتم بالتراث وبالحفريات، وساهم في إنقاذ دولته التي كان مغلوب على أمرها. ولذلك فإن "الشّخصية التّاريخية الفاعلة في الحدث، تُشكل أبرز التّحديات التي تُواجه الرّوائي، فهي تُحيل على معنى ناجز وثابت، والرّوائي، عندئذ، لا يملك حيالها بوصفها هنا، شخصية تاريخية–مرجعية، إمكانية التّلاعب بها تبعا لرغبة السّارد، ولذا فهي تأسره في قانونها التّاريخي الخاص، ولعل هذه الدّراية الكاملة والمعرفة الواسعة بمكونات هذه الشّخصيات هما أبرز ما يحتاج إليه الروائي"[1] ولعل أهم شخصية تاريخية شاركت وواكبت في إعداد الحدث هي شخصية المستشرق الألماني هاينريش فون مالتسان.

–**هاينريش فون مالتسان:** شخصية تاريخية غامضة، وهو مستشرق ألماني عاش سنوات عدة في شمال افريقيا، أتى إلى شمال غرب الجزائر للتنقيب عن مدينة مدفونة هناك، أتقن العربية وبعض اللغات، وألف بعض الكتب والتي جاء ذكرها في الرّواية وفي كتب التّاريخ، تم التّعريف بهذه المؤلفات في متن الرّواية، وفي الهامش وتم التّطرق إلى ذلك ضمن المناص في شعرية اللغة، تطرقت شخصية هيلين بلانك إلى هذه الشّخصية، ولامها رئيس البعثة (ك) حينما فقد الأمل في وجود المخطوط، تحدث عنها وحيد وبالتفصيل في متن الرّواية، كان لهذه الشّخصية تأثيرها، في بعض الأحداث مثل: تتبع المخطوط الدّال على المدينة المدفونة، وقيل أنّه ساهم في بناء الضّريحين، ضريح سيدي المجدوب وضريح سيدي الحراق، كما أنّ وحيد ورئيس البعثة حينما خربا هذين المعلمين (الضّريحين)، شكل هذا الحدث بؤرة في توالي الأحداث، جاء في الرّواية وعلى لسان (ك) رئيس البعثة حينما كان مفتخرا بأمجاده "علينا أن ننهي حلم الرّحالة هاينريش فون مالتسان ودوسوس لامار وغيرهما ممن كرسوا حيواتهم في التّنقيب عن الآثار"[2]، لقد طلب (ك) إتمام مجهودات هاينريش وكأن وظيفة التّنقيب

[1] عدنان علي محمد الشّريم: الخطاب السّردي في الرّواية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد للنشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص100، ص101.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص136.

والحفريات هي التي يشترك فيها الإثنين، فالثاني على خطى الأول، وهنا يكمن دور الشّخصية الفاعل كذلك على لسان نفس الشّخصية جاء "وهكذا دفنت المدينة تحت الأنقاض ونسي أمرها آلاف السّنين حتى جاء الرّحالة الشّهير هاينريش فون مالتسان، وقد زار الموقع سنة 1857 معتمدا على خرائط الطبوغراف كاريت"[1] وعُرف هاينريش أسفل الصّفحة، تعريفا مختصرًا، ولأهمية الشّخصية أخذ اسمها عنوانا من عناوين الفصول "هاينريش فون مالتسان"، ورد فيه وعلى لسان هيلين "أشار هاينريش فون مالتسان في مذكراته إلى أنّه ترك في هذا المكان مخطوطا يُشير إلى موقع الكنز...أترى هذا الضّريح هناك في أعلى القمة؟ وكانت تشير إلى سيدي المجدوب، المخطوط مدفون هناك أوفي الضّريح المقابل على الجبل. كانت تقصد سيدي الحراق.

بعد زيارة هاينريش فون مالتسان الفاشلة للموقع رأى أن الوصول إلى المكان عسير"[2] ولقد تحدثت هيلين بلانك عن هذه الشّخصية كثيرا، والتي كان لها حضورها في تطور الأحداث رغم غيابها الفعلي. فالأفعال والأدوار تتكرر مع أسماء مختلفة عن الأولى فقط، فالباحث عن الكنز (ك) رئيس البعثة والطبوغراف (وحيد)، ومن خلال الشّخصيات الأولى والثّانية، فقد تحققت نظرة تودوروف وكذلك غريماس أثناء التّحليل للشخصيات، إذ يتعاملون مع "الشّخصيات انطلاقا من كونها تتأطر ضمن روابط كبرى Les prédicats de base، ليصل أخيرا إلى اقتراح جريماس الذي يقضي بتصنيف شخصيات المحكي وفقا لما تقوم به وتفعله ومن هنا كانت تسميتها بالعوامل Les actants"[3] فالروابط الكبرى واضحة المعالم من خلال البحث عن الكنز المفقود، والاشتراك في الأدوار، والعوامل مشتركة فعلا متغيرة من حيث التّسميات فقط.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص67.

[2] المصدر نفسه: ص138.

[3] سليمة لوكام: تلقي السّرديات في النّقد المغاربي، مرجع سابق، ص57.

وردت شخصيات تاريخية عديدة في الرّواية "عين حمورابي" وكلها وردت بصيغ الجمع أثناء التّطرق إليها، أو وردت بأسماء غير محددة، ومن ذلك الرّومان والإغريق والفرنسيين والأتراك وغيرها، من الأمم التي كان لها حضورها في تاريخ الجزائر قديما وخلال القرنين الأخيرين التّاسع عشر والعشرين.

– **شخوص من الحضارات الغابرة:** كان الحديث عن هذه الشّخصيات على لسان (ك) رئيس البعثة الألماني، وكأنّه يفتخر بانتمائه إليها، وكان الفعل المُسند والوظيفة مشتركين في البحث عن ما هو ثمين "نخب أجدادنا الأوائل على هذه القارة ونخب المستقبل الذي سيجمعنا بهم من جديد، نخب كل من أنار لنا الدّرب الطويل من بختنصر إلى شليما نهينرك...ولنشرب نخب نابونيد وآرثر إيفاس وكل المخلصين في هذا العالم...كنت أحد المشاركين في دورة تكوينية محورها كيفية التّعرف على آثار ما قبل الميلاد...تحدثت تلك المرأة الصّارمة الملامح عن ملوك بابل من الكلدانيين...شرحت للحضور أمر اهتمام ملوك بابل بالزّخارف المعمارية...فهمت من حديثها أنّ الملك (بختنصر) قام بحفريات وترميمات في مدينة (أور) وكذلك فعل بعده الملك (نابونيد)"[1] وقد عُرف نابونيد بالمناص أسفل الصّفحة، وهذه شخصيات تاريخية جاء ذكرها على لسان الألماني رئيس البعثة (ك) لكن فعلها ودورها وما تقوم به هي الحفريات والبحث على الآثار، وهي كلها تُشكل الرّوابط الكبرى لهذه العوامل.

الحضارات القديمة كالإغريق والرّومان، جاء ذكرهم في الرّواية، حيث انتقدهم الرّاوي في طريقة الدّفن وكلها موحيات بتيمة الغوص في الأعماق والحفر "مراسم الدّفن في ذلك العصر كانت شبيهة بالتي تحدث عند الإغريق، لكن توجد استثناءات، فالشعوب تختلف من منطقة إلى أخرى، في شمال إفريقيا اتخذ بعض الملوك من المنزل قبرا ومنهم من أحرق الجثة كالرومان في بداية قيام إمبراطوريتهم "[2] هذا كان في الدّفن.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص62، ص63.

[2] المصدر نفسه: ص192.

– **الموريسكيون واليهود:** هم كذلك من الشّخصيات التي ذكرها التّاريخ، ومن الشّخصيات التي قدمت إلى شمال افريقيا هربًا من بطش الصليبيين في إسبانيا والبرتغال وغيرها، وذلك بعد سقوط الأندلس تحدث وحيد عن أجداد نجاة عزرا اليهود "لقد جاء أجدادها الأوائل إلى شمال إفريقيا مع آخر هجرة للموريسكيين سنة 1610، حين أصدر الملك فيليبي الثّالث أمرًا بطرد بقية المسلمين من إسبانيا...كانوا مشتتين على مناطق عديدة، وقد جمعتهم بالعرب علاقة جيدة أحيانا" [1] فهذه الشّخصيات التّاريخية الوافدة إلى شمال افريقيا حالها وفعلها، فعل من قدم إلى شمال إفريقيا على مدى العصور.

–**الأتراك والفرنسيون والمعمرون:** جاء الحديث عن هذه الشّعوب الوافدة إلى شمال افريقيا، بخلفيات إيديولوجية "قبل أن تصبح شمال إفريقيا عصابة من القراصنة تحت لواء الأتراك...هاجرت واستقرت في الجنوب منذ قرون طويلة قبل أن يرحلهم الجيش الفرنسي أيام الاستعمار لأسباب عسكرية"[2]، وجاء ذكر الفرنسيين والمعمرين "أذهلني البؤس الذي طغى على الجزائريين أثناء الاحتلال الفرنسي...فقد استولى الجيش الفرنسي على معظم المناطق الشّمالية، لخصوبة أراضيها...كان جدهم الأكبر مالكا للأراضي الخصبة في الشّمال، تم طرده من طرف المعمرين"[3] وهي إشارة للمعمرين الذين استولوا على خيرات البلاد وطردوا أهلها وأصحابها الأصليين، ثم العودة إلى النّظرة السّلبية للأتراك والعرب "عانت هذه المنطقة من الطّمس العربي طويلا، ثم جاء الأتراك، وكانوا أشد فتكا من جميع الأمم التي تعاقبت عليها، فقد مارسوا القرصنة في البحر الأبيض المتوسط، وجلبوا الأعداء من مختلف الدّول الأوروبية ثم استعبدوا السّكان الأصليين وأهانوهم"[4]، ولم يلبث أن نسب الخيانة لدايات الأتراك "هل نسيت كيف سلم الدّاي حسين مفاتيح القصبة لفرنسا وسافر إلى فلورنسا ثم إلى فرنسا وكيف ارتاد المسارح

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص88.
[2] المصدر نفسه: ص88.
[3] المصدر نفسه: ص 139، ص140.
[4] المصدر نفسه: ص205.

والملاهي"[1]، متباهيا بعدها بالإرث الذي تركته فرنسا مُتناسيا عنفها وبطشها "عندما جاء الاحتلال الفرنسي تغيرت أمور كثيرة، فعلى الرغم من قسوة الغزاة الأوروبيين ولا إنسانيتهم في كثير من الأحيان فإنّهم خلفوا وراءهم مدنا وبنية تحتية لا تزال تُشكل حتى الآن أغلب المدن في هذا البلد"[2]، وهذه الخلفية الايديولوجية، والنّظرة بشكل مختلف، ربما تعود إلى أنّ صاحب هذا القول ينتمي إلى جنس هذه المجتمعات الغازية والمستعمرة، فقد يكون هذا سببا رئيسًا لوجهة النّظر هذه، ولكن ربما هذه الخلفية تعود كذلك إلى علمه بالأعمال الأثرية التي قام بها الفرنسيون "قد تمكن باحثون فرنسيون كثر من كشف النّقاب عن تاريخ هذه المنطقة الثرية وعرضها على العالم بعد أن كان كل شيء مطموسا تقريبا فقد حقق عالم الآثار جورج مارسي ولاماس والكولونيل فوي وديمياط وكثيرون أمثالهم إنجازات عديدة في مجال التّنقيب"[3]، فرغم العداء بين ألمانيا وفرنسا، فإنّ التّوافق جاء من خلال البنية العامة لوظيفة الشّخصية الحالية (ك) والشّخصيات التّاريخية (الباحثون الفرنسيون) وهي التّنقيب والاكتشافات وعموم الحفريات.

3-1-2-الشّخصيات ذات المرجعيات الدّينية والمذهبية والعقائدية:

استطاع الرّوائي أن يعطي للشخصيات الدّينية والمذهبية وكذلك بعض المعتقدات غير الإسلام مكانتها، في رواية "عين حمورابي"، وهذا ربما يعود إلى حاجة السّبك الرّوائي لذلك، وتعدد البنيات، فقد يلجأ الكاتب إلى دعم نصه الرّوائي بهذا الثّراء الدّيني المذهبي، فالرواية تطرقت إلى أصول أهل الدّوار التي تعود إلى نبي الله محمد رسول الله "سكان هذه المنطقة ينحدرون من جد واحد لا يعرف أحد اسمه الحقيقي، ومن النّاس من يرجع نسبه الأصلي إلى الرّسول محمد نفسه"[4] ولم يتوقف النّص عند هذا فقط،

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص205.
[2] المصدر نفسه: ص205.
[3] المصدر نفسه: ص206.
[4] المصدر نفسه: ص09.

بل تطرق إلى أصل آخر يعود للنبي صلى الله عليه وسلم ذاته، وهو الانتماء والانتساب إلى الحسين بن علي بن فاطمة بنت رسول الله "وكتب على شاهدة القبر أن هذا الّضريح يعود للولي الصالح سيدي المجدوب المُنتسب إلى السّيد الحسين حفيد الرّسول"[1] فهاتين الشّخصيتين اللتين ورد ذكرهما في الرّواية، فإنّ الإشارة إليهما للدلالة على المنبع الصّافي في النّسب والانتماء القبلي، فهما بحسب علم الأنساب الأشرف والأطهر.

-**الشّامان:** أوّل الكهنة في هذا العالم، وهذا بحسب التّهميش أسفل الصفحة من الرّواية، حيث تعد هذه الشّخصية، ضمن الشّخصيات الدّينية العقائدية لفئة ما، ورد ذكره في آخر أحداث الرّواية عندما تحدث وحيد عن الأمور الموجودة في الكهف والحفريات، "لا يكون الدّخول إليه إلا في حالات استثنائية من طرف الشّامان، اختاروا هذه الأماكن المظلمة والعميقة لأنّها تعني لهم الدّخول عن قصد إلى عالم الأموات والأرواح...الشّامان وسيط بين هذا العالم والقوى الخارقة...الشّامان أوّل من حمل بذرة الإيمان على هذه الأرض"[2] فهذا الشّامان جمع بين عالمين مختلفين حاله حال وحيد البطل، الذي جمع بين الماضي والحاضر، وبين الأجناس وبين الواقع والخيال، ولكن البنية الطّاغية في عمل الشّامان هي العمل في العمق أي الغوص أسفل سطح الأرض وهو عمل ودور المُنقيين وأصحاب الحفريات كذلك.

-**عشتار ويهوه:** آلهتان ورد ذكرهما في الرّواية للإشارة إلى من يتعبد بالآلهة، جاء على لسان (ك) "إنّ الإنسان لم يكف يومًا عن اختراع آلهته من عشتار إلى يهوه، إنّ الآراء الميتافزيقية مهمة في حياة البشر ويجب ألا تُختزل في عقائد معينة"[3]، وكلها آلهة تدعو إلى الرّهبة والخوف وللعظمة عند الذين يتعبدون بها، وتُشكل نوعًا من الخنوع والخضوع.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص139.

[2] المصدر نفسه: ص313.

[3] المصدر نفسه: ص205.

-**اليهود:** شعب من شعوب العالم، ولهم ديانتهم ومعتقداتهم، مُسالمين متسامحين مع العرب، يمتهنون التّجارة، ورد ذكرهم في مواضع كثيرة من الرّواية، خاصة عند البحث عن أصول نجاة عزرا، وعندما تحدث وحيد عن كره والده لهم "لكنهم عاشوا مع السّكان المسلمين في سلام، لليهود مقابرهم ومعابدهم الخاصة، كما للمسلمين، إلى أن اختفى التّسامح وأصبح الاختلاف جريمة لا تُغتفر"[1]، فقد كان الاحتواء والتّسامح ثم جاء الاختلاف والفُرقة وهو فعل تكرر في أشخاص الرّواية كثيرًا.

-**نصرة فاتح علي خان:** شخصية فنية "باكستانية، فهو مهتم بالطابع الصّوفي، حيث المدائح والأغاني التّراثية التي تهتم بالمتصوفة، هو مطرب باكستاني شهير من مواليد 1974، ولد في فيصل آباد في باكستان، اشتهر بغناء القوالي، وهي موسيقى صوفية تعبدية إسلامية"[2] فهذه الشّخصية الصّوفية ورد ذكرها في الرّواية وعلى لسان وحيد "شغلت الكاسيت، فصدحت مكبرات الصّوت بأغنية صوفية لنصرة فاتح علي خان، لم أكن أفهم الكلمات"[(3)]، فهذا الغناء الصّوفي الذي قامت به هذه الشّخصية لم يفهمه وحيد، لأن المذهب الصّوفي مشترك، بين كل الأقطار لكن اللغات تختلف، فالباكستانية لغة غريبة لا يفهمها وحيد، فهذه البنية ومن خلال الشّخصية، تُثبت أن الأصل واحد (الصّوفية) بينما الاختلاف قد وقع في الفروع.

-**الجماعات الإسلامية:** هي مجموعات من أطياف المجتمع تُنادي باسم الدّين، لكن تتخذ من العنف والإرهاب والتّقتيل وسيلة لقيامها، انخرط الأخ غير الشّقيق لوحيد المدعو مجيد حمراس في هذه المجموعات الإرهابية المسلحة "حدث ذلك بعد انضمامه إلى جماعة سياسية متطرفة تنادي بالخلافة الإسلامية، انطلقت الحركة من أشخاص مجهولين وسرعان ما استقرت بالمساجد، ثم عمت الشّوارع

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص89.

[2] الموقع الالكتروني: https://www.marefa.orgتم زيارته يوم:14-10 -2024 السّاعة 13:20مساءً.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص97.

والبيوت"[1]، فهذه الجماعات التي تنشط باسم الدّين، كان لها أثرها في المجتمع من عنف وتهجير وقتل وتشريد، تبدو للعيان نصرة للإسلام، لكن في باطنها عكس ذلك تمامًا أطماع سياسية واستبدال شبه تام ديموغرافيا.

3-1-3-الشّخصيات الأسطورية: كان لحضور الأسطورة حظه رغم القلة، إلّا أنّ هناك حضور الأسطورة شهرزاد وشهريار، وكذلك أسطورة أوزيس، فهذه الأسطورة تتموضع "في الأدب لترفد الفانتاستيك بمادتها الموغلة في القدم، وتيماتها الحاملة للعديد من بذور الفانتاستيك، وأهمها بذرة المسخ، حيث تحف الأسطورة بالعديد من المسوخات والمُتجلية في علاقة الكائن البشري الأسطوري بالماورائي/الغيبي"[2] وهذا بالفعل يوجد في أغلب الأساطير والتي تقترب في مضامينها مع الفانتاستيكي إلّا أنّ الفارق يكمن في عامل التّاريخ، فالأساطير قديمة بينما العجائبي في الحاضر والماضي، وكذلك فالأسطورة "على صلة بسير الأبطال والأسلاف فقد اقتضى ذلك تمييزها من الحكاية الشّعبية ذات الأصول التّاريخية Légende باعتبار أنّ الأسطورة غير حقيقية ويعوزها الأساس التّاريخي"[3]. وهذا ما جعل الأسطورة وحضورها ضمن الأجناس الأدبية إبداع بحد ذاته.

-**شهرزاد وشهريار**: أسطورة تداولتها كتب الأدب والتّاريخ، وتناولتها معاجم الأسماء "شهرزاد: اسم بطلة أقاصيص ألف ليلة وليلة، وخليفة السّلطان شهريار"[4]،ومما هو معروف كذلك أنّ "شهرزاد (اسم أنثى فارسي: ابنة المدينة)"[5] وهذه المرأة الفارسية تحايلت على الملك حتى مر زمان طويل، بحكاياتها وهو الأمر الذي رغب فيه وحيد مع المحققين ولم يصرح باسم الملك شهريار "تذكرت شهرزاد «ألف ليلة وليلة» التي أبدعت قصصا مجنونة لتنقذ نفسها من الملك العاجز جنسيا، لكني لا أملك خيال

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص100.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرّواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1،2009، ص76.

[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، مرجع سابق، ص25.

[4] رنا صالح: الموسع في الأسماء العربية ومعانيها، مرجع سابق، ص315.

[5] حنا نصر الحتي: قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، مرجع سابق، ص126.

شهرزاد...شهرزاد أخضعت ملكا بخيالها وحده، وخلّدت اسمها وشخصياتها عبر التّاريخ"[1] فهل يفعلها وحيد بطل الرّواية ويُخضع المحققين.

– **إيزيس:** أسطورة مصرية تذكر أن شيث قتل أخاه أوزيريس وقطع جثته إلى أشلاء، ثم وزعها في أرجاء المعمورة، هذا التّعريف ورد أسفل الصّفحة في الرّواية أي على الهامش السُّفلي (ص123)، وهي من الأساطير المتداولة في الأمم عمومًا، وعند المصريين خصوصا، استعان بها الرّاوي، واستعان بها بطل الرّواية (وحيد) واستحضرها للدلالة ما تم بعثرته أو انتشاره، أو كتيمة للم الشّمل بعد الشّتات فكان اللقاء الحميمي مع هيلين بلانك بمثابة زرع الأمل في حياة وحيد من جديد، " شعرت بالحياة تغمر كل خلية من جسدي، كنت كأوزيريس مبعثرا إلى أشلاء، وها هي هيلين تُعيد جمع أشلائي وتنفخ الحياة في آمجر، تمامًا كما فعلت إيزيس"[2] فالأسطورة لها تيمة تتعلق بجمع الشّتات والتّركيز على ما هو أهم في حياة الرّجل، خاصة بما يتعلق بالجانب الجنسي، الذي يلعب دورًا نفسيا كبيرا، وكان هذا التّعانق بين الحقيقي (وحيد) وبين الأسطوري أوزيريس.

3-1-4 الشّخصيات ذات الطّابع الاجتماعي: وهي شخصيات كثيرة، وردت في رواية عين حمورابي، وأغلبها ورد بصيغة الجماعة، وهذا ربما يعود للفعل الذي تقوم به وللدور الذي أوكل إليها فكان للعمال والفلاحين والتّجار والصّيادين والعسكر ورجال الدّرك والوافدين إلى العراف دورهم جميعًا في هذه الرّواية، وكلها حالات تُبين مدى تعدد البنيات التّركيبات الديموغرافية للمجتمع، مما يؤسس لمحاكاة الواقع، مع وجود حالات قليلة بصيغة الأفراد مثل (المهندس) (رئيس العمال) وغيره.

–**العمال:** تعتبر هذه الفئة مهمة جدا بالنسبة لأي بنية اجتماعية، فالمجتمعات الجادة والتي تعمل بشكل متواصل لها طموحها ومستقبلها، لذلك كان حضور هذا النّوع من الشّخصيات في الكثير من مواضع الرّواية "إذ انضم العمال الفنيون إلى فرقة الحفر وبدؤوا ينظفون الجدران والتربة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص116.

[2] المصدر نفسه: ص123.

والأرضيات...في الطّريق لمحت نفرا من عمال الحفر المهاجرين يواصلون العمل بساعات إضافية كان بعضهم من سكان الدّوار، لكن السّود منهم أتوا من مالي أو النيجر"[1] تحدث عن العمال من الدّوار والمهاجرين، وكلها تشكل أدوات وعوامل تحرك البنية السّردية من حيث سيرورة الأحداث وتواليها وحركية الفعل في بنية الشّخصيات الاجتماعية.

-**العمال الأوروبيون:** بعدما تحدث وحيد عن العمال من الدّوار ومن المهاجرين الأفارقة، التفت إلى فئة العمال وأفراد البعثة الأوروبية"...اقتربت الشّمس من رؤوسنا فأحرقت بشرة الأوروبيين المعتادين على المناخ البارد، كنت أشعر بالكره تُجاههم، لا لشيء، إلّا لأني لم أستطع المقاومة مثلهم...يعملون بنشاط كأنهم بدؤوا العمل للتو"[2] فالقيام بالعمل سواء عند الأوربيين أو باقي العمال هو بوتيرة متسارعة حالها حال تسارع أحداث الرّواية.

-**رجال الدّرك:** شخصيات دورها الحفاظ على الأمن، وحماية ممتلكات الدّولة، وحماية البعثات الأجنبية، وكذلك المنشآت والسّواح "استوقفتني مجموعة من الدّرك المسلحين عند تخوم الهضاب...فتشوا السّيارة وأمطروني بوابل من الأسئلة...وبعد إجراءات عديدة سمح لي أخيرًا بالدخول إلى الموقع"[3]، فهذه الشّخصيات التي تسهم في الحفاظ على سير العمل وتأمين مقر البعثة نظرا للظروف الأمنية الصّعبة، هي ما جعلت هؤلاء الرّجال أكثر حركية، ومن هنا يكمن الدّور والفعل.

-**الخليجيون (أمراء الصَّيد):** شخصيات وافدة من الخليج، كثر الحديث عنها إبان العشرية السّوداء فهم أناس قدموا من المشرق، فرغم تردي الأوضاع الأمنية إلّا أنّ هذه الفئة تبدو بعيدة عما يحدث في البلد "وفي الطّريق رأيت مجموعة سيارات رباعية الدّفع، تنطلق من الثّكنة مُتجهة نحو الشّمال الشّرقي حيث الجبال والتّلال المقفرة، ومعها سيارات مكشوفة فيها رجال يرتدون عباءات شرقية ويحملون بنادق

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص50، ص51.

[2] المصدر نفسه: ص48.

[3] المصدر نفسه: ص92.

صَّيد، بدا أنهم لم يكونوا على علم بما حدث في الدَّوار"[1]، وورد كذلك "لمحت حينها سيارات رباعية الدّفع تعود مسرعة نحو الثّكنة، كانت هي نفسها التي شاهدتها قبل ساعات، لكنها الآن محملة بطرائد مختلفة، وبدا أن الرّجال مسلحون يرتدي بعضهم الزّي الرّسمي للجنود، شاهدت من بينهم أصحاب العمامات البيضاء، ولمحت من بينهم شابا يحمل فوق ذراعه صقرا وباليد الأخرى خنجرًا يمنيا يتلاعب به تحت ضوء الشّمس"[2]، هذه الشّخصيات كان لها تأثيرها على تنامي الأحداث، فهؤلاء الخليجيون جاؤوا للسياحة والصَّيَد، لكن الحقيقة عكس ذلك، فهم يدعمون الجماعات المسلحة في الخفاء، والتّيمة الدّالة على ذلك (صقرا، خنجرا يمينا)، وهم يأخذون معهم رجال الدّرك ورجال الدّفاع الذاتي لحمايتهم بينما يتجرع الشّعب والأهالي مرارة الإرهاب لوحده.

-**النّساء الباكيات المُتجرعات مرارة الإرهاب:** هي شخصيات نسوية ورد ذكرها في الرّواية، وهن من بين اللواتي، فقدنا أحبابهن أثناء تواجد الإرهاب، وقد يُطلق على بعضها (ضحايا الإرهاب)، لقد تم وصف تلك الحالة المأسوية التي مرت بها النّسوة" تتبعهم نسوة يرتدين الحايك ويرسلن بين آونة وأخرى صراخا يخرق عنان السّماء...ومع ولولة النّساء وصراخهن حشرت أكثر من عشر جثث...النّساء يتنافسن على إذلال أنفسهن يمرغن أرجلهن وأيديهن في الوحل، متباكيات يلطمن وجوههن وقد احمرت أعينهن من الدّمع ولسع الغبار"[3]. كأن هذا الغضب والتّنكيل بالوحل، بقدر ما يحمل من ألم بقدر ما هي رغبة في عودة الإنسان إلى أصله، أو استنجاد الفرع بالأصل.

-**النّساء الزّائرات بيت الحمداوي:** لا تكاد المجتمعات العربية في الآونة الأخيرة، تخلو من هذه الاعتقادات، المُتجذرة والدّاعية إلى الإيمان بهذا النّوع من الشّركيات، وهي التّصديق بما يقوله المشعوذون والدّجالون، ربما يعود هذا إلى نقص الوازع الدّيني، أو هو هروب من الواقع الاجتماعي

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص92.

[2] المصدر نفسه: ص106.

[3] المصدر نفسه: ص102.

المرير الذي فرضته البنية الاجتماعية المقيتة "أمامي مباشرة تقف نساء كثيرات في طابور لا ينتهي...كانت الغرف مكتظة بنساء ينتظرن أدوارهن، بعضهن خذلهن الحظ وطالت عنوستهن"[1].

– **السّراق الحقيقيون وتعاطف أصحاب الثّروة:** يظهر في المجتمعات المتخلفة خاصة، أشخاص أعمالهم دنيئة، وأفعالهم خسيسة، وهم السّارقون، والذين يشجعهم أصحاب الثّروة أو المال الفاسد، وهذه هي إحدى البنيات الموجودة في المجتمع، يتحدثون عنهم" قبل أن تطاله يد السّراق الحقيقين عاجلا أم آجلا، وستباع ذاكرة شعب بأكمله في المزاد العلني ببضع دولارات لأصحاب الثّروة الذين لا هم لهم سوى التّنافس من أجل إبهار الآخرين بمقتنياتهم وعرض تحفهم على جدران بيوتهم لإغراء عشيقة ما أو الظّهور أمام النّاس في صورة المثقف"[2]، وما أكثرهم وما أخسهم.

– **شباب الدّوار:** هي فئة من المجتمع، أوهي شريحة شبانية، ولكن على عكس الشّباب المسلم أو الشّباب الغيور على أمته، الشّباب الصّالح الطّموح لتشييد وطنه، فشباب دوار لسيدي المجدوب، هذه البنية الاجتماعية، ما هم إلّا صورة عن الشّباب العربي في الآونة الأخيرة، الذي يُعاني التّهميش والانغماس في الآفات الاجتماعية بشتى أنواعها "لا يوجد في هذا الدّوار شاب لا يشرب الخمر، ولا يتعاطى الحشيش أو الحبوب المهلوسة، وإذ كان أغلب شبابهم يسكرون في الليالي ونهايات الأسابيع والأعياد...لم يعد الشّباب كما عهدتهم، كل شيء تغير في هذا الدّوار حتى الجدران تصدعت وأصبحت باهتة"[3] فتغير بنية الجدران كان مواكبا لتغير بنية الفئة الشّبانية التي لم تعد كماضيها.

–**المتسولون:** لم تخلو المجتمعات قديما وحديثا من طبقة الفقراء، هذه الطّبقة التي لجأ بعضها إلى التّسول، وامتهنوه، ومنهم من بقي صابرا محتسبًا، لكن دوار سيدي المجدوب كذلك هو الآخر، به متسولوه" لم يكن أحد يتجول في تلك اللحظة إلا بعض...المتسولين الذين يبيتون في الزّقاق وعلى

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص166.

[2] المصدر نفسه: ص204.

[3] المصدر نفسه: ص183، ص184.

عتبات المساجد والبيوت"[1] فهذه الفئة المغلوبة على أمرها رغم ضعف دورها في المجتمع، إلّا أنّها تُشكل بنية اجتماعية من بنيات الشّخصية في المجتمع.

-**جنود من الجيش:** لقد كان حضور الجيش كبنية من بنى الشّخصية الاجتماعية، أثناء العشرية السّوداء، فقد كان فاعلا ولاعبا دورًا أساسيا في تلك الفترة "أتت شاحنات مدرعة تضج بالجنود، نزلوا الأرض، وداسوا على المحاصيل بجزماتهم الغليظة، تقدم من بينهم رجل بدين يضع نظارة شمسية بدا أنّه قائد في الجيش"[2] دور الجيش في هذه المرة لم يكن للحماية، بل لاقتطاع أراضي الفلاحين ومنحها للقطاع العام أي لأملاك الدّولة.

-**الفلاحون:** كباقي المجتمعات القروية والرّيفية، فإنّ لحضور شخصية الفلاح، الدّور الكبير، ويُعتبر فاعلا وعاملا إيجابيا في هذا النّوع من المجتمعات، لكنه يخضع لضغوطات وعراقيل "كان يفرغ حمولة من معدات ثقيلة وآلات ضخمة مفككة تم نقلها بواسطة الجنود إلى حقول البطاطا والباذنجان التي يملكها فلاحو الدّوار...ولما رأى العمال حفنة من الفلاحين يصوبون نحوهم فوهات بنادقهم ابتعدوا عن الموقع"[3] فالفرد الإيجابي والفاعل في المجتمعات يخضع دائما للضغوط...مما جعل كل فلاح يأخذ حذره "كل فلاح في هذا الدّوار يملك مثل هذه الزّويجة، وقد حصل عليها كل واحد منهم بدعم من الحكومة للدفاع عن النّفس وحماية قطعانهم من السّرقة"[4]، فالإنتاج لابد له من حماية.

-**الأهالي:** وهم سكان دوار سيدي المجدوب، كانوا يعيشون الأمرين، الإرهاب من جهة، والعنف المفرط من طرف الأجهزة الأمنية من جهة أخرى"...رأيت الأهالي بعيني يفرون أفواجًا، يسقطون في

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص184.

[2] المصدر نفسه: ص214.

[3] المصدر نفسه: ص213.

[4] المصدر نفسه: ص225.

الأزقة والدّروب كالذباب"[1] هذه الحالة المروعة شاهدها الحمداوي، حينما ذهب للدوار ليُلقي نظرة عن مستجدات الدّوار، بعد فرار (وحيد)، وكان هذا حال أغلب القرى والمداشر أثناء العشرية السّوداء.

3-2-الشّخصيات التّخييلية في رواية "عين حمورابي":

يعتبر الفعل (تخيل) من ذات (الخيال) و(التخييل) ومن نفس المنبع والجذر اللغوي (خ، ي، ل)، حيث أنّ الخيال يعتبر القدرة "على تشكيل صور الأشياء/الأشخاص/مشاهد/الوجود، ويحفظ (الخيال) مدركات الحس المشترك وصور المحسوسات"[2] وكذلك يعتبر الخيال بمثابة "القدرة التي يَستطيع العقل بها أن يشكل صورًا للأشياء أو للأشخاص أو يشاهد الوجود"[3]، بينما يذهب البعض مثل إبراهيم محمود إلى تعريفه على أنّه "الجندي المجهول من الدّرجة الأولى، ومُدشن تاريخ الإنسان، فبوسع أي كان متابعة حقيقة الأعمال الإبداعية والفنية وحتى الفكرية وسواها، ليرى بعد ذلك الدّور المركزي للخيال في ولادة أو نشوء أو تطوير أو تغيير أي عمل كان، يقوم به الإنسان، وليس المقصود بذلك أنّ الخيال هو القوة الرّئيسية في مجال تغيير التّاريخ، وبناء المجتمعات البشرية، إنّما هو الفاعل الأساسي في تغذية الذّهن البشري بالتصورات والاحتمالات وسواها"[4]، أما التّخييل فهو أن يؤثر في "المتلقي ما ليس بحقيقي أو واقعي، بواسطة ما يصطنع من أقاويل موهمة"[5] أما فيما يخص الأعمال الأدبية وما فيها من شخصيات فإنّه "لا يوجد أي عمل تخييلي من دون شخصيات لتنهض بالأحداث عبر المسار الرّوائي ولابد من تحديد أسماء لها حتى يتمكن القارئ من التّمييز بينها، فأوّل شيء يجذبه، هو الاسم المتواجد في الرّواية، الأمر الذي يُحقق نوعًا من التّواصل بين القارئ والشّخصية المختارة، كما أنّ

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص237.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص87.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص163.

[4] إبراهيم محمود: صدع النّص وارتحالات المعنى، مرجع سابق، ص161.

[5] عاطف جود نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط1984، ص173.

الاسم هو الذي يحدد هوية الشّخصية"[1]، فالتخييل لابد أن تتحكم فيه الشّخصيات، وهي لب الموضوع فيه، ويجب أن تحدد أسماء الشّخصيات التّخييلية، بينما البنيويون وأنصار البنيوية يرون أنّ "الشّخصية التّخيلية (كائن من ورق)، كما يرى بارت وتودوروف، وإنهَّا ليست أكثر من قضية (لسانية)، وبهذا فإنّ تودوروف يُجردها من محتواها الدّلالي، من أجل إبراز وظيفتها النّحوية، حيث يجعلها (فاعلًا) في السّرد بخلاف التّحليل البنيوي الذي يعتبر الشخصية (دليلا) ذا وجهين: أحدهما (دال)، والآخر (مدلول)" [2]، ومن خلال هذه التّعريفات، ومن خلال أراء وأنصار التّحليل البنيوي والبنيوية، سنقف على بعض الأمثلة من هذه الكائنات الورقية والمتمثلة في الشّخصيات التخيلية وتمظهراتها في رواية "عين حمورابي".

3-2-1-المرأة النّحيفة صاحبة الحايك: طال غياب وحيد ولم يرجع إلى مقر البعثة الأثرية، على سفح جبل آمجر، فبحثت هيلين بلانك عنه، حتى اهتدت إلى مكان وجوده في بيت والده المهجور والمتداعي الجدران، هناك دار حوار بينهما، وهناك ومضت في ذهنه ذكريات "امرأة نحيفة تلتف في الحايك، ويد ناعمة تمتد نحوي في إحدى أصابعها خاتم فضي، ثم أرى الحصى تحت قدمي الصّغيرتين، وينقطع المشهد فجأة فأرى صورة رجل طويل يرتدي جلابة من وبر الإبل وعمامة بيضاء ينظر إلى قمة آمجر"[3] فهذه المشاهد ينسبها وحيد تارة إلى الذّكريات وتارة هي من نسج خياله، فهذه الشّخصيات التي استحوذ عليها ماضيه، فقد استعمل الخيال لإعادتها من جديد، وكانت من نسج خياله، فالبنية لهذه الشّخصيات موجودة فعلا وهي في الأصل تعود إلى أم وحيد وإلى الحمداوي، لكن التّخييل كان كفيلا بالإحاطة بهال هذه الشّخصية الغير موجودة واقعًا.

[1] يمينة براهمي: بنية الشّخصية في الرّواية الجزائرية المترجمة، مرجع سابق، ص67.

[2] محمد عزام: فضاء النّص الرّوائي، مرجع سابق، ص85.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص163.

3-2-2-الغلام المرسول: شخصية ربما موجودة في الواقع، لكنها سُلبت من اسمها الحقيقي، وتم الاستعانة بالوصف للتعريف بها، وللتعريف بها أكثر لجأ إلى وصف ملامحها التي كانت تُميزها عن الشّخصيات من نسج خيال الرّاوي "انتبهت إلى غلام، وقف عند رأسي يكاد يختفي داخل جلابته التي بدت أكبر من حجمه، أمرته بالابتعاد، وأنا أحسبه أحد الصّبية المتسولين، لكنه ظل واقفا، وفتح فمه لتنفجر الكلمات وتسقط شظاياها عند قدمي الممدَّدتين"[1]، فهذا الغلام الذي شبه بالصبية المتسولين وشبهت كلماته بالشّظايا المُتطايرة، فما جاء به كان بداية انفجار لأحداث غيرت الكثير.

3-2-3-المرأة الكتومة الصّبورة رقيقة القلب: تحدث الحمداوي عن زوجته طويلا، لم يذكر اسمها صراحة، لكن الأوصاف، ألمت بوصفها الدّقيق، خاصة فيما يخص الوصف الّذي يتعلق بالخصال والأخلاق، وقد وضعت حدا لحياتها بالانتحار" لم أفكر قط أن تلك المرأة الكتومة الصّبورة التي هي زوجتي ستنهي حياتها بهذه الطّريقة...أرادت تخليص نفسها من عار جلبته تصرفاتي وكلام النّاس...زوجتي رقيقة القلب، لا تبكي بسهولة...أحببت زوجتي إلى حد بعيد، لكن بعض الأمور لا تسير كما نريد... فأحيانا ينهي الضّغط مسار حياة تبدو للوهلة الأولى طبيعية"[2].

3-2-4-امرأة من رؤية المنام: رؤيا المنام، تجعل النّائم وفي أحيان كثيرة يستحضر أشخاصًا ووقائع، لكن خيال الرّاوي وإبداعه يُصور لنا هذا "أثناء النّوم، شاهدت رؤيا عجيبة كانت من الوضوح حتى اعتقدت أنّها أكثر حقيقة من الواقع، امرأة مضرجة بالدماء تقترب مني ببطء...وسمعتها بدلا من ذلك تهمس باسمك وكأنّه دعاء أو رجاء منها"[3] سلاسة الرؤيا، جعلتها تقترب أكثر من الحقيقة.

3-2-5-خديم الولي الصَّالح: أقدم وحيد ورفيقه (ك) على تخريب الضّريح، وحفر القبر والبحث عن المخطوط، لكن دون جدوى، وتساءل عما يحل بخديم الولي "تخيلت خديم الوليّ وهو يرى القبر مخرَّبا

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص169.
[2] المصدر نفسه: ص173، ص174.
[3] المصدر نفسه: ص181.

حاولت أثناء ذلك تخيل الرّعب والدّمار الذي سيحل بالأهالي، هل سيُغير ذلك شيئا في حياتهم؟ عدت أنظر بقلق إلى التّراب المُتراكم"[1]، هذه الشّخصية التي تم تخيلها وتخيل ما يحل بها، وما سيحل كذلك بالأهالي، فربما موجودة في الواقع، لكن الخيال حام حول ما يؤول إليه الوضع بعد اكتشاف التّخريب الذي طال قدسية هذا المكان (الضّريح)، وهذا ربما هو التّخييل الذاتي، والذي "يمنح للمبدع فسحة أن يتحدث وأن يكتب باطمئنان يرتمي في أحضان عالم خيالي يمنحه ما حُرم منه في الواقع، ليصنع حقيقة أخرى في عالم افتراضي من صنع خياله"[2]، وهومن إبداع الرّاوي.

3-2-6-الرّجل غائب الملامح صاحب الشّارب الفضي: تغيب ملامح بعض الشّخصيات عن ذهن الرّاوي، أوعن ذهن وحيد الذي يروي تفاصيل كثيرة حول الشّخصيات، ويتم هذا بفعل التّخييل "قادني ذلك النّحيل نحو غرفة مظلمة، ودلف معه شخص آخر لم أعد أذكر ملامحه جيدا، كان يحمل حقيبة جلدية وله شاربان فضيان...وضع المحفظة على الطّاولة، استخرج منها رزما من الأوراق البيضاء بعثرها على الطّاولة، وأخذ ورقة على حدة وبدأ يدون"[3]، الشّخصية المذكورة هي لرجل من المحقيقين أما الوصف الخارجي فيعود لخيال وحيد، وهذا لأن الشّخصية غير معروفة وتحُاط بسرية تامة.

3-2-7-الكائن الممسوخ: شخصية غريبة تحدث عنها الرّاوي، من خلال سرده لما شاهده داخل الكهف من رسومات، فلا هي إنسان وحظي بما يحظى بها الإنسان من علاقات وفواعل، ولا هي حيوان جاء ذكره في السّرد وربما يدخل ضمن تجليات المكان، وما يعتريه "كانت في منتهى الدّقة حتى بدت كأنّها رُسمت حديثا، تحرك الضّوء فوق بقعه أخرى، فظهر رسم مُخيف لمخلوق نصفه العلوي إنسان ونصفه السُّفلي لحيوان، وله ذيل، يلاحق شيئا غريبا، بدا كحيوان ممسوخ لا شكل له"[4]، فهذا

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص206.

[2] أوريدة عبود: التّخييل الذاتي في العملية السّردية بين المفهوم والتأسيس، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، المج17، العدد02، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر، ص439.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص243.

[4] المصدر نفسه: ص310.

المخلوق أحدث رعبا كبيرا لوحيد لأنّ شكله مخيف، ونفى في الأخير أنه مثل الحيوان لكنه ليس بحيوان. فقط المسخ وهو الخلط بين بنيتين، شكل هذا الكائن، وهو كائن متداول في الأعمال الأدبية الفنية، والأعمال السّينمائية في أحيان كثيرة يكون له دور بطولي، لكن هذه المرة تمظهر في أعماق الكهف، وكان ضمن الجوامد، لذلك لم يقم بدوره كما كان مألوفًا.

3-3-الشّخصيات العجائبية: تكاد الرّوايات المعاصرة أن تأخذ المنحى ذاته في توظيف العجائبي، الذي يُضفي عليها طابعا جماليا، ويكون توظيف هذا العجائبي حينما يرد في الرّواية من "أحداث أو ظواهر خارقة لا يُمكن تفسيرها عقليا، وقد استعمل تودوروف Todorov 1970 في إطار حديثه عن الفانتاستيكي هذا المصطلح ليُوضح به حسم المروي له أو الشّخصية تردده إزاء الظّاهرة الخارقة"[1]،ورد في كتاب (شعرية الرّواية الفانتاستيكية) أنّ "تودوروف قد استطاع أن يجعل التّردد محورًا مركزيا ومقياسا لتعريف الفانتاستيك، فإن جان بلمين نويل يُعبر عن التّصور نفسه، حول التّردد بخصوص الفن الفانتاستيكي، ذلك أنّ القارئ عليه الإحساس بالتيه والعجز عند تمييز مجموع الظّواهر سواء أكانت رؤية أم تجارب مُتخيلة واستيهامية أم حلمًا وهذايانا"[2]، كذلك فيما يخص الحكم على أنّ النّص عجائبي أم لا، فإنّه اشترط ثلاثة أركان، وكان أهمها ما يتعلق بالشخصية حيث يجب عليه ومن الضّروري" اعتبار عالم شخصيات النّص عالم أشخاص من أحياء، والتّردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث"[3].ومن خلال هذا التّردد الحاصل ومن خلال التّشبيه والعجز، وكذلك التّفسير الطّبيعي والفوق طبيعي، فإنّ العجائبي حاضر متجسدا في بعض شّخصيات الرّواية.

3-3-1-الشّيخ السّبعيني(أ): شخصية غامضة، تتابع الشّخصية الرّئيسية أو بطل الرّواية (وحيد) خاصة عند تواجده في بيت والده المهجور، فالأمر الغريب أن تمظهرات هذه الشّخصية هي أقرب إلى

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، مرجع سابق، ص285.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرّواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص33.

[3] لؤي علي خليل: عجائبية النّثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، د ط، 2007، ص14.

الوحوش منها إلى الإنسان، خفة لا توحي بعمره ولا بجسده النّحيل، اختفاء وظهور في آن واحد تحوله إلى حيوانات مثل القطط، تواجده في أغلب الصّور الموجودة في ألبوم الذّكريات الذي تصفحه وحيد تركه لرسالة من خلال المذكرة الموجودة فوق المكتب في بيت والد وحيد (الزبير) المهجور، إقدامه على ارتكاب الجرائم مثل ذبح التّاجر، الملاحقة والمطاردة، قُتل في النّهاية على يد وحيد.

فهذه الشّخصية التي ومن خلال تمظهراتها، تُعطي في بعض الأحيان تفسيرات فوق الطّبيعي، يُمكن تصنيفها ضمن الشّخصيات العجائبية "استدار نحوي بتلقائية عجيبة، ولأول مرة تقابلنا وجها لوجه، بدا مليئا بالتجاعيد، لكني لم أتمكن من التّمعن في تفاصيل وجهه جيدا، لأنّه انطلق بغتة كحيوان مذعور...حاولت اللحاق به، فدرت حول البئر، غير أني لم أجد شيئا سوى قطة سوداء ترفع ذيلها للأعلى...فالرّجل قد تبخر تماما"[1]، من خلال ما ورد في الرّواية، فإن الحركات والخفة والهروب تبدو بنية هذه الشّخصية، أقرب إلى بنية الحيوان الخائف الفار المذعور. أما التّجاعيد الموجودة على الوجه فهي تعود إلى عامل السّن، أي أن هذا الرّجل ربما طاعن في السّن أو عاجز أوهي بنية تختلف عن بنية ما يميزه من حركات، توحي بالقوة والشّدة، أما الأمر الذي لا يُمكن تفسيره، وهو فوق الطّبيعي فهو تبخر الرّجل أي اختفاؤه تمامًا، وقد حلت محله قطة سوداء، وهنا لا يمكننا إيجاد تفسير منطقي لهذا الأخير.

3-3-2-فاطمة الشّخصية الفانتاستيكية: تطرق الرّاوي لهذه الشّخصية الغريبة، والتي اتسمت بالعجائبية، وقد نشأت ونمت مواكبة للشخصيات الأخرى، ولكن حضورها، كان لأجل جمع ما يُمكن جمعه من الحقيقة، وما يُمكن جمعه من الذّاكرة المبتورة، حلت في بيت لالة خديجة، وتردد على بيتها وحيد عدة مرات، خاصة في الليل، كلما حل الظّلام وزار بيت والده، إلّا وزار بيت فاطمة، وتحدثت معه حول من حوله من نجاة عزرا والحمداوي، وكذلك صديقه دونالد هاردي وهيلين بلانك، كانت تسرد

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص38.

له أخبار أمه وكذلك العنف الذي تعرضت له من طرف والده الزبير، لها ابن وبنت، وهما ليديا ونبيل تراكمت الأحداث، وتسلسلت حسب زمن وقوعها، ولما شاهد وحيد الصّور، الموجودة في الألبوم، تذكر فاطمة الموجودة في البيت المجاور، لكنه صُدم أنّها غير موجودة وأنّ المرأة التي في الصّور هي زوجته فاطمة وطفليها، فاختلط الأمر بين الطّبيعي وهو رحيل ووفاة عائلة وحيد، وبين ما هو طبيعي فاطمة وطفليها والتي كانت تسكن في البيت المجاور، بيت لالة خديجة سابقا، والذي أحلت به، امرأة عجوز ذات ملامح غير مُرضية في الأخير، ورد في الرّواية "أردت أن أتنفس هواءً نقيا وأعيد التّفكير بهدوء، وبدلا من ذلك اتجهت إلى البيت المجاور، وطرقت الباب بقوة، تحرك طيف ما من خلال نافذة الغرفة المضاءة، ثم اختفى فجأة. وبعد دقيقة ونصف انشق الباب عن عجوز مجعدة الوجه، شعرها مفروق من الوسط ومصبوغ بالحناء، وقفت تنظر إليّ عاقدة حاجبيها، فاجأني ظهور هذه العجوز بدلا من فاطمة"[1] فبنية الشّخصيتين مختلفتين، فالشّابة العشرينية حلّ محلها عجوز مجعدة الوجه، وما شابه فاطمة زوجة وحيد اختفى تمامًا عن الأنظار، وهو الأمر الذي لا يقبل تفسيرًا طبيعيا، أو هوما فوق الطّبيعي، وهوما مَّيز هذه الشّخصية العجائبية عنَ باقي الشّخصيات.

وفي الأخير يمكن أن نعتبر أنّ الشّخصيات ببنياتها الكبرى المرجعية والتّخييلية وكذلك العجائبية، قد تجلت من خلالها الأدوار والعوامل التي من خلالها تتمظهر شعرية الشّخصية الروائية. كذلك الحال ذاته مع الشّخصيات حسب تصنيفها بين الرّئيسية والثّانوية، وكذلك عند الوقوف على تمظهرات شخصية البطل من خلال تسميته (وحيد) ومن خلال اتخاذه صورة الشّاب المثقف المغترب، وكذلك الجدل القائم بينه وبين الآخر، وما وقفنا عليه من ملامح للسيرة الذاتية، وحنين هذه الشّخصية إلى ذكريات الماضي، كل هذا وما تعلق من اعتبارات الشّخصية فإنّ الشّخصيات الرّوائية ساهمت إلى حد بعيد في شعرية السّرد في رواية عين حمورابي.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص294.

الفصل الرّابع:

شعرية اللغة السّردية في رواية "عين حمورابي"

1. ماهية اللغة الشّعرية.
2. شعرية العنوان.
3. شعرية بعض الصُّور البلاغية.
4. شعرية التّناص.
5. شعرية المناص.

1-ماهية اللغة الشّعرية:

1-1-اللغة: تُستعمل اللغة في حياة النّاس بشكل مستمر، تختلف من مكان لآخر، متعددة بتعدد النّاطقين بها، والغاية منها التّواصل والتّعبير عن مكنونات وأحاسيس، فاللغة " كما عرفها ابن جني عبارة عن «أصوات يُعبر بها كل قوم عن أغراضهم» فهي ظواهر صوتية تخضع لنظام توافقي ومن جهة فهي ظاهرة اجتماعية تؤدي وظيفة"[1]،وهي كذلك " نظام وتعبير وتواصل إنساني، تجمعه ميزات مشتركة"[2]،فهي بهذا تُشكل نظام وأداة للتعبير والتّواصل في المجتمع الواحد، إذ أنّ " بين اللغة والمجتمع علاقة مُتبادلة صميمية، فلا لغة تتحرك بدون مجتمع يتحرك بدون لغة حركية تُماثله و تُواكبه"[3] فالاستعمال المتواصل للغة الواحدة في المجتمع يجعل هذه اللغة أكثر خفة، حيث أنّ " لغة التّخاطب في جميع لغات الدّنيا وفي كل زمان تتصف بالخفة الكبيرة من حيث الأداء ومن حيث مادة الكلام"[4]،فالاعتياد على استعمال لغة مُعينة وفي المجتمع النّاطق بها، هو الذي ساهم في خلق تلك الخفة، وهذا ما جعل البعض يُفرق بين بعض الأشياء في المفهوم ويتحدث عن بعض الفروقات، ومع "المفهوم المتداول الذي يحصر اللغة في كونها أداة، وهناك فرق كبير بين وظائف اللغة الأصلية المُتمثلة في تحقيق التّواصل والتّفاهم بين النّاس، كما هو الشّأن في لغة الحديث اليومية ووظائف اللغة في انشغالاتها المُختلفة في الأدب"[5] فالفرق حسب ما ورد في التّعريف، يكمن تحديده بأنّها اللغة

---

[1] بشير ضيف الله: الوقائع الأسلوبية وخصوصياتها في قصيدة لاعب النّرد لمحمود درويش، المؤسسة الوطنية للاتصال والنّشر والاشهار، رغاية، الجزائر، د ط ،2013، ص 27.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 197.

[3] عبد السّلام المسدي: العرب والانتحار اللغوي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1،2011 ص 135.

[4] عبد الرحمان الحاج صالح: السّماع اللغوي العلمي عند العرب ومفهوم الفصاحة، موفم للنشر، الجزائر، دط ط،2007، ص177.

[5] عبد القادر الغزالي: الشّعرية العربية التّاريخية والرّهانات، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1 ،2010، ص245.

اليومية، إذ تختلف بعض الشّيء عن اللغة المستعملة في الأدب، وهناك من اعتبر اللغة بحد ذاتها كائن ثقافي بامتياز ترتبط بكل تمفصلات الوجود الإنساني وأبعاده المعرفية "[1].

وفي (كتاب الهوية العربية والصّراعات مع الذّات) لأشرف حافظ عُرفت اللغة على أنّها" الأداة التي يستخدمها الإنسان في تفكيره والتّعبير عن وجدانياته، وفهم رغبات الآخرين والتّعبير عن رغباته في النّطاق الذي تفرضه عليه اللغة التي يستخدمها من ناحية محتواها وتركيبها، ولا يوجد أي جماعة من البشر ليس لها لغة، لذا تُعد اللغة جزءا لا يتجزأ من الميراث الاجتماعي وتنتقل من جيل لآخر"[2].

فاللغة حسب ما سبق تعد أصوات تعبيرية، وأداة تواصلية، وإرث اجتماعي وقد تكون كائن مشترك يجمع أطياف مجتمع معين. ومنهم من اعتبر أنّ "اللغة ملكة ذهنية تتكون من مجموعة المعارف اللغوية بما فيها المعاني والمفردات والأصوات والقواعد التي تنظمها جميعا، تتولد وتنمو في ذهن الفرد ناطق اللغة، أو مستعملها فتمكنه من إنتاج عبارات لغته كلاما وكتابة"[3] وقد يكون هذا التّعريف هو الأكثر شمولية، والأكثر دقة لتعريف اللغة مقارنة بما سبق.

أما التّعريف الآخر للغة والذي كان ضمن ما قدمه المُنظرون والنّقاد الغرب، فقد ورد عند فرديناند دي سوسير" إنّ اللغة ليست من صفات الأمة، بل من صفات العرق، شأنها شأن لون البشرة أو شكل

[1] سليمة مسعودي: جدل السّياقات والأنساق مقاربات نقد ثقافية في السّيرة الذّاتية والسّرد الرّوائي والعقل الدّيني، منشورات دار ميم للنشر والتّوزيع، الجزائر، د ط. 2019، ص74.

[2] أشرف حافظ: الهوية العربية والصّراع مع الذّات، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص86، ص87.

[3] أشواق عوض حامد: علم اللغة التّطبيقي مجالاته وتطبيقاته في حقل تعليم اللغات، الدّار العالمية للنشر والتّوزيع مطابع الدّار الهندسية، الجيزة، مصر، ط1 ،2013، ص17.

الرّأس، ومما يستحق الذّكر أيضا أنّ كل أمة تؤمن بتفوق لغتها"[1] فاللغة تتبع العرق على حد قول دي سوسير، وهذا ربما لأنّ كل أمة تفتخر بأنّ لغتها هي الأكثر تفوقا.

أما تود وروف فيعتبر أنّ اللغة "هي النّظام الرّمزي الأوّل بين البشر وقواعدها، هي القواعد الحاسمة والنّموذج لكل الأنظمة الأخرى"[2]، فتودوروف نسب اللغة إلى تلك الرّموز التي اتفق البشر على أنّها أبجديات لغة ما، وتعود في نظامها إلى تلك القواعد التي تحتكم إليها.

كذلك اللغة " تُعرفها جوليا كرستيفيا (Julia Kristeva) بأنّها ذلك المسار التّواصلي للخطاب الجامع بين مُرسل ومُستقبل، في حين يرى آدام شاف(Adam Schaff) أنّ اللغة تعني كل إنتاج متسق لأنواع الرّموز والدّلالات المُؤدية لوظيفة حقيقية في كل خطاب إنساني، إنّها أيضا الخاصية الإنسانية لإحداث التّواصل الجنسي البشري بواسطة نسق من الرّموز الصّوتية"[3] فجوليا كريستيفا اشترطت وجود طرفي المُرسل والمُستقبل حتى يحدث التّواصل وتتمظهر اللغة، أما آدام شاف مثل تودوروف اعتبر اللغة إنتاج متسق لأنواع من الرّموز تؤدي وظائفها في كل حالات التّواصل بين البشر.

وقد عرّف جاكبسون اللغة على أنّها "أداة تواصل نستعملها في حياتنا اليومية وكنز لغوي، نلجأ إليه عند الحاجة، فهو يجد فيها ما يطابق تفكيره الثّنائي، إنّ اللغة عنده ليست شيئا جامدا يتكون من كتلة واحدة، بل هي ـ ومن ضمن هذا المنظار ـ قسمان يُكمل كل واحد ومنهما الآخر، ولا وجود لأحدهما

[1] فردينان دي سوسور: علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، دط، 1984، ص 214.

[2] ترنس هوكز: البنيوية وعلم الاشارة، تر: مجيد الماشطة، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، العراق، ط1 ،1986، ص89.

[3] بشير خليفي: الفلسفة وقضايا اللغة قراءة في التّصوير التّحليلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2010، ص31.

دون القسم الآخر"[1]وقد كان يُقصد بالقسمين: اللغة الهدف والحس وما وراء اللغة المجردة، وقد يُقصد بذلك بعض العلوم المُتعلقة باللغة كالتّرادف أو التّضاد، فاللغة عند جاكبسون تتكون من لغة تواصل مُراد بها تواصل وتقابلها ملفوظات تختفي من ورائها حقول معرفية أخرى.

2-1 **اللغة الشّعرية:** تختلف اللغة الشّعرية عن بقية أشكال اللغات التّواصلية، حيث أنّ هذه اللغة تتفرد بمميزات وسمات غير مُتداولة في المجتمع، حيث أنّ "اللغة الشّعرية لها من الطّاقة ما يجعلها تكشف عن معان مُخبأة ضمن بنية النّص العامة، أقلها إمكانية التّأويل، وإخضاع النّص إلى توليد دلالات لا متناهية، كما إنّ اللغة الشّعرية هي تحول الذّات من موقع تحتي يكون في أغلب الأحيان أسير الفكرة/ الموضوع إلى فضاء للتخييل، ومعانقة الأرحب"[2] فالبنية العامة للنص تتولد منها دلالات لا متناهية مبنية على اتساع آفاق التّأويل، ولا تنقاد وراء فكرة معينة، مع استحواذ التّخييل المساحة الأوسع منها.

تخضع اللغة التي يكتب بها النّص السّردي الى إبداع لا متناهي من طرف الكتاب، مما يجعلها مُتميزة عن غيرها، حيث تمتاز "اللغة الشّعرية عن العادية باستخدام مجموعة من العناصر الجمالية والصّور الأسلوبية المُختلفة، غير أنّ هذه الصّور والعناصر لا تحتفظ بدورها الجمالي البارز في كل النّصوص الفنية"[3] أي أنّ جماليات النّصوص هي ما يعكس مدى شعريتها، وصنع الاختلاف بينها وبين أي نصوص للغة تواصلية أخرى، وقد يكون الجانب الجمالي والتّعبيري هوما يُميز اللغة الشّعرية عن غيرها، حيث أنّ اللغة ستكون ذات طبيعة شعرية أو جمالية عندما يُهيمن جانبها التّعبيري، أي عندما تنحرف اللغة إلى الحد الأقصى عن الاستعمال الاعتيادي، بوساطة وسائل تضع العملية

[1] فاطمة الطّبال بركة: النّظرية الألسنية عند رومان جاكسون، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 39.

[2] عبد القادر بن سالم: مكونات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد، مرجع سابق، ص56.

[3] فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية ج 2، دار المعرفة، باب الوادي، الجزائر، دط، 2009، ص 214.

التّعبيرية في المقدمة"[1] أي إبعاد اللغة الشّعرية عن المألوف والاعتيادي، وتسيطر عنها الوظيفة التّعبيرية المُنبثقة عن الجماليات في أسلوب اللغة أثناء الكتابة.

وهناك من نسب الشّعرية في اللغة إلى الوظائف التي تؤديها، وقد قسم البعض الوظائف إلى نوعين ومنهم من يصنفها إلى وظائف عدة مثل ياكبسون، كما أنّ المختصين في البلاغة على مر العصور تطرقوا إلى شعرية اللغة واعتبروها وظيفة، وعددها ياكبسون ضمن الوظائف السّت للغة " ولتحقيق الوظيفية «الشّعرية» تُسخر اللغة وسائل أحصاها وصنفها البلاغيون، (قديما وحديثا) بهذا المعنى يمكن أن نقول أن للوظيفتين الميتالغوية والشّعرية انعكاسا في بنية اللغة إذ أنّ الوظيفتين تُفسر أن وجود معجم خاص ومعجم من التّراكيب اللغوية المتميزة"[2] ومن خلال هذا فإنّ الشّعرية كوظيفة و الميتالغوية كوظيفة ثانية لهما تأثير في البنية اللغوية، وهذه البنى اللغوية هي ما يحرص عليه البنيويون أثناء دراستهم.

هناك نقاط ربما جمعت بين القدماء والمحدثين، فقد"اتفقوا على أنّ أساس اللغة الشّعرية عن غيرها هو اعتمادها على الانزياح عما تواضع عليه أهل اللغة في النّثر العادي واختلافهم كان في شكل هذا الانزياح فقط "[3]من خلال هذا التّعريف فإنّ الانزياح هو أهم شيء في صياغة لغة تتسم بالشعرية، لكن الاختلاف في توظيفهم للانزياح هوالذي يُشكل التّنوع في أشكال الشّعرية.

أما البعض فقد اشترط أنّ من أهم شروط الشّعرية في اللغة، أن تكون اللغة العربية فصحى، حيث أنّ" اللغة الشّعرية يجب أن تكون عربية فصحى في السّرد، وبعضهم يستحسن أن تكون لغة بلهجة

---

[1] ترنس هوكز: البنيوية وعلم الاشارة، مرجع سابق، ص69.

[2] أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية مدخل نظري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط2 ،2010، ص57.

[3] كرباع على وعفاف خلوط: مفهوم اللغة الشّعرية بين تنظير القدماء وتأصيل المحدثين، مجلة رؤى في الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، المجلد0، العدد 1، مارس 2021، ص 154.

المبدع أو بلغة وسطى أي بلهجة المبدع المحلية، أو بلغة وسطى أي بلهجة مهذبة "[1] فاللغة سواء كانت بالعربية الفصحى أو باللغة العامية والمحلية، فشرط ذلك أن تكون بلغة وسطى ومهذبة وتؤدي الوظيفة الشّعرية التي تُميزها عن اللغة المحلية الخالية من كل سمات الشّعرية.

يذهب البعض من البنيويين إلى أنّ الشّعرية، تعتمد على مكوناتها البنيوية كالجمل وعلم القواعد وتفاصيل أخرى كالنحو، ومن أولئك ما ذهب إليه تودوروف حيث يعتبر أنّ " اللغة تنتج انطلاقا من اللفظ ونظم القواعد جملا، وإذا كان ذلك كذلك، فليست الجمل سوى نقطة الانطلاق للوظيفة الاستطرادية، ستنتظم هذه الجمل فيما بينها، وستلفظ في محيط اجتماعي وثقافي ما، وستتحول بهذا إلى ملفوظات"[2] مكونات اللغة من الكلمات والجمل والتي تخضع لضوابط القواعد، تصبح متداولة في أوساط المجتمع، تتجلى شعريتها بعد دراسة البنيات اللفظية المكونة لكل نص، فالشّعرية سباقة في البنيات قبل الملفوظ والمتداول وهذا ما يؤكده البنيويون.

2.شعرية العنوان:

1.2 العنوان: يتصدر العنوان ويتقدم كل عمل أدبي حيث يُعتبر مُختصر لمحتوى النّص، فهو أوّل مكتوب يواجه القارئ، ويُعتبر العنوان " مقطع لغوي أقل من الجملة نصا، أو عملا فنيا ويمكن النّظر إلى العنوان من زاويتين: أ_ في السّياق، ب_ خارج السّياق "[3]. ومن خلال هذا التّعريف فإن العنوان له علاقة بما يرد في النّص هذا من زاوية، ومن زاوية أخرى له علاقة بما هو خارج النّص، أما من حيث التّركيب فهو مقطع من ألفاظ، لا يتجاوز الجملة من حيث التّركيب.

---

[1] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر والتّوزيع، الجزائر، دط،2009، ص118.

[2] تزفيطان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد الرّحمان بوعلي، دار نينوى، دمشق، سورية، ط1 ،2016، ص60.

[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص 155.

شَغل تعريف العنوان الكثير من مُؤلفي الكتب، ونذكر منها، ما اعتبره" أوّل ملفوظ في شبكة القراءة، به تنفتح اللذة التي تكمن في درجة الصّفر للتلقي، لأنّ تلقي النّص لا يحصل دفعة واحدة مع العنوان، وإنّما يتدفق في مسار المشروعات السّردية التي ترسم مناخا أفقيا اللذة إلى منتهاها"[1].

فالعنوان يعتبر نقطة البداية عند المتلقي أو القارئ أي درجة الصّفر للتلقي، كما ورد في التّعريف وهو الذي يُسهم في فتح الشّهية للمتلقي للولوج إلى أعماق النّص.

أما من الجانب الذي يلعبه العنوان في الاستحواذ على ممكناته الشّعرية، فهو يمتنع "عن كشف ممكناته الإحالية و الملفوضية ما لم يتدخل التّأويل كحلقة جديدة، ليكسر ويخترق التّصاميم المختلفة لعوالمه، فهو شبكة مهولة ومعقدة من الإحالات، لذلك لا يمكننا فضح رموزه ومؤشراته إلا من خلال دراستنا للمكون السّردي، الذي يقوم في الأساس على مجموعة من الملفوظات المتتابعة"[2] ومن خلال هذا فإنّ العنوان تتحكم فيه عدة عوامل يقوم على الإحالات والتّأويلات، وهي شبكات معقدة وكثيرة وتختلف عن المألوف من العناوين، شرط أن يرتبط ارتباطا وثيقيا بما يليه في النّص.

بينما يصفه البعض بأنّه "ملتبسا هو تلك العلامة التي بها يفتتح الكتاب: من هنا يجد السّؤال الرّوائي نفسه مطروحا، وأفق انتظار القراءة معينا والجواب مأمولا من العنوان، يفرض الجهل ومقتضى امتصاصه نفسهما في ذات الآن، ويكون نشاط القراءة، هذه الرّغبة في معرفة ما يستدعي الانتباه على الفور كحاجة للمعرفة وإمكانية لها"[3]، ومنه فإنّ العناوين تكمن شّعريتها في ذلك الالتباس الذي يكتنفها ويجعل من القراءة إجراء يحتكم إليه في فك الغموض الموجود في العنوان وكل ما يليه.

---

[1] اليامين بن تومي وسميرة بن حبيلس: التّفاعل البروكسيمي في السّرد العربي قراءة في دوائر القرب، ابن النّديم للنشر والتّوزيع، باب الزّوار، الجزائر، ط1، 2012، ص، 126.

[2] المرجع نفسه: ص126.

[3] فانسون جوف: شعرية الرّواية، تر: لحسن أحمامة، دار التّكوين للتأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص23.

2.2 عين حمورابي: عنوان الرّواية، وهو كباقي عناوين النّصوص السّردية، ورد لفظ نكرة، تلاه لفظ لاسم متداول في تاريخ الحضارات، وفي تاريخ التّشريع القديم في حضارة بلاد الرّافدين، وربما هذا يؤكد أنّ "العنونة تؤكد التزامها التّام في واجهة الغلاف، ولا تؤثر على المشتركات الأخرى مثل اسم المؤلف، ولا تُعارض هدف الكتاب و منهجيته، فهي وظيفتها كنص موازي للمتن أساسا أوهي تلك الرّوح التي تستوعب المتن الواسع في الجملة"[1] فكل عنوان هو بذاته نص موازي للنص المسرود الذي يتلوه، يكتشف مُتتبع أحداث الرّواية وقارئها، أنّ هذا العنوان لم تُذكر مكوناته فيما تلاه في النّص، لكن إذا ما نظرنا إلى نظرية النّص الموازي، أو الوظيفة التي يقوم بها العنوان فإنّه يؤسس " في الخطاب الرّوائي موقعه الخاص والمُتميز انطلاقا من بنيته التّركيبية و السّيميائية، كما يُعلن عن وجوده بصفته « نصا مصغرا» «Micro texte» مولد لسننه الخاص، وباعتباره مكونا مُتميزا، في سياق فضاء صفحة العنوان page de titre الزّاخرة بالعلامات اللغوية والتّشكيلية، لا يفترض العنوان الاستقلال التّام عن النّص، فهو بالتالي عنصر من مجموعة العناصر المكونة للخطاب الرّوائي برمته"[2]،فالعنوان "عين حمورابي" يتميز تركيبيا من تعريف بالإضافة، فلفظ «عين» جاء نكرة، عرفه الاسم العلم "حمورابي" بعده، فهو مُعرف بالإضافة، مما فتح المجال لعدة تساؤلات يُمكن طرحها من خلال لفظ "عين"، أما شخصية "حمورابي" في شخصية تاريخية حكمت منذ آلاف السّنين في بلاد الرّافدين، وهذا من الجانب التّركيبي، أما من الجانب السّيميائي فإنّ له دلالات متعددة أخرى.

1.2.2 عين: لفظ نكرة له دلالات متعددة وكثيرة، بالتعريف "العين" وقد يُعتبر العين أحد الأحرف الأبجدية، وقد سُمي كتاب في العربية للخليل بن أحمد الفراهيدي بهذا الاسم "العين"، و عين الشّيء حقيقته، لكن عند غاستون باشلار شيء آخر، إذ يعتبر " العين هي مركز ضوء، شمس إنسانية

[1] محمد يونس: التّأصيل والتّدويل تحديث نظرية النّص الموازي، دار الماهر للطباعة والنّشر، سطيف، الجزائر، دط، دت، ص 121.

[2] عبد المالك شهبون: العنوان في الرّواية، محاكاة للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2011، ص 14.

صغيرة ترمي ضوءها على الشّيء المرئي جيدا في سياق إرادة الرّؤيا بوضوح"[1]،فالغاية من هذه الشّمس الإنسانية أن توضح ما يتم رؤيته، ولربما أراد الرّاوي ومن خلال بطل الرّواية "وحيد" أن تكون رؤياه للأشياء واضحة جلية، فهذا الرّجل الذي فقد جزءا من ذاكرته وعاد لمسقط رأسه، يجب أن يمتلك (عين) مُدقق ومُلاحظ، وقد تكون العين معنوية، أي صفاء للسريرة، فالحقائق لا تتكشف إلا بالرؤية والتي تُمثل العين أداتها، فلا وضوح ولا رؤية سليمة إلا بوجود عين بصيرة تتجلى الرّؤية بسلامة وظيفتها.

والعين البيولوجية التي من أهم وظائفها النّظر والرّؤية، قد تكون لها أبعاد عدة، إذ "العين لم تعد إذن ببساطة مركز البعد الهندسي، وبالنسبة للمتأمل الذي خلق النّظرة لنفسه، غدت العين كشاف قوة إنسانية، قوة مضيئة ذاتية تأتي لترتقي بأضواء العالم"[2]، فالعين المجردة ذات الشّكل الهندسي المألوف والمعروف لا تقتصر مهمتها ووظيفتها على التّأمل، والإحاطة بالذات والمشاهدة، بل كما أشار إلى ذلك باشلار، أصبحت كشاف قوة إنسانية، فهي تتوسط الكثير من الشّعارات، كالماسونية وغيرها، وذلك للدلالة على القوة والدّقة والإحاطة بالشيء، وهي ترتقي بأضواء العالم، وذلك في إشارة إلى دور العين في شتى مجالات الحياة عموما، وفي الحياة العلمية خصوصا، فكل العلوم تقوم على مبدأ المشاهدة والرّؤية وتنتهي بالدّقة والتّركيز وهذه الأشياء لا تتأتى إلا في ضوء العين.

والعين إذا ما عدنا إلى الحروف الأبجديّة العربية، فهي أحد الحروف الحلقية، وهو أول الحروف جميعا، حيث "اتفق معظم علماء اللغة على جعل مخرج العين بعد مخرج الهاء، وشد عنهم الفراهيدي

[1] غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التّأملات الشّاردة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 158.

[2] المرجع نفسه: ص 158.

وابن جني والعلايلي، فجعلوه في أوّل الحلق من الدّاخل قبل مخارج الحروف جميعا "[1] فحرف العين حسب ابن جني والفراهيدي هو أوّل الحروف الحلقية نطقا.

ولربما كان هذا الأمر ما جعل الرّاوي يستفتح به روايته تيمنا بالبداية التي يفرضها حرف العين أثناء النّطق، فالعين في الحروف الأبجدية له ميزاته ومكانته بين الحروف الأخرى فهو سباق غيره.

ويُعتبر العين من الحروف الصّائتة أيضا، إذ أنّ صوت العين " يتشكل بتضيُق مخرجه في أوّل الحلق على شكل حلقة ملساء، ومن ثم بتجميع ذبذبات النّفس في بؤرة هذه الحلقة، وهكذا لابد لصوته النّقي النّاصع أن يُوحي بالفعالية والاشراف والظّهور والسّمو"[2] فهذا الحرف يتميز بالصّوت النّقي وغير المُخرب والمحكوك وهو فعال بين بقية الحروف، حاله حال " وحيد" بين بقية الشّخصيات الرّوائية فهو أكثرها تجليا وظهورا وسموا، وحيد هذه الشّخصية التي تظهر وتتجلى في أغلب فصول الرّواية، كالعين بين بقية الحروف، وهو شخصية باحثة عن الحقيقة، وقد تميز عن أقرانه من بني الدّوار كونه مُتعلم ومُثقف، وسمحت له الفرصة أن واصل تعليمه في ألمانيا، وكان مُحاطا بالثقافة الأوربية، وكأنّه حدث تعالق بين حرف (العين) وشخصية (وحيد)، وهذا ربما فرضه دور كل من حرف العين، ودور الشّخصية وحيد.

عنوان الرّواية الصّريح " عين حمورابي"، فقد نلزم بتحليله، والمعروف أنّ "حمورابي" صاحب تشريع، فقد يكون المقصود أحد شرائعه، وبالاستعانة بإحدى التّرجمات، ومنها ترجمة "محمود الأمين" للمخطوط الذي كتبت عليه شرائع حمورابي، والذي قدمه الأب سهيل قاشا، والذي جمعت فيه قوانين أو شرائع حمورابي في حوالي 282 مادة، وفي الباب أو القسم التّاسع والمتعلق بعقوبات التّعويض

[1] فهد خليل زايد: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دار يافا العلمية للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 246.

[2] المرجع نفسه: ص 250.

وغرامات نقض الاتفاقيات والعقود والتّعهدات، فقد ورد في " المادة 196: إذا سيد فقأ عين ابن أحد الأشراف عليهم أن يفقأوا عينه "[1] إنّ العين النّكرة المقصودة، والمنسوبة لحمورابي ربما تكون هي العين التي أشار إليها العنوان، وهي تدل على القصاص، وقد ذكرت في القرآن الكريم بذات المعنى في قوله تعالى: ﴿ وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَنْ تَصَدَّقَ بِهِ فَهُو كَفَّارَةٌ لَهُ وَمَنْ لَمْ يَحْكُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ﴾ المائدة الآية45 "[2]،فقد تكون العين الواردة فيما سبق الذّكر تناصا مع النّص القرآني من سورة المائدة أو مع شرائع حمورابي وقوانينه، ولكن ربما أراد صاحب الرّواية " أن يؤسس العنوان لشعرية مع نوع ما، حين يُثير مُخيلة القارئ، ويُلقى به في مذاهب أو مراتب شتى من التّأويل بل يدخله في دوامة التّأويل، ويستفز كفاءته القرائية من خلال كفاءة العنوان الشّعرية "[3]، مخيلة القارئ وقدرته اللامتناهية في التّأويل، هما اللتان تقودانه إلى معرفة شعرية ما كامنة في العنوان، تتحكم فيها القدرة على التّأويل والقراءة الجيدة لمتن الرّواية. فالقصاص الموجود في الرّواية والمُتمثل في قضاء" وحيد" على كل المُساهمين، في جريمة القتل هو الذي أشار إليه الرّوائي في حمولة العنوان، هذا النّص الموازي، الذي صنع شعريته من شعرية النّص الرّوائي.

2.2.2 حمورابي: جعل الرّاوي هذا الاسم مضافا إليه للفظ " عين" وهو شخصية تاريخية معروفة ومتداولة في تاريخ بلاد الرّافدين قديما، وقد ظهر هذا الملك بعد أن تلاشى وانتهى حكم أبائه، وورد في كتاب خلاصة تاريخ العراق " قام من هذا البيت بعد مائة سنة ملك اسمه حمورابي، وهو أكبر مشرعي بلاد شنعار في التّاريخ، وبه دخلت البلاد مدة أخرى تحت جناحي ملك واحد بعد أن أصبحت كتلة

[1] حمورابي: شريعة حمورابي، تر: محمد الأمين، تق: الأب سهيل قاشا، شركة دار الوراق للنشر المحدودة، لندن، الفرات للنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص57.

[2] سورة المائدة: الآية 45.

[3] بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، عن وزارة الثّقافة (مكتبة كتانة)، إربد، الأردن، ط1،2001، ص58.

واحدة عجنته يداه؛ فقد ذكرت تواريخ حمورابي المدونة في عهده كيف جمع هذا الملك أفراد تلك الأمة"[1]. حمورابي جمع شتات أمته واستطاع بفضل حكمته أن ينقذها من الشّتات، وحيد الرّجل الذي فقد عائلته وزوجته وطفليها، عاد من أوربا في بعثة حفريات وتنقيب فهذا التّعالق بين الشّخصيتين له سمته الشّعرية، وذلك بعد الغوص والتّعمق في أحداث الرّواية وتفاصليها. لقد بدت ملامح هذه الشّخصية التّاريخية تتضح، من خلال ما طرأ على شخصية "وحيد " وعلى الرّغم من أنّ " ملفوظ العنوان يتبدى لنا وكأنه عرض عار، يتموقع خارج نسيج الجمل النّصية الأخرى يحمل قيمته من خلال موقع الاعتيادي الذي يشغله على رأس الصّفحة الأولى، حتى قيل في هذا الشّأن «إنّ العنوان هو مفتاح الكتاب» فلا يُمكن للقارئ أن يتجاوب–نفسيا–مع أي عمل بدون إلقاء نظرة أولى على عنوانه"[2].

"العين" أو"حمورابي" اللفظتان لا وجود لهما بداخل النّص، وبالفعل ومن خلال ما نلاحظ فإنّ العنوان يعتبر نسيج من جملة اسمية، يتموقع خارج نسيج الجمل النّصية الأخرى الواردة في النّص الرّوائي، ووقوعه في أعلى الصّفحة أوفي واجهة أي كتاب هذا من الجانب المنهجي المعتاد والمألوف في الكتب، لكن لا يستثني هذا أن يتجاوب القارئ نفسيا مع محتوى الرّواية ومدى العلاقة بينه وبين ما هو في العنوان.

أما فيما يخص الدّور الذي تلعبه الشّخصية والتي ورد ذكرها في العنوان، فإنّ " وجود أسماء على غلاف الرّواية كعنونة لابد من فرض استجابة سريعة على نمط القراءة، فالقارئ العام سيحفز ذاكرته في حالة الاستجابة، وسرعان ما يكون هناك تقابل بينه وبين العنونة، أما القارئ الخاص أوما يطلق عليه القارئ العضوي فطبيعي أنه يستجيب ليجد تفسيرا من المتن إن لم تغنه العنونة"[3]، وهنا

[1] أنستاس ماري الكرملي: خلاصة تاريخ العراق منذ مدة نشوئه إلى يومنا هذا، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، القاهرة، مصر، د ط، 2020، ص24.

[2] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرّواية العربية، مرجع سابق، ص13.

[3] محمد يونس: التّأصيل والتّدويل، مرجع سابق، ص 118.

تكتشف شعرية العنوان من خلال فعل القراءة هذه القراءة التي تفرض نوعين، القارئ العام الذي يتناول الموضوع بشكل سطحي، وقد تكون ذاكرته في حالة استجابة، ويتوصل إلى تقابل بينه وبين العنوان أي وصول إلى كنهه، ومعرفة العلاقة بين العنوان وبين ما يحدث بعده، أما القارئ الخاص أو العضوي فقد يلجأ إلى وجود تفسيرات عديدة لأنّ العنوان لم يف الموضوع حقه، فهناك غياب تام، لكل ما له علاقة بين العنوان ونص الرّواية من حيث الشّكل.

لربما كان الانتقام فعلا مشتركا، بين ما ورد في العنوان وبين الشّخصيات الرّئيسية، التي ورد ذكرها في نص الرّواية هو الذي أحدث هذا التّعالق، وحقق نوعا من الانزياح إذ أن " العنونة الشّعرية انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النّثر، واية ذلك أنّ العنونة، وفق جان كوهين من سمات النّص النّثري، لأن النّثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية"[1]، فهذا النّوع من العناوين لا يتأتى إلا من خلال تفسيرات وغوص حقيقي في المتن الرّوائي، ولا يستطيع أي قارئ أن يصل إلى مدى شعريته إلا من خلال إلمامه بشتى أنواع الانزياح وأن يكتسب ملكة أدبية شاعرية.

تُعتبر شخصية "حمورابي" من الشّخصيات التي اقترن اسمها بالشرائع والقوانين، حيث " أنّ شرائع حمورابي لا تُمثل مطلقا أفكار رجل خصوصي لكن أفكار التّشريع، والأخلاق السّائدة يومئذ في شنعار في القرن الألف قبل الميلاد، ولهذا يجب أن يُنظر إليه نظرا مستندا أصليا يعتمد عليه من يُهمه أمر نشوء فكرة الخير والشّر بين النّاس"[2] واذا ما دققنا في المتن الرّوائي، فإنّ هنالك الكثير من الشّرائع التي تطرق إليها حمورابي وقعت شبيهاتها، فمثلا ما حدث من كره ونفور بين الأزواج مثل زواج والدة وحيد من أبيه الزّبير، وبين ما حدث مع نجاة عزرا وزوجها من دوار سيدي الحراق، وما تعرضت له الزّوجتين من تعذيب وعنف قد تطرق له حمورابي في قوانينه، وقد جاء في مخطوط

[1] بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، مرجع سابق، ص 58.

[2] أنستان سماري الكرملي: خلاصة تاريخ العراق، مرجع سابق، ص25.

الشّرائع لحمورابي في "المادة 149: إذا لا تريد المرأة أن تعيش في بيت زوجها فيجب عليه أن يُعطيها كامل جهازها الذي جلبته من بيت والدها ولها أن تذهب"[1] ولكن ما حدث مع المرأتين كان عكس ذلك تماما، فنجاة عزرا تعرضت لأبشع أنواع العنف، وفقدت بصرها وسبب لها العنف الكثير من الآثار النّفسية والعاهات، أما والدة وحيد فقد تعرضت لأبشع أنواع العقاب لأنّها كانت تُعتبر خائنة وطبقت عليها أحد مواد تشريع حمورابي " إذا لم تُحافظ تلك المرأة على نفسها ودخلت بيت شخص آخر فعليهم أن يثبتوا هذا على تلك المرأة ويلقونها في الماء"[2] لقد أقدم "الزُبير" على تطبيق شريعة حمورابي، ولم يقم بإقامة حد الزّنا بل طبق شريعة حمورابي، والتي تدعو إلى رمي الزوجة الخائنة في الماء، بعد أنّ اكتشف الزبير خيانة زوجته، ولكي يتخلص من العار رماها في البئر، وهنا تناص بينه وبين ما يُطبق في شرائع حمورابي، وقد يكون هذا دافعا من دوافع اختيار العنوان.

يخضع العنوان للكثير من الوظائف والتي تسهم في شعريته، إذ اعتبر " رولان بارت" العنوان يخضع إلى" وظيفة فتح للشهية: إنّه فتح لشهية القارئ (وهي طريقه منتسبة الى الإثارة والتّشويق) ومن هنا يغدو السّرد سلعة، يكون عرضها مسبوقا (بدعاية منمقة) وهذه (الدّعاية المنمقة)، أوهذا (المشهي) هو عنصر من عناصر النّسق السّردي في بلاغة السّرد"[3] فحسب بارت إنّ كل عنوان له وظيفة فتح الشّهية لدى القارئ، فإذا كان العنوان لا يتسم بعنصر التّشويق والإثارة، ويخلو من هذا فإنه يفقد هذه الوظيفة. إذ أنّ عنوان "عين حمورابي" يجعل من القارئ يتوقع وجود علاقة وطيدة بين نص الرّواية وبين العنوان ولكن سرعان ما تتلاشى هذه التّوقعات وهنا تتجلى ملامح الانزياح، وقد فقدت عنصر التّشويق وعنصر فتح الشّهية حسب رأي بارت.

---

[1] حمورابي: شرائع حمورابي: تر: محمد الأمين، مرجع سابق، ص 44.

[2] المرجع نفسه: ص 41.

[3] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرّواية العربية، مرجع سابق، ص21.

الشّخصية المذكورة في العنوان ربما قد دعمت طرح فكرة الانزياح "وهو يقوم على المفاجأة والتّغيير وعدم الثّبات، فإنّه من البديهي أن يعجز معيار واحد فحسب في تعيينه دائما، ومن ثم فلا مناص من أن تتعاور مختلف المعايير في ذلك وحسب ما تقتضيه تركيبة النّص وملابساته"[1] فمدام الانزياح هو الخرق والكسر والمخالفة، فإنّ هذا العنوان كذلك تجلت فيه هذه الصّور فلا علاقة مباشرة بين ملفوظ العنوان وبين ما جاء في متن الرّواية.

وقد تتجلى إحدى الوظائف التي تطرق لها جيرار جينيت في العنوان بحيث يكون العنوان قد أدى احدى الوظائف، فربما تكون الوظيفة "تعيينية «F. Désignation» من خلالها يعطي الكاتب اسما للكتاب يُميزه بين الكتب الأخرى"[2] أو أدى العنوان وظيفة "إيحائية «F. Connotation» ترتهن بالطريقة أو الأسلوب يُعين به الكتاب"[3]، من خلال الوظائف التي ذكرها جيرار جينيت، الوظيفية التّعيينية، والتي تقتصر على اختيار عنوان مميزا لمؤلفه، ويتفرد به دون بقية الكتب الأخرى.

عنوان الرّواية "عين حمورابي" وضعي تعييني، ربما لا يتكرر في أي عمل آخر، أما الوظيفة الثّانية فهي إيحائية وهي التي تجلت بصفة واضحة في العنوان، إذ يُوضع عنوان يصنع أدبيته، بعيدا عن المألوف، بعيدا عن أحداث الرّواية وبعيدا عن تطوراتها، وتوالي الأحداث مع بطلها "وحيد حمراس" إذ وُضع العنوان "عين حمورابي" والذي ساهم إلى حد بعيد في شعرية العنوان.

3-شعرية بعض الصّور البلاغة: تتميز اللغة الأدبية أو بالأحرى التي تحمل مقومات الشّعرية عن أي لغة أخرى، كونها تتجاوز المألوف والمتداول بين النّاس بغرض التّواصل أو غيره، وقد يظهر ذلك من خلال البلاغة، إذ أن " أصل البلاغة الطّبع، ولها مع ذلك آلات تُعين عليها، وتُوصل للقوة

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، مجد للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص151.

[2] عبد المالك أشهبون: العنوان في الرّواية العربية، مرجع سابق، ص 19.

[3] المرجع نفسه: ص19.

فيها، وتكون ميزانا لها، وفاصلة بينها وبين غيرها، وهي ثمانية أضرب: الايجاز والاستعارة والتّشبيه والبيان والنّظم، والتّصرف، والمشاكلة والمثل"[1] و" البلاغة صفة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التّركيب"[2] والبلاغة" هي بلوغ المُتكلم في تأدية المعاني حدًا له اختصاص بتوفية خواص التّراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز"[3] وغيرهما، و" لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يُسابقَ معناه لفظَه، ولفظُهُ معناه، فلا يكون لفظُه إلى سمعك أسبقَ من معناه إلى قلبك"[4] ولقد " كان البلاغيون ينظرون إلى المجاز والاستعارة والكناية على أنّها عمد الإعجاز وأركانه، وعلى أنّها الأقطاب التي تدور البلاغة عليها، وتُوجب الفضل والمزية، فإنّهم يجعلون المجاز والاستعارة عنوان ما يذكرون وأوّل ما يوردون"[5] وقد لا تتأتى معرفة ذلك، ولا يمكن الإحاطة بها من الوهلة الأولى بل إنّ "اكتشاف الشّعرية لا يتم بالسماع وحده، وإنّما يجب النّظر إلى النّص بالقلب وتجب الاستعانة بالفكر، ويجب إعمال الرّوية، ومراجعة العقل والاستنجاد بالفهم"[6]، فالتدقيق في النّص، والتّذوق الفني الحاصل من خلال جمالياته، هو الذي يصنع الشّعرية التي تريد البلاغة العربية، أن يتوصل إليها قارئ النّص، ومن خلال هذا المنطلق يرى رولان بارت أنّ " البلاغة تقنية لإنتاج ـ وتحقيق ـ الممكن وغيره لذا فهو يُسميها «الآلة البلاغية التي نُدخل إليها» مواد نسيجية، فنحصل في النّهاية على الجوارب، كذلك في الآلة البلاغية، فما نضعه في البداية هو مواد قابلة للاستدلال للأحداث « موضوع»، وما نجده في

---

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التّجارية الكبرى، مطبعة السّعادة، القاهرة، مصر، ط2، 1955، ص243.

[2] جلال الدين محمد عبد الرحمان الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، وضع هوامشه: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص20.

[3] سراج الدّين بن أبي بكر السّكاكي: مفتاح العلوم، تع: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص415.

[4] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين ج1، تح: عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ص115.

[5] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البيان، دار النّهضة العربية للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، د ط، 1975، ص 196.

[6] أدونيس: الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 46.

النّهاية هو خطاب مُكتمل مُبَنيَن، مُسلح جدا من أجل «الإقناع»"[1] بارت اعتبر البلاغة في اللغة بمثابة الآلة، وربط دورها بين الموضوع وكيفية الإقناع.

تُعد البلاغة أحد علوم اللغة المعروفة والتي لها امتداد عريق في تاريخ الإنسانية عموما، وفي تاريخ العرب خصوصا، وقد تطرق الجرجاني إلى تعريف هذا العلم: " لا معنى للعبارات وسائر ما يجري/مجراها، مما يُفرد فيه اللفظ بالنعت والصّفة، ويُنسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى، غير وصف الكلام يُحسن الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرُجها في صورة هي أبهى وأزينُ وآنَقُ وأعجبُ وأحق بأن تستولي على هوى النّفس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القُلوب، وأولى بأن تُطلق لسان الحامد"[2]وجاء تعريفها كذلك، عند أبوهلال العسكري:" البلاغة إنّما هي ايضاح المعنى وتحسين اللفظ، قول بعض الحكماء: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام إلى غير ذلك"[3] وأيضا يعرفها "البلاغة قول تضطرّ العقول إلى فهمه بأسهل العبارة؛ فقوله: «تضطر العقول إلى فهمه» عبارة عن ايضاح المعنى، وقوله: «بأسهل العبارة» تنبيه على تسهيل اللفظ وترك تنقيحه"[4] تعرف البلاغة Bulletion على أنّها "مطابقة الكلام الفصيح لمقتضى الحال، فلا بد فيها من التّفكير في المعاني الصّادقة القيّمة القوية المبتكرة منسقة حسنة التّرتيب، مع توخي الدّقة في انتقاء الكلمات والأساليب على حسب مواطن الكلام ومواقعه وموضوعاته وحال من يكتب لهم أو يُلقي إليهم، والذّوق وحده هو العمدة في الحكم على بلاغة الكلام"[5] فالبلاغة حسب هذا التّعريف تخضع للذوق الفني لما يُنظم أو يُنثر.

---

[1] محمد سالم محمد الأمين طلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النّقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 149.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تع: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي مصر الجديدة، القاهرة، مصر دط،1984، ص43.

[3] أبو هلال العسكري: كتاب الصّناعتين، الكتابة والشّعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، مصر، ط1، 1952، ص12.

[4] المرجع نفسه: ص12.

[5] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص79.

ومنهم من أرجع تعريف البلاغة إلى علاقتها بالفصاحة واعتبرها من الأمور الكلاسيكية " البلاغة تصف نظرية الفصاحة وممارستها. أي الاستخدام الفني للغة كوسيلة للإقناع، ومع أنّها كانت مرتبطة بالكلاسيكيات إلا أنّها مازالت تستخدم الآن "[1] وهناك البعض أرجع تعريفها إلى وظيفتها والدّور الذي تلعبه البلاغة من خلال تمظهراتها في اللغة، إذ جاء في كتاب (التّفكير البلاغي عند العرب):"أما البلاغة فوظيفتها وصف الطُّرق الخاصة في استعمال اللغة وتصنيف الأساليب بحسب تمكُنِها في التّعبير عن الغرض تعبيرا يتجاوز الإبلاغ إلى التّأثير في المتكلم أو إقناعه بما نقول أو إشراكه في ما نحس به، وغايتها مد المستعمل بما تعتبره أنجع طريقة في بلوغ المقاصد"[2] ومن خلال فإن البلاغة تقوم على وظيفتها المتعددة والمتعلقة باللغة، وتتجاوز كل المقاصد الظاهرية المتمثلة في الابلاغ والتأثير في المتلقي وما شابه.

3-1 الاستعارة: تُعتبر الاستعارة مبحثا من مباحث علم البلاغة، حيث أنّ الاستعارة " أفضل المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في حِلىَ الشّعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت مَوْقِعَهَا، ونزلت موضعها"[3] وكذلك " تُطلق الاستعارة على استعمال اسم المشبه به في المشبه، فيُسمى المشبه به مستعارا منه، والمشبه مستعارا له، واللفظ مستعارا، وعلى الأول لا يُشتق منه؛ لكونه اسما للفظ، لا للحدث"[4] "وإن كانت تعتمد التّشبيه والتّمثيل، وكان التّشبيه يقتضي شيئين مُشبها ومُشبها به وكذلك التّمثيل لأنه كما عرفت تشبيه إلا أنّه عقلي ـ فإنّ الاستعارة من شأنها أن تُسقط ذكر المُشبه من البين وتطرحه وتدعى له الاسم الموضوع للمشبه به كما مضى من قولك: رأيت أسدا، تُريد رجلا

---

[1] برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام: معجم مصطلحات السّميوطيقا، تر: عابد خزندار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص162.

[2] حمادي صمود: التّفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرن السّادس)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص 45.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص268.

[4] الخطيب القزويني جلال الدين محمد عبد الرحمان: الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص205.

شجاعا"[1] وكذلك :" تفيد شرح المعنى وتفعل في النّفس ما تفعله الحقيقة، وتفيد تأكيد المعنى والمبالغة فيه والايجاز وتحسين المعنى وابرازه، ثم هي إلى جانب ذلك كله طريق للتوليد والتّجديد، لأنّها تكشف عن صور جديدة و معان بديعية "[2] ويُمكن أن نعتبر لفظ الاستعارة مأخوذة من العارية أي نقل الشّيء من شخص إلى آخر تصبح تلك العارية من خصائص المُعار إليه، وهي النّوع الثّاني من المجاز اللغوي كما ذهب إليه مُعظم البلاغيين"[3] بينما يذهب البعض إلى تعريف " الاستعارة كقول بعضهم ـ وهو يصف رجلاـ، «هو أملس ليس فيه مستقر لخير ولا لشر»، ووصف آخر بالمنع، فقال: «هو مشجب من أين جئته وجدت لا»"[4]، أما الاستعارة بمفهومها الحديث والأكثر تداولاً وتفصيلا فهو تعريف الاستعارة على أنّها:" ١ـ ضرب من المجاز اللغوي علاقته المُشابهة دائما بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. ٢ـ وهي في حقيقتها تشبيه حُذف أحد طرفيه، ٣ـ تُطلق الاستعارة على استعمال اسم المُشبه به في المُشبه، فيُسمى المُشبه به مُستعارا منه والمُشبه مستعارا له، واللفظ مستعارا ٤ـ وقرينة الاستعارة التي تمنع إرادة المعنى الحقيقي قد تكون لفظية أو حالية"[5] هذا التّعريف نسب الاستعارة إلى علم البلاغة واعتبرها ضربا من المجاز، وبين حقيقتها المُتمثلة في التّشبيه البليغ الذي حُذف أحد طريفيه، وكيفية الاستعارة تعريفا وتوضيحاً، وقرينة الاستعارة المانعة إما لفظية أو حالية.

وإذا عدنا إلى بعض المعاجم كمعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، فإننا نجد أنّ: "الاستعارة صورة بلاغية يُمكن أن تكون لغوية أو إيقونية، مصطلح في البلاغة القديمة واستعادته الشّكلانية

---

1 عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تص وتع: محمد عبده ومحمد رشيد رضا، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، مصر، ط3 ،1939، ص210.

2 أحمد مطلوب: فنون بلاغية، البيان والبديع، دار البحوث العلمية للنشر والتّوزيع، الكويت، ط1 ،1975، ص 160.

3 المرجع نفسه: ص 122.

4 أبو الفرج قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1975، ص 05.

5 عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البيان، مرجع سابق، ص175.

وتعمل الاستعارة على فتح فضاءات سردية بثنائية تصويريتها"[1]، هذا التّعريف أرجع البلاغة إلى أصالتها المُتمثلة في البلاغة القديمة، وأشار الى أن الشكليين الروس قد اهتموا بهذا العلم لدرجة ما وبين مدى حضورها في النصوص السّردية.

أما في كتاب مدخل إلى البلاغة العربية، فقد جاء تعريف الاستعارة على كونها ضرب من المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه، أو انتقال كلمة من بيئة لغوية معينةُ إلى بيئة لغوية أخرى، وعلاقتها المُشابهة دائما"[2] في هذا التّعريف أُعتبرت الاستعارة أحد أشكال المجاز اللغوي، وكما سبق ذكره هي تشبيه حذف أحد طرفيه « المُشبه أو المُشبه بِه»، وكذلك أُعتبرت الاستعارة انتقال كلمة من بيئة لغوية إلا بيئة لغوية أخرى، أي أنّ الكلمة لا يتساوى معناها في بيئتين لغويتين مُختلفتين بفعل مانع من حدوث ذلك، واشترط في حدوث ذلك وجود علاقة المُشابهة أي إرجاع الاستعارة في كل حالاتها وتمظهراتها إلى التّشبيه.

يذهب أدونيس إلى اعتبار أنّ اللغة الشّعرية أو تجليات شعرية اللغة، تتمثل في كون الاستعارة شكلا من أشكال هذه اللغة، ويعتبرها أرقى خرق للغة يصنع شعريتها، إذ ورد في كتابه (الشّعرية العربية) أنّ: " للغة المجازية درجات أرقاها الاستعارية، ولا يكون للصورة هنا قوة تهز وتحرك إلا إذا كان الشّبه مُقررا بين شيئين مختلفين في الجنس، فكلما كان التّباعد بين الشّيئين أشد، كانت الصّورة إلى النّفوس أعجب، وكانت النّفوس لها أطرب، ذلك أنّ موضع الاستحسان هو الإنسان يرى بها الشّيئين مثليين، ومؤتلفين مختلفين"[3]. من خلال هذا التّعريف يُمكن أن نعتبر أنّ قوة شعرية اللغة تتجسد من خلال الاستعارة، في حين أنّ الاستعارة تكمن قوتها وتأثيرها في ذوق المُتلقي، حينها يكون

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص 144، ص145.

[2] يوسف مسلم أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني، علم البيان، علم البديع)، دار المسيرة للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط 3، 2013، ص 186.

[3] أدونيس: الشّعرية العربية، مرجع سابق، ص 47.

هناك بعدا جليا بين شيئن مختلفين في الجنس، وهنا تتجلى شعرية الاستعارة وجماليتها واستحسانها بعد أن يرى المُتلقي جمع المتضادات بصنع لفظي من إعجاز البيان.

3-1-1 الاستعارة عند بعض النُّقاد والمنظرين الغرب: تطرق لها الكثير، ونذكر من بينهم رومان جاكبسون ورولان بارت حيث تطرقا إلى الشّعرية، وقد أرجعا الشّعرية في كل هذا إلى الاستعارة والمجاز، و"لقد ابتدع ر. جاكسون الشّعرية انطلاقا من مبدأ «لساني» فبعبوره الدّائم للحدود التي كان من المفترض أن يقف عندها الباحث في الشّعرية، «وحَّد الأشكال الأكثر حيوية في الأدب» (رولان بارت R.Barthes) : كتعدد المعاني Polysemie و الاستبدلات Substitutions،ونظامها والدّراسات حول علم الأمراض المتعلقة باللغة والنُّطق Pathologie du Langage حول قانون التّعابير البيانية code des figures (كالاستعارة métophore والمجاز المُرسل métonymie والأبحاث حول الفونولوجيا والدّراسات الشّعرية"[1] اعتبر كل من رومان جاكبسون ورولان بارت الشّعرية في الأعمال الأدبية تظهر وتتجلى من خلال الوقوف على بعض الأشياء منها الاستعارة.

ولقد كان رومان جاكبسون يربط الاستعارة دائما باللسانيات كعلم شامل للغة، و بين البنيوية كمنهج اهتم بالأعمال الأدبية وغيَّب كُتابه ومُؤلفيه في الكثير من الأحيان، فلربما كانت اللسانيات للولوج لدقائق الكلام من فونيمات ومونيمات، وكانت البنيوية أكثر انحيازا للإبداع الأدبي دون مجاملة الكاتب: حيث "تقتضي مقاربة الاستعارة عند رومان جاكبسون الانطلاق من مبدأين مركزيين في اللسانيات البنيوية هما: المحور الاستبدالي والمحور التّأليفي، باعتبارهما مدخلا تفسيريا للقدرة اللغوية عند المتكلم، في بُعديها الحقيقي والمجازي، وفيصلا حاسما لمعرفة الفرق بين عمليتي إنتاج الاستعارة

[1] دانييل برجيز وآخرون: مدخل الى مناهج النّقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط ،1994، ص176.

والمجاز المرسل"[1] حيث أنّ إنتاج الاستعارة والمجاز المرسل يعتمد على تفسير القدرة اللغوية عند المتكلم بينما هو حقيقي وما هو مجازي.

أما جون كوهن فيقول أن: "الاستعارة الشّعرية هي انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام مُعين، يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى لأجل العثور عليه في المستوى الثّاني"[2] وفي هذا التّعريف تناول جون كوهن الاستعارة في حال البحث عن الشّعرية التي تحققها في النّص السّردي وكيفية تمظهرها في اللغة وانتقالها من لغة عادية تواصلية إلى لغة إحيائية.

تطرق جودمان كذلك هو الآخر إلى تعريف الاستعارة، حيث " يقول جودمان: إننا نرى عادة في الاستعارة تغيرا في عالم الاسم، وأيضا تغيُّرا في مجاله أو امتداده، إنّ اسمًا من أسماء أخرى تكون مخططا، ينفصل في الواقع عن العالم الرّئيسي لذلك المخطط، ويُستخدم لتصنيف عالم غريب وتنظيمه، تُقدم الاستعارة جزئيا بهذه الطّريقة حاملة معها إعادة توجيه لشبكة كاملة من الاسماء مفاتيح لنشأتها الخاصة وتطورها"[3].

اقترن مفهوم الاستعارة عند "شايم بيرلمان" بالمقاربة الحجاجية " إذ أنّ الاستعارة ظاهرة دلالية وتداولية تتجسد في بُنى تركيبية مُتنوعة، ويقتضي تأويلها مراعاة كل ذلك وعدم الاقتصار على ما هو لغوي محض، وإنّما الإحاطة بمعرفة العالم واعتقادات الذّوات المُتكلمة، وذلك حتى تمتلك فاعلية حجاجية قادرة على التّأثير في سلوكات النّاس ومواقفهم، وهذا ما سيتضح في ضوء المقاربة الحجاجية

[1] عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة العربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 79.

[2] المرجع نفسه: ص 145.

[3] إسرائيل شيفلر: العوالم الرّمزية الفن والعلم واللغة والطّقوس، تر: عبد المقصود عبد الكريم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د ط، 2024، ص81.

لدى بيرلمان"[1]. وقد تم الاشارة إلى ذلك بوضوح، على أن بيرلمان اعتبر "الاستعارة ـ في تصوره ـ ذات قدرة حجاجية واكتشافية لا يُستهان بها في الخطابات غير البرهانية، شأنها شأن جميع الحجج التي تُسهم في بنينة الواقع كالتناسب analogie والمثالl'xemple والنّموذج Modele "[2]. ركز جان سورل في تعريفه للاستعارة على مدى الفهم عند المُتلقي، وكيفية تحديد وجه الشّبه الذي يجمع بين المُشبه والمُشبه به المحذوف، حيث أنّ" المهم بالنسبة لِـ «سورل»، هو أنّ المستمع لكي يفهم ما يريد أن يقوله المُتكلم استعاريا، عليه أن يحدد أولا أنّه بصدد تلفظ لا يمكن فهمه انطلاقا من معناه الحرفي وإذا ما تقرر أنّ هناك استعارة، فعليه أن يمتلك مجموعة من المبادئ تسمح له بحساب القيّم المُمكنة «لإنسان» وأخيرا عليه أن تكون له استراتيجية واضحة تُمكنه من تحديد وجه الشّبه الجامع بين المُستعار منه والمُستعار له"[3]، فالاستعارة تخضع لمدى فهم المتلقي وقوة وجه الشّبه الحاصل بين الاسم الظّاهر (المُستعار له) والاسم المخفي (المُستعار منه). هناك تعريف آخر لـ "فونطانيي" حيث عرّف الاستعارة على أنّها: " تقتضي المجازات بواسطة المُشابهة عرض فكرة من خلال لفظ آخر يدل على فكرة أوضح وأشهر"[4] فالاستعارة لابد أن تتوفر فيها المجازات، التي تعتمد على ألفاظ أكثر وضوحا، والأشهر استعمالا بين الطّرفين. المُستعار له والمُستعار منه. كذلك ديمارصي يعرف الاستعارة على أنّها: " صورة ننقل بواسطتها الدّلالة الخاصة بكلمة إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلاّ بوجه شبه موجود في الذّهن"[5] هذا التّعريف يقوم على عملية ذهنية تحتكم إلى وجه شبه موجود في ذهن القائل، فالتوسع في الألفاظ بالاحتكام إلى وجود تشابه يتم ذهنيا، فالدلالات تتعدد بتعدد الصُور الذّهنية المسبوكة سالفا قبل إعطاء المُتلقي نص الاستعارة.

---

[1] عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة العربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، مرجع سابق، ص 223.

[2] المرجع نفسه: ص 240.

[3] المرجع نفسه: ص217.

[4] المرجع نفسه: ص 60.

[5] المرجع نفسه: ص 60.

3 -1-2 شعرية الاستعارة في رواية "عين حمورابي": تعتبر رواية "عين حمورابي" لعبد اللطيف ولد عبد الله حقلاً معرفيا زاخرا بكل أشكال البديع والبيان، وهي سمة من سمات اللغة العربية، وتُشكل كذلك نصا سرديا، غني ثري بكل مقومات الشّعرية، ومن خلال هذا سنقف على مدى وجود الاستعارات في نص الرّواية، جاء في الرّواية " لكن يدا ناعمة انتشلتني من نفسي في ذلك الظّلام"[1]، شبه وجود "وحيد" في الظّلام كظلمة القبر، حذف المشبه به القبر وتُركت القرينة الدّالة على الخروج من القبر وهو الانتشال، فالانتشال لا يكون إلا من الأرض، و يد "نجاة عزرا" كانت بمثابة من قام بالانتشال، فشعرية هذه الاستعارة تكمن في كيفية إيجاد مكان مُلِم لمسرح لفت الانتباه، غرق (وحيد) في التّفكير شُبه بالوجود في القبر، فظلمات القبر الدّامسة شبيهة بالغرق في التّفكير والهروب من محيط جَسَدِ تائه في التّفكير، فمعنى "التّفكير" رغم جماليته بعيد كل البعد عن معنى "الانتشال " ولا وجود إلى مُشابهة حقيقية بينهما لكن حدثت الاستعارة، فالظلام الحاصل بين المحطتين(الدّال والمدلول) فيه علاقة مُشابهة، لكن التّفكير والانتشال بعيدتين كل البعد عن بعضها، وربما يعود هذا إلى المعنيين الذين أشار اليهم جان كوهن، حيث " يُشير جان كوهن إلى أنّ هناك معنيين للاستعارة: معنى خاص وهو الذي تكون فيه العلاقة بين المدلول الأول والمدلول الثّاني هي المُشابهة، ومعنى عام يشمل مختلف أشكال التّغيير الدّلالي بصرف النّظر عن طبيعة العلاقة التي تجمع بين طرفي الاستعارة "[2]. التّفكير يُبعدنا عن الواقع، دخول القبر كذلك يُخفينا عن الأنظار ويُبعدنا عن الواقع هذه ربما علاقة المُشابهة وكلها الاختفاء. العودة إلى الاستيقاظ والتنبيه، رغبة في العودة إلى الواقع الانتشال سحب ما تم دفنه في القبر أوفي الأرض، لكن الفرق الذي صنع الشّعرية بنيوياً هو أنّ الأوّل

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 88.

[2] عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة العربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، مرجع سابق، ص134.

تنبيه حي ربما يعود بكل مقومات الحياة، أما الثّاني فهو انتشال ميت، وهو بعيد عن معنى الحياة والحياة والموت متضادان وقد يكون هذا من أهم ما ساهم في شعرية هذه الاستعارة.

وبما أن الاستعارة "وسيلة من وسائل التّصوير الفني مثلها مثل التّشبيه، ولكنها ذات بنية انفعالية كبيرة، وتقدم لنا من خلال علاقات المُشابهة التي تقوم بين طرفيها صورًا طريفة وجديدة ومعان جليلة شريفة، تخلب الألباب بحسن رونقها وتأنقها، وأحيانا لا تُقيم الاستعارة علاقة مُشابهة بين مراجع الدّلالة "[1] ورد الكثير من الاستعارات في الرّواية وسنقف على بعضها، ورد في الرّواية قال وحيد: " لكني لم أدع الكره يتسلل إلى قلبي"[2] الكُره هذا الشّعور المعنوي الذي يُسيطر على الإنسان حال انفعالاته السّلبية التي تُحيط به، فهذه التّأثيرات النّفسية ربما تسرق من الإنسان لحظات السّعادة والطُّمأنينة، لذلك شبهها الرّوائي بالسارق المُتسلل، حُذِف المُشبه به، وتركت القرينة الدّالة على ذلك "يتسلل" فهذه الأخيرة صفة اللصوص ومن يحترفون السّرقة.

فاجتماع صفة المُشابهة بين طرفي الاستعارة، هومن صُنع تضاد بين ما هو معنوي (الكره) وبين ما هو مادي ملموس (السّارق)، ربما بفضل الألفاظ المحيطة بالمعنى لتحصيل المشابهة فالتّسلسل سمة مادية حركية تتطلب الحطة والحذر وفيها نوع من المخاطرة، وعواقبها وخيمة، بينما تسلل الكره شيء معنوي ذو تأثير نفسي وعواقبه هو الآخر وخيمة وقاهرة ومحطمة، فالصورة الفنية من خلال هذه الاستعارة بين الجمع بين المتضادات أحيانا وفرض المُشابهة عليها هي قمة الإبداع أو الوصول إلى التّحصيل على البلاغة من خلال شعرية مكونات الاستعارة ومن خلالها بروز لغة شعرية في النّص الرّوائي.

[1] حورية حمو ومحمد علي الخلف: شعرية اللغة الرّوائية (الرّوائي السّوري إبراهيم الخليل أنموذجا)، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد (33)، العدد 2 ،2011، ص 89.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 100.

ورد كذلك في الرّواية " فتح فمه لتنفجر الكلمات وتسقط شظاياها عند قدمي الممددتين"[1] علاقة المُشابهة بين طرفي الاستعارة في هذا الموضع قائمة على الانفجار وتطاير الشّظايا، وهي من الحقل الدّلالي للمتفجرات، الطّرف الأوّل الذي راح يذهب على علاقة المشابهة مع الطرف الثّاني هي الكلمات، ولها أصوات حين تلفظها وتنطقها وهي جارحة مؤثرة، إذا كان الذي يتلفظ بها يود اللوم أويُكن شيئًا من الكراهية والعداء لمتلقيها، بينما الحال مع الطّرف الثّاني من الاستعارة وهو المُشبه به فهو الانفجارات وتطاير الشّظايا، وربما الخدوش والجراح فهي شيء من العنف والقوة والآثار غير المرغوب فيها من آثار الحرب، لقد كانت الكلمات قاسية وصعبة التّقبل على المُتلقي، لذلك أراد أن يجعل قوة تأثيرها مثل قوة تأثير الألغام والمتفجرات والشّظايا، التي تنتج عند رميها وارتطامها بالأشياء المُراد القضاء عليها، ربما أراد القائل أن يُسبب الكثير من الألم للمتلقي من خلال هذه الكلمات الجارحة، فلم يجد بُدا إلا من استعمال كلمات تطايرت شظايا كما ذكر عند مقربة من قدمي المتلقي فكلما كان الطّرفين متقابلين كانا قريبين، من بعض كانت الكلمات جارحة ومؤثرة، وكذلك الحال مع المستعار والمقذوفات والشّظايا، فكلما كانت المسافة كان التّأثير أكثر هدما وتحطيما ومع الطّرفين وفاعليتها تكمن شعرية الاستعارة في هذا الموضع.

جاء في نص الرّاوية "صعد من بين الأبنية خيط دخان مُرتجف نحو السّماء الخالية من السُّحب"[2]جاء فعل الصُّعود الذي هومن الصّفات التي تختص بها الكائنات الحية عموما، والإنسان خصوصا فقد يكون الطّرف الثّاني من الاستعارة هو الإنسان، فحذف وتركت قرينة الصُّعود الدّالة عليه، ربما الصّعود هو كذلك من خصائص الدّخان وهو الطّرف الثّاني من هذه الاستعارة، حيث يصعد إلى الأعلى، لكن طريقة الصُّعود الملتوية هي وجه الشّبه أو الصّفة المُشتركة التي تجمع الطّرفين، يلتوي ويتعرج الدّخان في طريقة صعوده إلى الأعلى، وكذلك الحال ذاته مع طريقة صعود

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 169.

[2] المصدر نفسه: ص 98.

المبتدئ والذي يرتجف خوفا حين صعوده إلى الأعلى، الكلمتين من حيث بنيتهما(الصُّعود) في الحالتين ووجهة الصُّعود متقابلتين، لكن الاختلاف يكمن في صعود ذوات العقل مثل البشر الذي يرتجف خوفا في بادئ الأمر، وفي التواء الدُّخان المُنبعث من البيت، بسبب فعل عوامل الطّبيعة كالرياح مثلاً، فربما وصف صعود الدّخان إلى الأعلى، والذي تم بفعل جمالية اللغة ومن خلال الاستعارة كجزء من بيان البلاغة حيث أنّه و"عبر علاقات التّضاد والتّوازي وربط هذه العناصر المُتفرقة مهما ابتعدت الشُّقة لإصابة الوصف، ورسم لوحة آية في الإبداع، فيمنح اللغة الرّوائية مسحة شعرية "[1] ومن خلال المثال المذكور ومن خلال هذا الوصف الذي يجمع التّضاد بين(الملموس وغير الملموس) والتّوازي في طريقة الصُّعود(الاشتراك في التّوجه نحو الأعلى) ومن خلال هذا الوصف ككل تتجلى المسحة الشّعرية. وبما أنّ الدّراسة تعتمد المنهج البنيوي فإنّه يتوجب علينا تتبع الاستعارة من الجانب البنيوي، حيث أنّ الاستعارة وبالنظر إلى بنيتها فإنّها "تقوم على نقل كلمة من مكانها الأصلي إلى مكان آخر غريب عنها، وهكذا أصبح مفهوم الاستعارة يدل على جنس صور التّغيير بصفة عامة، وبغض النّظر عن نوع العلاقة التي ينبني عليها النّقل"[2] فالبنيوية التي تُرجح الكفة إلى البنية والكلمة، دون مُراعاة صاحبها والاهتمام بمحيطه، ترى أنّ دراسة الاستعارة بنيويا بمثابة نقل كلمة، من محيط تتآلف معه إلى محيط آخر غير محيطها، والعلاقة قائمة على مبدأ التّغيير فلولا التّغيير من المكان الأوّل إلى مكان ثان(المستعار له) ما سُميت الاستعارة بهذا الاسم، ودون الحرص على العلاقة القائمة بين طرفيها. ومن هذا فإن بنية الكلمة في الطّرف الأوّل (المُستعار منه) هو بيئة الكلمة الأصلية، أما البيئة الجديدة فهي البيئة التي تم التّوظيف فيها للمرة الثّانية، فالتغيير الحاصل من المُستعار منه إلى المستعار له هو الذي جسد بنيوية الاستعارة.

[1] حورية حمو ومحمد علي الخلف: شعرية اللغة الرّوائية (الرّوائي السّوري إبراهيم الخليل ـ أنموذجا.)، مرجع سابق، ص 88.

[2] عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، مرجع سابق، ص 13.

حينما غادر وحيد بيت الحمداوي، تفاجأ بوجود نجاة عزرا جالسة على مُنبسط الدُّرج، وهي غارقة في حزن لا ينتهي "رأيت نجاة عزرا تقف على منبسط الدّرج وهي تدفن وجهها بين يديها"[1] حين تم القبض على وحيد وغادر بيت الحمداوي مُرغما ومُكرها إلى السّجن، ولما التفت إلى الخلف رأى نجاة عزرا قد وضعت يديها على وجهها، فأراد أن يصور هذا المشهد، فاستعان بالاستعارة حيث نقل مشهد الحزن، بعد الفراق بينه وبين غريمته السّابقة(نجاة عزرا)، والذي انتهى بدفن الوجه بين اليدين الطّرف الأول هو إقدام نجاة على وضع وجهها بين يديها والطّأطأة، أما الطّرف المُستعار منه أو الطّرف الثّاني هو الدّفن. إذا ما قرن الرّأس بالأكف أو براحتي اليد فإنّهما أسفل منه، فهذا يتطلب النّزول من الأعلى إلى الأسفل، وإذا ما لوحظ الإنسان أثناء حياته وبعد موته، فهو نقله من بسيطة الأرض، إلى داخلها بجزء يسير، أي من أعلاها إلى أسفلها، وربما هذا يعود إلى شرح بنية الأسفل في الحالتين. أما حقيقة وجه الشّبه بينهما أو الشّيء المشترك بين طرفي الاستعارة، فإنّه الدّفن وهو الانغماس والدّس أسفل الشّيء، فالدفن الأوّل كان بين بين يدي نجاة، أما الدّفن الحقيقي فهو في القبور أسفل سطح الأرض، ويشترك في الحالتين السُّفلية والظّلام الدّامس، نجاة كانت فاقدة البصر أي أنّها تتيه في ظلام دامس، وما وضعية اليدين على الوجه إلا عادة النّساء للتعبير عن الحزن ومحاولة اخفاء ملاح الحزن البادية على وجوههن، فالتوازي هنا بين الطّرفين يكمن في الوضعية والظّلام، أما التّضاد فهوبين الحياة والموت، فالوجه مهما عانى من آلام وآهات لازال يشع بالحياة أما ما سكن اللحود فقد فارق الحياة أو بالأحرى مات.

كان وحيد في لقاء مع زميلته في العمل (هيلين بلانك)، وتبادلا أطراف الحديث، ولما أوشك على مغادرة سفوح جبل آمجر، ولما ساد الهدوء والظّلام وسرح خياله بعيدا عن مكان تواجده، عاد من

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 242.

جديد بفعل تأثير حركة ما" شعرت بحركة مفاجئة خلفي، انتشلتني من سيل أفكاري الجارف "[1]لقد كان الوصف طاغيا على هذه الاستعارة، فالوصف الأول تعلق بتأثير الحركة حيث وصفها بالمفاجئة، أما الوصف الثّاني فقد تعلق بسيل الأفكار الذي وصفه بالجارف، أي مثل حركة المياه التي تجرف كل شيء. أما من طرفي الاستعارة فهما العودة من التّفكير لطرف أوّل (مُشبه) وانتشال الأموات أو الجثث من جديد طرفا ثان أو مُستعار منه.

العودة من التّفكير مرة ثانية ليست بالأمر السّهل والهين، حالها حال انتشال الأموات من جديد لا تنطبق الصّفة تماماً، إذ أنّها في المُستعار منه أقوى، وأكثر ابتعاد عن الحدوث، لكن جمالية هذه الاستعارة كانت لها بصمتها في عالم بيان البلاغة. قد يغرق الإنسان في التّفكير وهو الحال ذاته مع وحيد ويكون شاردا عن محيطه، ووصف تفكيره بأنّه مثل السيل الجارف، فأصوات هذا السيل تبعدك عن الواقع وعن الحياة في محيطك، حاله حال الموت التي تبعدك وتخفيك من عالم الأحياء.

قد تتضاد الموت والحياة في هذه الاستعارة مُشكلة بذلك الوظيفة التّضادية، أما التّوازي فإنّه قد حدث في إعادة الجسد إلى خارج القبر من جديد، وإعادة لفت انتباه الغارق في أفكاره من جديدة فالإعادة من جديد شكلت التّوازي وربما هذا ما ساهم في انشاء شعرية هذه الاستعارة.

ورد في الرّواية "وظللت أشيعها بنظراتي حتى ابتلعها الظّلام بالكامل"[2] قد يبدو للوهلة الأولى أنّ الطّرف الأول والطّرف الثّاني من الاستعارة، يشتركان في صفة، وهي التي تركها المُشبه به في نفسية المتلقي، وهي الظّلام الدّامس، بنية الظّلام سواء في الليل أوفي ظلمة القبر، قد تكون متساوية أو متقاربة، لكن المآل في الحالتين مختلفين. صرح بفعل التّشييع وهو للمتوفي، أي مصاحبته إلى مثواه

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 143.

[2] المصدر نفسه: ص 142.

الأخير، وهو القبر أما ما تم تشييعه بالنسبة للطرف الأول من الاستعارة، واختفائها بالكامل في الظّلام مثل اختفاء الجثة بالكامل في القبر، هي هيلين بلانك وهي تغادر منحدرات جبل آمجر.

بنية الجبل الارتفاع، ومغادرته عكس ذلك، أي المشي نحو المُنخفض، المساء قد يبدو به النّور، وقدوم الليل يعني حلول الظّلام، بنية النّور تتضاد وعكس بنية الظّلام، ما تم تشييعه في الظّلام لا يعني أنّه فارق الحياة، فقد فارق المكان المرتفع والمكان الذي به الرّؤية تتضح إلى مكان آخر مستو وحل به الظّلام، ولكن هذا لا يعني تساويه بالتّمام مع ظلمة القبر. فالمشبه به رغم مشاركته في صفات المُشبه إلا أنّه لم يتخذ منه طرفا آخر، حمل من صفات المشبه به الكثير، حتى طابقه أو تجاوزه. ولكن مع علاقات التّضاد الموجودة في هذه الاستعارة بين المرتفع والمنحدر وبين النّور والظّلام، وبين الموت والحياة، ومحاولة الاستعارة بطرفيها القائمين على المشابهة، والجمع بين كل هذا تتجلى شعرية هذه الاستعارة.

جاء في الرّواية "ظهر كعب البندقية الخشبي تحت السّرير كانت الزُّويجة، كما يدعوها الأهالي ترقد تحت الفراش منذ سنوات"[1] ربما البندقية أو كما أطلق عليها اسم الزّويجة ليس بها الرّوح، ولا تحتاج إلى نوم لتستريح، ولكن في هذه الاستعارة حاول صاحبها أن يُعطي صفة النّوم لمن لا حاجة للنوم به، فقط الوضعية تحت السّرير والبقاء على ذلك الحال هو شبيه بالنوم، وربما لإعطاء صفة النّوم للبندقية كي يستريح المحيط من خطر حاملها "الزبير "، الطّرف الأول هو البندقية، والقرينة الجامعة أو المُشابهة هي صفة النّوم. أما الطّرف الثّاني فهي صفة الكائنات الحية كالبشر عموما أو المرأة النّائمة مثلاً. لكن الجماد " البندقية " من حيث بنيتها، ليس كالمرأة، فالجماد يختلف عن عالم الأحياء، والنّوم من صفات البشر. هناك علاقة تضاد بين عالم الأحياء وعالم الجماد، بين من يحتاج

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 225.

النّوم للراحة وبينما يُعد النّوم استراحة منه، ولكن هناك علاقة قائمة على المُشابهة، رغم كل هذا وهو البقاء والسكون في مكان واحد دون الحركة، بين هذا وذاك ارتسمت معالم شعرية هذه الاستعارة.

هناك بعض الاستعارات التي وردت في الرّواية يمكن أن نقف على بعضها، وقد تجلت في معظمها سمات الشّعرية، والجدول التّالي يُبين الاستعارات والصّفحات الواردة فيها.

الاستعارة الواردة في الرّواية	الصّفحة	شرحها	سمات الشّعرية باختصار
ما زلت أشعر بنظرات الكراهية تنبثق من عينيه الرّماديتين.	ص 100	الطّرف الأول: نظرات الكراهية. الطّرف الثّاني: محذوف (العين). الانبثاق: وجه الشّبه فيما يشتركان	هناك علاقة ضدية الانبثاق للعين والرّحمة والحياة، بينما الكراهية حقد وغل وربما الموت.
أخذت أغوص في وجهها.	ص133	الطّرف الأوّل: يغوص في البحار صفة لوحيد. الطّرف الثاني: الغواص. وجه الشّبه: الذّهاب الى أعماق البحار.	الشّعرية تجلت في أنّ البحار تصلح للغوص ولها أعماقها، كما للوجه أعماق، لكنها للدلالة على معرفة ما تكتمه، ويظهر من خلال ملامحها.
لما رآني دفن وجهه داخل صدرها	ص151	الطّرف الأول: الطّفل (المشبه). الطّرف الثّاني: الميت (المشبه به). وجه الشّبه: الدّفن.	اخفاء وجه الطّفل في صدر والدته، يتوارى عن الأنظار مثله مثل الدّفن، فعلاقة المُشابهة هي التّخفي، لكن الضّدية تكمن في أنّ صدر الأم منبع للحياة والدّعم. أما الدّفن فهو نهاية كل شيء.
هبط الليل، نام العالم فانبعث الأحلام حرة تشيح في الأثير.	ص154	الطّرف الأوّل: الأحلام. الطّرف الثّاني: الرّائحة. وجه الشّبه: الانبعاث	عبارة كلها شعرية (هبوط الليل) حلول الظّلام

		والانتشار.	(نام العالم): هدوء يسود المكان. الأحلام أشياء معنوية، ولا تغادر خيال النّائم بينما الرّوائح هي أشياء شبه محسوسة أو نُميزها بحاسة الشّم.
تهالكت فوق السّرير أحسست بمؤخرتي تغرق داخل الفراش.	ص185	الطّرف الأول: وضعية الجلوس التي قام بها وحيد. الطّرف الثّاني: الباخرة "محذوف" وجه الشّبه: الغرق.	هشاشة سطح السّرير تجعل من المستلقي يغوص كما يغوص من غَرِقَ في الماء. المشابهة: الغرق والغوص. الضّدية: بين سطح السّرير الجاف والبحر العائم بالماء.
اجتاحني شعور بالأسف حيالهم، إنّهم بشر مثلي.	ص 247	الطّرف الأول: الشّعور بالأسف. الطّرف الثّاني: الجيش. وجه الشّبه: الاجتياح. المُشابهة: طريقة تأثير شعور الأسف على وحيد.	الشّعور بالأسف عند وحيد مُشابهة لاجتياح الجيوش للأماكن أثناء الحرب، وهنا ترتسم ملامح الشّعرية المُتمثلة في التّضاد بين سيطرة الشّعور بالأسف المعنوية وسيطرة الجيوش واجتياحها وهي الملموسة والمعنوية.
أحسست بهدوء مخدر يتسلل الى أطرافي.	ص 278.	الطرف الأول: المُخدر. الطّرف الثّاني: السّارق أو اللص. وجه الشّبه: التّسلل.	الاحساس بهدوء غمر وحيد، وتسلل مثلما يتسلل السّارق إلى ضحاياه. هوما أسهم في تجسد الشّعرية.
تخللت ذلك همهمة مزقت الصّمت الرّابض.	ص283.	الطّرف الأوّل: الهمهمة. الطّرف الثّاني: الآلة الحادة أو السّكين. وجه الشّبه: الاختراق الحاصل.	اختراق الصّمت (غير ظاهر). الهمهمة غيرت هدوء المكان. التّمزيق للملموسات.

كشر عن أنيابه، وأخذ ينظر إليّ من تحت حاجبيه المتلاصقين.		الطرف الأول: الإمام. الطّرف الثّاني: الأسد (محذوف). تاركا قرينة دالة.	شعرية الاستعارة تمثلت في إبراز ملامح القوة والسّيطرة والتّحكم، وكيف اشترك الاثنين في هذه الصّفة.

من خلال الجدول ومن خلال ما سبق فإنّ " الاستعارة الشّعرية إذن تضطلع بوظيفة معرفية خلافا للوظيفة التّزيينية والزّخرفية "[1] والوظائف تختلف من استعارة إلى أخرى، وكذلك تعتبر " الاستعارة البنيوية آلية استدلالية نتوصل بها لفهم مجال بمجال آخر أكثر بَنْيَنَة وتجذرًا في نسقنا التّجريبي الثّقافي"[2] والوظائف الموجودة في عبارة الاستعارة هي التي تسهم بشكل من الأشكال في رسم ملامح الشّعرية، حيث أنّ الاستعارة "تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصُّدفة الواحدة عدة من الدُّرر وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثّمر"[3] وقد تطرق لهذا عبد القاهر الجرجاني في كتابه "أسرار البلاغة "، فالإنتاجات المتعددة من اللفظ الواحد هي من تعطى ملامح الشّعرية في اللغة لحظة انشاء عبارة الاستعارة.

من خلال تتبع ورود الاستعارة في الرّواية نقف على آخر استعارة في قوله: " لم أرغب في خيانتها، لأنها كل ما تبقى لي، أنْ أخون ذاكرتي يعني أن أتنصل ممن أحببتهم يومًا ومن عشت بينهم"[4] الذّاكرة حافظة للذكريات، وخزان مجريات الأحداث التي تمر بنا، فلا وجود للإنسان بفقدان الذّاكرة مهما حاول أن يتنصل منها ومن محتواها فهذا مستحيل، أما الاشارة إلى خذلانها والتّغاضي عنها فقد أعطاه الرّاوي عبارة (الخيانة)، فالخيانة لا تكون إلا بين النّاس، فقد شبهت الذّاكرة بالمحبوبة فحذفت المحبوبة وتركت قرينة دالة على ذلك وهي "الخيانة "، فقد حصل وجه الشّبه أو حالة

[1] عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، مرجع سابق، ص 13.

[2] المرجع نفسه: ص 269.

[3] المرجع نفسه: ص 196.

[4] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 322.

المُشابهة في (الخيانة) لكن المفارقة أو وظيفة المفارقة العجيبة، أن المرأة والذّاكرة تختلفان في كون الأولى ذات عقل وحرة في اختيار سبيلها، في حين أن الذّاكرة من الصّعب جدا الاستغناء عنها، ولا حرية لصاحبها في التّخلي عنها وفي فقدانها، وهذا ما صنع شعرية هذه الاستعارة.

وأخيرا نجد أنّ أغلب الاستعارات الواردة في الرّواية، جميعها تشترك في بنية مشتركة، حالها حال نهاية الأحداث، فأغلب ما تناولناه ونحن نتتبع هذه الاستعارات، نجدها تُركز على حقل واحد له بنية واحدة مشتركة، وهي الغوص في الأعماق أو التّضاد بين الأعلى والأدنى، مركزة بذلك على الموت والحياة، والسّطحيات والأعماق وبؤرة الأحداث في الرّواية. استعارات الرّواية تشترك ضمنيا بين ثنائية الموت والحياة، بحث وحيد عن الذّاكرة المفقودة ومحاولة جمع شتات فتات ما ضاع. البنية المشتركة التي سادت هي بنية ثنائية الموت والحياة والوقوف على الجثة الهامدة.

جون كوهن تناول" الاستعارة من منظور الشّعرية البنيوية التي تبحث على شكل للأشكال ولا تكتفي بوضع اسماء ومصطلحات الصّور البلاغية وترتيبها وتصنيفها، وإنّما تسعى إلى الكشف عن بنية مشتركة لجميع الصّور البلاغية "[1]، فالبنية المشتركة لأغلب الاستعارات الواردة في الرّواية هي بنية (الموت والفقدان والغوص والتّواري عن الأنظار) وهذا ما صنع شعرية الاستعارة.

2-3 التّشبيه:

1-2-3 ماهية التّشبيه: يعتبر التّشبيه من علوم البيان، وركيزة علوم البيان، حيث ورد في كتاب أسرار البلاغة:" اعلم أنّ الشّيئين إذا شُبه أحدهما بالآخر، كان ذلك على ضربين (أحدهما) أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج فيه إلى تأول(والآخر) أن يكون الشّبه مُحصلا بضرب من التّأول، فمثال الأول تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصُورة والشّكل، نحو أن يُشبه الشّيء إذا استدار بالكرة في وجه

[1] عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، مرجع سابق، ص 146.

وبالحلقة في وجه آخر"[1] إنّه " صفة الشّيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنّه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[2] " وفي "الواقع صارت البلاغة مؤثرة في المقام الأوّل بوصفها علم الخطاب العملي، الذي ينظم مهام المتكلم (الخطيب) ويصفها بشكل متباين للغاية ويسعى إلى نقل القدرات البلاغية بشكل منهجي"[3] و "التّشبيه (Comparison) في علم البيان العربي هو الدّلالة على أنّ شيئا أو صورة، تشترك مع شيء آخر أو صورة أخرى في معنى أو صفة، وهو يتكون من مشبه ومشبه به وأداة تشبيه (وهي الكاف أو كأنّ أو مثل أوما في معناها) ووجه شبه (وهو الصّفة المُشتركة بين الشّيئين أو الصُّورتين) ويجب أن يكون في المشبه به أقوى منه في المشبه"[4] وهذا تعريف يُبين حقيقه التّشبيه وأهميته في علم البيان بحسب بعض المعاجم العربية.

وكذلك في كتاب فنون بلاغية البيان والبديع ورد تعريفا آخر للتشبيه، جاء فيه أنّ" التّشبيه ربط بين شئين أو أكثر في صفة من الصّفات أو أكثر، ولكن البلاغيين اختلفوا في هذه الصّفة أو الصّفات ومقدار اتفاقها واختلافها"[5] من خلال هذا التّعريف فإنّ المُشابهة قائمة على ربط المشبه بالمشبه به ويكون ذلك بواسطة صفة أو صفات، ومدى الاتفاق بينهما أو الاختلاف القائم بينهما، وهناك من يعتبر أنّ "التّشبيه من أكثر الأساليب البيانية دلالة على مقدرة البليغ ومدى أصالته في القول، فالبُلغاء كانوا _وما زالوا_ في كل زمان ومكان، يتنافسون في اصطياده، ويلقون بشباك خيالهم في محيطه ثم ينزعونها وإذا بعضها ملؤها اللآلئ والدّرر! وإذا بعضها الآخر ملؤه الحصى والحجر!"[6] فهذا التّعريف للتشبيه ربما أشار إلى نوع وهو التّشبيه البليغ، ولكن بيّن أهميته عند البلاغيين وكيفية اكتشافها

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، مرجع سابق، ص71.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص286.

[3] ادمتستيك، كيريستن: لسانيات النّص عرض تأسيسي كريستن آدمستيك، تر: سعيد حسين بحيري، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص28.

[4] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص99.

[5] أحمد مطلوب: فنون البلاغة، البيان والبديع، مرجع سابق، ص 33.

[6] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم البيان، مرجع سابق، ص134.

واعتبرها مثل اللآلئ والأحجار النّفيسة لجمالها ولقوة تأثيرها في ذات المتلقي، ولكن هناك من اعتبر "التّشبيه على أنّه إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التّشبيه ملفوظة أو ملحوظة"[1] فالصفات التي تربط بين المُشبه والمُشبه به، لابد أن يكون بواسطة أداة التّشبيه، سواء كانت ظاهرة أو غير ظاهرة، كما الحال مع التّشبيه الضّمني.

أما الكتب المتأخرة ففيها تعريفات كُثر للتشبيه، نذكر منها على سبيل المثال:" التّشبيه هو بيان أن شيئا أ وأشياء شاركت غيرها في صفة أو صفات بأداة هي الكاف أو كأنّ أو غيرهما، للتشبيه أربع أركان هي: المشبه، والمشبه به، ويُسميان طرفي التّشبيه، ووجه الشّبه وأداة التّشبيه"[2].

كذلك ورد في تعريف التّشبيه على أنّه" فن من فنون البلاغة، واسع النّطاق، فسيح الخَطْوَ، ممتد الحواشي، مُتشعب الأطراف، متوعر المسلك، غامض المدرك، دقيق المجَرَى، غزير الجدوى، يُدني البعيد ويُجلي الخفي، ويزيد المعاني رفعة ووضوحا، ويكسبها توكيدا وفضلا ويكسوها شرفا ونبلا"[3] فالتشبيه حسب التّعريف ربما ليس للمشابهة فقط، بل يمكنه توضيح الكثير من الغموض.

3-2-2: تجليات التّشبيه في رواية "عين حمورابي": يلجأ صاحب النّص إلى استعمال التّشبيه لتعدد صور الأشياء واتخاذها أوجها متقاربة ومتشابهة، ولتفادي التّكرار أو إعطاء صور كثيرة عن شيء واحد، وقد نجد أن التّشبيه طغى على نص الرّواية وبوجوه متعددة، إذ ورد ومن البداية وعلى لسان وحيد "حياتي كلها كوميديا شيطانية"[4] تشبيه بليغ يوشك أن يتطابق المشبه والمشبه به، وكأن حياة وحيد التي يعيشها بمثابة الكوميديا الشّيطانية، فلربما البنيتين تختلفان، بنية "الحياة" والتي يُعتبر

[1] يوسف مسلم أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، مرجع سابق، ص144.

[2] محمد طاهر اللادقي: المبسط في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 2005، ص135.

[3] مصطفى بدر زيد: البلاغة التّطبيقية، المطبعة الرّحمانية، القاهرة، مصر، ط1، 1926، ص123.

[4] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 12.

الإنسان فيها مُسيرا ولا يملك شيئا في تغيير أي جزء منها، بينما الكوميديا أو الملهاة والتّهريج فهي من سيناريوهات إبداع البشر، ولم يكتف بهذا فقط بل ذيّل المشبه بتوكيد معنوي (كلها)، حيث أنّ (كلها) هذا اللفظ الذي ورد على شكل توكيد معنوي، ما هو إلا لإضفاء صفة التّشابه بين المشبه والمشبه به أما الشّيطانية هذه الصّفة العجيبة والتي تخرج عن نسق المألوف لدى البشر، أُتخذت هذه الصّفة "الكوميديا" عالم آخر لها، وهو عالم الشّياطين أو أراد من خلال التّشبيه أن يُ بين مدى التّميز في حياته والذي اتخذ أوصافا غير أوصاف البشر.

وورد كذلك في الرّواية " بدا لي أن شخصا آخر غيري يقف أمامي، وأنا مُتفرج ليس أكثر، نعم كنت أراني أقف صارخا في وجه الضّابط المذهول، والحال أني جالس أتفرج ببرودة أعصاب كأني شخصان في آن واحد"[1] تشبيه تمثيلي حيث تتصور المشهد على أنّه وهو في تلك الحالة كأنه شخصين في آن واحد، ربما الملاحظ أنّ الاختلاف بين صورة الشّخص الواحد، وصورة الشّخصين مختلفان، ولكن شرود الذّهن، ومدى دقة تصوير المشهد، وحسن سبك صياغ كلامي، يُحيط بمدى ايصال فكرة الشّرود الذّهني، وهي التي فرضت عليه، أن يستعين بالتشبيه هذه الصّورة البيانية التي ربما تُسهم ببلاغتها في تحصيل صورة متكاملة عن هذا المشهد.

وردت بعض صور التّشبيه في الرّواية، كلها باستعمال الأداة "كأنه" هولها نفس الدّور كالتشبيه السّابق "التمثيلي"، ورد في الصّفحة 27 من الرّواية "ضيّق عينيه كأنه شك في أنني الشّخص المطلوب... وأحسست بيديه البدينتين تجُسان بدني كأنه يريد أن يتأكد مما لم تراه عيناه تحت الملابس"[2] وهما تشبهان وردا في نفس الصّفحة، وقد أراد الرّاوي من خلالهما الوصول إلى معرفة هيئة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص15.

[2] المصدر نفسه: ص27.

الجاني من خلال تصرفات المُحققين، ولكن يبقى الشّك وارد ما دام الغرض تمثل في نقل الصّورة أو الهيئة، التي كان عليها المُحقق، وهو يُدقق أثناء تحقيقه مع وحيد.

جاء في الرّواية " كان الجو ضبابيا في الخارج مما جعل الحافلة تبدو كأنّها تسبح بين الغيوم"[1] ذُكر المشبه "الحافلة"، وأداة التّشبيه "كأنّها"، ووجه الشّبه "السّباحة"، لكن في لم يُصرح بالمشبه به، رغم معرفة المتلقي به" السّفينة"، الاختلاف في البنيتين، حيث أنّ سطح الأرض يختلف سطح البحر، فقط الارتجاج أثناء الحركة قارب بين البنيتين، وطبيعة " الغيوم" قلصت الفجوة بين البنيتين، وهي ما جسد شعرية هذا التّشبيه.

ورد في الرّواية: "يبدأ كالصفير وينتهي كمحرك جرار مُعطل... لأنّه بطيء في الاستيقاظ كمُحرك سيارة قديمة"[2] تعدد التّشبيه في العبارة الواحدة، قد يرجع لتكثيف العبارات والكلمات، وذلك للإحاطة بالمشهد كليًا "صوت شخير دونالد هاردي طيلة الليلة" أخذ فتره زمنية طويلة" هذه الفترة ربما استدعت أن يكون وصف الوضعية عبارة عن تشبيهات عدة، أي أنّ بدايات الليل الأولى لها تشبيها خاصا بها بينما ساعات الليل الأخيرة لها أيضا تشبيها آخر خاصا بها. المدة المستغرقة هي التي فرضت أكثر من تشبيه لتصوير مشهدها. تمثلت شعرية هذا التّشبيه تكمن في تنافي التّوافق بين البنيتين بنية النّوم "عالم بيولوجي" وبنية المحركات "عالم الآلات والدّيناميك" والتي تخضع لعلوم البشر وهذا التّعالق الموجود بين ما هو عليه المشبه والمشبه به هو الذي ساهم في شعرية التّشبيه. ورد كذلك في الرّواية:" كانت الرؤوس كلها تتجه نحوي كأني نبي ينتظرون منه أن يرتفع فوق الأرض بإحدى المعجزات"[3] من خلال هذا التّشبيه أراد الرّاوي أن ينقل إلينا صورة الحاضرين، الذين كانوا ينتظرون ما سينطق به وحيد وكلهم هدوء وتركيز، يرغبون في حل أثناء عملهم في الحفر والتّنقيب، من خلال هذا التّشبيه، تم

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص33.

[2] المصدر نفسه: ص39، ص40.

[3] المصدر نفسه: ص65.

التّطرق إلى كل حل ويصفه بالأقرب إلى المعجزة، ووظف المُشبه به "النّبي" وصرّح بوجه الشّبه "المعجزة" والتي هي من وحي الأنبياء، استحالة وجود الحل هي التي فرضت هذا التّشبيه، لكن هناك شرخ شاسع في بنية المدلولين، حيث لا يمكن لوحيد الإنسان العادي أن يكون نبيا أو صاحب معجزات مهما بلغ به العلم والذّكاء على غرار الأنبياء والرّسل. ورد كذلك في الرّواية "يتطاير الشّرر من أعينهم كأنّهم حمم بركانية طال انحباسها في باطن الأرض"[1]، الأهالي الوافدون على منزل الحمداوي والذين وصفوا بأنّ الشّرر يتطاير من عيونهم، وهي عبارة استعملت للتعبير عن غضب الأهالي، كانت نتيجة لمكبوتات متراكمة. وهي عبارة طغى عليها شيء من المجاز، فالأعين لا يتطاير منها الشّرر، ولكنها تحمل ملامح الغضب وهي صفات كلها اقترنت بالطّرف الأول (المُشبه) في حين صرح بالمشبه به "حمم بركانية" طال انحباسها في باطن الأرض، ووجهه الشّبه يتمثل في الانفجار في حال تراكم الضّغوطات، إذ أنّ الضّغط الأول معنوي وغير ملموس، وهو الذي صاحب الأهالي طيلة صبرهم على تصرفات الحمداوي على حد اعتقادهم، أما الضّغط الثّاني فهو ضغط له تأثير جيولوجي ويتعلق بطبقات الأرض، حيث البراكين، وهنا تكمن شعريه هذا التّشبيه.

نختم بما ورد في الرّواية: "كان الجسد فاقدا لكل مزاياه مُشوها مُتعفنا كفأر ميت لفظته أفعى من جوفها"[2]أُستعمل هذا التّعبير لينقل إلى المتلقي صورة جسد والدة وحيد، والذي بقي لسنوات عدة مرميا في البئر، حيث حدثت له تشوهات، المشبه به (الفأر الذي لفظته أفعى)، أداة التّشبيه هي (الكاف) وجه الشّبه هو الحالة المأساوية التي يشترك فيها الجسدين .كانت الوالدة ضعيفة مقارنة ببطش الزبير وكان الفأر أضعف مقارنه بخطورة الأفعى وسمومها، بقاء الجثة في البئر مدة طويلة جعلها أكثر تشوها وتحللا، أما سموم الأفعى وضعف الفأر المُلتهم هي الأخرى شوهت جثة الفأر، وبين التّقارب

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص281.

[2] المصدر نفسه: ص324.

في التّشبيه، واختلاف في موضع تحلل الجثتين، فالجثة التي ساهم طول الزّمن في تحللها رغم وجودها في منبع الحياة (الماء)، وبين من تحللت في موطن السّموم، فهذا التّباين هو الذي ساهم في شعرية هذا التّشبيه. من خلال الوقوف على أهم المحطات التي ورد فيها التّشبيه وعلى مدى شعرية التّشبيه في كل مثال، فانّ التّشبيه ورغم جماليته الفنية والبلاغية، قد ساهم في شعرية لغة السرد في رواية عين حمورابي، بواسطة نقل المشاهد والاعتماد على الصّفات.

3.3 المجاز:

1.3.3 تعريف المجاز: يعرفه عبد القاهر الجرجاني على أنّه :" كلمة أُريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثّاني والأوّل فهو مجاز، وإن شئت قلت كلمة جُزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى مالم تُوضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة ما تجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وُضعت له في وضع واضعها فهي مجاز"[1] ويُعتبر" المجاز في كثير الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب الأسماع، وماعدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن مُحالاً محضًا فهو مجاز؛ لاحتماله وجوه التّأويل، فصار التّشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز، إلا أنّهم خصوا به ـ أعني اسم المجازـ بابا بعينه"[2] كذلك يُعرف على أنّه" طريق إلى تصور معناه، واعتبار التّناسب(في التّسمية) يُغاير اعتبار المعنى في الوصف كتسمية إنسان له حُمرة بأحمر، ووصفه بأحمر؛ فإن الأول لترجيح الاسم على غير حال ما وضع لله، والثّاني لصحة إطلاقه فلا يصح نقض الأول بوجود المعنى في غير المسمى، كما يلْهَج به بعض الضعفاء"[3] أما في بعض المعاجم الحديثة فقد عُرف" المجاز :"Tropeكل الصّيغ البلاغية التي تحتوي تغييرا في دلالات الألفاظ

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، مرجع سابق، ص304.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص266.

[3] الخطيب القزويني جلال الدين محمد عبد الرحمان: الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص205.

المعتادة ويندرج تحت هذا كل أنواع المجاز في البلاغة العربية"[1] وعند أدونيس وفي كتابه (الشّعرية العربية)،فقد عرّفه كالتالي: "المجاز في اللغة العربية أكثر من أن يكون مجرد أسلوب تعبيري، إنّه في بنيتها ذاتها، وهو يُشير إلى حاجة النّفس لتجاوز الحقيقة، أي لتجاوز المُعطى المباشر... كأنّ المجاز في جوهره، حركة نفي للموجود الرّاهن، بحثا عن موجود آخر"[2] يُريد أدونيس أن ينقل مفهوم المجاز الإبداعي المتعلق بحسن الملفوظ وجماليته إلى الغوص في بنيته، والتي تعكس حالة نفسية تفرض تجاوز الحقيق، لكن البعض يرى "المجاز أولى بالاستعمال من الحقيقة في الفصاحة والبلاغة، لأنّه لولم يكن كذلك لكانت الحقيقة التي هي الأصل أولى منهم حيث هو عليها، وليس الأمر كذلك، لأنّه قد ثبت وتحقق أنّ فائدة الكلام الخطابي هي إثبات الغرض المقصود في نفس السّامع بالتخييل والتّصور حتى يكاد يُنظر إلينا عيانا"[3] وفي هذا التّعريف أراد صاحبه أن يبين أفضلية المجاز على الحقيقة؛ لأنّ هذا في حد ذاته يُعتبر من أهم أشكال الفصاحة والبلاغة، في حين ذهب البعض إلى أنّ: " المجاز عبارة عن تجاوز الحقيقة بحيث يأتي المتكلم إلى اسم موضوع لمعنى فيخصه، إما أن يجعله مفردا بعد أن كان مركبا أو غير ذلك من وجوه الاختصاص"[4] وهذا التّعريف كذلك ينسب المجاز إلى تجاوز الحقيقة، ويذهب إلى التّركيز على التّنوع في الاستعمال ووجوه الاختصاص . نختم بتعريف جمع بين المتقدمين والمتأخرين من أهل البلاغة العربية، إذ عُرف "المجاز اسمٌ للمكان الذي يُجاز فيه كالمعاج والمزار وأشباههما، وحقيقته هي الانتقال من مكان إلى آخر، وأُخذ هذا المعنى واستعمل للدلالة على نقل الألفاظ من معنى الى آخر"[5] فقد عرف المجاز على أنّه اسم للمكان، وهذا

---

[1] مجدي وهبه وكامل مهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص 333.

[2] أدونيس: الشّعرية العربية، مرجع سابق، ص75.

[3] عبد العزيز عتيق: البلاغة في علم البيان، مرجع سابق، ص 142.

[4] أحمد مطلوب: فنون بلاغية البيان والبديع، مرجع سابق، ص91.

[5] سعد سليمان حمودة: دروس في البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 1999 ص16.

ربما لم نقف عنده في تعريفات سابقة، وأشار على أنّه يتمثل في الانتقال من مكان إلى آخر، وهو كذلك نقل الألفاظ من مكان إلى آخر.

2.3.3 تمثلات المجاز في رواية "عين حمورابي ":

يعتبر المجاز من أهم ما يميز شعرية اللغة إذ أنه من حسن بيان أسلوب الرّاوي، وقد يعتبر "المجاز أسبق وجودا من الحقائق، فالإنسان كان مضطرا للكلام بالمجاز ليظفر بالتعبير عن احتياجاته الرّوحية، وعلى هذا تكون فكرة النّقل في المجاز أمرا لا مبرر إليه، وبهذا يمكن أن نعطي للصورة المجازية اتحادا يُبعدها عن الفصل المنطقي الذي انتاب عناصرها وأحالها إلى مجموعة من الأقيسة المنطقية لا تفيد إفادة حقيقية في مجال الإبداع الأدبي"[1] فما دام الإنسان مضطرا للكلام فإنّ الرّواية تعتبر كلاما مكتوبا، جاء في الرّواية:" وبات الاختلاف يُفرقهم بعد أن جمعهم التُّراب سويا ثم جاء المد المشرقي"[2]ورد المجاز العقلي (بعد أن جمعهم التُّراب سويا) فالتراب لا يجمع بل الجمع من فعل البشر فالعلاقة في هذا المجاز علاقة فاعلية، فالتراب لا يقوم بالفعل بل هومن يقع فيه الفعل، نقول "تدفن الأموات في المقابر" فالتراب للدلالة على المقابر، وقد تكون العلاقة مصدرية لأن الأصل في المقابر "التراب" أي يُجمع الأموات في التّراب والتّراب أعم من المقابر.

وبعدها اختتمت العبارة بمجاز مرسل (ثم جاء المد المشرقي)، وعلاقه هذا المجاز علاقة محلية وكان يقصد أهل المشرق أو العرب القادمين من شبه الجزيرة العربية، فذكر المحل المشرق وكان المقصود الحال أي: أهل المشرق (المشارقة). والمراد بهذا الحال عرب المشرق والذين أفتوا ورهبوا وحولوا البلاد إلى خراب وإرهاب، وهنا تكمن شعرية هذا المجاز، في كل من المجازين هناك علاقة

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984، ص 69، ص70.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 10.

غير مشابهة وعلاقة مانعة، فلا يمكن للتراب أن يتحرك ويجمع لأنه ساكن، ولا يمكن للإنسان أن يتخذ صفات المد وله من طبيعة السّوائل .

وجاء في الرّواية "كنت ممتنا لجرعات الويسكي التي أمدتني بالثقة اللازمة"[1] مجاز عقلي، وهو قائم على إسناد الفعل أوما في معناه إلى غير ما هوله، أو إسناد الفعل لغير فاعله الحقيقي، إذ أنّ "جرعات الويسكي" لا يمكن أن تمُد شاربها بالثقة اللازمة، والمدد لا يكون إلى بفعل فاعل حقيقي، وفي الواقع شراب الويسكي يبث في صاحبه الخمول وفقدان الوعي وفقدان الحركة .بنية هذا الفاعل المفترض "الويسكي" تتنافى مع حقيقته حيث أنّ هذا مُسكر ولا يمد بالثقة، والامتنان كذلك لا يكون إلا لذوي العقول، لا يكون للجماد، يكون لمن أسدى المعروف أو كان له الفضل، فهذه العبارة التي صقلها المجاز العقلي، ومع كل هذه التناقضات هي ما ساهم في شعرية في هذا المجاز.

ورد في الرّواية: "الدُّوار هنا في توجس لا مثيل له"[2] مجاز مُرسل هو الآخر، والعلاقة فيه محلية، أو بالأحرى علاقته المكانية، لأنّه ذكر المكان وقصد سكان الدُّوار. فقد ذكر الدُّوار وكان المقصود أهله. فالمكان له أهمية على من فيه(سكانه)، لذلك جاء التّركيز مُنْصبًا عليه. الدّوار كان المكان الذي حمل آهات وأحزان سكان دوار سيدي المجدوب، فقد كان تفعيل دور الدّوار بدل التّصريح بقاطنيه ذو دلالة أفضل، وقد يعتبر هذا ربما من أحسن الوسائل البيانية وهي التي للتوضيح، والأكثر إخراج للصفات الحسية إلى ما غير يُتصف بها، في التوجس يكون لسكان الدّوار، لا للدوار في حد ذاته، وهنا تكمن شعريه هذا المجاز .نقف كذلك عند مجاز عقلي آخر" هل بنى هذا الهاينريش ضريحين كتذكار فقط؟"[3]، أُسند فعل البناء إلى الرّحالة الألماني هاينريش فون مالتسان ولكنه لم يبن ضريحين بنفسه، بل كان سببا في ذلك، بأنه أمر بالبناء وأشرف عليه بالمتابعة، وهو مجاز عقلي قائم على العلاقة السّببية

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص103.
[2] المصدر نفسه: ص160.
[3] المصدر نفسه: ص272.

إذ تكمن شعريته في نسب عمل جماعي إلى فرد مُعين، وذلك في محاولة لتعظيم جهده وعمله من خلال التّلفظ بهذه العبارة المجازية.

4-شعرية التّناص: يُعد النّص السّردي الرّوائي إبداع بذاته، لكن هناك شيء آخر تشترك فيه جميع النّصوص، وهو أن أي نص له علاقة بنصوص قبله، سواء كان جليا ظاهرا أو تلميحا أوما شابه وهنا يتجلى التّناص والذي يسهم هو الآخر في شعرية النّصوص، إذ أنّ "التّناص ضروري للمبدع والمتلقي معا، ذلك لأنّ النّصوص لا تنطلق من فراغ وإنّما من العلاقات أو التّداخلات النّصية غير أن تلك تأتي بدرجات متفاوتة في المساحة النّصية، فتُظهر ما تُظهر وتُخفي ما تُخفي فيصبح النّص مثل زجاجة النّافذة يُعلن عن تعالقاته، هذه التّعالقات أو انفتاح النّصوص على المتخيل"[1] وهذا ما يجعل من هذا المصطلح النّقدي، يتجلى في أغلب النّصوص إذ أنّ "التّناص يعتبر تبادلا، حوارا رباطا، اتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص"[2]، فالتناص لا يمكن أن يكون بين نصين فقط، بل يتعداه إلى عدة نصوص، كما أنّ مفهوم التّناص ظل في الكثير من الأحيان بعيدا عن مفهوم المحاكاة، وظاهرة انتساب. والتّناص "لا يمكن أن يُفهم على أنّه ظاهرة محاكاة ولا ظاهرة انتساب: فالأمر يتعلق بآثار أكثر مما يتعلق باستعارات، فالاستشهادات تكون دائما غير موضوعة بين أقواس وهي دائما غير واعية، من الصّعب عزلها هكذا، لا يتحدد التّناص بإعادة استعمال لعمل من الماضي

[1] السّعيد بوسقطة: الرّمز الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، مؤسسة بونة للبحوث والدّراسات، عنابة، الجزائر، د.ط، 2008، ص 183.

[2] حليمة وازيدي: سيميائيات السّرد الرّوائي من السّرد إلى الأهواء، منشورات القلم المغربي، دار القرويين، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2017، ص79.

ولا بإحالة مستمرة في نص ما لمرجع ما، بل بحركية أساسية في الكتابة تقوم باستحضارات ملفوظات سابقة أو حديثة "[1].

وأوّل من أسس لمصطلح التّناص وبهذه التّسمية هي جوليا كريستيفا في ستينيات القرن الماضي وكذلك ميخائيل باختين تطرق لهذا المصطلح إذ أنّ مصطلح "التّناص Intertextualitè" الذي استخدمته جوليا كريستيفا في تقديمها لباختين، مدخرا مصطلح الحوارية لأمثلة خاصة من التّناص مثل تبادل الاستجابات بين متكلمين أو لفهم باختين الخاص للهوية الشخصية للإنسان، يدعو باختين نفسه إلى مثل هذا التّمييز الاصطلاحي في الملاحظة التّالية: هذه العلاقات (بين خطاب الآخر وخطاب الأنا) هي مشابهة (لكن وبالتأكيد ليست متماثلة) للعلاقات التي تكون بين الجمل في الحوار وعلى المستوى الأولي، فإنّ التّناص هو كل علاقة تكون بين ملفوظين"[2]. وقد ورد تعريف التّناص عند ميشال ريفاتير مثل ما هو الحال مع لوتمان، وقد تجلى ذلك في قوله أنّ التّناص "إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره"[3]. كذلك كان لرولان بارت رؤيته حول التّناص إذ أنّ "التّناص في رؤية "بارت" بمثابة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النّصوص الأخرى وتتحد هذه البؤرة لتؤسس النّص الجديد "المتناص" ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلى قوانين "التّشكل" أو البناء وقوانين "التّفكك" أي الإحالة إلى مرجعية أو إلى نصوص أخرى"[4]. ولقد تجلت شعرية التّناص في العديد من المواضع باختلاف أنواعه واختلاف تمظهراته في النّص الرّوائي.

---

[1] ناتالي بييقي.غروس: مدخل إلى التّناص، ت: عبد الحميد بورايو، دار نينوي للدراسات والنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د.ط، 2012، ص16.

[2] تزفيطان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التّناص والكتابة والنقد)، ت: عبد الرحمان بوعلي، دار نينوي للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق سوريا، ط 1، 2016، ص85، ص86.

[3] عبد القادر بقشي: التّناص في الخطاب النّقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، د ط، 2007، ص20.

[4] بوبكر غرابي وسعيد تومي: مقاربة نظرية في تقنية التّناص، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنّقدية واللغوية، المج 04، الع 03، سبتمبر 2011، (ص 66، ص80)، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، ص71.

4-1.التّناص الدّيني: المعتقدات الدّينية من بين أهم الأشياء التي تصنف عليها الأمم من حيث الانتماءات والولاءات، إذ أنّ الدّين من أهم مقومات كل أمة، ومن جانب الأدبيات يعتبر استحضار ما له علاقة بالدين والمساهمة في توظيفه سنة جُبل عليها العديد من الأدباء والمفكرين، ومع مرور الزّمن صار هذا يعرف بالتّناص الدّيني، إذ أن الرّوائي "يوظف النص القرآني الذي يشكل جزءا أساسيا من المخزون الثقافي الجمعي للقارئ العربي ليكون أرضية لنصه يتحرك أمامها، ولكن في اتجاه مخالف تماما لتوقعات القارئ، أي أنه استطاع أن ينطلق بنصه خارج آفاق توقعات قارئه على نحو مثير"[1] وبما أن التّناص الدّيني في الأدب الجزائري في أغلبه لا يخرج عن القرآن الكريم والسنة الشريفة، أو بعض الإيحاءات والتّلميحات المتعلقة بالفكر الصوفي فإن أغلب التّناص في الرّواية ورد على شكل تلميح واقتباسات إذ أن الاقتباس" قد يكون مقطعا أو فقرة وهو أشد أنواع التّناص وضوحا"[2] كما أنّ التّلميح هو الآخر يُعد مظهرا وشكلا من أشكال التّناص إذ أن التّلميح يقوم كما كتب فونتانيي Fontanierعلى الإحساس بعلاقة الشّيء الذي نذكره بالآخر الذي لا نذكره، حيث أن هذه العلاقة نفسها توقظ الفكرة"[3] فالإيحاء سمة من السّمات التي تستدعي الفطنة والتّركيز فأي نص إلا وحز في نفسك أنّ هناك نص آخر مفرغ بداخله، أو يوحي ببضع حمولاته، فالتلميحات حول نصوص دينية أو حقائق دينية في النّص الرّوائي من بدايات النّص، والفكر الصّوفي كذلك باعتباره ذو طابع ديني محض كان حضوره جلي في الرواية.

كذلك ورد: "تبين أنّهما يملكان من كرامات الأولياء ما يملك الصّالحون، وبعد موتهما تقرر دفنهما في

---

[1] نادر قاسم: التّناص القرآني والإنجيلي والتوراتي في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد 06 (2005) ص (237، 266)، ص 242.

[2] سالم عبد الباسط: التّناص في الشّعر الجزائري الحديث "ديوان أسرار الغربة لمصطفى الغماري أنموذجا"، مجلة كتامة للتواصل والمثاقفة، المجلد 1، العدد التأسيسي، ديسمبر 2022 (ص 27، 48)، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، ص 31 .

[3] نتالي بييقي غروس: مدخل إلى التّناص، تر: عبد الحميد بورايو، مرجع سابق، ص 69.

أعلى قمتين من المنطقة تكريما لروحيهما الطّاهرتين، دُفن سيدي المجدوب في قمة جبل آمجر، ودُفن سيدي الحراق في قمة جبل تاهرغت"[1]. الصّوفية يعتقدون بوجود كرامات هذه الكرامات لا تُتاح إلا لصفوة الصّالحين، ولسادتهم في أقطاب الصّوفية هذه الكرامات ربما أقرب إلى المعجزات بعيدة عن المألوف من تصرفات بني البشر، وهنا تتجلى بعض ملامح الشّعرية إذ أن الصالحين ينفردون بالخوارق عن بقية النّاس، فهذا الاختلاف يُميزهم ويجعلهم ليسوا كبقية النّاس. أما علو المكان في الدفن يعود إلى الاعتقاد بأن علو المكان في الدنيا لابد أن يأتي بعده تجسد في بدايات الآخرة وهي عمليات الدّفن، فالولي الصّالح كانت مكانته مرموقة أثناء حياته بين النّاس، فكذلك يعلو المقام حيث الدّفن ببناء صومعة أو قبة على ضريح هذا الولي الصالح .

واختيار جبلين متقابلين لوضع الضّريحين أمر مفاده أنّ الوليين الصّالحين لكل واحد منهما كراماته ومكانته بين أفراد عشيرته، فلابد أن يكون له مقامه منفردا هو الآخر بعد موته. تتجلى الشّعرية في هذا بكون الضّريح الشيء المقدس عند الكثير من الصّوفية، عال شاهق، بينما القبر حفرة في الأرض وحتى القبر يُبنى ومُرتفع ومجسم في الكثير من الأحيان مُعدل بالخرسانة والرُّخام وغيرها، أي أن هذا الميت مهما انتهى أجله إلا أن رفعته باقية حتى من ضريحه وشكل قبره .

فالبنية السّطحية والعميقة متضادتين، فالأولى تُوحي بالعلو والارتفاع والمتمثل في الضّريح وشكل القبر بينما الحقيقة والمتمثلة في الثانية منهما إذ الميت مدفون داخل سطح الأرض أي أن الولي الصّالح مهما علت معالم نهايته إلا أن الحقيقة عكس ذلك وهو أن الجّسد الذي فارق صاحبه الحياة يتواجد في أجداث بسطح الأرض. ملامح الصّوفية في هذا النّص مُتجسدة في كثير من المرات حسب

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 09، ص10.

استرسال السّرد الحكائي، فبعض الأحداث الرّوائية في النّص ذات حمولة فكر الصّوفية ولكل واقعة شعريتها مع مُراعاة اللغة التي نُقلت بها.

وهناك طقوس وعادات في المجتمعات العربية عموما، وفي المجتمع الجزائري خصوصا، تختلف من منطقة لأخرى تنتسب في أغلبها إلى الصوفية، ومنها الوعدة عند الأضرحة " يُقيم سكان كل دوار من هذين الدّوارين احتفالا سنويا بوليهم الصّالح يسمى «الوعدة»"[1]وفي تعريف آخر ذكر ضمن النّص الرّوائي "الوعدة؟ إنّه احتفال سنوي يُقام تخليدا لذكرى الولي الصّالح، وهو أعظم تقليد يحييه الأهالي هنا بالخيول وإطلاق البارود وطبخ الكسكسي يتنافسون فيه على ذبح الخراف وإكرام الفقراء وعابري السبيل من أجل نيل رضى سيدي الحراق وبركته".[2]الوعدة إحدى الاحتفالات التي تُقام بشكل سنوي وتعريفها ورد ذكره في العديد من المرات ضمن نص الرّواية، وتتجلى شعرية هذا المصطلح في أنه تكمن في أن هذا اللقاء الجماعي بين أفراد الدوار ككل، وربما بقدوم الضُّيوف، وما هو إلا تذكر لخصال الولي الصالح والتذكير ببعض كراماته وهو على قيد الحياة، ويحاولون أن يغرسوا في المجتمع أن بركات الرجل متواصلة حتى بعد وفاته، ففي هذه الوعدة يحرص الأهالي للتواجد وبقوة في مكان الضّريحين، ثم قيام الكثير منهم بذبح الذّبائح وتقديمها كقرابين الغفران والتّقرب، فالتفرغ من ارتباطات الحياة اليومية والتّجمع وبذل الجهد لإرضاء هذا الولي، بإطعام الطّعام وتقديم الصّداقات للفقراء والضّيوف لنيل بركة الولي الصّالح، وكلمه (سيدي) لفظ صوفي يوحى برفعة مقام المنادى أو صاحب الاسم بعد هذا اللفظ. تتجلى شعرية هذا التّقليد والطّقس المنسوب إلى أصحاب الفكر الصوفي في أن الولي الصّالح تتواصل كراماته بعد الموت، فهو صاحب كرامات ميتا أوحيا، وهذا يتنافى مع العقل والمنطق والشّرع، فما هو موجود من ثنائية في هذا هو علاقة التّضاد بين الموت والحياة فالعلاقة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 10.

[2] المصدر نفسه: ص 269.

الموجودة بين كرامات الحي وكرامات الميت تتساوى حسب نظر الصّوفية، لكن الحقيقة أن نهاية العطاء تنتهي بنهاية العُمر فهذا التّناقض هو الذي صنع شعرية الحدث الرّوائي والمتمثل في الوعدة، وتجلت من خلاله جماليات النّص الرّوائي السّردي.

أحداث الرواية مكتظة بكل ما له علاقة بالتّناص الدّيني، بالإيحاء أو التّلميح، ومن بين هذا قصد النساء لما يُعرف بالطّالب أو العراف والبعض يُطلق عليه اسم المشعوذ، وذلك لكونهم يسهموا في حل مشاكلهم خاصة الشّخصية منها حسب اعتقادهم" كانت الغرف مكتظة بنساء ينتظرن أدوارهن، بعضهن خذلهن الحظ وطالت عنوستهن، أكثرهن يرغبن في الزّواج بأي ثمن، وفيهن من تطلب الشّفاء من مرض ما أو إبعاد السّحر والعين"[1]. وقد جاء ذكر الرُّقية أوما شابه" بدأ يتمتم كأنه يقرأ آيات من القرآن. عندما انتهى كل ذلك التّمثيل تناول الحمداوي قارورة ماء صغيرة من بين المئات، ثم بزق داخلها قبل ان يسلمها للزوج المسكين وينصحه بأن تشرب منها مرتين في اليوم"[2] قصدُ النّاس للعرافين والمشعوذين بُغية مساعدتهم في فك الغموض عن حياتهم، واللجوء إليهم في وقت الشدائد والمحن اعتقادا منهم أن محل بهم من مصائب كان بفعل السّحر والعين وما شابه. قدوم النسوة للمشعوذين بأعداد كبيرة، سببه اعتقادهن الجازم أنّ الحل بيد المشعوذ وهذه العادات لا تنتشر إلا في المجتمعات العربية التي طالها التّهميش والتّخلف وعبث بها الاستعمار والابتعاد عن طريق الصّواب، رغم تشديد الشّرع على عقوبة المشعوذين والدجالين، فالظّاهر عكس الباطن، فالإيمان بالقضاء والقدر بالباطن نُقض بقصد السّحرة والعرافين والدجالين في الظاهر، فما هو متداول من قول يجسد عكس ذلك في الحقيقة. فقضاء الحوائج عند المسلمين يكون بحسن الظن بالله عليه. هذا التّناقض القائم بين ما هو موجود وما بين المفترض أن يكون ساهم في شعرية هذا النّص السّردي. الرُّقية الشّرعية جاء ذكرها في

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 166.

[2] المصدر نفسه: ص 167.

السّنة الشّريفة، وحث عليها الشّرع في حالات الجزع والشُّعور ببعض الأمراض التي تستدعي ذلك، وتطرق الرّاوي إليها ما هو إلا استحضار لهذا التّناص الدّيني، رغم التّحريفات التي دخلت عليها، ولم تبق على ما هو منصوص عليه في الشّرع الإسلامي. فشعرية الرّقية في العموم هي الاستعانة بالقرآن للتداوي به، مما يستدعي عالما آخرا روحانيا، وحُسن الوصف الذي طال تجسيد الحادثة بالنّص الرّوائي، أظهر جانبا من خبايا هذه العملية، والمتمثل في توظيف الشّعوذة وممارستها ادعاء بأنها رقية شرعية، فهذا الفرق الشّاسع بينهما هو الذي صنع شعرية التّناص الديني في هذا النّص خلال تطرقه لموضوع الرّقية.

4-1-1 التّناص القرآني: هو تناص ديني يقوم من خلاله الكاتب أو الرّاوي باستحضار آيات قرآنية، ودمجها في النّص الرّوائي لإظهار مدى أدبيتها وشعريتها أو التّلميح إلى معنى في سورة قرآنية أو احتواه نص شرعي من النّصوص مع حدوث علاقة بين النّصين النّص الأصلي المتمثل في الآية القرآنية والنّص الثّاني والمتمثل في نص الرّواية.

وقد يُعد الاقتباس النّوع الأكثر حضورا في التّناص بهذا النّوع، إذ تُعتبر "عملية الاقتباس (العربي) لا تعني أن المصطلح نفسه يمثل التّناص بل المداخلة النّصية التي تتحقق من طريق الاقتباس وهي تعني الفلذات النّصية يستحضرها الفاعل/مؤلف النّص الجديد من خلال إجراء ثنائية الاقتطاع والتّحويل ليجعل نصه حصيلة تفاعل نصوص"[1]، الكثير من النّقاد والأدباء يعتبرون أنّ استحضار الآيات القرآنية والأحاديث النّبوية اقتباسا رغم أن الكثير منهم يتفقون على أن الاقتباس ما هو إلا نوعا من التّناص، إلا أن "أي تحليل للتناص في مجال النّص القرآني سيظل ناقصا وستكون

[1] محمد زبير عباسي: التّناص مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، رسالة علمية مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية العالمية، إسلام أباد، باكستان، سنة 2014 ، ص197.

نتائجه مُضللة إذا لم يأخذ في حسابه دور الإسلام دينا، والقرآن كتابا إلهيا، فالتّناص من منظور النّص القرآني يؤدي إلى أنّ الإسلام واقع تاريخي غذته تقلبات السّياسة وزوّدته أدوار الأدب"[1].

مهما تعددت وجهات النّظر حول هذه المسألة فإن الاقتباس في القرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف يبقيان مظهران وشكلان من أشكال التّناص الدّيني. الرّواية بها الكثير من التّلميحات المتعلقة بالآيات الكريمة والأحاديث النبّوية الشّريفة، إذ تُعد هذه الأخيرة من بين أشكال التّناص التي وجب الوقوف عليها. لما تطورت أحداث الرّواية ووصلت اللحظات الانتقام وحين أراد الرّاوي من خلال بطل الرّواية أن يتحدث عن مكان الذي وقعت فيه أحداث المواجهة، بين وحيد الشّاب الذي يُريد الانتقام والثّأر، وإمام المسجد (عبد الوهاب قرشي) إمام المسجد وجدُ إخوة (وحيد) من الأب "وجدتني أمام مسجد الدّوار بمئذنته الشاهقة ونوافذه المنحنية ذات الأفاريز الذهبية وعلى واجهته الرّئيسية كتبت آية من القرآن «وأنّ المساجد لله فلا تدعوا مع الله أحدا»"[2]. استحضار هذه الآية القرآنية من سورة الجن (الآية 18)،جاءت من خلال ترتيبات المكان والوصف لمسرح الأحداث، قد تتجلى شعرية هذا التّناص في الفجوة القائمة بين دلالة الآية القرآنية وما يُريد وحيد بطل الرواية أن يفعله، فالمكان للتعبد وليس للانتقام، فالآية الكريمة جاء استحضارها من نمطية المكان حيث أن المساجد أو بيوت الله كلها تحتوي على هذه الآيات ومثيلاتها لكن في هذه الحالة كان المسجد مكانا لانتقام من شخص ربما كان السبب في معاناة وحيد لفترات طويلة من حياته فإمام المسجد عوّض أن يُساهم في نشر مبادئ الدين الإسلامي والتّسامح، كان شاهدا على وقائع الإجرام في الدّوار ومساندا له، فهذه التّناقضات بينما تحتويه الآية وما أقدم وحيد على فعله وبين أخلاق الإمام وما يفعله ساهمت في تشكيل هذا التّناص. كذلك جاء ذكر البسملة التي تُشكل نمطية البداية في كل سورة قرآنية، وكانت ضمن آيات سورة النمل

[1] محمد زبير عباسي: التناص مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 275.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 299.

وكذلك التّعوذ من الشّيطان الرّجيم "اخرج.... اخرج من هذا الجسد يا لعين، باسم الله الرّحمن الرّحيم... أعوذ بالله من الشّيطان الرّجيم، اخرج يا لعين"[1]. فهذه الكلمات متفق عليها في التّراث الإسلامي على أنها تُقال أثناء الرّقية، ولكن البسملة هي كذلك آية من سورة النّمل الآية 30،إذ ورد ذكر البسملة في السورة وفي الآية الكريمة قال تعالى: ﴿ إِنَّهُ مِن سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ ﴾[2] فهذا التّناص القرآني الحاصل بين نص الرّواية والآية الكريمة من سورة النمل ربما يوحي بأن البدايات قد تشترك في اللفظ، لكن الدلالات تختلف في البسملة في النّص الرّوائي رغم عظمة لفظ الجلالة إلا أن قائلها ربما لم يكن يعني الرّقية الشّرعية، بل التّحايل والاحتيال على الوافدين إليه. أما البسملة الواردة في الآية الكريمة فهي من نبي عظيم إلى ملكة سيدة قومها، أراد من خلالها أن يدعو إلى دين الله ويُبعدها عما تعبد من دون الله، فالملاحظ لهذا التّناص يكتشف شعرية تناص قرآني مفادها اجتماع اللفظ الصّريح لكن المقاصد اختلفت وهنا تتجلى شعرية اللغة الملفوظة في التّناص القرآني. هناك الكثير من التّلميحات الدالة على وجود تناص قرآني في الرّواية وقد تم احصاؤها في الكثير من المواضع نذكر على سبيل المثال "دنوت من ذلك المكان الذي قضى فيه عثمان وطره"[3]،فالفعل (قضى) والاسم (وطره) هذين اللفظين يُلمحان إلى وجود تناص قرآني مع الآية القرآنية التي قال فيه سبحانه وتعالى: ﴿ وَإِذْ تَقُولُ لِلَّذِي أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْهِ وَأَنْعَمْتَ عَلَيْهِ أَمْسِكْ عَلَيْكَ زَوْجَكَ وَاتَّقِ اللَّهَ وَتُخْفِي فِي نَفْسِكَ مَا اللَّهُ مُبْدِيهِ وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللَّهُ أَحَقُّ أَن تَخْشَاهُ ۖ فَلَمَّا قَضَىٰ زَيْدٌ مِّنْهَا وَطَرًا زَوَّجْنَاكَهَا لِكَيْ لَا يَكُونَ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ حَرَجٌ فِي أَزْوَاجِ أَدْعِيَائِهِمْ إِذَا قَضَوْا مِنْهُنَّ وَطَرًا ۚ وَكَانَ أَمْرُ اللَّهِ مَفْعُولًا ﴾[4] فقد وقع التّناص القرآني بين ما حدث في الرّواية وبين الآية الكريمة لكن هناك بعض الاختلافات التي ساهمت في صنع شعريه هذا التّناص. قضاء الوطر الذي ورد في الرّواية كان نهاية حياة (عثمان باي) أحد التُّجار

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 167.

[2] سورة النّمل الآية: 30.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 77.

[4] سورة الأحزاب الآية: 37.

الثّلاثة الذين ورد ذكرهم في الرّواية إذ أن المكان الذي قضى حاجته فيه كان نفسه المكان الذي ذُبح فيه، أما قضاء الوطر في الآية الكريمة فهي بداية حياة سعيدة إذ أن زوجة الصّحابي زيد بن حارثة التي طلقها وكان اسمها زينب بنت جحش، لم يكن الطّلاق نهاية حياتها بل بداية حياة زوجية أسعد من التي كانت قبلها، وأن لها أحكام فقهية أخرى لا يمكن الدخول في تفاصيلها والاستغناء عمن فيها. لكن شعرية التّناص القرآني وما ورد في النّص تجلت كما سبق الذّكر في الضّدية والفجوة القائمة بين ما هو في النّص (الموت والخلاص) وما هو في الآية الكريمة (الحياة والسّعادة). جاء ذكر القبور في الرّواية بما ورد في القرآن الكريم الأجداث "توقفت حيث رأيت خيال امرأة يقف بين الأجداث"[1] فالرّاوي يُريد أن ينقل بواسطة لغة التّناص القرآني ما لم يكن من المفروض عدم وجودها، أما كلمة الأجداث التي وردت ثلاث مرات في القرآن الكريم، لكن التّناص وقع مع الآية الكريمة من سورة المعارج الآية 43، يقول المولى تعالى: ﴿ يَوْمَ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ سِرَاعًا كَأَنَّهُمْ إِلَىٰ نُصُبٍ يُوفِضُونَ ﴾[2] فكلمة الأجداث الأولى في النّص الرّوائي كانت تدل على أنّ نجاة عزرا، أرادت أن تقبع بين القبور في علاقة عكسية، مما يمكن أن تكون عليه، إذ أن الطّبائع البشرية تأبى البقاء بين القبور في الظّلام الدامس لكن هذه المرأة خالفت الفطرة الإنسانية، أما الأجداث في الآية الكريمة فهي نقطة انطلاق للخلائق يوم المحشر اذ كل من كان بالقبور إلا وخرج منها مسرعا إلى أرض المحشر والحساب، وهنا تتجلى شعرية التّناسق القرآني لهذه الآية، ورد كذلك في النّص الرّوائي " قلبت نظرها في الظلمة لعلها تجد قبسا من نور تضيء به وجه محدثها لتراه"[3] التّناص القرآني قد حدث مع الآية الكريمة، قال تعالى: ﴿ إِذْ رَأَىٰ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى ﴾[4] فهذا التّناص الواقع بينما ورد في النّص وبينما هو في الآية الكريمة، إذ أنّ المرأة التي كانت تبحث عن

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 78.

[2] سورة المعارج: الآية 43.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 79.

[4] سورة طه: الآية 10.

مصدرا للنور، لم تكن تبصر في الأصل فلا داعي للنور، أما القبس الوارد في الآية الكريمة فهو رغبة سيدنا موسى عليه السّلام في توفير الإنارة لأهله، لأنهم كانوا يسيرون في ليال حالكات، فشعرية هذا التّناسق القرآني، تتجلى بين مصدر النّور بالنسبة لمن يهتدوا بها الطّريق ومن لا يرى في الأصل. جاء كذلك قول الرّاوي "توقفت نجاة وولت وجهها شطر القبر"[1] فهذه العبارة تشكل تناسق قرآنيا مع الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿ وَمِنْ حَيْثُ خَرَجْتَ فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ ۖ وَإِنَّهُ لَلْحَقُّ مِن رَّبِّكَ ۗ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ ﴾[2].فالتناص القرآني الحاصل بين النّص الأصلي ونص الرواية، يتمثل في أنّ هناك حقيقة يُخفيها القبر الذي وجهت نجاه عزرا وجهها تُجاهه، وتعالق بينه وبين الآية الكريمة التي تتحدث عن وجود عظمة في التّوجه إلى قبلة المسلمين، أي اتجاه المسجد الحرام والكعبة المشرفة وهذا بعد تغيير القبلة في التّناص، الموجود بين حقيقة مخفية بالقبر وحقيقة إيمانية موجودة في التّوجه نحو قبلة المسلمين أي إلى المسجد الحرام.

كذلك جاء في الرّواية استحضار التّناص القرآني، لكنه يختلف في جنس المتكلم، إذ أنّ المعني في الرّواية هو" وحيد" بينما المعنية في الآية الكريمة هي سيدتنا مريم العذراء أم نبي الله عيسى المسيح –عليهما السّلام –: " ثم انتبذتُ مكانا قصيا لأتناول وجبتي بهدوء"[3]، قال تعالى:﴿ وَٱذْكُرْ فِى ٱلْكِتَٰبِ مَرْيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا ﴾[4] فالاعتزال والبُعد عن المحيط وعن أقرب النّاس هو الشّيء الذي تم التّناص فيه، فوحيد أراد أن يبتعد عن رفاقه في الورشة، ليأكل وجبته في هدوء وسكينة، بينما العذراء مريم عليها السّلام لما أحست بقرب المخاض، ابتعدت عن بيئتها وابتعدت عن أعين قومها، لما

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: مصدر نفسه، ص 83.

[2] سورة البقرة: الآية 149.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 61.

[4] سورة مريم: الآية 16.

يحوم حولها من الشّكوك والقذف وغيرها، فجملية هذا التّناص وشعريته تكمنان في استحضار كيفية الخلوة والابتعاد والعزلة عن المحيط وعن المقربين.

التّناص مع سورة الفاتحة هو الآخر موجود في النّص الرّوائي "الخوف من معرفة، إنّما أعيشه وهم وأنني ظللت الطّريق المستقيم"[1]،وقوله تعالى: ﴿ اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ ﴾[2] فهذا التّناص تجسد في أن الحدث الذي وقع لوحيد، هو أنّه عاش حياة من الوهم لم تجعله يعرف حقيقه ما يدور حوله من أحداث أما في الآية الكريمة فهو الدّعاء بالاستقامة والنجاة، فحيرة وحيد كانت حول عدم التّشبث بالطريق الذي يوصله إلى حقيقة حياته أما في الدّعاء في الآية القرآنية، فهو لأجل أن يوفقه الله عز وجل بأن تستقيم سلوكاته وأعماله لأجل نجاته في الآخرة. وردت بعض التّلميحات الأخرى والتي توحي بأن هناك تناص قرآنيا، لكنها ليست واضحة بالقدر الكافي وإن التّناص لا يتجلى فيها بالشكل الواضح. شعرية التّناص القرآني حاضرة في النّص الرّوائي، وقد يرجع هذا إلى الخلفية الدينية للراوي والذي استشهد واقتبس ولمح إلى الآيات القرآنية.

4-2.التّناص الأسطوري: استحضار الأسطورة يعد شكل من أشكال التّناص، ويعرف بالتناص الأسطوري فالتعالق الحاصل بين النّص الرّوائي والأسطوري يجعل من الرّاوي يُعيد الاستشهاد بأسطورة من الأساطير، اذ أنّه ينظر إلى "الأسطورة على أنّها تقدم لصاحبها نوعا من الوحدة الكونية الشاملة وتحقيق المصالحة بينه وبين العالم الخارجي وعلى هذا تخلي الكاتب عن استعمال اللغة بكيفياتها اليومية المعتادة التي تفقد تأثيرها والذّهاب والميول إلى استعمال لغة رمزية تحت اطار الرّمز الأسطوري الذي يعتبر بمثابة مناجاه للأداء اللغوي، يستبصر فيه صاحبه بواسطة التّشكيلات الرّمزية

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 182.

[2] سورة الفاتحة: الآية 06.

إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها"[1] ويذهب البعض إلى "أن الاهتمام الحديث بالأسطورة يُشكل اعترافا عاما بقوة هذه القصص الشّعرية، ولكن لازال هناك عدم اتفاق على مدى قوة الأسطورة فأفلاطون مثلا والذي كان من أول من استخدم كلمة الأسطورة، لم يعني في تعريفه أكثر من حكاية القصص التي توجد فيها عده شخصيات أسطورية، أما أشخاصها الرّئيسيون فلم يكونوا آلهة دائما"[2].

حضور الأسطورة في النّص الرّوائي يُشكل تناصا أسطوريا، حيث ورد "في الأسطورة أن الكون كان على شكل حساء فوضوي بدائي، ومن اللا شيء تشكلت البيضة الذي خرج منها الإله آتوم وأوّل ما فعله هو الاستمناء، ومن المني أتت الآلهة التي ساعدتها على خلق الكون وتسييره"[3].

الفوضى التي وردت في الأسطورة دلالة على عدم التّناسق الموجود بين البنى التّركيبية للأشياء وعدم تماسكها، فيما بينها إذ أن كلمة حساء تعني الشّيء السّائل الغير الثّابت والغير مستقر والذي خضع إلى فعل قام بإبعاد الصّفو وخلق شيء عديم التّجانس، أما كلمه "بدائي" فهي ترمز إلى قدم الفكر إذ أنّ الأمور البدائية دائما تشكل اضطرابات في المفاهيم وعدم الاستقرار عند إتقان الشيء وإيصاله إلى تمامه ودقته، أما قوله "من اللا شيء تشكلت البيضة" فهذا يعني أن مديدا أتى من اللا شيء، أو أنّ بداياته غير معلومة، لذلك ينفي وجود نقطه بداية للإله آتوم ،والذي نتجت عنه الآلهة التي ساعدته، فالعلاقة الموجودة بين الإله آتوم والآلهة هي علاقة بين الأعلى والأسفل، إذ أنّ الاستمناء عادة ما يكون بالشكل الشّاقولي الذي يُوحي بالتعامد وهي علاقه بين مصدر وفرع كذلك

[1] زاوي أسماء: التّناص الأسطوري في الشعر الجزائري، المج10، الع3، سبتمبر 2019، مجلة المعيار، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية والثّقافية، المركز الجامعي تيسمسيلت، ص 20.

[2] آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم، تر: سهم الطريحي، دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، دط، 2010، ص 7.

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 23.

والاستمناء ما هو إلا رسالة جمعت بين مرسل ومرسل إليه. أما المساعدة في صنع الكون فهي دلالة على التّقابل والتّواجد في مستوى واحد، فالعلاقة الأولى ساهمت في تشكيل العلاقة الثّانية.

لم يقتصر حضور الأسطورة في الرّواية على هذا فقط بل ورد كذلك قوله:" أنا نقيض نرسيس كنت أكره نفسي حد الموت"[1] فنرسيس في الأساطير القديمة الإغريقية، قد جاء في الأسطورة أنا نرسيس عُرف بجماله، مما جعله أكثر غرورا وتفاخرا، وأصبح لا يهتم لحال معجبيه ولا يعيرهم أي اهتمام. وحيد يعتبر نفسه نقيض نرسيس، والنّقيض تدل على الضّدية، أي أن هناك نفور بينما هو ظاهر وما هو مُبطن فالشخص الذي تصوغه الأحداث ويستدرجه السّرد عبر تحولاته يكره نفسه، على عكس نرسيس الذي كان يحب نفسه ويفتخر بها. التّضاد معروف في اللغة على أنّه يوحي بشيء من التّعريف إذ أنّه معروف بأن الأشياء بأضدادها تُعرف. فالمحبة نقيض الكراهية، فالثنائية هنا توحي بعلاقه الضّدية، وهنا تتجلى شعريتها فعوض أن يقول: أكره نفسي مثل فلان، لجأ إلى الضّد وقال على عكس نرسيس لتتضح معالم الكره من خلال قدر المحبة. تجلي الأسطورة في العمل الرّوائي يجعل النّص أكثر انفتاحا على علم الخيال، فالأسطورة قصة خرافية، يسودها الخيال وتبرز فيها قوة الطبيعة في صور كائنات حيه ذات شخصية ممتازة، وينبني عليها الأدب الشّعبي، وهذا التّعريف يُبين أن الأسطورة قصة، ولكنه يخلط بين الخرافة والأسطورة"[2].

وفي بين هذا ما يُعرف بشخصية الشّيطان التي أُعطيت بُعدا خياليا بعيدا عن الحقائق الدّينية إذ أنّ "الاعتقاد بوجود قوى شريرة وأشباح تسكن الهواء والأماكن السّرية قد نبعت من خوف الإنسان الغريزي من المجهول الغريب والمخيف... وتعني كلمه شيطان في العهد القديم العدو وهو كائن

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 26.

[2] عمر بن عبد العزيز السّيف: بنية الرّحلة في القصيدة الجاهلية (الأسطورة والرّمز)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 26.

خارق"[1] هذه الشخصية الأسطورية، كانت حاضرة في النّص الرّوائي، يرتبط اسم الشّيطان بالبراعة دوما يصنع الأحجيات، ثم يسكنها هو نديم السكيرين، خليل الزّناة حليف القتلة، مُلهم البشرية وعدُّوها في آن واحد"[2] فهذه الشّخصية أخذت من تنوع التّموقع شعريتها، حيث أنّ البعض يعتبرونها خرافة أما البعض الآخر فيجزم بعداوتها، ولكن التّموقع والرّؤية التّناقضية هي التي تجعل من هذه الأسطورة، تختلف من مكان لآخر ومن زمان لآخر، صناعة الأحجيات ثم دخولها أو السّكن والاستقرار بها، فهي الانتقال من الهامش إلى اللب، ومن الخارج إلى الدّاخل حسب بنية الأحجية فالكثير من الأحاجي إلا وتجسد الشّيطان في دور المرشد ولعب دورا هاما في تحريك أحداثها.

كذلك الحال مع أسطورة "شهرزاد" وقصص " ألف ليلة وليلة" هذه الأساطير التي صارت في أرجاء المعمورة قاطبة، وباختلافها كانت ولا زالت متداولة بين النّاس، استنجد بها في النّص الرّوائي وردت بغرض الإطالة في سرد الأحداث، حين التّحقيق "تذكرت شهرزاد ألف ليلة وليلة التي أبدعت قصصا مجنونة لتُنقذ نفسها من الملك العاجز جنسيا، لكن لا أملك خيال شهرزاد"[3] فهذه الأسطورة ألهمت الكثير من المُبدعين إذ أنّها تُعد بحرا للأقلام المُبدعة، فقد وهبت أعمال الأدباء أبعاد سحرية أكسبتها فرادة في التّشويق لأسر المتلقي تتعد قراءاته بتعدد رؤياه الفكرية"[4] وحضور هذه الأساطير في الرواية "عين حمورابي" جاء لغرض التّمديد وقت التّحقيق مع "وحيد" الذي أراد أن يُطيل الكلام حينما لاحظ أنّ الضّابط وصديقه يتبعان الأحداث بهدوء وأناة.

---

[1] آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم، مرجع سابق، ص 46.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 108.

[3] المصدر نفسه: ص 116.

[4] خبراج السّنوسي: تجليات أسطورة شهرزاد في الرّواية الجزائرية قراءة في نماذج مختارة، مجلة دفاتر مخبر الشّعرية الجزائرية، المجلد 8، العدد 1، (2023)، ص54.

هذا الأخير على الرّاوي يستحضر شخصية "شهرزاد" لكونها تُجيد الإطالة في السّرد، وهذا ما دفع الرّاوي لاستحضار هذه الشّخصية الأسطورية، وتجلت شعرية هذا الحضور أو التّناص الأسطوري في التّعالق الحاصل بين ما هو موجود بطل الرّواية، وما كان موجود "شهرزاد" بحيث العلاقة بينهما تتمظهر في الإطالة في سرد الأحداث خوفا من المحققين مع وحيد وخوفا من الملك مع شهرزاد، فتلك العلاقة الإسقاطية هي التي ساهمت في تشكيل الشّعرية الأسطورية والاستنجاد بالأسطورة في هذه الحالة يُسهم في أدبيه النّص.

أسطورة "أوزيس" كانت حاضرة في المتن الرّوائي "كنت كأوزيس مبعثرا إلى أشلاء، وها هي هيلين تُعيد جمع أشلائي وتنفخ الحياة في آمجر، تماما كما فعلت إزيس"[1] هذه الأسطورة التي تناقلتها الأمم، وكل اللغات، واستنجد بها الكتاب لمنح نصوصهم حمولات إضافية من اللغة الشّعرية إذ تعد "الأسطورة المعين الأول للآداب على اختلافها وتنوعها والأرضية الأولى التي انطلقت منها خطى الكتاب لبناء أعمالهم الفنية والأدبية، ولجأ بذلك الأدباء إلى عالم الأسطورة الرّحب وأدلى كل واحد بدلوه في الاغتراف منه، واستلهام رموزه ومكنوناته ودلالاته بالتعبير عن موضوعاتهم"[2] وقد وردت هذه الأسطورة في كثير من الأعمال الأدبية إذ أنّ "إيزيس قامت بجمع الأشلاء المبعثرة وبفضل مساعدة الإله تحوت استطاعت أن تستعيد زوجها"[3] فشعرية التّناص تمثلت في كيفية لم الشّتات من جديد، إذ أنّ "هيلين بلانك" حالها حال إيزيس فكلتاهما عمدت على جمع الأشلاء والّتركيب من جديد، لكن العضو النّاقص أفقد كل ما تم الوصول إليه كنهه، لأن بعض الأشياء رغم أنّها تظهر بسيطة إلا أنّ مكانتها ضرورية، وأساسية في البنية العامة. "وحيد" الذي كان يُريد جمع شتاته حاله حال أوزيس، لم

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص123.

[2] زاوي أسماء: استلهام التّراث الأسطوري فرعوني في مسرحية توفيق الحكيم ايزيس، مجلة الرّسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، المج 4، الع 4، ديسمبر 2019(121،133)، ص 124.

[3] المرجع نفسه: ص 24.

يجد مُنقذا سوى "هيلين" إذ أنّها أرادت أن تُحييه في النقطة التي شكلت له عقدة، فشعرية هذه الأسطورة تجسدت في تلك العلاقة القائمة على أساس التّجديد والتّرقيع، لكن تمظهرت سمات هذا الحضور مما جعل النّص الحاضر يستنسخ نصا آخرا من نسيج الخيال تمظهر في نص الأسطورة القديمة إزيس. كانت الإشارة إلى الأسطورة والخرافة جلية في نص الرّواية "في هذا العالم الفوضوي المسكون بالخرافات والأساطير حيث الحاضر تحت سطوة الماضي كل شيء يدور في فلك العادات والتّقاليد"[1] فهذه الإشارة صريحه بالنص الرّوائي، تُوحي بأن هناك شعرية تناص أسطوري غاص في أعماق السّرد الرّوائي.

تجدد حضور الأسطورة وإشارة من الرّاوي، وذلك حينما تحاور "وحيد" مع مدير البعثة، والذي سماه (ك) وحينما فقد الأمل في عدم وجود هاينريش فون مالتسان" كفاك هذيانا يا حمراس fwachen au كلانا يعرف هاينريش فون مالتسان صانع هذه الأسطورة"[2] لقد اعتبروا البحث والتّنقيب عن مخطط هاينريش ضرب من ضروب الأسطورة. كان النّص ثريا بعالم الأسطورة إذ أنّ عالم الأسطورة غذا النّص بالخيال وساهم في إعطاء النّص دفع إيجابيا، وهو مزج الحقيقة بالخيال، واستحضار الأسطورة ما هو إلا إسقاط على نصوص استعصت الحقيقة على إقحامها، لكن الخيال الأدبي فتح ذراعيه لاحتضانها.

4-3.التّناص التّاريخي: طغى على الرّواية الكثير من استحضار التّاريخ، من البداية يظهر جليا إذ أنّ البدايات، ومن التّوطئة الأولى يظهر هذا الشّكل من التّناص وأقصد التّناص التّاريخي الذي يربط الحاضر بالماضي، ويستدعي التّاريخ لخدمة الأدب، في الرّواية كثير من الأحداث والشّخوص

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 129.

[2] المصدر نفسه: ص 203.

التّاريخية، تطرق الرّاوي إلى الحقبة الرّومانية وإلى الأصول الأولى لسكان شمال افريقيا والفاتحين وكذلك إلى الحقبة الاستعمارية بالجزائر.

جاء في الرّواية " ومن النّاس من يرجع نسبه الأصلي إلى الرّسول محمد نفسه"[1] فهذا التّناص التّاريخي يعود بنا إلى أصول سكان شمال إفريقيا عموما والجزائر خصوصا، وهو يُوحي باستحضار تّاريخ الفتح الإسلامي لشمال إفريقيا. وحسب الرّاوي فقد ورد على لسان رئيس البعثة (ك) قوله: "نخب أجدادنا الأوائل على هذه القارة، ونخب المستقبل الذي سيجمعنا بهم من جديد ونخب من أنار لنا الدّرب الطّويل من بختنصر إلى شيلما نهينريك... ولنشرب نخب نابونيد وآرثر إيفاس، وكل المخلصين في هذا العالم"[2] فهنا استحضار للشخصيات التّاريخية، أراد من خلاله الرّاوي أن يمدنا بعلاقة التّواصل بين القدماء والمعاصرين، وعلاقة الانتماء بينهم إذ أنّ كل هذه الشّخصيات صنعت الكثير من الأحداث التّاريخية.

يواصل الرّاوي استحضار التّاريخ، وعلى لسان "وحيد" ورد" تحدثت تلك المرأة الصّارمة الملامح عن ملوك بابل من الكلدانيين"[3] ويواصل قوله: "شرحت للحضور أمر اهتمام ملوك بابل بالزخارف... فهمت من حديثها أنّ الملك(بختنصر) قام بحفريات وترميمات في مدينة (أور) وكذلك فعل بعده الملك نابونيد"[4]. من خلال هذا التّناص التّاريخي فإنّ الشّيء الذي تشترك فيه هذه الشّخصيات، سواء القديم من الحضارات القديمة، أو القدماء من الغرب هو اهتمامهم بعالم الحفريات والبحث في علم الآثار والتّاريخ وعملية التّنقيب عن المدن القديمة، التي أصبحت بين طيات الماضي، لا نستغرب استحضار

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص09.

[2] المصدر نفسه: ص 62.

[3] المصدر نفسه: ص 62.

[4] المصدر نفسه: ص 63.

التّاريخ المتعلق بالحفريات، ما دام النّص يتكلم عن بعثة تنقيب وحفريات عن مدينه أثرية، تعالق النّصين يُشكل شعرية تناص تاريخي أوجب على الرّاوي أن يستنجد بالملوك والعظماء الغابرين.

المستشرقون وعلماء الآثار هم الآخرون كذلك، كان لهم حضورهم في الرّواية "حتى جاء الرّحالة الشّهير هاينريش فون مالتسان، وقد زار الموقع سنة 1857 معتمدا على خرائط الطبوغراف كاريت... في عهد الامبراطور هودياق"[1] فذكر الرّحالة والمستشرق هاينريش فون مالتسان وكذلك الطبوغراف والعودة إلى عهد الامبراطور هودياق، ما هو إلا استحضار للتاريخ، هذا التّاريخ كله يصب في عالم الحفريات والتّنقيب والبحث عن المدن الغابرة والمدفونة في أعماق الأرض.

وقد أكد هذا القول ما جاء في الرّواية "زار الموقع أثريون كُثر من الجمعية من بينهم دوميرغ والكومندان ديمياط اللذان نشرا صفحات علمية عديدة، تكشف عن عثورهما على بقايا بشرية من الباليوليتي الأسفل... وفي مقابل ذلك انصب اهتمام الباحثين على المدن الرّومانية في شرق البلاد وشمالها"[2] فمسألة التّناص التّاريخي متعلقة بالكشف عن المدن الرّومانية القديمة، هذه المكنونات مدفونة في أعماق هذه الأرض، مما يبني علاقة الأعلى بالأدنى، وأنّ الأعلى ما هو إلا نمو وتطور للأسفل، تركتها النّصوص المتعلقة بالمدن التّاريخية وعلم الآثار، تشكل ثنائية تميزت بكونها امتداد وتواصل بين الأعلى والأدنى.

كذلك تواجد اليهود بشمال إفريقيا كان حافزا في النّص الرّوائي، حيث أشار إليه الرّاوي حينما تكلم عن أصول "نجاة عزرا" الفتاة التي كانت من بين الشّخصيات الرّئيسية للرواية، وتطرق إلى قضية الموريسكيين الذين فروا من الأندلس بعد سقوطها، وبعدها تكلم عن الوجود العثماني والوجود الفرنسي في الجزائر، يتحدث عن أصول عن نجاة عزرا "لقد جاء أجدادها الأوائل إلى شمال إفريقيا مع آخر

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 67.

[2] المصدر نفسه: ص 68.

هجرة للموريسكيين سنة 1610 حيث أصدر الملك فيليبي الثّالث أمرا بطرد المسلمين من إسبانيا"[1]،فرار الموريسكيين إلى شمال إفريقيا هربا من بطش ملك إسبانيا صاحبه نزوح اليهود أيضا حيث قدم اليهود إلى شمال إفريقيا وعاشوا مع المسلمين، واستقرت العائلات المرموقة من اليهود في جنوب الجزائر و " من المعروف أن بعض العائلات اليهودية المرموقة هاجرت إلى الصّحراء وكانت عائلة عزرا احدى تلك العائلات التي هاجرت واستقرت منذ قرون"[2] فهذا الامتداد التّاريخي لعائلة نجاة عزرا هو كذلك استحضار للتاريخ أو بالأحرى تناص تاريخي مع قضية سقوط الأندلس، وفرار الموريسكيين هربا من محاكم التّفتيش وبطش ملوك إسبانيا، شعرية هذا التّناص تجسدت في قدوم الموريسكيين خوفا من الصّليبيين، ثم عيش اليهود رفقة الموريسكيين بأمان واستقرار، فالعلاقة الأولى طردية، إذ أنّ هناك فئة تلحق بفئة أخرى، ثم الاستواء والمُتمثل في الاستقرار والهدوء الحاصل بين اليهود والموريسكيين.

العثمانيون أو الأتراك كذلك ممن حلوا وارتحلوا بالجزائر، وهم جزء من تاريخها، فالوجود العثماني في الجزائر حتى ثلاثينيات القرن التّاسع عشر الميلادي، يُعتبر حقبة تاريخية يجب استحضارها في شتى ميادين العلوم الإنسانية، جاء في الرواية "قبل أن تُصبح شمال إفريقيا عصابة من القراصنة تحت لواء الأتراك"[3] فالوجود العثماني في الجزائر مازال حتى اليوم محل جدل قائم، فمنهم من اعتبرهم امتدادا للفاتحين ومنهم من اعتبرهم غزاة وقراصنة.

كذلك الاحتلال الفرنسي للجزائر كنص تاريخي كان له حضوره في الرواية "هاجرت واستقرت في الجنوب منذ قرون طويلة قبل أن يرحلهم الجيش فرنسي أيام الاستعمار لأسباب عسكرية"[4] وجاء كذلك ذكر الاحتلال الفرنسي في الرواية "شُيّد فلاج سيدي ياسر من طرف الاحتلال الفرنسي للجزائر سنه

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص 88.

[2] المصدر نفسه: ص 88.

[3] المصدر نفسه: ص 88.

[4] المصدر نفسه: ص 88، ص 89.

1899"[1] تناول الرّاوي الحقبة العثمانية والفرنسية للجزائر كونهما جزء من تاريخ الجزائر، هذا التّاريخ المرير بكل آلامه وأحزانه، واعتباره حقبة سوداوية في تاريخ الجزائر، ولا يخلو نص في التّاريخ أو الآداب بشتى علومها من تلميحات عن هذا الشّبح. شعرية التّناص التّاريخي في هذا تتمثل في القدوم وفرض السّيطرة والمجابهة بالقوة وعنف الرّد والدّفاع عن الوطن، وهي علاقة رفض تلتها علاقة عدم تقبل الأنا للآخر بصفة دائمة إلى أن تزول آثار أقدام الوافدين.

يعود بنا النّص الرّوائي تارة أخرى إلى هاينريش فون مالتسان، لكنه في هذه المرة يُشير إلى شخصية تاريخية واكبته، إنه دوسوس لامار "علينا أن ننهي حلم الرّحالة هاينريش فون مالتسان ودوسوس لامار وغيرهما ممن كرسوا حيواتهم في التّنقيب عن الآثار، لقد تمكن دوسوس من العثور عن لوح حجري يُشير إلى مدينه مفقودة"[2]، وكان النّص الرّوائي يشتر من جديد ما لم يستطع إقحامه قبل بل أراد أن يُبين أهمية التّنقيب عن الآثار عند الشّخوص التّاريخية(القدماء) والذين تتطرقنا إليهم آنفا وأضاف إليها دوسوس لامار. كذلك علماء الطبوغرافيا كانوا بالموازاة مع علماء التّنقيب والبحث والحفريات، اذ أنّ تخصص "وحيد" العلمي له امتداد في التّاريخ " واعتمد في ذلك على خرائط الطبوغراف الشّهير كاريت وقد وضعها سنة 1839 مرفوقة ببعض أشعاره"[3].

الإغريق والرّمان كذلك من الحضارات الغابرة، والتي ورد ذكرها في النّص الرّوائي وذلك بالتطرق إلى مراسم الدّفن عندهم وعند الشّعوب التي عاصرتهم "مراسم الدّفن في ذلك العصر كانت شبيهة بالتي تحدث عند الإغريق، لكن توجد استثناءات فالشعوب تختلف من منطقة إلى أخرى، في شمال إفريقيا اتخذ بعض الملوك من المنزل قبرا، ومنهم من أحرق الجثة كالرومان في بداية قيام إمبراطوريتهم"[4].

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص263.

[2] المصدر نفسه: ص136.

[3] المصدر نفسه: ص 138.

[4] المصدر نفسه: ص 192.

استحضار حضارتين عريقتين مثل الإغريقية والرّومان من خلال هذا النّص الرّوائي دلالة على العظمة التي وصلت إليها كل حضارة منهما، إلا أن ما تم التّطرق إليه هو كيفية مراسم الدّفن عند الإغريق والرّومان والشّعوب الأخرى فهذه هي البداية الأولى لنهاية الأحياء، تُقابله بداية أولى للبحث والتّنقيب عن موتى. الباحثون وعلماء الآثار وغيرهم استطاعوا أن يكتشفوا الكثير من الأمور التي تتعلق بحياة الأمم السّالفة من خلال مقابرهم، لذلك كان التّناص التّاريخي هنا مُقتصرا على طرق الدّفن. شعرية التّناص التّاريخي تجلت في وجود علاقة تجدد إذ أن البداية انطلقت من مراسم الدّفن ثم يليه البحث والتّنقيب لمعرفة تاريخ الأولين، فآخر ما فعلته الحضارات القديمة، كان بداية تنويرية للأمم المعاصرة لاكتشاف خبايا تلك الحقب من تاريخ البشرية. فالدفن في هذه الحالة هو النّهاية والبداية، وهنا رغم اشتراك اللفظ (الموت ونهاية الأجل) إلا أنه بداية للبحث والكشف عن خبايا الأمم السّالفة.

شعرية التّناص التّاريخي وكما سبق، تمظهرت وتجلت في الكثير من المرات وحسب نمطية سردية الأحداث، فالحاضر بحاجة للتذكير بالماضي من وقائع وشخوص محطات تاريخية، وغيرها فالنص الذي غصنا في أعماقه متتبعين أحداثه، وجدنا أنفسنا مجبرين في كثير من الأحيان إلى العودة لألاف السّنين تارة ومئات السّنين تارة أخرى، وفي الكثير من المرات عشرات السّنين، فثنائية الحاضر والماضي ضرورة مُلحة في كل عمل أدبي، فلكل حاضر امتداده التّاريخي، ولكل شيء جذوره المُوحية بتأصله.

ولأهمية الأحداث التّاريخية التي تم اشترارها مرات عديدة، يُعيد الرّاوي الكرة بذكره تلك الحقب المتوالية من الاستثمار والبطش والعنف بعبارات تختلف دلاليا عن سابقتها بدءا من "عانت هذه المنطقة من الطّمس العربي طويلا ثم جاء الأتراك وكانوا أشد فتكا من جميع الأمم التي تعاقبت عليها، فقد مارسوا القرصنة في البحر الأبيض المتوسط، وجلبوا الأعداء من مختلف الدّول الأوروبية، ثم

استعبدوا السّكان الأصليين و أهانوهم"[1] وقد فصّل في الخداع الذي قام به الأتراك حينما خدعوا سكان الجزائر ففر الدّاي وحمل معه ما كان نفيسا وخفيفا، وتحت حماية الوافد الجديد الاستدمار الفرنسي "هل نسيت كيف سلم الدّاي حسين مفاتيح القصبة لفرنسا وسافر إلى فلورنسا ثم إلى فرنسا"[2] هذه الشّخصية التّاريخية "الدّاي حسين" تم ذكرها في النّص رغم الفرق الزّمني الشّاسع بين فتره حكم الدّاي وزمن أحداث الرّواية.

الخيانة موجودة عند البشر منذ أن وطأت أقدام بني آدم الأرض، ومُستجدة بتجدد المجتمعات والشّعوب، فالخيانة التي قام بها الدّاي حينما سلم مدينة الجزائر للفرنسيين، تتكرر كل يوم وكل لحظة لأن الخونة مُندسين بيننا، ولكن تختلف باختلاف شكل الخيانة، هذه الخيانة التي أنجبت بطل الرّواية "وحيد" وصار سببا في معاناة لسنوات عدة، بداياتها بالقتل ونهايتها فك الغاز طالما بقيت مبهمة.

4.شعرية المناص:

4-1.المناص في متن الرّواية : تتميز الرّواية كغيرها من الأعمال الرّوائية الأخرى، والتي كتبها عبد اللطيف ولد عبد الله، بحضور المناص كونه يُشكل جزءا من شعرية اللغة الموجودة برواية "عين حمورابي"، حيث يقول جرار جينيت: " في شكل متوالية من الملفوظات النّحوية القصيرة أو الطّويلة المزودة بالمعاني ونادرا ما يظهر عاريا غير مدعوم بعدد من المنجزات أو النّتاجات نحوية كانت أم لا، كاسم المؤلف، العنوان، المقدمة، الصور التي لا ندري إن كنا ملزمين أم لا باعتبارها تنتمي إلى فضاء النّص ولكنها على العموم تحيط به وتمدده من أجل تقديمة والعمل على إعطائه حضورا لا تقبله من طرف القارئ واستهلاكه"[3]، ومن خلال هذا التعريف فقد تجلت صور المناص من أول نظرة

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص205.

[2] المصدر نفسه: ص205.

[3] Gérard Genette : Seuils, Ed Seuils, 1987, P07.

للغلاف، إذ تتجلى صورة القبة، وهي شكل من أشكال القدسية لدى الفكر الصوفي، إذ يلاحظ مقتني الرّواية وحتى قبل الولوج إلى النّص الرّوائي، بأنّ هناك حمولة صوفية بداخل النص، فالصورة عبارة عن قبة تعلو الأضرحة، وللضريح مكانته في الفكر الصوفي، فعلو القبة يدل على علو مكانة الرّجل أو الولي الصّالح المدفون به.

صورة القبة يعلوها بياض النّاصع، فهو على دلالة عميقة مفادها أن الأولياء الصّالحين يتميزون بالصفاء: فالمناص في صورة الغلاف ملمحا جليا عن الحياة الاجتماعية في كنف الصّوفية والتي أصابها شيء من التّحريف.

العنوان باللون الأحمر في وسط صفحة الغلاف يعطي كذلك صورة من صور المناص، قد يكون مفادها الإصلاح الذي يرغب فيه بطل الرّواية وحيد حمراس هذا الرجل الذي وجد نفسه وحيدا وسط تراكمات عدة، والذي لم يشترك في الاصلاح مع حمورابي بشيء.

الصّورة الموجودة في الصفحة الخامسة، هي بدون ترقيم هي لخريطة توضيحية، ومعها السلم الإرشادي، هذه الخريطة توضح موقع الضّريحين، وكذلك موقع الدوارين والواد الفاصل بينهما " نهر الحور "والثكنة العسكرية وجبل آمجر وغيرها من تضاريس الطبيعة، التي من خلالها ينقل لنا تفاصيل المكان، فهذا كله صورة من صور المناص.

إذ أنّ المناص المتمثل في الخريطة يشكل شعرية تمثلت في مدى أدبية الخريطة، إذ أنّها ليست بالخريطة الجغرافية الدقيقة، ولكنها تحمل بيانات ورسومات توضيحية تعمل على إعداد التوطئة للولوج إلى النّص الرّوائي، لكن لا تنتمي إلى سرد النّص الوارد في الرّواية.

فالصورة على الغلاف والخريطة الموجودة في الصّفحات الأولى قبل كل ما هو مكتوب فشعرية المناص الموجودة، تتمثل في التهيئة القبلية للإفصاح عن السّرد الرّوائي، وتتجلى الشّعرية أكثر حين قراءة الرواية.

وهنا يحضرني قول رولان بارت: " إنّ الفرد بأشكاله اللانهائية تقريبا، حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد"[1] فالتعدد الموجود في أشكال السّرد حسب رأي رولان بارت في هذا الصّدد، لا ينفي وجود الصّورة أو الخريطة أو الإيماءات في الغلاف.

وإذ ما تابعنا وجود المناص في الرّواية فيمكن أن نجد أشكال عدة خاصة التّهميشات أسفل الصّفحات لقد فصّل جيرار جينيت في تعريف المتعاليات النّصية، وقسمها إلى خمسة أنماط والتي من بينها "المناص: العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول والصّور وكلمات النّاشر"[2].

من خلال هذا التّعريف والتّعريف السّابق، فإن تتبع المناص أو الوقوف على تجلياته في الرّواية فإنّه وكما سبق وأن تطرقنا إلى الواجهة، إلى شعرية الخريطة، بعدها انتقل إلى العنوان والذي كان" عين حمورابي "فهذا العنوان المركب من لفظين أحدهما اسم علم " حمورابي"، وسبقته لفظة نكرة " عين " فالاسم معروف في التّاريخ بأنه شخصية اصلاحية في القديم، وبالضبط في بلاد الرّافدين، أثناء الحضارة البابلية، فحضور التّاريخ من أوّل اللفظ يوحي بأن هناك حمولة تاريخية بداخل هذا النّص وهو بالفعل موجود من حضارة رومانية وآثار قد خلفتها من ورائها، لكن العين كما هو معروف في العربية لها عدة دلالات، فهناك العين المجردة والتي تقتصر وظيفتها على الرؤية، وهناك العين التي

[1] رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السّرد الأدبي، تر: حسين بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص09.

[2] بشير إبرير: رحلة البحث عن النّص في الدّراسات اللسانية الغربية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009، ص 231.

تعد منبعا للماء، هناك عين الحقيقة، ولكن الأقرب هي أن الرؤية الاصلاحية لدى بطل الرّواية وحيد حمراس هي التي جعلته ينظر بعين الاصلاح والتي شابهت عين حمورابي التي من خلالها أراد أن يصلح ذلك الفساد المتفشي في مجتمعة بعدما لاحظ الأكثر أنّ هناك رقي وازدهار في العالم الغربي.

بعد العنوان الشّامل للرواية تتجلى عناوين الفصول في هذه الرّواية، وقد كان عددها 29 عنوانا، إذ توزعت على جزئين، وكان الجزء الأول القدر الأكبر من العناوين الفرعية.

العناوين الواردة في الفصلين وبالتتابع وبرقم الصّفحات هي:

الجزء الأول: الرجل الصّامت صفحة11، المني الإلهي صفحة21، الرحلة صفحة33، تحت الأنقاض صفحة39، الرعشة صفحة53، المأدبة صفحة61، الرجل المذبوح صفحة73، رسالة من هيلين بلانك صفحة87، ألم وحقد صفحة97، ك صفحة107، على سفح آمجر صفحة119، هاينريش فون مالتسان صفحة135، ديجافو145، زيارة غير متوقعة صفحة153 ، من أنا؟ صفحة165 ، مشاهدة القبر صفحة176 ، أين اختفت هيلين بلانك؟ صفحة183 .

الجزء الثّاني: خطوات في الجحيم صفحة199 ، الرّجل المتخفي صفحة209 ، وراء الظل الصفحة 217، نهر الدماء صفحة231 ، التحقيق صفحة241 ، حر بشروط صفحة257 ، ك صفحة263 ، فراق وخيبة أمل صفحة275 ، نصف حياة ورطل قذارة صفحة279 ، المرأة التي في الصورة صفحة 289، الانتقام صفحة297 ، غار الضّبع صفحة307 .

المتتبع للعناوين الفرعية فإنّه يكتشف أنّ حال بعضها أقرب إلى حال عنوان الرّواية، فأغلبها مكونة من اسمين أحدهما مضاف للآخر مثل: تحت الأنقاض، شاهدة القبر، وراء الظل، نهر الدماء، غار الضّبع.

وكذلك الجار والمجرور أو ما يعرف بشبة الجملة مثل: على سطح آمجر، أما ما تبقى فقد ظهر العنوان من كلمتين أحدهما نعت للآخر مثل: الرّجل الصامت، المني الإلهي الرجل المذبوح، الرّجل المتخفي، في هذه العناوين أغلبها تمثلت لفظ أو اسم الرّجل، لكن الرجل يختلف مدلوله ومقصدتيه من عنوان لآخر، فالرجل الصّامت، يتعلق الأمر بمرافق المحقق الصّامت طيلة فترة التحقيق، أما الرّجل المذبوح فهو أحد التجار اسمه عثمان باي، أما الرجل المتخفي فهو بطل الرواية وحيد حمراس، حينما اختفى عن الأنظار ولم يعد إلى الدوار بعد حدوث عملية القتل، فاختفائه كان بسبب عمله في أماكن تواجد البعثة في سفوح جبل آمجر.

أما عنوان المني الإلهي فقد كان في بدايات الرواية، وهو أقرب إلى البدل منة إلى النعت، فقد كان لفظ الإلهي بدل عوض ان يكون نعت، وقد كان القصد من ذلك هو التكلم عن بعض الأساطير القديمة والتي من خلالها ذكر المني وعلاقته بالآلهة آتوم وبداية الخلق وغيرها.

أما ما سبق من عناوين بشكل مضاف إليه فقد لجأ إلى هذا النّوع في صياغة العناوين، لأنّ الإضافة أو المضاف إليه نوع من أنواع المعرفة، وبالتالي أبعد النكرة عن العنوان، فالمعرفة من بين وظائفها فك الإبهام واللبس على ما يتلوها أو يتبعها.

ثم تأتي المجموعة الأخرى والتي حملت سمات التساؤل والاستفهام فيها جلي واضح ومنها: (من أنا؟) و (أين اختفت هيلين بلانك؟)، وهما يتصفان بكونهما يتعلقان بشخصيتين أساسيتين، شخصية بطل الرواية وحيد حمراس والذي لعب دور الراوي، وقد تساءل في كثير من المواقع في الرواية وعبر تسلسلاتها الزمكانية، عن نفسه ونشأته وكذلك الوسط الذي ينتمي إليه، وربما يكون ذلك راجعا إلى حالات الاحباط وقسوة الحياة، التي عاشها وحيد قبل غربته عن في ألمانيا أو حياته، التي أخذت منحى آخر بعيدا عن تقاليده وعاداته في المجتمع الغربي، أما التساؤل الثاني والخاص بالشخصية الرئيسية الثّانية في الرواية هيلين بلانك، فهو تساؤل ناتج عن غيابها عن مكان البعثة، هذا الغياب

جعل من وحيد يتساءل هو الآخر، حيث كان يعلم أنّه تركها في بيت والده في الدوار، الذي كان يقصده وحيد دائما، في فترات فراغه، التساؤل دائما يوحي بأن هناك شيئا ما يليه، سيجيب عن لاحقا عنه، كجواب مُحتمل، وهو بالفعل ما حدث، فقد وردت الإجابات تُباعا في النّص الروائي، وهنا تكمن شعرية المناص والمتمثلة في الايحاءات الموجودة في العناوين الفرعية وعلاقتها بما هو داخل النّص أو داخل نص الرّواية.

4-2.الذّيول والهوامش: كانت هي الأخرى حاضرة في رواية "عين حمورابي" وقد كانت في مجملها على شكل تعريفات وتوضيحات، وكانت بين تعريف مصطلح أو الاشارة إلى فائدة علمية أو في علم الآثار أو التطرق إلى أسطورة، وقد ورد التهميش في مواضع عدة يمكن أن نحصرها في ستة عشر 16 موضعا، أما العدد الهائل من التّهميشات فقد كان من نصيب الترجمة الموجودة في أسفل الصفحات، والتي كانت إعادة ترجمة الكلمات اللاتينية الواردة في النص الروائي، وكانت الكلمات في أغلبها باللغة الألمانية، لأن الشخصيات كلهم من جنسيات مختلفة، لكن أغلب الترجمات كانت من الألمانية إلى العربية، من" ك "إلى " دونالد هاري "حيث أن" ك "هو اسم أطلقه الراوي على رئيس البعثة، حاله حال" أ "الذي أطلقه على السّفاح المجهول.

وإذ أردنا أن نحصي التّهميشات والذيول المتعلقة بالترجمة في أسفل الصّفحات فانّ عددها يصل إلى ما يقارب 76 هامشا، وقد ورد ان بعضها بدون شرح والبعض الآخر تم ترجمته إلى العربية وهناك كلمات تم تكرارها عدة مرات.

نعود إلى التّهميش بالعربية المتعلق بالتعريف ببعض المصطلحات والذي أحصيناه في 16 موضعا.

البداية كانت في الصفحة " :34 وبدأ من طريقة التّنقيب ان رئيس البعثة يعتمد على مبدا الطبقية في عملية الحفر "ويهمش لها في الأسفل " هذه الطريقة التي ابتكرها توماس جيفرسون الرئيس الثالث

للولايات المتحدة الأمريكية، وهي تسمح بمعرفة محتوى الطبقات المختلفة، فقد طبقة تنتمي إلى عصر يسبق الذي يليه، هكذا فإنّما تحتويه طبقة ما سابق لما يلي الطبقة الاخرى في اتجاه أعلى"[1]، وتكمن شعرية هذا التهميش أو المناص في ربط السرد بمتاهة أخرى، وتتمثل في الاحاطة ببعض الأمور المتعلقة بالحفريات وعالم الآثار، كذلك الغاية من هذا صرف النظر على المضمون السردي المتمثل في الحفريات، والغوص في التاريخ لمعرفة العالم الذي اكتشف بهذه الطريقة البحثية وقد كان رئيس الولايات المتحدة الأمريكية في ما مضى، قد أشار إليه.

نواصل اقتفاء آثار المناص في الرواية إلى قوله: " استعنت بالزجاجة من شراب اللاقمي "وفي الهامش "مشروب يستخرج من صلب جذع النخيل، مذاقه حلو، لكنه يتحول إلى شراب مسكر بعد مرور بضعة أيام "وهنا تكمن شعرية هذا التهميش بالإحاطة بالمفاهيم التراثية، فسرد أو ديمومة السرد لم تبعد الجانب التراثي والمتعلق بالعادات والتقاليد، فكلمة اللاقمي تصرف القارئ على مركزية النص السردي لتحليله إلى مناص الذي يوصله إلى المعلومة دون الإخلال بنسيج السرد.

بعده وفي الصفحة 63 جال بنا الروائي في التاريخ ليأخذنا إلى أمجاد الحضارات الغابرة، جاء في الرواية " فهمت من حديثها أن الملك بختنصر قام بحفريات وترميمات مدينة أور وكذلك فعل بعده الملك نابونيد "وينتقل إلى مناص الهامش " آخر ملوك بابل، أمر بالتنقيب عن أسس معبد ليكتشف ما بناه أسلافه، وقد أثر على حجر الأساس (نرام سن) بن (سرجون) الأكادي الذي أمر ببناء ذلك المعبد قبل 25 قرنا من زمن نابونيد"[2]، فالتاريخ هو الآخر له شعريته التي تجعل من ذيول هوامش الرواية مجالا للإفصاح عن خباياه.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص34.

[2] المصدر نفسه: ص63.

حضور الرحالة والمستشرقين كان حاضرا في مناص الرّواية هو الآخر، مع علماء الطبوغراف في نفس الصفحة وفي نفس الهامش " هكذا دفنت المدينة تحت الأنقاض ونسي أمرها لآلاف السنين، حتى جاء الرحالة الشهير هاينريش فون مالتسان، وقد زار الموقع سنة 1857 معتمدا الطبوغراف كاريت "[1] وكتب على الهامش وعلى التوالي تعريف الرحالة هاينريش فون مالتسان والطبوغراف كاريت Heinrich Von Matzan 1826- 1874رحالة ألماني اهتم بحياة الشعوب الشرقية، ولا سيما المغرب العربي، زار المغرب والجزائر وتونس كما زار مكة متنكر في زي حاج، كتب الشعر والنثر ومن بين مؤلفاته: ثلاث سنوات في شمال غربي افريقيا، مدخنو الحشيش، رحلة حجي إلى مكة، مات منتحرا"[2]، وأردف قائلا في تعريف الطبوغراف كاريت: طبوغراف عسكري فرنسي يعتبره البعض أول من ربط التاريخ بالجغرافيا[3].

والمناص تتجلى شعريته في اعطاء نبذة عن حياة شخصيات تاريخية كان النص السردي في غنى عنهم لكن شعرية المناص أخذت بأيديهم إلى الهامش، حيث استقرت تعريفاتهم ومعرفتهم دون إخلال بالديمومة السردية أو إزاحة أفكار القارئ عن مركزية المتن.

المناص في رواية عين حمورابي لم يخلو من الخرافة إذ ورد في النّص "ظننت أنها تلك الروح الشريرة التي يسميها الأهالي هنا الترقوة "وعلى الهامش " عادة ما تسكن الأماكن التي يعاني فيها الموتى تنتقم تلك الأرواح المعذبة من كل مار على تلك البقعة"[4]، فالخرافة كانت لها شعريتها لأنّها ستؤثر على القارئ، من خلالها يكتشف أن هذا العالم تغذيه الخرافة، إذ أنّه من غير المنطقي أن تواجه أشياء بهذه المعطيات، إذ يعمل على نقل القارئ إلى عالم روحاني أقرب منه إلى الخيال بعيدا عن الحقيقة.

---

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص67.

[2] المصدر نفسه: ص67.

[3] المصدر نفسه: ص67.

[4] المصدر نفسه: ص78.

كما أنه أعاد الكرة مرة أخرى ليعرف الكتابة الهيروغليفية، ورد ذكرها في الصفحة ال111 " عليها كتابة تصويرية غريبة، هي نوع من الهيروغليفية البدائية "وفي الهامش " اكتشفت لأول مرة في كريت من قبل عالم الآثار السير آرثر ايفان، استعملت قبل 6000 سنة ولم يتمكن أي شخص حتى الآن من قراءتها... وقد تمكن العالم مايكل فونتر يسمن فك شفراتها سنة 1953 وكان ذلك بعد موت السير آرثر بعقد من الزمن، وحوالي 1400 ق م اندثرت الكتابة التخطيطية (أ) نهائيا وأصبحت كل الكتابات يونانية)[1]، فشعرية المناص في هذا الهامش أخذت شكل من أشكال النص السردي، وهنا تكمن الشعرية في أنّ الشّخصيات التاريخية قد تسهم في بناء البنية السردية، لكن الهامش ساهم في تلك الحمولة بعيدا عن سيرورة السّرد.

يذهب بنا الروائي من خلال سرد بطل الرواية إلى حقيقة أخرى، تجلت شعريتها في تموضعها الهامشي وهي أمر يتعلق بعدد يسمى "الرقم الذهبي" وله قيمة وفائدة عظيمة لدى المنقبين عن الآثار والحفريات "تناولت الآلة الحاسبة وقسمت طول القصر على عرضه وتحصلت على الرقم 1.618"[2] وأضاف في المتن " استجمعت أفكاري مجددا وأنا أنظر إلى الرقم المدون في آخر الصفحة (1.618 ليكتب على الهامش وفي نفس الصفحة " يسمى العدد 1.618 بالرقم الذهبي، وله قيمة كبرى في عالم الجمال والفن، وهو دليل على تناسق الأشياء وجمالها، استعمله الإغريق في منحوتاتهم وبناياتهم، لكن مصدره ظل سرا منغلقا رغم اكتشاف قدرته العجيبة، الرقم الذهبي موجود في كل شيء : الحشرات، وأعضاء الإنسان، والنباتات وكل شيء على هذه الأرض"[3] ،هذا الرقم الذهبي المنتمي إلى عالم الرياضيات وعالم التجريديات وجد ضالته في المنجز الروائي بفضل شعرية المناص حيث لم تنتهك تطورات الرواية ، لكن هذه الفائدة تم تدوينها في الهامش أسفل الصفحة، وهنا تكمن كما سلف الذكر

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص111.
[2] المصدر نفسه: ص112.
[3] المصدر نفسه: ص113.

شعرية المناص، والمتمثلة في أحداث شرخ في النص وإحالة القارئ إلى الهامش أو الذيول لتنويره ثم العودة إلى مجرى السرد.

الأسطورة هي الاخرى تمظهرت في هامش الرواية، جاء في كتاب" صراع التأويلات " ل بول ريكور ان "بولتمان لا يبدو منشغلا كثير بسبب ان لغة اخرى تتوب عن لغة الاسطورة، وتستدعي هكذا نوع جديد من التأويل، فهو يقبل أن لغة الإيمان تستطيع أن تتناول الأسطورة ثانية بوصفها ضربا من الرمز أو الصورة"[1].

إذ أن المناص أحضر هذه الأسطورة من خلال التّأويل في شكل الرمز الذي يعود إلى احضار أسطورة مصرية قديمة في المنجز الروائي " شعرت بالحياة تغمر كل خلية من جسدي، كنت كأوزيريس مبعثرا إلى أشلاء، وها هي هيلين تُعيد جمع أشلائي وتنفخ الحياة في آمجر، تماما كما فعلت إزيس"[2] أسطورة إزيس " أسطورة مصرية تذكر أن سيث قتل أخاه أوزيريس وقطع جثته إلى أجزاء ثم وزعها في أرجاء المعمورة، وحين بلغ إزيس ما حصل لأوزيريس انطلقت تبحث أجزاء جسمه المتفرقة في العالم لإعادة تركيبها من جديد وإعادة الحياة إليه لكنها فشلت في إيجاد قضيبه، لم ترد لحبيبها أن يخطفه الموت، لذلك صممت له قضيبا من الطين، نفخت فيه وهكذا عادت الروح إلى اوزيريس" [3]وهنا تتجلى رمزية الأسطورة التي فرضت شعريتها من خلال تجلياتها في الهامش من خلال المناص. كان للحضارة المصرية القديمة حضورها في رواية عين حمورابي ومن خلال المناص بالضبط، من خلال الذيول، وردة تهميش اخر الصفحة الموالية " وكانت اثناء ذلك تمسح شفتيها من احمر الشفاه الباهت "ويردف نفس الصفحة على الهامش " كان أحمر الشفاه دليلا على خبرة المرأة في منحها الجنس الفموي عند

[1] بول ريكور: صراع التّأويلات دراسة هيرمينوطيقية، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص454.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص123.

[3] المصدر نفسه: ص123.

الفراعنة والفينيقيين، وقد استعمل لأول مرة من أجل هذا الغرض فالتهميش هنا ربط بين ما هو تاريخي وما تعلق بالجنس، إذ جمع الجنس المتجدد مع كل فترة بامتداده التاريخي عند الفراعنة والفينيقيين، وهنا تتجلى شعرية المناص في ربط الحاضر بالماضي دون الاخلال بسردية النّص. المدن التاريخية والبقايا الأثرية كان لمناص الرواية الاشتغال عليها وتوظيفها ومدى إظهار شعريته، " لقد تمكن دوسوس من العثور على لوح حجري يشير إلى مدينة مفقودة كان ذلك خلال اكتشاف مدينة تاهرت"[1]، ويذهب بنا المناص إلى الهامش " مدينة اثرية رومانية تقع على حدود عاصمة الولاية تيارت في الغرب الجزائري وهي على شكل مستطيل غير سوي يبلغ طولة من الشرق إلى الغرب 1100 م وبين 700و 800متر من الشمال إلى الجنوب، تقع هذه المدينة شمال الغربي للجزائر العاصمة 280 كلم "ويقصد بدوسوس لامار اسم أحد الرحالة الذين عاشروا وتنقلوا معها هاينريش. وهنا تتجلى شعرية المناص المتمثلة في الغوص في تاريخ المدن ومواقعها وتفاصيل أثارها، لكن هذا لا يأتي الا من خلال الهامش الذي يعد حيزا لهذا دون الاخلال بمجريات الاحداث ونمطية السرد.

الطقوس كذلك كان المناص قد اشتغل على توظيفها، أو بالأحرى وظفها الروائي من خلال اشتغاله وعملة على خلق نوع من التنوع المناصي، إذ وظف شيئا من العادات والتقاليد والطقوس ايضا، جاء في الرواية" لن تستطيع حفر القبر إلا بعد أيام، لأن وعدة سيدي الحراق ستنطلق غدا، الوعدة؟ "[2] ويتحول بنا الراوي إلى الهامش للتعريف بالوعدة " هو طقس دوري سنوي تقيمه عشائر وقبائل مغاربية كثيرة حول أضرحة الصالحين المرابطين خصوصا المؤسسين لها، تتجمع بعض القبائل حول الضريح وتنصب الخيام وتذبح الذبائح وتقوم المآدب يرافق ذلك ألعاب الخيالة"[3] في الوعدة هذه التظاهرة السنوية التي تقام في مكان محدود وزمن محدد، وداهمها السرد الروائي ومجريات الأحداث، لم تجد إلا

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص136.

[2] المصدر نفسه: ص269.

[3] المصدر نفسه: ص269.

المناص منقذا لتموقعها، ومفرجا ومخرجا للتعريف بها، في آخر الصفحة عبر الهامش دون الوقوع في الإسهاب داخل النّص الروائي.

النّصوص الشّرعية، خاصة النّصوص من القرآن الكريم أو بالأحرى الإشارة إلى الآيات في أسفل الصّفحات كذلك كان حاضرا في النّص الرّوائي، فتوظيف الآيات القرآنية داخل النّص الرّوائي، لم يكن له من بد إلا بالإشارة إلى السورة والآية في أسفل الصفحة، جاء في الرواية " على واجهته الرئيسية كتبت آية من القرآن: "وأن المساجد لله فلا تدعو مع الله أحد"[1] ويذهب بنا إلى الهامش " الجن"18[2] ، وهنا تتجلى صورة اخرى توحي بتلك الثقافة الإسلامية الواسعة لدى الروائي، إنّ توظيف الآيات القرآنية وتوضيح الآيات والسور له بعد ديني اعتقادي، وهذا بعد توظيف الآية في المكان المناسب وآشار إليها على أنها من سورة الجن في الآية18 ، هذه شعرية جمعت بين المزج بين الآية القرآنية والمكان الذي كتبت فيه والمكان الذي أُشير إلى الآية فيه، وهي شعرية مبنية على التناقض المكاني، الجمع والترادف من حيث المعنى، وهنا تكمن شعرية المناص بالنسبة للآيات القرآنية.

عالم التّماثيل والمجسمات والمنحوتات كان له نصيب في مناص الرواية، عن تماثيل داخل الكهف جاء في نص الرواية " تحرك ضوء المصباح إلى اليمين فظهر تمثال لدب من الصلصال، كان عديم الراس، راقدا على جانبه علامات ظاهرة لطعنات عديدة من الحراب، وعلى جدار تثبتت ثلاثة تماثيل لنمور ودب آخر لم تخل كلها من الثقوب"، وكتب على الهامش هذه الثقوب عملت بحراب دفعها الرجال في نماذج من الصلصال كما لو أنهم كانوا يقاتلونها قتالا حقيقيا، و الرّاجح أنّ أهل ذلك الزمان يعتقدون أن الحيوان يكون قتله أسهل اذا هاجموا خياله"[3]، شعرية الهامش أو المناص تتمثل في حسن الصناعة اللفظية اللغوية التي اتيحت لعالم النّحت لكي يُظهر مدى دقته من خلال اللغة الواصفة، إذ

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص299.

[2] المصدر نفسه: ص311.

[3] المصدر نفسه: ص311.

أن الحديث عن هذه المنحوتات يضعنا أمام عالم التّماثيل لدقة أوصافه ودقة تفاصيله، في اللغة التي في الهامش و التي كانت دقيقة الأوصاف، جزلة الألفاظ.

الانقراض هو الآخر شقه تاريخه إلى الهامش، مكانه إلى مناص الذّيول، إذ تكلم الرّوائي عن بعض المخلوقات التي انقرضت، وذهب إلى الهامش لينقل تعريفات البعض منها وقد كانت حيوانات الكسلان الأرضية، والجليبودون، والماموث وادي الذئاب البشعة والنمر السيفي وغيرها، إذ ورد في رواية وفي الصفحة " 312 هل ترى تلك الصّور في الرّسوم؟ إنّها حيوانات العصر الجليدي، فبعد التغير الحراري العظيم الذي حدث في نهاية العصر، ونحن لا نعرف أسبابه حتى الآن، اختفت حيوانات الكسلان الأرضية والجليبودون "ويذهب بنا الراوي إلى الهامش ليعرفنا عن حيوان الجليبودون Glyptodon أو أرما ديلو العملاق حيوان ثدي منقرض عاش مع الإنسان 4000 سنة على الأقل، وهومن فصيلة أرماديلو الحيوان المدرع، يبلغ طول أرماديلو العملاق 3.3 مترا، وارتفاع 1.5 مترا ووزنه يصل إلى 2 طنا" [1] فهذه المعطيات الرياضية والشبة دقيقة لمخلوق انقرض تفرض شعريتها التجسيدية التي قل ما نجدها إلا في كتب الاختصاص، لكن براعة الراوي في صنع الكميات والحديث عن بعض الأمور الدقيقة وفي هامش الرواية متمثلا في مناص رواية يفرض علينا أن نقر بهذه الشّعرية المناصية.

وأخيرا وفي شعرية الذّيول أو الهوامش استقر عند آخر تهميش، تطرق فيه صاحب الرواية إلى أعلام المعتقدات، أو إلى صاحب المعبد في الحضارات القديمة، لقد سمي الشامان الذي ورد في الصفحة " 312 هذا الكهف مكان عبادة، لا يكون الدخول الية الا في الحالات الاستثنائية من طرف الشامان "ويكتب على الهامش " الشامان أول من كان في هذا العالم"[2]، فالكهوف التي حملت معها حمولة المعرفية تعلقت بالحيوانات والمخلوقات التي انقرضت، تطرقت إلى الشامان هذا المخلوق الذي

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، ص312.

[2] المصدر نفسه: ص312.

يعتبر أول الكهنة في هذا العالم، فهو بذلك يرجع إلى بدائيات المعتقدات الدينية والتي كانت في داخل الكهوف، وقد تتجلى شعرية المناص في هذا في كون الروائي عاد بنا صفحات روايته إلى البدايات الأولى التي تخص المعتقدات المتعلقة خاصة مع المعبد والكهنة، فهذه الصورة رغم بعدها عن التّدرج السّردي للرواية إلا أن شعرية المناص وجدت موطئ القدم في الهامش، دون الإخلال بالبناء السّردي.

4-3.المناص من خلال التّرجمة: كان حضور الصّوت الأجنبي، الآخر صوت حاضرا في الرّواية، هذا الصّوت أو الملفوظ من طرف شخصيات الرّواية هو الذي فرض على الرّوائي ومن خلال الراوي بطل الرواية وحيد ان يهتم بهذا الصوت، وأن يجعل له ترجمة أسفل هذه الصفحات، الروائي كان ملما بالصوت الآخر خاصة الألماني، اذ تجلت صورة المناص من خلال ترجمات الكلمات من لغتها الأصلية إلى اللغة العربية.

وفي صدد الحديث عن الصوت الأجنبي في الرواية يحضرني قول ميخائيل باختين " هناك شكل آخر لإدخال وتنظيم التّعدد اللساني في الرّواية، مستعمل في جميع الروايات بدون استثناء، ويتعلق الأمر بأقوال الشخصيات، فهذه الأخيرة المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي وعلى منظور خاص، هي أقوال الآخرين في لغة أجنبية، وتستطيع أيضا رواية الكاتب وأن تكون بالنسبة له إلى حد ما، لغة ثانية فضلا عن ذلك، أقوال شخصية روائية تكاد تمارس دائما تأثيرا (أحيانا قويا) على خطاب الكاتب"[1]، وهذا ما حدث بالفعل فالشخصية الروائية التي كان لها تأثيرا قويا على نسيج السرد اتسم في أغلبه بالقوة هو شخصية "دونالد هاردي" صديق "وحيد" رئيس البعثة الذي أطلق عليه" ك " تم التّرجمة لأقوالهم في أسفل الصّفحات وفي كثير من الأحيان، وقد تم حصرها جميعا وتتبعها وتجاوز عددها السّتون، إذا ما استثنينا كلمة صديقي بالألمانية، التي ترجمة في الكثير من الصّفحات.

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 84.

ربما أراد وحيد " الرّاوي "ومن ورائه الرّوائي عبد اللطيف ولد عبد الله، أن يظهر نوعا من الإبداع في الكلام وفي التّركيبات اللغوية، وهي لغة من خصائصها التّعمق من حيث الأفكار والمعاني.

هذا التّقارب والتّصالح مع الآخر الغربي، جعل التّرجمة الموجودة في أغلبها، بين التّودد تارة، وبين إظهار ملامح الصّداقة تارة أخرى.

كانت البداية مع الصّفحة 27 حيث وردت كلمة (Wiegehtes es dir) لتوضع التّرجمة في الأسفل وفي نفس الصّفحة (كيف حالك؟) لقد كان دونالد هاردي يسأل عن حال صديقه وحيد: هذه العبارة تكمن في مناص ترجمي شعريته تكمن في التقارب بين الأنا والآخر واللغة التواصلية التي خضعت للترجمة، لم تجد ملاذا آمنا مثل التهميش، فالمناص الموجود في الهامش ساهم في الترجمة وتعدد المعارف بين داخل النص الروائي وبين الهامش والتذييل.

بعدها لفظة صديقي بالألمانية والتي تعددت في الرواية وتم التهميش لها في أسفل الصفحات، كانت البداية من الصفحة 62 (Meine Freunde) والتي همش لها في أسفل الصفحة ذاتها ب "أصدقائي"، وكان يعني مجموعة العمال في الورشة عليه اختلاف جنسياتهم، فهو تسامح الآخر مع الأنا المتعدد، كذلك اللفظ الأقرب Liebe Freunde والذي ورد في الصفحة 66.

كانت التّرجمة وبعض الشّروحات أسفل الصّفحات في الهوامش، عدا التكرار فقد كانت تذكر الكلمة دون شرحها لأن الكلمة شرحت في صفحة سبقت تلك الصفحة، مثلها مثل كلمة صديقي بالألمانية التي اقترنت في مرتين فقط مع كلمة تسبقها، أما المرات الأخرى فقد ذكرت لوحدها ولم تتم ترجمتها ووردت"Bravo" ، "mein Freund وترجمتها " برافو صديقي" فعوض أن يقول: (أحسنت صديقي) قال (برافو) وهنا تتجلى شعرية بحيث أصبح اللفظ الأجنبي يؤدي دوره كاللفظ العربي، وحتى و إن كان الذّكر للكلمة الأجنبية حرفيا بالعربية.

أما (Oh mein Freund) في الصفحة 120 فهو تعجب وتحصر ثم بنقله مباشرة إلى اللغة الأجنبية (Oh)فربما تم نقله معناه العربي بواسطة أحرف اللغة الأخرى.

بالعودة إلى لفظة صديقي التي وردت بكثرة، فلو نحصيها نذكر ورودها في الصفحات الآتية وبالترتيب بالشرح ترجمة أو بدونها الصفحة 62، الصفحة 69، مرتين في الصفحة 192 بدون اشارة للترجمة في الأسفل، في الصفحة 193 كذلك بدون اشارة للترجمة، مرتين في الصفحة 194 بدون ترجمة، يتكرر اللفظ بمعنى صديقي (mien freund) في الصّفحات 203، 205، 206، 267، 268، 311 على التوالي لكن دون العودة إلى الشرح أو الترجمة في الاسفل وكان الروائي تفادى فعل الترجمة واكتفى باللفظ، لان الكلمة ترسخت في ذهن القارئ ولا حاجة إلى ترجمتها في الاسفل، وهنا تتجلى شعرية في الترجمة والمتمثلة في الاعانة على الاحاطة بملفوظات من لغة اخرى.

أما بقية الكلمات التي تم ترجمتها في أسفل الصفحات وحسب تسلسلها في الصفحات وسأتطرق اليها تبعا مع نقلها من النص السردي وما يوافقها من ترجمة أفقية في الأسفل.

هل أنت بخير؟ يقابلها في النص الروائي ? geht esdirgut صفحة 28.

في نفس الصفحة gut بمعنى جيد بالعربية، وفي نفس الصفحة Hör mirzu استمع الي.

وردت كلمة اخرى undnun بمعنى والان بالعربية في الصفحة 29.كلمة Ichweib بمعنى اعلم بالألمانية، gutبمعنى جيد بالعربية صفحة 30. كلمة verdammt بمعنى اللعنة بالألمانية الصفحة 40.

كلمة ?Recht صحيح بالألمانية صفحة 47.كلمة Guten Abend مساء الخير بالألمانية الصفحة 54.

كلمة Toll بمعنى رائع، da sistبمعنى هذا هو بالألمانية صفحة 55.كلمة Will kommen أهلا بك بالألمانية، صفحة 62.كلمة Lass Uns Feiern لنحتفل بالألمانية الصفحة 62.

كلمة nein بمعنى لا وكلمة hust du verstanden? هل فهمت بالألمانية صفحة 69.كلمة wie du willstكما تشائين صفحة 70.كلمة verdammt لم تشرح ولم تترجم صفحة 71.نفس الحالة مع Nwaa Kwunaفي الصفحة 42 مرتين بدون ترجمة. أواصلOh icherinnertemiechفي الصفحة 93 بدون ترجمة.كلمة endlich بمعنى أخيرا، wowarstduأين كنت Hastdu den verstandverloren? هل فقدت عقلك؟ في الصفحة 93.كلمة Oh nein بمعنى (آه لا) لم تترجم Höraufايضا نفس الصفحة لم تترجم لأنه سبق وأن ترجمت.كلمة Hörauf توقف بالألمانية صفحة 112.كلمة Entschuldigung آسفة بالألمانية صفحة 124.كلمة Ichverstehenicht لا أفهم بالألمانية، وكررت بدون ترجمة في نفس الصفحة 126.كلمة wasist das ما هذا؟ بالألمانية صفحة 130.

كلمات في الصفحة 131 aber wie ولكن كيف بالألمانية و Unmöglichمستحيل verstehstdu?هل تفهم؟ كلمة ? wasistpassieet ماذا حدث بالألمانية صفحة 132.كلمة Sehen Sie?أترى؟ بالألمانية صفحة 133.كلمة Mach dirkeine sorgen لا عليك بالألمانية صفحة 136.كلمة Was ما بك؟ بالألمانية صفحة 141.كلمة Sie ich liebe احبك بالألمانية صفحة 142.كلمة !! Endlich أخيرا بالألمانية ومكررة، Ist? هل؟ بالألمانية صفحة 158.كلمة Jederالجميع، esistwiderlichيا للقرف ومكررة بدون ترجمة، Vorstellenتخيل بالألمانية صفحة 159.كلمة Mittwoch الأربعاء بالألمانية صفحة 160.كلمة er ist hier إنه هنا، nein! Warum?لا! لماذا؟ بالألمانية صفحة 161.كلمة Einbisschen zeit لبعض الوقت بالألمانية

صفحة 162.كلمة bist du sicher ? هل أنت متأكد بالألمانية صفحة 163.كلمة Iecke لذيذ! بالألمانية، Fickenبدون ترجمة في حقل الشبق صفحة 193.

كلمة Gutgemachtmein Freund احسنت صنعا صديقي و Herrlichرائع صفحة 194.

تكررت كلمة Ficken مرات بدون ترجمة وبعد البحث عن معناها وجدت أنها تعني اللعنة.

كلمة Hilf mir ساعدني بالألمانية صفحة 195.وردت هذه الكلمات المترجمة في الجزء الأول من الرواية.

اما الجزء الثاني من الرواية فقد ورد فيه: الكلمة aufwachen استيقظ بالألمانية الصفحة 203.

الكلمة no chnicht ليس بعد بالألمانية الصفحة 206.الكلمة wie du willst كما تشاء بالألمانية الصفحة 268.

وكان في نهاية المطاف كلمة Auf wiedersehen Mein Freund وداعا صديقي صفحة 277.

المتتبع للكلمات المترجمة يجد أنّ الكلمات في أغلبها من اللغة الألمانية وتم ترجمتها إلى اللغة العربية، كيف حالك؟ ومع كثرة تكرار كلمة صديقي، فهناك تكرار يُمكن تفسيره كما قال سيبويه، إذا ورد في كتاب (ظاهرة الزّيادة على الجملة العربية) " ذهب سيبويه إلى أن الاسم إذا تكرر ولفظهما واحد، فإنّ الاسم الثّاني يكون مقحما"[1].

بمعنى أنّ هناك انبهار باللغة الألمانية، وصداقة بين الشخصيتين "وحيد" و"دونالد" إذ أنّ "اللغة إلى جانب أنها مادة ووسيلة للتعبير، فهي تعكس روح الشّعب وروح الحضارة التي ينتمي إليها الفرد

[1] محمد جواد سعيد الطّريحي: ظاهرة الزّيادة على الجملة العربية، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، 2004، ص59.

والأمة... وهي بهذا تمثل جزءا من تفكير لا وسيلة للتعبير عنه فحسب، وربما لا يحس بهذا الانفصام من تعلم لغة أجنبية وهم لا يملكون لغة قومية ذات تاريخ وحضارة عريقة"[1].

الانفصام الذي حدث في شخصية وحيد ربما جعله يُقر بهذه الحمولة اللغوية التي تنتمي إلى لغة أخرى وهي اللغة الألمانية، وإذا جاء تعريفها على أن "الألمانية اللغة الحية الوحيدة بحق القادرة على أن تستخرج من أعماقها الخاصة الإبداعات الكلامية والتّركيبية اللغوية جديدة أبدا، في حين أصبحت اللغات الأخرى ميتة بمعنى أنه لم يعد بمستطاعها أن تتجدد، وأن تعني إلا باستعارات تأخذها من اللغات الأجنبية، أو باشتقاقات قائمة على العلم"[2] الهوامش التي تحمل التّرجمات لها شعريتها المُتمثلة في التّنوع اللغوي وفي تدافع الأصوات المختلفة في نص واحد، ومع التّركيز على الكلمات المترجمة يتعرف القارئ أو المتلقي على بعض اللغات الأخرى غير العربية، اللغة الأم، فاللغة الألمانية زوّدت النّص بحمولة معرفية وثقافية وإيديولوجية دون المساس بالسرد ومكوناته في النّسيج الرّوائي.

[1] عبد الله الرّكيبي: القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع، القبة، الجزائر، دط، 2009، ص210.

[2] جان إدوارد سنبله: الفكر الألماني من لوثر إلى نتشه، تر: تيسير شيخ الأرض، دار الكتب العلمية للطباعة والنّشر والتّوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2022، ص97.

خاتمة

خاتمة:

زاد اهتمام النُّقاد والأدباء بِما يُعرف بالشعرية من خلال العودة إلى ملامح البداية لهذا المصطلح، والذي ظهر قديما من خلال إسهامات الفلاسفة الغربيين كأرسطوطاليس وأفلاطون، وتم اقتران هذا المفهوم بكل ما له علاقة بالشعر، للتقارب الحاصل بين اللفظتين، لكن لم يلبث هذا حتى تبنت المدارس الغربية المصطلح، وأصبح مرادفا للبيوطيقا في الكثير من المواضع، ورغم تأصلها في الأدب العربي القديم، وبمُسميات مختلفة إلا أنّ الأدباء والنّقاد والمعاصرين في العالم العربي أجمعوا على منحها تسميات، كالأدبية والشّاعرية مثلا، والبعض منهم وافق المناهج الغربية من حيث التّسمية "البيوطيقا".

اختلف الكثيرون في التّسمية، وكثُر الجدال في اعتبارها منهجا أو علما مستقلا بذاتها، لكنها في نهاية المطاف، اعتبرت فضاءً كشافا، لتقفي آثار الأدبية في النّصوص برُمتها، وفي منح بعضها سمة الشّعرية، والوقوف على ما يبرز ذلك في النّصوص الأدبية شعرًا ونثرًا.

وبعد دراستنا للشعرية في رواية "عين حمورابي" توصلت للنتائج التالية:

ـ من خلال التّشكيل الزمني استطعنا الوقوف على حكايات ضمن الحكاية الرّئيسية، وأغلبها تعلقت بحياة وحيد فما كان ضمن الحكاية الأساسية التي يسردها وحيد للمحققين، حققها الاسترجاع الداخلي وما كان خارج إطار الحكاية الرّئيسية، جسدها الاسترجاع الخارجي، وهذا بحسب ما يعرفه جيرار جينيت، أما التّكهنات والتّوقعات فقد جسدها الاستباق بنوعيه الداخلي والخارجي، لكن هناك بعض أشكال التّسريع في الزمن أو تجاوز بعض الأحداث، وقد تم ذلك من خلال الحذف تارة، لعدم أهمية الحدث في مسار سرد الأحداث، أو وصف بعض الوقائع بواسطة المشهد، كذلك الاستراحة أثناء السرد، والتي كان للوصف فضل فيها وذلك للتركيز على زمن الحكاية بدل زمن السرد، وهذا حين رسم

المعاناة التي عاشها وحيد. كل هذه التّقينيات المتعلقة بالزمن والتي أشار إليها جيرار جينيت فيما يخص دراسات الزّمن شكلت شعرية الزّمان في الرواية.

كذلك تعدد الفضاءات بين المفتوحة والمغلقة يعكس مدى شعرية السرد، إذ أنّ حركية الشخصيات كانت أكثر في الأماكن المفتوحة، والتي تعكس مدى الحياة الطبيعية المتنامية للشخصيات، بينما جسدت الأماكن المغلقة الانغلاق الحاصل في حياة وحيد، والبتر الموجود في ذاكرته، وعكست تأثيراتها مدى بؤر الحزن في حياته.

ـ تعددت تمظهرات الحدث الرّوائي في رواية عين حمورابي، وكانت البداية مع الحدث البوليسي الذي تجسد من خلال التّحقيق، والذي من خلاله تفجر السّرد ليُقحمنا في باقي تفاصيل الرواية وأحداثها، أما الحدث التاريخي فكان ترقيعيا سلط الضوء على الحقب التاريخية التي عاشتها منطقة دوار سيدي المجدوب، والقطر الجزائري ككل، كما أنّ الطقوس والعادات المنتشرة وبخاصة في الغرب الجزائري تجسد من خلالها الحدث الصوفي، وهذا التعدد في تمظهرات الحدث الصوفي هوما ساهم في شعرية الحدث الرّوائي.

ـ لعبت الشّخصيات بنوعيها الرّئيسية والثّانوية دورا هاما في ديناميكية السّرد، فلا مكان للأحداث في الرّواية، مالم تتحرك الشخصيات في فضاءات المكان المتعددة، ولقد كان للشخصية الرّئيسية وحيد الدّور البارز في التّعريف بالشخصيات الأخرى، لكن معاناته مع ذاكرته المبتورة، عانق تغيرات الزّمان وتعدد الأحداث، ومع محاولاته المتكررة لجمع شتاته من أسرة ومن ماض قاس أليم، ظهرت شخصيات عجائبية فانتاستيكية، أشار إليها تودوروف في الكثير من مؤلفاته، وهي من إبداع الكاتب تُسهم في اكتشاف الحقيقة، وتُقربنا إلى النّهايات وتصنع شعرية الشّخصية الرّوائية.

ـ وباعتبار اللغة الأداة والوسيلة الأساسية لنقل مقتضيات الحكاية إلى المتلقين، فإنّ الاهتمام بها كان انطلاقا من البداية، حيث العنوان، والذي شكل انزياحا وخرقا ومُخالفة لما هو معروف، فقد خضع العنوان للوظيفة التّعيينية التي أشار إليها جيرار جينيت، والتي بمقتضاها يُعطي الكاتب اسما خاصا لكتابه يُميزه عن بقية الكتب الأخرى، وكذلك أدى وظيفة إيحائية ترتهن وتخضع لطريقة وأسلوب الكاتب وهذا ما أضفى على العنوان شعريته، أما فيما يخص بعض العناصر البلاغية، فإنّ الاستعارة وبخلاف جمالياتها الأدبية الفنية، إلا أنها ساهمت في انشاء بنية مشتركة، تمثلت في مجملها في الفقدان والنّهايات والتّواري عن الأنظار خاصة بما يتعلق بحياة وحيد، وعمل التّشبيه على نقل المشاهد بحسن التّصوير والصّفات والنّعوت، إلا المجاز وهو نبراس اللغة الشّعرية حسب رأي الكثيرين، ونظرا للعلاقات الموجودة فيه كالسببية عمل تعظيم جهود بعض الشّخصيات، وخلق جو من التّشويق بواسطة إسناد بعض الأفعال إلى غير فلعليها الحقيقين، كذلك ساهم التّناص في خلق تقارب بين من امتهنوا الحفريات والبحث عن الآثار وعالم الطبوغرافيا على مدى العصور، واعتبارها تيمة تمظهرت في أغلب أحداث الرّواية، مع إبراز مدى معرفة المعتقدات الدّينية والعقائدية لدى الكاتب، ويُعد المناص من خلال صورة الغلاف والخريطة الأولى بمثابة دليل يؤثث للمكان الذي وقعت فيه أحداث الرّواية، أما التّرجمة والتي تُعد شكلا من أشكال المناص فقد عكست مدى التّقارب الحاصل بين الأنا والآخر، ومن خلال هذا الأخير ومما سبق تجسدت ملامح اللغة الشّعرية.

وأخيرا ومن خلال مكونات السّرد السّالفة الذّكر، فإنّ شعرية السّرد في رواية عين حمورابي تحققت لكنها تبقى بحاجة إلى دراسات أخرى، أكثر تعمقا وتمحصا للوصول إلى خبايا الشّعرية في متن الرّواية.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم رواية ورش عن نافع.

المصادر:

1-عبد اللطيف ولد عبد الله: عين حمورابي، دار ميم للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2020.

المراجع:

المراجع العربية:

1. إبراهيم خليل: بنية النَّص الرّوائي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010.
2. إبراهيم عباس: تقنيات البنية السّردية في الرّواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، د ط، 2002.
3. ابراهيم محمود: صدع النّص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والتّرجمة والنّشر، حلب، سوريا، ط1، 2000.
4. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التّجارية الكبرى، مطبعة السّعادة، القاهرة، مصر، ط2، 1955.
5. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1981.
6. ابن كثير: تفسير القرآن الكريم، دار ابن حزم للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
7. أبو العباس أحمد عبد المؤمن القيسي الشريشي: شرح مقامات الحريري، ج1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 1992.
8. أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، ج1، تح: محمد النّجار، دار الكتب المصرية، مصر، دط، 1952.

9. أبو الفرج قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1975.

10. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين ج1، تح: عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط7، 1998.

11. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج3، تح: عبد السّلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.

12. أبو علي أحمد بن محمد الأصفهاني: الأزمنة والأمكن، ضبطه: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

13. أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1982.

14. أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تح وتق وتع: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1990.

15. أبو هلال العسكري: كتاب الصّناعتين، الكتابة والشّعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، مصر، ط1، 1952.

16. أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية مدخل نظري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط2، 2010.

17. أحمد درويش: تقنيات الفن القصصي، الشّركة المصرية العالمية للنشر ونجمان، الجيزة، مصر، ط1، 1998.

18. أحمد عبد الحليم عطية: جدل الأنا والآخر، دار عبد ربه للطباعة، الحوامدية، مصر، ط1، 1997.

19. أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، مجد للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

20. أحمد مطلوب: فنون بلاغية، البيان والبديع، دار البحوث العلمية للنشر والتّوزيع، الكويت، ط1، 1975.

21. إدريس الكريوي: بلاغة السّرد في الرّواية العربية، رواية علي القاسمي "مرافئ الحب السّبعة" نموذجًا، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2014.

22. أدونيس: الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

23. أشرف حافظ: الهوية العربية والصّراع مع الذّات، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

24. أشواق عوض حامد: علم اللغة التّطبيقي مجالاته وتطبيقاته في حقل تعليم اللغات، الدّار العالمية للنشر والتّوزيع مطابع الدّار الهندسية، الجيزة، مصر، ط1 ،2013.

25. أكبر فتاح محمد: البينة السّردية في رواية (حكايتي مع الرأس المقطوع) لتحسين كرمياني، رؤى للطباعة والنّشر، العراق، ط1، 2020.

26. الأصمعي: فحول الشّعراء، تح: ش. توري، تق: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط2، 1980.

27. الجيلالي الغرابي: عناصر السّرد الرّوائي، رواية السّيل لأحمد التّوفيق أنموذجا، عالم الكتب، إربد، الأردن، ط1، 2016.

28. السّعيد بوسقطة: الرّمز الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، مؤسسة بونة للبحوث والدّراسات، عنابة، الجزائر، د.ط ،2008.

29. الطّاهر بن حسين بو مزبر: التّواصل اللساني والشّعرية مقاربة تحليلة لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

30. ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1984.

31. اليامين بن تومي وسميرة بن حبيلس: التّفاعل البروكسيمي في السّرد العربي قراءة في دوائر القرب، ابن النّديم للنشر والتّوزيع، باب الزّوار، الجزائر، ط1 ،2012.

32. إميل توفيق: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1،1982، ص 142.

33. أمين الزّاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، المفهوم والممارسة، دار النّشر راجحي، الجزائر، د ط، 2009.

34. أنستاس ماري الكرملي: خلاصة تاريخ العراق منذ مدة نشوئه إلى يومنا هذا، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، القاهرة، مصر، د ط، 2020.

35. بدري عثمان: بناء الشّخصية الرّئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

36. بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، عن وزارة الثّقافة (مكتبة كتانة)، إربد، الأردن، ط1،2001.

37. بشير إبرير: رحلة البحث عن النّص في الدّراسات اللسانية الغربية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009.

38. بشير تاوريت: الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النّقدية المعاصرة والنّظريات الشّعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، الأردن، ط1 ،2010.

39. بشير خليفي: الفلسفة وقضايا اللغة قراءة في التّصوير التّحليلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2010.

40. بشير ضيف الله: الوقائع الأسلوبية وخصوصياتها في قصيدة لاعب النّرد لمحمود درويش، المؤسسة الوطنية للاتصال والنّشر والاشهار، رغاية، الجزائر، د ط ،2013.

41. بطرس الحلاق وآخرون: شعرية المكان في الأدب العربي، تر: نهى ابو سديرة وعماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2014.

42. جابر عبد الحميد جابر: نظريات الشّخصية، دار النهضة العربية للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1990.

43. جلال الدين محمد عبد الرحمان الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، وضع هوامشه: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

44. جورج طرابشي: الأعمال النّقدية الكاملة، ج 3، دار مدارك للنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2013.

45. جويدة حماش: بناء الشّخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، منشورات الأوراس، الجزائر، د ط، 2007.

46. حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي –قراءة موضوعاتية جمالية–، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، دط، 2001.

47. حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشّخصية)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

48. حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

49. حسين خمري: فضاء المتخيل، دراسة أدبية، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، سوريا، د ط، 2001.

50. حسين فيلالي: السّمة والنّص السّردي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، دط،2008.

51. حليمة وازيدي: سيميائيات السّرد الرّوائي من السّرد إلى الأهواء، منشورات القلم المغربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2017.

52. حمادي الزنكي: عبد الحميد الكاتب حياته وآثاره، دار سحر للنشر، القيروان، تونس، ط1، 2007.

53. حمادي صمود: التّفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرن السّادس)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

54. حمد حسن عبد الله: الرّيف في الرّواية العربية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ال عدد143، 1998.

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

56. حنان عبد العزيز: الزمن في العربية من التعبير اللغوي الى التمثيل الذهني، مكتبة الملك فهد، الرياض، السعودية، ط1، 2013.

57. حياة لصحف: مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، دط، 2013.

58. خضر إلياس جلو: اليهود في المشرق، دراسة في التّوزيع السّكاني والحياة الاقتصادية، صفحات للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2017.

59. رابح بوحوش: لسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2009.

60. رزان محمود إبراهيم: الرّواية التّاريخية بين الحوارية والمونولوجية، دار جرير للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، دط، 2012.

61. رشيد يحياوي: الشّعرية العربية الأنواع والأغراض، افريقيا الشّرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

62. سامي شهاب أحمد: سرد ما بعد الحداثة رواية "سابع أيام الخلق" مفتاحا إجرائيا، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

63. سراج الدّين بن أبي بكر السّكاكي: مفتاح العلوم، تع: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

64. سعد سليمان حمودة: دروس في البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 1999.

65. سعيد كفايتي: البحث عن عزرا كاتب التّوراة، شركة المطبوعات للتوزيع والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

66. سعيد يقطين: السّرد العربي مفاهيم وتجليات، مطابع الدّار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

67. سعيد يقطين: قال الرّاوي، البنيات الحكائية في السّيرة الشّعبية، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

68. سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربية الجديدة الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، العاصمة، الجزائر، ط1، 2012.

69. سليمة لوكام: تلقي السّرديات في النّقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، د ط،2009.

70. سليمة مسعودي: جدل السّياقات والأنساق مقاربات نقد ثقافية في السّيرة الذّاتية والسّرد الرّوائي والعقل الدّيني، منشورات دار ميم للنشر والتّوزيع، الجزائر، د ط. 2019.

71. سمير الحاج شاهين: لحظة أبدية – دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

72. سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السّرد بين الشّفاهية والكتابية، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

73. سيزا قاسم: بناء الرّواية، دراسة مقارنة في (ثلاثية نجيب محفوظ) مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، دط، دت.

74. شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر والتّوزيع، الجزائر، دط،2009.

75. شعيب حليفي: شعرية الرّواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1،2009.

76. صدوق نور الدّين: البداية في النّص الرّوائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1994.

77. صلاح صالح: ممكنات النّص، دار الحوار للطباعة والنّشر والتّوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2000.

78. صلاح فضل: أساليب الشّعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، مصر، دط، 1997.

79. عادل ضرغام: في السّرد الرّوائي، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

80. عادل فريجات: مرايا الرّواية–دراسات تطبيقية في الفن الرّوائي، منشورات الاتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2000.

81. عاطف جود نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط1984.

82. عبد الرحمان الحاج صالح: السّماع اللغوي العلمي عند العرب ومفهوم الفصاحة، موفم للنشر، الجزائر، دط ط،2007.

83. عبد الرحمان الكردي: البنية السّردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط3، 2005.

84. عبد السّلام المسدي: العرب والانتحار اللغوي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

85. عبد العزيز ضويو: التّجريب في الرّواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014.

86. عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البيان، دار النّهضة العربية للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، د ط، 1975.

87. عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة العربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

88. عبد القادر الغزالي: الشّعرية العربية التّاريخية والرّهانات، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010.

89. عبد القادر بقشي: التّناص في الخطاب النّقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، د ط، 2007.

90. عبد القادر بن سالم: مكونات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2009.

91. عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السّردي وقضايا النّص، دار القدس العربي للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

92. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تص وتع: محمد عبده ومحمد رشيد رضا، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، مصر، ط3، 1939، ص210.

93. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تع: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي مصر الجديدة، القاهرة، مصر دط، 1984.

94. عبد الكريم الكردي: السّرد في الرّواية المعاصرة (الرّجل الذي فقد ظله)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط1، 2006.

95. عبد الله إبراهيم: أعراف الكتابة السّردية، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2019.

96. عبد الله إبراهيم: التّلقي والسّياقات الثّقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1. 2000.

97. عبد الله إبراهيم: السّردية العربية، بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

98. عبد الله إبراهيم: المتخيل السّردي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

99. عبد الله الرّكيبي: القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع، القبة، الجزائر، دط، 2009.

100. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التّشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

101. عبد الله خضر حمد: شعرية الخطاب الصّوفي ديوان عبد القادر الجيلاني أنموذجا، عالم الكتاب الحديث للنشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2016.

102. عبد المالك شهبون: العنوان في الرّواية، محاكاة للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2011.

103. عبد المالك مرتاض: النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983.

104. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، د ط 1998.

105. عبد النّاصر هلال: آليات السّرد في الشّعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1،2006.

106. عثماني الميلود: شعرية تودوروف، عيون المقالات للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

107. عدنان علي محمد الشّريم: الخطاب السّردي في الرّواية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ط1، 2015.

108. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 2013.

109. عز الدين المناصرة: علم الشّعريات، دار مجدولاي، عمان، الأردن، ط1، 2008.

110. عزيزة مريدن: القصة والرّواية، دار الفكر، دمشق، سوريا، د ط، 1970.

111. عمر بن عبد العزيز السّيف: بنية الرّحلة في القصيدة الجاهلية (الأسطورة والرّمز)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1 ،2009.

112. عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السّردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط،2008.

113. فاطمة الطّبال بركة: النّظرية الألسنية عند رومان جاكسون، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

114. فاطمة بوعمامة: اليهود في المغرب الإسلامي خلال القرنين السّابع والثّامن هجري، كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر، د ط، 2011.

115. فتحي المسكيني: الهوية والزّمان، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

116. فهد خليل زايد: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دار يافا العلمية للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

117. فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية ج 2، دار المعرفة، باب الوادي، الجزائر، دط، 2009.

118. فيصل عباس: أساليب دراسة الشّخصية، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

119. قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت.

120. كاملة بنت سيف الرحبية: الشّخصية الرّوائية "أحلام مستغانمي نموذجا"، بيت الغشام للنشر والتّرجمة، مسقط، سلطنة عمان، ط1، 2013.

121. كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي، مطابع الهيئة المصريةالعامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1986.

122. كمال أبو ديب: في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

123. لؤي حمزة عباس: بلاغة التّزوير، فاعلية الاخبار في السّرد العربي القديم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

124. لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنّشر، دمشق، سوريا، د ط، 2007.

125. ماجد قائد قاسم مرشد: جمالية التّلقي في الكتابة الشّعرية العربية من العتبات إلى النّص، مقاربات للنشر والتّوزيع، فاس، المغرب، ط1، 2018.

126. محمد أحمد بن طباطبا: عيار الشّعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

127. محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشّعراء، مع تمهيد للمستشرق الألماني: جوزف هل، دراسة للمؤلف والكتاب: طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2001.

128. محمد بو عزة: تحليل النّص السّردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

129. محمد جواد سعيد الطّريحي: ظاهرة الزّيادة على الجملة العربية، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، 2004.

130. محمد سالم محمد الأمين طلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النّقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2008.

131. محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: معمارية النّص الرّوائي التّعدد الدّلالي وتكامل البنيات الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2021.

132. محمد صالح الشّنطي: فن التّحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتّوزيع، حائل، السّعودية، ط5، 2001.

133. محمد طاهر اللادقي: المبسط في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 2005.

134. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984.

135. محمد عبيد الله: السّرد العربي، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، طبع بدعم من وزارة الثّقافة، الأردن، ط1، 2011.

136. محمد عزام: شعرية النّص السّردي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، د ط، 2005.

137. محمد عزام: فضاء النص الرّوائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996.

138. محمد معتصم: بنية السّرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010.

139. محمد يونس: التّأصيل والتّدويل تحديث نظرية النّص الموازي، دار الماهر للطباعة والنّشر، سطيف، الجزائر، دط، دت.

140. محمود درابسة: مفاهيم الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.

141. مشري بن خليفة: الشّعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية، دار الحامد للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

142. مصطفى الضّبع: استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السّرد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 2018.

143. مصطفى بدر زيد: البلاغة التّطبيقية، المطبعة الرّحمانية، القاهرة، مصر، ط1، 1926.

144. مصطفى عطية جمعة: الرّؤية والأداة جماليات المكان والزّمان والتّأويل في النّص الأدبي، دار الكتب المصرية فهرسة أثناء النّشر، الجيزة، مصر، دط، 2023.

145. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار –الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط ،2011.

146. موسى أسعد عجمي: نظام الحرف في النّحو والصرف، دار المحجة البيضاء للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

147. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث) ج2، دار رحومة للطباعة والنّشر والتّوزيع الجزائر، دط، 2010.

148. هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القضة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، السودان، ط 1، 2008.

149. وسيلة بوسيس: بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009.

150. يادكار لطيف الشّهرزوري: جماليات التّلقي في السّرد القرآني، دار الزّمان للطباعة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

151. يوسف مسلم أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية (علم المعاني، علم البيان، علم البديع)، دار المسيرة للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط 3، 2013.

152. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

المراجع المترجمة بالعربية:

1. إتيين كلاين: هل الزّمن موجود؟، تر: فريد الزّاهي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثّقافة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012.
2. ادمتستيك، كيريستن: لسانيات النّص عرض تأسيسي كريستن آدمستيك، تر: سعيد حسين بحيري، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة، مصر، ط1، 2009.
3. أرسطو طاليس: فن الشّعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1973.
4. أرسطو: مقدمة كتاب أرسطو فن الشعر، تر وتح: ابراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د ط، 1982.
5. إسرائيل شيفلر: العوالم الرّمزية الفن والعلم واللغة والطّقوس، تر: عبد المقصود عبد الكريم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د ط، 2024.
6. أفلاطون: جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، دط، 2004.

7. آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة: تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت.–برتيل مالمبرج: علم الأصوات، تعريب: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، د ط، 1984.
8. برنار فاليط: النّص الرّوائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، الجيزة، مصر، د ط، 1999.
9. بوريس إيخنباوم ورومان جاكبسون وآخرون: نظرية المنهج الشّكلي نصوص الشكلانيين الرّوس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
10. بول ريكور: الزمان والسرد ج2، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان د ط، 2006.
11. بول ريكور: صراع التّأويلات دراسة هيرمينوطيقية، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
12. بول فاليري: قصائد ساحرة، تر: بكر الحلو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
13. ترنس هوكز: البنيوية وعلم الاشارة، تر: مجيد الماشطة، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، العراق، ط1 ،1986.
14. تزفيطان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التّناص والكتابة والنقد)، ت: عبد الرحمان بوعلي، دار نينوي للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق سوريا، ط 1،2016.
15. تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
16. جان إدوارد سنبله: الفكر الألماني من لوثر إلى نتشه، تر: تيسير شيخ الأرض، دار الكتب العلمية للطباعة والنّشر والتّوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2022.
17. جان بيير ديكلي وآخرون: في بنية الحدث التّركيبية والدّلالية، تر: أحمد بريسول، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
18. جون كوين: النّظرية الشّعرية بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ط4، 2000.

19. جوناثان كالر: النّظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، سوريا، دط، 2004.

20. جوناثان كلر: الشّعرية البنيوية، تر: إمام السّيد، دار شرقيات للتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2000.

21. جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997.

22. جيرار جينيت: طروس، الأدب على الأدب، تر: محمد خير البقاعي، ضمن كتاب آفاق التناصية، المفهوم والمنظور (مجموعة مؤلفين)، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

23. جيرار جينيت: مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، دت.

24. جيرالد برنس: المصطلح السّردي، تر: عابد خزندار، تق: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

25. حمورابي: شريعة حمورابي، تر: محمد الأمين، تق: الأب سهيل قاشا، شركة دار الوراق للنشر المحدودة، لندن، الفرات للنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

26. خوليو ريس روبيو المجريطي: الأندلس بحثا عن الهوية الغائبة، تر: غادة عمر طوسون ورنا أبو الفضل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1 ،2014.

– فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مطابع دار البلاد، جدة، السعودية، ط1، 1989.

27. دانييل برجيز وآخرون: مدخل الى مناهج النّقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط ،1994.

28. رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السّرد الأدبي، تر: حسين بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992.

29. رولان بارت وجيرار جينيت: من البنيوية الى الشّعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للنشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

30. رومان ياكبسون: قضايا الشّعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1988 .

31. شلوميت ريمون كنعان: التّخييل القصصي، الشّعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دار البيضاء، ط1، 1995.

32. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

33. غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التّأملات الشّاردة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

34. فانسون جوف: شعرية الرّواية، تر: لحسن أحمامة، دار التّكوين للتأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1 ،2012.

35. فردينان دي سوسور: علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، دط، 1984.

36. مندولا: الزّمن والرّواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

37. ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

38. ناتالي بييقي.غروس: مدخل إلى التّناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوي للدراسات والنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د.ط، 2012.

39. يان مانفريد: علم السرد، مدخل الى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوني للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، سوريا.ط1، 2011.

المراجع الأجنبية:

1- Gerard Genette : Figures 1, Editions Du Seuil, Paris, 1966.

2-Gérard Genette: Seuils، Ed Seuils, 1987-Greimas et Courtés: Sémiotique، Dictionnaire Raisonné De La théorie Du Langage، Hachette Livre، Paris, 1993.

3- Jean Cohen : Structure Du langage Poétique, Flammarion, 1966.

4-Roman Jakobson: Questions de Poétique، Seuil، Paris, 1973.

5- Tzvetan todorov : Poétique De La prose, Seuil, 1980.

6- Tzvetan todorov : Poétique, Seuil, 1968.

7-Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov : Dictionnaire Encyclopédique des sciences des langages, Seuil, Paris, 1972.

المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، دط، 1986.
2. ابن سيده: المحكم والمحيط الأعظم ج1، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
3. ابن منظور: لسان العرب مجلد7، تح: خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2008.
4. أبو الحسين أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة ج1، دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، دط،1979.
5. آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم، تر: سهم الطريحي، دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، دط، 2010.
6. أبو نصر إسماعيل الجوهري: الصّحاح، تح: محمد محمد ثامر، دار الحديث، القاهرة، مصر، د ط، 2009.
7. أحمد بن محمد الفيومي: قاموس المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2010.
8. أحمد بن محمد بن علي الفيومي: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 2010.

9. أحمد حارش وآخرون: قاموس البدر، دار البدر للطباعة والنّشر والتّوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2012.
10. الجوهري: الصِّحاح، ج2، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990.
11. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مج 7، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السّامرائي، وزارة الثّقافة والإعلام، دار الرشد للنشر، سلسلة المعاجم والفهارس، العراق، دط، 1981.
12. الزمخشري: أساس البلاغة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
13. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.
14. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الحديث طبع ونشر وتوزيع، القاهرة، مصر، د ط 2008.
15. إيميل بديع يعقوب وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، المجلد الأول، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
16. بطرس البستاني: محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، دط، 1987.
17. برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام: معجم مصطلحات السّميوطيقا، تر: عابد خزندار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2008.
18. جبران مسعود: الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1992.
19. جبور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.
20. جولي مراد: المعجم الهادي في المترادفات والمتجانسات، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
21. رنا صالح: الموسع في الأسماء العربية ومعانيها، الأهلية للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2004.
22. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
23. سعيد علوش: معجم مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2019.

24. سعيد علوش: معجم مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2019.

25. سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

26. شهاب الدين أبو عمر: القاموس المنجد، تص: يوسف البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت.

27. عبد الله البستاني: معجم لغوي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

28. فيصل الأحمر: معجم السيمائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010.

29. كاتي وايلز: معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

30. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية مكتبة لبنان ناشرون، دار النّهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2002.

31. محسن محمد معالي: معجم معاني اللغة، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

32. محمد القاضي وآخرون: معجم السّرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

33. محمد بن أبي بكر الرّازي: مختار الصّحاح، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د. ط، 1986.

34. محمد بوزواوي: معجم مصطلحات الأدب، الدّار الوطنية للكتاب للنشر والتّوزيع، الجزائر العاصمة، الجزائر، د ط، 2009.

35. محمد عبد الرّحيم: المتقن دليل الأسماء العربية ومعانيها، دار الرّاتب الجامعية، بيروت، لبنان، دط،2020.

36. محي الدّين صابر: المعجم العربي الأساسي للناطقين بالعربية ومتعلميها، تونس، د ط ،1988.

37. مولود بن زادي: الزّاد معجم المترادفات والمتجانسات العربية، دار الألمعية للنشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2013.

38. نواف نصار: المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

39. نواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية، دار المعتز للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

40. وليد ناصيف: الأسماء ومعانيها، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

41. يوسف خياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

42. أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان دط، 2017.

43. جيرالد برنس: قاموس السّرديات، تر: السّيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

44. حنا نصر الحتي: قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003.

45. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

محمد بو زواوي: معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، د ت.

الرّسائل والأطروحات:

1. إسماعيل زغودة: بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة، عبد الجليل مرتاض–أنموذجًا– كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، (2014/2013).

2. بونوالة صحراوي: اللغة الشّعرية في الموروث النّقدي العربي بين المعيار النّحوي والتّحول البلاغي حتى نهاية القرن الخامس، أطروحة دكتوراه، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، 2016/2015.

3. جوهرة شتيوي بوجبيبة: الزّمن في الرّواية النّسوية الجزائرية المعاصرة–مقاربة بنوية تركيبية – أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث والمعاصر، المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف، ميلة، الجزائر، 2020/2019.

4. ريمة كعبش: جماليات توظيف التّاريخ في روايتي "بوح الرّجل القادم من الظّلام" و "حورية ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" للروائيين "إبراهيم سعدي" و "عزالدين جلاوجي" رسالة

مقدمة لنيل شهادة الدّكتوراه، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2017/2016.

5. محمد زبير عباسي: التّناص مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، رسالة علمية مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية العالمية، إسلام أباد، باكستان، سنة 2014.

6. الأخضر جمعي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين، جامعة الجزائر، بحث لنيل شهادة الماجيستير (1983/1982).

المقالات:

1. إبراهيم بن طيبة: شعرية الشّخصية في رواية شبح الكاليدوني لمحمد صلاح، مجلة دراسات معاصرة، المجلد06، العدد02، جامعة تيسمسيلت، الجزائر، 2022.

2. إلهام علول: شعرية الزمن في الرواية الجديدة، المدرسة العليا للأساتذة، آسيا جبار، قسنطينة، الجزائر، مجلة الآداب، المج 21، الع 01، 2021.

3. أمين خروبي: تقنيات الزّمن الرّوائي، دراسة في المفارقات الزّمنية والإيقاع الزّمني، مجلة مقامات للدراسات اللسانية والأدبية النّقدية، المجلد03، العدد02، المركز الجامعي آفلو، الجزائر،2019.

4. أوريدة عبود: التّخييل الذاتي في العملية السّردية بين المفهوم والتأسيس، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر، المج17، العدد02، 2020.

5. بوعافية أحمد: بنية الشخصية في السرد من منظور النقد المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 11، عدد 03، جامعة تمنغست، الجزائر، 2022.

6. حبيب مونسي: سياقات البلاغة العربية، بلاغة الكتابة الأدبية في صحيفة بشر بن المعتمر، مجلة فصل الخطاب، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، مج1، العدد1، 2012.

7. حميدي نجاة: بنية الحدث في رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح، مجلة المدونة، جامعة البليدة2، الجزائر، المجلد02، العدد01، 2015.

8. حورية حمو ومحمد علي الخلف: شعرية اللغة الرّوائية (الرّوائي السّوري إبراهيم الخليل أنموذجا)، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد (33)، العدد 2، 2011.

9. بوبكر غرابي وسعيد تومي: مقاربة نظرية في تقنية التّناص، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنّقدية واللغوية، المج 04، الع 03، سبتمبر 2011، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر.

10. خبراج السّنوسي: تجليات أسطورة شهرزاد في الرّواية الجزائرية قراءة في نماذج مختارة، مجلة دفاتر مخبر الشّعرية الجزائرية، المجلد 8، العدد 1، (2023).

11. زاوي أسماء: استلهام التّراث الأسطوري فرعوني في مسرحية توفيق الحكيم ايزيس، مجلة الرّسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، المج 4، الع 4، 2019.

12. زاوي أسماء: التّناص الأسطوري في الشعر الجزائري، المج10، الع3، سبتمبر 2019، مجلة المعيار، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية والثّقافية، المركز الجامعي تيسمسيلت.

13. زوليخة حنطابلي: دلالة المكان المغلق في رواية "الخبز الحافي" لمحمد شكري –البيت أنموذجا –، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، المج24، العدد 3، 2022.

14. زينب محمد البطل محمد: مفهوم الزمن لغة واصطلاحا، مقال: مجلة حولية كلية الآداب، جامعة بني يوسف، مصر، مج 9، ج1، 2020.

15. سالم عبد الباسط: التّناص في الشّعر الجزائري الحديث "ديوان أسرار الغربة لمصطفى الغماري أنموذجا"، مجلة كتامة للتواصل والمثاقفة، المجلد 1، العدد التأسيسي، ديسمبر 2022، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر.

16. سعاد شابي: الزمن السردي في النص القصصي، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، المجلد4، العدد 2، 2011.

17. صباح بوغازي وعمر لحسن: التكرار ودوره في الاتساق النصي دراسة لسانية نصية في روايات مختارة لعبد المالك مرتاض، مجلة منتدى الأستاذ، المج18، العدد01، 2022، المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار، قسنطينة، الجزائر.

18. عبد القادر رحيم: التّرتيب الزمني في رواية " المرفوضون" لإبراهيم سعدي، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة المسيلة، الجزائر، المجلد06، العدد01، 2022.

19. عبد الوهاب بويمة: البنيوية ودراسة الشّخصية الرّوائية، مجلة تاريخ العلوم، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، العدد 07، 2017.

20. كرباع على وعفاف خلوط: مفهوم اللغة الشّعرية بين تنظير القدماء وتأصيل المحدثين، مجلة رؤى في الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، المجلد0، العدد 1، مارس 2021.

21. نادر قاسم: التّناص القرآني والإنجيلي والتوراتي في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد 06، (2005).

22. نرجس بخوش وآمال لواتي: مقال (جدل الأنا والآخر في الخطاب الحضاري من الصّدام إلى الحوار)، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، المج 36، الع 01، 2022.

23. يمينة براهمي: بنية الشّخصية في الرّواية الجزائرية المترجمة، رواية "الصّدمة" لياسمينة خضرا، أ نموذجا، مجلة العلوم الإنسانية، المركز الجامعي علي كافي، تندوف، الجزائر، المجلد 05، العدد 01، 2021.


تم بحمد الله